

تَشْرِيحُ الْمَسْرُحِيَّةِ

تأليف

مارجوري بولتن

ترجمة

دريني خشبة

الكتاب: تشريح المَسْرُحِيَّة

الكاتب: مارجوري بولتن

ترجمة: دريني خشبة

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم - الوحدة العربية - مذكور- الهرم - الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ - ٣٥٨٦٧٥٧٦ - ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣



E-mail: news@apatop.com http://www.apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال. دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دارالكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

بولتن ، مارجوري

تشريح المَسْرُحِيَّة / مارجوري بولتن، ترجمة: دريني خشبة

- الجيزة - وكالة الصحافة العربية.

٣٤٢ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٨ - ٧٢ - ٦٧٧٤ - ٩٧٧ - ٩٧٨

أ - العنوان رقم الإيداع: ٤٨٧٤ / ٢٠٢٠

تشریح المَـسْـرُحِیَّة

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»



مقدمة الترجمة

هذا هو الكتاب الذي تقول مؤلفته إنها كانت تود أن لو كان موجوداً وهي في الرابعة عشرة لتقرأه، ولتجعله مدخلها إلى المسرح والمسرحية فناً وهواية وقراءة ومشاهدة، وذلك لأنها كانت تتعشق المسرح والمسرحية منذ نعومة أظفارها. وقد نالت ما تمنّت، بل هي تتولى اليوم تدريس فنون المسرح كلها في جامعتنا إنجلترا وكلياتها التي تعني جميعاً بالمسرح وتعرف له قيمته في صميم حياة الناس وتربية أذواقهم والتسامي بمداركهم وإرهاف مشاعرهم وتعليم الصغار والكبار على السواء كيف يفكرون، وكيف يحلون المشكلات ويتغلبون على المصاعب، وكيف يشقون طريقهم إلى السوبر مان.. أو الإنسان الأعلى.

وفي إنجلترا ندرس مادة المسرح والمسرحية في مختلف مراحل التعليم.. وإن يكن الاهتمام بدراستهما على مستوى عملي فيما يوازي هناك مدارسنا الإعدادية والثانوية ومعاهدنا العليا وجامعاتنا... وقد اهتمت أمريكا بدراسة المسرح والمسرحية علماً وعملاً حتى لم تبق جامعة هناك بلا مسرح. أما في بلادنا ففلم تزل هذه الدراسة في مهدها، وإن أخذت بعض الأفلام الرشيدة تدعو في صدق وإلحاح إلى وجوب العناية بها وإدراجها مادة أساسية في مدارسنا ومعاهدنا وجامعاتنا... وكيف لا... ولا يكاد يوجد بيت في العالم العربي لا تدخله كل يوم مسرحية أو مسرحيتان أو ثلاث، أو فلم سينمائي أو فلمان أو ثلاثة، عن طريق الإذاعة والتلفزيون، غير ما تشهده الجماهير الحاشدة في دور التمثيل والسينما من المسرحيات والأفلام. والجدل حول فوائد المسرح وخطر السينما والإذاعة والتلفزيون وعمق أثرها جميعاً في حياتنا جدل عقيم ولم يعد له مجال في عصر الإعلام الرفيع الذي نعيش فيه.

إن السينما لا تزال إلى الآن الصناعة الثانية في مصر.. والسينما ابنة المسرح الشرعية بلا شك، وهي تقوم على المسرحية ابتداءً، فكيف لا ندرس المسرح والمسرحية في جميع مراحل التعلم عندنا لنخدم هذه الصناعة الثانية ونرتقي بها ونخلق المؤلف الذي

يجيد كتابة المسرحية الجيدة والذي لا بد منه لينقذنا من هذا الهم الثقيل الذي يغزونا كل يوم بالمسرحيات والأفلام السقيمة المسمومة التي تدخل بيوتنا كل يوم وتدخل بالتالي في نفوسنا فتتلغها وفي قلوبنا فتضعفها وفي أخلاق الصغار وكثير من الشباب فتقضي عليها بما تثير فيهم من الغرائز النائمة، والشهوات الجائمة؟

وبعد... فهذا كتاب دراسي في المسرحية، قصدت به المؤلفة منفعة الطالب الذي يدرس هذه المادة في مدارس إنجلترا وكلياتها وجامعاتها.. وهذا الطالب هناك يمثل عندنا جمهور المثقفين الذين يشغفون بهذه الدراسة ولا يجدون لها كتابًا منهجيًا يرشدتهم... إنه ينفع عندنا الطالب والقارئ والناقد... بقدر ما ينفع المترددين على دور التمثيل والسينما وغيرها من مجالات هذا الفن الرفيع الذي يربط جميع الفنون ويجمعها في عقد واحد. إنه كتاب يعلم الإنسان كيف يقرأ المسرحية وكيف يفهمها ويتذوقها ويقدرها ويحلل عناصرها... بل هو يعلمه كيف يكتب المسرحية، والمسرحية الجيدة، إذا كان منطويًا على ملكة التأليف ولا يجد من يشق له الطريق بالثقافة المسرحية التي لا بد منها للكتاب. وما على القارئ إلا أن يتصفح الفهرس الأول في آخر الكتاب ليلمس الجهد الكبير الضخم الذي بذلته المؤلفة في عرض موضوعاتها عرضًا هينًا لينًا مستوعبًا، وكيف ابتكرت نواحي جديدة في دراسة المسرحية لم يطرقها غيرها من قبل.

هذا وقد ألقينا بالكتاب فهرسين آخرين أحدهما لخلاصات عقد أكثر من ستين ومائة مسرحية من المسرحيات التي يجهلها القراء عندنا وإن كانوا في أوروبا وأمريكا يعرفون معظمها: ولهذا كانت المؤلفة تشير إليها ولا تلخصها. أما الفهرس الثاني فالأسماء المؤلفين الذين وردت أسماؤهم في الكتاب وترجمة قصيرة لكل منهم... والله الموفق.

دريني خشبة

الروضة ١٩٦٢

مقدمة المؤلف

ليس الغرض من هذا الكتاب الصغير أن يكون كتابًا أصيلاً من كتب النقد الأدبي؛ وهو لا يزيد عن كونه كتابًا من كتب تثقيف الجمهور بالثقافة المسرحية؛ بيد أنني أمل بالرغم من ذلك أن يفني بالغرض الذي وضع من أجله، الغرض الذي يهدف إلى مساعدة الشخص الذي لا سبيل له إلى مسرح المحترفين، أو الشخص الذي لا تتوفر له فرصة مشاهدة لهذا المسرح إلا نادرًا، فيهيئ له فكرة واضحة عن وظيفة المسرحية، وعن طبيعتها، كما يتيح له قدرًا أكبر من المتعة بما يقرأ أو يشاهد في هذا المسرح من تمثيلات. إنني أقصد به بخاصة ذوي السن المتقدمة من طلاب المعاهد وطلبة الجامعات ومن إلى هؤلاء وهؤلاء ممن يضطرون بحكم الامتحانات ألا يشهدوا التمثيلات للاستمتاع بها، بل يقومون بدراسة نصوصها دراسة تفصيلية. وهذا هو السبب الذي من أجله عنيت تلك العناية الكبيرة بشكسبير، فضلاً عن أن عبقرية شكسبير نفسه هي من أسباب عنايتي به. وفي الحق، لقد حاولت أن أكتب عن المسرحية كتابًا يكون صورة للكتاب الذي كنت أتمنى لو أنني قرأته عندما كنت في حوالي الرابعة عشرة من عمري.

وعدد قليل من الناس نسبيًا في إنجلترا اليوم يستطيع مشاهدة الكثير مما يعرض فوق خشبة المسرح من تمثيلات، إن صح أن نسمي ما يشاهدونه من ذلك عددًا كبيرًا على الإطلاق. على أن مكتباتنا تقوم في هذا الصدد بخدمة من أجل الخدمات حتى لا يكاد أي شخص متعلم أن يعجز عن قراءة أي عدد من التمثيلات التي يود - في حدود ما يسيغه العقل - أن يقرأها ويلم بما فيها. أرجو أن يجعل قراءتها تجربة أكثر إمتاعًا - كما يمكن أن يجعل دراسة التمثيلات المقررة للامتحانات دراسة أكثر أهمية وأغزر فهمًا نوعًا ما.

مارجوري بولتن

مايو ١٩٥٩

الجزء الأول

تقاليد جرى عليها العرف

الأدب الذي يمشي

سنج^(١): إنك لن تستطيع أن تدخل جدارًا إلى هنا يا بطم^(٢)... فما قولك؟

بطم: إن شخصًا أو آخر يجب أن يقوم بدور الجدار^(٣)، ويجب أن يكون معه شيء من الملائم، أو شيء من الصلصال، أو شيء من المونة لكي يدل على أنه الجدار؛ ويجب أن يعقد أصابعه هكذا؛ ومن خلال ذلك الشق يستطيع بيرام^(٤) وتسبه^(٥) أن يتهامسا.

(حلم منتصف ليلة صيف - الفصل الثالث - المشهد الأول).

إن ثمة بونًا شاسعًا بين التمثيلية وبين أي نوع أدب آخر من أنواع الأدب؛ إذ التمثيلية ليست في الواقع قطعة من الأدب الذي يقصد به وجه القراءة. والتمثيلية الحقيقية بناء له أبعاده الثلاثة؛ إنها ذلك الأدب الذي يمشي ويتكلم أمام أنظارنا. وليس المقصود منها أن ترى العيون علامات وترقيمات فوق الورق لكي يحولها الخيال إلى مشاهد وأصوات وأفعال. والذي يرمي إليه مؤلف المسرحية هو ترجمة نصها إلى المشاهد والأصوات والأفعال التي تجري حرفيًا وجسمانيًا فوق خشبة المسرح. وعلى الرغم من أن التمثيليات تقرأ في الواقع وفي كثير من الأحيان قراءة صامتة إلا أن واجبنا - إذا أردنا أن ندرس المسرحية دراسة تنطوي على أي قدر من الفهم أو الإدراك - أن نجعل هذا نصب أعيننا دائمًا.

(١) Snug

(٢) Bottom

(٣) الجدار هنا هو إحدى الشخصيات في المسرحية (٤ - ٥) بيراموس وتسبه Thisby انظر كتابنا أساطير الحب عند الإغريق).

وقد كان المتفرجون في أيام المسرح الشكسبيري يحتاجون إلى شيء من التخييل البصري إذا كانوا يشاهدون تمثيلية من تمثيلات شكسبير: وفي افتتاحية الفصل الخامس^(١) من مسرحية هنري الخامس ما يلي:

ومن ثمة يجب أن نظير بمشهدنا إلى ساحة المعركة؛

حيث - وأسفاه - نلطح بالخزي اسم آجنكور تلطيطًا،

فنعرض أربعة من المتبارزين أو خمسة يحملون

أنبي السيوف وأشدها انثلامًا،

وقد وقفوا وقفة قبيحة في مشاغبة تثير الضحك

. . . . ولكن . . . هلم فلنجلس . . . ولنر؛

ولنع حقائق الأمور في ضوء هذه المناظر التي تحاول أن تحاكيها.

لقد كان شكسبير يستخدم اللغة الجميلة للإيحاء بشروق الشمس أو غشيان الليل أو إيذان الظهيرة، بينما نستطيع نحن اليوم أن نستخدم المؤثرات الضوئية لتصوير ذلك كله؛ واستمع إلى ما يقوله شكسبير في المشهد الثاني من الفصل الثالث في مأساة ماكبث وهو يصف قدوم الليل:

. . . إن النور ليخيو، وإن الغراب

ليطلق جناحيه أيبًا إلى غابة الأغربة السمحاء

بينما مباهج النهار تأخذ في الارتخاء ويغشاها النعاس،

في حين تنطلق أساود الليل إلى فرائسها تستفزها

(١) الصحيح أنها من مطلع الفصل الرابع (د).

وتطير الكرى عن معاهد أجفانها.

والكتاب المسرحي في أيامنا هذه يعطينا عادة تعليمات عن دقائق مشاهدته؛ ونوع التخيل البصري الذي كان يقتضيه المسرح القديم هو شيء لا بد منه ولا غناء عنه في أيامنا تلك للمسرحية الإذاعية أكثر من غيرها، تلك المسرحية التي يقوم فيها الكلام مرة أخرى بجميع مقتضيات العمل، وقد يستعان فيها بشيء قليل من المؤثرات الصوتية.

على أنه ما من تمثيلية قط يمكن أن تتطلب من تخيلنا البصري ما تتطلبه القصة أو القصيدة الوصفية أو المنظومة القصصية أو الأقصوصة. فالأفعال والأحداث تجري أمام أعيننا بالذات؛ وفي حالة اشتغال التمثيلية على أفعال بالغة العنف أو مثيرة للألم مجلبة للغم بالدرجة التي يمكن إبرازها على المنصة فيكون أن تتولى وصف هذه الأفعال الشخصيات الواقفة على خشبة المسرح، وفي وسعها توضيح جميع ما يناسب المقام من أمارات الفزع والانفعالات النفسية. وهذا نفسه أشد وقعاً من حيث تأثيره الانفعالي من معاناة القراء - مجرد قراءة - لوصف من الأوصاف يجري بلسان الغائب.

ومشاهدة إحدى التمثيليات هي عند معظم الناس تجربة أكثر إثارة وأشد علوفاً بالذاكرة من قراءة إحدى القصص الطويلة.

والسبب في قوة انفعالنا وتركزه هو في الواقع رؤيتنا للأحداث الممثلة واستماعنا لها. إلا أن الطابع الخاص للمسرحية يصممها هو أيضاً بألوان ضخمة من المعايير وأوجه النقص: فالمسرحية بطريقة ما هي هذه الصورة من صور الفن الأدبي التي تتقيد أشد ما تتقيد به غيرها من الصور الأدبية الأخرى من تقاليد واصطلاحات جرى عليها العرف. وهذه التقاليد على نوعين:

١- تلك التي تؤدي إلى قوة المسرحية وتركيزها، وبالأحرى إلى شدة وقعها وتأثيرها في النفوس.

٢- وتلك التي تحمي الجمهور من التجربة العنيفة المبالغ فيها، أو التجربة التي يفرضها على الجمهور مجرد الاحتمالات المادية. والنوع الأول من تلك التقاليد هو إلى حد بعيد النوع الأكثر أهمية من وجهة نظر النقد الأدبي، بيد أن الطالب الذي يدرس المسرحية بحاجة إلا الإلمام بكلا النوعين إذا أراد أن يقدر فن الصياغة المسرحي ويتذوقه تذوقاً كاملاً.

وبينما نجد أن كل شيء يستطاع تمثيله فوق المسرح يمكن أن ينقل إلى جمهور من المتفرجين نقلاً قوياً أعظم بكثير من أية وسيلة أدبية أخرى، نجد أنه ليس كل شيء من الأشياء التي تعد مادة صالحة للكتابة الأدبية يمكن أن يكون شيئاً مستطاعاً بالقياس إلى المسرحية، وذلك لأن من غير الممكن عرض كل شيء على خشبة المسرح. والإمكانات المادية تلعب دورها في هذا الصدد. وأول وأهم ألوان النقص المادية هذه هو أن المسرحية يجب أن تعالج الشؤون الإنسانية وحدها لأن مما لا مفر منه أن تقوم بأدائها كائنات بشرية. وقد لا يبدو هذا قييداً رئيسياً؛ إلا أننا حينما نفكر في الدور الذي تلعبه المناظر الطبيعية في روايات تومس هاردي^(١)، والذي تقوم به الشخصيات غير البشرية في قصص ه. ج. ولز^(٢) العملية الخيالية والشخصيات الحيوانية في قصة "فلش Flush" للكتابة فرجينيا ولف^(٣)، أو في

(١) Thomas Hardy (١٨٤٠ - ١٩٢٨) كاتب قصصي وشاعر إنجليزي معروف بأفكاره المتشائمة وقوة أسلوبه وصرافته ودراسته الواقعية للحياة (د).

(٢) Herbert George Wells (١٨٦٦ - ١٩٤٦) كاتب وصحفي إنجليزي معروف بأسلوبه الخيالي وطوبوياته المشهورة التي كان يقيمها على أسس وأفكار علمية تحقق معظمها وقد ترجم من قصصه إلى العربية "آلة الزمان وطعام الآلهة وأول إنسان في القمر" وغيرها (د).

(٣) Virginia Woolf (١٨٨٢ - ١٩٤١) كاتبة وقصاصة إنجليزية ظهرت أحسن قصصها بين عامي ١٩٢٢ - ١٩٣٧، ومن أشهرها: "غرفة يعقوب، وإلى الفناء والأمواج" ولها مذكرات رائعة ومجموعة من المقالات العميقة (د).

قصة "القطة La Chatte" للكاتبة كولت Colette^(١) أو قصة "طارقًا كلب البحر" للكاتب هنري وليامسن H. Williamson^(٢) ... أو الدور الذي يلعبه البحر في روايات الكاتب كونراد^(٣)، لتبين لنا أنه نقص حقيقي لا شك فيه في المادة المسرحية. إن من الممكن - في التمثيلية - إبراز أي منظر طبيعي بوساطة ستار مصور: ومناظر المنصة الطبيعية هي في كثير من الأحيان مناظر بالغة الجمال والروعة بحيث تسهم بنصيب كبير في التأثير الانفعالي الذي تحدثه التمثيلية، غير أنه من غير الممكن خلق حياة المنظر الطبيعي وشخصيته بهذه الوسيلة. والبحر هو من الأشياء التي يمكن تشخصيها، والأمواج المتحركة نفسها يمكن عرضها بوساطة حيل آلية، وقد أمكن أحياناً استخدام المياه الحقيقية في المسرح؛ إلا أن تحويل قصة "الإعصار Typhoon" للكاتب كونراد إلى مسرحية هو فوق ما تتسع له موارد أعظم المسارح الحديثة أجهزة وعتاداً. والحيوانات المضحكة الهزلية، يمكن أن تظهر في التمثيليات الإيمائية (البانتوميم Pantomimes)، كما يمكن أن تظهر الحيوانات الجدية في أمثال تلك التمثيليات المجازية الرمزية التي من قبيل مسرحية ميتزلنك^(٤): "العصفور الأزرق" أو مسرحية تشابك Capeck^(٥) "الحشرات"^(٦). أما ظهور قطة حقيقية أو كلب حقيقي بين كائنات بشرية فلا يمكن أن يعهد إليهما

(١) Colette الاسم المستعار للكاتبة القصاصة الفرنسية سيدوني جابرييل كلودين (١٨٧٣ - ١٩٥٤) وقد برعت في كتابة القصة والأقصوصة وقصة الأطفال - ولها بضع مسرحيات لا بأس بها (د).

(٢) Henry Williamson (١٨٩٧ - ٥) كاتب وقصص إنجليزي فاوت قصصه بجوائز كثيرة ومنها قصة - Tarka - the Otter (طارقًا القارض) وقصة الصقر الذهبي وقصة The Haggard of Love (د).

(٣) Joseph Conrad (١٨٥٧ - ١٩٢٤) القصص البولندي الأشهر والذي تفق الإنجليزية وراح يكتب بها ويشتهر بقصصه البحرية الرائعة وأوصافه الفاتنة لبحار الشرق (د).

(٤) موريس ميتزلنك M - MAETERLINCK (١٨٦٢ - ١٩٤٩) الكتاب المسرحي الرمزي المشهور صاحب (العصفور الأزرق) و(بلياس ومليسنده) و(الأميرة بالين) و(العميات) وغيرها؛ ومن أشهر مؤلفاته (مريم المجذلية) و(الموت) إلخ.. وله بحوث عن شكسبير وغيره من الكتاب كما أن له موضوعات فلسفية سادرة تبعث الانقباض في النفس (د).

(٥) كارل تشابك Karel Capek (١٨٩٠ - ١٩٣٨) الكتاب المسرحي التشيكوسلوفاكي الكبير ومن أشهر كتاب المذهب التعبيري؛ وقد كتبنا عنه فصلاً طويلاً مقدمة لمسرحيته "الأم" من مجموعة أشهر المسرحيات العالمية لوزارة الثقافة يمكن الرجوع إليها لدراسة فنه وحياته (د).

(٦) "تمثيلية الحشرات" وتسمى أيضاً "العالم الذي نعيش فيه" ملهاة للكاتب التشيكي كارل تشابك ظهرت سنة ١٩٢١ وهي مسرحية خيالية fantasy صور فيها تشابك الناس في صور الحشرات والوسائل المحزنة التي يستعملونها على معاشهم (د).

بدور ذي أهمية. وقد استعملت الحيوانات الحية فوق خشبة المسرح. بل لقد أخرجت تمثيلية اسمها "كلب مونتارجس"^(١) The Dog of Montargis سنة ١٨١٤ كانت الشخصية الرئيسية فيها كلبًا؛ كذلك ظهرت الخيول والحمام والعصافير الدورية فوق منصة المسارح، إلا أن هذه النزوات من نزوات الإخراج لم تكن عادة إلا نزوات نظرية أكثر منها عملاً مسرحيًا حقيقيًا، وبالأحرى عملاً له صلة بلباب المسرحية. ونجد أن الآلة المتحركة في الرواية اللطيفة التي كتبها ألكس كمفورت A. Comfort واسمها: بيت القوة The Power House، وفي أقصوصة: "سيد ديناموس The Lord of Dynamos للكاتب ه. ج. ولز هي من الأهمية البالغة بحيث تكون لها شخصيتها. إلا أن هذا يكاد يكون مستحيلًا هو أيضًا في نطاق المسرحية، وإن أمكن تطبيقه في نطاق المسرحية الإذاعية التجريبية.

أضف إلى هذا أنه ليس ثمة إلا القليل الأقل مما يمكن عرضه على خشبة المسرح مما لا يستطيع تصويره بوساطة أشخاص راشدين ذوي تكوين جسماني عادي. وليس ثمة ما هو أشد بعدًا من الناحية الجسمانية العادية من "حذبة أو قتب" ترشرد الثالث أو عمى سدني وعرجه وهو إحدى شخصيات مسرحية "من أجل خدماتهم"^(٢) For Services Rendered للكاتب سومرست موم^(٣) مما يتيسر تمثيله فوق خشبة المسرح. وليس للمردة والأقزام الذين نلقاهم في القصص الخيالية مكان فوق المنصة المسرحية الأصولية المشروعة أو ال legitimate stage وليس لهذا سبب إلا أن المردة والأقزام الحقيقيين لا يتدربون على التمثيل

(١) The Dog of Montargis وتسمى أيضًا "غابة بندي Forest of Bondy هي تلك التي أصرت الممثلة كارولين - عشيقة دوق فيمار - على تمثيل المسرحية لفاقتها.. فلما أصر الدوق على تلبية رجاء عشيقته استقال جيته من إدارة المسرح (٢).

(٢) من أجل خدماتهم For Services Rendered مسرحية في شكل مأساة للكاتب سومرست موم - ويسخر فيها الكاتب بما ينول إليه حال الجنود الذين اشتركوا في الحرب وقد ترجمت إلى العربية في مجموعة أشهر المسرحيات العالمية بوزارة الثقافة (٥).

(٣) وليم سومرست موم W. S. Maugham (١٨٧٤ - ٥) القصص والكاتب المسرحي الأشهر - انظر ترجمته والحديث عن أعماله في قدمتنا لمسرحية (الدائرة Circle) من مجموعة أشهر المسرحيات العالمية (٥).

بوصفهم ممثلين، وذلك لأن الفرص التي تتاح لهم للقيام بتلك الأدوار لا يمكن إلا تكون فرصاً محدودة جداً، لا يمكن إظهارها على المنصة لما هي خليقة به من أن تصدم مشاعر المتفرجين وإيذائها إيذاءً شديداً، وإن أمكن التظاهر بها وتصنعها تصنعاً جيداً بواسطة الدمام – أعني المكياج.

وثمة روايات لطيفة كثيرة عن موضوع الطفولة، إلا أن الممثلين الأطفال الموهوبين لا يوجدون إلا نادراً، ثم إن استخدام الأطفال فوق خشبة المسرح هو من الأمور التي تخضع خضوعاً له أسبابه السليمة الصحيحة للرقابة العنيفة المتشددة؛ وأساليب التمثيل الجيد تستغرق زمناً طويلاً لتعلمها بحيث يكاد يستحيل أن نعهد بدور كدور جوليت مثلاً إلى فتاة في الرابعة عشرة لتقوم بتمثيله تمثيلاً مناسباً؛ والرابعة عشرة هي سن جوليت كما يذهب ذلك إلى شكسبير. ومن المؤسف أيضاً أن الجمهور مغرم غراماً شديداً بظهور الأطفال فوق المنصة التمثيلية وفوق الشاشة، وذلك لما يحدثه الممثل الصغير، شأنه في ذلك شأن العازف الصغير – من هذا اللون من ألوان الحماسة الذي لا يتصل بالفن المسرحي إلا بأوهى الأسباب.. وهو ما يغمر الجماهير حين تشهد آيات الموسيقى ومعجزاتها الكبرى.

ولا بد للممثل الصالح من بنية سليمة ومن قوى احتمال ضخمة؛ ذلك لأن الحياة في المسرح حياة شديدة مجهددة؛ غير أن المسرحية مرتبطة ومقيدة بالطاقات الجسمانية عند الأصحاء من الناس من أهل الصحة العادية.

وإمكانيات المسرحية تقف أيضاً عند العجز عن تدليل الأمور المادية. وقد أخرجت قصة "الرجل الخفي"^(١) للكاتب ه. ج. ولز في السينما، وذلك باستعمال الحيل الفوتوغرافية، إلا أنه من المستحيل مسرحية هذه القصة وتمثيلها تمثيلاً ناجحاً

(١) الرجل الخفي The Invisible Man بقلم ه. ج. ولز رجل يستطيع الاستخفاء عن أعين الناس متى شاء بحيلة خرافية وعند ذلك يصنع ما يشاء وقد عرض هذا الفلم في مصر وترجمت القصة إلى العربية (د).

على المسرح الذي نعرفه. إن ما يمكن عرضه فوق خشبة المسرح من خوارق^(١) وكوارث مادية شيء قليل العدد وضئيل جدًا. ومن الضروري أيضًا أن نتذكر أنه ليس كل شيء من الأشياء التي يمكن تصويرها بطريقة من الطرق فوق المنصة هو ما يمكن جعله شيئًا مقنعًا. ومسرحية نول كوارد^(٢): "الروح الطافح بالبشر Blithe Spirite" تشتمل على شبح هو الشخصية الرئيسية في المسرحية؛ ومن الممكن إضفاء ظل من الإيهام بالحقيقة على هذا الشبح وذلك بواسطة الاستخدام البارع لكل من المكياج والمؤثرات الضوئية؛ ومن الممكن ظهور الأشخاص أو اختفاؤهم باستخدام الأبواب الأرضية المسحورة trap-doors المصممة خصيصًا للاستعمال في خشبة المسرح. ويمكن القيام بالطيران أو الهروب الخاطف من فوق المنصة باستخدام الأسلاك؛ إلا أن من واجب الكتاب المسرحي أن يتذكر أن أمثال هذه الحيل المسرحية تصل إلى نقطة يهتم المتفرجون عندها بالتساؤل عن "الطريقة التي أمكن بها بتلك الأعمال" بحيث يتلشى جميع الإيهام المسرحي. وفي حفلات البانتوميم - أو التمثيل الصامت - وما إليها من ألوان الترفيه المشابهة يستخدم عدد أكبر من المؤثرات المنظرية الخاصة بتلك الحفلات يفوق ما يستخدم منها في المسرحية الحقيقية؛ ويرجع هذا إلى أن جمهور تلك الحفلات يرغب في أن يستولى عليه العجب مما يرى أكثر مما يرغب في الاقتناع به.

على أن الأحداث الإنسانية العادية قد تكون أمورًا صعبة التصوير على المنصة فوسائل السفر التي هي من الأمور المألوفة في السينما لا يمكن إبرازها بسهولة فوق خشبة المسرح، ولا يمكن أيضًا إبراز معركة حربية أو غارة جوية، بل مباراة في كرة القدم، إبرازًا واقعيًا فوق منصة التمثيل إلا عن طريق شروح وتعليقات

(١) مسرحيات الخوارق Miracle Plays من المسرحيات الدينية التي انتشرت في أوروبا في أول عصر النهضة وتمثل كرامات الصالحين والشهداء والقديسين وأعمالهم المعجزة (د).

(٢) نول بيرس كوارد Noel Pierce Coward (١٨٩٩ - ١٠) ممثل ومؤلف موسيقي ومسرحي إنجليزي مشهور - اشتهرت ملاحيه بين الطبقة الإنجليزية الفارغة - وهي ملاهي مضحكة خالية من الفكرة الهادفة والمسرحية المذكورة هنا مصرت عندنا باسم "عفريت مراتي" (د).

يقوم بها أحد المتفرجين، أو بواسطة المؤثرات الصوتية، وذلك كما في مسرحية "فينوس مراقبة Venus Observed" للكاتب كرسوفر فراي Ch. Fry^(١). أما في مسرحية جان دارك (أو القديسة جوان Saint Joan) لبرنرد شو فلا محيص من حرق البطلة المربوطة على القائمة الخشبية بعيداً عن المنصة. ومن العسير إبراز مؤثرات الرياح والأمطار والجليد الأكثر عنفاً، أو الثوران البركاني، وإن يكن من اليسير إخراج أصوات الرياح والمطر وإطارة قبة من فوق أحد الأشخاص أو إظهاره بمظهر الذي تبللت ملابسه.

كذلك لا يلائم الإخراج المسرحي تغيير المناظر مرات عديدة، مهما تكن المناظر من البساطة ومهما تكن من المناظر العادية. وتغييرات مناظر شكسبير الكثيرة المتعددة نفسها، وهي التغييرات التي تصحب في أحيان كثيرة مشاهد شديدة القصر، من قبيل:

المشهد الثاني، المنظر نفسه، ساحة المعركة

أذان. يدخل بروتس ومسالا

بروتس: هلم يا مسالا هلم.. هلم فامتط صهوة جوادك وبادر بهذه الأوامر إلى فرق الجيش في الجانب الآخر من الميدان (أذان مدو).

مرهم بالهجوم في الحال لأي ألاحظ

أن الجناح الذي يقوده أوكتافوس يسير متلكنًا

(١) كرسوفر فراي Ch. Fry (١٩٠٧ - ٠) مدرس وشاعر وكاتب مسرحي إنجليزي استطاع أن يشق طريقه إلى المسرح بتجديد روح الفكاهة الإنجليزية في المسرحية المنظومة الخيالية Poetic Fantastic Drama وله بضع مسرحيات تعد من أروع المسرحيات الإنجليزية من نوعها وسيرد في هذا الكتاب ذكر الكثير منها ولا سيما مسرحية "السيدة ليست للحريق The Lady's not for Buming" التي ظهرت سنة ١٩٤٩ وكان من هيئة ممثلها العظمى جليجود والممثلة الكبيرة بامبلا برون - ثم مسرحية فينوس مراقبة Venus Observed التي كتبها خصيصاً للسير لورانس أوليفيه (١٩٥٠). وقد اشتغل فراي أيضاً ممثلاً ومديرًا لأحد المسارح - وكتب بضع مسرحيات دينية. وقد توسم فيه لورانس لانجر خليفة لشكسبير (د - خ).

فإذا داهمناه انكسر وفرغنا من أمره

هلم يا مسالا هلم.. مرهم جميعاً بالانقضاء

(يخرج)

(يوليوس قيصر - الفصل الخامس)

لم تكن تغييرات ممكنة إلا لأن الناس في عه الملكة إليزابيث لم يكن لهم عهد بالمناظر المسرحية التي نعرفها نحن اليوم. فإذا استعملت المناظر المسرحية الحديثة في تلك المسرحية لم يتيسر لنا تغيير المنظر دون أن ننزل الستار ودون أن نربط الفعل action في المسرحية وإتلاف الإيهام المسرحي بسبب القرقعات والضوضاء التي يحدثها مغيرو المناظر. (هناك حيل وتدابير آلية مختلفة، من بينها استعمال المنصة المسرحية الدوارة والروافع والمصاعد المائية - أو ال: hydraulic lifts - والأجهزة المعقدة لتعليق المناظر، مما يجعل تغيير المناظر عملية أكثر سهولة؛ إلا أن هذه الأجهزة لها معايها ونواحي نقصها هي أيضاً، فضلاً عما تتكلفه من نفقات باهظة). فهذه الصعوبة المادية هي في أيامنا هذه سبب من أسباب شيوع التمثيلية التي لا يستعمل فيها إلا منظر واحد بالرغم من أنها تتألف من ثلاثة فصول. ومن أمثلة ذلك: مسرحية "الركن الخطر Dangerous Corner" للكاتب ج. ب. بريستلي^(١) ومسرحية "ليحصل لنا الشرف To Have the Honour

(١) جون بويتين بريستلي J. Boynton P. istry (١٨٩٤ - ٠) القصص والكاتب المسرحي والصحفي الإنجليزي المشهور وأشهر قصصه التي انتشرت في معظم أنحاء العالم أصلاً وترجمة هي (رفاق طيبون Good Companions) ١٩٢٩ - (ورصف الملائكة Angel Pavement) ١٩٣٠ - وهاتان القصتان لا تغلان عن قصص دكنز شهيرة وجوده - وقد مسرحت له قصص كثيرة ونجحت في عالم القصص - ومسرحيات بريستلي مسرحيات ناجحة وأفكاره يسارية متطرفة إلا أنه عدو للماركسية وبعدها وباء يجب محاربه لقضائها على حرية الفرد.

وقد ظهرت مسرحيته (الركن الخطر Dangerous Corner سنة ١٩٣٢) وهي مسرحية تقوم على الحيلة المسرحية وإن تكن جدية بالمشاهدة ومن أشهر مسرحياته التي تعد كلها مسرحيات تجريبية في حقل الآراء الجديدة مسرحية Laburnum (١٩٣٣) ومسرحية: (Time & The Conways) و (Have been Here Before) و (I Am a Stranger

للكتاب أ. أ. ملين^(١) (A. A. Milne) ؛ ومسرحية "كانديدا"^(٢) لبرنرد شو. والمألوف أن اشتغال المسرحيتين على أكثر من تغييرين في مناظرها يحدث صعوبات كبيرة، هذا وإن تكن لا تزال ثمة مسرحيات حافلة بالاستطرادات والحوادث، مثل مسرحية "الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin" للكاتبين أودن^(٣) Auden وإشروود^(٤) Isherwood، وتشتمل على خمسة عشر منظرًا؛ أو مسرحية. قس ناعس "A Sleeping Clergyman"^(٥) للكاتب جيمز بريدي وهي ذات مناظر تسعة مختلفة، وإن تكن النزعة التجريبية في تلك المسرحية أقل أهمية منها في المسرحية السابقة.

ومؤلفو التمثيليات يختارون لها أماكن غريبة في بعض الأحيان. فمسرحية: "نهاية المطاف"^(٦) Journey's End تجري حوادثها في ندق محفور من جذع

(١) ألان ألكسندر ملين Alan Alexander Milne (١٨٨٢ - ١٩٥٦) روائي وكاتب مسرحي إنجليزي وشاعر نظم مجموعة من القصائد الطريفة في ولده كرسطوفر روبي - ومن أشهر مسرحياته: Mr. Pim Passes By (١٩١٩) وطريق دوفر Dover Road (١٩٢٣) (د).

(٢) كانديدا Candida لمهارة لشو يحسن القارئ أن يوازن بينها وبين مسرحية إبسن "السيدة من البحر" لأن شو مقتبس موضوع كانديدا وهو متأثر فيها إلى حد بعيد بأستاذه إبسن - وموضوع كل من المسرحيتين وقوع زوجة في غرام رجل آخر غير زوجها حتى إذا اكتشف الزوج هذا الأمر خيرها بينه وبين محبوبها فختار الزوج (د).

(٣) و. ه. أودن W. H. Auden (١٩٠٧ - ٠) شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي وهو مؤلف "رقصة الموت" واشترك مع كرسطوفر إشروود في مسرحية "الكلب تحت الجلد" وعند الحدود On the Frontier و "مرتقى ف ٦" (د).

(٤) كرسطوفر إشروود Ch. Isherwood (١٩٠٤ - ٠) شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي (انظر الحاشية السابقة) (د)
(٥) القس الناعس The Sleeping Clergyman للكاتب المسرحي الأسكتلندي جيمس بريدي J. Bridie (١٨٨٨ - ٠) وهي لمهارة ظهرت سنة ١٩٢٣ وخلاصتها أن تشارلز كمرون الثاني العالم الكبير يستطيع القضاء على طاعون انتشر في العالم كله بينما أخيه هوب كمرون تنتخب سكرتيرة لعصبة الأمم والمسرحية تعرض لنا تاريخ أسرتهما، من الجد، العالم الإباحي إلى الأم التي تدس السم لعشيقها لأنه يمنعها من الزواج من رجل غني.

(٦) "نهاية المطاف" Journey's End للكاتب الإنجليزي ر. س. شريف R. C. Sherriff (١٨٩٦ - ٠) والمسرحية تصور قطاعًا من قطاعات الحياة في خندق مسقوف في الحرب العالمية الأولى حيث كان الجندي الشاب رالي ينظر إلى قائده الكابتن ستاند هوب نظرتة إلى بطل، ولكنه لا يكاد يصحبه في حياة الخنادق حتى يتكشف له عن جندي قاس خلا قلبه من الرأفة.. جندي مضلل وعلى عينيه غشاوة... لكنه يبين بالرغم من هذا أن هذه هي طريقة ستاند هوب في الحرب. إلا أن جفوه تحدث بينهما فلا تزل إلا حينما يصاب رالي فيسارع إليه ستاند هوب يواسيه ويخفف عنه.. ويكي له بقلب يكاد يتفطر رحمة له وحديًا عليه حتى يلفظ أنفاسه. (د)

الشجرة؛ وجزء من مسرحية "مرتقى ف ٦ - ٦ The Acent of F" ^(١) يجري على جانب جبل؛ ومسرحية "لن يمكنك أن تحزر You never can Tell" ^(٢) تجري في عيادة طبيب أسنان ومسرحية "أنا كرستي" ^(٣) فوق باخرة، ومسرحية الرجل القصير The Little Man في عربة سكة حديدية وإحدى المحطات، بل تجري حوادث إحدى المسرحيات داخل قبو أحد المدافن كما في مسرحية: Phoenix Too Frequent ^(٤). على أن المنظر الذي لا يزال المنظر المحبب المناسب بصفة عامة هو ديكور الحجرة العادية في أحد المنازل الخاصة، مع ما قد يشتمل عليه من أثاث زمن المسرحية، وإن لزم أن يشتمل على بعض النوافذ والأبواب. وفضلاً عن هذا فليس ذلك بسبب أن الحياة الإنسانية، حتى في أشد ظروفها الدرامية لا تزال تجري في معظم الأحوال في غرف عادية، ولكن أيضاً بسبب أن الديكورات والتركيبات المسرحية غير العادية أشد صعوبة ويتكلف إعدادها نفقات

(١) مرتقى ف ٦ 6 The Acent of F مسرحية للكاتبين أودن وإشروود ظهرت سنة ١٩٣٦. وتتلخص في أن الحكومة البريطانية تجد من واجها أن تكافح فتنة قومية أثارتها أمة غريبة تدعى أوستيا Ostnia ينظر أهلها إلى القمة "ف ٦" نظرة مقدسة، وإذا استطاعوا أن يستقلوها لأكد ذلك سيطرتهم عليها، وحينما يسمع البريطانيون أن الأهالي يحاولون تسلقها يرسلون أربعة من رجالهم بقيادة خامس يدعى ميخائيل رانسم M. Ransom ليسق الأهالي إلى الوصول إلى القمة. ولكن التسلق لا يكون أمراً هيناً. إن الأربعة يموتون واحداً بعد الآخر... ولا يصل إلى القمة إلا رانسم فقط. (د)

(٢) لن يمكنك أن تحزر You Never Can Tell لمهاة لشو ظهرت سنة ١٨٩٩ وتتلخص في أن طبيب أسنان فقيراً شاباً منهوراً - يدعى مستر فالنتين يجد نفسه يخالط أسرة جراميتون - كالاندون مخالطة شديدة حيث يحب الفتاة جلوريا كالاندون حباً شديداً مخامراً كما تبادلته الفتاة ذلك الحب. وقيل أن يتم زواجها تكون هناك حواجز اجتماعية شنيعة لا يكون بد من التفكير فيها وتذليلها منها فقره الشديد، ويتم الفتاة لوفاة والدها الذي يكتشف عرضاً أنه المستر جراميتون صاحب عيادة وسكن فالنتين. وقد لا تعطينا هذه القصة شيئاً من الجمال الذي تزخر به شخصيات المسرحية التي تتجح عادة نجاحاً باهراً. (د)

(٣) أنا كرستي Anna Christie مسرحية للكاتب الأمريكي أوجين أونيل Eugene O'Neil (١٨٨٨ - ١٩٥٣) ظهرت سنة ١٩٢٠ - وتجري حوادثها فوق سفينة بالمحيط الأطلسي وطلتها فتاة عاهرة ابنة قبطان قضت عليها الظروف بهذه الحياة البائسة التي ولدت في نفسها الكراهية لوالدها لهذا السبب. تلقى والدها فجأة في نيويورك وتحب أحد الحارة الأيرلنديين المدعو مات Matt ثم لا تلبث أن تنور ضد حبيبها الذي يستسلم للشراب فتكشف لنا الستار عن ماضيها البائس المخزي... ثم يصلح الثلاثة على أن تسهر أنا على منزل يلجأ إليه أبوها وزوجها. (د)

(٤) Phoenix Too Frequent A (عنفاء كثيرة الوجود!) مسرحية من مسرحيات الجريمة بقلم كرسوفر فراي ظهرت سنة ١٩٤٦ - وهو هذا النوع من مسرحيات جرائم القتل التي افتتحها الكاتب ت. س. إليوت بمسرحيته: جريمة قتل في الكاتدرائية التي ظهرت سنة ١٩٣٥ وسيأتي الكلام عنها. (د)

أفدح. وبسبب تلك الصعوبة في تغيير المناظر مرات كثيرة متعددة قد يلجأ الكاتب المسرحي إلى تلك الحيل التي من قبيل ما يأتي:

١- يجعل شخصياته تلتقي بمحض الصدفة مرات عديدة أكثر مما يجري في الحياة العادية.

٢- يجعل أمورًا مختلفة تجري في أماكن لم تكن قمينية بأن تجري فيها، أو على الأقل في الأمكنة التي ليست أليق الأماكن لوقوع هذه الأمور فيها.

٣- أن يذكر لجمهور أمورًا مختلفة بأن يجعل أحد الواقفين على المنصة يسردّها عليهم، وذلك بدلاً من أن يظهرها لهم في المنظر.

٤- يستعمل الخطابات للغرض نفسه.

٥- يتيح للغير استماع هذا النوع من المحادثات التي لا يسمح لأي شخص عنده مسكة من العقل بأن يستمع إليها في الحياة الحقيقية.

٦- أن يتخذ من صالة المتفرجين منظرًا تطل عليه شخصياته أو يضع بعض شخصياته عند نافذة أو مكان رقابة ليصف لنا ما لا يتيسر إظهاره؛ فهذه هي أوجه النقص أو المعايب الرئيسية التي تعتور إمكانيات المسرحية. والطول الحقيقيي للتمثيلية يتقيد أيضًا بأمثال هذه الاعتبارات، وليس ذلك مراعاة لقدرة الممثلين فقط، بل مراعاة لمقدرة المتفرجين أيضًا، وذلك مذ كان الجلوس حتى في هدوء وسكينة متعبًا بل مملًا إذا هو استمر زمنًا أطول مما ينبغي.

والقيود الأخرى التي تمليها اعتبارات ليست اعتبارات فنية خالصة هي تلك القيود التي تفرضها اللياقة والذوق السليم. فالصدمة التي تحدثها تجربة الإنسان لأمر من الأمور ومعاناته لهذا الأمر معاناة أقوى مما يستشعره لو أنه قرأ عن هذا الأمر يجب ألا تبلغ من القوة والعنف الحد الذي يضر الإنسان أو يلحق به الأذى.

والرقابة المسرحية في بريطانيا، بل الرقابة المسرحية في بعض البلاد التي هي أقل من بريطانيا ديمقراطية، أو في البلاد التي يتشبث أهلها بروح التطهر والتحنث أشد مما يتحنث البريطانيون، هي رقابة غبية خرقاء في معظم الأحيان؛ بيد أن الذوق السليم والفضيلة النفسية البصيرة يفرضان علينا لوناً منت ألوان الرقابة حتى إذا لم يتدخل القانون في هذا الشأن. ففي القصة يكون من الممكن ومن الأمور العادية تماماً أن يصف الكاتب أمور القتل والتعذيب الوحشي وألوان الضرر والإيذاء البالغ والعاهاث والتشويهات الجسمانية والأمراض الكريهة، والموت مهما كان بشعاً مفاجئاً.. كما يستطيع وصف الأمور التي من قبيل العلاقات الجنسية في مختلف أنواعها.. يستطيع أن يصف هذا وذاك وصفاً مفصلاً كافياً ليعطي به ظلاً من الحقيقة والواقع. ومن المسموح به في القصة التكلم عن أي شيء كلاماً طويلاً مستطرداً ما دمنا نتحاشى تعبيرات قليلة شديدة النبو ونلجأ من حين إلى حين إلى التعميد واللف والدوران حول المعنى. فالكلمات المطبوعة على الورق لا تصدمنا أو تجرح شعورنا بسهولة. وكثيرون ممن يتميزون بالرقعة والشفقة يحبون قراءة القصص البوليسية والقصص التي تدور حول الحروب أو حروب العصابات. ونحن إذا لم نستطع قراءة الأشياء التي يديرها الكتاب حول العنف وغيره من الأمور المثيرة المزعجة بأعصاب هادئة إلى حد معقول نكون قمينين بأن تعرضنا الجريدة اليومية لما يضر بسلامة عقولنا. ذلك أن الذي نحن على استعداد لرؤيته والنظر إليه فعلاً شيء محدود أقل مما تنشره تلك الصحف، وأخيلتنا لا تجسم لنا هذه الأفكار المزعجة بتلك القوة التي يجسمها بها التمثيل المطابق للواقع والذي تتوفر فيه أبعاده الثلاثة. ومما لا استفزاز فيه على الإطلاق أن يقول الكاتب في قصته. "لقد راحت دورين تخلع ملابسها في وناء وبطء، ثم أخذت تتجول في الغرفة مرة أو مرتين قبل أن تجد منامتها - أي بيجامتها - التي قذفت بها في إهمال وقلة احتفال فوق أرضية الغرفة، ثم لبستها بعد ذلك وتسلمت إلى فراشها". فأني شخص صحيح العقل سليم الإدراك لا يرى ما يزعجه أو يشغل باله في هذا الجسم العاري الذي يتجول في

غرفة على تلك الصورة، إلا أننا إذا أهرنا ذلك فوق خشبة المسرح لبدا في أعين معظم الأشخاص العاديين من المفرجين، وليس في أعين المتزمتين وأهل الحياء والحشمة فحسب، أمرًا يجافي الذوق السليم وعرضًا مفرزًا باعثًا على الخجل. إننا نشعر حينئذ أنه لم يكن من الإنصاف أن نطلب إلى الممثلة التي تقوم بدور دورين القيام بهذا العرض الذي ربما كان مهينًا لها، حتى لو لم تحرم الرقابة البريطانية أمثال تلك المناظر. وهذا الإحساس الطبيعي بالتصون ينطبق أيضًا انطباقًا أقوى من ذلك على أي شيء ينطوي في جوهره أو حد ذاته على القبح أو الشر.

إن الرقابة الحقيقية القانونية في بريطانيا هي إلى حد ما رقابة هوائية متقلبة الأطوار في إجراءاتها وما تقوم به من أعمال، وهي موضع للنظر والقييل والقال في كثير من الأحيان. وقد كان من شأنها تأييد جنينا الذي يشبه جنين النعام في مناقشتنا لبعض المشكلات الخطيرة، على حين أنها تسمح بالتمثيلات والأفلام التي تمجد العنف واكتناز المال، والتي تبث الميول الصبائية التي لا تعرف المسؤولية في أذهان الناس، وتعمل على ابتذال الموضوعات النبيلة الجليلة وتتناول مصائب الناس الحقيقية تناولاً هزلياً مضحكاً. ومناطق الصعوبة في الرقابة هو وجود عدد كبير من التمثيلات التي تعد من الأعمال ذات القيمة الفنية العظيمة، أو التي تعالج موضوعاً مهماً من موضوعات علم الاجتماع أو الموضوعات الأخلاقية أو الدينية، أو الموضوعات التي تجمع بين الأخلاق والدين معالجة جدية، إلا أنها - أي هذه التمثيلات - ربما كانت تزعزع بشكل خطير تفكير الشباب أو تفكير أولئك المحرومين من العقلية المستقرة الموزونة. ومن أمثلة المسرحيات التي لقيت العنت في أيدي رجال الرقابة في تلك البلاد مسرحية "آل شنشي" (1) "The Cenci"

(1) آل شنشي The Cenci مأساة شعرية للشاعر الإنجليزي برسي بيش، شللي (1792 - 1822) ظهرت سنة 1819 - وتتلخص في أن الكونت فرنسكوشنشي كبير إحدى الأسر العظيمة في مدينة روما يمتلى بالكراهية والحقد على جميع أبنائه إلا ابنته باتريشي التي يحبها حباً شهوانياً محرماً. وتتآمر بات ريشي مع زوجة أبيها ومع أخيها برناردو على قتل أبيها. وتتم الجريمة على أيدي اثنين من السفاحين المستأجرين؛ ويقض على مدبري الجريمة ويحكم عليهم بالموت. وبالرغم من شفاعته الجمع لهم

للشاعر شللي، وهي مسرحية تدور حول موضوع مربع أخذه المؤلف من بون التاريخ، لكنه ليس بأي حال من الأحوال من الموضوعات المجانفة للذوق السليم. ومن هذه المسرحيات أيضًا مسرحية "حرفة المسز ورن Mrs. Warren's Profession" (١) تلك المسرحية ذات الطابع الأخلاقي القوي والتي تتميز حقًا بروح طهري عظيم في موضوع اجتماعي كربه، ومنها مسرحية "التلف Waste" (٢) للكاتب جرانفيل باركر Granville Barker التي تعالج معالجة كريمة إحدى المشكلات الحقيقية. ومنها مسرحية "فيكتوريا رجينا" (٣) للكاتب لورانس هوسمان. ولم تعترض عليها الرقابة بسبب عدم لياقتها ولكن بسبب تناولها لبعض الشخصيات الملكية. ومنها مسرحية "ساعة الأطفال Children's Hour" (٤)

وعظفهم عليهم يمدون بأمر البابا. وترجع أهمية المسرحية بالأكثر إلى أنها أهم مسرحية تسد الفراغ في الحقبة بين شريدان وبين بيرو في المسرح الإنجليزي - ثم إلى روعة شعرها - وليس إلى صلاحيتها للتمثيل. (د)

(١) حرفة المسز ورن Mrs. Warren's Profession مسرحية بقلم شو ظهرت سنة ١٨٩٨. وتلخص في أن السيدة ورن - البائسة التي نشأت في أسواق الدعارة - تتجح مادياً وتدير عددًا من بيوت البغاء في إنجلترا وأوربا - ولكن المرأة تلد ابنة (فيغيان) تربا بها عن هذا الفحش فتشتمها في خفية حتى عن نفسها في إنجلترا بحيث لا تعلم شيئاً مطلقاً عن حرفة والدتها. وتحب الفتاة التي نبعت في الرياضيات شابًا تافهاً هو ابن أحد رجال الدين. وتزور الأم ابنتها فجأة ومعها شخصان من حنالة المجتمع أحدهما بارون تافه منحل الأخلاق يريد الزواج من فيغيان.. لكنه يخشى أن تكون فيغيان هذه ابنته.. ثم يقابلون بعد ذلك حبيب فيغيان - ابن القسيس - الذي يتبين أنه كان من عشاق المسز ورن - الأم - السابقين. وهان يقرر البارون أن القسيس هو والد فيغيان. وتواجه الفتاة أمها التي تعترف لها بحالها المخزية، وماضيها القذر.. لكن الفتاة تصفح عن أمها مع ذلك لأن ظروفها هي التي ألجأتها إلى ذلك كله. ويقف حبيب فيغيان من والده على ما كان من ماضي القسيس رجل الدين، ولكي يتسلى يطلب من مسز ورن القيام معه بجولة قصيرة في نبات أوربا. وحين تأبى الأم أن تقبل عن حرفضها، وحينما ترى فيغيان أن حبه المرجو قد خاب وباء بالفشل، تستقل بحياتها لتكسب قوتها من طريق شريف.

وقد أثارَت هذه المسرحية ضجة في أوربا ومنعت الرقابة تمثيلها، لكنها عادت فأذنت بها (د)

(٢) التلف Waste مسرحية بقلم هارلي جرانفيل باركر (١٨٧٧ - ١٩٤٦) المخرج والممثل والكاتب المسرحي الإنجليزي المعروف. وقد ظهرت مسرحية هذه سنة ١٩٠٧ وهي من المسرحيات التي حاول فيها تعديل واقعية إسبن. (د)

(٣) فيكتوريا رجينا مسرحية بقلم لورانس هوسمان L. Houseman (١٨٦٥ - ٠) تتناول حياة فيكتوريا ملكة إنجلترا منذ ارتقائها العرش حتى فترة متقدمة من حياتها - وقد ظهرت سنة ١٩٣٥. (د)

(٤) ساعة الأطفال Children's Hour للكاتبة الأمريكية العظيمة ليليان هلمان Lillian Hellman (١٩٠٥ - ٠) أقوى من كتب للمسرح من النساء. وقد ظهرت المسرحية سنة ١٩٣٤ وعيها ضعف التحليل النفسي وإن كان بظلاله الأولان من القوة المسرحية على قدر عظيم. ومن أشهر مسرحياتها الأخرى مسرحية "الأيام المقبلة: Days to Come" (١٩٣٥) و "العنكبوت الصغيرة Little Foxes" (١٩٣٩) - وخلاصة "ساعة الأطفال أن الفتاة ماري تيلفورد M. Tilford طفلة نكدة تعمل دلتماً على بلوغ أهدافها. وهي تلميذة في مدرسة تديرها السيدتان كارين ريت K. Wright ومارتا دوبي M. Dobie وكلتاها في حوالي سن الثلاثين. وتظاهر الفتاة بنوبة قلبية حينما تعاتبها كارين لكسلها، ولكن الدكتور جو كاردين خطيب كارين يؤكد أن الفتاة في صحة جيدة وأن قلبها من حديد؛ ويزيد هذا في غضب ماري؛ ويضعف غضبها أمر كارين بوجود تغير الفتاة لصوبياتها في الغرفة حتى لا يؤثر سلوكها في أخلاقهن فهرب إلى مسكن جدتها مسز تيلفورد حيث تنهم صاحبة المدرسة بأن بينهما علاقة جنسية شاذة مما كان له أثر سيء في نفوذ أمهات الأطفال فيسجن إنهاءهن من المدرسة حتى أصبح قاعاً صفصفاً.

(لمزيد من المعلومات عن ليليان هلمان ارجع إلى كتاب (فن كتابة المسرحية ص ٦٨ - ترجمتنا (د - خ).

للكاتبة ليليان هلمان Lillian Hellman وهي مأساة قوية محيرة لكنها بلا شك لا تصلح للعرض إلا أمام الراشدين فقط، وفي نظر الكثير من الراشدين قد تكون تجربة مثيرة وإن لم تكن محلاً للاعتراض. ولعل أحسن حل لهذه المشكلة يمكن أن يكون شيئاً معادلاً لشهادة س - أو - X في صناعة الأفلام - وهي نوع من تبويب الأفلام أو تصنيفها بطريقة تحمي الأحداث وصغار السن حماية تامة من مشاهد الفرجة التي قد تلبل أفكارهم بلبلة شديدة أو التي قد تنتهي بهم - بعامل سوء الفهم - إلى الرذيلة والجريمة، إلا أنها، أي شهادة X- تسمح للراشدين برؤية الأفلام الخطيرة المثيرة للفكر، والتي تعالج الموضوعات التي ينبغي للراشدين الإلمام بها وتأمّلها تماماً يقوم على العطف أو المشاركة الوجدانية، وليس ثمة طبع أي ضمان يقرر لنا أن كل شخص تجاوز السادسة عشرة هو شخص متزن كامل الاتزان ولديه قدر من الفهم والإدراك يكفي لتعريضه لرؤية هذه الموضوعات المبلبلية بحيث لا يخشى عليه منها. إلا أنه يجب التسليم، وعلى الأقل في الدول الديمقراطية، بأن الناس يصلون في حياتهم إلى نقطة يكونون فيها قادرين على أن يلوا أمورهم أنفسهم بأنفسهم. ومن العيوب الجانبية المؤسفة للرقابة أنها إذا منعت عرض شيء رأيت أهل الإفهام القدرة من الناس لا يلبثون أن (يحنوا إلى الشيء الممنوع حينئذٍ شديداً يدفعهم إليه دافع قوي وبيل من غريزة حب الاستطلاع؛ فإذا زال المنع بعدئذ وجدنا أن بعض الذين يهرعون إلى رؤيته يكونون هم هذا الصنف من الناس الذين يجب ألا يروه لأنهم بالفعل ليسوا في حالة طيبة من الصحة العقلية^(١).

(١) إليك مثالين مسلمين من أمثلة الفاعلة الكثيرة التي فع فيها الرقابة:

توسط جواهر لال نهرو - ولعله من أشد أصحاب الذهنيات الأخلاقية بين الساسة الأحياء. لكي تسمح الرقابة بعرض فيلم "هاملت" في دور السينما بالهند دون أن يحذف منه شيء، وذلك عندما اعترض المتزمتون وأهل الحشمة هناك على "لغته البنيتة" - ومنذ بضع سنين حدث في إنجلترا أن فازت تمثيلية جديبة محترمة تعالج أحد الموضوعات الاجتماعية بالصريح بالعرض في المسارح لا شيء إلا لتوسط إحدى الشخصيات الملكية!

وثمة قيد آخر يفرضه على الكاتب المسرحي المستوى المحدود لمدارك الفهم عند متوسط الغالبية من جمهور المسارح - ونحن لا نمزج بقولنا هذا ولا نستهزئ، وأيما إنسان حاول مرة أن يشرح أمراً من الأمور لشخص آخر يعلم أن الطاقة الإنسانية التي يستوعب بها الناس شيئاً ما لأول سماعهم به، أو استيعابهم لهذا الشيء في دقة وإحكام، هي طاقة قليلة ضئيلة. وعلى هذا، فأنا إن لم أفهم قصيدة من الشعر للقراءة الأولى ففي وسعي أن أقرأها مرة بعد مرة، وبقدر ما أحب من المرات - وإذا كانت قصيدة عظيمة فالراجح أنني لا لأفهمها كل الفهم، وفي وسعي أن أذهب بها إلى أحد ممن يقدرون هذا النمط من الشعر خيراً مما أفهمه أنا لأستعين به على فهمها، وفي وسعي أن أرجع إلى بعض المصادر لكي أفهم بعض التوريات. وينطبق هذا على القصص أيضاً. فأنا إذا أربكتني العلاقات بين شخصيات القصة، فليس ثمة ما يمنعني من إعادة ما قرأت لكي أجلو تلك العلاقات. وإذا كانت الأفكار والمشكلات آراء ومشكلات غير عادية ولا مألوفاً فليس ثمة ما يمنعني من التوقف كلما أردت لأمعن النظر فيها وأقبلها على وجوهها... أما حينما أذهب إلى المسرح فإن الأمر يكون مختلفاً أشد الاختلاف، وذلك لأنني إن لم أمسك في الحال بكل ما يري فوق المنصة التاث على الفهم نهائياً ولم ينفعني إلا أن أشهد المسرحية مرة أخرى، أو أن أقرأها لكي أزيل اللبس الذي وقعت فيه. وبعض ألوان البراعة التي ربما نالت الإعجاب في القصة لا تجدي فتيلاً في المسرح لأن الجمهور لا يستجيب بالسرعة التي تكفي لفهم هذه البراعات بينما هو يتتبع الحوار والتطور العام لموضوع المسرحية.

وتحتوي التمثيلية في كثير من الأحيان على تكرار كثير حتى للحقائق البالغة منتهى البساطة وعلى تفسيرات دقيقة، ومخاطبة الناس بأسمائهم الأصلية أكثر ما يجري في المحادثات الواقعية العادية، وألوان مختلفة من التبسيط المبالغ فيه والتي تبدو لقارئ التمثيلية بقصد دراستها أعمالاً تكاد تكون صيانية أو من أعمال الطفولة؛ على أن هذه كلها حيل يطرقها الكاتب ليضمن حسن فهم الجمهور حينما

كان الفهم ضروريًا للاستمتاع بالتمثيلية. ويجب على الكاتب المسرحي كذلك ألا يكلف جمهوره حشد الكثير من المعلومات في ذهنه منذ مطلع المسرحية. وقد أخذ بعضهم على برنرد شو وضعه في كثير من الأحيان فقرات من الهزل الخشن في ثانيا مسرحياته المفعمة بالجدل والاستفزاز. ومن المؤكد أن هزله يكون هزلًا سخيًا فجأة إذا قيس إلى بقية أعماله، إلا أن الأوساط من المتفرجين لا يستطيعون الإصغاء إلى مناقشات طويلة وجدل لا ينقطع ساعتين متواليتين. ومن المؤكد أن مسرحية Getting Married^(١)، تلك المسرحية القاصفة من الشرثرة المتألثة الباهرة، والتي لا تكاد تشتمل على شيء من الفعل (action) ، ليست أحسن مسرحيات شو.

المسائل المتقدمة التي ناقشناها حتى هذه النقطة هي مسائل بسيطة قليلة الأهمية إذا قورنت بمسألة استخدام الحوار والمحادثات للحصول على التركيز الذي ربما كان المطلب الرئيسي من التكنيك - أو فن الصياغة - المسرحي. إن تقاليد اللياقة والتأدب، وطاقت البشر الجسمانية وإمكانيات فنون المنصة قد تتغير وتبدل، وإمكانيات المسرح الحديث المجهزة تجهيزًا حسنًا بالمؤثرات الواقعية المعقدة هي إمكانيات عجيبة جديدة بالاعتبار فعلاً، إلا أن الاحتياجات الفنية ظلت

(١) Getting Married ملهاة تهكمية لشو ظهرت سنة ١٩١١ خلاصتها أن الفرد برد جنورث A. Bridgenorth ، أسقف تشليز، والذي يؤمن بترك الشيطان يتحدث عن نفسه دائماً، يعتقد أن نظام الزواج هو شيء من صنع الشيطان بصورته القائمة، وأن الناس إن عاجلاً أو آجلاً سوف يضربون عنه. وهو يحذو رؤساء الوزراء مغبة ذلك الإضراب، وإن تحقق من أنه سوف يبدأ بين الطبقات المالكة، وأن الحكومة سوف لا تجرؤ على التدخل.

ويوافق رؤساء الوزراء على وقوع الإضراب إلا أنهم يتحاشون إحداث الإصلاحات التي تحول دون وقوعه مخافة أن يخسروا الانتخابات التالية. أما الأسقف الذي زوج الكثير من بناته فيحمد الله على أن أخرى هؤلاء البنات قد تزوجت قبل وقوع الإضراب. إلا أن العروس تتسلم ليلة زفافها رسالة بالبريد تشرح الغرض من الإضراب فتتقع وتضرب هي نفسها. إنها تقرأ في تلك الرسالة أن الزوجة لا تستطيع تطليق زوجها في حالة ارتكاب هذا الزوج جريمة قتل. ويحاول العريس عبثاً إقناع العروس بألا يتوي مطلقاً قتل أي مخلوق. لكن الفتاة ترفض التوقيع على أي عقد يشتمل على مثل هذه الأمور الهمجية. وترى أن العقد يجب أن يراجع ويهدد من هذه الشروط البربرية. ويرسل القديس مندوبه فلا ينفك يناقش ويجادل حتى يخضع أخيراً لفكرة تغيير شروط العقد بغيرها. لكن العقد الجديد لا يكاد يفضل العقد القديم في شيء. وتكون النتيجة أن الزواج ليس إلا مهرّباً وحيلة من الحيل. وأن الإنسان لا يستطيع الكمال في أي شيء، ومن ثمة وجب عليه الاستعانة بالحيل والحلول المؤقتة ولو إلى حين.

ثابتة تقريباً ولم تتغير إلا قليلاً طوال التاريخ الأدبي، فالمأساة يجب أن تقدم لنا ركائماً من الانفعالات القوية، والملهات يجب أن تقدم لنا نوعاً ما من التسلية المستمرة التي تفضل أن تكون تسلية حاشدة متراكمة، والتمثيلية التي لا تستثيرنا استثارة كافية بالطريقة اللائقة الخليقة بفن التمثيل تكون تمثيلية غير مرضية، وهذه الإثارة القوية لا تتم إلا عن طريق التركيز.

وأول محاولة لوضع قاعدة للوصول إلى التركيز المسرحي (الدرامي) فيما يصل إليه علمي هي تلك التي قام بها أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق. م) الذي صدرت منه إشارات وآراء في كتابه المشهور (فن الشعر^(١)) Poetics - وهو الكتاب الذي نجد له ترجمات شتى في معظم لغات العالم.. تلك الإشارات التي نتجت عنها أخيراً نظرية الوحدات الثلاث The Three Units. لقد كتب أرسطو عن الحاجة إلى ما أسماه نقاد آخرون: "وحدة الفعل - أو وحدة الموضوع Unity of Action. فعقدة المسرحية يجب أن تكون، كما كانت في أيام اليونانيين - في قطعة واحدة، وبالأحرى في موضوع أصلي واحد. وقد تطورت من هذه النظرية نظريات أحدث عهداً وأشد دقة وأكثر تحفظاً قام بها الكلاسيون المحدثون الذين كان جان راسين الفرنسي خير من يمثلهم. وتقضي وحدة المكان بالألا يكون للتمثيلية كلها إلا منظر واحد، لأن من السخف أن نتصور أننا نكون أول الأمر في روما، ثم لا تمضي دقائق حتى نرى أنفسنا في الإسكندرية. أما وحدة الزمان فتفهم عادة على أن أحداث المسرحية يجب ألا تمتد إلى أكثر من أربع وعشرين ساعة، هذا وإن يكن بعض الكلاسيين المتدققين يخفضون حتى هذه المدة المحددة ويحاولون أن يجعلوا الفعل مستمراً تمام الاستمرار بحيث يتطابق زمن تمثيل أحداث المسرحية والزمن الذي تستغرقه هذه الأحداث لو أنها وقعت في الحياة الحقيقية مطابقة تامة.

(١) في كتابنا "أشهر المذاهب المسرحية" خلاصة وافية لهذا الكتاب. (د)

وقد بين الدكتور جونسون^(١) بطريقة فطنة وواضحة أننا لا نعتقد أنفسنا في روما أو في الأسكندرية بأية طريقة من الطرق، وأنا إذا أمكن أن نتصور أنفسنا في أحد هذين المكانين، ونحن لسنا فيه حقًا، فيمكننا بالمثل تمامًا أن نتصور أنفسنا في المكان الآخر، بيد أن التمثيلية التي تجري في مكان واحد قد تبدو في كثير من الأحيان أقرب إلى الحقيقة والواقع من التمثيلية التي يتغير فيها المنظر مرارًا وتكرارًا. وكثيرًا ما يمتد زمن المسرحيات إلى آمام طويلة من الزمن الوهمي. وهناك مسرحيات مثل "أنطوني وكليوباترة" و"جان دارك" ومسرحية "الحسكة والوردة"^(٢) للكاتب وليم دوجلاس هوم W. D. Home ومسرحية "رتشرد صاحب بوردو" للكاتبة جوردون دافيوت G. Daviot^(٣)... يمتد زمن الفعل فيها إلى شهور وشهور، بل إلى سنوات وسنوات. ومسرحية برنرد شو: "العودة إلى متوشالغ"^(٤) تبدأ في جنات عدن وتنتهي "فيما يستطيع أن يصل إليه تفكيرنا!". ونحن إذا استثنينا كتابًا عباقرة من طراز شكسبير وشو، وكل منهما قانون في ذاته، وجدنا أن أحسن التمثيليات التي تحوز منا الرضى وتحظى بالقبول هي تلك التمثيليات التي يقتصر فعلها على فترة وجيزة، ولعل السبب في هذا أننا في الحياة الواقعية لا تصادفنا إلا نادرًا مدد طويلة من التوتر والكمد الذهني وانشغال البال.. أو مدد طويلة من التبعات ذات الأحداث الدرامية المستمرة دون أن تتخللها مدد من التفريح أو

(١) الدكتور جونسون - أو صمويل جونسون S. Johnson (١٧٠٩ - ١٧٨٤) هو الدكتور الأدبي في إنجلترا في القرن الثامن عشر وقد كان شاعرًا وكاتبًا مسرحيًا ثم ناقدًا عبقريًا اشتهر بنقل أسلوبه وتعبيره وغموض فكرته لذلك السبب، وفي هذا الكتاب نماذج من هذا الأسلوب. وقد حال ذلك دون ترجمته إلى كثير من اللغات الأجنبية، بل هناك من لا يفهمونه وقد حاول جارك D. Garrick إخراج مسرحيته إيرين فذهبت محاولته عبثًا - مع أنه كان من تلاميذه وعضوًا في الجماعة المسماة باسمه.

(د)

The Thistle & the Rose (٢)

(٣) جوردون دافيوت G. Daviot - واسمها الحقيقي إليزابيث ماكنتوش E. Macintosh وتكاد تحي طريقة شكسبير في

رتشارد الثاني صاحب بوردو ظهرت سنة ١٩٣٢ وأنت بإيراد ضخم (د)

(٤) العودة إلى متوشالغ Back to Methuselah ملهة خيالية لشو ظهرت سنة ١٩٢١ وهي من خمسة فصول كل منها يكاد يكون تمثيلية مستقلة، وفكرة شو فيها أن الناس يجب أن يبحثوا عن كمال أنفسهم حتى لا يتول أمرهم إلى الدمار - وتستغرق

الفصول الخمسة فترة من الزمن تبلغ ٣١٩٢٠ سنة. (د)

يعترضها ما يقطع حبل استمرارها من مجرد الشئون العادية التي تحفل بها حياتنا اليومية. إننا قد نجد من الصعوبة أيضاً أن نتبع تمثيلية كتمثيلية "قس ناعس A Sleeping Clergyman" بقلم بريدي Bridie أو تمثيلية "معالم الطريق Milestones" ^(١) لأرنولد بنت A. Bennet التي تشتمل على أجيال عدة من الناس يتلو كل جيل منهم الجيل الذي يسبقه مع ما كان جيل يتخلق به أحوال وعادات في فترات كثيرة تعرض لنا متتابعة على خشبة المسرح. على أن هذه المسرحيات ومسرحيات غيرها من طرازها كانت مسرحيات ناجحة في كثير من الأحيان، ومن ثمة فلا يمكن وضع قاعدة ثابتة في هذا الصدد لا يعتمدها التغيير أو التبدل.

وعلى هذا فوحدتا الزمان والمكان لا تزيدان على كونهما تقاليد شكلية أملتها إلى حد ما حاجيات المسرح الحقيقية، إلا أن من الممكن الخروج عليهما في أحوال كثيرة دون أن تلم بنا الكوارث! ومن الممكن أن تساعدنا على تركيز الانفعال وتزيدها في قيمته إلا أنهما غير ضروريتين له. وربما كانت مسرحية "عطيل" من أكثر المسرحيات التي ألفت تركيزاً - وهي بلا شك واحدة من أشد المسرحيات الإنجليزية في هذا الصدد، وذلك من حيث ما تزودنا به من التجربة الانفعالية، ومراكمة الرأفة والرغبة والرعب، والسرعة التي لا تتوانى ولا ترحم والتي تسير بها المسرحية إلى خاتمتها المفجعة، إلا أن المسرحية تشتمل على تغييرات كبيرة في مناظرها، ثم إن توقيت حوادثها بمعناه الحرفي أو من وجهة النظر الرياضية هو توقيت غريب بالغ منتهى الغرابة مربك شديد الإرباك حتى لقد كتب الكثير من

(١) معالم الطريق Milestones من تأليف الكاتين أرنولد بنت وإدورد نوبلوك E. Knoblock وهي تعالج فترة طويلة من الزمن تستغرق عدة أجيال وظهرت سنة ١٧١٢ د)

وأرنولد بنت A. Bennet (١٨٦٧ - ١٩٣١) هو الكتاب القصاص والمسرحي الإنجليزي الخفيف الظل - وقد ظلت مسرحيته (مغامرات عظيمة Great Adventures) تمثل عامًا ونصف عام على التوالي.

أما زميله إدورد نوبلوك (١٨٧٤ - ١٩٤٥) فكانت مسرحي (إنجليزي أمريكي) وهو صاحب مسرحية (قسمت Kismet) التي مصرها أدينا الكبير بيرم التونسي بالزجل المصري وقدمتها الفرقة المصرية. وله أيضاً مسرحية (الرفاق الطيبون Good Companions) واشترك في تأليفها مع جون بريستلي) وقد اشترك مع بنت وكلود آسيكو في بعض المسرحيات. (د)

النقد حول "الخطة الزمنية المزدوجة" لهذه المسرحية. إن التمثيلية التي تحافظ محافظة شديدة على جميع الوحدات لكنها لا تصطبغ بأية صبغة درامية أصيلة، ولا تشتمل على أية شخصيات شبيهة بالشخصيات التي نعرفها في الحياة، أو حوار قوي، أو فعل أخاذ يستهوي الأنفوس ويسترعي الانتباه، هي تمثيلية قد تنتهي إلى الفشل الذريع والسقوط الماحق. على أن وحدة الفعل هي شيء أكثر من أن يكون تقليدياً.. شيء لا يكاد يكون عنه غناء ولا عنه معدى لكي تمسك المسرحية بأنفاس الجمهور وتذب انتباههم باستمرار.

إن من الممكن أن تشتمل القصة على عدد كبير جداً من الحوادث الهامة والقصص الاستطراذية والعقد الثانوية sub - plots، بل هي تشتمل أحياناً على حكايات كاملة منفصلة لكنها مدمجة في هيكل القصة، ومن أمثلة هذا النوع تلك القصة الجميلة المجازية التي تدور حول تطور الروح في رواية "حكاية مزرعة إفريقية" للكاتبة ألف شرينر Olive Shreiner، وهي قصة رمزية يمكن أن تكون قصة قائمة بذاتها وإن تكن الرواية كلها تحدثنا عن تطور روحين بطريقة أقرب إلى أن تكون طريقة طبيعية حقيقية. ومن الممكن إدخال شخصية في القصة لا لكي تقوم بدور هام في حل عقدها ولكن لمجرد إيجاد مؤثر هزلي مضحك أو مؤثر عاطفي مثير للشجن. ويمكن أن تشتمل القصة على فقرات من النقد الاجتماعي أو النقد الأخلاقي، بل على فقرات من النقد الأدبي يحشدها المؤلف حشداً، ولا يبالي أن يتحدث بلسانه صراحة كما نجد في قصص تشارلز ريد^(١) ودكنز^(٢). أما في

(١) تشارلز ريد Charles Reade (١٨١٤ - ١٨٨٤) كاتب قصص إنجليزي كان يتناول في قصصه المشكلات الاجتماعية ويعني على مساوئ المجتمع. (٥)

(٢) تشارلز دكنز Charles Dickens (١٨١٢ - ١٨٧٠) الكاتب القصص الإنجليزي المشهور وكان يمزج في قصصه بين العاطفة والميلودراما والفكاهة - وكثير من شخصياته أنماط بشرية لا تمحى من الذهن وقد ترجم الكثير من قصصه إلى العربية. اقرأ ترجمة مطولة في كتاب (قصة أعلام الأدب في العالم - عمالقة الأدب الغربي). (٥)

(٢) أنتيجوني Antigone (٤٤١ ق. م) من مآسي الكاتب اليوناني الخالد سوفوكلس (٤٩٦ - ٤٠٦ ق. م) وفيها تتور أنتيجوني على أمر الملك بعدم دفن جثة أخيها وتتولى دفن الجثة معرضة نفسها للقتل بالرغم من أنها خطيبة هامون بن الملك.

المسرحية فهذا من رابع المستحيلات، حيث يجري الفعل كله في مدى وقت قصير من الأداء الحقيقي، وهو لا يتسع للزخارف أو القصص الاستطاردية.. وذلك لأن الأدب الذي يمشي يجب ألا يرهق نفسه بالأحمال الثقيلة أيضاً.

ومن العسير أن تجد عقدة مسرحية تتيح لك هذه الوحدة، لان هذا عادة يعني جعل الأمور أيسر وأعظم سرعة مما هي في الحياة الحقيقية الواقعية^(١)، إلا أن التركيز الذي يمكننا الوصول إليه عن طريق هذه الوحدة هو تركيز مرض جداً. ونحن نجد مثلاً لهذا في مأساة "أنتيجوني" اليونانية من تأليف سوفوكلس.. تلك المسرحية التي تصادف أنها تطابق جميع وحدات المذهب الكلاسي.. وذلك أنها تجري في مكان واحد وأن فعلها لا ينقطع إلا إذا تدخل الكورس - أي الجوقة أو فرقة الإنشاد - الذي ينشد أشعاراً تعليمية أو تأملية لترقيم الفعل، أعني يكون الإنشاد أشبه بعلامات وقف تريح الممثلين. وحتى حينما لا يكون الذين يمثلون هذه المسرحية إلا بعض الطلبة ممن لا يزالون يدرسون، كما شهدتهم يمثلونها مراراً، فإنها تظل مع ذلك مسرحية قوية، وذلك بسبب هذا الضغط الرهيب للانفعالات النفسية في حيز ضئيل.

إننا نرى في مستهل هذه المسرحية صراعاً عنيفاً بين الواجبات. لقد قتل كل من ولدي أوديب - ملك طيبة السابق - أخاه بعد أن تحاربا، وعاشت من بعدهما أختاهما أنتيجوني وأسمينه، بينما طيبة يحكمها خالهما لملك كريون. وترى أنتيجوني أن واجبها يحتم عليها دفن أخيها المخطئ لما كان له من مقام وشرف في الحياة الدنيا ولخيره وسعادته الروحية في الحياة الآخرة. ولكن كيف يتم هذا الدفن وقد أمر الملك بأن يظل القتيل الذي خان بلاده من غير أن يدفن؟ إن الاحترام الذي يربط أفراد الأسرة الواحدة عهد لا يمكن أن ينقض، ورياط لا يصح أن يذال؛

(١) لا جدال في أن كل فن يتضمن قدرًا من الانتقاء، ونحن إذا وصفنا وصفاً مفصلاً كل ما يدور في يوم واحد كانت النتيجة شيئاً ضخماً في حجم رواية أليسييز Ulysses للكاتب جيمس جويس. وبالرغم من أن أليسييز هذه قصة عظيمة إلا أنه ما من أحد يريد عددًا كبيراً من الكتب التي تشبهها. بيد أن الانتقاء في المسرحية أدق وأشد صرامة منه في الفنون الأخرى. (المؤلفة)

ولكن السلطة القانونية التي يتولاها ملك نصب على العرش تنصيصاً شرعياً يجب أن تطاع، وذلك لأن استقرار كل مجتمع وسلامته يتوقفان على ذلك. والملك ليس مجرد طاغية أو حاكم بأمره؛ وقد كان أخو أنتيجوني مخطئاً حقاً كما كانت مقاصد طيبة. فهذه المعضلة التي زادها إشكالاً أمر الملك بأن كل من يجزؤ على دفن القتل سيكون جزاؤه القتل هي معضلة حقيقية مؤلمة ولا اصطناع فيها. وقد آثرت إسمينه - أخت أنتيجوني أن تطيع السلطان، لإيمانها بذا السلطان من جهة، ولخوفها منه من جهة أخرى. أما أنتيجوني، الشخصية الأقوى، فتدفن أباها متحدية بذلك وأمر الملك، ثم يلقي القبض عليها ويحكم عليها بالموت؛ إلا أنها تظهر من الصبر وتبدي من البطولة والجلد وروح التحدي ما يزيده تأثيراً في النفوس أسفها الطبيعي لما تتضمنه التضحية التي أقدمت عليها من حرمانها من الزواج، وما يلي الزواج من أمومة. وعند هذه النقطة بالذات، وبالأحرى عندما تكون انفعالاتنا قد استثيرت استشارة عظمى بالفعل، إذا بمعضلة جديدة تنشب.

لقد كانت أنتيجوني مخطوبة إلى هايمون ابن الملك؛ وهو يتوسل إلى أبيه أن يصفح عنها ويعفو، ولكن أباه كريون يأبى ذلك ويرفض، وهكذا تنشب معركة مزدوجة بين "الحب" و"الواجب". إن هايمون يود أن يفي لأبيه لكنه يود كذلك أن ينقذ حياة محبوبته، والصراع الناشب في نفسه يقوى ويزداد إيجاعاً لأنه يدرك أن قرار أبيه قرار غير سليم من الناحيتين الأخلاقية والسياسية. لقد كان كريون يحب أن يغفر لولده وأن يتسامح معه، غير أنه كان يشعر بأن أي ضعف يبدر منه في مثل تلك اللحظة يعرض سلامة الدولة وأمنها للخطر، ثم إن الصراع الذي ينشب في أعماقه ليزداد اضطراراً بسبب حنقه واستيائه من النقد الذي وجهه إليه ابنه ووجهه إليه الكورس. وهذه كلها معضلات أخرى حقيقية وما من حل سعيد، بل الحل الوحيد لهذا الصراع كله، وتلك المعارك جميعها، هو الموت.. فهذه أنتيجوني تموت بيدها في ذلك القبو الذي ألقيت فيه لتلقى حنقها جوعاً، وذلك قبل اللحظة نفسها التي أرسل فيها كريون أحد رسله ليخلصها من ذلك المصير خوفاً من الآلهة

وفرعًا من غضبها.. وهذا هايمون يقتل نفسه، كما تقتل الملكة نفسها بعد أن ذهب الحزن بصوابها لفقدائها ولدها... أما كريون فغنه يبقى وحيدًا شريدًا مهيبًا الجناح محقرًا لا يكاد يقدر على كلمة مفهومة أو قول منطقي معقول. وهكذا تسير المسرحية ميعها بتلك السرعة المرعبة إلى نهايتها، دون أن نستشعر شيئًا من التفريخ أو راحة الأعصاب قط، ودون أن يبدو أن ثمة نهاية لهذا كله إلا تلك النهاية. وقد كان التقليد المسرحي في اليونان في ذلك العصر، والذي يقضي بالألا يتحدث أمامنا فوق المنصة إلا اثنان فقط من الشخصيات الرئيسية يزيد من وعينا باصطدام الشخصيات واصطراع المبادئ، ونحن لا نستشعر أثرًا لأية عقدة ثانوية أو حادث أو قصة استطرادية يسوقها المؤلف من باب الحيلة والزخرف. وكلام المسرحية، حتى في ترجمتها، له من القوة المؤثرة ومن الجلال والسمو ما يكاد يجعل من المحال أن تفسد المسرحية ما استطاع الممثلون أن ينطقوا كلامها في وضوح وفي عزة وسمو. إن من الممكن أن تصنع القصة شيئًا أكثر من هذا بكثير، أما هذا بالذات فهو ما لا تستطيعه ولا تقدر عليه.

وقد يشعر القارئ برغبة في فحص مسرحيات عطيل أو ماكبت أو الملك لير، وفحص مأساة حديثة العهد مثل مأساة A Street Car Named Desire (عربة ترام اسمها الرغبة) للكاتب تنسي وليمز^(١)، أو The Deep Blue Sea للكاتب تيرانس رانيجان^(٢)، أو Children in Uniform لكرستا ونسلو، أو

(١) تنسي وليمز Tennessee Williams (١٩١٤ - ٠) كاتب مسرحي أمريكي نال جائزة النيبترجولد سنة ١٩٣٩ وسنة ٢٥ سنة ثم اشتهر في عالم التأليف المسرحي حينما ظهرت مسرحيته The Glass Menagerie سنة ١٩٤٥ - وقد ظهرت مسرحيته المذكورة The Streetcar Named Desire سنة ١٩٤٧ - وهي مسرحية تدور حول موضوع جنسي تأثر فيها المؤلف بهاديتمان الألماني في مسرحيته قبيل شروق الشمس - وقد لخصناها فيما بعد (د - خ).

(٢) Terance Rattigan (١٩١٢ - ٠) كاتب مسرحي إنجليزي حديث أصاب أول نجاح له سنة ١٩٣٤ وسنة اثنتان وعشرون (!) بمسرحيته: "الحادثة الأولى First Episode" ومن أشهر مسرحياته "فرنسيون بلا دموع French Without Tears" (١٩٣٦) وقد ظلت تمثل هي ومسرحيته "بينما تشرق الشمس While the Sun Shines" (١٩٤٣) أكثر من ألف ومائة حفلة متتالية (!) - وهو الكتاب الوحيد الذي حققها الظفر. (د)

Sacred Flame^(١) لسومورست موم، ليرى كيف يصل الكتاب في كل من هذه المسرحيات إلى التركيز عن طريق تحقيق وحدة الفعل الجوهرية عن طريق السرعة التي يتحرك بها هذا الفعل.

إن وحدة الفعل مهمة بمثل ذلك في الملهاة أيضاً لكي تتيح لها التركيز، وإن يكن التركيز في الملهاة بالطبع ليس للانفعالات العنيفة ولكن للمتعة والتلهي والتسلية. والتركيز الهزلي المضحك هو الحشد الأمين المتين للحوادث الهامة والقصص المسلية والملاحظات والإشارات الفكاهة. ومعظمنا ممن لم نتقدم فيهم روح الدعابة يرسل بعض الإشارات والملاحظات المسلية المضحكة أحياناً. وقد يحدث في حالات نادرة أن نفوه بعبارة فكاهة ملهمة يبلغ من لطفها أن تضحك أي شخص تصافح أذنيه. إلا أنه ليس ثمة أحد يحشد في أحاديثه العادية هذا العدد الكبير من الأمثال والنكات والأجوبة اللطيفة المسكتة التي ترد على ألسنة الشخصيات في ملاهي شو وكو نجريرف^(٢) وأوسكار ويلد^(٣) وفانبره^(٤) أو حتى أ.

(١) اللهب المقدس The Sacred Flame مأساة لسومورست موم ظهرت سنة ١٩٢٨ وخلاصتها أن موريس أحد طياري الحرب قد أصبح شخصاً معطوياً لا أمل فيه وهو الآن يقاسي آلاماً جثمانية شديدة - وقد أصبحت زوجته دون أن يدري - عشيقته لشقيقه - وتكون خاتمة آلامه - أو الضغث على إباله كما نقول نحن العرب - أن تقتله أمه (!) (د)

(٢) وليم كونجريرف W. Congreve (١٦٧٠ - ١٧٢٩) الكاتب الكوميدي الإنجليزي المشهور وأولى ملاهيه "العزب العجوز The Old Bachelor التي أعجب بها جون دريدن بالرغم من فحشها - وأبدع ملاهيه هي ملهاة: "حب حب Love for Love" ثم "سنة الحياة The Way of the World" وهي الملهاة التي هاجمها الناقد الإنجليزي الكبير جريمي كولير Jeremy Collier (١٦٥٠ - ١٧٢٦) هجومًا شديدًا أدى إلى اعتزال كونجريرف الكتابة للمسرح - وكولير هو أقمسى ناقد هاجم ملاهي فترة عودة الملكية لميوعتها وشدّة إفحاشها - وعلى رأس كتابها كونجريرف وشادول Shadwell وويشترلي Wycherley - وسعرض بالتلخيص لبعض ملاهيه. وآراء كونجريرف في النظريات المسرحية معروضة في كتابه: Letter Concerning Humour in Comedy وكونجريرف بالرغم من ذلك من أعظم كتاب الملاهي السلوكية. (د)

(٣) أوسكار ويلد Oscar Wilde (١٨٥٦ - ١٩٠٠) القصص والكاتب المسرحي الأيرلندي المشهور، ومن أشهر قصصه: "صورة دوريان جراي" التي يعرض فيها ويلد آراءه الحرة في الفن والأخلاق والحياة. وأشهر ملاهيه المعروفة في الشرق العربي: مروحة الليدي وندرمر وأهمية أن يكون الإنسان مخلصاً (إبرنست) وامرأة بلا أهمية وكلها مترجمة إلى العربية - ومأساة ويلد الأخلاقية التي قضت عليه مشهورة ولا مكان لتفصيلها هنا. (د)

(٤) السير جون فانبره S. J. Yanbrugh (١٦٦٤ - ١٧٢٦) الكاتب المسرحي والمهندس المعماري الإنجليزي والذي اشتغل جاسوسًا إنجليزيًا في فرنسا قبض عليه وزج به في الباستيل - وقد اقتبس أيضًا كثيرًا من مسرحيات مولير ومن أشهر ملاهيه The Relapse (١٦٩٦) و The Provoked Wife و The Confederacy وسنلخص بعض ملاهيه فيما بعد. (د)

أ. ملن، وهي الشخصيات التي عدا ذلك لم يصورها هؤلاء الكتاب تصوير غير العاديين أو الموهوبين من الناس. وإليك هذا المثال من ملهاة "سنة الحياة The Way of the World" ^(١) لكونجرىف، وهو حديث ربما كان أقرب إلى الأحاديث العادية:

ميرابل: لقد رأيتنه. إنه يبشر بأن يكون شخصاً غير عادى، وأحسب أن لك الشرف بأن تكون من أقربائه.

فينول: نعم إنه أخ غير شقيق لهذا الوتود Witwoud من زوجة سابقة كانت أختاً لسيدتي لىدي وشفورت، أم زوجتي، وإذا تزوجت أنت ملا مانت فلسوف تدعى قرابته أيضاً.

ميرابل: إنى أفضل أن أكون قريباً له على أن أكون من معارفه.

فينول: إنه يحضر إلى البلدة ليجهز نفسه بما يلزمه للسفر.

ميرابل: للسفر؟ ولماذا؟ إن الرجل الذى أعنى فوق الأربعين.

فينول: وما أهمية ذاك؟ إنه مما يشرف إنجلترا أن تعلم أوروبا كلها أن فىنا حمقى وبلهًا أغبياء من جميع الأسنان!

ميرابل: إنى لىدهشنى ألا يكون ثمة قانون صادر عن البرلمان لإنقاذ سمعة البلاد ومنع تصدير الحمق والبله إلى الخارج!

فينول: لا شك أنه لىس فى الإمكان أبدع مما كان. إن من الأفضل أن نتجر بخسارة قليلة، من أن نؤكل جلدًا وعظمًا، مع ما يصيبنا من كظة مخازننا بالبضائع.

(١) سنة الحياة The Way of the World ملهاة لوليم كونجرىف ظهرت سنة ١٧٠٠ - وقد لخصناها آنفًا - وتمتاز الملهاة بالبراعة فى تصوير شخصياتها، وفى أنها تصوير حسن للحياة فى عصرها. وقد وصفها سو نورون فقال: إنها أكمل الملاهى الإنجلىزىة وأتمها صفلاً والطفها حبكة. (د)

ميرابل: ولكن قل لي أرجوك: هل حماقات هذا الفارس المتجول، وحماقات أخيه صاحب الضيعة، تمت إلى بعضها بأية صلة من صلات القرابة؟

فينول: أبداً أبداً... فوتود ينمو بالليل، كبشملة مطعمة على تفاحة برية، فإحدهما قد تذوب في فمك، بينما الأخرى تثير أعصابك وتمزقها.. إحدهما لب كلها، بينما الأخرى نواة كلها!

ميرابل: إذن فسوف يصيب العفن أحدهما قبل أن ينضج، أما الآخر فسوف يفسد قبل أن ينضج على الإطلاق!

وقد يوافق معظم الناس على أن الشخص الذي يتعمد أن يكون مخلوقاً حلو الباردة في الحياة الواقعية لا يكون إلا مخلوقاً تافهاً، كما يكون في كثير من الأحيان مخلوقاً غير جذاب، أما ونحن نشهد إحدى الملاهي فترانا نلذذ أمثال هذا النوع من الأحاديث.

وفي الحياة الواقعية أيضاً يحدث الكثير من الحوادث الهزلية المضحكة بكثرة كبيرة. وقد تكون من النوع الذي نجده في المهازل (farces) وذلك على نحو ما وجدت والدتي نفسها مرة في منتصف السلم إلى أعلى المنزل وفي يدها قارورة لبن فارغة ثم عادت أدراجها لأنها تبينت أنها قد تركت سهواً ساعة المنبه بدلاً من القارورة أمام الباب الخارجي. وقد تكون هذه الحوادث من قبيل ما يجري في الملهاة الراقية كما في تلك الحادثة التي يمكنني أن أؤكد صحتها، وهي أن رجلاً دعا إلى الغداء سيدتين كان يثهما هواه في وقت واحد، وذلك بقصد إرباكهما وإخجالهما، فإذا هو الذي لا يلبث أن تحل به الربكة ويغشاه الخجل حينما يرى كلا من المرأتين تميل إلى صاحبتهما ميلاً شديداً، وإذا هما يتبادلان حديثاً مرحاً، لا يخفى أنه كان عنه هو بالذات، وبلغة لم يكن يستطيع أن يفهمها! إلا أن أمثال هذه الحوادث لا تتجمع في الحياة الواقعية عادة بالسرعة التي تحتشد بها في الملهاة

البارعة. ولو قد حدث هذا لأصبحت الحياة شيئاً مضيئاً شديداً الإجهاد لنا، ولما وجدنا كثيراً من المتعة أو التسلية في تذكرنا لأمثال هذه الحوادث.

إن ملهارة: "إبرة جامر جرتون Gammer Gurton's Needle" (1) هي من أقدم الملاهي الإنجليزية وأشدّها فجاجة، لكننا نجد فيها مع ذلك حشداً سريعاً بديعاً جديراً بالاعتبار من الحوادث الهزلية المضحكة، ترتفع إلى ذروة لها طريقتها في إثارة إعجابنا، وإن تكن أشد حرافة من ملاهي كونجريف. وملهارة "الأخطاء Comedy of Errors" لشكسبير مثال جيد للملهارة ذات الحوادث الغريبة والتي لا تشمل على الكثير من الشخصيات الهامة. إن المسرحية لا تنفك تزدهم بالشخصيات المغلوطة التي يقوم بعضها مقام بعض لشدة تشابهها - حتى تدور رؤوس الأشخاص المسرحية جميعاً. أما الشخصيات في ملهارة "الليلة الثانية عشرة" فأكثر أهمية، وهذه الملهارة تجمع بين الجمال وبيم الهزل اللطيف المضحك، إلا أن الإشارات والملاحظات الهزلية، والمواقف المضحكة تتابع هنا أيضاً أكثر وأسرع مما يحدث في الحياة العادية الحقيقية. ونحن نلاحظ أن كل شخصية من شخصيات ملاهي أوسكار وايلد تتحدث كما يتحدث أوسكار وايلد نفسه، وقد قيل هذا أيضاً، وإن كان هذا يجانف الحق إلى حد كبير، عن شخصيات ملاهي برنرد شو. والذي لا شك فيه هو أن كل شخصية في أي تمثيلية تتحدث على الدوام أحسن مما يتحدث معظمنا في أي وقت من الأوقات. وهذا ليس زيفاً ولا فتناً رديئاً، فثمة فرق بين تقوية الواقع وبين تشويهه.

(1) إبرة جامر جرتون Gammer Gurton's Needle ملهارة إنجليزية قديمة منسوبة إلى الكاتب وليم ستيفنسون المتوفى سنة 1575 وهي نوع من المهزلة farce - وكانت تعزى إلى الكاتب جون ستل J. Still (1543 - 1605) - والمهزلة تدور حول الإبرة الثمينة التي فقدتها جامر جرتون بينما كانت ترفو سراويل هودج. ويخبرها دكون Diccon أن جارتها دام تشات هي التي سرقتها.. ومن ثمة تضطرب القرية بأسرها.. وأخيراً يعثرون بالإبرة معروزة في رجل هودج. وقد ظهرت مسرحية حديثة للموضوع بنفسه بقلم كولن كلمنتس. (5)

وأعتقد أن هذا يكفي لتوضيح أن الطبيعة الخاصة للمسرحية وكونها شيئاً
مرئياً ومسموعاً بالمدلول الحرفي، وذا أبعاد ثلاثة، ووقعها العنيف في القلوب
يجعلها عرضة لقدر معين محتوم من ألوان القصور أساسه الإمكانيات المادية
والإنسانية، ومن ثمة تكون خاضعة أشد مما يخضع أي نوع آخر من أنواع الفنون
لطائفة مقررة من التقاليد والأحكام. إلا أن هذا يكفي أيضاً لتوضيح أن هذه القيود
الناجمة عن تلك التقاليد والأحكام المسرحية (الدرامية) تسهم في وقع المسرحية
في نفوس الجمهور وذلك بتركيز الانفعال أو المتعة. على أن ثمة شرطاً ضرورياً لهذا
سنناقشه في الفصل التالي.

لهذا يجب أن نجعله يسير

"أيها القارئ: إن من المستحيل معرفة أي نوع من الناس سوف تكون، لأنك قد تكون في العلم والمعرفة بطباع البشر بقدر ما كان شكسبير.. وربما كنت لا تزيد في العقل والحكمة عن بعض الذين قاموا على تحقيق مسرحياته".

هتري فيدينج (في قصته طوم جونس)

إن التقاليد والأحكام الفنية للمسرحية تنبثق من كونها عملاً يؤدي ويمثل؛ إلا أن الطالب الذي يشتغل بدراسة إحدى التمثيليات المقررة لكي يؤدي فيها امتحاناً، أو الطالب الذي يدرس تاريخ المسرحية، يدرس المسرحية عادة بوصفها شيئاً أعد للقراءة لا لشيء آخر. ولعله يقرؤها في حجرة من حجرات الدراسة تفوح منها روائح الحبر والطباشير، ولعله يقرؤها في حجرة نومه التي تشتمل على مكتبة.. تلك الحجرة الصغيرة الرطبة التي تبهر العين ولا تستجيش الأحاسيس، والطالب يضع تفاسير وتعليقات بقلمه الرصاص في هوامش المسرحية، وبعد إجابات على أسئلة منتظرة.. وهذا كله لا يخلو من الفائدة، غير أن مثل هذه الدراسة للمسرحية تبعد بصاحبها عن القصد المطلوب من دراسة المسرحيات. لأنه إذا كان المقصود من المسرحية هو أن تقرأ أساساً (لأنه لا يوجد ما يمنع من قراءة التمثيلية الحسنة) لما مست الحاجة إلى أن تكون المسرحية مناسبة للتمثيل، ولما كان هناك ما يدعو إلى أن تكون تمثيلية حقيقية. والواقع أن التمثيلية، تخضع غالباً في أثناء إخراجها لكثير من التغيير والتبديل، وذلك عندما يستطيع الكاتب ذاته، أو المخرج، في

أثناء أحد التداريب أن يجري شيئاً من التهذيب في النص، أو أن يلاحظ وجود بعض الصعوبات العملية في النطق، مما لم يلاحظه من قبل.

إن التمثيلية المطبوعة ليست إلا "وصفة" أو قائمة بأسماء مواد مختلفة لعمل حفلة تمثيلية. فهي لا بد لها من أن "تطبخ" - وبالأحرى - لا بد لها من الإخراج، وذلك قبل أن تعطينا هذا النوع من الرضا والقبول الذي قصد أن تعطينا إياه. وهذا هو أحد الأسباب التي يمكن من أجلها أن تكون دراسة "تمثيلية مقررة" في معهد أو كلية جامعية دراسة مملّة مضمّنة إلى حد قد يصيب الدارس بالجنون، بل هي في هذا أشق من دراسة الروايات المقررة.

وإليك هذه الفقرة من تمثيلية مارلو^(١): "الدكتور فاوست" المطبوعة:

فاوست: "ولماذا؟ هل تنطوي على أس\ي شجن يعذب غيرك من الناس؟

مفستوفيلس: شجن عظيم كالذي تنطوي عليه نفوس البشر. ولكن قل لي يا فاوست. هل ستنزّل لي عن نفسك؟ إنك لو فعلت لكنت أنا عبدك الخادم الذي يسهر عليك ويأتمر بأمرك ويهيك ما لا يمكن أن يدور لك ببال.

فاوست: أجل يا مفستوفيلس.. إنني سأعطيك إياها.

مفستوفيلس: إذن.. اطعن ذراعك بشجاعة يا فاوست، وأوثق نفسك، حتى إذا كان ميقات يوم معلوم جاء إبليس الأكبر فادعى ملكيتها.. وعندها تكون عظيمًا عظمة إبليس نفسه.

فاوست: (يطعن نفسه).

(١) كرسوفر مارلو Ch. Marlowe (١٥٦٤ - ١٥٩٣) الكاتب المسرحي الإنجليزي الذي تعلمد عليه شكسبير. وصاحب "البيت العظيم" في الشعر المرسل؛ وتشتهر مسرحياته بعنفها وكثرة دمايتها وأنها أميل إلى الذكورة منها إلى الأنوثة. وأشهرها تيمور لنك (١٥٨٨) وإدورد الثاني، والدكتور فاوست، ويهودي مالطا. وقد قتل مارلو في إحدى المشاجرات بأحد المشاركين. (٥)

بخ يا مفستوفيلس.. في سبيل محبتك، يطعن فاوست ذراعه، وبدمه يضمن
لنفسه أن يصبح السيد الأكبر الرئيس لإبليس وحاكم الليل الأبدي.. ألا فانظر إلى
هذا الدم الذي يقطر من ذراعي.

(يتلقى الدم في فنجال)

واجعله موافقاً لرغباتك.

مفستوفيلس: ولكن يا فاوست.. اكتبه في صورة وثيقة هبة منك.

فاوست: لا بأس.. سأفعل.. ولكن يا مفستوفيلس.. إن دمي يتخثر.. ولا
أستطيع الكتابة أكثر مما فعلت.

مفستوفيلس: سأبحث لك عن نار لتحلله تَوًّا.

(يخرج)

فاوست: ترى أي نذير سوء يدل عليه تمنع دمي هذا؟

هل يأتي أن أكتب هذا الصك؟

لماذا لا يتدفق إذن حتى أكتب من جديد.

"! - فاوست ينزل لك عن روحه" أوه... إنه يتخثر هنا! ولماذا لا ينبغي لك

يا فاوست أن تفعل؟ أليست روحك وأنت صاحبها؟

إذن فاكتب من جديد: "إن فاوست ينزل لك عن روحه"

(يدخل مفستوفيلس وفي يده صفحة من النار)

مفستوفيلس: انظر يا فاوست.. هذه هي النار.. حركها.

فاوست: وهكذا يأخذ الدم الآن في السيولة من جديد.. والآن سأضع حدًا لهذا كله على الفور.

مفتوفيلس: (جانبًا) ماذا في الدنيا لا أستطيع عمله لأحصل على روحه!؟

فاوست: قضي الأمر.. وتم هذا الصك..

لقد وهب فاوست روحه للشيطان.

* * *

إن تذوقنا المشهد اليوم أو تقديرننا له ونحن نقرؤه، يتوقف، كما يتوقف تذوقنا لأي تمثيلية مطبوعة، على أمرين، هما: تجربتنا السابقة أو خبرتنا بالمشرح الحي العامل، ثم قوة تخيلنا البصري. فإذا كانت بيننا وبين المشرح ألفة كافية بحيث نستطيع تصور التمثيلية وكأنها تجري فوق منصة التمثيل، كان هذا مساعدًا لنا على تقديرها إلى حد كبير؛ أما إذا كنا محرومين من نعمة التخيل لم يكن لنا أي نشاط ذهني من أي درجة ولا في أي عمق، ناهيك بتلك الفاعلية النفسية التي لا تنفك تتساءل وتتحرى والتي تجعل صاحبها يشارك الشخصيات بعواطفه ويسهم بجوارحه.. الفاعلية التي يحركها تذوقنا للفن وتقديرننا لآياته. بيد أننا ما لم يكن لنا مزيد من الخبرة بشئون الإخراج المسرحي ومن التردد على المسارح أكثر مما يتسنى للطالب العادي الذي يعيش في الأقاليم، فإن قدرتنا على تصور التمثيلية كشيء يجري ويؤدي على خشبة المسرح من مجرد قراءتها في نسختها المطبوعة تكون قدرة غير كافية ولا وافية بالعرض المنشود. هذا بالإضافة إلى أن ملكة التخيل هي من الملكات التي يهمل كثيرون منا تدريبها وتعهدتها بالمرانة... الأمر الذي يمكن القيام به إما بمساعدة أحد المعلمين وإما في خلوة بين الإنسان وبين نفسه. والواقع أنه لا يصعب إقامة الدليل على صحته أن عادة قراءة التمثيليات في خلوة بين المرء ونفسه هي عادة عظيمة الفائدة جدًا بوصفها تدريبًا لملكة التخيل؛

إلا أنه يجب أن يتم للمرء أيضاً بعض الخبرة بالتمثيلات المخرجة - والتي رآها تمثل - ليهتدي في عملية التخييل بهديها.

والقارئ الذكي المدرك يجد ولا بد بعض الإثارات التي تهز مشاعره في هذه النبذة المقتبسة وهو جالس يدرسها في غرفة مكتبه. ففكرة رجل يبيع روحه للشيطان فكرة فيها من القوة ما يكفي لابتعاث الاهتمام. فهناك هذه السخرية المتجهمة الكسيفة في قول فاوست. "إن دمي يتخثر" التي لا يقصد بها فاوست أكثر من أنه يضايقه قصور الحبر عن الكتابة، إلا أن هذه العبارة تذكرنا بالشعور الذي يعبر عنه كل منا في كثير من الأحيان بقوله: "إن دمي ليجمد ويقف في عروقي" أو قوله: "إن دمي ليتدفق بارداً في عروقي" وهو الشعور الذي يصاحب وجود الإنسان في حضرة شيء مرعب أو وجوده مع قوة من قوى ما وراء الطبيعة. ثم هناك فوق هذا سخرية أفظع من هذه.. هي سخرية فاوست الكامنة في عبارته: "Consummatum est" أي "قضي الأمر" كأنها خاتم دينونته، على حين أن هذه العبارة جد مألوفة في سياق صيغة من صيغ الفداء.. وهناك هذا الخوف المشؤم في هذا الدم "الذي لا يرغب" ويتأبى أن يجري. ولكن التوجيهات المسرحية تعطينا انطباعاً خاطئاً خطأ تاماً حينما نقرؤها في النسخة المطبوعة.

فهذه التوجيهات تبدو في النسخة المطبوعة كأنها عرقلة وتعطيل للحوار والحقيقة أنها تكاد تكون على الدوام تعليماً لما يجب أن يعمله الممثل وهو يتكلم. فالممثل الذي يقول: "انظر إلى هذا الدم الذي يقطر من ذراعي" ثم يتوقف عن الكلام ويتظاهر بأنه يجمع شيئاً من الدم من جرحه الموهوم، ثم يستأنف كلامه بعد أن يكون قد وضع الفنجال، ويقول: "واجعله موافقاً لرغباتك" إنما يبدو مثلاً رزينا متأنياً هذا التأنى الذي لا يطاق، بل قد يبدو أقرب إلى السخف والإضحاك، وهو بتصرفه هذا يجتذب قدرًا مفرطًا من الانتباه المركز إلى الأفعال التي يتظاهر بعمل شيء فيها لا يحق لنا أن نتوقع صدوره من أي ممثل في الحياة الواقعية ليلة بعد

أخرى ويكون صدوره عنه شيئاً معقولاً أو مستنداً إلى أساس من المنطق. إن جميع كلام التمثيلية بما فيها من أحاديث وتوجيهات مسرحية لا يزيد على ما قلنا من أنه "وصفة" للحفلة التمثيلية التي يشرف عليها المخرج ويعد لها عدتها.

إن هذا المشهد الذي قبسناه من "دكتور فاوست" إذا شهدناه على خشبة المسرح، وكان الذين يقومون بتمثيله من أهل الكفاية والاقنذار، يبدو مشهداً مرعباً جياشاً بالحياة. ولا تزال تداعبي ذكريات قوية حية لحفلة بسيطة مثلت فيها هذه المسرحية بواسطة إحدى الفرق المتجولة أو المتنقلة التي لا تملك مؤثرات مسرحية خاصة أو مناظر ثمينة غالية مما يمكن أن يكون فوق مواردها المالية. وكانوا لهذا السبب ينفذون "وصفة" مارلو بطريقة بسيطة خالية من الزخرف، ومع ذلك فبدلاً من أن نضطر إلى التخيل، أو من أن نخفق في التخيل، كما هي الحال في القراءة، رأينا عالماً ملتحيًا يرتدي ملابس غير براقة وعليه سكينه العلماء يتحدث إلى مخلوق يقوم بدور مفستوفيلس، وكان مكياجه وصوته يجعلان منه على الدوام مخلوقاً منحوساً شريراً دون أن يتسم بأي سمة ميلودرامية؛ وكنا نستمع إلى رنة البأس تخالج صوته وهو يقول: "شجن عظيم كالذي تنطوي عليه نفوس البشر"؛ ورأينا فاوست يستل خنجرًا من حزامه ويتظاهر بقطع شريان في ذراعه، جافلاً قليلاً والخنجر يخوض في لحمه؛ وقد خيل إلينا أننا نستطيع أن نلمح مقاومة جلده لسنان الخنجر المسنون؛ ورأينا فاوست وهو يضع فنجالاً عند الجرح الموهوم، والذي كان يبدو الآن كأنه جرح حقيقي، ثم يتناول صفحة من الورق في براعة ليكتب صك الهبة بطريقة عرضية مزعجة، غير فاهم ما لارتباطه بهذا الصك من صبغة أبدية لا نهاية لها. ورأيناه وهو يتأمل في الدم المتخثر حتى لقد كان في ميسورنا أن نعتقد أن هذا الدم كان يتخثر ويتجلط في شبابة قلمه، وعندما زهر مفستوفيلس وهو يحمل تلك الصفحة الفضية التي تتراقص فيها اللهب الخضراء، إذا بالرجفة تسري في جسمونا، لأنها كانت تبدو كأنها صفحة من النار اهتبلها الشيطان من حميم الجحيم. ثم ها هو ذا فاوست يجلس عند مكتبه غير ملق باله إلى ما يكتنف النار من غرابة بينما

كان يدفى الدم المتخثر في الفنجال وهو راض عن نفسه، وينجز صكه بتحديدته الأكاديمي، والآن.. وأنا أقرأ المشهد من جديد، يمكنني أن أتخيل هذا كله.. إلا أن هذه التفصيلات كلها كانت قد فسرت وخضعت للبحث والفحص هي والملابس وطريقة إضاءة المنصة، حينما تولى ذلك جميعه المخرج والممثلون، وبعد الكثير طبعًا من المناقشة والتجريب والاختبار والوقوع في الخطأ، ولكن أحدًا لا يمكنه أن يتصور المشهد بكل ما فيه من هول ورعب من القراءة الأولى.

إن للدكتور جونسون أعظم النقاد الإنجليز من القرن الثامن عشر أقوالاً كثيرة جيدة في شكسبير، إلا أن من أقل هذه الأقوال جودة، بل من أقل ما قال في حياته بلا شك، قوله: "إن التمثيلية المقروءة تؤثر في ذهن الإنسان كما تؤثر التمثيلية الممثلة"^(١). ولعل جونسون نفسه كان له تخيله القوي الفذ المتقلب، أو لعله، على العكس من ذلك، كان الرجل الفذ في عدم إحساسه بتجربة المسرح والاستجابة لها، أما الغالبية الساحقة من الناس فلا يصدق عليهم ما يقوله جونسون، وما علينا إلا أن نفكر في عدد الذين لا يستطيعون قراءة شكسبير إلا إذا كانوا مكلفين بتلك القراءة، ومع ذلك فهم إذا شهدوا له مسرحية ممثلة في مسرح كانت لهم متعة وفي قلبهم مسرة. أضف إلى هذا أن ثمة تمثيلات عصرية كثيرة كتمثيلات نول كوارد تبدو تمثيلات لا قيمة لها وليس لها أي أثر في النفس إذا قرئت كنص، لكنها تستطيع أن تغرق جمهورًا كبيرًا من المتفرجين في لجة طافحة بالمرح والطرب، أو تستثيرهم أحيانًا بما فيها من الشجن، إذا هي مثلت بالسرعة الصحيحة، وقام الممثلون بأداء ما فيها من أفعال أداء صحيحًا. وليست هذه نقطة ضعف في مستر كوارد بل إن معناه أنه كاتب جد صالح للكتابة للمسرح الحي العامل. ومدير المسرح الصالح، أو المخرج الصالح يجب أن يكون من المقدره والكفاية بحيث يدرك إن كان نص المسرحية بالحالة التي هو عليها يمكن أن تدب

(١) Preface to Shakespeare, 1765.

فيه الحياة في الإخراج كما تدب الحياة في تمثيلات كوارد؛ أما الجمهور العادي فلا يمكن عادة أن ينتظر منه القيام بهذا العمل. إن الفكرة التي أملت علينا خطة هذا الكتاب بأسرها هي أن قراءة التمثيلية لا يمكن أن تؤثر في ذهن قارئها كما تؤثر فيه مشاهدتها ممثلة، وأن دراسة المسرحيات لهذا السبب يجب أن تتصل اتصالاً وثيقاً بإمكانية وضعها على خشبة المسرح.

وقد تكون هذه مناسبة صالحة لكي نذكر القارئ بأن المسرحية أو (الدرامة) اليوم لها صور ثانوية غير صورتها الأصلية التي يقصد بها وجه التمثيل الخالص. "فالأوبرا" مثلاً تجمع بين المسرحية وبين الموسيقى، وعلى وجه العموم بينها وبين قدر ضخم من المناظر الخلابة التي تبهر الأبصار. إلا أنه من المزايا التي تبعث على التسلية دائماً اعتقاد البعض بأن الموسيقى في الأوبرا أكبر أهمية بكثير من الكلام حتى لقد يكون الكلام (أو مخطوطة قصة الأوبرا: libretto) شيئاً لا يرمي إلى غرض أو شيئاً يمكن ألا يسمع. والإذاعة، أو الراديو، يقدم لنا نمطاً من المسرحية شديد الاختلاف من المسرحية التي تشاهد على خشبة المسرح، فالمنظر غير موجود، والأفعال لا يمكن أن يدل عليها إلا بالشروح والتعليقات أو المؤثرات الصوتية، وقد لا يزيد الجمهور - بأحد معانيه - على شخص واحد في غرفة واحدة، وإن كان المجموع الكلي لجمهور التمثيلية الإذاعية كبيراً جداً عادة. إلا أن جمهوراً مبعثراً في جنبات البلاد كلها لا يمكن أن يحصل على التجربة الجماعية التي يتيحها المسرح. وقوانين المسرحية من حيث التركيز والعقدة وتصوير الشخصيات وما إلى ذلك كله تنطبق على المسرحية الإذاعية بمثل القوة التي تنطبق بها على التمثيلية التي تعرض في المسرح. بل إن تقدير نصوص المسرحية الإذاعية وتدوقها عن طريق القراءة لأشد عسراً من تمثيلات المسارح. أما التلفزيون - أو الإذاعة المنظورة - فيعود بنا إلى المسرحية المنظورة، كما يعود بنا في كثير من الأحيان في الوقت الحاضر إلى الجمهور المحتشد في مكان واحد، مذ كانت الدعوات للانتقال إلى منزل آخر لمشاهدة التلفزيون تجري على نطاق غير ضيق.

ولعل فن المسرحية المكتوبة للتلفزيون لم يبلغ بعد حد الإتقان؛ غير أن التلفزيون يساعد أيضاً على إخراج تمثيلات المسارح في صورة معدلة للجماهير التي لا يتيسر لها الذهاب إلى المسارح، وبهذا يمكن أن يعمل على تحسين تذوق المسرحيات في الريف ورفع مستوى تقدير أهله لها. أما السينما، وبالأحرى، العلم الذي هو الآن فن عظيم بالغ سن الرشد في أحسن أطواره، فقد زواج بين المسرحية وبين التصوير الفوتوغرافي في صورة جديدة تستحق أن تتقبل قبولاً جدياً له قيمته، كما أنه له مزاياه العظيمة الفخمة من حيث أنه يستطيع التخلص أو القضاء على الكثير من أوجه النقص والقصور المادية التي يخضع لها المسرح، إنه يغير المناظر باستمرار ويرينا كثيراً من الأشياء التي يستحيل إظهارها على منصة التمثيل، وذلك عن طريق حيل التصوير الفوتوغرافي. وفي وسعه أيضاً تقديم المسرحيات العظيمة وفن تمثيل المحترفين المتخصصين في أرقى صورته إلى المجتمعات التي لا تستطيع إقامة المسارح العاملة والإنفاق عليها، ثم هو يمتاز من وجهة نظر عامة الشعب برخص أسعاره، والسينما هي الأخرى في كثير من الأحيان أكثر راحة من المسرح. وصناعة الفلم لسوء الحظ هي أكثر صور المسرحية سوقية واصطباعاً بالصيغة التجارية. وجمهور السينما لم يتعلم بعد كيف يقاطع الأفلام الصبغية وكيف يطالب بمستوى رفيع من الفن (إن متوسط جمهور المسرح هو على الأقل - أكثر تمييزاً وأشد فطنة من جمهور السينما، ثم هو - فيما خبرته أنا نفسي على الأقل - أكثر انتباهاً وإصغاء في كثير من الأحيان) ويلاحظ في صناعة السينما أن عبادة "النجوم" مع ما تنثره الصحافة في الجو من سيل الشائعات التي لا تتصل بالفن بصلة، والتي تدور حول الحياة الشخصية لممثلي الأفلام وممثلاتها، ثم هذه الشهرة السوقية المفرطة التي يتمتع بها هؤلاء الممثلون والممثلات وتوجيه الصحافة عنايتها إلى الشفقة والاهتمام بالمفاتن الجسمانية أكثر منه بالقدرات التمثيلية... كل هذا يزيد في صبغ هذا الفن بالصيغة السوقية المبتذلة، وهو الفن الذي يمكن أن تكون فناً نبيلاً جليلاً.

أما مسرح العرائس بما فيه من عرائس أو عرائس العصي أو العرائس التي تعمل بالخيال - أي الدمى الخيالية marionettes فله صنعة فنية أو "تكنيك" خاص به، ويصل أحياناً إلى مستويات فنية رفيعة، وإن كانت نواحي النقص والقصور فيه مع هذا أكبر من نواحي النقص والقصور في المسرح الحي العامل. ومسرحية العرائس تحظى في تشيكوسلوفاكيا وألمانيا وبعض بلاد الشرق الأقصى بقدر من الأهمية أكبر مما تحظى به في إنجلترا، وإن يكن مسرح البنش آند جودي Punch & Judy - أي القروء قوز، لا يزال مسرحاً شعبياً رائع السوق في أماكن قضاء الأجازات الإنجليزية. على أن مسرح العرائس في طريقة اليوم إلى التقدم بوصفه لونهاً من ألوان التريبة الثمينة يجمع بين الصنعة اليدوية التي تستلزم الحدق وإتقان اللغة وبين الصناعات العامة، ثم بين الصناعات العامة، ثم بين ذلك كله وبين التدريب الجماعي الناجع في ميدان التعاون. وهناك أيضاً مسرح المتنوعات، والمسرحية الإيمائية الحديثة أو: البانتوميم، والإيمائية الصامتة الحقيقية (أو ال mime).. وجميعها فروع أو شعب من المسرحية، وأرواح الألوان المسرحية وأكثرها شيوعاً في الأسر المرحلة أو المجتمعات الصغيرة فهو مسرحية الأحجية^(١) (Charade)، تلك التي يستطيع من لا شأن لهم بالمسرحية أن يلموا بالكثير من مقتضياتها ومشكلاتها الأساسية، والكثير من لعب الأطفال يتسم بمظاهر مسرحية. وليس لدى الإلمام اللازم لمعالجة شيء من هذه الأشياء معالجة كاملة مستفيضة اللهم إلا المسرحية الأصولية التي تعرض في المسارح العامة المعروفة. بل ليس في هذا الكتاب متسع لمعالجة الفروع الأخرى ن فروع هذا الفن. إلا أن الكثير مما ينطبق على التمثيلية التي تعرض فوق خشبة المسرح ينطبق على الفروع الأخرى.

(١) مسرحية الأحجية لون من الأحاجي (عند الكثير من شعوب آسيا وأفريقيا) يشبه الأحاجي والفوازير المصرية لكنها أحجية جماعية توزع أدوارها المسرحية وحلها لا يتأتى إلا عن طريق التمثيل، وتجرى عادة عن طريق المقارنة بين شيتين مختلفين جد الاختلاف (د - خ).

وبعض الناس يجعلون فارقاً بين التمثيلية الصالحة للعرض على منصة المسرح والمسرحية التي تكتب للقراءة فحسب. والمسرحية التي تكتب للقراءة - أو ال closet - drama - كما يسمونها، ليست هذه المسرحية التي يحسن أن نغلق عليها صيوان كتبنا ثم ننساها.. إنها تلك المسرحية التي من الخير لنا أن نقرأها لا أن نمثلها.. ولعل من المسرحيات ما ينطبق عليه هذا الحكم، ولعل مسرحيتي شللي: "بروميثيوس^(١) طليقاً" و"شنشي" هما من هذا النوع، بل لعل منه مسرحيتي بيرون: "مانفرد^(٢) Manfred" و"قاييل^(٣) Cain"، ومسرحية وردذورث^(٤): The Borderers ومسرحية أديسون^(٥): Cato؛ بل ربما كان منها مسرحية "محاكمة قاضي^(٦)" لستيفن سيندر^(٧) ومسرحية "القناع" لأن ردلر A. Ridler - ولا نذكر مسرحياتها الأخرى التي كانت صالحة للتمثيل صلاحية كبيرة، على أننا نستطيع القول بعمامة إن التمثيلية التي يكون من الخير عدم إخراجها ليست تمثيلية

(١) بروميثيوس طليقاً هي المسرحية التي حاول فيها الشاعر شللي أن يكمل الحلقة الباقية من مسرحية بروميثيوس - واسمها بروميثيوس المصفد - والتي نظمها الشاعر اليوناني إسخيلوس في القرن الخامس قبل الميلاد وقد ترجمت مسرحية شللي إلى العربية. (د)

(٢) مانفرد Manfred تمثيلية لبيرون ظهرت سنة ١٨٦٧ وخلصها أن مانفرد الذي كان يعزل الناس ويعيش في جبال الألب كان يعيش بضمير معذب لبعض آثام اقترفها في الماضي. وهو لهذا يدعو إليه أرواح الدنيا كلها - شرارها وخيارها - بحثاً عن الشيء الوحيد الذي يشبهه وهو النسيان - إلا أن هذه الأرواح كلها لا تستطيع أن تحقق له، ومن ثمة ينطلق إلى بهو أريمانس حيث يقوم أبالسة الشر ويأبى الخضوع لهم، إلا أنه يستدعي روح حبيبته السابقة أسترته فتحضر إليه وتخبره أنه سوف يموت من الغد. وفي الغد تحضر الأرواح لتأخذه لكنه ياقوم.. وهنا تتلاشى الأرواح.. لكنه يموت كما أخبرته حبيبته. (د)

(٣) قاييل Cain مسرحية شعرية لبيرون ظهرت سنة ١٨٢١ وأقامها على ما جاء في التوراة عن حادث قتل قاييل لأخيه هايل بسبب حقد الأول على الثاني الذي تقبل الله قربانه ولم يتقبل قربان قاييل.. وبيرون يسمي زوجة قاييل عادة Ad h زوجة آييل ظله Zillah - وهذا ما ينافي الأسماء الواردة في المتواتر الإسلامي (د).

(٤) وليم وردزورث W. Wordsworth (١٧٧٠ - ١٨٥٠) شاعر إنجليزي معروف وزميل الشاعر كولردج في نشر المذهب الرومنسي في الأدب الإنجليزي ومسرحيته المذكورة هي الوحيدة التي نظمها ولم تنشر إلا سنة ١٨٤٢ (د).

(٥) جوزيف أديسون J. Addison (١٦٧٢ - ١٧١٩) كاتب المقالات المشهور والذي أرسى فن كتابة المقالة الإنجليزية - وقد كتب مأساة الوحيدة كاتو Cato وجعل عقدها هرب كاتو من قيصر إلى بوتيكاً وإنشاءه جمهورية مستقلة فيها لكن قيصر يحاصره وعندما يأس كاتو ينتحر بالانحياز على سن سيفه - وقد ظهرت كاتو سنة ١٧١٣ (د).

(٦) محاكمة قاضي Trial of a Judge مسرحية لستيفن سيندر الشاعر الإنجليزي ظهرت سنة ١٩٣٨ وهي تشهير عنيف عادل بطريقة الحكم النازي وطرق التفكير النازية (د).

(٧) ستيفن هارولد سيندر S. H. Spender (١٩٠٩ - ٠) شاعر إنجليزي يساري متطرف يأخذ بنظريات ماركس ويدعو إليها هو ونفر من رفاقه الهداميين ومن ثمة لا يجد لدعوته صدى في إنجلترا. وقد ظهرت مسرحيته المذكورة سنة ١٩٣٨ (د).

حقيقية جدية بهذا الاسم؛ لأنها إذا كانت تمتاز بشيء من المزايا الأدبية، أو إن كانت ثمرة من ثمرات العبقرية، كتمثيلات شللي مثلاً، فإنها أقرب إلى أن تكون عملاً من أعمال الشعر ولست عملاً من أعمال المسرح، عملاً قصصياً أو عملاً من أعمال الجدل مكتوباً في صورة حوار. لقد كتب جون شتاينبك^(١) J. Steinbeck، في أمريكا، لوناً جديداً من المسرحية التي تقرأ ولا تمثل سمي فيها "أقاصيصه التمثيلية Play - novelettes" فوسمها بأنها أقاصيص قصيرة يمكن أن تمثل بأخذ حوارها على حدة وفصله على الفقرات المحكية. ومما تشتمل عليه أقاصيص شتاينبك التمثيلية: "ثم غاب القمر The Moon is Down" و"عن الفيران والناس Of Men & Mice" و"Of Burning - bright". وقد أخرجت الأقصوصتان الأوليان كمسرحيتين كما أخرجتا في السينما أيضاً، وصادفتا في الحالين نجاحاً كبيراً. وأقصوصة Burning bright وإن تكن أقصوصة نبيلة مؤثرة تدور حول موضوع عميق وغير مألوف أقل واقعية بكثير من حيث حوارها ولا أرى أنها تقنع أحداً إذا هي ظهرت فوق خشبة المسرح، ولعلها لهذا السبب أقرب الأمثلة إلى المسرحية التي تقرأ ولا تمثل أو ال Closet - drama.

إن تمثيلات الكتاب المسرحيين الكبار - ويمكن أن يكون الكاتب عظيمًا دون أن يكون كاتبًا مسرحيًا كبيرًا - هي دائماً التمثيلات التي تمثل خيرًا مما تقرأ. وسأشير فيما بعد إلى التمثيلات المكتوبة، وإلى أفرخ الورق المملوءة بالحوار والتوجيهات المسرحية، بوصف هذا كله هو النص المكتوب؛ وسأحتفظ بكلمة "تمثيلية" دائماً فلا أطلقها إلا على المسرحية التي تعرض وتمثل بالفعل فوق خشبة المسرح تمثيلاً كاملاً، أو المسرحية التي يمكنني أحياناً أن أتصورها في هذه الصورة وأنا أكتب، ما دمت لا أحتفظ بمسرح فعلي فوق المكتب الذي أكتب عليه كتابي

(١) جون إرنست شتاينبك (١٩٠٢ - ٠) روائي وقصاص أمريكي يعطف في أقاصيصه على الطبقة الكادحة ويعني بالدراسات الواقعية للحياة - ولقد لفت له في مصر مسرحية (ثم غاب القمر) التي ظهرت قصة سنة ١٩٤٢ ويعالج فيها الحياة في قرية احتلتها الألمان وكيف قاومهم الأهالي (د).

هذا. على أن إصراري على أن التمثيلية لا يمكن أن تصح تمثيلية إلا بعد أن تخرج بالفعل لا جدوى منه لأولئك الذين يدرسون "تمثيلية مقررة" استعدادًا للامتحان، والذين لا يتيسر لهم شهود المسارح. والجزء الكبير من الملاحظات الملحقة بآخر التمثيلية المقررة، وهي الملاحظات التي يجب أن تقرأ جرياً وراء الأسئلة التي يمكن أن تسأل عن تفاصيل نصوص المسرحية، وإن كانت في كثير من الأحيان من القراءات الكئيبة المتعبة، والتي تمتد القارئ بثروة من المعلومات اللفظية والتاريخية والأدبية التي لا تسهم بشيء في التمثيلية بوصفها "تمثيلية" .. أقول إن هذا الجزء من الكتاب جزء مادي لا وحي فيه ولا إلهام. وإلى أن تأتي تلك الفترة السعيدة التي تهتم فيها ملايين كثيرة من البشر بشئون المسرحية.. وهي فترة لا تتلاءم بأية حال وأياً من الإمكانيات السريعة المباشرة، فلن يصحح في مستطاع أناس كثيرين أن يتذوقوا المسرحية. إلا عن طريق القراءة أو الإنصات إلى الراديو. والراديو يساعد حقاً على إعادة المسرحية إلى الحياة. ولكن لما كان شكسبير أو غيره من الكتاب الذين تستعمل تمثيلاتهم عادة "كتباً مقررة لم يكتبوا هذه التمثيلات للراديو، فإن شيئاً ما من هذه التمثيلات يضيع في أثناء اقتباسها للإذاعة، فماذا يجب أن يصنعه الطالب المسكين الذي يحضر للامتحان والذي لا يتسع وقته لانتظار فرص ٢ مشاهدة هذه التمثيلات أو الذي هو بمنأى بعيد جداً عن أي مسرح صالح يمكن أن يشهد هذه التمثيلات فيه!

إن أحسن ما يمكن أن أجيب به على هذا السؤال هو الجواب الذي لا بد منه عادة للإجابة عن أمثال هذه المشكلات التي يستعصى ظاهرها على الحل. أم الجواب فهو: "قم بذلك أنت نفسك" ولم لا؟ فلن تدرس تمثيلية بطريقة أكثر فطنة وأشد استغراقاً من ذي قبل فما عليك إلا أن تحاول إخراجها، ولكن.. لا، إذا لا يخفى أن كل إنسان مطالب بدراسة "تمثيلية" مقررة لا يستطيع إخراجها، ولكن "فريقاً" من الناس، كفرقة دراسية من الطلبة مثلاً، يستطيع جداً أن يسهم بنصيب في الإخراج؛ فإذا كان عدد هذا الفريق قليلاً جداً أمكن أن "يضاعف" كل منهم نصيبه،

أعني أن يأخذ أكثر من دور واحد. ولكي "يضاعف" كل منهم نصيبه، يجب على المخرج أن يدرس التمثيلية بكل ما أوتي من عناية للتأكد من أن كل شخص يقوم بأكثر من دور واحد يكون لديه الوقت الكافي لتغيير ملابسه ومكياجه وحالته النفسية من دور إلى دور. ولنفاذي الكارثة التي نعرف أنها كثيرًا ما تحدث لمن يقومون بالتتابع بتمثيل أكثر من دور في رواية واحدة لأول مرة في حياتهم، وذلك حينما يحاول ممثل قليل البخت أن يكون شخصين في وقت واحد. أما إذا خيل إليك أن ليس لديك من الأشخاص ما يكفي لأن تعهد إلى كل منهم بشيء ينهض بعمله في إخراج التمثيلية، فلشد ما تكون مخطئًا في ذلك. ولسوف تدهش أيما دهش لما يحتاج إليه إخراج تمثيلية من التمثيليات من الأعداد الضخمة من الأشخاص الذين يمكن استخدامهم في الإخراج؛ فهناك صانعو الملابس ومصممو الأزياء، وصناع المكياج، وعمال الإضاءة، وعمال المنصة، وعمال الأثاث (الإكسسوار). ثم الذين يقومون بالبحث والتنقيب في بطون الكتب، ثم الملقن وصغار العمال كضارب الجرس في الميعاد المحدد أو العامل الذي يضع إحدى الأسطوانات على الحاكي.. أضف إلى ذلك ما تزخر به تمثيليات شكسبير من الأدوار التي لا يتكلم أصحابها في مشاهد المجاميع الكبيرة. ويمكن أن يكون هؤلاء في أثناء التدريب على درجة كبيرة من الأهمية، كما يمكن أن يبنوا الطريق للمخرج. ومن الممكن أن تتعلم الشيء الكثير من الإخراج أيضًا من غير أن تتوفر لديك جميع وسائل المسرح الاحترافي وتكون رهن إشارتك؛ وحسبك أن تتخذ مسرحًا بدائيًا من صالة المدرسة أو من حجرة الدراسة أو حتى من أي مكان مكشوف. وتذكر أن الجمهور لا يتساهل عادة إلا في الأخطاء الناجمة عن البيئة، أعني المكان الذي يجري فيه التمثيل.

وهناك مرتبة من مراتب التمثيل أقل من مرتبة الإخراج الكامل للتمثيلية هي مرتبة التدريب على قراءتها؛ وهي تفيد الطلاب فائدة قصوى، ثم هي أحيانًا مرتبة عملية أكثر من الإخراج الذي يستغرق وقتًا أطول، كما تكلف عادة مبالغ معينة من

المال. والذي أقصده هو التدريب على القراءة الذي يجري وفق أصول سليمة يمكن أن تتيح لمشاهديه سهرة لطيفة ممتعة، ويمكن أن يستعمل فيه قليل من الأثاث وبعض الملابس المرتجلة.

ونقول أخيراً أن أولئك الذين لا تيسر لهم أمورهم حتى تدريباً على قراءة التمثيلية، أو أولئك الذين قد لا يجدون حتى الجمهور الذي يستمع إليهم.. نقول إن واجب هؤلاء أن يقرأوا التمثيلية على الأقل بصوت مرتفع مع أشخاص مختلفين يضطلعون بأدوار مختلفة، فهذا خير من ألا ينطق الحوار كلية (أي يقرأ جهرة). ونحن إذا طلب إلينا أن نقرأ شيئاً بصوت مرتفع وجب علينا على الأقل أن نفكر فيما يعني هذا الشيء، ولا بأس من أن نرجع لأول مرة إلى الملاحظات وشروح المصطلحات باهتمام حقيقي، مستيقنين أننا بدون مساعدة هذه الملاحظات وتلك الشروح لا نستطيع أن نقرأ دورنا قراءة فطنة واعية. حقاً إن مستوى القراءة في بلادنا مستوى فقير نوعاً، وكثير منا تنقصه الثقة في نفسه، غير أن الطريقة لتحسين مستوانا في أي فن، وبثّ الثقة في نفوسنا، هو أن نمارس هذا الفن.

وهذه المحاولات المختلفة المستويات، والتي تبذل لمعالجة التمثيلية بشيء من الاعتبار لمقاصد المؤلف الأصلية، هي أحسن طريقة لفهم هذه المقاصد. إن علينا أن نفهم البيت من الشعر لكي ننطقه بالتنغيمات الصوتية المناسبة، أو في كثير من الأحيان لتنفيذ الذي يتضمنه. ففي شكسبير ومعاصريه ممن تدرس تمثيلاتهم عادة للامتحانات أكثر مما تدرس تمثيلات غيرهم، نجد أن التوجيهات مدرجة في أغلب الأحوال في ثنايا الحوار. والواقع أننا إن لم ندرك ذلك ولم نطع هذه التوجيهات، لفقد الكلام كثيراً من أهميته.

وإليك هذا الحوار من مسرحية هنري الرابع لشكسبير (ح أ - ف ٢ -

مشهد ٤).

الأمير هنري: هل تنوب عن والدي، وتناقشني في خصوصيات حياتي؟

فولستاف: أيمن هذا؟ موافق: هذا الكرسي سيكون أريكة ملكي، وهذا الخنجر صولجاني، وذلك المسند تاجي.

الأمير هنري: سيظن الناس أريكتك كرسي مستراح، وصولجانك الذهبي خنجرًا من رصاص، وتاجك الثمين المرصع هامة أسيفه صلعاء!

فولستاف: لا بأس.. وأنت.. لنحتفظ بشيء من حرارة العظمة حينما يغلب الثأر. إلي بكأس من النبيذ الأبيض البكر ليجعل عيني تبدو حمرًا، وحتى يظن من يراهما أنني كنت أبكي، فإنني يجب أن أتكلم والعاطفة غالبية علي، وسأفعل هذا بالهيئة التي كان يبدو بها الملك قميير.

(يشرب)

الأمير هنري: حسنًا.. ها هي ذي رجلي.

فولستاف: وها هي ذي خطبتي.. تنح جانبًا يا صاحب السمو.

المضيفة (ربة المنزل): بورك يا رباها! تالله! إنها لمزحة مسلية!

فولستاف: لا تبكي يا مليكتي الجميلة.. لأن جميع هذه الدموع المنهمرة لا فائدة فيها.

المضيفة: يا للأب المسكين: لشد ما يتقلص محياها!

فولستاف: بربكم أيها السادة إلا ما دخلتم بالملكة المحزونة، لأن الدموع لتقف جامدة في مآقيها.

فالملاحظة أو التوجيه المسرحي الوحيد^(١) هنا هو "يشرب"، غير أنه لا يخفى أننا بحاجة إلى ما هو أكثر من هذا. ففولستاف، هذا السمين السميك السمح، ينظر في الغرفة باحثًا عن بعض الأثاث الذي يصلح للعبته الشائنة غير اللائقة. وهو لا يجد صعوبة في العثور بشيء يجلس عليه، وهو بلا شك يطرح به إلى المكان الذي سوف يجلس فيه وهو يذكر اسم هذا الشيء؛ ثم هو يسأل خنجره الرخيص الزري الهيئة ليجعل منه صولجانه... لكنه لا يجد في الغرفة ما يشبه التاج ولو من بعيد؛ ولعله من أجل هذا يتوقف قليلاً ليبحث عن شيء ليتخذ منه تاجًا له؛ وأخيرًا يلتقط مسندًا فيجعله على رأسه؛ ولا يكدا يصل إلى هذه النقطة حتى يستغرق جميع نداماه في الضحك. ويقدم إليه بعضهم الشراب، والراجح أن المضيفة هي التي تقدمه إليه. وهو بلا شك يجرع منه جرعة لذيدة متلמطة، ولعله يفعل هذا وهو يرفع المسند فوق رأسه ويميل إلى وراه لكي يجرع الشراب. والأمير وهو يقول: "وها هي ذي رجلي" لا يشير إلى رجله؛ لكنه ينجني. وعندما يشرع فولستاف في تشخيصه إذا هو يستغرق في خطبة شديدة الرنين والاصطناع. وتخيله لأسلوب الملك وهيئته غير قمين بأن يكون تخيلًا صحيحًا أو دقيقًا، ومما لا شك فيه أنه تخيل غير جذاب ولا ودي. أم المضيفة التي كانت تتضحك بفتور منذ قليل فترى الآن وهي مستغرقة في ضحك شديد يجعلها تمسح الدمع من عينيها، الأمر الذي يجعل فولستاف يزيد في خطبته الهزلية التي يسخر فيها من أسلوب الخطب المفجعة؛ والكلمات التي يرسلها توحى بتفصيلات من الإشارات والإيحاءات - كهذه الحركة الجارفة في إبعاده للأمير بتلك الطريقة التي تنم عن العجز والجاه والتصحب قوله له: "تنح جانبًا يا صاحب السمو".. وإشارته اللطيفة العطوف للمضيفة (ربة المنزل) - ولعله يضع ذراعه حولها إذا كانت قريبة منه بما يكفي لكي يفعل ذلك - والإشارة النهائية إلى "السادة" لكي يدخلوا بالملكة. والصانع المتخصص في عمل المكياج يستنتج من النص أن فولستاف رجل أصلع؛ فإذا كنا

(١) ثم نحن لا نعلم كم كان عدد التوجيهات التي كانت ترد بقلم شكسبير في النسخة الأصلية (المؤلف).

قد فكرنا في هذا كله استعدادًا لإخراج التمثيلية أو لمجرد التدريب على قراءتها نكون قد قرأنا الأصل قراءة صحيحة وكما يجب .

والمشهد الآتي - وهو من تمثيلية أحدث عهدًا يشتمل على توجيهات أخرى أكثر مما في المشهد السابق، إلا أن القارئ الواعي يدرك أن ثمة ما يجب القيام به أكثر مما هو منصوص عليه من هذه الإرشادات المكتوبة بحروف صغيرة مغايرة لحروف النص (وقد اخترت هذه القطعة بالذات لأن القارئ قد يحب أن يقارن بينها وبين القطعة التي توازيها في مسرحية شكسبير: أنطوني وكليوبتره. أما قطعنا فمن مسرحية جون دريدن^(١): الكل للحب^(٢) (All For Love):

(تدخل تشارميون وإيراس)

تشارميون: ماذا يجب عمله؟

كليوبتره: قليلاً من الحفاوة والمجاملة أيها الأصدقاء؛ ولكن علي أن تكون مجاملة لائقة مناسبة. فأولاً هذا الغار سوف يتوج رأس بطلي؛ إنه لم يسقط سقطة السفلة الجبناء ولا هو ترك درعه وراءه - إنك وحدك الذي كان بمقدورك أن تنتصر على نفسك، وأنت وحدك الذي كنت جديرًا بهذا النصر.

تشارميون: وإلام ترمي

شعارات ما تبدين من عظمة وأمارات تلك الجلالة؟

(١) جون دريدن John Dryden (١٦٣١ - ١٧٠٠) الشاعر والكتاب المسرحي الإنجليزي المشهور - ثم الناقد والكتاب الساخر اللاذع، والذي كان موضع إعجاب زملائه من كتاب فترة عودة الملكية The Restoration - أي عودة آل ستوارت إلى حكم إنجلترا بعد سقوط كرومويل - وعلى رأس هؤلاء الكتاب كونجرريف وفنانيره وأديسوه. وقد كان يتمسك بالشعر المقفى ثم تركه إلى الشعر المرسل - وكان يخالف معظم كتاب المسرح في هذه الفترة من حيث نظافة مسرحياته وعدم إفحاشها. وله كتب مختلفة عن الشعر والنقد. (د)

(٢) الكل للحب All For Love مأساة كتبها دريدن يعارض فيها مأساة شكسبير "أنطوني وكليوبتره" وقد ظهرت سنة ١٦٧٨ وكانت تسمى أيضًا: The World Well Lost وتتألف من افتتاحية وخمسة فصول وخاتمة، ويخالف فيها شكسبير إذ يهصر الفعل Action في حادث حصار أنطوني في الإسكندرية، وفي نضال فنتيديوس ودولابلا وأوكنافيد ضد كليوبتره (د)

كليوبترة: بليدة كليلة الفهم.. هذا أنت! عجبًا! إنها للقاء حبيبي فكما رأيته
أول ما رأيته على ضفاف نهر كندوس، وأنا أتلاًلاً من رأسي إلى إخمص قدمي كما
لو كنت ربة، وبمثل هذه الرينة، لا بد أن ألقاه مرة أخرى، وأفراحي الثانية به لا بد
أن تنافس في عظمتها أفراحي الأولى.. البدار البدار كلتاكما وألبسا عروس أنطوني.

تشارميون: ها قد انتهينا.

كليوبترة: فالآن.. أجلساني إلى جانب سيدي.. إنني أتمسك بهذا المكان؛
لأنني يجب أن أقهر قيصر أيضًا.. كما قهرته،

وأنال نصيبي من العالم – لك الله أيتها الرفات العزيزة، يا رفات حبيبي
الخالد..

يجب ألا تمتد يد كافرة عاقبة فتزيلك من هنا

بل ظل راقد هنا إلى الأبد، ولتمنح مصر

موتك هذا السلام الذي أنكرته على حياتك؛

ناوليني العلبة.

إيواس: تحت الفاكهة

يرقد الصل

كليوبترة: مرحبًا أيها المخاتل الرحيم: (وهي تنحي أوراق النبات)

أنت يا خير اللصوص، يا من بمفتاحك البسيط

تفتح مغاليق الحياة، ودون أن يراك أحد منا

تسرقنا حتى من أنفسنا؛ مؤديًا بعملك هذا

ما يؤديه الموت من عمل مرعب، بل خيرًا مما يقوم به

هو نفسه ماسًا جوارحنا مسًا رقيقًا حتى يغلب علينا النعاس

فيقف ذلك الموت جانبًا، مخدوعًا بصورته ذاتها

ولا يظن نفسه إلا نائمًا

سيرايون: الملكة.. أين هي (من الداخل)

لقد استسلمت المدينة، وقيصر لدى بواباتها.

كليبوتره: إنه يأتي متأخرًا جدًا ليغزو حقوق الموت، البدار .. اكشفي

ذراعي .. واستثيري غضب الصل

(تمد ذراعها.. ثم تسحبها ثانية)

أيها الجبان

أيمكن أن تتآمر مع قيصر على خيانتني

كأنك لست جزءًا مني؟.. إذن فسأرغمك على ذلك،

ولن أدع قيصر يزهق روحي.

بل إنني لأرسل روحي، بيدي أنا نفسي، إلى أنطوني.

(تستدير جانبًا. وعند ذلك ترينا ذراعها دامية) أبعده من هنا.. فقد قضى

الأمر.

سيرايون: حطموا الأبواب (من الداخل) واحرسوا الخائن جيداً.

تشارميون: النوبة نوبتنا.

إيراس: والآن يا تشارميون.. لكي نكون جديرين بملكيتنا ومولاتنا العظيمة
(يلتمسان الصل)

كليوبتره: ها أنا ذي أيها الموت أشعر بك في عروقي بالفعل؛ إنني أمضي
بمحض إرادتي وعزيمتي لألقى سيدي؛ وسرعان ما نلتقي. إن خدرًا شديدًا ينتشر في
كل جارحة من جوارحي، والخدر يصل الآن إلى رأسي.. وجفوني تتهدل. وحببي
العزيب يتلاشى في ضبابة غائمة.

فأين يمكنني أن أجد.. أين؟ ناشدتكم الله أن تعيدوني إليه، وأن تضعوني
فوق صدره - يا قيصر!

ما عندك، والآن.. فرق بيننا، إن تستطع (تموت).

* * *

ففي هذا الجزء من نص المسرحية نجد توجيهات مسرحية فعلاً لطريقة
تناول الصلال (الأفاعي)؛ غير أن الحوار يتضمن كذلك أن كليوبتره تضع إكليلاً من
الغار على رأس أنطوني المتوفى، وأن كليوبتره تلبس نوعاً من أنواع الزينة الملكية،
والراجع أنه ثوب وتاج كما هو وارد في تمثيلية شكسبير عن الموضوع نفسه، وأن
وصيفات كليوبتره يقمن بتزيينها بأدوات زينتها، وأنهن يقدنّها إلى مكان ما بجانب
أنطوني، فإذا لم تؤد هذه الأفعال فإن الكلمات تكاد تخلو من المعنى. وإليك
خطبة مفردة - أي يقوم بإلقائها فرد واحد في ملهة الخدعة الظرفية^(١) The

(١) جورج فاركووار (١٦٧٨ - ١٧٠٧) الكاتب الأيرلندي الفكاه المشهور والذي عمل أول ما عمل ممثلاً بالمسرح في دبلن
ثم فر بعد عنه أحد زملائه الممثلين في مبارزة.. وأقام في لندن حيث قدر له أن يكون من أبرز كتاب الملاهي في فترة عودة

Beaux Stratagem لجورج^(١) فاركووار، ومما لا شك فيه أن الخطبة لم يقصد بها أن تلقى من غير أفعال تصاحب إلقاءها:

إيمول: إن في ذلك لشيئًا يمكن أن يؤدي إلى فائدة. فظهور رجل غريب في كنيسة ريفية يسترعي كثيرًا من الأنظار كما يسترعيها شهاب ثاقب، وهو لا يكاد يدخل الكنيسة حتى تنتشر سلسلة من الهمسات تطن حول جماعة المصلين في الحال، فهل يتساءلون: من هو؟ ومن أين؟ هل تعرفه وبعد ذلك يا سيدي أنفخ الشماس نصف كرون بقشيشًا فيحتجنها اللص ثم يقودني إلى أحسن مقعد في الكنيسة؛ ثم أخرج علبه نشوقي وأنحني لأحبي المطران أو نائبه إذا كان هو الذي يتولى إقامة الصلاة؛ ثم أتخير إحدى الجميلات وأسمر عيني على عينيها؛ وأدمي أنفي بقوة الخيال وأرى كل من في الكنيسة غرضي ومكون حيي وذلك بمحاولة إخفائه. وبعد الصلاة يعتقد أهل البلدة جميعًا أنني مغرم بالحسنة. متيم بها صباية، ويقنعونها بأنني مشرف على الهلاك في هواها.. ثم يأتي دوري وينقلب الوضع فإذا هي متممة بي حقًا. مولعة بي صدقًا.. ذائبة في غرامي كما ذبت من قبل في غرامها.

* * *

وهذه الخطبة لا تستلزم ما استلزمته سابقته من أفعال ذات أهمية لتطور التمثيلية؛ فوظيفة الخطبة هو التسلية وتصوير الشخصية، ولكن في حالة إخراج التمثيلية يستطيع إيمول وهو يلقي هذه الخطبة القيام بقدر كبير من التمثيل الإيمائي

الملكية. وكثير من شخصيات ملاحيه من نوع الأنماط أو النماذج البشرية، ومن أشهر ملاحيه Love & Business و The Beaux Stratagem و The Constant Couple و The Inconstant (د)

(١) الخدعة الظرفية The Beaux Stratagem ملهارة لجورج فاركووار ظهرت سنة ١٧٠٧ (سنة وفاة الكاتب) وهي من أخريات الملاحيه السلوكية التي أذاعت اسم الكاتب كونجريف. وقد كتبها فاركووار في ستة أسابيع وهو يعاني مرض الموت؛ تدور حول استخفاء السيدين آرشر وإيمول Aimwell في صورة سيد وخادمه ونزولهما في فندق حيث تجري بعض المغامرات المضحكة بين النزلاء من سادة وسيدات (د).

الذي يصور به الأفعال التي يصفها، كما يستطيع القيام بإشارات وحركات أخرى لطيفة ظريفة.

وخطبة أوفيليا المشهورة التي تلقيها في لحظات جنونها في مأساة "هاملت" تضع المخرج أمام مشكلات كثيرة:

"هاك أزهار إكليل الجبل.. وتلك للذكرى.. أرجوك يا حبيبي.. تذكر.. وهاك أزهار البنسيه.. وتلك الأفكار.. وها هي أزهار الشمر.. إنها لك.. وزهرات العائق.. وهذه زهرات سدّاب لك.. وشيء منها لي.. - وفي وسعنا أن نسميها زهرات رعي الحمام^(١) أيام الآحاد - أواه.. إنك يجب أن تزيني بزهرات سدّابك على نحو مخالف لإظهار فرق ما بيننا - وهاك زهرة من زهرات الأقحوان.. وكنت أوتر أن أعطيك بعض زهرات البنفسج إلا أنها ذبلت وجفت جميعًا عندما مات أبي - يقولون إنه انتهى نهاية صالحة.."

فعلى المخرج قبل كل شيء أن يتعرف لغة الزهر، ثم يقرر لمن يحب أن تقدم كل من تلك الأزاهير، لأنها يمكن أن يكون لها جميعًا مغزى درامي. وإليك خطبة هزلية مضحكة من شكسبير أقل شهرة من خطبة أوفيليا قليلًا، إلا أنها جديرة بالدرس لما تتضمنه من التوجيهات والإرشادات المسرحية، وقد تكون تمرينًا طيبًا حينما نحللها بالتفصيل ونمثلها، وهي من ملهارة "سيدان من فيرونا - الفصل الثاني - المشهد الثالث":

"كلا - بل لا بد أن تكون هذه الساعة حتى أكون قد فرغت من بكائي. إن كل الفتیان الذين على شاكلة الفتى لونس فيهم ذلك العيب نفسه، ولقد تسلمت نصيبي كالابن المتلاف، وإني لمتوجه مع السيد بروتيس إلى البلاط الإمبراطوري.

(١) verbena أو vervain أو grace - of - herb أو Herb - grace واسمه بالعربي رعي الحمام أو رجل الحمام نبات طيب الرائحة وله زهرة صغيرة (ه - خ).

وأظن أن كليي كراب سيكون أشرس الكلاب طبعاً، وستكون أمي مستغرقة في البكاء، وأبي معولاً مولولاً، وأختي نائحة صائحة، ووصيفتنا صارخة نابحة، وقطنتنا لاوية يديها، وبيتنا كله في انقلاب واضطراب.. ولكن ألم يسكب هذا الكلب اللثيم الخسيس القاسي المتحجر القلب دمعة واحدة.. لقد فُذ من حجر صلدا.. من حصاةٍ لا تلين.. وليس في قلبه من الرحمة أكثر مما في فؤاد كلب "مسعور":

إن اليهودي نفسه لو رآنا نفترق لبكي من أجلنا - كيف لا وهذه جدتنا العجوز التي لا أعين لها قد بكت عند رحيلي وهي العمياء التي لا ترى.. كلا.. بل لا بد أن أريك كيف كان ذلك. لنفرض أن هذه الحذاء هي أبي.. لا لا.. هذه الحذاء اليسرى هي أبي.. لا لا لا.. هذه النعل اليسرى هي أمي.. كلا كلا.. إن هذه لا يمكن أن تكون أبي ولا أمي.. أجل أجل.. إنها كذلك - إنها كذلك، فإن لها لأبأس فعل. إن هذه الحذاء، وفيها هذه الخرق، هي أمي، وهذه الحذاء هي أبي. لعنة الله عليها! تمام. والآن يا سيدي.. إن هذه العصا هي أختي.. وهذا لأنها كما لعلك ترى.. بيضاء كالزنبقة، وضئيلة قليلة مثل المخصرة. وهذه القبعة هي نان.. نان وصيفتنا.. أما أنا فالكلب.. أو.. لا لا.. الكلب هو نفسه، وأنا هو الكلب.. لا، الكلب هو أنا وأنا هو نفسي... أي نعم.. هذا هو، تمام تمام والآن لأبدأ بأبي: "أبي.. بركاتك يا خير الآباء.. والآن، لا تستطيع هذه الحذاء أن تنطق كلمة واحدة من فرط البكاء. والآن.. ألا يجب أن أقبل أبي.. حسن.. إنه مستغرق في البكاء.. والآن جاء دور أمي.. آه! إنها تتكلم كلام امرأة أطار الحزن صوابها! - لا بأس. سأقبلها.. ها هي ذي.. إن أنفاس أمي تتردد شهيقاً وزفيراً.. والآن.. إلى أختي.. لاحظ الأنين الذي ترسله!.. أما الكلب فإنه لم يسكب دمعة واحدة في أثناء ذلك كله.. بل لم ينبس ببنت شفة. ولكن انظر كيف أغرقت الأرض بدموعي".

لقد صور لنا شكسبير لونس بوصفه رجلاً محدود الذكاء جدًّا، ولكن لكي نمثل دور لونس تمثيلًا سليمًا فلنشد ما نحتاج إلى قدر عظيم جدًّا من الذكاء وحسن التطبيق.

والكتاب المسرحيون المحدثون يستعملون في أصول تمثيلياتهم قدرًا من الإرشادات والتوجيهات أكثر مما كان يستعمله من قبلهم، حتى لقد يكون من الأيسر لنا أن نفهم ما ترمي إليه التمثيلية الحديثة ونحن نقرأ نصوصها قراءة صامتة. إلا أننا ونحن ندرس تمثيلية معاصرة أيضًا فإن إخراجها يلقي عليها كثيرًا من الضوء الجديد الذي لم يرشد إليه الكاتب. مثال ذلك مسرحيات ت. س. إليوت T. S. Eliot^(١) "The Cocktail Party" أو حفلة الشراب" التي نرى فيها القوم يأكلون ويشربون في المشهد الأول في أثناء المحادثة، بينما إدوارد، المضيف، يتنقل في الغرفة يقدم الأشرطة والطعام حتى يخيره أحد الضيوف أنه قلق أكثر مما ينبغي على راحة ضيوفه. فواجب الذي يتولى إخراج المسرحية أن يلقي باله إلى أن الحركات التي كانت تصدر عن إدوارد توهي فعلاً بهذا القلق، إلا أنه يجب ألا يمر أمام أي شخص شرع يتكلم، ولا يصرف انتباه الناس عن الأسطر المهمة، وألا يوقع نفسه في موقف مستحيل فيما يتصل بأي شخص يجب عليه أن يكلمه. إن كل هذا يتطلب تركيزًا تفصيليًا.

فمن هذا يتضح أن كل شيء يجعل المسرحية تسير حقيقة وتحدث بالفعل يساعد على تدوقنا للمسرحية وقدرها حق قدرها. ومما له قيمته أيضًا أن نذكر أن إخراج "تمثيلية مقررة" أو القيام بتدريب في القراءة عليها، أو حتى قراءتها بصوت

(١) ت. س. إليوت Thomas Stearns Eliot (١٨٨٨ - ٠) الشاعر والكاتب المسرحي الأمريكي المولد الإنجليزي النشأة، والذي رد إلى المسرحية الشعرية شبابها، ومن أشهر مسرحياته: جريمة قتل في الكاتدرائية والنام شمل العائلة The Family Reunion. وله مسرحية "الصخرة The Rock" التي اشترك معه في تأليفها مارتن بروني. وقد رأس تحرير مجلة The Criterion الشهرية - ومن كتبه في النقد "رسالة في المسرحية الشعرية" و "موضوعات في النقد". واليوت يعارض الرومنسية ويدعو إلى العودة إلى كلاسية القرن الثامن عشر.. (وقد أسمعت لو ناديت حيًّا..). فقد ماتت الكلاسية كما بادت الرومنسية (د).

مرتفع مع أناس مختلفين في أدوارها المختلفة، يزيد زيادة عظيمة في التذاذنا بأعمال الامتحان واستمتاعنا بها، وأعمال الامتحان يمكن أحياناً، وبكل أسف، أن تكون من الكتابة بحيث تهدم القيم الثقافية وتقضي على مواضع المتعة في التعلم، تلك القيم وهذه المواضع التي هي السبب الحقيقي الأصيل لما نشئناه من معاهد وجامعات وما نعقد من امتحانات. وجماعات الهواة المسرحية تتيح خبرة عظيمة الأهمية وتجربة لها قيمتها لكثير ممن لا تقدر ملكاتهم الخلاقة على شيء أكثر من تفسير أعماله الأصالة الخلاقة التي يقوم بها بعض الناس. ولشد ما يسرني أن أرى عادة قراءة التمثيليات بصوت مرتفع لمجرد التسلية تصبح عادة شائعة في منازلنا، لأن القراءة بهذه الطريقة أكثر طرافة وإمتاعاً من التفرج بالتلفزيون كل مساء، لأن مما يسليتنا أكثر أن نعمل شيئاً بدلاً من أن يطعمنا غيرنا بالمعلقة باستمرار وعلى الدوام؛ والاستمتاع بالفن ليس على الإطلاق في حقيقته شيئاً سلبياً تماماً؛ وقليل من التعاون مع الفنان شيء تمس إليه الحاجة دائماً، وقراءة تمثيلية من التمثيليات وسط أفراد الأسرة تجربة في منتهى الإمتاع.

وقد تكون إحدى ذكرياتي السخيفة التي ظلت تغالني زمناً طويلاً نديراً قاسياً من هذا اللون من ألوان الانتقاض وسوء الفهم الذي قد ينشأ من موقفنا موقفاً شديد السلبية من المسرحية؛ فقد حدث قبل الحرب العالمية الثانية، وذلك عندما كنت في سن لا تسمح لي بالتعليق على سخف الكثيرين من الكبار الراشدين وحمقهم. حدث أن أعطيت نسخة من تمثيلية . ر. إ. شرود R. E. Sherwood^(١) اللطيفة التي تهاجم الحرب وتهاج الفاشستية والمسماة "فرحة العييط Idiot's

(١) روبرت إمت شرود Robert Emmett Sherwood (١٨٩٦ - ١٩٥٥) الكاتب المسرحي الأمريكي الطائر الذكر والذي عمل ناقدًا مسرحيًا لأشهر مجلات أمريكا. ويتراوح أسلوب كوميدياته بين السوقية والأدب المكشوف وبين الفكاهة الساذجة. ومن أشهر مسرحياته: "الطريق إلى رومه" و"النمام الشمل في فينا" و"أكروبوليس" و"الغابة الملعونة" و"توفاريس" و"فرحة العييط" و"إيب لنكولن في إيلينوس Abe Lincoln in Illinois" (د).

Delight^(١). "والتمثيلية قد لا تناسب الأيام التي نعيش فيها الآن، لكنها كانت في الوقت الذي كتبت فيه نذيراً مثيراً ينطوي على الذكاء والتفكير ضد خطر الحرب الذي كانت ترهص به الفاشستية الأوروبية، كما تحتوي التمثيلية أيضاً على عدد من الشخصيات المهمة؛ وقد قضينا أنا وأبي وأمي أمسيتين أو ثلاث أمسيات لطيفة تثقيفية في قراءة التمثيلية مع بعضنا، جالسين أمام منضدة المطبخ منكبين على نسختنا الوحيدة، وكل منا يقوم بأكثر من دور، إلا أننا كنا مع ذلك نشعر بمتعة كبيرة في عملتنا هذه. وقد أدهشتني والدتي بنجاحها العظيم في أدائها دور المرأة اللعوب الغامضة، وبعد أسابيع من ذلك زنا قسيس من جماعة المنشقين، (أو أهل الخلاف في الرأي)، فأعاره والذي الذي كان شديد التأثير والإعجاب بالتمثيلية نسختنا هذه وطلب منه رأيه فيها، ظاناً بالطبع أن رجلاً لا بأس بثقافته ومن رجال الفكر مثل هذا القسيس يستطيع أن يحظى بنشوة ذهنية خالصة من تمثيلية تقوم على موضوع سياسي من الموضوعات الهامة في تلك الأيام؛ وقرأ القسيس الرواية ووجد فيها في مناسبات قليلة شخصاً يقدم إلى أحد رفاقه شيئاً من الشراب كتحية اجتماعية. وعندما رد سيادته النسخة إلى والذي سأله: "لعلك سررت من تلك السخرية الهائلة في المشهد الأخير!" ولم يزد القسيس على أن قال: "ألا ترى إغراق الرواية في كل هذا الشراب شيئاً مزعجاً؟" ولم تستطع العائلة كلها أن تنتزع من القسيس أي تعليق آخر على المسرحية. وكل هذا نتيجة لقراءته إياها تلك القراءة الصامتة.

(١) فرحة العيبط Idiot's Delight مسرحية لشروود ظهرت سنة ١٩٣٦ وتلخص في أن فندقاً بجبال الألب ينزل فيه عالم ألماني ورجل ميرة وذخيرة فرنسي وممثل فودفيالات أمريكي هو وفرقته، والفتاة إيرين الغامضة. وعندما كانت الحرب تهدد بالشوب كان هؤلاء جميعاً في عزلة عن العالم. ويدور الحديث بينهم عن سخر الحرب وقلة جدواها ثم على قلة أهمية "صغار الناس" في إدارة رحاها - أولئك الذين يكونون أوساط الناس... ثم يمضي الجماعة عن الفندق حتى لا يبق هناك غير إيرين والممثل هاري - ممثل الفودفيالات، ليستعيدا حبهما القديم، وليعزما على أن يحييا حياتهما الخاصة بطريقتهما الخاصة.. بعيداً عن الأحداث التي يغلي بها العالم (د).

الفعل المرئي

يا قارئ العزيز: إني لأدرك

كف انتظرت بفاغ الصبر؛

والآن.. إني لأخشى أن تتوقع

أن أقص عليك قصة من القصص.

وردزورث (من قصيدته سيمون لي)

إن عقدة المسرحية، ومثلها في ذلك مثل عقدة القصة الطويلة أو الأقصوصة القصيرة، بل المنظومة القصصية، هي الحكاية ذاتها. ومن التمرينات الآلية عادة تلخيص مثل هذه الحكاية، وأهم من ذلك التمرين دراسة ما في بنائها من مهارة. على أننا لا نستطيع الحكم على كل من خلاصة تلك العقدة وتفصيلاتها في توسع وإسهاب إلا على ضوء تلك الحقيقة الأساسية الهامة التي تتركز في معرفة طبيعة المسرحية، وهي الطبيعة التي تقوم على أبعاد ثلاثة. إن العقدة يجب أن تكون من ذلك النوع الذي يمكن في الغالب تصويره بواسطة الكائنات البشرية العادية فوق منصة عامة.

ومما لا بد منه لعقدة التمثيلية كذلك أن تكون واضحة شديدة الوضوح، حتى لا يصعب على المتفرجين تتبعها بالسرعة الضرورية. ولهذا فعقدة التمثيلية تكون عادة إما حكاية بسيطة سهلة، وإما أن تكون حكاية تتوقف التسلية ومناطق المتعة فيها على زحمة التعقيدات وتدققها أكثر مما يتوقف ذلك كله على تقرير المغزى

الكامل التام لجميع تلك التعقيدات، وهذا كله في بعض الملاهي التي يكون الفعل فيها معقدًا شديد التعقيد.

ومن أمثلة العقدة المتناهية في البساطة عقدة مأساة "أوديب ملكًا" لسوفوكلس؛ وتتلخص الحكاية كلها، إذا طلب إلينا أن نقوم بتلخيصها، فيما يلي: يجتاح الطاعون مدينة طيبة، ومن أجل ذلك يجرى البحث عن قاتل ملكها السابق الملك لا بوس حتى لا تتعرض المدينة للجنة الآلهة بسبب هذه الجريمة التي لم يُكفّر عنها، وبالأحرى لم يقتص فيها من القاتل. وكان الملك أوديب الذي حضر إلى المدينة بوصفه أجنبيًا عنها منذ سنين مضت قد أنقذ أهل طيبة من الهولة، أو الوحش الخرافي الهائل، ومن ثم كافأه الطيبون بأن زوجه من ملكتهم الأرملة، كما نصبوه ملكًا عليهم؛ ثم يأتي الكاهن الأعمى تيريزياس فيوجه إليه تهمة قتل الملك لا بوس، ويثور أوديب الذليل لم يكن يدري من أمر ذلك الماضي شيئًا، ويصطدم بالكاهن وبأخي الملكة الأمير كريون، ويتهمهما بالتآمر عليه. على أنه لا يلبث أن يساوره الشك في أنه ربما يكون قد قتل الملك لا بوس وهو لا يعرف من هو في معركة كان يدافع فيها عن نفسه، وبينما هو بسبيل البحث عما يبرئه من تلك التهمة إذا به يكتشف بمحض الصدفة وبما لا يدع مجالاً للشك أنه قتل لا بوس، وأن لا بوس هذا هو أبوه، وأنه قد تزوج من أمه التي حملته في أحشائها. ولا تكاد الملكة تدرك ذلك حتى يصيها الهول وتقتل نفسها، ويسمل أوديب عينيه في سورة من الخبل، وطائف من المس والهول... فهذه العقدة هي من البساطة واليسر بالقدر الذي يمكن أن تبلغه أية عقدة منهما، إذ أنها لا تشتمل على حوادث جانبية أو أحداث فرعية تعقد العملية المفجعة الواحدة للاكتشاف الذي اكتشفه أوديب. وعقدة مأساة آنتيجوني التي وصفناها من قبل تشتمل إلى حد ما على شيء أكثر تعقيدًا، كما تشتمل على أكثر من مشكلة واحدة، وإن تكن مشكلاتها كلها جزءًا من المعضلة الرئيسية للصدام بين القانون وبين الإنسانية، وقد تكون العقدة في الملهاة أيضًا بسيطة بالغة منتهى البساطة، كما يتجلى ذلك في ملهاة بن

جونسون^(١): "المرأة الصامتة"^(٢): "The Silent Woman" أو ملهاة شو "كانديدا". وعقد الملاهي تكون إجمالاً أكثر تعقيداً وأشد زخرفاً من عقد المآسي.

وثمة مآس يشتد التعقيد فيها والتشابك في عقدها، فمن ذلك "الملك لير" لشكسبير، ودوقة مالفي^(٣) "لويستر"^(٤) Webster، "والقلب المنسحق"^(٥) Broken Heart لفورد^(٦) Ford. ونجد في كل من هذه المآسي موضوعاً رئيسياً ألحق به الكاتب موضوعاً فرعياً أو أكثر من موضوع فرعي. ومن أمثلة الملهاة المعقدة ملهاة

(١) بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٣ - ١٦٣٧) للكاتب المسرحي العظيم والذي يلي شكسبير ومارلو في المنزلة بين شعراء المسرح في عصر إليزابيث. وقد اشتغل بعد تخرجه في كيمبردج، وبعد تركه الجيش، ممثلاً في فرقة هنسلو. وفي سنة ١٥٩٨ كتب أعظم ملهيه Every man in His Humour وقد حبس لقتله رجلاً في مبارزة، وبعد خروجه من السجن اعتنق المذهب الكاثوليكي مدة اثني عشرة سنة. وبن جونسون وإن يكن من أعظم كتاب الملاهي إلا أنه كتب مآسي عظيمة مثل سيجانوس Sejanus وكاتيلين Catiline ومؤامراته His Conspiracy. وأشهر ملهيه هي: فولبون Volpone، والمرأة الصامتة The Silent Woman والخيميائي Alchemist وقد كتب جونسون عدداً كبيراً من مسرحيات الأقنعة Masques وكان شديد التأثير بآراء سدني ونظرياته المسرحية. وكان من أعز أصدقاء شكسبير الذي لم ينسه في وصيته. (د)

(٢) المرأة الصامتة The Silent Woman ملهاة لبن جونسون كتبها سنة ١٦٠٩ وخلاصتها أن رجلاً كان لا يطيق الضجيج ولا يصبر عليه وكان يشترط فيمن يتزوجها أن تكون امرأة صموتاً لا تتثر، فلما تزوجها تكتشف عن أكبر ثرثرة عرفتها الدنيا فضاقت بها.. ثم يتبين أخيراً أنها ليست امرأة.. بل إنها ولد (د).

(٣) دوقة مالفي The Duchess of Malfi مأساة فظيعة للكاتب الإنجليزي جون وبستر ظهرت سنة ١٦١٤ وتعد أحسن ما كتب وقد أخذ مادتها من منظومة سينسر (أركادنا) وقصة باندللو (Novelle) وقصة بينتر (قصر اللذة Palace of Pleasure). وتتلخص في أن زوجة مالفي الأرمل تتزوج سرّاً من رئيس تشريفات بلاطها رغمًا من تحذيرات إخوانها لها بعدم الزواج مرة ثانية أملاً منهم في أن يرثوا نصيبها في أملاكهم. ثم يكشفون سر زواجها فيقتلونهم ويقتلون ولديها. أما أحد أخويها فيجن، وأما الآخر فيقتله الذي أفضى سر الدوقة.. ثم لا يلبث هذا أن يقتله أخو الدوقة المجنون: فرديناند (د).

(٤) جون وبستر John Webster (١٥٨٠ - ١٦٢٥) من رجال الصف الثاني من كتاب عصر إليزابيث وبشتهر بعنف مآسيه التي أشهرها دوقة مالفي والشيطان الأبيض White Devil (د).

(٥) القلب المنسحق Broken Heart مأساة للكاتب جون فورد أحد رجال الصف الثاني من كتاب عصر إليزابيث وقد ظهرت سنة ١٦٣٣ وخلاصتها أن يتوكليز يضطر أخته بنيا إلى الزواج من شخص حقير يدعى باسانس لا يلبث أن يصيب بنيا بالجنون وتموت؛ ثم يقتل أورجيلوس الذي كان يحبها أباها يتوكليز الذي تكون له حبيبة مغرمة به تدعى كالانثا فتقتل أورجيلوس.. أما هذه الحبيبة فتعيش "منسحقة القلب" (د).

(٦) جون فورد J. Ford (١٦٠٢ - ١٦٣٨) من الصف الثاني من كتاب عصر إليزابيث وكان يشترك في الكتابة مع دكرووالي؛ ومن أحسن مآسيه المتسممة بالأسى والقنوط: "تضحية الحب" و"القلب المنسحق" و"أحزان الحب" و"أسفاً على أنها عاهر!" و"محكمة السيدات" (د).

"الزوجة المستتارة The Provoked Wife للكاتب فانيبره^(١) Vanbrugh وملهاة "فيوس مراقبة" لكرستوفر فراي. والمهازل farces التي ترتفع فيها أهمية الفعل action على أهمية الشخصيات، كما ترتفع فيها قيمة التتابع السريع للمواقف السخيفة المستحيلة، أعني المواقف العابثة غير المعقولة، على قيمة الخطب الباهرة المشرفة، تشتمل عادة على عقد شديدة التشابك والتعقيد، ولا يبدو أنه ليس من الأهمية بمكان ألا نستطيع أن نتتبع موضوعاتها تتبعًا كاملاً. ومن الأمثلة الحديثة لهذا النوع مهزلة: "فرنسيون بلا دموع"^(٢) للكاتب تيرنس راتيجان Terence Rattigan ومهزلة "عمة تشارلي"^(٣) Charly's Aunt للكاتب براندون توماس، وهي لم تزل من المهازل الشعبية المشهورة. وكثير من المسرحيات البوليسية الحديثة تتيح لنا أمثلة طيبة لمعالجة العقد المركبة معالجة بارعة دون أن تشتمل هذه المسرحيات على أي قيم أدبية ذات بال.

وإذا كان علينا أن ندرس تمثيلية من أجل الامتحان فمن الحكمة بلا أدنى ريب أن نكتب خلاصة لعقدتها، وهذه حالة من الحالات القليلة التي يمكن أن

(١) الزوجة المستتارة The Provoked Wife ملهاة لفانيبره ظهرت سنة ١٦٩٧ - وتتلخص في أن السير جون بروت (جون الهيم!) يسيء معاملة زوجته التي تظل وفية لزوجها بالرغم من غرام كونستانت (الوافي) بها. ويكون لكونستانت صديق يدعى (هارتفري) - أي ذو القلب الحر - فيجن غرامًا بابتة أخي الليدي بروت والمدعوة بلندا. وفي ذات ليلة، حينما تكون السيدتان في لقاء غرامي (rendezvous) مع هارتفري وكونستانت تكتشفهما السيدة الحقود ليدي فانيسبول (الست المتوهمة) فتحاول إثارة جون بروت.. ولكن المسألة تنتهي بخير (د).

(٢) فرنسيون بلا دموع French Without Tears ملهاة للكاتب تيرنس راتيجان ظهرت سنة ١٩٣٧ - وخلاصتها أن المحترم ألان هوارد هو وآخرين يعلمون اللغة الفرنسية في فيللا ماجينو جنوبي فرنسا بفكرة الانخراط في السلك السياسي. وتكون معهم إحدى الطالبات العابثات المدعوة دياناليك التي توقعهم في غرامها واحدًا بعد واحد ثم تهجرهم بعد أن تستمع بقهر قلوبهم لتخلو إلى زائر جديد هو الليوتانت كومانطور روجرز الذي تخدعه بدوره - ثم يفيق العشاق فيفتقون على تلقين ديانا درسًا بتحقيقهم ثم غض الطرف عنها.. وتأسى ديانا إلا أنها ترسم الخطط لكي تتصي هذا اللورد هيبيروك الذي يكون في طريقه إلى الفيلا.. فإذا وصل سيادته ظهر لها أنه ليس إلا (عبلاً!) أي طفلاً بن إحدى عشرة سنة! (د).

(٣) عمة تشارلي Charly's Aunt ملهاة للكاتب الإنجليزي براندون توماس (١٨٤٩ - ١٩١٤) ظهرت سنة ١٨٩٢ وتتلخص في تنكر البعض في شخصية تلك السيدة الثرية عمة تشارلي التي لم تصل بعد من البرازيل وعدوة تشارلي لنفر من أصدقائه ومنهم عشيقاته لقضاء وقت مرح في غرفة العمة.. التي تصل وتقضي هي أيضًا وقتًا طيبًا مع أحد عشاقها (وقد سرقت هذه القصة وظهرت في السينما المصرية) (د).

تساعدنا فيها قراءة نص المسرحية أكثر مما نشاهد عرضها أو أن نقوم بتمثيلها؛ فنحن حينما نقوم بقراءة الأصل نستطيع السير في ذلك بالسرعة التي تناسبنا، وأن نرجع إلى قراءة ما نشاء من أجزائها إذا فاتنا فهم شيء منها. وينطبق هذا بخاصة على تمثيلات شكسبير بما تشتمل عليه كل منها من طاقم الممثلين الضخم والتغييرات المتعددة في المناظر. وكتابة ملخص التمثيلية امتحان طيب لمقدار فهمنا، وهذه الكتابة تجعلنا نفكر في المعاني الدقيقة المضبوطة للكلمات والعبارة الصعبة، وإن تكن فائدة كتابة الملخص في ذلك أقل من قراءة المسرحية قراءة تمثيلية.

على أن استخلاص عقدة المسرحية من قراءة حريصة واعية، وذلك حينما نكون قد رتبنا كل شيء ترتيباً يجعلنا ننتظر من الجمهور أن يفهمها إذا شهدها تمثل حفلة واحدة، ليس عملاً جديراً بالاعتبار الشديد ولا يمكن أن نسميه عملاً تعليمياً حقيقية. أما الأمر المهم والذي يثير الأذهان بالفعل فهو أن نفحص العقدة نفسها بروح نفاذة أقرب إلى النقد^(١) بعد الفراغ من قراءتها، وأن ندرس بناءها المسرحي، وندرس حتى جانب الصياغة (its technique) الأكثر أهمية، ونعني بذلك أنها مصنوعة صنعة مسرحية جيدة، أو كما يقولون: أنها "good theatre" - وأن لها فاعليتها فوق خشبة المسرح وصالحة في جميع تفصيلاتها لهذا النوع من العرض والإبراز المسرحي.

والحكاية الجيدة هي أكثر من سلسلة من الحوادث التي تشبه الحوادث التي نعيش فيها باستمرار. وينطبق هذا على القصة الطويلة كما ينطبق على المسرحية، إذ ينتقي المؤلف بعض الحوادث المعينة ذات الأهمية الخاصة، ثم يبرزها ويؤكددها بطريقته الخاصة؛ وهي عادة حوادث تنتج كل حادثة منها من حادثة

(١) "النقد" في كتب الأدب لا يعني فقط اكتشاف "العثرات والأخطاء" بل يعني أيضاً "توضيح المحاسن". وتوضيح المحاسن في الأدب وفي الحياة هو عادة أمر من الأمور الأجدر من غيرها بعناية الناقد، كما أنه عمل أكثر تنقيحاً وتوزيعاً لذهن القارئ وأكثر دلالة على ثقافة الناقد (المؤلفة).

أخرى، ولكن هذا ليس أمرًا جوهريًا؛ ثم يضع المؤلف هذه الأحداث في البيئة التي تعطيها أكبر قدر من القوة الممكنة، وينقلها إلينا بواسطة الوصف الحي الواضح الجلي والحوار الواقعي في القصة الطويلة، وبواسطة الحوار الواقعي والفعل المثير فوق خشبة المسرح؛ أما جميع الأمور النافهة التي تقع في الحياة الواقعية والتي لا صلة لها بهذه الأحداث فيهملها المؤلف. فحينما يموت الزوج المحبوب تبكيه الزوجة وتعمل عليه، غير أن الأرجح فوق المنصة ألا يكون لها شأن بما ينشأ عن الموت وعن مسؤولياته العادية المضنية، ومن قبيل ذلك الإعداد لتشييع الجنازة، وإعلام الأقارب بوفاة الزوج، وما قد تقوم به من بيع الدار الكبيرة لشترى دار أصغر. وحينما تلتقي المرأة المطلقة بالزوجة الجديدة على المسرح فمن الراجح أنهما لا يكتفیان بإيماءة الرأس أو لعلهما يكتفیان بتبادل كلمات عابرة كما هو المنتظر في مجتمع متحضر في الحياة الواقعية.

والأمور العادية (الروتينية!) في حياتنا اليومية، وتفصيلاتها الصغيرة كغسل الجوارب والحلاقة وتنظيف أظافرنا والعناية بإشعار النار في المواقد.. ولا نذكر نومنا ما يقرب من سبع ساعات من أربع وعشرين كل يوم، والتوجه إلى العمل معظم أيام السنة... أقول إن هذه الأمور الروتينية تستغرق من وقتنا ونشاطنا أكثر مما تستغرقه أمور أكثر أهمية، وألوان من النشاط أشد حيوية كأمر العشق وخلق أعمال الفنون العظيمة وشئون التأمل وإعمال الفكر والمناقشات والجدل الجدي، واتخاذ القرارات الحاسمة وما تجيش به قلوبنا من ألوان المتعة الحقيقية أو المقاساة الحقيقية - وكلتا الحالتين من الحالات الإنسانية الشديدة الندرة. إننا قد نضحى بحياتنا في سبيل الحرية، ولكن مثل هذه التضحية لا يمكن أن تحدث إلا مرة واحدة في العمر، كما يمكن أن تكون النهاية، أو الذروة غير المنتظرة لحياة كنيبة قاتمة؛ على أن هذا التغيير في التناسب بين ما نقوم به من أعمال وأفعال لا يعيب المسرحية ولا يجعل منها شيئًا زائفًا، ونحن نعلم منذ البداية أن التمثيلية سوف تعالج أمرًا من الأمور الخاصة، أو أزمة من الأزمات، أو صراعًا، أو قضية من قضايا

المعاصرة أو أمراً من أمور الصدفة التي تشبه بعض الشبه أمور الحياة العادية التي تجري من حولنا يومياً، وإن لم يكن يمثل هذه الأمور تمثيلاً صادقاً أو قريباً من الصدق، وكل صحيفة يومية تقدم لنا الدليل على أن الذي يهمنا هو طريقة سلوك الناس وتصرفهم إذا ألمت بهم أزمة من الأزمات أو التعرف على طبيعة موقف من المواقف غير العادية: ما هو وكيف يكون. أضف إلى هذا أن الأزمات، والشدائد والأمور العاطفية يقدر أن تكون من الأمور البعيدة عنا كما لعلها تبدو في أعيننا. إنني، حتى في حياتي الأكاديمية الخاصة التي لها نصيبها من الهدوء والطمأنينة والحماية، قد شاهدت بل قد مرت بي أيضاً أحداث عنيفة كثيرة مؤثرة: ومن النادر أن تلقى أحداً في منتصف العمر لم تمر به أحداث مؤثرة لها فعلها في النفس. وأسلوب الحياة المطرد يمكن استخدامه بالطبع للتأثير المسرحي؛ فالوجبات مثلاً تظهر في أحوال غير قليلة فوق خشبة المسرح في كل من المأساة، كمشهد الوليمة في "ماكبت"، والملهاة، كمشهد تناول الشاي بعد الظهر^(١) في "أهمية أن تكون إرنست" لأوسكار ويلد. وقد يتحول الشرب وفقاً للعادة الاجتماعية إلى عملية قتل ذات أثر مسرحي شديد الفاعلية كما نلاحظ ذلك في حادث موت الملكة في "هاملت" بعد تناول الأنخاب في أثناء مباراة هاملت وليرتس. وقد يستعمل "الروتين" أو أسلوب الحياة العادي المطرد أيضاً استعمالاً مقصوداً ليؤكد الطبيعة

(١) أهمية أن تكون إرنست The Importance of Being Earnest فودفيل لأوسكار ويلد ظهرت سنة ١٨٩٥، وتتلخص فيما يلي: يخترع جاك وردنج له أخاً أصغر منه يسميه إرنست يتطلب العناية كلما احتاج جاك إلى أحد (الزوجات!) أو إلى مهرب يقضي فيه نهاية الأسبوع. وتهتم سيسلي التي تحت وصاية جاك بهذا الأخ؛ إلا أن الكذبة تنكشف حينما يقدم آلجرون مكوكريف، صديق جاك، نفسه إلى سيسل باسم إرنست. ويخبر جاك صديقه آلجرون بأنه ذاهب ليطلب يد جويندولين ابنة أخي آلجي، التي تعرفه باسم إرنست. وتقول جويندولين إنها سوف تتزوج جاك مؤكدة غرامها بالاسم "إرنست" وشعورها بأنها مقسوم لها أن تتزوج من هو "إرنست" ولا توافق والده جوين - الليدي براكول - على الزواج - بسبب أبوة جاك المشكوك في أمرها؛ وفي هذه الفترة تكون سيسلي وآلجي قد أصبحتا مخطوبتين في أنظار الناس، كما تكون سيسلي أيضاً منطوية على ميل شديد لإرنست. ويعود جاك من أجازته وقد صمم على القضاء على هذا الشخص الخيالي إرنست الذي اخترعه اختراعاً، لكنه يفاجأ بوجوده (أي إرنست) في المنزل. ويقرر جاك وآلجي أن يعاد تعميدهما. وتجد جوين وسيسلي أنها مخطوبتان فرضاً لرجل واحد يسمى إرنست: "إرنست وردنج". وعندما يعود الشبان يتضح اللبس كله، وعندما يسمع الموجودون رغبتهم في إعادة تعميدهما يتم الصفح عن كل ما حدث. وتصل ليدي براكول فتكتشف أن جاك ليس إلا شقيق آلجي المفقود إرنست - وينتهي كل شيء على أحسن ما يرام (د).

الرتيبة التي يتسم بها عمل بعض شخصيات المسرحية، ونلاحظ هذا الاستعمال في تأكيد الأعمال المدرسية الروتينية في مسرحية "أطفال في حلل رسمية: Children in Uniform" كما نلاحظه في بعض الأعمال المكتبية في مسرحية ح. ب بريستلي: "كورنيليس Cornelius؛ بيد أن هذه الأمور الروتينية لا تعرض على أنظار المتفرجين إلا في نماذج صغيرة.

ولننظر أولاً فيما تتركب منه العقدة الجيدة لأي نمط من أنماط القصص الخيالي، ثم ننتقل بعد هذا إلى ما وراء ذلك مما لا بد منه من "التكنيك" أو الصياغة الفنية الإضافية التي تحتاج إليها العقدة المسرحية الجيدة التي يتكشف فيها الفعل في وقت قصير جداً وأمام أعين المتفرجين. وأية عقدة جيدة تكون مبنية بناء متماسكاً وثيق الأركان، بمعنى ألا يكون هناك وقت ضائع هدرًا؛ وأن تتوالى الأحداث الواحد بعد الآخر في تسلسل معقول. ومعقولة العقدة متصلة اتصالاً وثيقاً بنمط المسرحية: فالمهزلة (farce) لا تحتاج إلى أن تكون شيئاً معقولاً كما تحتاج إلى ذلك الملهة المهذبة. والقصة المثيرة لا ينتظر أن تكون مطابقة للحياة الواقعية كالقصة السيكولوجية، أي النفسية؛ إلا أن واجب الكتاب جميعاً هو أن يحسبوا على الأقل حساب ردود الفعل والاستجابات العادية للأحداث التي تعبر بها الحياة الإنسانية والنتائج المحتملة لما يصدر عن الناس من أفعال. إن كلمة "الحتمية" أو الشيء الذي لا مفر منه قد تكون من الكلمات الكثيرة الشبوع إلى حد الإفراط بين جماعة النقاد، إلا أنها تدل بالفعل على صفة ذات أهمية قصوى من صفات العقدة المسرحية الجيدة جودة حقيقية. وسلسلة الحوادث لا بد أن تكون بالفعل سلسلة ذات حلقات متشابكة يتداخل بعضها في بعض، وليست خيطاً ينتظم حركات بطريقة جرافية. وجميع حوادث العقدة بصفة عامة تتابع بالطبع من الحادث الأول من حوادث المسرحية وذلك كما هو الحال في "ماكبث" وفي "أنطوني وكليوبتره" أو مسرحية "Sheppy" لسومرست موم؛ فإذا كانت ثمة مفاجأة قرب النهاية وجب أن تكون نتيجة أو ختاماً نشعر، بعد الروية وإمعان الفكر - بأنه

كان ختامًا محتملاً على كل حال، وذلك كختم مسرحية "كانديدا" أو مسرحية "الخيال اللامع The Bright Shadow لبريستلي. ومن المحتمل أن تكون تمثيلات كثيرة ذات بناء جيد قد كتبت بطريقة "تقديم الخاتمة ثم العمل على إثباتها" وهي أشبه في ذلك بالروايات القصصية البوليسية. فالكاتب المسرحي يخترع خاتمة مهمة ثم يضع الخطة لتسلسل الحوادث التي تؤدي إليها.

وبناء الخطوط العامة العريضة لعقدة المسرحية يختلف عن مثله في القصة الطويلة من حيث بساطته وسرعته وبخاصة؛ والقوانين العامة الفنية لتطور العقدة هي على الأرجح نفس القوانين العامة الفنية في أي صورة من صور الأدب. وقد وضعت صيغ كثيرة لشرح تلك القوانين العامة. فالمسرحية يجب أن تشمل على طرق كثيرة ملتوية ودورانات تكفل استمرار اهتمام المتفرج حتى نهايتها. ويجب أن تتطور من أزمة إلى أزمة أخرى. والكلمة "أزمة" بوصفها كلمة أدبية، لا تعني بالضرورة شيئاً مرهباً أو شيئاً مؤلماً جالباً للغم والحزن، ولكنها مجرد أزمة مثيرة للاهتمام.. مجرد حادث مهم - بمعنى قد يستوي فيه عرض للزواج، أو سقوط هيار من الثلج على بلدة فيدمرها - فكل من هذين الحادثين أزمة بمعنى الأزمة المسرحي. والخلاصة العامة لعقدة التمثيلية لا بد أن تكون شيئاً من قبيل هذا القانون، وإن كان قانوننا هذا بالطبع لا يتحقق فيه كلية القوانين الكيميائية، أو ليس له من الشمول والإحاطة ما تشتهر به تلك القوانين.. وذلك أن أية محاولة لإخضاع الفن للقوانين لا يمكن مطلقاً أن تكون محاولة ناجحة كل النجاح، ولا يمكن إلا أن تكون محاولة مساعدة فحسب.

١- فالتوضيح، أو التعريف أو التمهيد: هو هذا الجزء من التمثيلية الذي نعلم منه شخصياتها الرئيسية، ولماذا هم موجودون فيها، وما هي المشكلات التي يبدؤون منها.

٢- وقد يخلق بعض التطور المثير لمشكلات جديدة، ويمكننا أن نسمي ذلك: "الأزمة الأولى".

٣- والأزمة الأولى تؤدي طبعًا إلى أفعال أخرى وأحداث أو تعديلات وتحويرات في الشخصية قد يكون لها بدورها نتائج جديدة تدفع بالتمثيلية إلى الأمام. والراجح أن العقدة بأكملها تتدرج في هذه المرحلة لفترة من الزمن من أزمة إلى أزمة أخرى، ويمكن أن تتوالى الأزمات في صورة أسباب ومسببات لبعضها البعض، ويمكن أن تنشأ أزمة جديدة من سبب آخر. وهذا هو ما يمكننا أن نسميه بـ "التعقيد".

٤- وينتهي الفعل أو الموضوع كله باكتشاف نهائي ما أو بفعل من الأفعال أو قرار من القرارات. وهذا هو ما يسمى بالحل (أعني حل عقدة الموضوع)^(١).

وهلم فلنتناول بالفحص القصير مأساة وملهاة ومسرحية محدثة جيدة في ضوء هذا القانون العام:

ففي "ماكث" يقدم لنا المشهدان الأولان معظم أركان "التوضيح" أو التعريف بالشخصيات الرئيسية. فنعلم أن هناك ثلاث ساحرات يأتفرن بالشر مع ماكث بوصفه أداة لتنفيذ هذا الشر، وأن معركة حربية قد نشبت منذ قليل وأن ماكث قد انتصر فيها انتصارًا ظهر فيه على عدوه، وأن دنكان، هذه الشخصية الرحيمة الكريمة المحببة هو ملك أسكتلنדה. ثم تأتي الأزمة الأولى في المشهد التالي. وذلك حينما تحيي الساحرات ماكث، هذا الذي عرفناه حتى الآن نبيلًا شديد النبيل، فتفاجئه بوعدته إياه أنه سيكون "ملك المستقبل".

(١) يستعمل أرسطو هذه الألفاظ بمعان مختلفة قليلاً (المؤلفة).

ولما لم يكن ماكبث الوريث الشرعي للعرش فإن هذا الوعد يجعله، كما يجعل المتفرجين، في حيرة من الأمر، وفي يف يتم هذا. وتفعل النبوءة فعلها في ذهن القائد المحارب وفي ذهن زوجته الطموح حتى يؤدي ذلك كله إلى الأزمة الثانية، ألا وهي اغتيال دنكان، تلك الفعلة التي تدفع ماكبث دفعا لا نقض فيه ولا مفر منه إلى طريق الجريمة. ثم يؤدي هذا إلى الأزمة الثالثة.. أعني أزمة مقتل بانكو.. ثم إلى أزمة رابعة حينما يظهر شبح بانكو في الوليمة، ثم أزمة خامسة حينما يقرر ماكبث - بعد استشارته الساحرات - اغتيال ماكدوف والسماح بقتل زوجة ماكدوف التي لا حول لها ولا طول وقتل أطفالها. وهكذا تكون النتيجة الطبيعية المفضعة لكل فعلة من الإثم خطوة لاستغراق المحرم في الجريمة ورسوخ قدمه فيها. إن ماكبث يبدأ بقتل ملكيه الذي له حق أدبي آخر على ماكبث بوصفه ضيقاً عليه في قصره؛ إلا أنه يمضي في شرعة القتل فيغتال صديقاً له ثم ينتهي باغتيال أناس آخرين أبرياء أبرار لا حول لهم ولا طول ولا يمكن أن يأتي الضرر من ناحيتهم. ولعل معظمنا أيضاً يشعر على الأرجح أن استئجار من يتولون الاغتيال الذي حدث بعد تنفيذ الجرائم السالفة هو أشجع وزراً من تلك الجريمة الأولى التي تولى هو تنفيذها بنفسه. وهكذا نرى أن الأحداث أحداث مثيرة إلى أقصى حدود الإثارة، إلا أنها أيضاً ليست أحداثاً غير محتملة الوقوع من الناحية السيكلوجية، وبالأحرى من ناحية ما يضطرب في النفس من حوافز ومثيرات. أما الحل فيأتي في المعركة الأخيرة، وذلك حينما تتحقق نبوءة الساحرات عن غابة برنام، وعن طبيعة الرجل الذي سوف يهزم ماكبث، وهنا يقتل الطاغية. وعند ذلك تنتهي التمثيلية نهاية شريفة بإعلان تنصيب الملك الشرعي. إن "ماكبث" هل على الأرجح واحدة من أحسن تمثيلات شكسبير، وذلك من ناحية بنائها؛ فنحن لا يمكن أبداً ألا نتأثر بالطريقة العجيبة التي كتبت بها المسرحية، والتي نرى فيها كل فعلة من فعال السوء تحمل نتائجها الخاصة من المخاوف الجديدة والشر المتصل الممدود. إن المأساة تكشف للحياة، ولكنها لا تختلف من الحياة. ولقد حدث أن أذهلتني بالفعل وأنا

أدرس التمثيلية تلك النواحي المتشابهة المتوازية في حياة كل من هتلر وماكيث، وقد صح هذا التشابه حتى في استشارة الساحرات النهائية وفي تلك الخاتمة التعسة التي انتهت إليها حياة كل منهما.

على أن العقدة ليست أقوى ما تتسم به تمثيلات شكسبير من حسنات، ومن غير اللائق أن يرى الإنسان نفسه مضطراً إلى تعقب العثرات والعيوب في تمثيلات هذا الكاتب الذي طالما أحببته وأكبت عليه بالدراسة الجادة الدقيقة، والذي لن أمل ولن أكل من دراسته، غير أن الطالب البادئ في دراسة شكسبير دراسة جدية بحاجة إلى من يحذره كي يلقى باله إلى أن شكسبير من بعض نواحيه فنان أعظم منه رجل صنعة ماهر في صنعته. ومن الأمور المحيرة والتي تبعث اللبلة أحياناً أن نبحث في تمثيلات شكسبير عن أمثال تلك المحاسن التي يتسم بها الكاتب الحريص من قبيل: البناء المنطقي للعقدة، والعناية المستمرة بإمكانيات الشخصية والاستجابة الإنسانية، والدقة التاريخية، أو استقامة التفاصيل وملاءمتها، وانسجامها انسجاماً تاماً. وأستطيع أن أتخيل نفرًا من الناس وهو يقرأ ذلك الكتاب الصغير بتيسيراته المقصودة وتعليماته المتعمدة، بوصفه مرشدًا لدراسة شكسبير، وما يقع فيه هذا القارئ من كثرة الغموض والتليس والإبهام بسبب هذه الاستثناءات لـ "قواعد" الكتابة الحسنة والتي نعثر بها في تمثيلياته، والكتاب العظام من معاصري شكسبير يقدمون إلينا هم أيضاً الكثير من الاستثناءات.. أعني ما ينافي أصول الكتابة الحسنة. ولعل بن جونسون الذي لم يكن أكثر هؤلاء المعاصرين خيالاً، كان على الأرجح أكثرهم دقة في صنعته الكتابية.

ولهذا أسباب منها أن العبقرية تكون في كثير من الأحيان مهملة في تنظيم ثمراتها الخصبية الوافرة، إلا أن ثمة أيضاً أسباباً تاريخية، سوف أشير إليها، وإن كان لا بد من تيسير الكلام في ذلك تيسيراً شديداً. فلقد كانت حرفة كتابة المسرحية في إنجلترا لا تزال في حالة بدائية إلى حد ما، بينما كان فن المسرحية - وبالأحرى

الخيال الخصب، والمشاركة الوجدانية الرحبة، والشعر السيل المتدفق - ينعم بحالة من أعظم حالات الازدهار في تاريخ الأدب. وفي فرنسا كان ثلاثة من أعظم الكتاب المسرحيين، هم كورني^(١) وراسين^(٢) وموليير^(٣) يكتبون تمثيلياتهم في فترة كانت صنعة المسرحية فيها تبحث وتفحص فحوصًا كثيرًا، كما كان هناك نقاد مسرحيون قساة بل غلاة في قسوتهم، يطالبون بمستوى رفيع في التفصيلات الكتابية. والمسرحية الفرنسية لا توحى بشيء هو أكثر تأثيرًا في العواطف ولا تحريكًا للأحاسيس من تمثيليات شكسبير، وإن لم تقل عنها عظمة؛ وهي تبدو أحيانًا أقل إنسانية وتلقائية، كما يبدو أنها تجري بطريقة طبيعية لا افتعال فيها، وإن كانت أقرب إلى المنطق وأكثر إجلالاً. إلا أن الإنسان لا يشعر مطلقًا بالحاجة إلى تلمس الأعدار لراسين كما يشعر بأن الواجب يقتضيه ذلك نحو شكسبير. وإنني أرى - في حدود ما أعرف عن شكسبير، وبعد طول اهتمامي به - أن ندعه يفعل ما يشاء حتى يفعل مقلدوه وشأنوه خيرًا مما فعل. وشو نفسه، وهو واحد من

(١) بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦ - ١٦٨٤) الشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي المعروف. من كتاب المذهب الكلاسي الحديث، وإن بدأ بداءة رومسية أهاجت عليه النقاد. ومآسيه تضرب بالصراع بين العنق والواجب الوطنية والإرادة المشحودة وبين العاطفة التي تهزم أمام هذا كله، وأشهر مآسيه السيد وسنا وهوراس وبوليكس. وقد أوصى كتاب المسرح الفرنسيين قبل موته بالاتباع بتشدداً في قواعد المذهب الكلاسي (د).

(٢) جان راسين Jean Racine (١٦٣٠ - ١٦٩٩) خليفة كورني وأعظم اسم في عالم التأليف المسرحي الفرنسي. مشهور بسلاسة أسلوبه الشعري وجمال تصويره السيكولوجي لشخصياته، ومن أشهر مآسيه أندروماك وفيدروم إفيجينا وبرنيس (المأساة التي لم ترق فيها قطرة من الدم) وأتالي التي بعدها بعض النقاد أعظم أشعاره. ومعظم موضوعاته مأخوذ عن يوريبديدز اليوناني أو من بعض أحداث التاريخ المشهورة - ومسرحيته أتالي لم تمثل إلا بعد وفاته (١٧١٦). وبعد راسين أدق كاتب مسرحي في تطبيق أصول المذهب الكلاسي الحديث (د).

(٣) مولير Moliere هو الاسم المسرحي للمستعار للكاتب الفرنسي والممثل والمخرج الخالد الفكاهة: جان بانست بوكلان Jean Baptiste Poquelin (١٦٢٢ - ١٦٧٣) أعظم كاتب كوميدي في تاريخ المسرح الحديث. وقد تلمذ لموليير على كتاب الملهاة اللاتينية ولا سيما بلوتوس وتيرانس - ثم على كتاب الأقنعة الإيطالية وكتاب خطوط الملهاة المترجلة الإيطالية أيضاً. ومن أشهر ملاحيه الخيل وتارتيف ومدرسة الزوجات ومدرسة الأزواج ودون جوان ومريض الوهم والعامي السبل وسجاناريل ومريض الوهم وكره البشر والمتعاملات. وملاحيه مولير تجمع بين الملاحيه الخلقية والسلوكية والمهازل والقودفيلات والخيالات.. وأكثرها ينطوي على الفلسفات العميقة وتحليل النفس البشرية.. والكثير من شخصياتها أنماط بشرية دقيقة لطيفة التصوير. لقد تألق عصر لويس الرابع عشر بأسماء كورني وراسين وموليير كما تألق عصر إليزابيث بأسماء مارلووين وجونسون وشكسبير وأضربهم، وعصر بيركلس بأسماء إسخليوس وسوفوكلس ويوبيدز وأرستوفانز.. وهذه هي أعظم عصور المسرح الذهبية (د).

غرمائه القلائل الواعين الذين كانوا يصدرون في منافستهم إياه عن قصد وتعمد، لم يتفوق عليه من حيث التنوع والخيال الخصب، وإن كان لعله قد تفوق عليه في الذكاء وتوقد الذهن. وعشاق شكسبير يدعون أحياناً أنهم يرون لمسات رائعة من الصدق والطبيعة في غرائبه وبدوات شذوذه التي لعلها لم تكن إلا كبوات من الإهمال من رجل دؤوب مزدحم بالأعمال. وهذا في ناحية من نواحيه نتيجة لقراءتهم شكسبير قراءة صامتة بدلاً من تمثيل رواياته أو مشاهدة تمثيلها؛ والقراءة التمثيلية سرعان ما ترينا أين تكون الأحاديث أحاديث كثيفة ثقيلة الأداء وأين تفتقر الشخصيات إلى الاقتناع، كما تبرر لنا القوة الدرامية الجليلة الفاخرة لأحسن المشاهد، والجاذبية المتعددة الجوانب لأعظم الشخصيات؛ والنظر إلى شكسبير بوصفه كاتباً فناناً بلغ الكمال في فنه من جميع جوانبه فيه من الدلالة على العبادة الشديدة والتضليل الكبير قدر ما فيه من غض النظر عنه وتهوين أمره.

وعقد ملاهي شكسبير تشتمل عادة على عيوب في بنائها؛ ولدينا مثال أحسن على جودة بناء العقدة المسرحية في ملهارة "فولبون"^(١) لبين جونسون. ففي هذه الملهارة يمتد "التوضيح" - أي التعريف بالشخصيات وبالموضوع - إلى الفصل الأول كله: إننا نعرف أن هذا الرجل المستهتر الداهية، المتحجر القلب فولبون يجمع الثراء الضخم بالتظاهر بأنه هامة اليوم أو غد، وأنه مشرف على الموت، ومن ثمة يقدم عليه أولئك البخلاء الجشعون المولعون بعبادة المال: فولتور وكورباتشيو وكورفينو وليدي بيوليتيك وُدُ بي يطفونه بالهدايا الثمينة، وكل منهم يأمل أن يخدعه عن نفسه فيحسبه صديقه الصادق الصدوق، ومن ثمة يوصي له بثروته الطائلة. ويعاون فولبون في تلك المؤامرة خادمه موسكا. وهذا التوضيح في حد ذاته

(١) مسرحية فولبوني أو النعبل ملهارة كتبها بن جونسون سنة ١٦٠٦ وخلاصتها أن فولبوني هذا الخيل المخاتل الشهواني يتفق وخادمه موسكا على الضحك على عقول أغبياء المدينة وتظاهره بالمرض وأنه يريد أن يختار من بين أصدقائه صديقاً يعزه أكثر من غيره لكي يوصي له بثروته لأنه لا وارث له. وبهذا ترى عليه هادياً أصدقائه المغفلين لدرجة أن بعضهم يهدي إليه زوجته الجميلة لترفه عنه. وبعضهم يحرم ابنه من الميراث ويكتبه لفولبون.. ثم تتوالى المضحكات حتى ينكشف أمر فولبون ويقدم للمحاكمة فيحكم عليه هو وجميع هؤلاء المغفلين - وقد ترجمت هذه الملهارة إلى العربية باسم "عيد الذهب" (د).

توضيح لطيف مسل بما يشتمل عليه من ألوان التنوع في الموضوع الواحد (وذلك بالتنوع في شخصيات المهددين)، ثم يعطينا المؤلف شيئاً من التطور جديدًا حينما يقترح موسكا اقتراحه الخبيث الناجح من وجوب حرمان كورباتشيو ولده بوناريو من الميراث، وإيثار فولبون بهذا الميراث، وذلك لكي يقدم إلى فولبون الدليل الساطع، والبرهان القاطع على إخلاصه له ومحبته إياه.

وتأتي الأزمة الأولى حينما يشعر فولبون بهذا الشبق الشديد والميل المفاجئ الآثم نحو تلك السيدة اللطيفة الوديدة سيليا، زوجة كورفينو. وينجح موسكا في إقناع كورفينو بأن يمنح فولبون زوجته نفسها طمعًا في أن يوصي له فولبون بثروته الطائلة.. ثم تأتي أزمة ثانية حينما ينقذ بوناريو هذه الزوجة الشريفة من ذلك الموقف الفاضح الخسيس. ولكي ينفذ هؤلاء الجشعون وقانصو ثروات الناس أنفسهم نراهم يتفقون على أن يشهدوا الزور ضد بوناريو وسيليا البريئين من الذنب. ويؤدي تأمرهم ذلك إلى مشهد مثير في المحكمة يدان فيه بوناريو وسيليا؛ ثم يتطور التعقيد عند ذلك فيؤدي إلى أزمة رابعة، إذ يدعي فولبون الموت كما يدعي موسكا أنه وريثه الوحيد، وذلك ليستمتعا بما يصيب ضحاياها الجشعين، قانصي ثروات الناس، من خيبة الأمل وضبعة الرجاء. ولا يكاد هؤلاء يسمعون بالخبر الهائل حتى يشتد سخطهم وتغلي مراحل غضبهم؛ إلا أن انقلابًا جديدًا يقع فيأتي بحل الملهاة. إن موسكا يحاول الاحتفاظ بميراث فولبون (وكان هذا قد نزل عنه - من قبيل الفكاهة - بموجب عقد!) وذلك بالإصرار على أن سيده قد مات بالفعل؛ وفي مشهد ختامي يجري في المحكمة تتحرك فيه الدسياسة تحركًا سريعًا يعترف فولبون بكل زواياه التي رسم خططها مع موسكا ويستوجب باعترافه العقوبة على نفسه وعلى موسكا وعلى الجشعين قانصي ثروات الناس.

ومن الملاهي الحديثة ذات البناء الجيد ملهارة "ما تعرفه كل امرأة"^(١) What Every Woman Knows للكاتب ج. م. باري^(٢). والتوضيح - أو التعريف بالشخصيات - في هذه المسرحية قصير جداً. فنحن نرى أخوين وأباهما يتباحثون في عطف شديد في مشكلة عدم إمكان وجود زوج لأختها ماجي التي يحبهاها حباً عظيماً. إنهما مغرمان بهذه الأخت غراماً مخامراً، ويحرصان على أن يقوما لها بكل ما في طوقهما. وعندما تدخل عليهم أختها تعرف أيضاً أن الشابين يدركان ما يفتقران إليه من التعليم، وأنهما ساهران لكي يمسكا بأحد اللصوص الذي كان قد دخل المنزل مرتين بالفعل من قبل، وفي تلك الأثناء يدخل اللص ويتضح أنه شاب غريب الأطوار ولا ضرر منه، وأن اسمه جون شانند، وأنه فتى طموح، ويستخدم هذا المنزل لكي يدرس. أما الأزمة الأولى، وهي أزمة لا تخطر لأحد ببال، فتأتي حينما يعرضان عليه صفقة للمساومة عليها.. إنه يستطيع أن يقبض ثلثمائة جنيه يستعين بها على تعليمه، على أن يتزوج ماجي بعد خمس سنوات إذا ظلت ماجي طوال هذه السنوات بلا زواج، وبشرط أن تقبل هي هذا الزواج. وأخيراً يقبل جون هذا العرض. وفي الفصل الثاني نعلم أن جون قد انتخب عضواً في البرلمان، ويتضح أنه الآن في طريقه إلى النجاح. وتمضي سنوات ست، لأن ماجي التي أصبحت تحبه، لم تشأ أن تقف في طريقه؛ إلا أنه يعلم الآن أن الواجب يقتضيه الوفاء بما تعهد به في

(١) ما تعرفه كل امرأة What Every Woman Knows للسير جيمس باري الكاتب الأسكتلندي المشهور - وقد ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩٠٨ وتتلخص في أن جون شانند يتزوج من ماجي وولد (التي تأخر بها الزواج) مقابل ٣٠٠ جنيه على أن يتم الزواج بعد خمس سنوات إذا قبلت ماجي ذلك وإن لم تتزوج هي قبل هذا - ويكتب تعهداً بذلك. وبمهاره ماجي ينجح جون في الحياة ويصبح عضواً في البرلمان الإنجليزي لكنه يقع في حب ليدي سيبيل الجميلة المقتان فلا تتضب ماجي بل تهنيء للحسين الفرس لكي يفتن جون إلى غلطته وإلى أن هذا الحب سيقتضي على السبب في نجاحه وعبريته، وبالفعل يحدث هذا ويفيق جون ويرجع إلى زوجته ماجي (د).

(٢) جيمس ماتيو باري J. M. Barrie (١٨٦٠ - ١٩٣٧) للكاتب المسرحي والقصاص الأسكتلندي الشهير وصاحب مذهب الباريزم - أي طريقة باري في كتابة القصة والمسرحية وهي الطريقة التي يمزج فيها بين العاطفة والخيال وبين واقع الحياة، وذلك كله في فكاهة رقيقة حلوة - ومن أشهر مسرحياته Quality Street وكريتون العجيب وبيتران (مسرحية للأطفال) وأليس تجلس بجانب النار - (اقرأ عنه يتوسع وعن مسرحيته السابقة في مقدمته لهذه المسرحية (ما تعرفه كل امرأة) في مجموعة المسرحيات العالمية لوزارة الثقافة (د).

الصفقة المعلومة. وتأتي الأزمة الثانية حينما نرى ماجي، التي تدرك إدراكًا مؤلمًا أنها غير كفاء لأن تكون زوجة رجل عريض المطامح واسع الآمال، نراها تعرض عليه في شجاعة عظيمة وبعد نضال مؤلم وبين نفسها، أن تعفيه من التزاماته، ويغري جون هذا العرض، إلا أنه يستمسك بموقفه من الصفقة. أما الأزمة التالية فأزمة من نوع آخر مختلف عن الأزمات السالفة. لقد تزوج جون وماجي، وقد تبين أنها ذات فائدة عظمى له في أمثال تلك الأمور التي من قبيل تجويد خطابه وتنقيحها وإضفاء مسحة من الفصاحة عليها، وذلك أكثر مما كان هو يتصور، إلا أننا بعد أن نلمس الأدلة المؤثرة، والبراهين المسلية على فضل ماجي وأثرها في ارتفاع شأن جون والارتقاء باهتماماته.. نرى كيف يقع جون في هوى - ونقول هوى من باب التجوز لأنه كان غرامًا لا أساس له - سيدة شابة جذابة جميلة المحيا تدعى ليدي سيبيل تنتردن. وتستمع ماجي خلسة إلى شيء من الغزل يجري بين زوجها وبين سيبيل فتضيق عليه الحصار حتى يعترف علنًا بحبه لغريمته التي تبدي استعدادها لتحمل الفضيحة في سبيل الرجل الذي تحبه. وترسم ماجي خطة يقضي جون بموجبها الأسابيع الثلاثة التالية في منزل أحد الأصدقاء على أن تكون سيبيل في صحبته ثمة. لقد كان جون يحسب أن ليدي سيبيل هي ملهمته وأنها هي التي تعاونه وتشق له طريق النجاح، إلا أننا نرى في الفصل الرابع أن الخطاب الذي أعده جون في غيبة ماجي ليلقيه في البرلمان لم يكن خطابًا موفقًا. ثم نفاجأ الملهاة بحل سريع مسل حينما يتبين، أولاً: أن اجتماع جون وسيبيل مع بعضهما البعض ثلاثة أسابيع قد جعلهما يسأمان بعضهما؛ وثانيًا: أن الحب الذي كانا يحسبانه حبًا عظيمًا لم يكن إلا حبًا صيبانيًا؛ وثالثًا: أن النسخة التي عالجتها ماجي من هذا الخطاب كانت نسخة باهرة فاخرة وأنها ستكون السبب في نجاحه وشهرته؛ وفي اللحظات المؤثرة النهائية من التمثيلية نرى ماجي تفوز بحب جون الحقيقي وتقديره إياها آخر الأمر.

ويحسن الطالب الحريص لو أنه درس طائفة كبيرة أكثر مما قدمنا من التمثيليات قديمها وحديثها، يتناولها من جهة الخطوط العريضة العامة لبناء عقدها،

إلا أننا ننصح له بالألا يحفل كثيراً بتطبيق تعريفنا لقوانين التأليف وصيغته المختلفة تطبيقاً عرفياً صارماً، كما ننصح للطالب - أي طالب - بالألا يذهبن به الظن إلى أن التمثيلية التي لا ينطبق عليها هذا التعريف تكون تمثيلية رديئة. إن ثمة صوراً مختلفة متنوعة كثيرة لبناء العقدة، منها طريقة لم تستعمل إلا في العصور الحديثة على ما أعلم، هي ما يسمونه ال Flash - back ^(١) أو "الخطف خلفاً" بمعناها الحرفي، (وهي الطريقة التي يتغير بموجبها سياق الحوادث بحسب تاريخ وقوعها بحيث نرى أولاً "حالة أو موقفاً Situation" ثم يلي هذا عرض الظروف التي أدت إلى هذا الموقف. ونجد أمثلة من ذلك في مسرحية "هذا يتوقف على ما تعني It Depends What You Mean" للكاتب بريدي Bridie ^(٢) وفي مسرحية "الزمن وآل كونواي Time & the Conways لبريستلي ومسرحية "القلب المندهل The Astonished Heart"؛ وهناك صور مختلفة أخرى للتعريف العام الذي أوردناه.

ونحن نلقى عادة قليلاً من الصعوبة في استخلاص العقدة الأساسية للمسرحية - أو موضوعها الرئيسي، بما تشتمل عليه من "توضيح" و"أزمة أولى" و"تعقيد" و"حل"؛ غير أن كثيراً من التمثيلات الحسنة تشتمل على عقدة ثانوية، أو كثير من العقد الثانوية، أو تشتمل أحياناً على عقدتين رئيسيتين متساويتين في الأهمية تقريباً، مما يزيد في تعقيد الفعل، ويضعف الاهتمام، ويفرج عن الأعصاب (من طول الاستغراق في مشاهدة عقدة واحدة). والعقدة الثانوية التي تزيد في تعقيد

(١) Flash - back هذا الاصطلاح مقبوس عن السينما وأول مسرحية ظهرت من هذا النوع هي مسرحية "تحت المحاكمة On Trial" سنة ١٩١٤ للكاتب ا - ريس E - Rise وتبدأ المسرحية بعرض حالة من أحوال الجريمة ثم يلي ذلك عرض سلسلة الحوادث التي أدت إليها. ومعظم المسرحيات البوليسية من هذا النوع، ومن هنا أتونا ترجمة المصطلح بحرفيته أي "الخطف خلفاً" (د - خ).

(٢) جيمس بريدي J. Bridie (١٨٨٨ - ١٩٥١) الكاتب المسرحي الأسكتلندي والذي ترك مهنته الطب وتفرغ للتأليف المسرحي واشتهر بملاهيته الممتلئة بلطف النادرة والذكاء الخصب والتي تتخللها شطحات خيالية Fantastic لطيفة. وكانت مسرحياته سبباً لشهرة كثير من الممثلين والممثلات، ومن أشهرها: What It Is to be Young - The Sunlight Sonata - The Anatomist و The Sleeping Clergyman و (القس الناعس) Marriage Is No Joke (د).

الفعل، وتكشف التوتر وتقويه بدلاً من التفريح عن الأعصاب وإراحتها تتجلى في مأساة "الملك لير" حيث نجد أن ألوان المعاناة التي يقاسيها لير على أيدي ابنتيه الحبيبتين، ثم الطيبة التي ترعاه بها ابنته الوفية كورديليا.. كل هذا يسير في خط متواز مع الخط الذي تسير فيه مغامرات جلوستر وابنيه (إدجار ابنه الشرعي الصالح، وإدمند ابنه الفاسد غير الشرعي). والعقدتان في هذه التمثيلية متصلتان اتصالاً وثيقاً وتؤثر كل منهما في الأخرى، ونجد مثلاً للعقدة الثانوية التي تؤثر في الفعل - أي الموضوع الأساسي - وتقتصر على زيادة الاهتمام في ملهارة شكسبير "كما تحب As You Like It" وذلك في تلك المغازلة الهزلية المضحكة التي تجري بين نتشستون وأردري، وهي الحادثة التي لها وحدتها المستقلة، وإن كنا نرى في آخر التمثيلية هذين العاشقين المضحكين يندمجان في ذيل الصف ليتزوجا. ومن أمثلة العقدة الثانوية التي تهى لنا تفريجاً انفعالياً (عاطفياً) ولوناً من ألوان التباين تلك المغازلة التي تجري بين بندك وبياتريشي في ملهارة شكسبير "جمجمة بلا طحن" فهذه الصلة الرشيقة الحلوة، بما فيها من التحامات فكهة دالة على الذكاء لا تلبث أن تتطور لتنتهي إلى زمالة ناضجة قوية، تساعدنا على تقبل هذه النهاية السعيدة المعيبة نوعاً ما لحكاية هيرو، التي كان يمكن أن تكون ذات نهاية مفعجة، ثم هي بالفعل عند أزمتهما العليا معالجة مفعجة. ومن العسير في تلك التمثيلية حقاً القطع برأي في أي العقدتين قصد المؤلف أن تكون العقدة الأكثر أهمية. وهذا اللون من التباين يتجلى بصورة أقوى حتى من تلك الصورة في "تمثيلات البطولة" التي شاعت في القرن السابع عشر، تلك التمثيلات التي حاول فيها مؤلفوها - ولعل هذا كان رد فعل لصرامة النظام الطهري⁽¹⁾ وكآبته - مغازلة

(1) النظام الطهري The Puritan Regime نسبة إلى الطهريين Puritans الذين انشقوا عن الكنيسة الإنجليزية التي أخذت بمبادئ الإصلاح في عهد الملكة إليزابيث. وسموا كذلك لمطالبتهم المتزمتة بوجود تطهير الدين والتمسك بحرفية الكتب المقدسة دون تأويل أو تفسير - كمتطرفة أهل السنة عندنا ومن ينكرون القياس - وقد قاموا بزعامة كرومويل بدور كبير في تاريخ إنجلترا في القرن السابع عشر فألغوا الملكية وأعلنوا الجمهورية (حكومة الكومنولث) وأغلقوا المسارح بحجة أنها بيوت الشيطان ومباءة الإثم وقد قال فيهم ماكولي: "إنهم كانوا يكرهون صيد الدب لا لأن الصيد يؤلم الدب ولكن لأن الصيد يدخل المسرة على قلوب الناس، وهم إنما يريدون أن يتعذب الناس والدب على السواء!" - وقد دام حكم كرومويل والطهريين في

أذواق جماهيرهم بالأحاسيس البالغة العنف والقوة، وكانوا في كثير من الأحيان يزيدون تلك الأحاسيس قوة وعنفاً بالمواقف والصور المتباينة. مثال ذلك اشتغال مسرحية جون دريدن "دون سباستيان Don Sebastian"^(١) على عقدة أساسية تتضمن خطباً وأحاديث بالشعر المرسل وذات إثارة عظيمة وحماسة متأججة، وتفويض بالكبرياء المنتفخة التي يستحيل تصورها، وبألوان الشهامة والنخوة التي لا يعقل أن يتسم بها أحد؛ هذا بينما العقدة الثانوية منثورة وهزلية مضحكة وتشتمل على بعض الخشونة إلى حد ما. والآن يستطيع كل طالب مجد أن يجد له تمييزاً حسناً في دراسة العقد الثالث في تمثيلية "حلم منتصف ليلة صيف" (الحوريات والعشاق والقرويون) ويستنتج الطريقة التي تمتزج بها هذه العناصر الثلاثة لتكون تعقيداً بارعاً واحداً مؤدياً إلى حل مرض تقبله النفس. وسوف يلاحظ الطالب كيف أن الحل في التمثيلية حل أطول من الحلول المعتادة، وذلك لأن ثمة تعقيدات كثيرة جداً يجب تفسيرها وتوضيحها.

وعقدة المأساة أهم عادة من عقدة الملهاة، بمعنى أن التغييرات التي تطرأ على حظوظ مختلف الناس تغييرات مبرمة وأعظم من أن تنقض. وقد ظلت المآسي إلى عهد قريب تنتهي دائماً تقريباً بموت واحد أو أكثر من شخصياتها الرئيسية، وذلك كما نرى في جميع مآسي شكسبير. وهذا على الأرجح لأن الموت هو الكارثة النهائية الوحيدة ولا سيما في أذهان الذين يفتقرون إلى الخيال وتصور الموت على أنه كارثة. ونحن إذا تأملنا هذا الأمر بطريقة هادئة يقبلها العقل ولا يأبأها المنطق، فقد نرى أنه من السخف أن ننظر إلى الموت على أنه كارثة، لأننا

إنجلترا من سنة ١٦٤٩ حتى سنة ١٦٦٠، حينما بدأت فترة عودة الملكية. والمسرح الإنجليزي قبل الجمهورية وخلالها وبعدها يتسم بسمت لا بد أن تتضح في ذهن الدارس تماماً (د).

(١) دون سباستيان Don Sebastian ملهاة مفعمة Tragi - comedy بقلم جون دريدن طبع سنة ١٦٩١ بناها المؤلف على الأسطورة التي تقول بأن سباستيان ملك البرتغال عاش بعد معركة الكازار. ويصوره فيها أسيراً بأيدي المغاربة هو والمهدية (١) Almeida إحدى أميرات البيت الملكي التي كان يهواها هذا الملك الذي يتحول إلى ناسك.. ثم يكشف السر فيتضح أنه شقيق هذه الحبيبة وأن أباهما واحد. (د)

نعلم أننا جميعاً سوف نموت يوماً من الأيام، وأن الموت الفعلي يكون أحياناً، كما هي الحال في مأساة "الملك لير" ومأساة أنطوني وكليوبترا، خطأً أقرب إلى الخير منه إلى الشر إلا أن التقليد الذي جرى عليه الكتاب في تأليف مآسيهم وملاهيمهم تقليد راسخ وثابت، وإن كنت أتساءل أحياناً فيما بيني وبين نفسي عما إذا كان ممكناً في يوم من الأيام أن يكتب مؤلف من المؤلفين المسرحيين ملهاتة تنتهي بموتة سعيدة؟! لقد اقترب سومرست موم من ذلك في مسرحيته: "Sheppey"، وفي تمثيلته الكئيبة المظلمة "من أجل خدماتهم: For Services Rendered" حيث نرى أن انتحار إحدى شخصيات المسرحية ليس فيه من الحزن والغم ما في مواصلة المرأة التي تحبه حياتها من بعد الشخص المنتحر، تلك المرأة التي نواها تصاب بالجنون بعد نوبة الحزن التي لم تستطع أن تملك معها زمام أمرها. إن النهاية المفجعة التي تكون في كثير من الأحيان أكثر مسابرة للحياة الواقعية الحقيقية^(١).. إن هذه النهاية المفجعة لأناس كتب عليهم النضال ضد حياة تعسة ووجود شقي، أكثر شيوعاً هذه الأيام مما كانت من قبل؛ إلا أنها مع ذلك ليست هي النهاية المفجعة الأكثر شيوعاً، ولعل السبب في ذلك أنه من العسير على الكاتب أن ينهي مأساته بلا موت، دون أن يتولد في نفس المشاهد إحساس بتخاذل الكاتب.

ويمكننا أن نجد أمثلة كثيرة لهذه الطريقة من طرق الكتابة للمسرح الحديث، وذلك في صورة معتدلة متوسطة في مسرحية "الشقيقات الثلاث"^(٢) لتشيكوف^(٣)؛

(١) في الدول المسيحية المتمدينة حيث بعد الانتحار وزراً (المؤلفة).

(٢) الشقيقات الثلاث The Three Sisters مسرحية لتشيكوف ظهرت سنة ١٩٠٠ وترجمت إلى العربية (مجموعة وزارة الثقافة) وتلخص في أن الأخوات الثلاث يعشن عيشة راكدة في أحد الأقاليم الروسية ويتلهفن على الذهاب إلى موسكو حيث الحياة الجميلة الدافقة وحيث يشتهن أن يعشن. وهن شديدات الثقة في أخيهن ويعتقدن أنه يستطيع الذهاب بهن إلى موسكو. على أن هذا الأخ يتزوج ويبرهن سراً أملاك الأسرة وبهذا تتحطم آخر أمانهن، فتحترف كبراهن التعليم في مدرسة، وتتزوج الوسطى مدرساً غنياً فيبحث عن السلوى في مغامرات غرامية سرية ولا تلبث أن يهجرها حبسها، أم الصغرى فتسلى بالعمل لكنها تفقد خطيبها الذي يقتل في إحدى المبارزات.. وهكذا تتغلب الظروف على الأخوات الثلاث وعلى أخيهن لضعف شخصياتهن جميعاً ولافتقارهن إلى قوة الإرادة والتصميم على تحقيق أمانهن (د).

(٣) أنطون بافلوفتش تشيكوف A. P. Chekhov (١٨٦٠ - ١٩٠٤) القصص والكاتب المسرحي والطبيب الروسي المشهور، والرجل الذي اختار في كتابته المسرحية ذلك الجانب الوعر الذي يخيف أقوى المخرجين.. جانب الصراخ الساكن

وفي صورة أكثر عبوساً في مسرحية "أشباح"^(١) لإيسن؛ ومسرحية "ساعة الأطفال Children's Hour" لليان هلمان؛ ومسرحية The Browing Version لتيرانس راتيغان، وبصورة أقتم من ذلك في مسرحيته "البحر الشديد الزرقة The Deep Blue Sea" التي قد تعد واحدة من أشد التمثيليات الحديثة المفجعة المكتوبة بالنثر. ومسرحية سومرست موم "الخطاب"^(٢) تبدأ بوفاة، إلا أن المأساة الحقيقية في التمثيلية هي في بقاء امرأة قتلت الرجل الذي تحبه لتعيش في جو من الفضائح مع زوج لا تحبه.

أما عقدة الملهاة - وبالأحرى موضوعها. فيمكن أن تكون على العكس من عقدة المأساة عقدة بسيطة قليلة الأهمية، وإن انتهت في حالات كثيرة متعددة إما بزواج اثنين أو زواج أكثر من اثنين؛ وهذا الزواج الذي يشبه الوفاة في المأساة هو تقليد من تقاليد الختام.

وجو المسرحية في الملهاة أقل جدية بكثير حتى لئنا إلى حين على استعداد لكي نعتقد أن أشد الزيجات تبايئاً وتنافراً ستكون زيجات ناجحة: مثال ذلك ما نلاحظه في ملهاة "جمععة بلا طحن" من أن كلوديو الذي فضح هيرو

(انظر ترجمة كتاب فن كتابة المسرحية - لنا -) ذلك الصراع الذي يستعصي معه فهم المسرحية بالقراءة، والذي يتطلب من المخرج وعياً مسرحياً كبيراً حتى لا تسقط المسرحية - (اقرأ ما كتبه أعظم مخرجي تشيكوف ستاسلافكي في كتابه حياتي في الفن - لنا أيضاً - لتقف على الكثير من حياة هذا الكاتب الخالد وفنه - وأشهر مسرحياته بستان الكراز والنورس أو الطائر البحري والشقيقات الثلاث والعلم فانا وغفريت العابة والحلف وأغنية البجعة (د).

(١) أشباح Ghosts مأساة لإيسن ظهرت سنة ١٨٨١ وهو يطبق فيها أثر البيئة والوراثة على الأبناء إذ ينتقل مرض الزهري من الأب المنحرف إلى ابنه الذي يسلك في الحياة مسلك أبيه ويحب أخته ظناً منه أنها خادمة كما كان مظهرها - وكانت أمها خادمة في منزل أبيه وأحبها واعتدى عليها. ثم يموت الابن البائس كما مات أبوه وتشفى أمه حياتها كلها والمسرحية مترجمة إلى العربية في مجموعة الألف الكتاب. وارجع كذلك إلى ترجمتنا لكتاب فن كتابة المسرحية (د).

(٢) الخطاب - The Letter قصة ومسرحية لسومرست موم ظهرت سنة ١٩٢٧ وخلاصتها أن امرأة أوروبية متزوجة كانت تتخذ لها عشيقاً أوروبياً تخلو إليه كلما غاب زوجها، ثم حدث أن ملها العشيق وهجرها واتخذ له عشيقة أخرى من النساء الآسيويات (حدث هذا في الشرق الأقصى) فلما علمت الزوجة الخائنة كتبت خطاباً إلى الرجل ترجوه فيه أن يزورها فلما فعل قتلته - وفي التحقيق ادعت أنها قتلته دفاعاً عن عرضها - وأخذ المحقق بوجهة نظرها؟؟ لكن العشيقة الآسيوية أرسلت إليها تخبرها أن الخطاب الذي كتبه إلى القاتل لا يزال لديها، ويمكن أن يؤدي بها إذا أطلعت عليه المحقق.. وأنها لا تطلب ثمناً له إلا أن تحضر المرأة الأوربية بنفسها لتسلمه من غريمها الآسيوية.. فأسرعت إليها وتسلمته منها وهكذا أذلت كبرياءها الأوربية: (د)

وأخزاها علناً سوف يسعددها ويجعل حياتها نعيمًا؛ وفي ملهارة "كما تهوى" نجد أن الفتاة سليا Celia يعهد بها إلى الرجل الذي لم يتب ولم يكفر عن ذنبه إلا حديثًا جدًا: أوليفر Oliver. وفي ملهارة: "كل ما ينتهي بخير فهو خير" نجد أن زواج برترام وهلنا وتصالحهما هو من الأمور التي تصدمنا، لأن برترام هو أحقر شخصية شابة فعلاً بين جميع شخصيات شكسبير. وبولينا وكاميللو في "قصة الشتاء" كلاهما شخصان طيبان، إلا أنه ليس ثمة إلا القليل مما يضمن أن زوجهما السريع، الذي لا يخفى ما فيه من محاولة ربط لنهاية مفككة، سيكون زواجًا ناجحًا. ومن التقاليد التي تجدها في كل من فن التأليف المسرحي وكتابة القصة تقليد يقضي بأن الزواج الذي يأتي في ختام الحكاية سيكون زواجًا سعيدًا، وإن وجدت دائمًا طرق أدبية بعضها جدي وبعضها فكاهي لمعالجة الريبجات غير السعيدة في نسيج التمثيلية أو القصة.

وقد يلجأ الكتاب المسرحيون إلى استعمال الموافقات، أي الحوادث المتشابهة التي تقع في وقت واحد من سبيل الصدفة، وذلك في كل من المأساة والملهارة، من غير النظر إلى الإمكانيات والاحتمالات الحسابية المضبوطة، وإن كان الفنانون الأصليون يحاولون الوصول على الأقل إلى مداراة هذه الموافقات بمظهر من مظاهر الاحتمال؛ إلا أن تقوية الحياة الواقعية لا يكون بالضرورة تشويهاً لها، ومعظمنا يستطيع أن يتذكر أن بعض الموافقات في حياتنا الخصوصية كانت تدهشنا بصبغتها الخيالية غير الطبيعية والتي تصل إلى حد الاستحالة لو أننا قرأناها في كتاب. والأمور التي تبدو كأنها مصادفات محضة تلعب دورًا هامًا في الحياة الإنسانية، تلك الأمور التي من قبيل العثور بزوج أو زوجة، أو اختيار عمل يشتغل به الإنسان حياته كلها، أو حالة صحة الإنسان الجسمانية، بل الأمور الأكثر تغلغلًا في أعماقنا، كالقيم الأخلاقية والروحية مثلاً، وهي القمم التي لا يمكن إلا أن تكون إلى

حد ما أثرًا من آثار البيئة القديمة^(١) التي نشانا فيها. ومشابهة عقدة التمثيلية للحياة الواقعية لا تهمنا كثيرًا ما لم يتعد الكاتب الحد المألوف، وذلك ما دام أنها تقنعنا في نفس الوقت، وثمة مثال على ذلك مذهل غاية الإذهال ويكاد يكون مثلاً مضحكاً في تمثيلية "دوقة مالفي" للكاتب وبستر، حيث نجد الكاتب يضيف على عقدة مسرحيته الميلودرامية التي لا يمكن بحال أن تكون من الأمور التي يحتمل حدوثها معظم ما تتسم به المآسي من شعر فاخر فخم وقوة في رسم الشخصيات. إن التناقض والتقلب الشديد في رسم الشخصية يسوء المتفرج الذكي أكثر مما تسوؤه العقدة البعيدة الاحتمال، وذلك لأنه بالرغم من إمكان حدوث أي شيء تقريباً في الحياة الإنسانية فإن التغيرات التي تحدث بطريقة مفاجئة غالبية في مفاجأتها هي تغيرات نادرة ولا يظمن العقل إليها.

وإلى هنا ينتهي كل ما تدعو الحاجة إلى قوله عن الخطوط العريضة العامة لبناء العقدة المسرحية. أما التفاصيل فليس من الممكن إخضاعها حتى إلى صيغة أو قانون غامض غير صريح، إلا أنه قد يمكننا إلقاء بعض الضوء على هذه التفاصيل بضرب بعض الأمثلة. ففي التمثيلية يجب أن يكون الفعل إما مرئياً كله لأعين الجمهور وإما أن تجعله معقولاً ومقنعاً عن طريق سرد للأحداث يقوم به أحد الممثلين فوق خشبة المسرح. وفي المآسي اليونانية لا تقع الوفيات بمشهد من المتفرجين، بل يقص عليهم أحد الرسل موجز لما أدى إلى كل وفاة، حتى إذا انتهى من قصته نقل جثمان المتوفى إلى مكان التمثيل زيادة في الإقناع. ومآسي راسين الكلاسية هي أيضاً تتجنب أعمال العنف فوق خشبة المسرح، إلا أنها مع ذلك لا تفتقر إلى الانفعالات الشديدة الصارخة التي تجعل المسرحية بدرجة عظيمة من الأهمية. ومهما تكن طريقة معالجة الفعل - أي الموضوع - فمما لا بد منه جعل المتفرجين يؤمنون بما يرون أو يسمعون منه في أثناء المدة التي يتم فيها العرض.

(١) أو ربما كانت نتيجة لتورتنا ضد بيئة قديمة وفي هذه الحال تكون هذه القيم لا تزال مكيفة بالبيئة إلى حد ما (المؤلفة).

وتفصيلات التوضيح - أو التعريف بشخصيات المسرحية وموقف كل منهم فيها - تكشف لنا عادة عما للكاتب من صنعة درامية عظيمة؛ ومن الممكن أن تكون هذه التفصيلات في الواقع المحك الأكبر لمثل تلك الصنعة؛ ذلك أن الجمهور في الدقائق الأولى القليلة من عرض التمثيلية يجب أن يكون مالكا لخاصية المشكلة، أو واقفاً على معظمها، كما يجب أن يكون قد تعرف على بعض الشخصيات على الأقل. والقيام بهذا كله في دقائق قليلة ليس من الأمور اليسيرة السهلة بأي حال من الأحوال.

ففي مأساة "الملك لير" يثير المشهد الأول في جمهور النظارة اهتماماً بالغاً ويتركهم في حالة تشوف شديد. فنحن نواجه أولاً بجلوستر هو وابنيه في لغة لا تدع فينا أثارة من الشك في طبيعة العلاقة التي بينهما.. لغة تجعلنا نتوقع شراً يحدثه إدمند فيما بعد... ثم إذا نحن نفوص بعد هذا مباشرة في ذلك المشهد الخطير المخرج.. مشهد تقسيم المملكة (بين بنات الملك الثالث) وهكذا لا يكاد ينتهي مشهد واحد من المسرحية حتى تكون لدينا فكرة واضحة عن شخصيات: لير وكورديليا وجونرل وريجان وكنت وجلوستر وإدمند وملك فرنسا ودوق برجندي، وعن تقسيم المملكة الذي لا يخفى علينا أنه سوف يؤدي إلى أزمت أخرى.

ومسرحية كونجريف "سنة الحياة" The Way of the World تفتتح على النحو التالي، وذلك بعد أسطر قلائل من الأمثال:

فينول^(١): أرجوك.. فيم كل هذا التحفظ؟ هل هناك ما يعكر مزاجك!

ميرابل^(٢): أبداً أبداً.. والصدفة وحدها هي التي جعلتني مغمماً اليوم، بينما أنت فرح مرح.. هذا كل ما هنالك.

(١) Fainall.

(٢) Mirabell.

فينول: بل اعترف ولا تخف عني شيئاً.. لقد تشاجرت أنت ومللا مانت^(١)
الليلة الماضية بعد أن تركتك؛ إن لابنة عمي الجميلة بعض الحالات النفسية التي
تذهب بصبر أيوب^(٢). أي غندور مختال دخل إليها فتلقته بالهشاشة والبشاشة بينما
أنت واقف قريباً.

ميرابل: وتؤد وبتبولانت^(٣)... وألعن منهما.. عمتها.. أم زوجتك.. عبقرتي
الشريرة. أو.. اختصاراً لهم جميعاً في اسمها بالذات: سيدتي العجوز وشفورت^(٤)
دخلت إليها - .

فينول: آه.. هذه هي العلة إذن: إنها لمشغوفة بك حباً.. ولها حق يا صديقي
- إذن.. فزوجتي كانت معها؟

ميرابل: أجل.. ومسر مارود^(٥)، ثم ثلاث أو أربع أخريات.. ممن لم أرهن من
قبل.. إنهن لم يكدن يريني حتى عبسن وقطن، ورحن يتهامسن فيما بينهن، ثم
رحن يشكون من الميلانخوليا وألوان من الهستريا.. وبعد هذا استسلمن لصمت
عميق!

فينول: لقد أردن أن يتخلصن منك!

ميرابل: وهذا هو السبب الحقيقي في تصميمي على ألا أذهب. وأخيراً
خرجت السيدة العجوز عن صمتها المؤلم في ثورة جائحة ضد الزيارات الطويلة.
ولم يكن بودي أن أفهم ما يقول، ولكن عندما اشتركت مللا مانت في المناقشة،
نهضت أنا، وابتسامة مغتصبة قلت لها إنني لم أكن أظن أن هناك ما هو أسهل من

(١) Millamant.

(٢) في الأصل: صبر أحد الروائيين (من أتباع زينون) (د)

(٣) Witwoud - Petulant

(٤) Wishfort.

(٥) Marwood

معرفة متى تبدأ الزيارة في أن تكون شيئاً مملأً مسئماً.. وهنا شاعت في وجهها حمرة الخجل.. فانسحبت، دون أن أنتظر منها جواباً.

فينول: إنك تستحق اللوم على استقباحك ما لم تتكلم هي به إلا امتثالاً لأمر عمتها.

ميرابل: إنها سيدة نفسها أكثر من أن تكون مضطرة إلى مثل هذا الاستسلام.

فينول: ماذا؟ حتى وإن كان نصف ثروتها يتوقف على زواجها برضا سيدتي؟

ميرابل: لقد كنت حينئذ في حالة نفسية سيئة بحيث كان يسرنى أكثر لو أنها كانت أقل حصافة وإدراكاً.

فينول: إنني لأتذكر الآن.. وأنا لا أعجب إذا كن قد سئمن منك.. لقد كانت الليلة الماضية إحدى ليالي مؤامراتهن السرية.. وهن يعقدن هذه المؤامرات ثلاث ليال كل أسبوع، ويعقدنها بالتناوب في دار إحداهن كل مرة، حيث يجتمعن فيما يشبه جلسة قاضي تحقيق الوفيات الجنائية وينظرن في الفضائح أو السمعات التي قضي عليها في هذا الأسبوع. فمحرم علينا حضور تلك الاجتماعات. وقد اقترحن مرة ألا يسمح للذكور جميعاً بحضورها، إلا أن بعضهن اقترحت أنه تجنباً للفضيحة وقالة السوء يحسن وجود رجل واحد من أفراد المجتمع، وبناء عليه أدرج اسما وتود وبتيولانت عضوين في الجماعة.

ميرابل: ومن عساها أن تكون منشئة هذه الطائفة؟ أؤكد لك أنها سيدتي ليدي وشفورت هي التي تعلن كراهيتها للبشر؛ وهي التي تصرح - وهي تلك المرأة الممتلئة قوة ونشاطاً وحيوية بالرغم من الخامسة والخمسين - بأنها تعمل لمصلحة

صديق، ومصلحة مشروب الراتافيا^(١). أما الذرية والأعقاب فلتدبر أمر نفسها بنفسها.. فهي لن تلد أكثر مما ولدت.

فينول: إن اكتشافها حقيقة اهتمامك الزائف بها لكي تخفي ما تضر من الحب لابنة أخيها أدى إلى هذا الانفصال. ولو أنك أحسنت التصنع خيرًا مما فعلت لكانت الأمور قيمة بأن تستمر طبيعية كما كانت.

إن جماعة السيدات اللاتي يجتمعن لنفض ما في قلوبهن من غل وحقن على غيرهن قد استعملت في غير هذا المكان من عالم الأدب. ونحن نذكر جماعة "السيدات الجامعيات" أو الـ "Collegiate Ladies" في تمثيلية "المرأة الصامتة The Silent Woman"؛ وحديث الإفك في تمثيلية "النساء"^(٢) "The Women" بقلم كلير بوث: Clare Booth^(٣)؛ ونذكر بخاصة جماعة السيدات في تمثيلية "مدرسة النائم"^(٤) بقلم شريدان^(١). وفي هذا المشهد الذي نقلناه من تمثيلية

(١) Ratafia نوع من البسكويت والمقصود هنا نوع من الخمر كان منتشرًا في زمن كونجراف وكان يحلى بعصير الخوخ أو الكراز أو المشمش (د).

(٢) النساء The Women ملهاة ظهرت سنة ١٩٣٧ للكاتبة الأمريكية كلير بوت ظهرت سنة ١٩٣٦ وتلخص في أن ماري هينس M. Haines تثيرها الشائعات التي يطلقها في الجو أحسن صديقاتها فيدفعها ذلك إلى تطليق زوجها ستيفن لكي يتزوج من كرسنال آلن C. Allen C. البياعة بأحد الدكاكين. وبعد هذا بعامين تعلم ماري أن كرسنال تغش زوجها وتخدعه، فتتخذ الخطة التي رسمتها كرسنال من قبل لتتزوج ستيفن وبهذا تنجح في الفوز بزوجها القديم - والملهاة حرب شعواء على الحياة الفارغة التي تضيها ذوات الثراء من السيدات - وتمتاز الملهاة بأن كل شخصياتها من النساء. (د)

(٣) كلير بوث Clare Booth (١٩٠٣ -) الكاتبة المسرحية الأمريكية الذائعة الصيت وأشهر مسرحياتها النساء و Kiss Margin For Error والمسرحيتان الأوليان حملة شعواء على حماقات النساء وتفاهاتهن. وفي سنة ١٩٤٠ ظهرت مسرحيتها "أوربا في الربيع" وهي قصة فتح الألمان لهولندا وبلجيكا وفرنسا في الحرب العالمية الثانية. وقد انتخبته كلير عضوة في الكونجرس الأمريكي من سنة ١٩٤٣ حتى سنة ١٩٤٧ (د)

(٤) مدرسة النائم School For Scandal ملهاة سلوكية للكاتب ر - ب. شريدان ظهرت سنة ١٧٧٧. وهي أعظم ملاحيه وخلاصتها أن تشارلز ويوسف أخوان. ويقع تشارلز هذا الظريف المهذب المسرف في غرام ماريانا الفتاة القاصر والتي تعيش تحت وصاية سيربتر، بينما نرى يوسف هذا المنافق يغازل ماريانا من أجل مالها فقط، ثم هو في الوقت نفسه يتحجب إلى ليدي تيزل زوجة السير بيتر الشاب وتكون هناك شرذمة من مروجي الشائعات والفضائح تتكون من المتصلين بهؤلاء. ويعود من الهند فجأة السير أوليفر سرفيس فيعزم على اختبار أخلاق أبناء أخيه، تشارلز ويوسف. ويجد تشارلز على ما يهوى - بينما يجد يوسف يحاول اغتصاب ليدي تيزل. ويفزع يوسف لوصول عمه. وتخفي الليدي خلف برافان: وعندما يصل تشارلز يخفي السير بيتر هو أيضًا. ويتضح من الحديث بين الأخوين أن شكوك السير بيتر عن تشارلز كانت بلا أساس. ويسقط البرافان وتظهر ليدي تيزل.

كونجريف نلاحظ أن شكاوي ذلك الرجل العاقل النافذ البصيرة من تلك الزمرة الحاقدة يتيح الفرص لعرض مشكلة المسرحية وبيان موضوعها. فنحن نعلم أم ميرابل يحب مللا مانت، لكنه ممنوع من إظهار كلفه بها أو التودد إليها لما يعملها من أن ليدي وشفورت الوصية على مللا مانت تستطيع أن تحرم مللا مانت هذه من نصف ميراثها إذا أقدمت على زواج لا تقره الليدي؛ ثم إنه وإن بدا أنه ليس ثمة ما يعيب ميرابل، إلا أن ليدي وشفورت لا يبدو أنها سوف تقر هذا الزواج، لأنها تريد ميرابل زوجًا لنفسها هي. ونحن نسمع أيضًا عن عدد كبير من الشخصيات الأخرى التي سوف تقوم بدور مهم في الدسائس المقبلة. وهكذا من خلال هذا الحوار اللطيف الرشيق يصبح الجمهور ملماً بطائفة من الحقائق الحيوية الهامة، كما تتأكد في نفسه حالة من الترقب المفرح السار.

ومن البداءات الشهيرة في إحدى المآسي الحديثة تلك البداءة التي وضعها الكاتب تيرانس راتيجان لمأساته "البحر الشديد الزرقة" فنحن نرى أول ما نرى شخصين من الشباب اللطيف الناضر، وبعد ذلك نرى امرأة تعمل مديرة وأمينة لشئون عدد من الشقق في إحدى العمارات، وأخيرًا نرى طبيبًا لم يقيد اسمه في سجل الأطباء العاملين، ومن ثمة يثير أهمية بالغة بشخصياته الغامضة، أما البطلة هستر كولير Hester Collyer فقد أنقذت منذ لحظة من محاولتها الانتحار اختناقًا بالغاز فضلًا عن تناولها جرعة هائلة من الأسبرين لهذا الغرض. وتمضي دقائق كثيرة في أول التمثيلية نشاهد خلالها عملية إنقاذها بتلك الطريقة التي تركت فينا أثرها السريع والتي تجعلنا في حالة مفعمة بالتشوف والترقب الشديد. وبمجرد أن نعلم

ويدعي السير أوليفر أنه قريب فقير من ذوي الحاجات فينتجهم له يوسف الذي يفتضح أمره، ويتم الزواج بين تشارلز وماريا، ويصفح السير بيتر عن ليدي تيزل (٥).

(١) رتشارد برنسلي شريدان R. Brinsley Sheridan (١٧٥١ - ١٨١٦) للممثل والمدير المسرحي والكاتب المسرحي والسياسي الأيرلندي المولد الإنجليزي النشأة المشهور والذي اشترى هو وآخرون مسرح دروري لين Drury Lane الشهير وأخرج فيه أولى ملاحيه A Trip to Scarborough - وأشهر ملاحيه هي مدرسة النائم التي اشتهرت عندنا باسم مدرسة الفضايح والغرماء Rivals ثم الناقد The Critic - ولم يعمل شريدان بالمسرح إلا أربع سنين تفرغ بعدها - وأسفاه - للسياسة (٥).

أن هستر سليمة جسمانيًا، وأن ثمة فرصة لتراخي التوتر، إذا بهذا التوتر يستمر عن طريق كشف مثير. فزوجها الشرعي الذي يستدعى بواسطة التلفون ليس هو الرجل الذي كانت تعيش معه، كما أنه يتضح أن زوجها هذا شخصية مشهورة ذات مركز ملحوظ نوعًا. وفرص التطور هنا فرص عظيمة؛ وهذه المأساة القوية عن تلك المرأة العاطفية الحادة الطبع التي تهيم غرامًا بواحد من الناس لا يستطيع أن يبادلها هذا الغرام الحاد المشتعل، هي تمثيلية لا يمكن أن يرتخي فيها توتر الانفعالات أو أن يخف فيها أواره. وذروة التمثيلية التي يجبر فيها الطبيب المحطم تلك المرأة هستر على مواجهة مأساتها هي أيضًا، حتى تستطيع الإقلاع عن الانتحار هي ذروة تكاد تكون من الأمور التي لا تحتمل.

والتوضيح - أو الكشف عن الشخصيات والتعريف بعقدة المسرحية - كما يعالجه أقل دربة ومهارة يكشف بما لا رحمة فيه عن نواحي النقص وقلة الكفايات في هذا الكتاب. والبداية التي يطالعنا بها هنري جونز^(١) في مسرحيته "إيرل إسكس The Earl of Essex" (سنة ١٧٩١) هي مثال سيء للشروء القبيح الشنيع في سوق المعلومات - أو الإخبار المسرحي - الذي نجده في مطلع التمثيلية الرديئة.

برلي: وأخيرًا من المشروع بقانون رغم الأعضاء المعارضين بينما كانت جماهير المتمردين تصخب حول مجلس الشيوخ وبينما الفئة الباغية الرعناء تستجمع قوتها في الداخل.

رالي: لقد مر المشروع يا مولاي - وآن اليوم الموعود الذي لن يعبد فيه هذا الصنم بعد.. الصنم الذي كانت تعكف عليه قلوب الشعب.. لقد سقط إسكس.. سيدي.. ما أقرب اللحظة التي سوف تحل ألباز الخطط الغامضة التي كان يدبرها

(١) هنري جونز H. Jones (١٧٢١ - ١٧٧٠) شاعر ومؤلف مسرحي قليل الشأن. وقد ظهرت مأساته The Earl of Essex سنة ١٧٥٣ لا سنة ١٧٩١ كما زعمت المؤلفة ومثلت على مسرح كوفنت جاردن وصادفت بعض النجاح. وقد أكب جونز على الخمر فهدمته ومات في حادثة (د).

هذا الرجل الطموح؛ والآن يدعونا سعد الطالع، ومعه تلك اليد المتفضلة، إلى سمواته، ويفتح لنا أبواب العظمة على مصراعيتها.. الطريق إلى الحكم.. إن قلبي ليتهلل ويفيض جدلاً.. وإني لأرى.. لأرى ما مولاي.. أرى أسمى أمانينا قد تحققت.. إني لأرى سيسل^(١) العظيم يتلألاً بلا غريم أو منافس، وأرى إنجلترا تباركه كأنه قدبسه الحارس. لقد أعددت أمثال هذه الأدوات المقتدرة التي سوف تقضي على هذا الرجل البغيض قضاءً سريعاً مبرماً وتلقي به من حلق حين تدمغه بالبرهان الناصع الذي لا يرد.

برلي: لقد أظلمت الآن أيام أمجاده فأصبحت ليلاً مظلمًا وتوجت جميع آمالي المتلظية بالظفر بعد أن تجمعت تلك البراهين القاطعة ضده يا رالي!

رالي: لقد حضر الجميع.

برلي: حضروا! كيف؟.. ومتى؟

رالي: الساعة يا مولاي:

وأكثر من هذا ها هو ذا شخص مقبل.. شخص رفيع المقام ليبرهن لك على بعض المعاهدات السرية التي عقدها إسكس مع ملك سكتلنده ومع تيرون^(٢) المتشامخ المحتال.

برلي: ماذا تقول؟ ليبرهن على تلك الـ .. معاهدات!

رالي: أجل يا مولاي.. ويؤيد ما يقول ببعض الوقائع القوية الدلالة. لقد تبين الآن أن ناموسه كف^(٣) مع بلنت^(٤) ولي^(١) كانوا مشتركين اشتراكًا قويًا في هذه

(١) Cecil.

٢

(٣) Cuff

(٤) Blunt

الخطة الويلة المدمرة، يدبرون رفع هذا اللورد والقضاء على سسل. أواه! يا له من مكر سيء متغلغل جذور الشر، دبره الإبرل في ساعة منحوسة لإحداث انقلاب في الدولة و(يا هول ما دبروا!) لإسقاط المملكة!

* * *

لقد كانت هذه البداية قمينة بأن تكون أرشق من هذا وألطف لو لم تكن مكتوبة (في الأصل الإنجليزي) بالشعر المرسل.. أما وهي مكتوبة به فهي من ثقل الظل بما يكاد يجعلها شيئاً مضحكاً. ومن التمثيليات العظيمة التي تعد نقطة الضعف فيها هي توضيحها.. أو بداية التعريف بالعقدة وعرض الشخصيات فيها.. تمثيلية شكسبير: "هنري الخامس".

و"التباين" من الحيل البارعة في التأليف المسرحي، وهو تلك الحيلة التي يزداد بها الانفعال في التمثيلية حدة وشدة: فالبواب الذي يحرس بوابة القصر في "ماكبت" يرينا، كما أشار إلى ذلك دي كوينسي^(٢)، هذا العالم الخشن العادي، عالم الحياة اليومية الذي يكب دائماً على العمل والكد الدؤوب، وهو يقحم نفسه إقحاماً في مشهد يكاد يكون من مشاهد الروع والفرع غير الطبيعية، وبهذا يقوى الفرع ويشد وقعه في نفوسنا. والنهاية المقطعة التي تنتهي بها مأساة "جونو والبيكوك"^(٣) (الطاووس) للكاتب سان أوكاسي^(١) تزداد فظاعة بهذا الحوار الهزلي

(١) Lee

(٢) De Quincey.

(٣) جونو والبيكوك (الطاووس) Juno & the Paycock مأساة للكاتب الأيرلندي سين أوكاسي ظهرت سنة ١٩٢٥؛ وخلصتها أن الكابتن جاك بويل J. Boyle الذي يلعبه الناس بالطاووس لشدة خيالاته يعيش هو وزوجته جونو وطفلاه جونو وماري في شقة من غرفتين بأحد أحياء مدينة دبلن. ويلقب جاك بلقب كابتن لأنه قضى فترة قصيرة فوق سفينة شحن الفحم. وهو الآن يقضي معظم وقته في التردد على بيوت النخان في صحبة صديقه جوكسر دالي هذا الرجل البليد المسرف الذي تكرهه جونو وتضيق به. والكابتن جونو بويل رجل معطوب الجسم، جرح في طفولته، ثم فقد ذراعه في فتنة أيرلندية. وتقوم ماري وجونو بخدمة الرجال - وفي مستهل المسرحية، نرى ماري مضربة عن العمل. ويكون هنا زعيم عمال يدعى جري دفين Jerry Devine نراه مفتوحاً غراماً بماري؛ لكن ماري تفضل عليه مدرساً يدرس القانون يدعى تشارلي بتنام. ويأتيهم تشارلي هذا بأخبار ميراث يقول إن آل بويل سوف يضعون أيديهم عليه، ومن ثمة يشترون اناناً جديداً ويقمعون حفلات كبيرة يدعون إليها جيرانهم، ولكن أحد

النهائي الذي يدور بين الزوج التافه الكسول وبين نديمه جوكسر Joxer.. وهو الحوار الذي يجيء مباشرة بعد صلاة مفاجئة تقوم بهاج ونو بويل قبل أن تغادر المنزل إلى الأيد هي وابنتها الكسيرة القلب التي حلت بها الخيانة. والفكاهة القذرة تجعل المقاساة تبدو أكثر واقعية وحقيقة بما بين هذه وتلك من تباين، ثم هي تؤكد شعورنا بحتمية المأساة وأنها شيء لا مفر منه بإظهارها بويل مرة ثانية رجلاً عاجزاً وغير كفاء لأن يكون رب أسرة. وفي مسرحية "ميدان بركك"^(٢) Berkeley Square للكاتب جون بولدرستون،^(٣) وهي تمثيلية موضوعها "السفر في الميعاد" يضع فيها المؤلف المركز باستمرار على أوجه التباين في سلوك الناس وأخلاقهم في القرن الثامن عشر وبين سلوكهم وأخلاقهم في القرن العشرين، ذلك السلوك وتلك الأخلاق التي هي في الواقع أكثر تهذيباً وأرق حاشية مما كانت في ذلك الزمن.

أبناء السكان يقتل في سبيل الثورة فتعطل الحفلات ويذهب الجميع ما عدا جوني لشهود القداش على روح القتيل، ويوزر جوني رسول يدعو إلى اجتماع عسكري فيفتح بأنه قد عمل الكثير من أجل بلاده إلا أن الرسول يقنعه بالذهاب فيذهب.. وتمضي الأيام.. ويتضح أن خبر الميراث خير مكذوب لا أصل له، ومن ثمة يحجز الدانتون على مسكن آل بويل. وتكون ماري حاملاً من المدرس ولهذا يهجرها جرى الحب المخلص الوفي.. ولا يدري أبوها ولا أخوها ماذا يصنعان حيالها. ويتهم جوني بأنه جاسوس وأنه مسئول عن مقتل صديقه. ويحكم عليه بالإعدام... وعند ذلك لا تجد جونغو.. التي أعدم ابنها وخان بيتها حبيبها، والتي أصبح زوجها عريداً مدمناً.. لا تجد بدأً من أن تنسى هذا كله في شجاعة، وأن تبدأ حياة جديدة (د).

(١) سين أوكاسي Sean O'casey (١٨١٤ - ٠) الكاتب المسرحي الإيرلندي الشهير والذي بدأ حياته كاتباً سياسياً يدافع عن العمال وينظم الأغاني الوطنية والغرامية.. ثم تفرغ للكتابة للمسرح حينما أخرجت مسرحيته Cathleen Listens in سنة ١٩٢٣. وأشهر مسرحياته هي المأساة التي لخصناها آنفاً (جونو والبيكوك أو الطاووس) ثم مسرحيته المحرث والنجوم Plough & the Stars وظل المدفعي The Shadow of a Gunman و غيرها؛ وأوكاسي مشهور بحواره البديع وواقعيته الشديدة، وهو في ذلك يختلف من معظم الكتاب الإيرلنديين، كما أنه يمزج بين الفكاهة والشجن. ومسرحيته الأخيرة من المذهب التعبيري الذي يكشف دخيلة النفس الإنسانية، ويعريها (د).

(٢) ميدان بركلي Barkeley Square مسرحية خيالية للكاتب جون بولدرستون ظهرت سنة ١٩٢٨ - وخلصتها أن روح بيتر ستانديش P. Standish ترتد من سنة ١٩٢٨ إلى سنة ١٧٨٤ حينما زار جده الذي كان يحمل نفس الاسم منزل الأجداد والسلف الصالح لأول مرة في حي بركلي سكوير من أحياء لندن. ولما كان بيتر يعلم المستقبل لهذا السبب فإنه يقدم على أعمال كثيرة يحسبها من حوله منافية للباقة.. من ذلك مثلاً حبه لابنة أهل الدار في سنة ١٧٨٤.. ثم تموت هذه الحبيبة (بمضي الزمن!) فحينما يرتد بيتر ستانديش إلى سنة ١٩٢٨ يكون لا يزال محتفظاً بحبها ويقرر أن يعيش مع ذكراها (أ) (د).

(٣) جون لويد بولدرستون J. Lloyd Balderston (١٨٨٩ - ١٩٥٤) كاتب مسرحي ومراسل صحفي أمريكي غير تابع لأي حزب في الحرب العالمية الأولى (وكان يرأس الصحف الأمريكية من أوروبا) ثم رأس تحرير صحيفة الـ Out Look اللندنية. ومن أشهر مسرحياته مسرحية دراكولا (المشهوره) والكوكب الأحمر Red Planet، وتعد مسرحيته التي لخصناها هنا (ميدان بركلي) آيته الكبرى ولا تزال تلقى الإقبال الشديد في مساح أمريكا وإنجلترا (د).

ومصدر القوة في تلك التمثيلية هو أن الشخصية الرئيسية فيها، وهي شخصية بيتر ستاندرش تظل هي هي دون تغيير أو تبديل في عالمين مختلفين متباينين تباينًا قويًا. ومسرحية "تمسكن"^(١) حتى تتمكن She Stoops to Conquer " للكاتب الشاعر جولد^(٢) سمث مليئة بأوجه التباين الهزلية المضحكة. ففي المشهد الأول نسمع مسز هارد كاسل تتحدث عن ابنها الرقيق توني وما تتوقع له من مستقبل فكري عظيم؛ وحينما نراه للحظة خاطفة نتبين أنه لا ذكي ولا رقيق، ثم نسمعه بعد ذلك يغني ويصخب ويعربد في مشرب الجمعة. وبعد هذا نلاحظ أن سلوك مارلو الشاب هذا السلوك المتعجرف حينما يخطئ فيحسب المنزل فندقًا هو سلوك مفيد ليس لما فيه من هزل مضحك في ذاته فقط بل لتأكيد، عن طريق التباين، حيائه وخجله الشديدين حينما يواجه فتاة مهذبة مؤدبة يلقاها بوجه جريء صلف حينما يحسب أنها ساقية في مشرب.

والمفاجأة عنصر هام في عقدة كل من القصة الطويلة والتمثيلية، لكنها قد تكون في التمثيلية أكثر تأثيرًا وأشد فاعلية، لأننا نستطيع أن نشاهد بأنفسنا رد فعل المفاجأة في نفوس الناس واستجاباتهم لها. وقد تقتصر المفاجأة على شخوص التمثيلية وحدهم، لأن جمهور المتفرجين يكون واقفًا على سر المسرحية بالفعل،

(١) تمسكت حتى تمكنت She Stoops to Conquer للكاتب الشاعر الأيرلندي جولد سمث ملهارة ظهرت سنة ١٧٧٣ وموضوعها هو نفس موضوع ملهارة الكاتب الفرنسي ماريغو واسمها لعبة الحب والمصادفة وعقدتها خطبة فتاة على فتى لا تعرفه وهو لا يعرفها أيضًا فتنشأ المصادفة أن يستخفي كل منهما - هو في صورة خادمه، وهي في صورة خادمتها.. ويحدث أن يحب الخادم الخادمة - وهما هنا العريس والعروس الأصليان المستخفيان - كما يحب الخادمان (المستخفيان - في صورة السيد والسيدة الزائفين) بعضهما - ونتجت عن هذا الاستخفاء مواقف هزلية مضحكة، وقد سرق هذا الموضوع في السينما المصرية واستغل استغلالًا واسعًا (د).

(٢) أوليفر جولد سمث Oliver Gold Smith (١٧٢٨ - ١٧٧٤) الكاتب والشاعر الأيرلندي الأشهر الذي احترف العزف على الناي وبيع الكتب والتدريس والتمثيل ولم يفلح في مهنة منها.. ثم نظم ونشر قصائده الخالدة The Traveller و Vicar of Wakefield والقرية المهجورة Deserted Village فارتفع مقامه إلى رجال الصف الأول من الشعراء الإنجليز.. ثم كتب ملهاتيه: الرجل المهذب The Good Natured Man وتمسكت فتمكنت فعادتا عليه بالثورة الطائفة والشهرة الدائمة. وكان جولد سمث نازئًا ضد المنهج العاطفي الذي ساد في عصره، وقد نهج هو نهجًا مثاليًا لهذا السبب وله كتاب اسمه: Essay on the Theatre جدير بالقراءة (د).

وذلك كما نرى في تمثيلات شكسبير حيث يكون الجمهور في كثير من الأحيان على علم بأن هذا الولد في تلك المسرحية مثلاً إن هو إلا بنت متنكرة في صورة ذلك الولد.. وكما هي الحال في مأساتي "أوديب ملكاً" لسوفوكلس و"الأورستية"^(١) لإسخيلوس^(٢) حيث يكون الجمهور على علم تام من قبل بالقصة كلها في كل من التمثيليتين؛ إلا أن من الممكن أيضاً أن يفاجأ الجمهور وتأخذه الدهشة والاندهال، وذلك كما في تمثيلية بن جونسون: المرأة الصامتة The Silent Woman حيث يتضح للجمهور إن هي إلا ولد متنكر في صورة امرأة دون أن يتوقع الجمهور ذلك مطلقاً؛ وفي تمثيلية سومرست موم: "اللهب المقدس The Sacred Flame" يظل الجمهور يحسد ويحرز حول شخصية القاتل وإن لم تكن المسرحية مسرحية بوليسية أساساً بل هي مسرحية مشكلة. وفي مسرحية ج. ب. بريستلي: "غيسة الوردال"^٣ The Laburnum Grove يتضح أن رجلاً من رجال الأعمال الخاملين ياحدى الضواحي ليس إلا لصاً عاتياً منهماً في تزوير العملة، وهي الجريمة التي يعترف بها في حديث هادئ وهو جالس يتعشى مع بعض الناس. ثم لا نلبث بعد هذا أن نعتقد أن هذه لم تكن إلا حيلة لمضايقة العائلة ولاختبار خطيب الابنة المجرد من العزم والإرادة؛ ولا تكاد التمثيلية تقترب من نهايتها حتى نعلم أن قصة

(١) الأورستية مأساة يونانية للشاعر المسرحي إسخيلوس Aeschylus (٥٢٥ - ٤٥٦ ق. م) وهي تتكون من ثلاث حلقات كل منها مأساة مستقلة بجزء من الموضوع الكلي، هي أجامنون وخوافروا ويومينيدز. والأولى تصور عودة الملك أجامنون منتصراً من حروب طروادة ومعه الفتاة كاستندرا ابنة الملك بريام التي وقعت سبية بعد سقوط طروادة وكانت من نصيب بريام ثم مقتلها ومقتل أجامنون على يد زوجته كلوتمنسترا وعشيقها إيجستوس. والحلقة الثانية تصور عودة الفتى أورست من منفاه ومعه أسناده ببلاد لينتقم لمقتل أبيه من أمه ومن عشيقها بمساعدة أخيه إكترا، ولا يكاد يقتلها حتى تظهر له ربات العذاب الثلاث يردن سحبه إلى الجحيم. والثالثة تصور لنا هرب أورست إلى معبد أبوللو الذي يشير عليه بالالتجاء إلى ربة العدالة منيرفا لتعقد محكمة الآلهة ولتنظر في القضية. وتبرئ منيرفا ساحة أورست. وهذه المأساة هي المسرحية الوحيدة التي وصلتنا كاملة من مآسي الشاعر (٥).

(٢) إسخيلوس (٥٢٥ - ٢٥٦ ق. م) الشاعر المسرحي اليوناني العظيم والذي كان له نصيب كبير في إقرار دعائم المسرحية اليونانية وأول من هاجم خرافات الديانة اليونانية ومن ثمة كان طليعة للسوفسطانيين. وقد اشترك في أعظم المعارك بين اليونان والفرس (في مروتون وسلاميس). وقد بقيت من مآسيه التي نيفت على التسعين سبع مآس فقط. وكان إسخيلوس فخم العبارة جزل الأسلوب واهتم بالحوار فجعل له نصف المسرحية وأنفس الأناشيد فخصص لها النصف الآخر، كما أدخل الممثل الثاني فسهل الحوار وزادت الحركة المسرحية (٥).

(٣) الوردال نوع من الأشجار السامة ذو زهرة جميلة مع ذلك. وهذا هو الاسم العربي العلمي لكلمة Laburnum (٥).

هذا اللص المزور قصة حقيقية. وفي هذه المسرحية نلمس مقدار الحكمة المفاجآت الثلاث وحسن توقيتها في اللحظة المناسبة لكل منها.

ومن الحيل المسرحية التي يعجز كاتب القصة الطويلة عن استخدامها حيلة الصمت الذي لع مغزاه. ومن أروع الأمثلة على ذلك ما نجده في تمثيلية تشيكوف: "بستان الكراز"^(١). وقد لا نلاحظ الأثر الفعال لهذا الصمت إذا كنا نقرأ النص؛ أما على خشبة المسرح فلا يمكن أن ننسى جمال وقعه أبدًا. إن هذه السيدة الجميلة الجذابة مدام رانفسكي، السيدة الشמוש العنيدة بالرغم من جمالها وفتنتها. قد أخنى عليها الدهر، وهي مضطرة إلى بيع ضيعتها، بما في تلك الضيعة بستان كرازا الذي كانت تحبه بل تقدسه. ولقد كانت فرصة إنقاذ الضيعة متاحة لها لو أنها قطعت أشجار الكراز وباعت أرضه للبناء، لكنها لا تستطيع أن تقدم على هذا العمل لأن البستان هو رمز ماضيها السعيد. غير أن هذا البستان يباع في المزاد حيث يشتريه هذا الرجل لوباخن^(٢) الذي يرجع أصله إلى طبقة العبيد. ويعبر لوباخن في حضور مدام رانفسكي عن اغتباطه بهذه الصفقة الجديدة وعمّا ينتويه من تقطيع شجر البستان للانتفاع بأرضه في البناء.. وهو يفعل ذلك بدافع ما أثارته الفكرة في نفسه طبعًا وليس بدافع القسوة أو الإساءة إلى المالكة السابقة. ولقد كنا رأينا مدام رانفسكي قبل ذلك وهي تفيض حيوية بصورة تدعو إلى الرثاء، امرأة قلبًا حَوْلًا لا تكف عن الكلام.. أما الآن فنحن نراها صامتة صمًا يشبه البكم.. لا تكاد تبدي حركة واحدة في أثناء حديث لوباخن الطويل عن خططه بصدد بستان الكراز.. ثم نراها بعد هذا كله وهي تبكي وتسكب الدمع.. لكنها لا تزال صامتة أيضًا. ويكلمها

(١) بستان الكراز The Cherry Orchard مأساة لتشيكوف ظهرت سنة ١٩٠٤. والمأساة تصور انهيار النظام الزراعي القديم في روسيا وانتصار العصر الصناعي فهؤلاء آل رانفكي يواجهون أزمة إخلاء ضيعتهم ومسكنهم وبيع هذا كله - ولا سيما بستان الكراز الذي له في نفوسهم أجمل الذكريات، في المزاد، فلا تكون لهم إلا أمنية واحدة هي أن تحدث معجزة تنقذ هذا كله.. ولكن المعجزة لا تحدث.. وعند نزول الستار الأخير إذا هم يسمعون الفؤوس وقد انهالت على أشجار الكراز تقطعها وتزيلها من الوجود فيعلمون أن الضيعة قد بيعت بالفعل.. وبيعت لمزارع كان يعمل فيها من قبل أجيالًا لا شأن له (د).

(٢) Lopakhin.

الآخرون كالمًا يسيل عطفًا عليها ورثاء لها، لكنها تظل صامتة لا تنبس حتى الستار الأخير.

ومن أمثلة الصمت المسرحي الشديد التأثير في النفوس.. والذي سيكون من الأمور المألوفة لدى قراء هذا الكتاب ما جاء في المشهد الثاني من الفصل الأول في مأساة "هاملت" وهو المشهد الذي يحتفظ فيه البطل - أعني هاملت - بذلك الصمت المخيف المقطب خلال الخطب والأحاديث المهذبة والاحتفالات الملكية، وعندما يتوجه إليه أحد بالحديث نراه صامتًا (ساكنًا) متجهمًا بكل ما تسعفه الجرأة على ذلك.. ثم هو لا يتكلم إلا إذا خلا إلى نفسه، وهنا يفرغ من خلال شحنة انفعالاته الحبيسة المكتومة فيقول ما حلا له.

والسخرية، أو التهكم الدرامي أو التورية التي تحمل معنيين، هي من الحيل المسرحية التي يلجأ إليها الكاتب لتكثيف ردود الفعل في نفوس النظارة واستجابتهم لما يريدون. وذلك في كل من المأساة والملهاة. فأحد الشخصيات الواقفين على خشبة المسرح يقول شيئًا له معناه في نفسه هو، ويكون له نفس المعنى أحيانًا في أذهان الشخصيات الأخرى الواقفة معه على المنصة، ولكنه يحمل معنى محتملاً، مختلفًا تمامًا، في نفوس النظارة جميعًا، وأحيانًا في نفس أحد الواقفين على خشبة المسرح. وأدوار التنكر الكثيرة العدد في ملامهي شكسبير تتيح المجال لهذه التوريات؛ من ذلك عندما تكون روزالند في ملهاة "كما تهواه" متنكرة في ملابس رجل، ومحاولة أن تظهر بمظهر الرجولة في دورها، نراها يغمى عليها عند رؤيتها للدماء، وإذا بمن يقول لها: "إنك تفتقر^(١) إلى قلب رجل". و"ملهاة الأخطاء" بما تشتمل عليه من شخصيتي التوأمين المتشابهين تتألف كلها تقريبًا من أحاديث ذات أغراض متعارضة بسبب الشخصيتين المخطوأتين - أي بسبب خطأ السامع في تعيين شخصية المتحدث إليه. وثمة سخرية مفعجة في مأساة "روميو

(١) الخطاب موجه إلى مذكر لأنها متنكرة في صورة رجل (د).

وجولييت" وذلك عندما يعتقد روميو أن جولييت ميتة فيتقل نفسه يائسًا، وإن يكن الجمهور يعلم أن جولييت مخدرة فقط بمخدر منوم، ويعلق روميو نفسه على ما يرى من موت حبيبته بأن الموت لم يحدث فيها أي تغيير! و"ماكث" و"هاملت" مليتان بالسخرية فياضتان بالتهكم؛ ولا بد أن القارئ يستطيع أن يجمع الأمثلة الكثيرة من هاتين التمثيليتين. وفي تمثيلات نول كوارد أمثلة كثيرة من الأحاديث المتعارضة. وتمثيلية تيرانس راتيجان: "من هي سيلفيا؟ Who is Sylvia" ملهاة عصرية تلعب فيها دورًا هامًا تلك المواقف من سوء الفهم ذات الأثر التهكمي الساخر. ومثال آخر من الأمثلة ذات الشهرة المستفيضة من هذا النوع مشهد الساتر (البرافان) في ملهاة شريدان: "مدرسة النائم".

أم السخرية أو التهكم الناشئ من الموقف فمن الأمور التي لا يعجز عنها كاتب القصة الطويلة، وهو من السمات التي تجدها بكثرة هائلة في قصص هاردي^(١) وفيلدنغ^(٢) وناكراي^(٣) وسومرست موم؛ بيد أن سخریات المسرحية أكبر أثرًا وأبعد لفتًا للأنظار، وذلك لأننا نراها رأى العين من جهة، ومن جهة أخرى لأن تأثيرها، شأن كل شيء في المسرحية، تأثير مركز بسبب الاقتضاب والإيجاز.

ومن الصعوبات الفنية غير العادية التي تواجه الكاتب المسرحي صعوبة معالجته للمادة التي لا بد منها لعقدة مسرحيته، لكنه لا يستطيع إظهارها كلها فوق خشبة المسرح بطريقة ملائمة. وهذا مما يمكن القيام به بطريقة سيئة بالغة منتهى السوء، أو بطريقة جيدة غاية ما تكون الجودة. واستخدام الرسول في المآسي

(١) توماس هاردي Th. Hardy (١٨٤٠ - ١٩٢٨) الشاعر والقصص الإنجليزي المقروء. والكاتب المتشائم القوي

الأسلوب صاحب الدراسات الرائعة للحياة الواقعية الإنجليزية ولا سيما في الريف (د).

(٢) هنري فيلدنج H. Fielding (١٧٠١ - ١٧٤٤) القصص والكاتب المسرحي والصحفي الإنجليزي المعروف بذكائه وفكاهته وحسن بادرته ولادع سخريته والذي كان يعني دائمًا بتطوير عقدة العمل الأدبي؛ مسرحية كان أو قصة، في وقت واحد (د).

(٣) وليم ماكيس ناكراي W. Makepeace Thackeray (١٨١١ - ١٨٦٣) القصص والصحفي الإنجليزي المشهور المعروف بدراساته الخلقية ذات السخرية الفاذة للطبقتين الوسطى والأرستقراطية ولا سيما في العصر الفكتوري. وقد كان ناكراي يجيد نظم الأغاني وله بعض الكتب التي يتحدث فيها عن صور من الحياة (د).

اليونانية هو مثل من أمثلة التبليغ البارع في إعلام الجمهور بالأشياء التي يعسر تجسيمها على المنصة، لأن الكاتب المسرحي يعد للرسول خطبة رائعة، والرسول مستطيع أن يقوم بالشيء الكثير لينقل إلى الجماهير مشاعره وارتكاسات نفسه. ونفس هذه الطريقة من طرق تبليغ الأمور التي لا يمكن على التحقيق إظهارها على خشبة المسرح موجودة في مسرحية ملتن^(١): "شمشون الجبار"^(٢) Samson Agonistes وهي تمثيلية احتذى فيها الأنماط اليونانية، وصالحة تمامًا للأداء المسرحي، ولم يكتبها ملتن بهذه النية:

الرسول: لقد بكرت بي الظروف إلى هذه المدينة، وعندما دخلت أبوابها عند مشرق الشمس، إذا طبول العيد الصباحية تدق في جميع الشوارع الكبرى، ولم أكد أتم قليلاً مما أرسلت به حتى استفاضت الشائعات بأنه في هذا اليوم سوف يبرز شمشون للناس يقدم إليهم الدليل على قوته في مجال البراعات والألعاب، لشد ما أحزنني أنه في تلك الحال من الأسر، لكنني حرصت على ألا يفوتني شهود هذه الفرجة.

(١) جون ملتن J. Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤) الشاعر الإنجليزي المعروف وصاحب قصيدة الفردوس المفقود التي تكاد تكون ترجمة كاملة لقصة إيطالية بهذا الاسم (انظر ترجمة كتابنا: قصة أعلام الأدب في العالم - عمالقة الأدب العربي - بالاشتراك مع الأستاذ قاسم جوده) بدأ ينشر أشعاره منذ الحادية والعشرين، وكان زوجاً نكحاً إذ تزوج ثلاث مرات، وفقد بصره وهو في الرابعة والأربعين وانضم إلى حكومة كرومويل الجمهورية وقبض عليه لهذا السبب في فترة عودة الملكية، وتزوج لثالث مرة بعد إطلاق سراحه. وبعض الإنجليز يرفعون مرتبته (ظلمًا وبلا أي مسوغ) إلى مرتبة شكسبير. وأهم مؤلفاته منظومته الرعائية: المرح L'Allegro ثم منظومته التي تناقض هذه وهي: Ilpenseroso التي تمجد الوحدة والعزلة والتكفير والدرس والتأمل، ثم مسرحيته Comus وهي بين مسرحية الأقنعة والمسرحية الرعائية الريفية - وكوموس هو ابن باخوس. ثم ليسيداس Lycidas وهي مرثية يمجده فيها وفاة صديقه إدوارد كنج الذي غرق؛ ثم منظومته المشهورتان الفردوس المفقود والفردوس المعاد، ثم مسرحيته شمشون الجبار التي أجمع النقاد على عدم صلاحيتها للتمثيل وإن خالفهم المؤلف في ذلك (د).

(٢) شمشون الجبار Samson Agonistes مسرحية لملتن نظمها سنة ١٦٧١ وموضوعها مأخوذ عن التوراة وهو قصة هذا البطل البائس الذي كانت قوته تكمن في شعره فإذا حلق هذا الشعر زالت قوته هذه؛ وقد استطاعت دليلة المحتملة أن تقف من شمشون على هذا السر فأطلعت عليه أعداءه الذين استطاعوا القبض عليه لهذا السبب وإذلاله بطحن غلالهم، ثم جعلوه يقوم لهم ببعض ألعاب المصارعة والجورج بعد أن سملوا عينيه فطلب من ربه أن يعيد إليه قوته لينتقم من هؤلاء الكفرة، فاستجاب الله دعاءه وأمكنه إسقاط عمودي الملعب الكبير في أثناء احتشادهم في يوم عيد فانهدم الملعب (علي وعلى أعدائي يارب!) وقتل معظم المتفرجين (د).

ولقد كان البناء مسرحًا رحبًا فسيح الأرجاء نصف دائري يستند إلى عمودين رئيسيين يحملان عقدًا شامخًا ومشتملًا على مقاعد يمكن أن يستوي فوقها السادة والأشراف وغيرهم من مختلف صفوف الناس لكي يتفرجوا.

وكانت الناحية المقابلة مكشوفة غير مسقوفة حيث تزدهم الجماهير وقوفًا على ذلك وصقالات تحت السماء الصافية.

وقد انتحيت ناحية بين هؤلاء فوقفت وحدي دون أن ينتبه إلي أحد. وبلغ العيد إبانته، واقتربنا من الظهر، ومألت التضحيات قلوب المحتشدين بالمرح، وارتفعت الهتافات، وتدفقت الخمر عندما عاودوا ألعابهم. وفي الحال أحضروا شمشون كما لو كان خادمًا من عامة الشعب لابسًا حلتهم الفخمة، ومن أمامه المزامير والطبول، ومن يمين وشمال الحراس المدججون بالسلاح ومن قدام ومن وراء الجنود ركبًا ومشاة من رماة بالسهام والمقاليع، ومن كمامة مدججين، وحاملي رماح. ولم تكد الجماهير تلمحه حتى ضجوا بالهتاف الذي يشق الهواء مسبحين بحمد ربهم الذي جعل عدوهم الألد عبدًا لهم.

أما هو فقد كان يمشي في صبر وبلا مذلة حيث يقودونه حتى وصل إلى المكان المقصود، وكل ما وضعوه أمامه مما يمكن أن يتحسس به يديه، دون أن يراه^(١)، لكي يحاول أن يرفعه أو يشده أو يجره أو يحطمه، كل هذا كان يفعله دائمًا بقوة خارقة لا يتصورها العقل.. دون أن يجرؤ شيء على الصمود أمامه: ثم يبدو لهم أن يستريحوا قليلًا فيذهبوا به إلى ما بين العمودين؛ وهنا يطلب من قائده (لأننا كنا نقف بمقربة تمكننا من سماع صوته) أن يسمح له بأن يتكئ قليلًا، لما كان يعانيه من التعب الشديد، بذراعيه على ذنك العمودين الكبيرين اللذين هما الدعامتان الأساسيتان لعقد هذا السقف المقبوع؛ وذهب به القائد إليهما دون أن يساوره شك في أي شيء، ولم يكد شمشون يتحسس العمودين بذراعيه، حتى

(١) يجعل بالقارئ أن يتذكر أنهم كانوا قد سملوا عيني شمشون. (د).

وقف ورأسه منكس لحظة وعيناه مثبتتان كعيني الذي يقف للصلاة؛ أو كالذي يدبر أمرًا ذا بال في رأسه.

وأخيرًا صاح بصوت مدو وهامة مرفوعة: "وإلى الآن يا سادة أنفذت ما فرضتم علي، وقيمت به، كما يقضي بذلك العقل والذوق - طاعة لكم، وكنتم تنظرون إلى ما أفعل بغير قليل من العجب أو المسرة؛ والآن إلى تجربة أخرى أصدر فيها عن ذات نفسي، إذ أريد أن أريكم مزيدًا من قوتي.. لكنه مزيد أعظم مما رأيتم لأنه سوف يذهل جميع من يرونه".

وما كاد يفرغ من قوله حتى انحنى وهو يعتصر جميع قواه؛ وبقوة أشبه بقوة الرياح والمياه الحبيسة حينما تميد الجبال، راح يجتذب العمودين الهائلين ويهزهما: وهما يميذان أمامًا وخلفًا ميدانيًا مروعًا حتى سقطا وأخذتا معهما السقف بأكمله من ورائهما بدوي يشبه دوي الرعد على رؤوس أولئك الجالسين من تحته، ومن السادة الحكام والسيدات والربانة والمستشارين والكهنة وتلك النخبة من أشرف المدينة وأهاليها.. وليس هؤلاء فقط بل نخبة الأشراف من كل مدينة فلسطينية ومن المدن التي حولها ممن جاءوا من جميع الآفاق للاحتفال بهذا العيد. وكان مما لا مفر منه أن شمشون الذي كان وسط هؤلاء قد جلب على نفسه الدمار بتدميره أركان الملعب، ولم ينج من الجميع إلا العامة الذين كانوا بالخارج.

* * *

إن هذه الخطبة الفردية تبلغ من الطول ما يمكن أن تتحمله رواية تمثيلية، لكنها إذا أُلقيت إلقاءً جيدًا، وإذا استجابت لها الشخصيات الأخرى الواقفة على خشبة المسرح استجابة مناسبة لكان لها تأثير قوي ومفعول عظيم جدًا. وقد يجب القارئ أن يوازن بين هذه الخطبة وبين الوصف الدارج الذي هو أكثر منها عنفًا والذي يصف منظرًا أبشع من منظر شمشون هذا، والذي يلقيه القسيس في مسرحية

شو: "جان دارك أو Saint Joan" حيث يصف حرق القديسة رجل نال منه الفزع حتى كاد يذهب برشده.

وفي كثير من الأحيان تستعمل الخطابات فوق المنصة كوسيلة للإعلام استعمالاً سريعاً متقناً. ففي ملهاة فاركوار: The Constant Couple يرد الكولونل ستاندارد إلى السير هاري ولدير S. Hary Wildair خطابه التي كتبها يومًا إلى الليدي ليورول L. Lurewell ليخبره بأنه لم يعد محبوبًا بعد. ويجذل الكولونل ويضحك ضحكًا مكتومًا لما يرى من هزيمة البطل وخيبة آماله. على أن الكولونل لا يدري أن لهاري هو أيضًا خطابًا في إضمامة - أو حزمة - الخطابات موجهًا إليه هو بالذات:

ولدير: هنا نسخة من الأشعار أيضًا: يجب أن أنقلب شاعرًا، يا للشيطان - انتظر - شو... ماذا هناك - إن هذا خطها - أوه، يا للأحرف الجميلة الجذابة: - (يقراً) "عزيزي ولدير" - تالله هذا أنا! - "هذا الكولونل الفظ الغليظ القلب" - وهذا هو - "هو كبير المغفلين في الدنيا بأسرها" - بحق الشيطان إنه كذلك! - "وقد كنت أنظر إليه على هذا الوضع" - لك حق كل الحق يا منية القلب - "ولم أجد طريقة أخرى أحسن من هذه الطريقة لأخبرك بأني أسكن في حي سنت جيمس، بالقرب من الحمل المقدس. ليورول" - يا كولونل: إنني خادمك الخاضع الدليل.

ستاندارد: رويدك يا سيدي، فلم يحن لك أن تذهب - إنني لم أفرغ من تبليغ رسالتي بعد.

ولدير: لعمرك إنك قد فرغت منها يا كولونل.

* * *

وقد كانت الخطيبات تستعمل في كثير من الأحيان للتقدم بعقدة الدسيسة في ملاهي فترة عودة الملكية في إنجلترا. ففي ملهاة ستيل^(١) "العشاق الواعون"^(٢) The Conscious Lovers وهي بعد المسرحية المتقدمة بقليل، نجد خطابين لا خطابًا واحدًا حول مناسبة واحدة يلقيان قريبًا من بعضهما في مشهد واحد. واستعمال خطاب لغرض مسرحي أكثر ملاءمة من الأغراض السابقة نجده في مسرحية الكاتب تيرانس راتيجان تدور حول حياة رجال سلاح الطيران خلال الحرب العالمية الثانية واسمها: "فليرياث Flare Path" ففي هذه التمثيلية التي تتميز بالبراعة والفطنة نجد كونتا بولنديا بين شخصياتها له معرفة محدودة باللغة الإنجليزية بحيث تصبح محاولاته للتحدث بها مصدرًا للفكاهة والتسلية لكل من سمعه يتحدث بها. وقد تزوج هذا الكونت من ساقية إنجليزية؛ وعندما تقترب المسرحية من نهايتها، وذلك بعد أن يتضح أن الكونت قد قتل، تطلب زوجته من أحد نجوم السينما الزائرين أن يقرأ لها خطابًا كان زوجها قد كتبه إليها على ألا تتسلمه إلا إذا حدث له حادث. وقد كتب الخطاب بالفرنسية، لعلمه بقصوره في اللغة الإنجليزية. ويترجم نجم السينما الخطاب للزوجة ويلتوه عليها بذلك الصوت الجميل الساحر الذي تعود أن يلقي به الممثل المحترف. والخطاب ذو عبارة قوية متينة، وهو تصريح صادق بالحب الخالص، وتتركز فيه أقوى اللحظات العاطفية

(١) السير رتشارد ستيل S. R. Steele (١٦٧٢ - ١٧٢٩) من رجال الصحافة الإنجليزية البارزين، ومن العاملين في الحقل السياسي والبرلماني بهمة عاصفة - ثم هو الكاتب المسرحي الفكاه الذي أنقذ الملهاة الإنجليزية من فحش فترة عدوة الملكية وطبعها بطابعه العاطفي الرقيق المهذب الذي لقي الإقبال الشديد من الشعب والخاصة على السواء. وأشهر ملاهيه: "الجناز The Funeral" وتسمى أيضًا: "حزن موضه Grief a la Mode ثم The Lying Lover والزوج الرقيق The Tender Husband

ثم أحسن ملاهيه العشاق الواعون The Conscious Lovers (د).

(٢) العشاق الواعون The Conscious Lovers ملهاة للسير رتشارد ستيل ظهرت سنة ١٧٣٠ (بعد وفاة المؤلف) وقد أقام عقدها على ملهاة أندريا للكاتب اللاتيني تيرانس. ويصور فيها الوضع الصحيح للرجال في ميولهم نحو النساء. وخلصتها أن شابًا حدثًا يدعى بنفل Benvil يحب فتاة يتيمة تدعى إنديانا Indiana لكنه يوشك أن يتزوج فتاة غنية أخرى تدعى لوسندا سيلاند Lucinda Sealand وهكذا تكون إحدى عينيه في الجنة بينما الأخرى في النار.. وبعد تعقيدات مضحكة كثيرة يتضح أن إنديانا اليتيمة ما هي إلا ابنة السيد سيلاند من زوجة أخرى.. وهي بهذا تجمع بين الحب والجمال وبين المال: أي بين الجنة وبين النار.. ويتم زواجه منها على هذا الوضع! (د).

المؤثرة في التمثيلية كلها. لقد تأكدت دوريس الزوجة التي كان يساورها الشك في حب زوجها من حبه ولكن بعد أن سبق السيف العذل، على ما يبدو. ولا تمضي دقائق قليلة بعد هذا حتى يدخل الكونت، الذي كان قد سقط في البحر واستطاع أن يسبح إلى شاطئ النجاة بنجاح. ويحاول في الحال التعبير عما يجول في نفسه بإنجليزته الرديئة السقيمة، وقد أصبحت قصته، ولا سيما بعد التشوق إلى سماعها، قصة تفيض بالفكاهة والبشر. ولم يوفق المؤلف مستر رايتجان إلا بتلك الحيلة البارة، حيلة ترجمة الخطاب، إلى النجاح في جعل الكونت البولندي شخصية جادة تمامًا حينما تكون هذه الجدية أمرًا لا غنى عنه. (والتمثيلية بتمامها جديرة جدًا بالدرس من أجل بناء عقدها وصياغتها المسرحية البالغة منتهى الإتقان).

وثمة مظهر آخر بالغ الأهمية من مظاهر هذا التبليغ دون فعل action أو حضور شخصية تقوم بهذا الفعل نلمسه من خلال فحص شخصيات موجودة فوق المنصة لشخصيات أخرى غير موجودة عليها. وستتناول هذا المظهر بالبحث في الفصل المخصص للشخصية. على أننا نرى قبل أن نقوم بتلك الدراسة أن نخصص فصلاً لمظهر واحد خاص من مظاهر عقدة التمثيلية، مظهر له في كثير من الأحيان أهمية عظيمة من وجهة نظر دارس الأدب - وذلك هو اقتباس عقدة قصة أو عمل أدبي غير مسرحي لعمل مسرحي.

اقتباس العقد المسرحية

قلت: "لا جزاك الله شرًا يا مضيبي

إنني لا أعرف سوى حكاية واحدة منظومة

حفظتها منذ زمن طويل".

تشوسر - "مقدمة حكاية السير توباس"

يجب على الطالب الذي يدرس إحدى تمثيلات شكسبير أن يخصص جانبًا من عنايته "للمصادر"، إذ لا يخفى أن لكل تمثيلية "مصدرها" بمعنى أن عقدها لا بد أن تكون قد جاءت من مصدرها، إذ أن عقد المسرحيات لا تحدث بالمصادفة ولا تحيء عرضًا. والأصالة في أيامنا هذه تعد موهبة أكثر مما كانوا يعدونها أيام شكسبير، بل لعل الناس، في حالات قليلة، كانوا يفرطون في تربيتها وموالاتها بالتمنية من أجلها هي وليس لأغراض أخرى. والكاتب المسرحي الحديث يحاول عادة أن يأخذ عقدة - أي موضوعًا لمسرحية - من رأسه وتفكيره مباشرة، أو من بعض الحوادث التاريخية غير المشهورة؛ أو لعله بدلاً من هذا، ولكي يبرهن على أصالته، يأخذ عقدة مشهورة من العقد المسرحية اليونانية الموعلة في القدم، كأسطورة من أساطير اليونان أو حادثة تاريخية معروفة، ومن ثمة يتناولها تناولاً يلقي عليها به ضوءًا جديدًا.

والأمثلة على أصالة العقدة المسرحية أصالة تامة، فيما أعلم، نجدها في

مسرحية "محكمة قاض Trial of a Judge" للكاتب ستيفن سبندر S.

Spender مسرحية "زيارة مفتش" (1) "An Inspector Calls" للكاتب ح. ب. بريستلي، ومسرحيتي "تمثيلية الحشرات" (2) "The Insect Play" و "R. U. " (3) للكاتب التشكوسلوفافي كارل تشابك، ومسرحية شو "الإفلاس" (4) "On the Rocks". ولعل القارئ لهذه التمثيليات يلاحظ أن أية منها لا يغلب عليها أي موضوع غرامي. وقد يكون من العسير أن نتذكر تمثيلية تشتمل على موضوع غرامي لا تشابه في عقدتها عقدة أية تمثيلية أخرى.

والأمثلة على اختيارات حادث غير معروف إلا معرفة نسبياً من أحداث الماضي نجدها في مسرحية: "روبرت. أ. لي" (5) "Robert E. Lee" للكاتب جون درنكووتر، وهي المسرحية التي يعرف الناس موضوعها على التحقيق في الولايات المتحدة، وإن جهله القراء الإنجليز؛ ثم مسرحية شو "كاترين العظمى" (6) "Great

(1) زيارة مفتش An Inspector Calls مسرحية لبريستلي ظهرت سنة ١٩٥٦ وخلاصتها أن عائلة يأتيها نأ عن وفاة إحدى الفتيات - وهو نأ عادي كهذه الأنباء التي تقرأ عنها في الصحف. ثم يزور العائلة أحد المفتشين فيحدث بعد قليل عن وفاة تلك الفتاة بما يوهم كل فرد من أفراد العائلة أن له صلة بتلك الفتاة.. مما يثير أشجان الجميع.. فإذا مضى المفتش ثارت شكوك العائلة واتصل أحد أفرادها بإدارة اسكتلنديارد ليبلغها عن هذا المفتش.. ولكن الغدارة لا تهتم.. لأن المفتش ليس من رجالها ولأن حادث وفاة الفتاة حادث لم يبلغ الإدارة (د).

(2) ارجع إلى حواشي الفصل الأول (د).

(3) R. U. R. مسرحية للكاتب التشيكي كارل تشابك ظهرت سنة ١٩٢٦ واسمها اختصار للعبارة Rossum's Universal Robots و Robot هو الإنسان الصناعي - واسم المسرحية يشير إلى الشركة التي تتولى إنتاج الإنسان الصناعي ليقوم للناس مقام الخدم. ولما كثر استعمال الناس لهذا الإنسان الصناعي اشتدت شوكته وأصبحت له السيادة على الناس، إلا أن جوانحه تتحرك بالمحبة آخر الأمر فيتم الصلح ويسود السلام بين الناس وبين جيوش الإنسان الصناعي. والمسرحية سخرية من العصر الآلي الذي نعيش فيه (د).

(4) الإفلاس On the Rocks مسرحية من فصلين لشو ظهرت سنة ١٩٣٣ وتتلخص في أن رئيس حكومة (إنجليزية) انتلافية توصف له الراحة كعلاج مرض خطير، وفي أثناء الراحة يقرأ عن كارل ماركس ولينين، فإذا انتهت الأجازة رأى نفسه شخصاً آخر له (بروجرام) جديد. إنه يقترح خطة جديدة لإنقاذ إنجلترا من الخراب الذي جره عليها الكساد الاقتصادي.. وهي خطة شبه فاشستية يعارضها مجلس الوزراء معارضة شديدة. وينزل الستار الأخير على أصوات العمال المتعطلين وهم ينشدون في الشارع نشيداً: استيقظي يا إنجلترا! وهنا يعجب رئيس الوزراء مما عسى أن يحدث لو استيقظت إنجلترا بالفعل: (د).

(5) روبرت. أ. لي Robert E. Lee مسرحية من ستة مناظر للكاتب الإنجليزي جون درنكووتر ظهرت سنة ١٩٢٠ وتتناول بضع حوادث هامة في حياة روبرت لي من وقت توليه قيادة جيش الاتحاد إلى أن يلقى الرئيس جفرسون ديفر.. ثم استسلامه آخر الأمر لجرانت (انظر تاريخ الولايات المتحدة) (د).

(6) كاترين العظمى مسرحية لشو ظهرت سنة ١٩١٣ ويتناول فيها ملكة روسيا تناولاً ساخراً مضحكاً (د).

Catherine؛ ومسرحية لورنس هوسمان^(١): "آلام وعقوبات & Pains Penalties؛ أو مسرحية تيرانس راتيغان "ولد ونسلو The Winslow Boy". إن التاريخ معين لا ينفذ من الحكايات الجيدة. ولما كان التاريخ يصنع على الدوام ولا يقف عند حد كان قيمًا بالأ ينفذ معينه ولا تنتهي موارده. هذا بالإضافة إلى أن الكاتب المسرحي يستطيع بما لديه من قوة التخيل أن يخلق تمثيلية بأكملها من العاطفة المشبوبة الصراع يأخذ موضوعها من أسطر قلائل من كتاب من كتب التاريخ. لقد قيل إن المصدر الكامل لمسرحية راسين: "بريتانيكوس"^(٢) Britannicaus " كان سطرًا واحدًا من اللغة اللاتينية، وأنا لا أعرف إن كان هذا صحيحًا أو غير صحيح، إلا أنه كان من الأمور الممكنة على وجه التحقيق، إذ أن أي كتاب في التاريخ نابض بالحياة، أو أي كتاب قديم من كتب الأخبار يحتوي على عشرات وعشرات من الجمل التي يمكن أن تكون موضوعات لتمثيلات جيدة.

وثمة أمثلة على التمثيلية التي يعالج فيها المؤلف موضوعات معروفة جديدة معالجة طريفة تبعث على الدهشة، منها تمثيلية "نقطة الرحيل Point of Departure" للكاتب المسرحي أنوي Anouilh. وهي تناول حديث عصري مذهل لموضوع أسطورة أورفيوس وبوريديس^(٣). ثم مسرحية هذا الكاتب أيضًا: "أنتيجوني" التي أضفى عليها الكاتب قيمة عصرية كبرى وربط بينها وبين "حركة المقاومة الفرنسية" الحديثة. ومن هذه التمثيلات أيضًا: "أندروكلس والأسد" لشو، "قصر وكليوتره" له؛ وتمثيلية: "في أيام الملك شارلي الصالح الذهبية" لشو أيضًا؛ ومنها مسرحية "سالومة" لأوسكار ويلد، وهي المسرحية التي يرينا فيها سالومة وقد افتتت جسمانيًا بيوحنا المعمدان. ومن هذه التمثيلات مسرحية الكاتب بريدي: "يونس

(١) ارجع إلى صفحة ١٨ .

(٢) بريتانيكوس Britannicaus مأساة لراسين ظهرت سنة ١٦٦٩ وموضوعها العداوة بين الإمبراطور نيرون وبين أخيه وتصور نيرون في صورة القاتل الطاغية المنحط - وهي من أضعف مسرحيات راسين (د).

(٣) انظر كتابنا أساطير الحب والجمال عند الإغريق (د).

والحوت Jonah & the Whale"، ومسرحية ريودولف بسير^(١) "آل بارت من ومبول ستريت^(٢) The Barretts of Wimpole Street" بما تشتمل عليه من نظريتها النفسية المروعة عن بواعث مستر بارت؛ ثم عدد كبير من التمثيليات الحديثة التي لا حصر لها والتي تدور حول ميلاد السيد المسيح، والتي نجد أن عددًا ضخمًا منها تمثيلات مسرفة في عاطفتها بصورة محرجة وغير جديرة بموضوعها. على أن ثمة أنموذجًا جديرًا بالاعتبار من هذا النوع هو تمثيلية دوروثي سبيرز^(٣): "هو، هذا الذي لا بد أن يأتي He that Should Come" ومسرحية رشيقة أخرى للكاتب هنري غيون^(٤) Henri Gheon اسمها: عيد الميلاد في ساعة السوق Christmas in the Market Place، وإن كنت أنا شخصًا أكاد أرى بناءها المسرحي معنًا لضيق لا يطاق.

ويجب علينا حينما نستعرض التمثيليات التاريخية أن نتذكر أن التمثيلية التي يبدو الآن أنها تدور حول موضوع شائع مبتذل ربما كان موضوعها جديداً وطريقاً

(١) آل بارت من ومبول ستريت The Barretts of Wimpole Street مسرحية تاريخية للكاتب ريودولف بسير R. Besier ظهرت سنة ١٩٣٠ وخلاصتها أن الفتاة إليزابيث بارت تسقط من صهوة جوادها فتصاب بعطب يقعدها عن الاختلاط بالمجتمع وتعيش من ثمة عيشة منفردة لا يؤنسها فيها إلا أخواتها وإخوتها وقراءة الشعر.. ولو اقتصر الأمر على هذا لما كان هناك عليها من بأس.. إن أباه الذي كان يرثي لها ويعطف عليها يتحول عطفه هذا إلى حب.. حب بكل معاني الحب الوضع! وكانت الفتاة الأدبية تراسل الشاعر المشهور روبرت بروننج الذي يأتي لزيارتها.. ثم لا يلبث أن يهاوها ويفر بها من السجن الذي حبسها فيه أبوها.. ولا يصحبها أحد في فرارها إلا خادمتها.. وكلها الصغير. (د)

(٢) ريودولف بسير R. Basier (١٨٧٨ - ١٩٤٢) الكاتب المسرحي الإنجليزي (ومن مواليد يافا!) وأشهر مسرحياته هي مسرحية آل بارت من شارع ومبول؛ وله مسرحيات الربة العذراء The Virgin Goddess وليدي باتريشيا، وملوك وملكات وأسرار (بالاشتراك مع ماي أربختون).

(٣) دوروثي سبيرز Dorothy Sayers (١٨٩٣ - ١٩٥٧) كاتبة القصص البوليسية المحبوبة لدى الجماهير والكاتبة المسرحية الإنجليزية التي تفضل النظم على النثر في كتابة المسرحية، ومن أشهر مسرحياتها The Zeal و The Devil to Pay of Thy House (١٩٣٩) و Love All. (١٩٤٠) والانتقام العادل، وهي مسرحية أخلاقية (morality) مثلت سنة ١٩٤٦.

(٤) هنري غيون H. Gheon (١٨٧٥ - ١٩٤٤) ويسمى أيضاً هنري فانجلون H. Vanglon كاتب مسرحي فرنسي من الذين كانوا يثرون مشاعر الإيمان الديني بمسرحيات من قبيل مسرحيات الأسرار Mysteries التي كانت رائجة في أول عصر النهضة، وله من هذا النوع La mystere de l' invention de Croix (سر اكتشاف الصليب) ومسرحية فيولانت Violante ومسرحية: تاريخ برنارد متنون الصغير. وهي مسرحيات رائعة تخلب ألباب الشعب (د).

وقت كتابتها، وأن التمثيلية التي كان موضوعها يبدو عصريًا غالبًا في عصره عندما كتبت ربما أصبحت الآن شيئًا غامضًا غير مفهوم. مثال ذلك أن عددًا قليلًا من الكتاب المسرحيين المحدثين - أو العصريين - استطاعوا أن يكتبوا بنجاح عظيم تمثيلات عن الملك هنري الثامن؛ وتاريخ آل تيودور بوصفه مصدرًا للموضوعات المسرحية قمين بأن يترك الآن جانبًا ولفترة طويلة؛ لكن مسرحية شكسبير "هنري الثامن"^(١) كانت تكاد تتسم بالصبغة العصرية الخطرة عندما كتبت، كما كانت مسرحية تشايمان^(٢): "Perkin Warbeck" أقل بعدًا عن أذهان البعاقبة مما هي الآن بالقياس إلينا. ومسرحية دريدن: "أمبوينا Amboyna" التي هي اليوم من القطع المتحفية كانت حينما كتبت تنطبق على الأحوال الجارية حينئذ انطباقًا تامًا.

وثمة من يقولون في كثير من الأحيان إنه لا يوجد في هذه الدنيا بأسرها إلا عدد قليل جدًا من العقد المسرحية الممكنة، وأن جميع الكتاب المسرحيين يلجأون إلى إجراء تعديلات أو عمليات مزج في موضوع أو أكثر من الموضوعات التي من قبيل: الغيرة التي لا أساس لها، المنافسة في الحب، الصراع بين الحب والواجب، التسابق في سبيل السلطان، الصراع بين الشرف والريح المادي، الحب الذي يقهر المعارضة العائلية، الشخصية المغلوطة^(٣)، والورثة غير المعروفين وما إلى ذلك كله. وقد يكون هذا صحيحًا؛ غير أنه من حسن حظ الكاتب المسرحي أنه على الرغم من أن أنواع الصراع الإنساني الجوهرية قليلة العدد نسبيًا إلا أن جميع

(١) أو مسرحية فلتشر عن الموضوع نفسه، أو المسرحية التي اشترك فيها كل من شكسبير وفلتشر أيضًا "لقد قام كثير من الجدل حول هذا الموضوع".

(المؤلفة)

(٢) جورج تشايمان G. Chapman (١٥٥٩ - ١٦٤٣) الشاعر والعالم و مترجم هومر (ترجمة روائية كترجمتنا) والكاتب المسرحي الفكه الذي تميز في كتابة الملاهي المرحلة أكثر مما تميز في كتابة المآسي - ومعاصر شكسبير، ومن أشهر مسرحياته: شحاذ الأسكندرية الأعمى The Blind Beggar of Alexandria و Bussy d'Ambois ومؤامرة ومأساة تشارلز دوق بيرون ثم: Eastward التي اشترك في كتابتها مع بن جونسون ومارستون. أما مسرحيته Perkin Warbeck فتدور حول شخصية بهذا الاسم كان صاحبها يدعي الحق في ارتقاء عرش إنجلترا (د).

(٣) الشخصية المغلوطة The Mistaken Identity هي أن توجد شخصيتان متشابهتان في ملهات واحدة لا تستطيع الشخصيات الأخرى أن تميز بينهما، وذلك كما نرى في ملهات الأخطاء واللبلة الثانية عشرة لشكسبير والتوامين لبلوتوس (د).

أفراد البشرية مختلفون في طبائعهم ويعيشون بطرق مختلفة، ومن ثمة يكون التنوع الممكن في تفصيلات مواقفهم تنوعاً لا نهاية له. أضف إلى هذا أن المسرحية كلما قدمت إلى جمهور جديد من المتفرجين أتاح هذا إمكانيات جديدة؛ ثم إن التغيرات في بناء المجتمع أو في أحوال الناس وعاداتهم تفسح المجال هي أيضاً لأنواع جديدة من التناول المسرحي. مثال ذلك أن مسرحية جديدة برمتها لحمتها وسداها المذهب الشيوعي قد ظهرت إلى الوجود بعد قيام الثورة الروسية؛ وأن مسرحاً جديداً للدعاوة هو بسبيله اليوم إلى النماء والتطور في الصين الشيوعية؛ وانتشار المسرحية في المدارس بسبب مالها من قيمة تعليمية ضخمة يفتح مجالاً جديداً لمسرح الأطفال، ذلك المجال الذي يتسم بالفقر والشحوب في كثير من الأحيان، إلا أنه يشتمل أيضاً على أعمال رائعة كمسرحية "الخيول" مثلاً للكاتب روبرت جريفز^(١) R. Graves. كما أن كتاباً مسرحيين مشهورين، مثل ليدي جريجوري و أ ملن^(٢) A. A. Milne وتيرانس راتيجان قد كتبوا مسرحيات للأطفال. وازدياد الاهتمام بالأناشيد الجماعية يتيح الفرصة لإحياء المسرحية ذات الخورس، ومن ذلك تمثيلية ت. س. إليوت T. S. Eliot "جريمة قتل في الكنيسة"^(٣) وهكذا. ومن ثمة فعلى الأرجح ألا يتضب معين المسرحية أبداً.

وقد يظن بعضنا أنه لا يعد اليوم عملاً شريفاً أن نأخذ عقدة من بعض الأعمال الأدبية كما كان يصنع شكسبير، مع المحافظة حتى على بعض كلام هذا العمل. ولكن هذا غير صحيح. والذي يحدث هذه الأيام هو أن التمثيلية الجديدة

(١) روبرت جريفز R. Graves (١٨٩٥ - ١٠) شاعر وقصاص إنجليزي اشتهر بأشعاره ضد الحرب العالمية الأولى؛ وله عدة دواوين من الشعر الجيد، كما أن له بضعة أعمال رائعة في النقد الأدبي؛ وأعماله المسرحية قليلة (د).

(٢) ليدي أوجستا جريجوري (١٩٥٢ - ١٩٣٢) واسمها الأصلي إيزابلا أوجستا برسي A. Persee. ا كاتبة مسرحية ومخرجة أيرلندية اشتركت مع و. ب. بيتس في إنشاء مسرح أبي Abbey Theatre. وتشتهر بدراساتها للفولكلور الأيرلندي الشعبي وترجماتها للأساطير القديمة الأيرلندية ومعظم مسرحياتها تتناول حياة أهل الريف الأيرلندي. ومن أشهرها: التمثال ومسرحيات أخرى The Image & Other Plays وشروق القمر The Rising of the Moon (من فصل واحد).. ولها تمثيلية رائعة من فصل واحد ومسرحيات جيدة للأطفال وقد لخصنا بعض تمثيلياتها في كتابنا: أشهر المذاهب المسرحية (د).

(٣) ألان ألكسندر ملن (ارجع إلى الفصل الأول).

تسمى مسرحة dramatization أو اقتباساً adaptation وذلك لتميزها من تمثيلية ذات عقدة أصلية مبتكرة بحذافيرها، أو لإرجاع الفصل الأول إلى مؤلف العمل الأصلي^(١). وكل من يتوجه إلى السينما يألف ولا بد هذا العنوان الفخري: "عن قصة من تأليف: "فلان" اقتبسها للشاشة "فلان"، وهو العنوان الذي يظهر على الشاشة في ابتداء عرض الفيلم. وهناك عدد ضخم من الأفلام الجيدة وعدد من التمثيليات المسرحية الرائعة الممسرحة عن قصص طويلة أو عن أقاصيص قصيرة، ويتم هذا أحياناً على يد المؤلف الأصلي بالإسهام مع شريك آخر ممن يعرفون أكثر من المؤلف أصول الكتابة للمسرح. وهناك قصص منشورة لا حصر لها تحول إلى مسرحيات إذاعية، وممارسة "المسرحة" البسيطة، أي تحويل القصص إلى مسرحيات، في طريقها إلى التقدم بالمدارس، حيث تتيح لمن يمارسونها تجربة تامة وسائغة جداً في مجال الفهم، كما تتيح لهم مرانة ثمينة في مجال الخلق والابتكار. وهناك نوع آخر من أنواع الاقتباس هو بالطبع النقل مباشرة عن بعض التمثيليات الأجنبية التي يرى المقتبس أنها مما يسيغه ذوق مواطنيه. ومن ذلك مثلاً هذه الترجمات الحرة الفائقة التي يقوم بها ميلز ماليسون^(٢) Miles Maleson لمسرحيات موليير والتي كانت تصيب نجاحاً كبيراً. وقد حدث قبل ذلك أن ترجم هنري فيلدنج بعض مسرحيات موليير؛ كما ترجم هارون هل^(٣) Aaron Hill هذا

(١) جريمة قتل في الكاتدرائية A. Murder in the Cathedral (مسرحية شعرية من فصلين) للكاتب الإنجليزي ت. س. إليوت ظهرت سنة ١٩٣٥. وتتلخص في عودة توماس مطران كانتربروي إلى كنيسه المحبوبة بعد نضال رهيب مع الملك هنري الثاني الذي عرف المطران أنه كان يتبع قتل. ومع علمه بذلك يرفض الهرب من رجال الملك.. وهو بتصميمه على البقاء ينال الشهادة كما ينال الخلود (د).

(٤) إذا كان مؤلف العمل الأصلي لا يزال على قيد الحياة فلا بد بالطبع من استئذانه ودفع حقوق التأليف له. (المؤلفة)

(٢) ميلز ماليسون Miles Maleson (١٨٨٨ - ٠) ممثل ومخرج وكاتب مسرحي إنجليزي. ومن أشهر مسرحياته: Hide & Seek و Conflict و ليلة في مونتماتر والمعصون Fanatics وحب من ثاني نظرة Love at Second Sight والسماة الصغيرة Young Heaven والشباب وله تمثيليات مقتبسة كثيرة أخذ عقدها من قصص مشهورة (د).

(٣) آرون هل Aaron Hill (١٦٨٥ - ١٧٥٠) كاتب مسرحي إنجليزي كان يعتمد في مسرحياته على الاقتباس - اقتبس زارا Zارا وأليرا Alzira عن فولتير كما اقتبس مسرحيته The Fatal Extravagance عن مأساة يوركشير The Yorkshire Tragedy إلخ... (د)

الكاتب الصانع، إن لم نقل الكاتب الملهم، عددًا كبيرًا من مآسي فولتير. ولقد قام آمبروز^(١) فليس بنقل مسرحية "أندروماك" لراسين وسماها "الأم المحزونة The Distrest Mother" وقد أصابت شيئًا من النجاح يومًا ما، وقد ترجمت هذه الأيام تمثيلات أنوي^(٢) Anouilh إلى الإنجليزية بعيد ظهورها بالفرنسية مباشرة.

وعندما تقتبس قصة طويلة للمسرح فلا بد من المحافظة في عملية الاقتباس على ما تحتاج إليه المسرحية من أصول خاصة. مثال ذلك ما لعل الضرورة تقتضيه من تبسيط العقدة - أي الموضوع - بحيث يمكن عرضها في حفلة واحدة.. ومما يكاد يكون ضروريًا ولا مفر منه على وجه التحقيق ابتكار حيل مختلفة كثيرة للاقتصاد في المناظر. مثال ذلك ما قامت به هلن جيروم^(٣) في تمثيليتها البالغة منتهى الحسن والمتانة والموسومة باسم الكبرياء والهوى " Pride & Prejudice " وهو اسم القصة الأصلية، ومع حذف بنتين (ماري البحاثة المولعة بالدرس وكتي البلهاء) ابتغاء الاختصار والتبسيط. وقد صنعت مثل ذلك في تمثيليتها الممسرحة الأخرى عن قصة "جين إير" حيث لا نشاهد مؤسسة لوود Lowood ذاتها، وإنما نسمع جين تقص طرفًا من أيام دراستها التعسة على مستر روشستر عندما تكون تلك التجارب قد ولت وانتهت.

(١) آمبروز فليس Ambrose Philips (١٦٥٧ - ١٧٤٩) كاتب إنجليزي كان يجيد الاقتباس عن المسرحيات الفرنسية وقد كانت المسرحية المذكورة من الروائع التي ظلت تمثل على المنصة الإنجليزية قرناً بأكمله.. وتبارت كبريات الممثلات الإنجليزيات في تمثيل دور أندروماك وعلى رأسهن ممز سبر Mrs. Cibber وممز باري وممز سيدونس (د).

(٢) جان أنوي Jean Anouilh (١٩١٠ - ٠) كاتب مسرحي فرنسي وشاعر مقروء في فرنسا وخارجها. وقد اشتهر بمآسيه التي أخذ عقدها من المآسي اليونانية القديمة ومن أهمها: يوربيدس واليوكاديا وأنتيجوني وميديا.. ويشتهر أسلوبه فيها كلها بالهدوء والسلاسة التي لا تلبث أن تقلب فتكون ثورة عارمة. وله أيضًا طائفة من الملاحم الضاحكة منها رقصة اللصوص (La bal des voleurs ١٩٣٨ - و - Le rendez vous de Senlis (١٩٤١)... إلخ.. وقد ترجمت مسرحياته إلى الإنجليزية فراجت رواجًا كبيرًا في إنجلترا وفي أمريكا (د).

(٣) هلن جيروم Helen Jerome (١٨٨٣ - ٠) كاتبة أفصيص ومقتبسة مسرحيات إنجليزية - وناقدة مسرحية للمجلات أيضًا. وقد اقتبست المسرحيات التالية من القصص المعروفة بأسمائها. Pride & Prejudice (الكبرياء والهوى) ١٩٣٥ - و Limelight (الإشراق ١٩٣٦) وجين إير (١٩٣٧) وشارلوت كورداي (١٩٣٩) (د).

وفي أيامنا هذه يزداد واجب الكاتب أهمية عندما يختار موضوعاً من التاريخ على أن يعرضه عرضاً دقيقاً صادقاً من الناحية التاريخية. فلقد كان من حسن حظ شكسبير ومعاصريه أن يعتمدوا على كتاب واحد، أو حتى على الروايات الشفوية؛ أما الكاتب المسرحي الحديث فمطالب بالقيام بشيء من الإطلاع في دور الكتب والمتاحف بحيث إذا وقع في أي تشويه خطير للحوادث أو أخطأ في ترتيب الحوادث التاريخية جلب على نفسه طوفاناً من كلمات الهجوم المحنقة ومقالات النقد العنيفة. والنمط المخصوص من التمثيلية التاريخية أو الفلم التاريخي المعروف باسم النمط التعليمي يمضي في ذلك إلى آخر الشوط إذ ينقل إلينا مقتبسات طويلة من المصادر الحقيقية الأصلية. إلا أن الكاتب المسرحي الذي يكتب تمثيلية تاريخية لا يزال مطالباً باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية المسرحية ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطاً مقنعاً حتى لا تكون التمثيلية أقرب إلى "سجل إخباري منها إلى مسرحية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة".

لقد كان يتحتم في أيامنا هذه أن نعلن عن مسرحية "عطيل" بالعنوان الآتي: "عطيل - مأساة... مقتبسة عن قصة بقلم جيرالدي تشنتيو... لوليم شكسبير". وقد يكون هذا العنوان أقل صدقاً من الناحية الروحية أو النفسية من العنوان الحالي، وذلك لأن مأساة شكسبير بوصفها عملاً فنياً أعظم بكثير من هذه القصة. ودراسة "المصدر" الذي يأخذ عنه شكسبير عقدة إحدى تمثيلياته قد تبدو في نظرنا دراسة كنيية مملّة؛ وقد يبدو أنها إنما تشمل على مجرد قائمة أو ثبت طويل من الأسماء التي تختلف عن بعضها البعض اختلافاً مملّاً في كل رواية من الروايات، كما تشتمل على ملخص لقصة تشتمل بدورها على هذا النوع من الصعوبات التافهة المسمّمة التي يعسر على الذهن استبقاء صورة جلية لها فيه. إلا أننا نعود فنقول إننا إذا فكرنا في أوجه الفرق بين المسرحية وبين الأدب المنشور، وعالجنا النص الذي ندرسه معالجة العمل الأدبي الذي قصد به الأداء على خشبة المسرح لوجدنا دراسة "المصادر" عملاً هاماً شائقاً ويجلو لنا الكثير مما لم نكن

نعلمه. إننا لتساءل: "تري؟ لماذا وقع اختيار شكسبير على تلك الحكاية؟ ولماذا ارتأى أن يغير فيها ويبدل في أجزائها بحيث يؤكد هذه الناحية ويخفف من التركيز على الناحية الأخرى بتلك الطريقة التي اتبعها؟ أما الإجابة على ذلك كله فيمكن أن نجدها في احتياجات المسرح ومستلزماته العملية، ونحن إذا استطعنا أن ندلي بسبب لهذا التغير لأمكن أن نتذكره بعد ذلك - بوجه عام - على نحو أكثر سهولة ويسراً.

والآن فلنتناول مسرحية "عطيل" هي و"مصدرها" بالدراسة المفصلة، كمثال لما نقول. إن قصة التمثيلية مأخوذة، كما ألمعت إلى ذلك من قبل، من حكاية طويلة إيطالية. والحكاية موجودة في ال Hecatomithi أو مجموعة الحكايات المائة والاثنتي عشرة التي كتبها جيامباتستا جيرالدي، الذي اشتهر باسم جيرالدي تشنتيو^(١) G. Cinthio (١٤٠٤ - ١٥٧٣) والذي كاد يكون معاصراً لشكسبير وكان هو نفسه كاتباً مسرحياً، وهي حقيقة قد تساعدنا على تعليل تلك الإمكانيات المسرحية التي نلمسها في حكاياته، مثلها في ذلك مثل قصص سومرست موم في أيامنا هذه، تلك القصص التي تصلح كل الصلاحية للمسرح، أعني للتحويل إلى مسرحيات. وشكسبير، على ما نعلم لم تتح له الفرصة للحصول على ترجمة إنجليزية لهذه الحكايات، ولعله يكون قد قرأها بالفرنسية أو الأسبانية أو في أصلها الإيطالي. (ومحصول شكسبير من معرفته باللغات غير معروف على وجه الدقة). إن حكاية تشنتيو تدور حوادثها في جزيرة قبرس وتتضمن اسم دزدمونه (ديدمونه) والظاهر أن شكسبير قد تخير بقية أسماء الشخصيات الأخرى من مرجع غير هذا.

(١) تشنتيو Cinthio (١٥٠٤ - ١٥٧٣) هو الاسم الذي اشتهر به جيامباتستا جيرالدي الكاتب الإيطالي من مواليد فيرارا والذي كان يدرس فيها لتلاميذه الفلاسفة والبيان وحيث كان يعمل سكرتيراً لدوقها هرقل الثاني (هركولس) وقد تقلب بعد موت الأمير في مناصب عدة ونم تسع آماس كان متأثراً فيها بسنكا فمألاها بالأهوال وألوان الرعب. وله كتاب عن المسرحية وازن فيه بين مآسي اليونانيين وملاهيم وبين اللاتين. وأشهر ما يشتهر به تشنتيو هو مجموعة قصصه المائة والاثنتي عشرة والمسماة Hecatomithi وقد أخذ فكرتها عن بوكاتشيو في الديكاميرون كانت منهلاً لكثير من الكتاب المسرحيين ومنهم شكسبير ولا سيما في مأساته عطيل ودقة بدقة (د).

والحكاية مصدر لمسرحية شكسبير لا يمكن الشك فيه شديد أوجه الشبه ليس في العقدة فحسب ولكن في أنماط الشخصيات أيضاً؛ إلا أن ثمة أوجه اختلاف هامة سنتناولها بالبحث الآن لنري القارئ كيف تقتبس قصة جيدة للأغراض المسرحية.

أولاً: وصل المغربي هو وزوجته المحبوبة إلى جزيرة قبرس وكان البحر هادئاً، بينما نجد في تمثيلية شكسبير أن قد كانت ثمة عاصفة عاتية وصفها الشاعر بلغة حلوة تستلفت الأنظار. ويضع تشنثيو قدراً من الأهمية للحب الخبيث الذي كان يكنه ياجو^(١) لزوجة المغربي، وكان حبه هذا من بين الأسباب التي دفعته إلى تحطيم هذا الزواج، وهو الدافع الذي يمسه شكسبير مساً خفيفاً في بيتين اثنين لكنه لا يوليه شيئاً من الأهمية. وعندما يسرق ياجو المنديل لا يفعل ذلك بواسطة زوجته لكنه يأخذه هو بنفسه من منطقة دزدمونه بينما هي تلاعب ابنته الصغيرة ملاعبة فيها محبة وعطف. ويعرف كاسيو أن المنديل هو منديل دزدمونة ويقوم بمحاولة غير ناجحة لإعادته إليها، بينما نراه في تمثيلية شكسبير لا يعرف لمن هو. وفي القصة نجد أن المغربي لا يخدع فحسب حينما يرى ياجو وكاسيو يتحادثان عما يحسبه المغربي حديثاً غرامياً عن زوجته، لكنه أيضاً يرة فيما بعد زوجة كاسيو وهي تنسخ الخطة على المنديل. أما في التمثيلية فلا نجد أن لكاسيو زوجة، بل له سيدة صديقة ذات شهرة سيئة. وقتل دزدمونه كما يرويه تشنثيو أقل فجاعة وهو لا مما نجده في شكسبير، إلا أنه أشد قبحاً.. إذ يضربها عطيل حتى يقضي عليها، والذي يبدأ بالضرب هو ياجو، ثم نراهما وهما يهيئان على رأسها جانباً من المنزل ليوهما بأن الوفاة حدثت بسبب هذا الحادث. وتسير نهاية القصة بأبطأ مما تسير نهاية المسرحية لأن تشنثيو يمطها بحيث تشغل فترة أطول. ويكاد المغربي يجن من الحزن، وينقلب على ياجو، ويجرده من رتبته. لوما كان ياجو يرغب في الانتقام فإنه

(١) هذه الأسماء ياجو وكاسيو إلخ... لم ترد في قصة تشنثيو، ولكن استعمالها هنا يزيد الأمر وضوحاً واختصاراً لأوجه المقارنة.

(المؤلفة)

يكشف القناع عن جريمة القتل ومن ثم يؤخذ المغربي إلى البندقية حيث يعذب كي يعترف، إلا أنه لا يعترف بشيء، ولهذا لا يحكم عليه بالإعدام بل ينفى من البلاد؛ غير أن العدالة التي لم تأخذ بتلابيبه أول الأمر تلحق به أخيراً حينما يقتله أقرباء دزدمونه. ثم يقتل ياجو لا عقاباً له على الدور الذي لعبه في قتل دزدمونه ولكن نتيجة لصنوف التعذيب التي حلت به بسبب جرائم أخرى ارتكبها؛ وتعيش زوجته من بعده لتروي المأساة؛ فإذا استثنينا هذه الأشياء وجدنا عقدة مأساة عطيل مطابقة جد المطابقة للقصة الإيطالية.

ومن الأيسر علينا أن نتذكر أوجه الخلاف هذه إذا أخذناها وجهًا بعد وجه ورأينا كيف يناسب كل منها حاجيات المسرحية؛ ونحن نلاحظ: أولاً؛ أن شكسبير يدخل في مأساته هذه العاصفة حينما يقدم عطيل هو وزوجته إلى جزيرة قبرس، فلماذا يكون هذا أكثر تأثيراً وفاعلية من الناحية المسرحية (الدرامية) من القيام بتلك الرحلة في بحر وديع هادئ؟ إن عبور البحار في الحياة الواقعية في بحر مضطرب يقترن في كثير من الأحيان بأمثال هذه الأحوال غير العاطفية التي من قبيل تبلل الملابس ودوار البحر وما إليه من أمراض، لكنه في المسرحية يتيح جواً من التشوف وبهية حالة من الترقب عند الجمهور، ونحن نرى أهالي قبرس وهيئة أركان حرب عطيل ينتظرون وصول السفينتين اللتين تحمل كل منهما أحد الزوجين، فليت شعري لماذا يسافر زوجان متحابان هذا الحب المشتعل المتأجج منفصلين كل منهما عن الآخر بعيد زواجهما حديثاً؟ إن السفينة الثانية تصل بعد السفينة الأولى بدقائق، ومن ثمة لا يمكن الاحتجاج بأن عطيل اضطر إلى هذا لأنه كان يقوم بإعدادات إدارية أو أن دزدمونه كانت تقوم باستعدادات منزلية لا بد أن يقوم بها كل منهما مما استلزم هذا الانفصال في السفر. إن الغرض المسرحي - أو الدرامي - من العاصفة ومن الوصول المنفصل غرض يهدف إلى ثلاثة أشياء: فهو يهيئ حالة الترقب المذكورة آنفاً، وهو يهيئ الفرصة لتصوير الحب الحار الذي يربط بين الزوجين وذلك بما يتبادلانه من التحيات البليغة عن اللقاء؛ ثم هو لا يتيح الفرصة

فقط لدخولين بديعين (إلى خشبة المسرح) لكنه يرينا لمسة من أبدع لمسات
السخرية المفجعة في جميع مسرحيات شكسبير، وذلك حينما نسمع عطيل يقول
عند اجتماع الشمل هذا الاجتماع المشجي الذي يبعث النشوة في نفسيهما، وذلك
في المشهد الأول من الفصل الثاني:

إن من أعجب العجب بقدر ما هو مبعث الرضا.

أن أراك هنا.. أما عيني.. يا بهجة النفس!

فإذا كان عقب كل عاصفة تأتي أمثال تلك اللحظات من الصفو.

ألا فلتهب الرياح حتى توقظ الموت.

ولتنب السفينة الكدود المكافحة فوق جبال من الموج.

أعلى من شعاف الأولمب، ثم لتهو ثانية في لجة أعمق

من درك الجحيم الأسفل بعدًا من السماء، فلو أنني مت الآن

لكان الموت أسعد المنى، لأنني أخشى

إن كانت نفسي قد حققت أقصى ما تمننت على هذا النحو

بحيث أنه لن تلي راحة أخرى كهذه.

في صفحة القدر المجهول.

* * *

لماذا لم يسدد شكسبير الركنز على فكرة كراهية ياجو لدزدومونة، تلك
الكراهية الناشئة، كما تنشأ الكراهية أحيانًا، من حبه لها هذا الحب الآثم الذي لم

ينل منه بغيته؟ لأننا نلاحظ منذ بداية مأساة عطيل أن كراهية ياجو لعطيل هي الشيء المهم، وياجو لا يكره دزدومونة. وقلة مبالاته بها تتفاوت شدة وضعفًا بالرغم من قوله في بعض أحاديثه التهكمية الساخرة إنه يحبها. ويرجع جانب من شناعة شخصية ياجو إلى هذه القدرة المجردة من العاصفة بالذات على استعمال شخص بريء مخلب قط لتنفيذ مآربه، وعندي أن كثيرًا من فظاعة ياجو يرجع إلى أنه لا يشعر بأي من المشاعر التي تتجلى فيها الطبيعة الإنسانية والتي يمكن امتحان المعاذير لها مثل عاصفة توضع في غير موضعها أو غيرة محنقة تسرع بصاحبها إلى الغضب. إن كراهيته لقائده عطيل، تلك الكراهية الشريرة الماحقة الخالية من مشاعر الرحمة، ترجع مباشرة إلى ترقيته لكاسيو عليه. على أن فكرة الحب الموضوع في غير موضعه.. لم تهمل هنا، لأن من الممكن استخدامها لتأكيد ما في دزدومونة من المفاتن التي تجذب إليها قلوب العشاق، وهذه الفكرة تنتقل في المأساة إلى شخصية جديدة هي شخصية رودريجو الضعيف الأخرق الذي يحتقره ياجو ويزدرية ويتخذ منه مصدرًا للحصول على المال. إن رودريجو جرو صغير ضعيف أبله، إلا أنه إنسان بالرغم مما يتسم به من نواحي ضعفه، وشكسبير يجعلنا نشعر بأنه كان قيمًا لو أنه وجد المؤثر الطيب بأن يحيا حياة ناعمة خيرة أقصى ما يكون الخير؛ وشكسبير يرينا عامدًا الفرق بين الضعف الإنساني العادي وبين الخبث أو الشر الجهنمي الذي هو من صنع الأبالسة؛ ومن ثمة فإن التعديلات التي أدخلها على عقدة المأساة لها نصيبها من تلك القوة التي نفخها وهو يرسم شخصياته.

وقد يقال إن سرقة المنديل يمكن أن تكون ذات صبغة درامية أقوى في قصة تشنثيو؛ وأن خسة ياجو تزيدها تأكيدًا على التحقيق صورة رجل ماض في خطته الشنيعة الجهنمية في حضرة ابنته الصغيرة التي كان المنتظر أن تكون قيمة دون الناس جميعًا بأن تلتطف من طبعه، وقد كان شكسبير يعرف بلا ريب ما لثرثرة الأطفال الصغار الأبرار الأطهار من فاعلية درامية وتأثير مسرحي، كما يتجلى ذلك

في ابن ماكدوف الصغير (في مأساة ماكبث) أو الأمير آرثر، إلا أنه قد أشعرنا من قبل بالفعل بما في ياجو من ذلك الخبث الذي يكاد يكون خبثًا يتعدى حدود الخبث الشخصي، فإذا جعل له ابنة كان هذا قمينًا بان يظهره مخلوقًا عاديًا جدًا وإنسانًا كسائر الناس، كذلك أعطيت زوجة ياجو في تمثيلية شكسبير دورًا أكثر أهمية، وذلك بكونها هي الشخصية التي تسرق المنديل. غير أن هناك قدرًا من البراعة أكبر من ذلك فيما قام به شكسبير من تغيير. فدزدمونة في تشثيو تفقد منديلها بسبب رقتها وشفقتها على طفلة، أما عند شكسبير فهي تفقده في الواقع بدافع رقتها وشفقتها على زوجها هي بالذات، لأنه يسقط منها بعد محاولتها ربط رأسه وهو يشكو الصداع، وهذا يضاعف مشاعر الشجن التي تغمرنا وهي في طريقها إلى كارثتها. ثم لا ننس أن أميليا لو كانت لها طفلة في مأساة شكسبير لكان هذا قمينًا بان يجعلها أقل استعدادًا للتضحية بحياتها في سبيل سيدتها.

أما استبعاد شكسبير زوجة كاسيو واستخدامه إحدى السيدات ذوات السمعة السيئة إلى حد ما لتكون صديقة لكاسيو فهو اقتصاد من شكسبير حتى لا تتعدد الشخصيات في المسرحية - أما في قصة تشثيو فبرى كاسيو يجمع بين الزوجة وبين الصديقة! - مع ما ينشأ من هذا الجمع من أثر أوسع مدى من جعل اتهام كاسيو أكثر احتمالاً على الأقل. وجعل إهداء كاسيو للمنديل إلى المرأة مما يبدو أكثر إساءة إلى دزدمونة.

وأما الظروف المختلفة لموت دزدمونة فلا يخفى أن مجرد ضرورات الفن المسرحي هي التي أملت لها إلى حد ما عل شكسبير. بل إنه قد يكون من الصعب على خشبة المسرح الحديث ذاتها إظهار جانب من المنزل وهو يتهدم على جثمان دزدمونة، أما على خشبة المسرح في عصر إليزابيث فقد كان هذا من رابع المستحيلات. إن الولد الذي كان يمثل دور دزدمونة في ذلك الوقت كان قمينًا بأن يجد عملية ضربه وتهشيمه حتى يموت وتمثيل ذلك كل ليلة، عملية منهكة أقسى

ما يكون الإنهاك وأسلم منها وأقل إيجاعاً عملية خنق وكتم أنفاس تمثيلية بأغطية السرير، ثم هي تجعل من السهل على "الجثة" أن ترقد بلا حراك خلال المدة الطويلة بعد الموت، إلا أن ثمة دوافع أكثر فنية في الواقع من هذه الضروريات العملية أو الإجرائية. فما هو أشد فجيعة وأوجع للنفس من أن يقتل الزوج العاشق زوجته دون أن يساعده أحد على قتلها؛ ولو كان ياجو موجوداً في الغرفة لتمكن أن تتلاشى تلك الألفة الرهيبة في اللقاء الأخير بين عطيل ودزدمونة، ثم إن ياجو كما صورته شكسبير أكثر حصافة من أن يشارك بيده في جريمة القتل هذه. ونحن نرى من خلال ذهن عطيل، ذلك الذهن المحير المعذب كما صورته شكسبير، نرى موت دزدمونة يقع كأنه التزام مقدس.. كأنه تضحية بما هو أحب شيء في الحياة إلى قلب عطيل.. دافع يتلاءم وطبيعته بوصف كونه لا يزال رجلاً نصف متبربر.. أو أقل نصف متمدين، ويمكن إظهاره بذلك رجلاً طيب الجوهر رغمًا عن كل هذه القسوة النافرة ورغمًا عن حالته الذهنية التي تقرب من أن تكون جنونًا. والتمثيلية كانت قمينة بالألا تكون مأساة ما لم نشعر بالعطف على عطيل والرتاء له.. وما لم نكن ندرك أنه رجل طيب طاهر الأعراق لكنه مضلل يأخذ الخطأ بخطامه.

ولا نكاد نرى ضرورة للتدليل على أن تلك النهاية التي اختارها شكسبير للمأساة ملائمة لها أعظم الملاءمة، وأنها خير من الناحية المسرحية من نهاية قصة تشنتيو. فلكي نسير بالحل سيرًا سريعًا كان لا بد لعطيل أن يعلم أنه كان مخطئًا، ومن ثمة يكون هناك مبرر لتضحية أميليا، هذا الحادث المؤثر المشجي، الذي له فاعليته وتأثيره العميق فوق خشبة المسرح والذي يركي فكرة التضحية ويزيدها تأكيدًا (والمخرجون في إخراج المأساة يجعلون سرير دزدمونة أشبه بالمذبح في المعابد)، ثم إن خبث ياجو ولؤم طبعه يمكن الآن أن يزدادا توكيدًا.. إنه الآن يقتل زوجته، لكنه يقتلها دون أي شعور بالألم المبرح الناشئ عن صراع باطن أو رافة.. بل هو يقتلها في فورة من الغضب لكونها عرضته للخطر، وهذا مما يجعل جريمة عطيل من الجرائم التي يمكن الغفران في مثلها والصفح عن مرتكبها إذا لمسنا وجه

التباين بينها وبين جريمة ياجو. ثم تأتي النهاية فلا نرى عطل مجرد قاتل يقف بين يدي العدالة كما نراه في قصة تشنثيو التي تسبه ما تنشره الجرائد من قصص الجريمة؛ إنه هنا يسمح له بأن يظهر للحاضرين شعوره بالشرف، وشرح ما حدث في عزة وكرامة، ثم هو يختار لنفسه الموت العاجل الذي هو خير له من المحاكمة الفاضحة، معبراً عما ينتابه من ندم ساحق، مقيم الدليل آخر الأمر على أنه كان يحب زوجته بطريقته الناقصة المعيبة. والنهاية هنا أقل ترويعاً من نهاية القصة المنثورة، إلا أنها أقرب فعلاً إلى ما ينبغي أن تكون المأساة، لأن المأساة هي مأساة الذهن أكثر مما تكون مأساة الجسم. إن ياجو يحكم عليه فوراً بالتعذيب حتى الموت جزاء له على جريمته، وهذا مما يرضي الجمهور الذي يسره أن يرى العدالة تأخذ مجراها هنا، وإن كنا لا نشعر عادة بالحقد أو شهوة الانتقام نحو أي من شخصيات شكسبير. إن العدالة المعطلة أو المؤجلة في القصد قد تكون بالغة التأثير في القصة الطويلة، وربما كانت أقرب شبهاً بالحياة الواقعية، لكن القصة في تمثيلية شكسبير ذات تركيز شديد، كما يتوفر فيها التسلسل المترابط الوثيق بين الحوادث، وهو التسلسل الذي تتطلبه المسرحية العظيمة.

* * *

ولعل مما يعود على من يدرس المسرحية بالمرانة الطيبة أن يرجع إلى مصادر تمثيلية أخرى من تمثيلات شكسبير ثم يقوم بمثل هذه المقارنة المفصلة محاولاً أن يكتشف العلة لما أجراه شكسبير من التغيرات كلها. إن شكسبير يخلق عادة الشخصيات الفردية خلقاً يكاد يكون كاملاً. ومما يجعل هذه المرانة سهلة ميسرة ما تشتمل عليه التمثيلية المشروحة من إشارات إلى "المصادر" (ولعل أحسن الطباعات وفاء بهذا الغرض هي طبعة "آردن Arden" وإن كانت عالية الثمن). ومن المهم كذلك أن يختار الطالب مسرحية قديمة جعلها شكسبير مصدرًا له، ومن

ذلك مثلاً مسرحية "حكم الملك جون المشحون بالمتاعب"^(١) ومسرحية "لير Leir" ومسرحية "بروموس وكسندرا"^(٢)، ليرى كيف حور شكسبير هذه التمثيليات العادية التي لا تمتاز بشيء إلى آيات من آيات العبقرية.

وثمة تمرين مفيد مثير آخر "هو أن تختار تمثيليتين عن موضوع واحد وتجري مقارنة بين طرقتي المعالجة لهذا الموضوع، وهذا شيء يحدده عدد التمثيليات التي نجدها من هذا النوع، لكنها تتوفر فيما يأتي: حلقة الـ "خوافروا"^(٣) أو "حاملات القربان الخمري المقدس" لإسخيلوس، ويقارن بينها وبين "إلكترا" ليوريبيدز^(٤)، وربما بينها وبين "الحداد جدير يالكترا"^(٥) ليوجين أونيل^(٦) ومنها "هيوليتس" ليوريبيدز ويقارن بينها وبين "فيدرا"^(٧) لراسين. ثم "إفجنيا" ليوريبيدز

(١) The Troublesome Raigne of King John

(٢) Promos & Cassandra

ولعله مصدر شكسبير في ملهاته "دقة بدقة" Measure for Measure

المؤلفة

أشرنا في الحاشية التي تكملنا فيها عن تشنيو أن مجموعة قصص تشنيو كانت مصدر شكسبير في مسرحية دقة بدقة، وهذا هو الأصح (د).

(٣) الحلقة الثانية من مأساة الأورستية التي يعود فيها أورست ليقول أمه وعشيقها انتقاماً لأبيه (د).

(٤) يوريبيدز شاعر المآسي اليوناني (٤٨٦ - ٤٠٧ ق. م) (د)

(٥) الحداد جدير يالكترا Mourning Becomes Electra مأساة لأكر كتاب أمريكا المسرحيين أوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٤) طبع فيها موضوع مأساة إلكترا اليونانية (عند إسخيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز) على مأساة حديثة شخصياتها أمريكيون في الحرب العالمية الأولى (د).

(٦) أوجين جلادستون أونيل Eugene G. O' Neill (١٨٨٨ - ١٩٥٤) أكر كتاب أمريكا المسرحيين بلا مرء وعرف بكثرة طرائفه التجريبية في كتابة المسرحية ولم يدع مذهباً مسرحياً إلا كتب فيه وتفوق حتى على مبتكري المذهب وظفن كان يملأ النفس بشأومه إلا أنه يفتنك بدراساته السيكولوجية للرجال والنساء على السواء. وهو متأثر بالروح اليوناني وباسترنديج وإلى حد ما بروح الكتاب الأيرلنديين. ومن أشهر مسرحياته: وراء الأفق Beyond The Horizon (١٩٢٠) والإمبراطور جونس (١٩٢١) والقشة The Straw (١٩٢١) وأنا كريستس Anna Christie (١٩٢٢) و Desire Under the Elms (١٩٢٤) و Lazarus Laughed (١٩٢٦) والفاصل الغريب Strange Interlude (١٩٢٨) وهي من تسعة فصول وتقدم في أسسية كاملة - وكل من شخصياتها تتحدث حديثاً سرّاً بينها وبين نفسها، ثم حديثاً جهرياً - وهي من أغرب المسرحيات وأجربها و Ah. Wildemess (٣٢) وأيام بلا نهاية (٣٣). وقد حصل أونيل على جائزة نوبل للأدب والسلام سنة ١٩٣٦ وعلى كثير جداً من الجوائز الأخرى: (د)

(٧) هيوليتس ليوريبيدز وفيدرا لراسين موضوع واحد هو إدعاء فيدرا زوجة الملك تيديوس والد هيوليت أن هيوليت راودها عن نفسها في غيبة أبيه - وذلك بإغراء من فيوس ربة الحب - وذلك أن هيوليت كان فتي متطهراً لم يخضع للإغراء - ثم انكشاف الإدعاء ولكن بعد مقتل هيوليت. ويختلف تناول طبعاً في المسرحيتين وإن ظهر أن راسين يأخذ أخذاً واسعاً عن يوريبيدز (د).

ويقارن بينها وبين شبيبتها لراسين وجيته. ويمكن المقارنة بين "دكتور فاوست" لمارلو و"فاوست" لجيته. وقد ذكرت ت. س إليوت أن مسرحيته "The Cocktail Party" هي نسخة من مسرحية "ألستس" ^(١) "Alcestis" ليوربيدز وإن يكن التكافؤ بين المسرحيتين أقل وضوحًا بكثير منه في المسرحيات السابقة. وثمة أيضًا أوبرات كثيرة منقولة عن قصص روائية، ومنذ ذلك مثلاً أوبرا " Lucia di Lommermoor" لدونيزتي ^(٢) Donizetti وهي مأخوذة عن قصة سير وولترسكت ^(٣): "The Bride of Lommermoor"؛ وأوبرا كارمن لبيزيه ^(٤) Bizet (وهي مأخوذة من قصة بروسير مريميه ^(٥) P. Merimee بنفس الاسم؛ وأوبرا "Peter Grimes" لبنيامين برتن B. Britten وقد أخذها عن قصة شعرية لكراب ^(٦) Crabbe. و"قصة مدينتين" لدكنز التي حولها آرثر بنيامين إلى أوبرا. والاعتبارات الموسيقية مثل الاعتبارات المسرحية مهمة بالطبع هنا.

(١) ألستس Alcestis في أساطير اليونان هي ابنة الملك بلياس وزوجة الملك أدميتوس الذي نسي يوم زفافه أن يقدم قربانًا لديانا فكان بذلك عرضة للمرض ثم الموت ولكن أبوللو أغرى ربات القضاء Fates بالإبقاء على حياته إذا وجد من يرجع كأس الموت بدلاً منه. وقد تطوعت زوجته للقيام بهذه المهمة تضحية منها في سبيل زوجها ووفاء له. وألستس هي التي عاد هرقل بروحها من العالم الثاني (انظر كتابنا أساطير الحب والإغريق عند اليونان) (د).

(٢) دونيزتي Donizetti مؤلف الأوبرات الإيطالي المشهور (١٧٩٧ - ١٨٤٨) وأشهر أوبراته لوكريزيا بورجيا ولوسيا دي لامرور واجية La Favorita (د).

(٣) سير وولتر سكوت S. W. Scott (١٧٧١ - ١٨٣٢) الشاعر والقصص الرومنسي الأسكتلندي الذي تأثر في أشعاره بالأغاني الألمانية وفي قصصه بالقصص العوطي. وله بضع تمثيلات وحملة دراسات وتراجم (د).

(٤) بيزيه Bizet (١٨٣٨ - ١٨٧٥) الموسيقار الفرنسي ومؤلف الأوبرات المعروف واسمه الكامل هو ألكسندر سيزار ليوبولد وضع موسيقى تمثيلية الأريزية L' Arlesienne للفونس ودوديه ومنشئ أوبرا كارمن (١٨٧٥) أحب الأوبرات إلى نيتشه بعد انقلابه على موسيقى فاجنر (د)

(٥) مريميه Prosper Merimee (١٨٠٣ - ١٨٧٠) القصص الفرنسي الذي اشتهر بأقاصيصه التاريخية ذات العقد المتأججة والروح الملتهبة التي كان يأخذ معظمها من التاريخ الأسباني (د).

(٦) جورج كراب G. Crabbe (١٧٥٤ - ١٨٣٢) الشاعر الإنجليزي الذي يعد واسطة عقد بين الفترة الكلاسيكية الحديثة والفترة الرونسية في الشعر الإنجليزي وكان من الإنسانيين بعواطفه وإن يكن شاعرًا واقعيًا ويكره العاطفية الرقيقة الزائفة. وقد رد على جولد سمث بمناسبة فريته المهجورة بمنظومة سماها (القرية) تهكم فيها عليه تهكمًا مريوًا (د).

الأقسام التقليدية

"هذا هو المشهد الأخير من تمثيلي"

جون دون: الأغاني المقدسة

المقصود من هذا الكتاب أن يكون كتابًا أوليًا، بمعنى أنه يقدم للقارئ المبادئ الأولية في فن المسرحية؛ إلا أنه مما لعله يبدو سخفًا أوليًا مؤلمًا أن نذكر شيئًا عن الفصول والمشاهد. إن كل تلميذ من تلامذة المعاهد ممن يريدون تلفيق مسرحية مثيرة عن حادثة تجسس على اختراع القنبلة الذرية، وكل تلميذة من تلميذات المدارس لديها أية فكرة يمكنها بها برقشة مسرحية عن "الأمير الظريف"... كل هؤلاء يعرفون كيف يكتبون هذا العنوان: "الفصل الأول - المشهد الأول" في الصفحة الثانية مباشرة من أية كراسة مدرسية، إلا أن الأمر ليس في الواقع بمثل هذه السهولة وذلك اليسر، ومن ثمة كان من المفيد أن نقول شيئًا عن تقسيم التمثيلية إلى فصول ومشاهد.

وثمة بالطبع تمثيلات لا تنقسم إلى فصول ومشاهد؛ وأوضح أمثلة ذلك هو هذا النوع الذي ذاع اليوم وانتشر بين الهواة والذي يتضمن عددًا من التمثيلات الجيدة المعروفة باسم "مسرحية من فصل واحد". وهذا النوع في أنقى صورته، هي مسرحية يستغرق تمثيلها من خمس وعشرين إلى خمس وأربعين دقيقة، ومن ثم كان الفعل فعالاً مركزًا أشد التركيز. وهناك غناء كثير من هذا النوع مما لا يستحق الذكر، إلا أن هناك أيضًا روائع قصية منه، من قبيل: "الراكبون إلى البحر، أو Riders to

the Sea^(١) " للكاتب الأيرلندي ج. م. سنج^(٢) G. M. Synge ؛ و"جنينه تحت الطلب A. Pound on Demand لسين أوكاسي Sean O' Casey ؛ و"بزوغ القمر^(٣) The Rising of the Moon" لليدي جريجوري؛ و"سيدة الأغاني السمرء The Dark Lady of the Sonnets" لبرنرد شو؛ و"عنفاء كثيرة الوجود A. Phoenix too Frequent" لكرستوفر فراي Chr. Fry. وهناك بعض التمثيليات الأطول من هذه والتي يستمر تمثيلها دون توقف، لكنها ليست من نوع التمثيلية ذات الفصل الواحد المعتاد، ومنها تمثيلية "كل حي^(٤) Everyman" المجهولة المؤلف؛ وتمثيلية The Browning Version للكاتب تيرانس راتيجان. وهذا النمط من المسرحية يتركز عادة حول حادثة واحدة حرجة "سواء كانت حادثة مفجعة أو مضحكة، من الحوادث التي تزخر بها حياة الكثير من الناس، وتؤدي إلى ذروة كبرى واحدة، ثم تنتهي بعد ذلك إلى حل. والروايات الاستعراضية والأفلام والروايات الإذاعية تؤدي عادة دون أن تنقسم إلى فصول أو مشاهد، بالرغم من اننا يمكننا في كثير من الأحيان ملاحظة وجود أقسام من نوع أقل من الناحية الشكلية.

(١) الراكبون إلى البحر Riders to the Sea مسرحية في فصل واحد للكاتب الأيرلندي المعروف ج. م. سنج ظهرت سنة ١٩٠٣ . وهي مأساة أم فقدت ولديها في البحر. والمأساة وإن تكن حادثاً محلياً بحثاً إلا أنها تعد أروع ما كتب سنج.. ومن أروع المآسي العالمية (د).

(٢) سنج (إدمند جون ملنجتن سنج E. J. M. Synge) (١٨٧١ - ١٩٠٩) الكاتب المسرحي الأيرلندي الخالد وعازف القيثارة الذي تجول في ألمانيا وفرنسا حتى أقنعه الشاعر بيتس بالعودة إلى وطنه فعاد إليه وأخذ يمد المسرح بالروائع التي ينتزعها من الفولكلور الأيرلندي. ومن أشهر تمثيلياته الراكبون إلى البحر، ونبع القديسين The Well of the Saints ومهرج العالم العربي The Playboy of the Western World - وديدر حورية الأحرار Deirdre of Sorrows (د).

(٣) بزوغ القمر The Rising of the Moon ملهامة من فصل واحد للكاتب ليدي أوغستا جريجوري ظهرت سنة ١٩٠٧ وتصور حرارة القومية الأيرلندية وسحرها في إطار فكاهي. إذ يطلق أحد رجال البوليس سراح أحد رجال المفاوضة الأيرلندية الذي لقيه عند رصيف إحدى الموانئ لا لشيء إلا لأنه وجدته شاباً ظريفاً ساحر الحديث خفيف الروح وبعده الشاب يمثل هذه المعاملة عندما يتغير وضع كل منهما عند بزوغ القمر (د).

(٤) كل حي Everyman مسرحية أخلاقية Morality غير معروفة المؤلف ظهرت حوالي زمن الملك إدورد الرابع، وكل حي فيها رمز للبشرية كلها وخلاصتها أن الله سبحانه يأمر الموت بقبض روح كل حي فيرجوه هذا أن يبقى عليه قليلاً حتى يجد أحداً يصحبه إلى قبره وبعد أن تضيق به الحيل، أو بعد أن يفر منه جميع أصدقائه لا يجد من يصحبه إلا حسناته. انظر الخلاصة الطويلة في كتابنا: أشهر المذاهب المسرحية (د).

والمسرحية اليونانية لا تنقسم إلى فصول ومشاهد بالمعنى الذي تنقسم إليه المسرحية في العصور الحديثة، فالفعل فيها لا ينقطع، ولكن تقسيم الفعل يتولاه الكورس حينما يلقي الأناشيد أو الابتهالات إلى الآلهة بين كل حادثة وحادثة أخرى. وهذا هو الشأن في التمثيليات التي يحتذي فيها مؤلفوها النماذج اليونانية احتذاءً وثيقاً، ومن ذلك تمثيلية "شمشون الجبار" للشاعر ملتن ومسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية" للشاعر ت. س. إليوت؛ وهذا النوع من التقسيم لا يتناسب كما لا يخفى إلا مع المسرحية الشعرية.

وقد جرى العمل في المسرحية الفرنسية، وهذه سنة يعدها القارئ الإنجليزي سنة غريبة، على أن ينص في نسخة المسرحية المطبوعة على أن المشهد الجديد يبدأ كلما دخلت شخصية جديدة إلى المنصة أو خرجت منها شخصية كانت موجودة عليها.

مثال ذلك:

المشهد الخامس

(أندروماك، سفيز)

أندروماك:

يا للاحتقار الذي كانت تنطوي عليه وهي ترفض توسلاتي!

سفيز:

اعمل بنصيحتها وقابل بيروس كما أشارت.

إن نظرة واحدة منك قد تخيب رجاء اليونانيين ورجاءها.

ولكن انظري: إنه يبحث عنك من تلقاء نفيه!

المشهد السادس

(يدخل بيروت وفونكس)

بيروت إلى فونكس:

أين ذهبت الأميرة؟ أتقول إنها كانت هنا؟

(نقلًا عن أندروماك: لجان راسين)

وقد كان بعض مسرحيات فترة عودة الملكية في إنجلترا، كتمثيلية: The Way of the World مثلاً، وهي للكاتب كونجرريف، تطع على هذا النحو. وكلمة "مشهد" في النصوص الفرنسية لا تعني إلا حركة فقط فوق خشبة المسرح؛ بينما كلمة "فصل" تشير إلى تغيير شامل للمنظر بكل ديكوراته وتراكيبه أو إلى مضي فترة من الزمن. أما في نصوص المسرحيات الإنجليزية فكل من هاتين الكلمتين - أي مشهد أو فصل - تشير إلى أحد هذين المعنيين أو إلى كليهما؛ ومنذ أن أدخل استعمال الستائر فإنهما يشيران إلى نزول الستار أو رفعه. وكلمة "فصل" في المسرح الإنجليزي تعني عادة قسمًا من أقسام التمثيلية الرئيسية، بينما تعني كلمة "مشهد" أو "منظر" جزءًا من أجزاء الفصل.

وقد أوجد تطور استعمال الستائر والمناظر الواقعية فرقًا عظيمًا في أهمية انقسام المسرحية إلى فصول ومشاهد. فعندما لم تكن هناك مناظر يجب تغييرها كان من الميسور احتمال التمثيلية على عدد كبير من المناظر الخيالية بحسب ما يشتهي الكاتب ذلك. فمسرحية شكسبير: "أنطوني وكليوباترة" تشتمل على اثنين وأربعين مشهدًا لا يزيد بعضها على أسطر قليلة، وفقًا لما نرى في الطبقات الحديثة التي لعلها اشتملت على تقسيمات لم يعنها شكسبير ولا قصد إليها. ومأساة "ماكبث" التي تبدو مناظرها أشد تقيّدًا، وفعالها أكثر تركيزًا، تشتمل على ثمانية وعشرين مشهدًا. ومخرجو تمثيليات شكسبير في المسارح الحديثة لا يجدون بدءًا من حل المشكلات التي تواجههم بها تلك التغييرات الكثيرة في المناظر وذلك

بحذف المشاهد القصيرة التي لا أهمية لها؛ أو بإحياء طرق الإخراج التي كانت سائدة في عصر إليزابيث؛ أو باستعمال المنصة الدوارة، أو استعمال المنظر الذي يمكن إظلامه بسرعة خاطفة في أحد أجزائه، أو باستخدام تراكيب خاصة من الستائر المعقدة المتداخلة؛ أو بتمثيل بعض المشاهد أمام الستار أو فوق أجزاء مختلفة من المنصة. أما التمثيلية التي كتبت خصيصاً للمسرح الحديث فلا حاجة بها مطلقاً إلى هذا العدد الكبير من تغيير المناظر. ومما جرى له العرف الآن، وإن لم يكن هذا من القواعد الجامدة التي لا تتغير، أن تشتمل التمثيلية الحديثة الكاملة الطول على ثلاثة فصول، وفي كثير جداً من الأحيان لا يشتمل كل فصل إلا على منظر واحد فقط، إلا أن ثمة بعض التمثيليات الحديثة الناجحة التي لا تشتمل إلا على فصلين، وقد ترتفع الفصول إلى خمسة؛ وثمة بعض التمثيليات التي لا تشتمل إلا على فصل واحد أو أكثر من فصل مقسمة إلى مناظر. وليست مسرحيتا شريدان: "الغرماء" (1) "Rivals" و"مدرسة النمام" هما وحدهما اللتان تتألفان من خمسة فصول؛ بل هناك مسرحية "حسن" (2) Hassan (1922) للكاتب فلكر (3) Flecker من هذا النوع أيضاً؛ وثمة عدد كبير ضخم لا يخضع لنظام الفصول

(1) الغرماء Rivals ملهات للكاتب الأيرلندي الإنجليزي شريدان ظهرت سنة 1775، وتتلخص في أن الكابتن أوسليوت بن السير أنطوني يهوى الفتاة ليدا لانجوش L. Languish. بنت أخي مسز مالا بروب. ولأن ليدا فتاة عاطفية (رومنسية!) فإنها تفضل ضابطاً بنصف راتب على وريث هذا البارون. ومن ثمة ينتحل الكابتن أوسليوت شخصية إين بيغلي Ensign Beverley ويلقى الترحاب من حاشيته وإن رفضت مسز مالا بروب أن يتم الزواج بينهما. ويقترح السير أنطوني بعد وصوله إلى باث خطبة ولده على ليدا، وترحب مسز مالا بروب بالفكرة. وفي الوقت نفسه يجد الكابتن أوسليوت له غريباً في شخص يدعى بوب إيكز، لأن الكابتن خشي أن يطلع ليدا على خدعته. وبوب إيكز يحرضه السيد لوكيوس فيرسل أوسليوت إلى بيغلي يتحداه للمبارزة. أما السير لوكيوس نفسه فيتحدى أوسليوت. ولكن عندما يكتشف إيكز أن إين بيغلي ليس إلا صديقه أوسليوت فإنه يلغي المبارزة ويتنازل عن خطبته لليديا التي تتشاجر مع أوسليوت الذي خيب أملها في رفضه الهرب معها هرباً رومنسياً. ثم تعود فتصفح عنه (د).

(2) حسن Hassan مسرحية للكاتب جيمس إروي فلكر J. E. Flecker. ظهرت سنة 1922 وتشتمل على ديكورات فخمة وباليهات لطيفة وموسيقى رائعة؛ وتقع حوادثها في الشرق وتبه مسرحية قسمت للكاتب نوبلوك، وتدر في بلاط الخليفة هارون الرشيد ومن شخصياتها إسحاق الموصلي وملك الشحاذين رافع والجارية برفانه Pervaneh (1) (د).

(3) فلكر James Elroy Flecker (1884 - 1915) الشاعر والكاتب المسرحي الإنجليزي وأحد أركان المسرحية الشعرية الحديثة ومن أشهر مسرحياته حسن (1911) ودون جوان ولم تمثل إلا بعد موته (د).

الثلاثة، ومن ذلك تمثيلتا شو "الإنسان والإنسان الأعلى"^(١) و"العودة إلى متوشالغ" وكتلتاهما أطول عادة من أن تصلحا للتمثيل بكامل حالتها. وتمثيلية "الكلب"^(٢) تحت الجلد" تتألف من أربعة عشر مشهدًا وبعض أناشيد للكورس، ولكن مؤلفيها يدعوانها "تمثيلية في ثلاثة فصول!". والمسرحية الإذاعية يمكن أن تشتمل على مشاهد أكثر بكثير مما تشتمل عليه المسرحية المرئية، ولكن هذا لا يتيسر إلا بفصل المشهد عن الآخر بعزف شيء من الموسيقى أو ببعض المؤثرات الصوتية؛ وحيثما وجدت تمثيلية غير تجريبية ذات فصول ثلاثة منقسمة إلى عدة مشاهد فإن هذا يرجع عادة إلى أن تغيير المناظر فيها هو من الأمور التي لا مناص منها بتاتاً؛ أو إلى وجوب الإشارة بإنزال الستار ورفعها بعد لحظات أو مرور فترة من الزمن وذلك كما في مسرحية ر. أ. شرود R. E. Sherwood: "فرحة العبيط "Idiot's Delight".

إن الفصول والمشاهد ليست، إلى حد ما، إلا أقسامًا شكلية على غير قدر كبير من الأهمية الفنية، فهي تسمح بتغيير المناظر إذا دعت الضرورة إلى ذلك؛ ثم هي تتيح الفرصة لكي يستريح الممثلون قليلاً، أو ليغيروا ملابسهم؛ وهي في المسرح التجاري الحديث تهئ الفرصة لبعض أفراد النظارة لتناول شيء من الشراب أو إصلاح ما أفسده الحر من زينة السيدات. ونذكر بهذه المناسبة أن تمثيلات شكسبير تعرض اليوم عادة في ثلاثة فصول وإن تكن خمسة أصلاً، بحيث

(١) الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman ملهاة لشو ظهرت سنة ١٩٠٣ وهي من أطول مسرحياته وخلصتها أن الحسنة آن وتقبلد Ann Whitfield تقرر أن تزوج من جاك تانر J. Tanner. وهي تجعله وصياً عليها في وصية والدها، وهو يعترض على هذه المسؤولية لكنه حينما يستكشف مقاصد الفتاة الحقيقية يستولي عليه الذعر ولا يجد حلاً لهذه المشكلة إلا الهرب ومن ثمة يفرغ إلى أوروبا في عريته. على أن آن تتبعه إليها وتتفي به جبال أسبانيا. ونراه يرفض الزواج منها أول الأمر لكنه لا يلبث أن يرضخ لأنها! ككل امرأة!.. قوة الحياة التي لا يمكن أن ينكرها أحد (د).

(٢) الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin مسرحية خيالية شعرية للكاتب و. ه. أودن W. H. Auden (١٩٠٧ - ١٩٦٠) واشترك في تأليفها مع كرسوفر إسروود (في سنة ١٩٣٧) وبسميانها أيضاً: أين فرانسيس؟ Where is Francis وهي تروي لنا قصة رجل استخفي في صورة كلب وعاش في أرض الأحلام إلا أنه يستيقظ هنا على نفس المتعاب.. وعلى نفس الخداع والأباطيل الموجودة في الحياة الحقيقية (د).

لا نعطي استراحة إلا المرتين المعتادتين فقط؛ وإذا بدا تحويلها هذا إلى تمثيلية من فصول ثلاثة عملاً فيه شيء من الهمجية، فيجب أن نتذكر أن نصوص مسرحيات شكسبير لم تكن تحفل كثيراً في عصرها بهذا التقسيم إلى فصول ومشاهد.

وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد لا يبلغ من الأهمية ما تبلغه العقدة. والفصول والمشاهد في المسرحية ذات الحكمة الجيدة^(١) (a well - made - play) تخضع خصوصاً شديداً لمقتضيات العقدة. والشيء المهم الجدير بانتباهنا هو الطريقة التي يستعمل بها الكاتب فصوله ومشاهده استعمالاً فنياً؛ إذ أن هذا الاستعمال يكاد يكون تطوراً حديثاً محضاً. وقد كانت المقطوعة الشعرية المقفاة ذات البيتين عند شكسبير تشير في كثير من الأحيان إلى انتهاء المشهد. وكان الشاعر إما أن يجعله ختاماً جليلاً فحماً كختم المشهد الأول من الفصل الخامس من "الملك لير":

As for the mercy

Which he intends to Lear, and to Cordelia,

The battle done, and they within our power,

Shall never see his pardon; for my state

Stands on me to defend, not to debate^(٢) (Exist)

وإما أن يجعله ختاماً يكون شيئاً تافهاً بادي الصنعة إلى درجة مضحكة، كختم

المشهد الأول من الفصل الخامس من ملهارة الأخطاء:

We came into the world like brother & brother;

(١) تجد فضلاً صافياً عن المسرحية ذات الحكمة الجيدة بالمقدمة التي كتبناها لمسرحية (زوجته الثانية) للكاتب بنيرو من مجموعة أشهر المسرحيات العالمية لوزارة الثقافة (د).

(٢) أم تلك الرحمة

التي كان يضمها للير ولكورديليا

فلا تكاد المعركة أن تنتهي ويصبها ملك يدي

حتى يكون عفوه عنهما حراماً، لأن دولتي.

تحرص على حمايتي، لا على محاججتي. (يخرج)

And now let us go hand, in hand not one before the other ^(١).

وقد كان شعراء آخرون في هذه الفترة يجرون على هذه السنن، كما في ختام المشهد الثالث من الفصل الثاني من مأساة "القلب المنسحق" ^(٢) للشاعر جون فورد:

Stars fall but in the grossness of our sight,

A good man dying, th' earth doth' lose a light ^(٣).

وقد كانت هذه الأبيات المقفاة الثنائية التي تأتي ختامًا للمشهد تتيح الفرصة للكاتب المسرحي لإلقاء ملاحظة عامة في صورة مثل من الأمثال، أو لإنهاء المشهد نهاية باتة لا تترك في نفوسنا أي شعور من الترقب، وذلك إذا كانت حسنة الصياغة جيدة السبك.

"وكلمات الخروج" التي يغادر بها الممثلون خشبة المسرح في أيامنا هذه، والكلمات التي "ينزل بعدها الستار" في آخر المشهد، تعد عظمة الأهمية لبناء التمثيلية الفني. وهذا تطور من التطورات الحديثة نسبيًا، وقد أوجد لمواصلة إنارة الجمهور واستمرار ترقبه إلى المشهد التالي أو الفصل التالي؛ أما "كلمات خروج الممثل" فموضع العناية بها هو إتاحة الفرصة للممثل لكي يترك طابعًا قويًا في الجمهور قبل خروجه. ونجد مثالاً لد "ستار البالغ منتهى القوة" في تمثيلية "Bonaventure" للكاتبة شارلوت هيستنجس Ch Hastings وهي من تمثيلات القتل الغامضة على قدر كبير من الجمال في رسم الشخصيات والأهمية الأخلاقية. ففيها يلجأ بعض الغرياء إلى أحد مستشفيات الأديرة نتيجة لأحد الفيضانات. وتصور لنا الكاتبة جو هذا الدير تصويرًا لطيفًا يجعل النظام فيه مستتبًا والطاعة شاملة، كما نرى جانبًا من

(١) لقد أتينا إلى هذه الدنيا كأخ وأخت، في المصير
والآن هلم فلنخرج منها يدًا في يد، لا متقدم ولا أخير.

(٢) The Broken Heart

(٣) إن النجوم تنهاوى ولكن ما تراه أبصارنا الكلية:

هو أن كل صالح يموت تفقد يفقده الدنيا أحد الأضواء الجليلة

الصعوبات الروحية التي تجابهها الراهبة ماري بونافنتشر؛ وفي الأسطر القلائل الأخيرة من الفصل الأول نعلم فجأة أن السيدة التي أدخلت إلى المستشفى هي امرأة حكم عليها بالإعدام لارتكابها جريمة قتل وقام على حراستها حارس وحارسة. وهذه المفاجأة تترك أي شخص يتميز بقدر عادي من حب الاستطلاع وقد استبدت به رغبته إلى معرفة ماذا سوف يحدث بعد. وقد يكشف عن مفتاح للموقف في السطر الأخير من أحد المشاهد؛ أو يقع الاختيار عمداً على "كلمات" ينزل بها الستار في إحدى الملاهي لأن هذه الكلمات هي من أحسن النكات أو الملح فيها. وكلمات خروج الممثلين في مسرحية "القمح أخضر The Corn Is Green للكاتب إملين وليمز^(١)" E. Williams جديرة بالدرس ليرى الطالب كيف تقوي الأثر الذي تتركه إحدى الشخصيات المسرحية في نفوس الجمهور.

ولم يكن هذا اللون المتميز من ألوان البراعة كثير الاستعمال بين الكتاب المسرحيين الأقدم عهداً، وإذا كان بعضهم يستعمله فقد كان يفعل ذلك غير عامد له أو واع به. على أن من الممكن أن يحتج أحدهم بأن بعض الكتاب العصريين كانوا واعين أكثر مما يجب بأهمية تقسيم تمثيلياتهم إلى فصول ومشاهد.. وكانوا يشعرون القارئ أو المتفرج، ولا سيما في الملهاة الحقيقية، بتكلفتهم وتصنعهم الشديد، وندع هذا للطالب ليدلي فيه برأيه.

(١) إملين وليامز Emlyn Williams (١٩٠٥ - ٠) الممثل السينمائي والمسرحي والكاتب المسرحي وهو من ويلز (غرب إنجلترا) وأشهر مسرحياته: لقد وضعت خطة لجريمة A. Murder Has Been Arranged (١٩٤٠) و - يجب أن يرخي الليل سدوله Night Must Fall (١٩٣٥) و - القمح أخضر Corn Is Green (١٩٣٨) و - نور القلب The Light of Heart (١٩٤٠) ونجم الصباح (١٩٤١) وربيع ١٦٠٠ Spring 1600 (١٩٤٥) وفي سنة ١٩٣١ كتب مسرحية سماها بور سعيد (لم نقرأها بكل أسف) - وقد أخرج إملين جميع مسرحياته منذ القمح أخضر ومثل في معظمها (د).

التجربة المباشرة للشخصيات

إن للطبيعة بقدرتها الفائقة قد كونتها أبدع
تكوين كما لو كانت تود بذلك أن تقول: انظر
إلي أنا الطبيعة.. هكذا في مقدوري أن أخلق
وأصور حينما أشاء. فمن ذا الذي يستطيع
إذن أن يقلدني؟

تشوسر - حكاية طيب

يجب علينا ألا ننسى أن المسرحية ليست هي الحياة، وإن تكن أقرب
محاكاة حرفية لها من بين جميع الفنون الكتابية التي ينشئها الكاتب؛ وأولئك الذين
يصرون أشد الإصرار على أن التصوير يجب أن يكون تمثيلاً - أي يمثل الشيء
المرسوم ويحاكيه - كالتصوير الشمسي مثلاً، قدر ما يدركون، في الحقيقة وواقع
الأمر، أنه حتى ظامثال هذه الصور التمثيلية التي من قبيل صور الفنان فرمير^(١)
Vermeer أو الفنان هالس^(٢) Hals تختلف اختلافاً مذهلاً عن الصور الفوتوغرافية.
ولعل من الأصح أن نقول إن كل ما يطلقون عليه "محاكاة" فنية هو في الحقيقة

(١) جان فرمير Jan Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) ويعرف باسم Jan Van Der Meer Van Delft من أعظم
الهولنديين ويتميز بطريقة تصويره للحياة تصويراً أخذاً يخلب اللب (د).

(٢) فرانس هالس Frans Hals (١٥٨٠ - ١٦٦٠) المصور الهولندي الأعظم الذي يوضع في صف واحد مع رامبرنت
ورونس وفانديك - وكان يلقب بالمتشائم الطريف (د).

تقوية للشيء المرسوم؛ إلا أن هذا هو الواقع في المسرحية بخاصة بما تشتمل عليه من تقاليد مألوفة واصطلاحات متفق عليها.

وتركيز التمثيلية يقتضي أن يكون تصوير الشخصيات تصويرًا واضحًا ولا يكتفه الغموض، وإن كانت بعض الشخصيات المسرحية المعدودة من أشد الشخصيات سحرًا وجاذبية مثارًا لأكثر من تفسير واحد في أذهان القراء والمتفرجين: ومن ذلك شخصية هاملت وشخصية كليوبتره، وكريون في مأساة أنتيجوني، وأوديب الملك. ومنها أيضًا، وإن يكن على مستوى أقل: شخصية دييوا بلانش في مسرحية: "عربة الترام التي تسمى الرغبة"^(١) A Street - car - Called Desire، أو حتى شخصية ملك سيام في مسرحية "الملك وأنا" ولو لم تكن معظم الشخصيات المسرحية شخصيات بسيطة لما أمكن أن تبرز هذه الشخصيات المعقدة بوصفها شخصيات غير عادية وجديرة بالبحث الخاص. ونحن في الحياة الواقعية نرانا نجد بالفعل وراء معرفة شخص نحبه، ولا يفوتنا بحال أن معرفة ما ينطوي عليه هذا الشخص سوف تستغرق زمنًا طويلاً. ومعظمنا يلبس عددًا كبيرًا من أقنعة الرياء التي نقى بها حقيقة أنفسنا ونتخذ منها ستارًا لشخصياتنا الحقيقية؛ ونحن سرعان ما نجد أنه ليس من الممكن أبدًا أن نعرف شخصًا ما معرفة تامة كاملة حتى لو أننا عاشرناه وعشنا معه سنين عدة. والواقع أننا لا نستطيع الإدعاء بأننا نعرف أنفسنا معرفة حققة. ومعرفة شخصيات الناس في الحياة الواقعية تقف بسبيلها عوامل شتى، منها: غلبة الحياء على الناس مما يجعلهم يلتزمون كتمان ما في دخيلتهم، وشعورهم بأن حياتهم لا تهتم أحدًا سواهم؛ ثم كتمان

(١) عربة الترام التي تسمى الرغبة A Streetcar Called Desire مسرحية تصف لنا حال أسرة ذات مجد وغنى أتاخ عليها الزمن ولم يبق من أفرادها إلا شقيقتان هربت إحداهما (ستيلا) إلى نيو أورليان حيث تزوج عاملاً وتسكن معه في بيت متواضع معرض لضجيج عربات الترام طول النهار وشرطًا من الليل.. أما الأخت الأخرى (بلانش) فنظلت في ضيعة الأجداد حتى تسلمها وتسلم القصر للدائنين، ثم تهيم على وجهها وتعيش عيشة القذارة التي يضطرها إليها الفقر.. ثم تذهب إلى أختها لتعيش معها في بيت زوجها.. حيث تجري معظم مناظر المسرحية وحيث نشهد مأساة هذه الأخت المسكينة بلانش في تقابلها بين أذرع الفاقة وأذرع الرجال على السواء. وقد ترجمت هذه المسرحية إلى العربية (د).

الجبن، وهو ناشئ من إحساسهم بأن معرفة الغير لهم على حقيقتهم قد تؤدي إلى جعلهم عرضة لهجومهم عليهم؛ وكتمان العادات الاجتماعية، وهو ذلك الكتمان الذي يتفاوت شدة وضعفًا فيما يفرضه علينا من تحريم إفشاء أسرار مركزنا المادي، والتحدث عن حياتنا العاطفية وعلاقتنا العائلية، وإن كان من أغرب الغرائب أنه لا يفرض علينا شيء من ذلك التحريم حينما نتحدث عن المرض الذي هو أقل أهمية من الأمور التي أشرنا إليها آنفًا وفي كثير من الأحيان لا يسر التحدث عنه والخوض فيه، وذلك بشرط أن يكون المرض مما يمس عضوًا من أعضاء الجسم الإنساني يمكن الجهر باسمه؛ ومن العوامل التي تقف بسبيل معرفتنا لشخصيات الناس الصعوبة في عثورنا بالكلمات التي نعبر بها عن أهم الأمور المتصلة بأنفسنا أو علاقتنا بعضنا ببعض بأي صورة من الصور، وذلك حينما ترفع الكلفة بين فردين. كما يحدث مثلاً بين شخصين يهوى كل منهما صاحبه هوى شديداً مرخاً؛ أو صديقين يثق كل منهما في أخيه ثقة خالصة. إننا ندر ما نعلم في الحياة الواقعية عن شخص من الأشخاص، وفي ساعتين اثنتين قدر ما نعلمه عن ليدي ماكث أو عطيل أو روزالند أو ميديا (بطلة مأساة ميديا ليوريبيلدز) وذلك أن الأشخاص في المسرحيات يوحون إلينا بما في ضمائرهم بصورة مذهلة. فهم لا يكتمون عنا شيئاً ولا يعوقهم عائق عن البوح بما في نفوسهم.

ونحن إذا وجدنا بعض الناس على قدر من الأهمية كان في وسعنا أن نعد العدة للقائهم مرة ثانية، أو، إن لم نستطع إلى ذلك سبيلاً، نكتب إليهم؛ أما في التمثيلية فيجب أن نلم في جلسة واحدة بكل تفصيلات الشخصية التي يكون لها أهميتها. (ويمكننا أن نلاحظ ونحن نعيد قراءة نص المسرحية بعض التفصيلات التي فاتتنا في القراءة الأولى، وعند دراستنا لدور تمثيلي يمكننا أن نكتشف الكثير من ألوان البراعة والحدق التي كانت قيمة بأن تخفى علينا لو لم نخص الدور بتلك الدراسة؛ بيد أن جميع هذه الأمور كانت موجودة من أول الأمر في التمثيلية لتهدني إليها عين الدارس، إلا أن كلاله أفهامنا هي التي كانت تحجبها عنا. وهكذا يلجأ

الكاتب المسرحي في هذه التمثيليات التي للشخصيات فيها الأهمية الكبرى إلى واحد أو أكثر من التقاليد الاصطلاحية التالية، والتي أقرها وسلم بها العرف الكتابي، والتي تسمح بقدر من الكشف أكبر مما تتيحها الحياة الواقعية. وما دام لا بد له من عملية الكشف السريعة هذه عن شخصيات مسرحيته:

كان من الممكن للشخصية ذات الأهمية الكبرى، ولا سيما في المسرحيات القديمة، أن تتولى الكشف للجمهور عن نفسها بنفسها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وذلك بإلقاء مناجاة - Soliloquy - شخصية في خلوة. والمقصود بالمناجاة الشخصية في التمثيلية أن تكون خطبة أو حديثاً مباشراً صريحاً يعبر به ملقيه عن أفكاره الحقيقية، مع وجود هذا الافتراض المصطلح عليه في دنيا المسرحية والذي لا يتفق والحياة الواقعية.. الافتراض المثلث الشعب الذي خلاصته: (١) أننا نعرف أنفسنا، (٢) وأنا نفكر بلغة متماسكة واضحة مطابقة لقواعد النحو، (٣) وأنا نعبر عن هذه الأفكار بصوت مرتفع. فشكسبير في مأساته "يوليوس قيصر" يصور لنا بروتس في صورة الرجل الحساس الصادق الرحيم الأمين، وفي أقصى ما يتصور الطهر وغاية ما يكون التزم والتدقيق في الالتزامات الأخلاقية، وإلى حد مطالبته الناس ومطالبته نفسه بما هو أكثر مما في طوق البشر. إلا أن هذا الرجل مع ذلك واجب أن يصوره الكاتب أيضاً في صورة القاتل الذي يغتال رجلاً سياسياً من رجال الدولة لم يكن طاغية مشتتاً في طغيانه، ولا آثمًا فاسدًا غالبًا في فساده... رجلاً كان صديقاً صادقاً لبروتس... مما جعل الفعلة جريمة قبيحة من أندر جرائم الكنود ونكران الجميل. ولكي يجعل شكسبير هذا من الأشياء النفسية المحتملة المقبولة كان عليه أن يصور لنا بروتس في حالة الرجل الذي يتنازعه فيها صراع داخلي:

بروتس: يجب أن يكون ذلك بموته.. أما نصيبي أنا

فإني لا أجد سبباً يدفعني إلى كراهيته والزراية به

إلا الصالح العام. إنه قد يلبس التاج

فإلى أي حد يغير هذا من طبعه! هذه هي المشكلة!

إن نور النهار الساطع هو الذي يخرج الأفعى لسعيها

وهذا يقتضي الحذر في كل خطوة "نضع التاج فوق ناصيته؟؟"

إن هذا إن تم يكون كأنما جعلنا له حُمَةً

يلحق بها الأذى متى شاء

لأن شر السلطان يتجلى حينما يتخلى صاحبه

عن الرحمة ومشاعر الحنان؛ وإن كنت - وأقولها صادقاً

في قيصر - ما عهده قد غلبت أهواؤه

على عقله، بيد أن الذي لا شك فيه

هو أن المسكنة سلم يتخذه الأديباء وذوو المطامع

مرتقي إلى تحقيق أغراضهم

لكنهم لا يكادون يحققون ما تصبوا إليه نفوسهم

حتى يديروا ظهورهم لهذا السلم

شامخين بأنوفهم إلى السحاب، مزودين من هم أقل منهم شأنًا

ممن صعدوا بالفعل على أكتافهم: وهكذا قد يكون قيصر

وعلى هذا يجب تدارك الأمر، ولكن بما أن سبب الشكوى منه

لن يكون حجة على ما هو بالفعل، إذن

فلنصور الأمر هكذا: إنه إذا زاد عما هو عليه الآن

لأمكن أن يندفع إلى هذا أو ذاك من ألوان التطرف

ولهذا فلننظر إليه كأنه بيضة أفعى

إذا فقسست خرج منها فرج من نوعها لا يلبث أن يكون ساماً

مثلها؛ ومن ثمة فمن الخير القضاء عليه وهو في قشرته

(يوليوس قيصر - الفصل الثاني - المشهد الأول)

وشكسبير يضع بين أيدينا هذه المناجاة وعددًا كبيرًا غيرها من الأحاديث الأخرى التي إن لم تقنعنا بأن بروتس على حق في قتل صديقه فهي ترينا كيف أن بروتس بسمو أخلاقه قد استطاع أن ينجح في إقناع نفسه بأنه كان على حق. ومناجيات هاملت وماكبث وهما في حالات من الصراع العقلي هي من المناجيات التي نعرفها أكثر مما نعرف مناجاة بروتس هذه.

ومن الفوائد الثمينة للمناجاة الشخصية غير ما ذكرنا الكشف عن دخيلة الشخص المنافق. والشخص المنافق واحد من أصعب الشخصيات تصويراً على خشبة المسرح، إذا قورنت المسرحية بالقصة الطويلة التي يستطيع كاتبها أن يصفه بما يحلو له، كما يستطيع فيها المنافق أن يتحدث إلى نفسه، كما يمكن أن يعرض فيها الكاتب قدرًا من الأفعال المتنوعة أكبر مما يستطيع الكاتب المسرحي أن يفعل، لأن المنافق إذا كان منافقًا ناجحًا لما تباحث مع أي إنسان آخر في دوافعه الحقيقية إلى ما يقوم به من نفاق، بل يكون في الواقع رجلًا حذرًا شديد الحذر في إخفائها عن الناس. ونحن حينما نسمع ياجو وهو يتحدث إلى عطيل محاولاً أن يئذر في نفسه بذور الشك والريبة في زوجته البريئة يجب ألا يسمح لنا بان نحس

بأنه ليس في الدنيا رجل عاقل يمكن أن ينخدع بمثل هذا المخلوق النذل المراوغ. ولو أن عطياً كان مجرد مخلوق غر لدرجة البله والغباء لجعلنا هذا نرثي لذدمونه، إلا أننا لم نكن لنشعر بالمأساة الساحقة التي ينتهي إليها هذا الزواج البديع وآلام ذلك الرجل الطيب الصالح. إن واجب الكاتب هو أن يجعلنا نشعر بأن ياجو مخلوق مقبول معقول في ظاهره بدرجة مرعبة، وأنه شخص ناجح في إبداء طابع الصديق الأمين الصريح وإن يكن صديقاً عطوفاً يشارك صديقه في عواطفه ويحنو عليه، وهو في نفس الوقت الرجل الخبير الذي حنكته التجارب، والذي يردد على سمعه الحقائق المؤلمة في تكره واشمئزاز. ونحن نتلقى منه هذا الطابع فعلاً. على أن ياجو لو بدا لنا دائماً رجلاً أميناً باستمرار لانخدعنا نحن أنفسنا ولاعتقدنا أن المأساة كلها كانت قائمة على غلطة مؤسفة وأنها خالية من الشخص الشرير، ومن ثمة نرانا نسمع إلى حديث أو مناجاة شخصيه لا تدع فينا أثارة للشك في سوء نية ياجو وفي ضراوته، حيث يقول في نهاية المشد الثالث من الفصل الأول:

وهكذا أتخذ من كيس نقودي المغفل الذي ألهو به؛

لأن معرفتي المكتسبة نفسها يمكن أن يصيبها الدنس

إذا صرفت وقتي مع مثل هذا الأحمق

إلا من أجل لهو أتلهي به، أو ما يعود علي بالنفع، إنني لأكره المغربي

والناس يظنون أنه في مضجعي

قد قام بدوري. ولست أدري إن كان هذا صحيحاً؛

ولكنني سأشك كما لو كان مجرد هذا الشك

حقاً يقيناً.. إنه يضع في ثقته.

وهذا مما يساعدني على تحقيق أغراضني معه

وكاسيو رجل ملائم.. فلهم فلار الآن..

لأحل محله في منصبه ولأمجد إرادتي.

بضربة يشحذها الخبث المزدوج - كيف؟ كيف؟ لئلا:

بعد لحظات.. سوف أنفث في أذن عطيل

أنه يرفع الكلفة بينه وبين زوجته،

أنه شخص له ذاته اللطيفة ومزاجه الناعم

الذي يثير الريب، ومن كان هذا شأنه فقد خلق لإغواء النساء.

كما أن المغربي ذو طبيعة صريحة وطبع حر.

يظن في الناس الأمانة والشرف، إذا لم يتظاهروا بشيء غيرهما،

ومن ثمة فسوف أقوده من مخطمه

كما تقاد الحمير.

لقد قررت.. وها هي المكيدة تتمخض.. والجحيم والليل.

يجب أن ينتهيا بذلك المولود البشع

إلى ضوء هذه الدنيا.

(عطيل - الفصل الأول - المشهد ٣)

وبعد فنحن في الحياة الواقعية قد لا نجد شخصاً مثل ياجو يمكن أن يقاربه في أمانته وصدقه فيما بينه وبين نفسه حول الدوافع التي تدفعه إلى ما هو مقدم عليه من شر، والراجح أنه قد لا يكون حتى على علم بهذه الدوافع، فالشر الذي يقترفه الناس ظناً منهم أنهم لا يعلمون إلا الخير وذلك نتيجة لغلظة بريئة أو نتيجة لذلك الانخداع النفسي الذي تتفاوت جميعاً في نصيبنا منه، هذا الشر أشع بكثير مما تقترفه هذه القلة النادرة ممن يرتكبون الشر عن قصد وعن معرفة. ونحن نتقبل في المسرح أمثال هذه الأحاديث الشخصية أو المناجيات بوصف كونها وسيلة لكشف ما يجول في ذهن الشخصية الواقعة أمامنا، والحقيقة أن معظمنا لا يقوم بتحليل دوافعه ولا يقوم بوضع خطة الأفعال التي يأتيها بمثل هذه الطريقة العقلية الشعورية التي تتجلى في المناجيات التي تلقيها شخصيات شكسبير؛ وأي شيء نفكر فيه بالكلام هو مجرد التخطيط العام أو "الشكل الكروكي!" لفوضى المشاعر والذكريات والاحتياجات والرغبات السرية المكونة والصور والأحلام والارتباطات الذهنية التي تشغل بال الإنسان العادي... تلك الفوضى الشاملة المختلطة ذات الأبعاد الأربعة.

وقد بذلك محاولات في بعض التمثيليات الحديثة ترمي إلى إظهار شيء مما يتسم به العقل الإنساني فعلاً من التعقيد والاختلال وعدم المعقولة، ومن ذلك مسرحية: أعلى السلم Top of the Ladder للكاتب نيرون جتري^(١): Tyrone Guthrie التي تصطبغ مناجياتها بصبغة الأحكام وهي الصبغة التي تتسم بها الأعمال الأدبية في الذهب السريالي^(٢)، وحيث يمسرح الكاتب الذكريات التي

(١) التام شمل الأسرة The Family Reunion مسرحية شعرية من فصلين للكاتب الشاعر ت. س. إليوت وخلصتها أن جيرالد بيرير Gerald Piper المشتبته في أنه قتل زوجته يعود إلى موطنه في إنجلترا حيث تلقاه لأول مرة في حياته ربات العذاب اليونانيات (اليوميندز) وحيث يجردنه إلى الجحيم كما جررون آياه من قبل. فإذا حاول الهرب ظهرت له إحدى حالاته الحياتية، وكانت عشيقة لأبيه من قبل - فهون عليه الأمر وتقول له إن من المستحيل الهرب من ربات العذاب.. وأن من الخير أن يذهب للقائهن بنفسه، وبهذا وحده يتجنب لعنة عائلته له! (د)

(٢) يجمل بالقرائى الرجوع إلى كتابنا "أشهر المذاهب المسرحية" الذي كتبناه لوزارة الثقافة والإرشاد القومي (د).

تجول في ذهن إنسان وجود بآخر أنفاسه. وتمثيليتها: "القناع The Mask" و"العريس الضائع The Missing Bridegroom" للكاتبة آن ردلر Anne Ridler تتناولان المشكلات الأكثر عمقاً للشخصية الإنسانية. وفي مسرحية ت. س. إليوت: "اللقاء شمل الأسرة"^(١) "The Family Reunion" أجزاء تتناول هذه المشكلات (يلاحظ أن كل هذه المسرحيات تتفاوت في صبغتها الشعرية)، وكذلك مسرحية يوجين أونيل: "الفاصل الغريب Strange Interlude" تلك المسرحية الطويلة المسرفة في الطول والتي حاول بها المؤلف أن يظهرنا على تعقيد الدوافع الإنسانية وذلك باستعمال المناجيات والأحاديث الجانبية Asides.

على أن المنجاة ليست إلا صورة بدائية نسبياً من التعبير المسرحي، وليست من الأشياء المقبولة اليوم بوجه عام كوسيلة من الوسائل المسرحية دون أن يستعان فيها بحيلة أخرى لتلطيف ما تتسم به من تصنع وما فيها من تكلف. ولا يزال من المستطاع الجهر بالمناجيات في تمثيل مأساة "هاملت". ولكن السير لورانس أوليفيه في فلمه الرائع عن "هاملت" لجأ إلى وسيلة حديثة من الوسائل التي تصادف هوى في نفوس جماهير لم يتعود الكثيرون منهم التردد على المسرح، وذلك لكي يوضح لتلك الجماهير أن المناجيات تمثل أفكار المتكلم. ونفس الوسيلة التي يترك فيها الوجه جامداً وبلا حراك بينما تتدقق الكلمات من خلال جهاز الصوت قد استعملت في فلم "هرني الخامس". والمنجاة في أيامنا هذه لا تستاغ عادة إلا في الأحوال غير المألوفة جداً، مثل تصوير الجنون أو شرح حالاته، أو في المسرحية التي تتميز بنزعة تجريبية شديدة كهذه الأحاديث الشخصية التي يلقيها توم في مسرحية تنسي وليامز The Glass Menagerie تلك التمثيلية التي تدور حول فقدان الذاكرة عند مرضى اختلال الأعصاب، وكما نلمس ذلك في

(١) تيرون جتري Tyrone Guthrie (١٩٥٠ - ٠) مخرج وممثل إنجليزي - وقد اقتصر الآن على الإخراج (د).

بعض الأحاديث الطويلة التي يدبجها الكاتب لوي ماك نيس^(١) في تمثيلته "خارج الصورة"^(٢) Out of the Picture. وقد تلطف المناجاة بالالتجاء إلى بعض الحيل التي من قبيل جعل المتكلم يواجه حديثه فيها إلى أحد الحيوانات أو إلى صورة من الصور أو أي شيء آخر، كما نلاحظ ذلك في تمثيلية أودن وإشروود: "الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin" حيث يوجه فيها ألان Alan مناجياته إلى كلبه؛ أو قد يخلق الكاتب أثرًا هزليًا مضحكًا وذلك بالاعتراف بأن كل ماجري لم يكن إلا من باب النظار والإدعاء، ومن ثمة يمكن أن تتقدم إحدى الشخصيات إلى مقدمة المنصة وتتحدث إلى الجمهور حديثًا مباشرًا، كما نجد ذلك في مسرحية ساشا جيتري^(٣) S. Guitry: "لا تصدقن أيها السيدات! Don't Listen Ladies".

وهناك طريقة تقليدية أخرى لنقل المعلومات عن الحوادث والشخصيات المسرحية إلى الجمهور كانت، ولا تزال يعمل بها، وتلك هي استخدام "أمين السر - أو - أمينة الأسرار"^(٤). وأمين السر هو شخصية يستطيع شخص مهم في التمثيلية أن يثق فيه ويجعله مستودع أسراره، ويكاد يكون دائمًا صديقًا موثوقًا به للشخصية التي من جنسه، كهوريشيو وهاملت، وسيليا في "كما تهواه" والمربية في "روميو وجوليت" ونرسا Nerissa في "تاجر البندقية" وموسكا في مسرحية بن

(١) لوي ماك نيس L. Mac Neice شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي (١٩٠٧ - ٠) وهو من شعبة الكتاب (المتطرفين) كرسوفر إشروود وأودن وداي لويس وغيرهم لكنه يتميز منهم بروحه اليوناني وغرامه بالتحليل النفسي والصور الرمزية. وقد يستعمل اسمًا مستعارًا تحمله بعض كتبه هو (لويس مالون). وله كتب في الرحلات والقند (د).

(٢) خارج الصورة Out of the Picture ملهاة مفضحة للكاتب الإنجليزي لوي ماك نيس L. Mac Neice طبع سنة ١٩٣٧ وتلدور حول شاب في مقتبل العمر يتلاعب بالفن ولكن بصورة جدية وفي سعادة ومرح، وسيدة في مقتبل العمر أيضًا تقتل هذا الشاب صادرة في قتلها إياه عن شدة غرامها به وحيا له وهي تقتله قبل أن يتنزع للخدمة العسكرية (د).

(٣) ساشا جيتري Sacha Guitry (١٨٨٥ - ١٩٥٨) الممثل والكاتب المسرحي الفرنسي وابن الممثل المشهور لوسيان جرمين جيتري (١٨٦٠ - ١٩٢٥) وقد مثل الوالد في كثير من مسرحيات ولده. ومن أشهر مسرحياته باستير، وجاكلان، والدوق العظيم، و Un Sujet de Roman وهي المسرحية التي قامت فيها سارة برنار بالردور الرئيسي. وقد لمع نجم برتي في السينما أيضًا (د).

(٤) المؤنث Confidante وللذكر Confidante، ولم يكونوا يفرقون بينهما قديمًا.

جونسون "فولبون"، وفتتيديس Ventidius في مسرحية دريدن: "الكل للحب All for Love"، ومس سوزان في مسرحية باري Barrie: "Quality Street"^(١)؛ وإن كان أمين أو أمينة الأسرار في هذه المسرحيات، شأنه في جميع المسرحيات الجيدة، يكون عادة شخصية هامة تلعب في موضوع التمثيلية دورًا كبيرًا. ولا يخفي أن هذه الوسيلة مما يستطيع الكاتب المسرحي الفج الذي لم تنضج صنعتها بعد أن يرهقها أو يستغلها استغلالاً سيئًا. على أنها إذا استعملت على وجهها الصحيح تكون وسيلة نافعة جملة الفائدة وأكثر قبولاً في نفس المترددين على المسارح في الزمن الحديث من المناجاة أو الحديث الشخصي، وذلك لأن الناس لا يتحدثون إلى أنفسهم، وبالأحرى لا يتناجون بكثرة إلا في أمثال هذه التتمتات التي لا تكشف بوضوح عما في دخيلتهم، مثل قولهم: "ضعي البطاطس في الفرن.. اخفضي من درجة حرارة الفرن.. أبشري الجبن.. آه! لقد جرحت إصبعي..". إلا أن أكثرنا نشعر أحيانًا بالحاجة إلى التحدث مع بعض الخلق وأهل الثقة من أصدقائنا عن مشكلاتنا الشخصية، ونكون بالفعل صرحاء صراحة غير مألوفة في الصحة المناسبة في بعض الأحيان؛ ونستطيع في التمثيلية، كما نستطيع في الحياة الواقعية، التسليم بوجه عام، بأن ما تقوله شخصية مهمة لأحد الصفوة من أصدقائنا الموثوق بهم هو على الأقل ما تعتقده هذه الشخصية. ذكرًا كانت أو أنثى، أنه الصدق والحق الصراح، بينما أنها إذا تكلمت مع غير هذا الصديق الثقة في تلك المشكلات قد تؤثر الكتمان أو النفاق.

ونحن نعرف أيضًا أحوال الشخصيات المسرحية كما نعرف أحوال الناس في الحياة الحقيقية، من الأفعال التي يقومون بها، ورب فعل تافه نسبيًا يكون له مغزاه الكبير في إعدادنا لتفهم شخصية ما قبل أن تواجه تلك الشخصية بقرار

(١) Quality Street ملهات للكاتب الأيرلندي جيمس باري ظهرت سنة ١٩٠١ وخلاصتها أن الفتاة فويبه ثروسل Phoebe Throssel يرغب عنها حبيبها فالنتين برون في سفر طويل ولما يعود تشعر أنه يجدها قد تغيرت كثيرًا عما كانت عليه من جمال وسحر ففتحلا لا سترداده بأن تنكر في صورة إحدى بنات أعمامه المدعوة ليني، ولا تزال به تنصاه وتغازله حتى يقع في غرامها من جديد (د).

خطير. فهاملت مثلاً، يظهر في حاشية بلاط طافح بالبشر والجذل، وإن يكن باطلاً فاسدًا متعفنًا إلى حد ما، وهو يلبس عباءة أو لفاعًا أسود اللون، فمن هذا وحده. ودون أن يتفوه هاملت بكلمة، نعلم أنه وحده لا يزال يذرف الدمع على والده، وأنه يشعر بالتعاسة وعدم الانسجام مع من حوله، وأنه من الشجاعة الخلقية بحيث يجرؤ على إظهار مشاعره وسط هذا البلاط الملكي. وتبدي لنا كليوبترا مزاجها الحاد المتوفز في مشهد تضرب فيه بيديها رسولاً جاء إليها بأخبار السوء، إلا أننا كنا قد لاحظنا إشارة إلى هذا قبل ذلك وهي تهدد وصيبتها هذا التهديد الذي لم يكن يليق أن يصدر عن الملوك بأي حال من الأحوال:

أقسم يايزيس لأضربنك ضربًا موجعًا،

لو أنك قلت مرة أخرى إن قيصر يفضل رجلي،

الذي هو سيد الرجال جميعًا.

(أنطوني وكليوبترا. ف ١ . م ٣)

وطيبة بروتس ولطفه المحض مما تشير إليهما معاملته الكريمة للولد لوسوس Lucius. وتلك الكلمة الشريرة في مسرحية "سمبلين Cymbeline" لا تضع الخطة لموت فتاة بريئة نبيلة فقط، بل تكشف عن ضراوتها وقساوة قلبها يجعل ما تجريه من تجارب قاسية على الحيوانات تبريرها غير الصادق للسموم التي تريدها. وفي مسرحية بن جونسون "المرأة الصامتة" The Silent Woman نجد موروز الذي لا يستطيع أن يحتمل سماع أي صوت يخترع قواعد وتدابير صغيرة لا حصر لها ليحول بها دون إزعاجه بأي صوت من الأصوات؛ وكل واحد من هذه التفاصيل يضيف إلى الطابع العام ويقويه، والواقع أنه لولا هذه التفاصيل التي تنهض دليلاً على أن موروز شخص غير معقول ولا يهتم إلا بذاته في نشدانه السكون وحرصه على الهدوء لكان ثمة ما يغرينا بالعطف عليه والرتاء له، ولوجدنا الملهاة قريبة من

المأساة وشبيهة بها لأن عقدها الرئيسية التي نجده فيها يعتقد بأنه متزوج من امرأة صحابة سليطة اللسان ذات سمعة سيئة مفضوحة هي موقف قد يشعر فيه أشد الناس تعقلاً واتزاناً بالضيق والغم والحرج. وفي مستهل مسرحية جيمس برودي J. Bridie "دفيه لوريولا Daphne Laureola" يصور لنا الكاتب عفة بول إرنست بياست الشاب ومثاليته، وذلك قبل أن يشرع في القيام بدور هام في الفعل، بواسطة مسلكه الهادئ المهذب في أحد المطاعم حيث كان ملأً من الناس يضحكون كما يضحك النوكي ويصخبون ويحاولون القيام بعقد صفقات في السوق السوداء، وهم يتناقشون ويعربدون بطرق مختلفة غير لائقة. ولما كان بعد قليل سوف يضرب بعضهم على أم رأسه بدافع البطولة التي يسيء استعمالها ويضعها في غير موضعها فمن المهم أن نفتتح أولاً بسلوكه الطبيعي السليم.

وفي كثير من الأحيان يحدث في المسرحية ما يحدث في الحياة من معرفتنا لأحوال الناس مما يقوله عنهم الآخرون، وكما يحدث في الحياة لا يكون ثمة موجب دائماً لأن نصدق كل ما يقوله هؤلاء الآخرون، ومن الأمثلة الصارخة المذهلة على ذلك ما نجده في مسرحية "الركن الخطير The Dangerous Corner" للكاتب ج. ب. بريستي التي تكاد تكون فيها شخصية الوغد أو ال Villain رجلاً شريراً يسمى مارتن كان يمارس أفعال السوء ممارسة، وقد مات قبل أن تبدأ المسرحية ولم تقع عليه أعيننا قط. إننا لم نره رأى العين، ولكن فحص شخصيته وأخلاقه ودوافعه وأفعاله ذلك الفحص الذي يقوم به أناس آخرون كانت تصله بهم صلات وثيقة من الحب أو الكراهية أو ملابسات الحياة.. هذا الفحص هو الذي تتألف منه عقدة التمثيلية بحذافيرها. وفي تمثيلات شكسبير نلاحظ في أحيان كثيرة جداً أن الشخصية يسبقها تعريف عنها يقوم به بعض الشخصيات الأخرى من الثقات الأذكياء الدهاة الذين يعطوننا أثارة من الطابع الذي قد نتلقاه فيما بعد، ومن

ذلك مثلاً ما نقتطفه لك فيما يلي من مسرحية "كل ما ينتهي نهاية حسنة فهو حسن"^(١). من الفصل الأول – المشهد الأول:

هلنا: من هذا القادم إلى هنا؟

إن معه شخصاً يصاحبه، وإنني لأحبه من أجله

ومع هذا فأنا أعلم أنه كذوب مشهر سيء السمعة

وأعلم أنه غر أبله شديد البله، وجبان شديد الجبن

بيد أن هذه الخبائث المخارمة توائمه وستظل معه

حينما تبدو عظام الفضيلة الفولاذية

كثيبة كتعربة في الريح الصر: رد على ذلك ما نراه غالباً

من قيام الحكمة المقرورة بخدمة الجهالة التافهة الجهلاء.

فنحن نسمع هذه الأبيات تلقى من فوق خشبة المسرح قبل أول مرة يدخل فيها بارولس Paeolles. ونجد في تمثيلات شو أيضاً أمثال هذه الإعدادات؛ ومن هذا ما جاء في ذلك الفحص الكاشف أحسن ما يكون الكشف لشخصية جان دارك (القديسة جوان) قبل أن تظهر لنا على خشبة المسرح. ويمكننا أن نذكر بهذه المناسبة أيضاً هذا التعريف الموجز الشنيع الذي قدم به هاملت لأوسريك Osrie، هذا "الغراب الأسود!". ثم تلك الخطبة الأولى في مأساة "أنطوني وكليوبترا" وهي تعليق وشرح يفيض مرارة يلقيه أحد الجنود الرومان عن هذا الغرام الذي يبلغ حد الافتتان والذي نوشك أن نراه. وهذا الفحص لشخصية بندك Benedick قبل أن يظهر في مسرحية "جمعجة بلا طحن" وهو الفحص الذي يقوم بعمل مضاعف إذ

(١) أو كل ما ينتهي بخير فهو خير All's Well that Ends Well

يصف لنا جانبًا من شخصية بندك كما يكشف لنا جانبًا من شخصية بياتريس، بينما يلمح تلميحًا إلى أنها لا تخلو من الاهتمام به. وهناك أنواع كثيرة أخرى معدلة يمكن الحصول عليها من هذا النوع من أنواع الصياغة المسرحية.

ويستطيع الكاتب المسرحي أن يترك جمهوره ويحز ويحسد بدلاً من أن يلقي له الضوء لينير له الطريق. ومن ذلك ما نجده في مسرحية سينج: مهرج الغرب^(١) The Playboy of the Western World من الكلام الكثير الذي يقال عن والد كرستي ماهون وذلك قبل أن يظهر بمدة طويلة، ومقدار كبير من أثر الملهاة مصدره أن بعض هذا الذي يقال صحيح وبعضه حديث مفتري. وفي ملهاة "دقة بدقة" لشكسبير، تلك الملهاة التي يقوم موضوعها الأساسي على ما يكتشفه رجل متطهر من أنه ليس من طهارة الذليل أو الخلو من العيب بالقدر الذي كان يحسب نفسه عليه، وعلى افتضاح أمر هذا الرجل. يتحدث ديوك Duke ولوسيو Lucio حديثًا طويلًا نوعًا عن عفة آنجيلو بلغة كريمة مهذبة، وبعد أن نعلم أنه ليس شخصًا فاضلاً في واقع الأمر، يستمر لوسيو في الحديث بلغة مثرثة ساخرة عن بروده المعروف، ومن ثمة تتأكد الشهرة التي أرسى دعائمها، كما يزداد الفرق بين السمعة وبين الشخصية أو الخلق قوة ووضوحًا. وفي مسرحية ج. ب. بريستلي "Bright Shadow"، وهي مسرحية بوليسية. تنحصر الأهمية الأساسية في تفسير الأفعال والأخلاق والكشف عن الشخصيات والوصول تدريجيًا إلى الحقيقة بالكشف عن مختلف أنواع اللبس وسوء الفهم للجزء الأول من التمثيلية. ومسرحية

(١) مهرج الغرب أو مهرج العالم الغربي The Playboy of the Western World ملهاة للكاتب الأيرلندي سنج M. Syngé ظهرت سنة ١٩٠٧. وتتلخص في أن الفتى كرسوفر ماهون Ch. Mahon يعامله أبوه معاملة ظالمة وينظر إليه نظرة الفر الأبله الذي لا يصلح لشيء مطلقًا ويريد أن يزوجه من أرمل عجوز من أجل ثروتها. ويحاول الفتى أن يقنع أباه بخطئه فيصر فيضطر كرسوفر إلى ضرب أبيه ضربًا مبرحًا والفرار إلى كونتي مايو حيث يقص مأساته على صاحب فندق فقير هو وابنته بيجين Pegen التي تؤويه وتقوم على خدمته، ولا يلبث أن يصبح بطلاً في نظرها وفي نظر المجتمع. ويظهر أبوه وينشب الخلاف من جديد فيحاول كرسوفر أن يقتله هذه المرة.. ومن ثمة يفيء الأب ويحترم ابنه ويعدده بطلاً (د).

"البطة البرية"^(١) لإبسن من المسرحيات العظيمة حقًا التي تنحصر أهميتها إلى حد ما في أنها من هذا النوع الذي يفسر أفعال الناس ويكشف عن أخلاقهم على هذا النحو.

ويستطيع الكاتب المسرحي أحيانًا وهو يترك الناس يتكلم بعضهم عن بعض أن يذر الرماد في أعيننا. وليس من السهل دائمًا التأكد من أن الكاتب قد صنع هذا بنا عامدًا أو غير عامد. وفي مسرحية سترندبرج^(٢) "رقصة الموت"^(٣) تلك المسرحية المرعبة، يخبرنا الكاتب عند نهاية المسرحية مباشرة أن أحد شخوص الرواية الذي كان يبدو شخصًا لا يمكن أن يحب أو أن تميل إليه القلوب بأي حال من الأحوال، وإن يكن شخصًا تعسًا، "كان رجلًا طيبًا" وهو يؤكد طيبة هذا الشخص تأكيدًا عظيمًا، ثم يتركنا بعد هذا لنفسه قوله ذلك بما يحلو لنا. وفي كثير من تمثيلات شكسبير نجد شخصيات ذات قيمة مربية مشكوك فيها قد زخرها شكسبير بحواش مذهبة باللغة الجميلة البالغة منتهى الروعة، وذلك إما في أحاديثها وخطبها هي بالذات، وإما فيما تقوله الشخصيات الأخرى عنهم؛ ومن هؤلاء:

(١) البطة البرية The Wild Duck مسرحية لإبسن ظهرت سنة ١٨٨٤. وخلصتها أن الشاب جريجز يعود إلى مدينة أبيه فيلقى صديقه إيالمو إكدال ويجده قد تزوج من فتاة كانت تعمل خادمة عند والد جريجز ولما حملت من السيد الوالد زوجها لهذا الشاب ثم لم تلبث أن ولدت الطفلة هيدفيج التي نسبت إلى إيالمو ظلمًا وه ولا يدري.. ويطلع جريجز صديقه على هذا السر لكن الفتاة تسمع حديثهما.. وكان جدّها المسكين - والد أبيها - من ضحايا جدّها السافل المعتدي على أمها.. وكان هذا الجد إكدال يربي بطة برية في منزله. وكان مغرمًا بالصيد بالبنادق.. فتعلمت الفتاة استعمال البندقية. ولكي تتخلص من حياتها بعد الوقوف على مأساتها اطلقت البندقية على نفسها فماتت (د).

(٢) أوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) الكاتب المسرحي السويدي المشهور وأحد عمد المذهب الطبيعي ومؤلف مسرحية "الأب" وقد عمل قبل تفرغه للمسرح مدرسًا وصحفيًا وكاتب رسائل علمية وسياسية وكاتب أقاصيص قصيرة. وسترندبرج هو واضع أسس المسرح السويدي الحديث؛ وهو عدو المرأة رقم ١ في الأدب الحديث وأشهر مسرحياته الأب والرفاق ومس جوليا ومفتاح السماء ورقصة الموت.. إلخ (د).

(٣) رقصة الموت The Dance of Death مسرحية طبيعية ظهرت سنة ١٩٠١. وخلصتها أن ضابط مدفعية سويدي يعيش مع زوجته أليس Alice الممتلئة السابقة خمسة وعشرين عامًا في قلعة منعزلة. وتكون بينهما عداوة بحيث لا يجدان لهم خلاصًا منها إلا بموت أحدهما. ثم يحضر صديق يدعى كورت Curt فيعيش معهما. وتحل بالزوج نازلة لا تنجيه منها إلا قوته الجسمانية الخارقة التي هي فوق قوة البشر. وتزداد الكراهية بين الزوجين.. ويقع كورت في غرام الزوجة بعد عطفه عليها لما تلقاه من خشونة زوجها ويدبران مؤامرة للإطاحة بالزوج. وتحل بالزوج نازلة أخرى فيها رؤيا تبين له أنه على خطأ في نظرتة الجافة للحياة وأنه يستطيع أن يخلق من يؤسه سعادة، فإذا أفاق من النازلة أخذ يلاطف زوجته ويدعوها إلى المصالحة والصفح والسعادة.. (د)

بسانيو وجيسكا في "تاجر البندقية" وبوستيوس ليونيتس في: "سميلين"، وكلوديو في "جمعجة بلا طحن" وفلوريزل في "قصة شتاء"، وبرترام، إلى حد ما، في "كل ما ينتهي نهاية حسنة فهو حسن" هذا وإن كان إعجاب هلنا نفسه لم يمكن أن يكون مما يشرف الأخير زمنًا طويلاً. ولشكسبير موهبة عجيبة في إذهالنا وخلق ألبانا بهذه الفيوض المندفعة من الكلام المتدفق الرائع. ومما لا نجد منه بدءاً في بعض الأحيان أن نميز بين ما إذا كان شكسبير قد لجأ إلى هذه اللغة الجميلة الحلوة لأنه لم يجد في نفسه القدرة على الكتابة بلغة لا ترقى إلى هذا المستوى الرفيع، أو لأن هذه اللغة هي اللغة الملائمة للمتكلم أو المناسبة للموضوع، فقد كان يقصد من ورائها في بعض الأحيان تهذيب الطابع الذي تطبعنا به إحدى الشخصيات التي أراد شكسبير أن نعطف عليها ونجذب بمشاعرنا نحوها والتي لها مع ذاك عيوبها التي قد تنفرنا - نحن جمهور النظارة - منها؛ وقد يكون استخدامها على لسان إحدى الشخصيات، أو فيما يتصل بتلك الشخصيات، لأن تلك الشخصية تجذبنا أساساً بفصاحتها أو بالجو الشعاعي الذي يثار من حولها - ولعل هذا هو الصحيح بالمثل عن شخصيتي فولستاف وبردينا - وقد تكون أحياناً ملائمة ملائمة عجيبة لما تنطوي عليه الشخصية من عميق وجمال، كما يتجلى ذلك في تلك الخصوبة الخيالية التي تتسم بها لغة عطيل أو الطلاوة المشجية التي تمتاز بها لغة أوفيليا.

ولا حاجة بنا إلى القول بان معظم الناس لا يقطعون عن التحدث عن شخصية من الشخصيات المسرحية بعد أن تظهر تلك الشخصية فوق خشبة المسرح؛ ونحن نتعلم الكثير مما يقوله الناس لشخص آخر، أو مما يقال حول ذلك الشخص في تعليق أو تفسير لاحق؛ إن هذا أمر مستمر بصفة تكاد تكون دائمة في تلك التمثيليات التي تكون فيها الشخصية بالغة الأهمية. وذلك لأن التمثيليات الجيدة تكاد تكون محادثة كلها.

وفي المسرحيات يكون الناس عادة أكثر صراحة عن ذواتهم وأقل عرضة لغش أنفسهم مما هي حال معظمنا في الحياة الواقعية. إلا أننا يجب ألا ننسى أنه في كل الأوصاف التي توصف بها شخصية من الشخصيات على لسان أشخاص آخرين في التمثيلية، لا يكون الوصف منصباً فقط على تلك الشخصية بل يتناول أيضاً طبيعة الشخص الذي يتحدث، وبالأحرى الذي يقوم بهذا الوصف، مثال ذلك حينما تستخف كليوبترا بأوكتافيا وتزديرها، لا يكون معنى ذلك أنه يجب الاستخفاف بأوكتافيا والزراية بها لأن كليوبترا امرأة ذات مزاج غيور وطبع حقود، ولأن أوكتافيا هي غريمتها. إن المرأة لا يمكن أن تكون عادلة في وصفها لغريمتها في ميدان الغرام وكذلك غريمتها لا يمكن أن تفعل ذلك إلا إذا كانت امرأة إما باردة الطبع مثلجة المشاعر وإما امرأة كريمة الشيم وذات نخوة، ثم إن الاستخفاف الخبيث الذي تدفع إليه الغيرة لا ينحصر في جنس دون جنس آخر، فياجو يعتقد أن عطيلاً غر أبله، في حين أن الذين يستعملون عطيلاً. وبالأحرى امرأة البندقية، يحترمونه ويجلونهم، وياجو هو من ذلك الصنف من الناس الذين يعتقدون أن أي شيء مما يعده الناس سماحة ورحابة صدر إن هو إلا غرارة وبله لأن السماحة ورحابة الصدر ليسا من شيمته ولا من طبعه أو مما يفهمه. وفي تمثيلات شكسبير كما هو الشأن في الحياة الواقعية نلاحظ أن العشاق اليوافع الذين هم في الفورة الأولى من فورات الحب كثيراً ما يغالون في تقدير أحبائهم، كما يغص قوم آخرون من شأن غرمائهم أو أعدائهم أو الذين لا جرم لهم في نظرهم إلا أنهم يختلفون عنهم.. فالسير توبي بلش T. Beleh يجروء على احتقار مالفوليو⁽¹⁾، ذلك الرجل الكريه غير المحبوب، وذلك لكونه رجلاً متطهراً وأنائياً متباهياً وغراً معجباً بذاته، ولكن مالفوليو يقوم خير قيام بعمل ذي مسئولية، ولا يمكننا أن نقول هذا الكلام عن السير توبي، غير أننا نلاحظ من ناحية أخرى أن عجز مالفوليو التام عن فهم الدعابة أو إدراك النكتة بين زحمة من القوم الطياش المستهترين هو الذي يقضي

(1) وذلك في ملهاة "الليلة الثانية عشرة" (د).

عليه ويفسد عليه أمره. ويجب أن نتذكر دائماً حينما ندرس فكرة أو رأياً عن شخصية من الشخصيات الواردة في تمثيلية، هل الشخص الذي يتكلم هو عدو لهذه الشخصية أم أنه صديق من أصدقائها، أو أنه شخص لا يهمله أمرها. وهل هو - أو هي - شخص ذكي، أو غبي، أو جاهل، أو متعلم، أو شخص ضيق الفكر بخاصة. أو ممن أوتوا نفاذ البصيرة وصفو السريرة بخاصة. وواجب علينا أيضاً أن نتذكر إلى من يتجه التعبير بهذا الرأي، وأي باعث غير باعث الصدق قد يختفي وراء ذلك التعبير، وهل الحديث مما يلائم المتحدث أم أن الكاتب المسرحي هو الذي يسوقه بلسان الشخصية لتوضيح أمر لا يمكن تأجيله. وفي بعض الأحيان يعهد إلى بعض الشخصيات الضئيلة الأهمية بقدر عظيم من البصيرة الملهمة النفاذة. وقد يتحدث أحد الأعداء عن خصمه بطريقة أكثر عدالة وإنصافاً مما هو خليق أن يحدث في الحياة الحقيقية. وقد يوجد خادم يدلي لنا بمعلومات أكثر مما يدلي بها الخادم في الحياة الحقيقية.

ويجب أن نتذكر أيضاً أن الكاتب المسرحي لا يقتصر على تصوير الشخصيات التي يستحسنها ويتقبلها مزاجه فقط، وأن معيار مهارته في رسم الشخصيات هو قدرته على أن يرينا كثيراً من صنوف مختلفة من الناس، وعلى أن يجعلهم جميعاً متساوين في درجة إقناعهم لنا وهم وقوف على خشبة المسرح. إننا نواجه أحياناً اعتراضاً سخيفاً على قصة طويلة أو تمثيلية من التمثيليات على أساس أنها تشتمل على شخصيات غير لطيفة، والمسرحية إذا قدر لها أن تكون مشابهة في أية ناحية من نواحيها للحياة الحقيقية يجب أن تشتمل على كل من الأخيار والأشرار مع اشتغال الأشرار على شيء من الخير والأخيار على جانب من الشر. والتمثيلية التي لا تشتمل إلا على الملائكة فحسب، أو على الأبالسة فحسب، أو حتى على ملائكة وشياطين في حلال سود وبيض هي بحالتها هذه تمثيلية لا تقنع أحداً، وإن كان من المرجح أن تنجح رغم ذلك، وعلى الأقل من الناحية التجارية، ولا سيما إذا كان فعلها فعلاً مؤثراً.

إن عظمة شكسبير لا ترجع إلى عقد مسرحياته أو إلى أصلاته، فموضوعاته موضوعات مأخوذة أو مقترضة بعامة، وهي في كثير من الأحيان مسرحيات سيئة لبناء، ثم نحن لا نجد له في الواقع أفكارًا أصيلة، لكن شكسبير، بوصفه خلّاقًا للشخصيات التي تبدو كأنها مخلوقات بشرية حقيقية حية تثير حولها المناقشات الحامية، وترسب في ذاكرتنا لا تريم، لا نظير له بين كتاب المسرح جميعًا. وما علينا إلا أن نقارن بين مسرحية من آخر ما كتب شكسبير بمسرحية من أحسن ما كتبه بن جونسون - ذلك الذي كان ييز شكسبير في عنايته بصنعه المسرحية بمراحل، بل لعله كان أغزر منه علمًا - لكي نرى الفرق بين الشخصيات النابضة بالحياة وبين الشخصيات التي عالجهها الكاتب علاجًا جيدًا أحسن ما تكون الجودة، لكنها تسفر آخر الأمر عن مجرد نماذج وأنماط لا تقنع أحدًا. ومن المفيد أن نتعلم كيف نميز بين الأنماط التي هي في الغالب شخوص تقليدية والتي يمكن حصرها في كلمات قلائل: الزوج الغيور غير وبيلة، والقواد، والجبان الفخور، والزوجة المناكفة، والابن المسرف، والفتاة الشابة الجذابة غير المتصنعة، والعاشق، والولد القاسي، والمشير المسعف، والموظف المتباهي، والخادم الهزلي المضحك. وبعض الأنماط المألوفة والسائرة هي من الأنماط القديمة التي ترجع إلى عصر الملهاة الكلاسية (عن اليونان والرومان) والتي كان يلبس ممثلوها الأقتعة والشعر المستعار (الباروكة)، وقد طورنا نحن أيضًا أنماطًا مسرحية جديدة، كالبربري (الزنجي) والأسكتلندي^(١) والأيرلندي^(٢) واليهودي - بل هناك أيضًا يهود تراجيديون في منتهى العمق، وبخاصة منذ تجربة الفاشستية (والنازية)، ومن هؤلاء معلم الأطفال والموظف الحكومي اللذان ييسطان في كثير من الأحيان إلى حد السذاجة المضحكة ويشوهان تشويهاً هزلياً شديداً.

(١) لا داعي للفرق الأنماط المضحكة المصرية والعربية والتي كان منها كشكش وكبير الرحيمية إلخ.. (د).

وبعض التمثيليات ذات الأهمية الكبرى والتي تستحق التقدير لا تشتمل من الشخصيات إلا على الأنماط فقط، إلا أن أعظم التمثيليات تشتمل على عدد من الشخصيات أكثر نضجاً وأشد تعقيداً. فشخصية فورد في مسرحية شكسبير "زوجات وندسور المرحات" لا تزيد إلا قليلاً على شخصية "الزوج الغيور" المألوفة، وهي أشبه بشخصية كيتلي Kitley في مسرحية بن جونسون "Every Man in His Humour"^(١)، وعطيل وأنطوني وليونتس^(٢) هي شخصيات أغزر من ذلك بكثير. وشخصية هيرو في مسرحية "جعجعة بلا طحن"، وربما شخصية أوفيليا في "هاملت" هما شخصيتان لا تزيدان كثيراً عن كونهما مثلين لنمط الشخصية المشحجة ذات البراءة الجريحة، ونكاد نتوقع أ تطرد كل منها خارج البيت وسط عاصفة من الثلج. ولكن شخصية إموجن في مسرحية "سمبلين" فيها قدر كبير من الشخصية بكل ما تحمل كلمة الشخصية من معان. ثم هي واحدة من أقوى وأبل الشخصيات الإناث التي رسمها شكسبير في حياته كلها. ومما يؤسف له أن تكون حبيسة هكذا في مسرحية رديئة البناء المسرحي إلى هذا الحد حتى ليندر تمثيلها.

ومن الخير أيضاً قبل أن نترك هذا الموضوع أن نشير إلى أن معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن، وأن أحسن التمثيليات قلما تشتمل فقط على بطل وبطلة وشخص شريير (Villain) ثم طائفة من الشخصيات الصغرى محتشدة حولهم، فقد تشتمل المسرحية على ستة شخوص أو عشرة لهم حياتهم النابضة وشخصياتهم البارزة. غير أنه يندر أن نجد تمثيلية عرضت جميع شخصياتها عرضاً كاملاً ومن جميع الجوانب

(١) كل إنسان ناعم البال Every Man in His Humour مسرحية لبن جونسون ظهرت سنة ١٥٩٨. وتلخص في أن كيتلي Kitley هذا الزوج الغيور يلقي زوجته وجهها لوجه في بيت من بيوت الهوى يحسب كل منهما أن الآخر يقصده لأغراض قدرة وبعد تعقيدات طويلة مضحكة يتولى جستس كلمنت Justice Clement توضيح الأمر ويزيل سوء التفاهم بين الزوجين. وقد كانت هذه الملهة أولى ملاهي جونسون وقد بناها على أسا من الملهة الرومانية السلوكية وغرض الملهة نقد المجتمع، وطريقها في ذلك هي الطريقة الكاريكاتيرية. وقد مثل شكسبير في هذه الرواية. (د)

(٢) ملك صقلية وزوج هرميون في "قصة شتاء" (د).

كما خلقها بارئها. وللوهلة الأولى قد تبدو سطحية بعض الشخصيات الصغرى كأنها عيوب فيها، ولكن هذه السطحية هي في المسرحية الجيدة مظهر آخر من مظاهر الانتقاء أو الانتخاب الذي هو من أزم اللزوميات لجميع الفنون العظيمة ولا سيما فن المسرحية العظيم. وقد تشتمل بعض تمثيلات شكسبير على عشرين شخصية، وتشتمل "هاملت" على ثلاث وعشرين، ليس من بينهم الخدم والرسول واللوردات وزوجاتهم ورجال البلاط والوصفاء والوصيفات ممن لا غناء عنهم لتمثيل المسرحية كما ينبغي. إننا لا نستطيع أن نستوعب مسرحية فيها عشرون شخصية كلهم في تعقيد هاملت أو تعقيد الملكة (أمه) نفسها. أضف إلى ذلك أن مثل هذه المسرحية شيء غير ممكن في حدود الوقت المعتاد للتمثيل (أي في حوالي الساعتين) وذلك لأن التعقيد يندر أن يتكشف في سطور قلائل. وعلى العكس من ذلك نجد مسرحية سارتر^(١) "خلف أبواب مغلقة" Huis Clos^(٢) لا تشتمل إلا على ثلاث شخصيات فقط، ولهم جميعاً أهميتهم المتساوية وتعقديهم الشديد.

(١) جان بول سارتر Jean - Paul Sartre (١٩٠٥ - ٠) الكاتب والفيلسوف الفرنسي وزعيم الوجودية الملحدة. وقد هاجم في قصته الأوليين Nausea والحائط (مجموعة أقاصيص) أخلاق الطبقة الوسطى.. وأسرة الألمان في الحرب العالمية الثانية. ومن أشهر تمثيلياته الموسم الفاضلة والذباب والأيدي القذرة (وقد أطلق عليها في برودواي القفاز الأحمر Red Gloves) ثم المنتصرون والله والشيطان. وسارتر يدعو إلى الحرية الدينية والأخلاقية المطلقة خارج الأديان والعرف وهو يدعو إلى إنسانية أخلاقية فشل في تعريفها لأنها تناقض أفكاره الوجودية.. ثم هو يدعو إلى حكومة اشتراكية وسط بين ديمقراطيات الغرب وشوعية الشرق والوجودية السارتيرية ووجودية هدامة مثلها في ذلك مثل الشيوعية.. فكلتاها تنكران الله إنكاراً وقحاً يهدم تقاليدنا وآدابنا ومجتمعنا.. وفرق بينهما أن الشيوعية تلغي ذاتية الفرد واستغلاله وتدغمه في الدولة بينما الوجودية تعلي من استقلال الفرد إلى الحد الذي يصل بالدولة إلى الفوضى من هذا الاستقلال (د).

(٢) خلف أبواب مغلقة Behind Closed Doors (Huis Clos) مسرحية من فصل واحد للكاتب الوجودي جان بول سارتر. وخالصتها اجتماع أرواح شريرة ثلاث في دركة من دركات الجحيم.. ورجل اسمه جارسان فار من الجيش يقبض عليه ويحكم عليه بالإعدام وامرأتان من الخليعات.. ولا يكون لكل من الثلاثة إلا هم واحد هو التخب إلى إحدى الروحين الآخرين للتلهي بها.. ويكون القتال بين المرأتين بالطبع (ينس وإستل) فإذا فارت إحداها بحارسان دبت الغيرة في قلب الأخرى وحاولت طعن زميلتها بخنجر.. لكن القتل لا يتم.. لأن القتل كان في الحياة الدنيا.. أما هنا..!

ويضحك الجميع ثم يقول قائلهم. إذن فلنبداً من جديد (د).

وقد ترجمت المسرحية إلى العربية باسم (جلسة سرية والجحيم).

إن لشكسبير موهبته الساحرة في خلق الشخصية المتكاملة من الشخص الذي لا أهمية له نسبياً، وذلك في حدود هذه الشخصية الضيقة. وكذلك شو. ونستطيع أن نحصي من شخصيات شكسبير التي من هذا النوع: دوجبري^(١)، وفولون^(٢)، ولونس^(٣)، وآدم^(٤)، وجرايانو^(٥)، وهويرت^(٦)، ومسترس أوفردن^(٧)، وشخصية أوتوليكوس^(٨) الذي لا نظير له، والذي لا يزيد كثيراً على كونه حلية في مسرحية "قصة شتاء" لكنه قد يختلس لنفسه جميع المسرحية إن لم يكن رجلاً فطناً حريصاً. ونجد من هذه الشخصيات عند شو: بريتانيكوس (في قيصر وكليوبترا) ومسز بيرس (في بجماليون) ولادفينو (في جان دارك) وغيرهم. وقد كان مارلو يفتقر إلى تلك الموهبة إجمالاً ومسرحيته "الدكتور فاوست" تمثيلية تقوم على شخصيتين ضخمتين هما فاوست ومفتوفيلس، ومن ورائهما حشد من الوسطاء والشخصيات الثانوية السطحية (أو النافهة) وهناك عدد كبير من التمثيلات الناجحة كتبها مؤلفوها دون أي عناية برسم شخصيات عميقة إطلافاً.

إن النقاد يتحدثون في كثير من الأحيان عن شخصيات إحدى التمثيلات العظيمة أو القصص الطويلة فحصاً قائماً على الفهم وحسن الإدراك كما لو كانت هذه الشخصيات المختلفة أناساً يعيشون حقاً في الحياة الواقعية. وأشد هؤلاء النقاد تطرفاً في هذا الميدان هي الكاتبة ماري كاودن كلارك^(٩) M. Cowden

(١) Dogberry (كونستيل) في مسرحية "جمعمة بلا طحن" (د).

(٢) Fluellen ضابط غالي (من ويلز) في مسرحية "هنري الخامس" (د).

(٣) Launce (خادم بهلوان) في مسرحية "سبدين من فيرونا" (د).

(٤) Adam (خادم ومدرب أمين وفي) في مسرحية "كما تهوى" (د).

(٥) Gratiano (أحد أصدقاء أنطونيو) في مسرحية "تاجر البندقية" (د).

(٦) Hubert (رئيس حجاب الملك ورائد لولي العهد) في مسرحية "الملك جون" (د).

(٧) Mistress Overdone (قوادة) في مسرحية "دقة بدقة" (د).

(٨) Autolycus (مجذف وغد) في مسرحية "قصة شتاء" (د).

(٩) ماري كاودن كلارك M. Cowden Clarke زوجة تشارلز كارودن كلارك (١٧٨٧ - ١٨٧٧) العالم الإنجليزي المتخصص

في شكسبير والذي علم كيتس القراءة والكتابة وصديق شللي وهزلت وهنت وشارلز لامب. وماري هذه هي مؤلفة كتاب:

The Complete Concordance to Shakespeare

فضلاً عن كتابها المذكور.

Clarke التي كتبت مؤلفها المرسوم باسم "طفولة بطلات شكسبير"^(١) وهو الكتاب الذي أقبل عليه القراء إقبالاً شديداً وإن يكن اليوم معدوداً من الكتب التي تقادم عليها الزمن إلى حد ما، وهو سلسلة من الحكايات اللطيفة الأملجية جعلت أساسها ذلك الزعم الذي يقول بأن من الممكن استنساخ صور من حياة بطلات شكسبير في طفولتهن وسن مراهقتهن على ضوء ما صوره بهن في تمثيلاته، وذلك بالطريقة نفسها التي يستطيع بها رجل علم النفس البارع في فنه في أيامنا هذه استخلاص قصة حياة شخص حقيقي بالتحليل النفسي. وقد ذهب بعض الكتاب المسرحيين إلى أنهم حينما يكونون بسبيل خلق إحدى الشخصيات المسرحية يلاحظون أن تلك الشخصية نفسها تعيش الجانب الآخر من حياتها في أذهانهم؛ فهم يرون طفولتها المتخيلة والمؤثرات التي شكلتها، ويعرفون ماذا كانت تحب أن تأكل والطريق الذي كانت تسلكه إلى المدرسة. وينكر كتاب آخرون هذه الفكرة ويعتونها بأنها لغو مصطنع وهراء في هراء. ولعل الأقرب إلى الاحتمال هو أن الفنانين المختلفين يعملون بطرق مختلفة، وأنه إذا كانت أية طريقة تنتج لنا أدباً عظيماً كانت هذه هي الطريقة الصالحة المناسبة لهذا الفنان. على أننا يجب أن نتذكر دائماً ونحن ندرس نص مسرحية بوصفه عملاً من أعمال الفن - وليس حينما نرى تمثيلية لأول مرة فوق خشبة المسرح، وحينما تكون خليقين بالاستسلام تماماً وبقدر المستطاع للإيهام المسرحي - أن شخصيات أية تمثيلية ليسوا أناساً حقيقيين، وأنهم مخلوقات ابتدعتها ذهن آدمي مهما يكن أقوى وأوسع أفقاً من أذهاننا فإنه مع ذلك ذهن رجل واحد أو امرأة واحدة له عيوبه وأهواؤه الشخصية. فنساء سترندبرج يختلفن عن نساء شو، ونساء باري Barrie يختلفن عن نساء أي من الكاتيبين المذكورين، والسبب في هذا أن لكل من هؤلاء الكتاب آراؤه وأفكاره المختلفة عن النساء وله تجاربه المختلفة معهن في الحياة الواقعية. وتصوير شكسبير للملك هنري الخامس كرجل يستحق الإعجاب هو تصوير يختلف أشد

(١) The Childhood of Shakespeare's Heroines

الاختلاف عن معالجة الكاتب سبندر Spender لرجال السياسة المتعطشين إلى السلطة في مسرحيته "محاكمة قاض Trial of a Judge" أو معالجة هؤلاء الساسة في مسرحية بريستلي "الوطن غدًا Home Is Tomorrow" أو في مسرحية الكاتبين أودن Auden وإشروود Isherwood "عند الحدود" (1) "On the Frontier" ونحن يمكننا أن نعرف الشيء الكثير عن المؤلف أو عن الأيام التي كان يعيش فيها من طريقة معالجته لشخصياته، وإن حق لنا على الأرجح أن نقول إن هذا الكاتب كلما كان كاتبًا عظيمًا نقص مقدار ما نفيد منه عن زمنه الذي كان يعيش فيه، وذلك مذ كانت العبقرية توجد عادة جنبًا إلى جنب مع المحبة وسعة الأفق في تناسب تام مع السجيا الخيالية والفنية التي يتسم بها الفنان.

ويجب علينا أن نتذكر ونحن ندرس الشخصيات المسرحية أننا ندرسها بعقليتنا المحدودة، تلك العقلية التي هي عند معظمنا أضيق أفقًا، وأقل تجربة وخبرة وأقل قدرة على التفكير والتخيل من عقلية الكاتب المسرحي الكبير. وعندما نقول إن شيئًا ما هو شيء "غير صحيح ولا ينطبق على الطبيعة البشرية" فقد يكون قولنا هذا قولاً صحيحًا هو أيضًا. ونحن بعد هذا كله نعرف عددًا كبيرًا من الميول والاتجاهات والإمكانات الإنسانية، وأنا نبي جميع سلوكنا على أساس ما من تبؤاتنا بردود الفعل والاستجابات لهذا السلوك. غير أننا يجب أن نسأل أنفسنا أيضًا كلما رأينا ما يفرينا بأن نقول: "إن هذا غير صحيح ولا ينطبق على الطبيعة الإنسانية"، "هل أعني أنه غير صحيح ولا ينطبق على الطبيعة الإنسانية، أو أنه غير صحيح ولا ينطبق على الطبيعة الإنسانية من وجهة نظري أنا وبالقياس إلى خبرتي المحدودة وتجربتي القاصرة غاية ما يكون القصور وبالقياس إلى نمط المجتمع الذي أعيش فيه وفي الحقبة من التاريخ الذي أعيش فيها وفي الحقبة من التاريخ

(1) عند الحدود On the Frontier مسرحية منظومة تأليف و. ه. أودن وكريستوفر إشروود ظهرت سنة ١٩٣٩. وتصور لنا مملكتين متجاورتين إحداهما فاشستية والأخرى ديمقراطية تستعدان للحرب.. على أن محبة الأهالي في كلتا المملكتين تتجسم في محبة طفل من إحداهما لطفلة من المملكة الأخرى.. وهما يجتازان الحدود ويتحدان في الدعوة إلى السلم (د).

التي أنتمي إليها؟". إن يوريبيدز يجعل ميديا^(١) تقتل أبناءها وهم فلذات كبدها، فلعمري إن هذا لموقف بعيد الاحتمال؛ وإن مجتمعنا لو كان من التقاليد المسلم بها فيه أن الأمهات يمكن أن يقتلن أبناءهن لكان مجتمعاً شقيماً وتعباً أشبع ما تكون التعاسة. غير أنه وإن تكن ثمة أحوال قليلة يستنكرها الذهن العادي لشدة بشاعتها أكثر مما يستنكر هذه الحالة، فمن المعروف أن أمثال هذه الحالة تحدث ولا تزال الصحافة تورّد أخبارها من حين إلى حين. ويوريبيدز يجعل وقوع الجريمة أكثر احتمالاً بجعله ميديا امرأة همجية ذات انفعالات نفسية عنيفة.. امرأة تكاد الأحزان والغيرة والإذلال تفقدها صوابها. وأوليفيا في مسرحية الليلة الثانية عشرة، وهي سيدة ذات ثراء ومركز وروح مهذبة ومشاعر رقيقة، تتزوج من رجل لا تكاد تعرفه في سرعة ولهوجة ثم لا ستولي عليها الحزن ولا يقتلها الغم حينما تكتشف عرضاً أنها إنما تزوجت أخت الرجل الذي صادف في نفسها هوى أول الأمر والذي كان فتاة متنكرة في صورة غلام. أضف إلى ذلك أن هذا الرجل المهذب الرقيق المشاعر يرغب من فوره في قبول خطبة يتزوج بها من سيدة غريبة. أفليس هذا أمراً بعيد الاحتمال؟ أجل. ولكن سيدات كثيرات عاقلات وسيدات كثيرين على قسط من العقل قد صنعوا أموراً غريبة بدافع الحب، ولم يكونوا دائماً يندمون على أنهم فعلوها. وفي هذه التمثيلية بالذات نلاحظ أن الشريكين يبدوان متلائمين تلاؤماً كبيراً بدرجة لا ياباها العقل، ويمكن الاحتجاج أيضاً بان حزن أوليفيا لفقدها أختها، والصدمة والحيرة اللتين أصابتا سبستيان وما حسبه من فقد أخته التوأم.. هذا كله قد جعل كلاً منهما ظمناً إلى المحبة والوداد، ومن ثمة أصبح كل منهما تواقاً مرهف الحس سريع التأثر. لقد كان الجواب على أولئك المغرمين الذين تتأجج نفوسهم غراماً بأن تكون كلمتهم هي الكلمة الأخيرة في موضوع فيه من السعة وضروب

(١) ميديا Medea مأساة ليوريبيدز ظهرت سنة ٤٣١ ق. م وخلاصتها أن ميديا تضحي بشقيقها ولي العهد وبثروة أبيها الملك في سبيل الزواج من جاسون البطل اليوناني الخرافي وهو يتزوجها من أجل ذلك وينجب منها أطفالاً، إلا أنه يقع في ضيق وغربة فيعرض عليه الملك كرون الزواج من ابنته وتطلق ميديا فيقبل. ويجن جنون ميديا وتحتال حتى تقتل العروس. ثم تقتل أبناءها نكاية في زوجها الخائن وتفر منه بحيلة سحرية (د).

المراوغة ما في الطبيعة الإنسانية نفسها ما كتبه أحد النقاد بطريقته الفكهة
المفحمة، قال.

"إن الحياة الواقعية لا تنطبق على ما يتكهن به المتكهنون إلا بمقدار أقل
بكثير مما نجده جديرًا بالذكر. وأولئك الذين يطالبون كليوترة الحقيقية بقدر من
رباطة الجأش والتماسك أكثر مما بدا منها يفرضون طلبهم هذا نفسه - فيما يخيل
لي - على الشخصية المسرحية. إنه الطلب الذي يفرضه المجتمع أو الذي يتشف
بتلك الثقافة. إنهم يطالبون بوجوب أن يطابق الإنسان التعريف الذي يعرف به، وأن
يعمل بموجب هذا التعريف. واجبه حتى في وسط التجارب المفككة الممزقة أن
يؤكد ثبات شخصيته وجلاءها ضد تلك الشخصية المائعة الغامضة المستقرة تحت
الشخصية الأولى.. واجبه أن يصنع هذا لصالح الوضوح التام الذي تتسم به الأشياء
في نظرهم.

لأننا يجب أن نتساءل: على أي نوع من أنواع الملاحظة العامة يعتمد الناقد
شكسبير^(١)؟ إن الراجح أن قليلاً ممن يجازفون برأي من الآراء عن كليوترة لهم إمام
واسع عن الملكات المستهترات المغمسات في شهواتهن، وبالخطايا، بل الداعرات
الساقطات، وقليلون ممن شهدوا امرأة غامضة معقدة تهرب من معركة بحرية، أو
تصلح ذات بينها وبين حبيبها بعد قيامها بمثل ذلك الهرب، أو ترفعه إليها بعد هذا
وهو وجود بروحه في لحظة الحصار التي كانا فيها. إن عدد من شاهدوا حادث
انتحار ملكي لا بد أن يكون في منتهى القلة^(٢)!"

على أن كل ما نستطيع أن نتعلمه ونلاحظه نحن أنفسنا عن الكائنات البشرية
يساعدنا على تذوق ما في المسرحية من قدرة في رسم شخصياتها تذوقاً فطناً قائماً

(١) L. Schucking. هو أحد النقاد الألمان البارزين في القرن العشرين. وقد كان لكتابه: مشكلات الشخصية في مسرحيات

شكسبير (المتروجم إلى الإنجليزية) سنة ١٩٢٢ عميق الأثر في المشتغلين بنقد شكسبير في النصف الأول من هذا القرن (د).

(٢) ج. ي. م. ستوارت: الشخصية والدافع عند شكسبير (١٩٤٩).

(J. I. M. Stewart: Character & Motive in Shakespeare (1949).

على حسن الفهم. ويمكننا أن نجد دليلاً مذهلاً على دقة ملاحظة شكسبير العامة وبصيرته المفكرة القوية التخيل وصدقه المطابق للطبيعة، فيما انتهى إليه بعض علماء النفس المحدثين، بعد بحوثهم التي قاموا بها على الذهن البشري، وهي البحوث التي لم يكن شكسبير مزوداً بأجهزتها العلمية التي لدى هؤلاء العلماء؛ إذ صرحوا أن بعض شخصيات شكسبير ولا سيما لير وهاملت وأوفيليا هي أمثلة إكلينيكية متقنة ودقيقة على الطريقة التي تتطور بمقتضاها اختلالات عقلية وعصبية معينة. والطريقة الفنية للتحليل النفسي يمكن استعمالها في تفسير عدد من هذه الشخصيات، بل إنه لما يزيد من تقديرنا وإعجابنا أن نرى كيف أن شخصيات شكسبير في خلال تاريخ نقده كله كانت تتناول بحيث توافق في أوقات مختلفة معظم نظريات العقل الإنساني التي اخترعت في جميع العصور لشرح ما لم نفهمه إلى الآن فهمًا كاملاً. وهذا بلا شك برهان قاطع على أن شخصياته على نحو ما، تشابه الكائنات البشرية الحقيقية تشابهاً شديداً بالرغم من أن معظمها يتحدث بالشعر.

الصياغة الفنية للحوار – الأفراد

سيد: فقرة؛ إنها بالفعل تتكلم في أثناء نومها.

لونس: هذا لا يهم ما دامت لا تنام في أثناء كلامها.

سيد: فقرة؛ إنها بطيئة في كلامها.

لونس: أيها الوغد! وهل هذه رذيلة يصح أن توضع في ثبث رذائلها، إن البطء في الكلام هو الفضيلة الوحيدة للمرأة! أرحوك.. غض الطرف عن هذه هنا، وقديها على رأس فضائلها.

"سيدان من فيرونا - ف ٣ - م ١"

إن التمثيلية هو حوارها. إننا لا نجد في التمثيلية اليونانية، أو التمثيلية الفرنسية من تمثيلات المذهب الكلاسي الحديث غير الحوار. حتى في التمثيلية المكتظة بالفعل والحركة الماديين، كتمثيلات "أنطوني وكليوبترا" و"دكتور فاولست" و"الشیطان الأبيض"^(١) أو "مأساة المنتقم"^(٢) أو "لن تستطيع أن تحزر"^(٣) لا يزال الحوار يكاد يستغرق زمن التمثيل كله، ومن هنا يمكن للتمثيلية ذات الحوار الجيد

(١) The White Devil (الشیطان الأبيض) مأساة بقلم جون ويستر المتوفى سنة ١٦٣٠ وقد عاصر هذا العبقري وليم شكسبير. وخلاصة المأساة أن فيورينا كورمونا (وهي الشيطان الأبيض) وزوجها كاميللو هذا الرجل الذي تصح عشيقته لأحد الدوقات فلا تبالي أن تقتل زوجها وتقتل الفتاة البائسة إيزابيللا زوجة الدوق.. وتستولي على الحكم (د).

(٢) The Revenger's Tragedy (مأساة المنتقم) مأساة للكاتب سيريل تورنير Cyril Tourneur ظهرت سنة ١٦٠٧ وتدور حول انتقام فديتشي Vendice من أحد الدوقات الشهوانيين لقتله خليلته المقتولة فديتشي ولمحاولة ابن الدوق اغتصاب أخت فديتشي. وهو ينفذ انتقامه بالباس جمجمة خليلته المقتولة في ملابس سيدة، وبعد تلويئها بسم مميت يضعها في غرفة مظلمة واجتذاب الدوق داخل الغرفة بصورها له كسيدة ريفية - خجولاً قليلاً! (د).

(٣) You Can Never Tell

أن تظل تمثيلية جيدة بالرغم مما يكون فيها من عيوب أخرى، من عقدة غير محكمة البناء مثلاً، أو غير محتملة الوقوع ولا يجيزها العقل، كما في "دوق مالفي" أو كما في "كل ما ينتهي نهاية حسنة فهو حسن"؛ أو موضوع مؤلم مزعج^(١) كموضوع مسرحيتي: "أشباح لإيسن" و"الأب"^(٢) لاسترنديج أو موضوع مسرحية "السجين"^(٣) لبورديه^(٤) Bourdet أو أنماط types أكثر من شخصيات كما في مسرحية بن جونسون: "السيمائي The Alchemist"^(٥) أو مسرحية شو "عربة التفاح"^(٦) أو مسرحية فانبره Vanbrugh "الزوجة المستتارة"؛ أو الأخطاء التاريخية

(١) لست أقصد ألا يكتب كاتب من الكتاب تمثيلات ذات موضوع مزعج. إنني لا أعني هذا مطلقاً، لأن إحدى وظائف الفن أن يوقظ الناس من سباتهم الذي يعمون فيه بالرضى عن أنفسهم؛ إنما الذي أقصده أن أمثال تلك المسرحيات تقابل بالاعتراض والمقاومة (المؤلفة).

(٢) Father مأساة لاسترنديج الكاتب السويدي ظهرت سنة ١٨٨٧ وفيها تتجلى كراهية المؤلف للمرأة - وخلصتها كراهية الزوجة (لورا) لزوجها الضابط المتقاعد العالم (أدولف) الذي يريد أن يعيد ابنه لتنشأ في مدرسة داخلية حتى لا تكتسب أخلاق أمها وأهل أمها الذين كانوا يعيشون عائلة على الضابط في بيته فلا تبالي الزوجة لكي تنصهر على زوجها الذي كان مجرد (كاسب قوت!) في نظرها أن تشككه في ابنه وأنها ليست منه.. مما ينتهي بالضابط إلى الجنون.. ثم الوفاة حينما يلبسونه بدلة مستشفى المجاذيب (د).

(٣) السجن (السجينة La Prisonniere) مسرحية للكاتب الفرنسي إدوارد بورديه E. Bourdet ظهرت سنة ١٩٢٦ ويتناول فيها الانحراف الجنسي عند امرأة عجزت عجزاً تاماً عن التخلص من أغلال هذه العادة السيئة. ونكتفي بهذه الإشارة (د).

(٤) إدوارد بورديه Edouard Bourdet (١٨٨٧ - ١٩٤٥) كاتب مسرحي فرنسي من تلاميذ مدرسة هنري بك (من عمد المذهب الطبيعي) كان مغرمًا بدراسة النواحي المنهارة غير المتزنة في طبيعة النفس الإنسانية. وكانت أولى ملامحه: Le Rubicon (١٩١٠) تدور حول الربكة التي تستولي على الزوجين في ليلة الدخلة. وقد وصل إلى قمة فنه حينما ظهرت مسرحياته الجديدةتان: ساعة الراعي L' Heur du berger (١٩٢٢) والقفص المفتوح La Cage ouverte (١٩٢٠) - ومن أشهر مسرحياته بعد ذلك الأسير والإنسان في أغلال والجنس الضعيف. وتمثيلياته تفيض بالسخرية والتهكم المر. وقد تبارز سنة ١٩٣٨ مع هنري برنشتين H. Bernstein الكاتب المعروف الذي جرح ذراع بورديه جرحاً بليغاً (د).

(٥) السيمائي The Alchemist ملهاة لبن جونسون ظهرت سنة ١٦١٢، يعدها الكثيرون أحسن ملامحه ومن أروع الملامح الإنجليزية. وتتلخص في أن لفوت Lovewit يترك منزله حينما ينشب الطاعون في لندن لرعاية خادمه فيس Face. ويستعمل المنزل فيس وصديقه ستل Subtle - السيمائي - ودول كومن Dole Common خليلته، مكاناً لخداع الناس إذ يعدونهم فيه بالحصول على حجر الفلاسفة. وجميع الرجال في الملهاة إما أوغاد أو بخلاء جشعون. أما المرأة فأنانية منحلة الخلق. وأسلوب الرواية أسلوب سوقي بذيء (د).

(٦) عربة التفاح The Apple Cart ملهاة هزلية كثيرة لزخرف والمبالغة أو Extravaganza بقلم شو ظهرت سنة ١٩٣٠. وتتلخص في أن مانجس Mangus ملك إنجلترا يقع في خلاف شديد مع مجلس وزرائه النقدي المتطرف الذي يطالب الملك بوجود تنازله عن حق الفيتو - أي رفض وجهة نظر الوزارة. والملك وإن سيطر على المناقشات إلا أنه يخضع لوزرائه. ثم لا يرى بدأً من عرض فكرة التنازل عن العرش عليهم، لكنه سوف يخوض المعركة الانتخابية كمواطن عادي، ويمضي في معركته ضد

كما نجدها في جميع تمثيلات شكسبير التاريخية وما يشبهها من تمثيلات غيره من الكتاب، أو التمثيليات التي يغلو كاتبها في تقرير جانب واحد من جوانب القضية التي هي موضوع التمثيلية كجميع التمثيليات ذات الموضوع السياسي أو الديني تقريباً. أما إذا كانت التمثيلية مشتملة على كثير من المحاسن الأخرى فلن يغنها هذا شيئاً وهي حتماً تمثيلية ميتة ما دام حوارها حواراً بشعاً لا يمكن أن تجري به ألسنة الممثلين. وقد حاول الدكتور جونسون، هذا الرجل القدير غاية ما يكون الاقتدار، المطلع أوسع ما يكون الإطلاع، الكاتب الكبير الذي يكاد أن يكون عبقرية فذة... حاول أن يجري يديه في كتابة تمثيلية سماها "إيرين Irene" فكانت مسرحية ولدت ميتة من الناحية التمثيلية بالرغم مما كانت عليه من جودة الكتابة وجلال الأسلوب، وما كانت تحمله من الأدلة الكثيرة على نبيل التفكير والذهن الخصب.. ولدت ميتة بسبب حوارها الشديد التكلف الموهل في الصنعة وإن كان رجل المسرح الكبير جارك Garrick قد أخرجها سنة ١٧٤٩؛ ويقال إن إخراجها عاد على الدكتور جونسون بما يقرب من ثلثمائة جنيه. وقد كتب تشابمان Chapman، ذلك الذي كانت ترجمته لهومر تثير إعجاب الشاعر كيتس، ثلاث عشرة تمثيلية؛ كانت مآسيه بخاصة تشتمل على درر ثمينة من يتيم اللغة ومع ذلك فقد كانت مسرحيات لا تصلح كثيراً للتمثيل. وت. س. إليوت يكتب شعراً يحمل كثيراً من التوريات اللطيفة الخلافة التي تمس لموصوفين مساً ضمناً وبطريقة معقدة غير مباشرة ويحتاج قارئه إلى دراسته دراسة حريصة واعية، وإلى صبر وطول بال لكي يصل إلى ما في أغواره من ثروة فكرية كاملة؛ لكنه في مسرحياته الخمس الناجحة كلها فوق خشبة المسرح لم يغب عن حكمته أن يجعل حوارها ذلك الحوار الذي يمكن أن يصل إلى أفهام سامعيه وصولاً مباشراً ولو من الناحية السطحية لما يحمله من معان، والذي يستطيع الممثلون إلقاءه والنطق به نطقاً هيناً

الوزارة. ويهدد بأنه سوف يقوم مقام البرلمان من قصر وندسور.. ويفضل الوزراء سحب طلباتهم على مواجهة هذا الموقف المربك

بيناً مقبولاً، حتى ولو لم يطل التأمل فيما ينطوي عليه من تلك المعاني. لقد فطن إليوت إلى الفرق بين الأشياء التي تكتب لتقرأ، والأشياء التي تكتب لكي تمثل، ومن ثمة نجح في صورتَي الفن كليهما.

وإليك هذا النموذج من الحوار المنفوخ المتكلف الذي لا ينطبق على الواقع وهو من مسرحية "كاتو Cato" للشاعر أديسون:

جوبا: آه يا مارسيا! دعيني أطمع في أن تتبعني محبتك الرحيمة.

وتمنياتك اللطيفة إلى ساحة المعركة

فلسف تمد ذراعي هذه الفكرة بقوة جديدة

وتمد سيفي وهو يهوى على الرقاب بقوة وثقل جديدين

مارسيا: إن صلواتي وتمنياتي سوف تصحب دائماً

أصدقاء روما، وقضية الفضيلة المجيدة (!)

أولئك المرضى عنهم من الله ومن كاتو!.

جوبا: لكي يستحق جوبا عنايتك الرحيمة الوارفة

سأجعل والدك الجليل قدوتي ونصب عيني إلى الأبد

غارساً مآثره الكاملة الباهرة في روض حياتي

مأثرة بعد مأثرة حتى ألمع مثله.

مارسيا: إن أبي لم يكن قط في لحظة مثل هذه اللحظة

ليبعثر همته في كلمات كهذه تذهب هباء، ويضيع

أمثال هذه اللحظات الثمينة سدى!

جوبا: إن تشريراتك حق وعدل،

أيتها العذراء الفاضلة؛ لسوف أسرع إلى جنودي

وأشعل نفوسهم الخادمة الهامدة بقوة كاتو وفاعليته

إذا قدر لي أن أقودهم إلى ميدان الوغى، حينما يكونون جميعًا

وقوفًا صفوفًا في ساحة الحرب، في شكتها الكاملة

وأبهتها المزعجة؛ حينئذ أفكر فيك

يا أيتها العذراء الجميلة.. حينئذ.. أفكر فيك

وفي صدام الجحافل المتلاحمة سأذكر

أي فعال مجيدة ينبغي أن يتحلى بها الرجل الذي يتوق

إلى حب مارسيا. (يخرج جوبا)

لوسيا: مارسيا.. إنك قاسية شديدة القسوة

كيف طوّع لك قلبك أن تعنفي على الأمير الشاب المهذب

وتقصيه عنك بمثل هذه الهيئة العبوس الصارمة..

الأمير الذي يهواك ويشغف بك إلى حد الموت؟

مارسيا: إن هذا هو السبب يا لوسيا الذي من أجله صرفته عني.

إن هيئته، وصوته، ونظراته، ونفسه الشريفة

لتنولي الحديث عنه بصورة مشجعية مؤثرة

فلا أجرؤ أن أثق بنفسي حين أسمعه يتكلم.

* * *

فهذا كله نبل في نبل ولا شك، إلا أنه لا عهد للناس به، ولا صلة بينه وبين المسرح. ويمكن أن يحتج بعضهم بأن هذا شعر مرسل، وليس من الطبيعي على أية حال أن يتحدث الناس بالشعر المرسل، لكننا نقول لهؤلاء إننا نتقبل الشعر المرسل من شكسبير ومن كثيرين من معاصريه ومن ت. س. إليوت أو من كرستوفر فراي. على أن حوارهم الذي يجرونه بالشعر المرسل هو حوار يمكن إلقاؤه والنطق به أكثر مما يمكن النطق بحوار أديسون هذا، ثم هو أكثر منه رشاقة وأشد ظرفاً. إن شعر شكسبير ومن ذكرنا هو تكثيف للغة التي يتكلمها الناس. وليس تشويهاً لها، وقد يكون أقرب إلى الواقع والحقيقة في جوهره، وإن يكن في نطق تقليد مصطنع مقبول، من قطعة من الحوار المنشور الرديء، كالقطعة التالية مثلاً، وهي من مسرحية "جورج بارنول G. Barnwell" ^(١) للكاتب جورج ليلو ^(٢).

بارنول: إن اضطرابها اضطراب شديد بالغ الشدة، وهي لا تشعر أنها قد وضعت يدها على يدي. يا لله! لشد ما ترتجف! ماذا يمكن أن يعني هذا!!

(جانباً)

(١) جورج بارنول - أو تاريخ جورج بارنول - أو: التاجر - أو تاجر لندن The Merchant of London مأساة للكاتب جورج ليلو Lillo منلت في دوري لين (لندن) سنة ١٧٣١ وتصور لنا كيف تقود شاباً دمعاً عاطفته الفائرة وجيه لامرأة خبيثة إلى قتل عمه الطاعن في السن. والحكم بالإعدام على هذا الشاب وعلى شريكه في الجريمة - والمسرحية ذات أهمية خاصة، وقد ظفرت بالنجاح الكبير ولا تزال تمثل لمتعلمي التمثيل إلى اليوم وهي أول مأساة تتناول الطبقة الوسطى (د).

(٢) جورج ليلو G. Lillo (١٦٣٩ - ١٧٣٩) الكاتب المسرحي الإنجليزي الذي خرج بالمأساة الإنجليزية عن محيطها الملكي الأرستقراطي إلى أفراد الطبقة الوسطى. ومن هنا أهمية مأساته تاجر لندن أو تاريخ جورج بارنول G. Bemwell (د).

ملود: إن الاهتمام الذي أشعر به في كل ما له علاقة بك (وستعرف سببه فيما بعد) يثير فضولي؛ ولو أنني كنت متأكدة من أنك يمكن أن تغفر لي وقاحتي لرغبت في أن أعرف عواطفك الحقيقية في موضوع شخصي جداً.

بارنول: سيدتي، إن أفكار المسكينة في أي موضوع تحت إمرتك وليس لدي من شيء أود أن أخفيه عنك.

ملود: قد تظنني جريئة!

بارنول: كلا.. كلا..

ملود: إذن فما هي فكرتك عن الحب؟

بارنول: إذا كنت تعين حب النساء.. فليست لدي عنه فكرة على الإطلاق فشبابي وظروفي تجعل مثل هذه الفكرة مني غير لائقة حتى الآن. ولكن إذا كنت تعين الحب العام الذي ندين به للبشر فأظن أنه ليس من أحد يمكن أن يكون في طبعه منه أكثر مما فيّ، وأنا لا أعرف في الدنيا ذلك الشخص الذي لا أريد له السعادة، والذي لا أعينه على تحقيقها لو كان ذلك في وسعي. وأنا أحب عمي بنوع خاص، وأحب سيدي، ولكنني أحب صديقي فوق كل من أحب.

ملود: فأنت لك صديق تحبه إذن؟

بارنول: كما يحبني هو.. بإخلاص.

ملود: إنه بلا شك ينعم بصحبتك ومحادثتك في كثير من الأحيان؟

بارنول: إننا نعيش في منزل واحد، وكلانا نخدم التاجر المحترم نفسه.

* * *

لقد ظلت هذه التمثيلية موضع التقدير الكبير زمنًا طويلًا لقيمتها الأخلاقية إلا أن حوارها يتنافر تنافرًا شديدًا والحوار العادي الذي يتحدث به الناس، ثم هو حوار سيء من الناحية الفنية بحيث لا يكاد المغزى المطلوب نفسه يتبين من خلاله.

* * *

إن الحوار المسرحي يجب أن يكون ذلك الحوار الذي يستطيع الممثل العادي ذو الكفاية المتوسطة أن ينطق به دون أن يتعثر أو يتلجلج، ودون أن يتوقف ليأخذ أنفاسه في المواضع الخطأ، ومن غير أن يتكلم كلامًا يكاد يكون خاليًا من الروح خاويًا من الحيوية، أو يرسل تنغيمات زائفة نفطن منها إلى أنه لا يفهم ما يقول.. ويجب أن يكون الحوار المسرحي أيضًا ذلك الحوار الذي يستطيع الجمهور الذي كتبت له التمثيلية أن يفهم منه معظم ما ينطوي عليه من معان في الوقت المتاح لإلقاء هذا الحوار. هذه أمور جوهرية لازمة لكل مسرحية مهما يكن نوعها.. من أتفه مهزلة Farce إلى أعظم مأساة مثل مأساة "الملك لير". ورشاقة محطات النغم^(١)، وبالأحرى، مراعاة مقتضى الحال، من المحاسن التي تعلي من قيمة الحوار، فمن ذلك وفرة الملح والنكات في الملهاة، وفخامة الأسلوب في المأساة، وجلاء الجدل وسرعته في مسرحية الأفكار، وأن يكون ما يقال مما يحتمل قوله بين الناس، ومناسبة المصطلحات الفردية الواردة في كلام الشخصيات المختلفة، وأصالة العبارات ونقاء المفردات، ووضوح الأوصاف وجلالها - إن هذه كلها أمور عظيمة جلييلة؛ إلا أنها ليست من الأشياء الجوهرية التي تجعل التمثيلية قطعة صالحة للتمثيل صلاحية عملية، وإن وجب أن يوجد جانب منها في كل تمثيلية جديرة بالدرس.

(١) محطات النغم هي الارتفاعات والانخفاضات اللازمة في أثناء الحديث بحسب ما يقتضيه الكلام Cadences ، والمقصود هنا طبعًا هو مراعاة مقتضى الحال (د).

ومن الفروق الرئيسية بين التمثيلية والقصة الطويلة، أن كل حقيقة أو فكرة من الحقائق أو الأفكار المفردة في التمثيلية يجب أن تنقل إلى جمهور النظارة على لسان واحد "يقولها لهم". والكاتب المسرحي لا يستطيع ما يستطيعه فيلدينج أو جين أوستن^(١) من التدخل بنفسه هو لكي يشرح فكرة من الأفكار أو لكي يعلق على موقف من المواقف تعليقاً يلقي به الضوء عيه ويعله مفهوماً في أذهان القراء. إنه لا يستطيع عادة أن يعتمد إلى اكتشاف خطاب أو وثيقة أكثر من مرة واحدة في تمثيلته دون أن يتعرض للضحك المكتوم في صدور الجمهور الذي لا يرضى عن مثل تلك التصرفات. إنه لا يستطيع أن يجعلنا نعرف ماذا يدور في أذهان شخصياته بأن يردد علينا ما يدور فيها على لسان الغائب، وبأن يرينا الصور والأخيلة التي تجول في رؤوسهم في أثناء نومهم أو في أثناء شرود أذهانهم، وذلك بان يجعلهم يحررون مذكرات يومية، أو باللجوء إلى أية حيلة من الحيل الأخرى التي يجوز استعمالها في القصة الطويلة؛ ثم إن ما يمكن قوله قولاً مباشراً وبالفعل المرئي هو، كما ذكرنا آنفاً، شيء محدود جداً بحكم مساحة خشبة المسرح وشكلها وبحكم قدرات الممثلين المادية والجسمانية، كما هي محددة أيضاً بحكم اعتبارات اللياقة وما يتقبله الذوق أو لا يتقبله. ونحن مقضي علينا في الجزء الأكبر من المسرحية أن نعرف ما يجري بالإصغاء إلى حوارها.

وهذا له نتائج مهمة كثيرة العدد. ومن هذه النتائج أن جميع شخصيات التمثيلية تقريباً هي شخصيات مثرثرة بصورة مذهلة؛ إنهم لا يفتأون يشرحون الأمور ويبررون أنفسهم، ويقصون علينا ما فعلوه منذ لحظات أو ما يقصدون أن يفعلوه. وهم في كثير من الأحيان ينقلون إلينا نتفاً من الأخبار والمعلومات، ولديهم القدرة على الإفصاح عما في ضمائرهم مما لا يستطيع معظمنا أو يجروء أن يذيعه في

(١) جين أوستن Jane Austen (١٧٧٥ - ١٨١٧) قاصة إنجليزية مشهورة بلباقة تصويرها الساخر لفتيات الريف في زمنها. ومن أجمل قصصها. الحس والحساسية Sense & Sensibility والكبرياء والهوى Pride & Prejudice واما Emma .. (الخ) د.

الحياة العادية، وقد تحدثنا عن "المناجاة" أو الأحاديث الشخصية من قبل. وطريقة نقل الشخصيات المسرحية للمعلومات قد يكون لها في بعض الأحيان أثر يكاد يكون مضحكاً، وإن وجب علينا ألا نجعل لها هذا الأثر إلا لأغراض التحليل النقدي الدقيق.

(وثمة شيء ما يكاد يبعث على الاشمئزاز والنفور بقدر ما هو شيء صيباني يبدو من متفرج من المتفرجين لا ينفك يتلمس بعض الأمور المضحكة في تمثيلية مفجعة - كالمتفرج الذي يلذه ما يقع فيه بعض الممثلين من سوء البخت أو عثرات الحظ - إنه ذلك الذهن السوقي الذي يضحك بتلك "السهولة المفرطة"). مثال ذلك حينما يريد رتشارد الثالث أحد القتلة فلا يزيد على أن يدعو أحد الخدم إلى جانبه ثم يقول له بلهجة خالية من الكلفة:

ألا تعرف أحداً ممن يمكن للذهب المفسد للنفوس

أن يغيره بالقيام بعملية قتل سر!!

"رتشارد الثالث ف ٤ - م ٢"

إنني لم أرغب في حياتي قط حتى هذه اللحظة في أن أنتفع بخدمات أحد القتلة، ولكني إذا قدر لي أن أفعل فأمل أن يكون لدي من الإدراك ما يحول بيني وبين الجهر بما أقصده من ذاك لغلام فح غير ذي تجربة بل غلام هو على الأرجح غير مستول.

ويمكننا أن نقارن بين هذا التصرف القريب من البلاهة وبين دهاء ياجو حينما استخدم رودريجو الذي قص عليه طائفة من الأكاذيب شبه المعقولة والذي وضع سمعته تحت رحمته ثم نعود فنكرر ما قلناه آنفاً من أن الأشخاص الذي يربط قلوبهم الحب في الروايات المسرحية تخصص لهم في كثير من الأحيان أحاديث حلوة ذات جرس غنائي جميل. والناس في الحياة الواقعية يكونون غالباً أكثر

احتباسًا في الكلام، ربما بسبب ارتباكهم، وربما بسبب التواضع والدعة، فلا يجهرن بحبهم كما يجهرن بأمر آخر من أمور حياتهم. ومن الأمور المشجية في الحياة تلك الصعوبة التي يعانيتها معظمنا في التعبير عن أرق مشاعره في الحب، أو الصداقة، بل عن أحاسيس الرأفة والحنان، ثم الحاجة التي يشعر بها الغير لكي يستمعوا إلى هذه التعبيرات. إن الناس بالفعل تصدر عنهم في بعض الأحيان بعض التعبيرات اللطيفة، لكن هذه التعبيرات قلما تصدر عنهم في مثل هذا الفيض العاطفي الحار الذي يصدر عن شخصية مسرحية مثل "بورشيا أور وميو أو حتى عن أليزون Alizon ورتشارد في مسرحية كرسوفر فراي: "السيدة ليست للحريق The Lady's not For Burning". وحتى هنري الخامس الذي يشعر بكونه عاشقًا فظًا غير رقيق الحاشية، ويقول لكاترين أميرة فرنسا: "إنني لست بارعًا في الاعتراض" .. إنه يتدفق بفقرات طويلة من الحديث الرشيق العذب، ومن التندر الفكه والاعتذار الجميل السار عن احتباس منطقه أو عيه المزعوم، ومن ثمة تكون كاترين على حق في قولها. "يا صاحب الجلالة لقد زورت من الفرنسية ما يكفي لأن يخدع أعقل عذراء في فرنسا". على أننا قد يفوتنا المغزى الهام لارتفاعه حاجب ممثل واقف فوق خشبة المسرح وهو يمثل دور الذي ينوي القيام بعملية قتل، كما قد يفوتنا كلمة من مقطع واحد يعبر بها ممثل عما يخامره من غضب، أو حمرة الخجل في خدي إحدى الشخصيات، أو تلك النظرات المتبادلة بين حبيين: وما نشعر به من جاذبية منظر فوق المنصة لمشهد غرامي وجداني قد يكون سببه إلى حد ما ما يقوله المحبان من هذه الأقوال التي نشعر بمثل ما تعبر عنه والتي قد نحب لو استطعنا أن نقول مثلها، ولكننا لا نستطيع أن نعبر عنها عادة إلا بالزفرات وعبارات التحبب نتمم بها، وهي تلك العبارات التي لو صدرت عن المحبين فوق خشبة المسرح لكانت شيئًا مضحكًا أو شيئًا يبعث على حرج الجمهور وحيرته.

ونحن نجد شيئاً من هذه القدرة الخارقة على التعبير عن الذات والتي توجد عند الشخصيات المسرحية.. نجده أيضاً في تلك السرعة التي تفسر بها الأمور فوق المنصة، ذلك أن الوقت لا يتسع في ساعتى التمثيل للإفاضة في التفضيلات غير الملائمة التي يستعملها أكثرنا حينما نشرح شيئاً، كما لا يتسع، إلا لبعض التأثيرات المسرحية الخاصة، كتلك اللجلجات واحتباسات اللسان، ومظاهر اللف والدوران، والمحايلات التي يأتيها أحداً حينما يقوم بدور من الأدوار في الحياة العادية. فهذا الرجل المتباهي مثلاً دوجبري Dogbery ، وهو الشخص الجهول المغرم بجرس صوته هو شخصياً، هو إحدى الشخصيات القليلة في مسرحيات شكسبير الذي لا يقول ما يرغب في أن يقوله لأنه لا يستطيع السيطرة على اللغة. وهذا يجعله شخصية مضحكة محببة. ولو أن عجز أحداً عن قول ما يعنيه كان عجزاً مضحكاً في الحياة العادية لاستغرق معظمنا ممن يتعاملون مع غيرهم من الناس في نوبات من الضحك عدداً كبيراً من المرات كل يوم. والتعبير الواضح المختصر الخالي من الغموض عما نريد أن نقول فن يجب على معظمنا تعلمه. واستمع، لتلمس وجه التباين، إلى كريسيديا Cressida ، وهي أبعد من أن تكون من أعظم بطلات شكسبير، وهي تقول:

صعب على المرء أن يبدو وقد كسبه أحد، لكني كسبت يا مولاي

باول نظرة - لا تؤاخذني

إنني إذا اعترفت بالشيء الكثير، ستقوم أنت بدور المتحكم الجبار.

إنني أحبك الآن، غير أنه حب - حتى الآن - ليس حباً كبيراً

بحيث أنني لا أستطيع أن أكبح جماحه. لا، في الحق! إنني لأكذب،

لقد كانت أفكارى كالأطفال المطلقي العنان، ازدادوا عناداً

ولم يعد بمقدور أمهاتهم أن يكبحن جماحهم.. انظروا! يا لنا من

بلهاوات؟

لماذا أفشيت سري؟ ومن ذا الذي سيكون مخلصًا لنا

بينما نحن لا نكتفم أسرارنا هكذا؟ -

لكنتني وإن كنت أحببتك كل هذا الحب إلا أنني ما طلبت الزواج منك

ومع هذا، وأقولها مخلصًا، كم كنت أحب أن أكون رجلاً

أو لو كانت لنا نحن النساء ما يمتاز به الرجال

من التحدث أولاً... يا حبيبي.. مرني بأن أمسك لساني؛

لأنني، وأنا في هذه النشوة، سأفوه من غير شك

بالشيء الذي سوف أندم على أنني تفوهت به.

(ترويلس وكريسيدا ف ٣ - م د)

إن ملايين النساء لا بد أن يكن قد شعرن بشيء شبيه بهذا، ولكن قليلات منهن من يستطعن التعبير عما شعرن به منه في مثل هذا الوضع وبمثل ذلك الظرف. وأعود فأقول إن ثمة أوقاتاً تمر بنا نود لو قلنا فيها لبعض الناس ما نعتقده فيهم في سبيل من السباب المنتقى والطعن المتدفق الذي لا ينقطع؛ والحقيقة أننا عادة لا نرى بدءاً من الامتناع بعد بضع عبارات - من هذا السباب، ونحن لا نفعل هذا بسبب عودة الهدوء إلى طبعنا والرقعة إلى نفسنا، ولكن لقصر محصولنا من مفردات الثلب والشتيم. وكم كان يكون مما يرضينا ويقنع نفوسنا لو استطعنا أحياناً أن نتكلم هكذا.

"لماذا نتحدث مع تلك الجعبة من الأخطاط، تلك السحارة من البهيمية،

تلك الحزمة المنتفخة من الأمراض، تلك الخاوية الضخمة من النيذ، تلك العيبة

الممتلئة بالحشايا^(١)، ذلك الثور المشوي من مدينة مانجرتي الممتلئ البطن بتلك الرذيلة المحترمة، ذلك الفجور الأشيب.. ذلك الشيطان أبي الأوشاب، تلك الكبرياء^(٢) الجوفاء العجوز؟"

(هنري الرابع ج ١ - ف ٢ - م ٤)

ومن ناحية أخرى فإن الشخصيات في التمثيلية يكونون أكثر اختصاراً منهم في الحياة العادية، لأن الكاتب المسرحي ليس لديه من الوقت ما يضيعه فيما لا صلة له بالموضوع ونستطيع أن نجد مثلاً حسناً لذلك في الـ Stichomythia^(٣) أو جدل المماحكة في المسرحية اليونانية، وهو ذلك الجدل الذي تحل فيه فقرة من الجدل أو فقرة من السؤال والجواب، وتكون في كثير من الأحيان عن موضوع بالغ الأهمية، في كلام كل شخص يتبادل مع محدثه بيتاً مفرداً، فنحن عندما يقدم لنا في بداية مسرحية هنري الخامس ذلك الوصف الممل المتناهي في الطول لتأثير القانون السالي^(٤)، ذلك الوصف الذي يشبه بالفعل خطبة سياسية، لا نملك إلا أن نشمئز منه بحق بوصفه من الصنعة الرديئة السيئة؛ وحينما أخرجت المسرحية في السينما لم يجد المخرج بدءاً من تغطية ما في تلك الحقبة من قبح بعض الأفعال البهلوانية. والتفسير التالي الموجز تفسير أكثر فنية بمراحل، وإن لم يكن من الراجح أن نجد أحداً فيه من العقل والإدراك ما في بروشيا يمكنه أن يكس كل

(١) العيبة الحقيقية، والحشايا المصارين والأمعاء.

(٢) Vanity in years شخصية من شخصيات المسرحيات الدينية الأخلاقية (moralities) تمثل الكبرياء الجوفاء. (كذلك كانت الرذيلة والفجور من هذه الشخصيات).

(٣) جدل المماحكة لون من ألوان الجدل في المسرحية اليونانية يلقي فيه كل من طرفي الجدل سطرًا واحدًا أو بيتًا واحدًا من الشعر يكرر فيه معظم كلمات خصمه بصورة تهكمية وفي ردود تحمل الإهانة. وقد استعمله كتاب عصر إليزابيث ونجد منه صوراً عند شكسبير في اللقاء بين هاملت ووالدته (ف ٣ - م ٤) ورتشارد الثالث في مطلع الفصل الرابع؛ وقد حاول موليير استعمال هذا الابتكار مستعملاً البيتين مكان البيت الواحد (د).

(٤) نسبة إلى قبيلة السالبيين Salique إحدى قبائل الفرنك، في الرين الأدنى (الأراضي المنخفضة، والمناقضة حول مشروع هذا القانون واردة في المشهدين الأول والثاني من مسرحية هنري الخامس لمن شاء أن يرجع إليهما (د).

هذا القدر من المعلومات في حديث واحد موجه إلى عدد من الناس استولت
عليهم الدهشة ونال منهم الاندهال:

إنكم جميعًا مندهشون:

إليكم هذا الخطاب.. اقرأوه حينما يتسنى لكم الوقت،

إنه وارد من بادوا، من بللاريو

وستجدون فيه أن بورشيا كانت الطبيب المداوي

وأن نيرسا كانت كاتبها، وها هو ذا لورنزو

سيشهد بأنني سافرت على عجل مثلكم

ولم أعد من سفري إلى الآن، ولم أدخل

حتى الساعة منزلي. أنطونيو: مرحبًا بك وأهلاً

إن لدي أخبارًا طيبة احتفظ لك بها

أكثر مما تنتظر: فلم ففض هذا الخطاب بسرعة؛

إنك ستجد فيه أن ثلاثًا من سفنك

قد وصلت إلى الميناء فجأة محملة بالبضائع

ولن تعرف أي حادثة غريبة قد

أوقعت هذا الخطاب في يدي مصادفة.

(تاجر البندقية - الفصل الخامس - م ١)

إننا إذا أخذنا هذا الكلام على أنه تفسير واقعي وجدناه تفسيرًا غير كامل،

إن بورشيا تشرح حيلة معقدة في بضع كلمات قلائل، ثم تخبر أنطونيو بنبا مهم

دون أن تقول له - وهي بالفعل ترفض أن تقوله له - والراجح أن السبب في هذا هو أن شكسبير كان يتعجل الفراغ من كتابة المسرحية، ولم يرد أن يفكر في سبب معقول - ماذا كانت تصنع بخطاب يخصه هو بالذات. ثم عن هناك ما هو ادعى من ذلك إلى الحيرة، إذ كيف أنها تعرف ما في هذا الخطاب وهو لا يزال مغلفًا ومختومًا، إلا أن هذا حينما يجري فوق خشبة المسرح لا يكون فيه ما يدعو إلى حيرتنا، لأن الحقائق التي استبعدها شكسبير بهذه السرعة هي حقائق كلنا نعرفها بالفعل، والمطلوب الآن هو الاعتراف في أبسط صورته. وأخبار سفن أنطونيو تسرد بإفاضة أكثر نوعًا، وذلك لكونها أخبارًا جديدة لم نسمع بها من قبل، غير أننا ونحن نستمع إلى التمثيلية نتلقى هذه الأنباء السارة فرحين بها؛ ولا يهمنا كيف وصلت هذه الأنباء إلى بورشيا.

إن الخفايا والأسرار تنكشف بطريقة سريعة فوق المنصة لا شيء إلا لأنه ليس ثمة وقت فوق خشبة المسرح لطرق الإقناع الطويلة التي نحتاج إليها عادة في بيوتنا:

بنثيا: ومن هي تلك السيدة التي تهواها؟

إيتوكليز: إن أصدق أصدقائي أو أقرب الناس إلي

بالمولد، ما عدا أختي، لم يكن ليجرؤ

على توجيه هذا السؤال إلي، إنه سر، يا أختاه

سر لا أجرؤ على أن أهمس به حتى لنفسي

بنثيا: دعني

بالرغم من احتجاجاتك، ناشدتك الله،

أشاطرك معرفة اسمها.

إيتوكليز: اسمها!.. إنه.. كالا.. لست أجرؤ

بنثيا: كل احتراماتك هذه احترامات زائفة.

إيتوكليز: كالا.. لا زيف فيها

إنها الأميرة - كالانثا - ابنة الملك -

الوريثة الوحيدة لعرش أسبرطة

(مسرحية "القلب المنسحق" للكاتب جون

فورد - ف ٣ . م ٢)

وقد يكون من المعقول في بحث عن الشخصية كهذا البحث أن نقول إن إيتوكليز يبرهن على مدى حبه ويثق في أخته وهو يطلعها على هذا السر الخطير؛ وقد نجانب الحق إذا قلنا إنه يبدي عن طيش النزق المستهتر لأنه يكشف لأخته عن سره بمثل هذا القدر القليل من الاقتناع أو الثقة؛ إن هذا جانب من الضرورات العملية - وبالأحرى، من المستلزمات التي لها فعلها - في المسرحية؛ وثمة شيء من الثقة المتبادلة في سرعة البرق كهذه الثقة بين أختين في مسرحية ونيارد برون Wynyard Browne "The Holly & the Iry" ^(١). والناس يتحدثون غالبًا وهم فوق المنصة عن حياتهم الماضية أكثر مما نتحدث في حياتنا الواقعية، وذلك لأن الاعتراف أمر ضروري في كثير من الأحيان لكي نفهم الشخصية. وقد كان هذا يتم غالبًا في التمثيليات القديمة بدوافع غير كافية إلى حد ما من الناحية النفسية أما في المسرحيات الحديثة فيندر أن يصدر مثل هذا الاعتراف الشخصي أو الدفاع أو التبرير بالكلام (apologia) دون بعض الحوافز الانفعالية القوية التي تستشير فتؤدي

(١) شجرة شراية الراعي وشجرة العليق (د).

إليه. ومن المسرحيات الحديثة التي تشتمل على مثال بديع لبيانيين شخصيين مؤثرين يدلي بهما أحد المدرسين واسمه آندرو كروكر هارس^(١) إلى مدرس صغير السن مسرحية "The Browning Version"^(٢) للكاتب تيرانس راتيغان. وآندرو يدلي بهذا التصريح، مخالفاً بذلك عاداته من الاحتباس والكتمان، حينما يكون مريضاً متعباً، وفي ساعة من ساعات الضيق والكدر، وعندما يكون قد علم منذ قريب بأن الناس يطلقون عليه عبارة: "هملر الصف الخامس الأردني" وهي العبارة التي تنزل عليه كالصاعقة:

جلبرت: أريد أن أتعلم.

آندرو: إنني لا أستطيع أن أعلمك إلا من تجاربي الشخصية القليلة - لقد بذلت محاولات شاقة مدى عامين أو ثلاثة أعوام لكي أطلع تلاميذي على ما أشعر به من سرور كبير بروائع الأدب القديم. وقد أخفقت في هذا طبعاً، كما سوف تخفق أنت أيضاً في تسعمائة وتسع وتسعين مرة من كل ألف مرة. ولكن مرة واحدة، تصيب فيها النجاح يمكن أن تكفر، بل يمكن أن تصنع ما هو أكثر من التكفير، عن كل مرات الإخفاق التي توجد في الحياة. وفي بعض الأحيان كنت أصيب ذلك النجاح، وإن كنت أصيب ذلك النجاح في النادر جداً في واقع الأمر. وكان هذا يحدث في سنى الخوالي.

جلبرت: (مصغياً في شغف عظيم) استمر يا سيدي أرجوك.. استمر.

آندرو: وفي سنى الخوالي أيضاً، اكتشفت بديلاً سهلاً من الشهرة (وهنا يتناول الخطبة). لقد أحرزت بالطبع. كما نحرز جميعاً عدداً كبيراً من سمات التصنع والحيل الكلامية، ووجدت أن التلاميذ قد بدأوا يضحكون مني. وقد

(١) Andrew Crocker Harris

(٢) The Browning Version مسرحية عن مدرس بانس منخب الآمال وحياته المدرسية للكاتب راتيغان ظهرت سنة ١٩٤٨

(٥).

أسعدني ذلك كثيرًا وشجعت الأولاد على المضي في هذا الضحك بإتيان الأفعال التي تثيره. وقد جعل هذا علاقتنا أيسر وألسس، فهم لم يكونوا يحبونني كرجل، بل لقد وجدوني شخصية مضحكة؛ وأنت تستطيع أن تعلم أشياء كثيرة بواسطة الضحك أكثر مما تستطيع بالجد - لأنني ما كنت أنطوي بالفعل على قدر ذي بال من روح الفكاهة. ومن ثمة ظللت زمنيًا، كما تلاحظ هذا، ناجحًا نجاحًا تامًا بوصفي مدرسًا... (يتوقف عن الكلام) إنني لأخشى أن يكون هذا كله أمرًا من الأمور الشخصية الخاصة والتي يحررك سماعها ويكدر عليك صفوك. فسامحني. لا حاجة بك إلى المخاوف من الصف الأدنى الخامس (يضع الخطبة في جيبه ثم يتوجه إلى النافذة).

(ينهض جلبرت ويتحرك أعلى المكتب)

جلبرت: (بعد سكتة صغيرة) أخشى أن أكون قد قلت شيئًا آذاك كثيرًا.. إنه أنا الذي يجب أن تغفر له وتصفح يا سيدي. صدقني.. إنني آسف أشد الأسف.

آندرو: (مبتعدًا إلى أقصى المنصة ومنتكًا قليلاً على ذراع الكرسي الدوار)

لا داعي إلى ذلك. إنك لم تزد على أن كنت تقول لي ما كان يجب أن أعرفه بنفسي. ولعلني كنت أعرفه في قرارة نفسي ولم تكن لدي الشجاعة التي تجعلني أعتز به. لقد كنت أعرف بالطبع أنني لم أكن غير محبوب فقط، بل أنني كنت مبغضًا بغضًا لا شك فيه. وقد تحققت أيضًا أن الأولاد من سنين طويلة قبل اليوم لم يعودوا يضحكون مني، ولست أدري ما الذي جعلهم لا يجدوني ضحكة بعد. ولعل السبب في هذا كان مرضي. كلا.. إنني لا أحسب أن هذا كان هو السبب. بل شيء أعمق من ذلك. لم يكن السبب مرضًا في الجسم، ولكن.. مرضًا في الروح. ومهما كان الأمر فلم تكن المسئلة تفتقر مني إلى قدر كبير من الفطنة أو الإدراك لكي أتبين أنني قد أصبحت فاشلاً فاشلاً تامًا بوصفي مدرسًا. ومع ذلك

فقد بلغت بي الغباوة أنني لم أفطن إلى أن الأولاد كانوا يخافونني أيضاً: "هملر الصف الأدنى الخامس" أظن أن هذا اللقب هو الذي سيكتب على شاهد قبوري.

ويدلي آندرو ببيان شخصي آخر أكثر إخلاصاً حتى من هذا البيان لمدرس شاب غير جليبرت، وذلك بالقرب من نهاية التمثيلية. والاعتراف الأخير يفسر إلى حد ما شخصية آندرو الحالية، تلك الشخصية المحزنة غير المحبوبة؛ إلا أنه ليس هذا الاعتراف الذي يستطيع رجل في مثل مزاج آندرو أن يدلي به بسهولة. إن الكاتب يضعه في الأسلوب الذي يبدو فيه اعترافاً طبعياً بسبب ما أثارته قبل هذا محادثته مع جليبرت، وما أثارته أيضاً شفقة لم يكن يتوقعها من أحد التلاميذ، ثم ما استفزته به زوجته في خيانتها له خيانة قاسية للغاية ولا معنى لها، وما سلكته معه من فعال الغدر وقلّة الوفاء وموات المشاعر؛ ولقد رأيناها من قبل وهو ينهار تحت هذا العبء مما يقاسيه ويبكي.

ومن مظاهر الحوار الهامة اختلاف كلام الأفراد وتنوعه. فكل كلام، وعلى الأقل من الناحية المثالية، خاصة مميزة للمتكلم، بيد أن تمثيل الكلام والاصطلاحات الشخصية تمثيلاً واقعياً كاملاً من شأنه أن يولد أثراً جامداً لا حياة فيه. إن الناس لا يتكلمون جملاً؛ والمتسمون بخلة الحياء وغير المتعلمين أو الذين لا نصيب لهم من الفهم والذكاء لا يتكلمون جملاً غالباً؛ وكثيرون من النوع الإنساني يدخلون تحت صنف من هذه الأصناف. ثم ليس من الناس أحد يتكلم جملاً على الدوام: ونحن ننخر أحياناً كما تنخر الحيوانات، ومنا من لا يجيب على السؤال إلا بكلمة، أو بجمللة لا يكملها، وفي نحو متكسر غاص بالخطأ، ومنا من يستخدم الإضغام والحذف، والعبارة السوقية والإنشاءات والحركات الملتبسة الغامضة، والصيغ المهذبة... كل هذا يوجد بكثرة كاثرة حتى في الأحاديث العادية لدى المثقفين أنفسهم والفطنة من الأمور النادرة حتى عند أولئك الذين أوتوا روح الفكاهة وحسن النادرة، ومن ثمة فقد تنهافت المسرحية وتغير السخط في النفوس،

وتصبح مسرحية غثة لا يمكن احتمالها إذا كانت كل شخصياتها تتكلم نفس اللغة العادية المعاصرة لأهل^(١) زمانها. ومسرحيات شكسبير ومعاصريه، أو مسرحيات كرسطوفر فراي لا تحاول أبداً النزول إلى مثل هذا المستوى الواقعي العميق، بل هي لدينا بأسلوبها الفاخر الفخم؛ بيد أنه إذا كان هذا صحيحاً فصحيح مثله أن الكلام في التمثيليات التي تقترب من اللهجة الطبيعية: كتمثليات جيمس بريدي J. M. Bridie و ج. م. باري J. M. Barrie وجون جو لسوردي ونول موارد وج. ب. بريستلي، أو مسرحيات سومرست موم، لا يزال يختلف عن كلام الناس في الحياة الحقيقية في أنه أكثر منه دلالة وإجمالاً وأملاً منه بالحيوية والرشاقة والتركيز وأبلغ منه في النفس أثراً.

وهكذا ترى أن الكلام في المسرحية يجب أن يكون أكثر اجتذاباً للسمع وأشد إيجازاً منه في الحياة العادية. ومما يجعل هذا لحسن الحظ يبدو أقرب إلى الصبغة الطبيعية أن موضوع المسرحية سواء كانت مأساة أو ملهاة يشتمل على جانب من الحياة تجري فيه الحوادث الخطيرة وحيث الانفعالات التي يتضمنها هذا الجانب هي في الواقع انفعالات أقوى من تلك التي نحس بها حينما نقوم بتجسيم رقائق خبزنا أو حينما نركب قطار الثامنة والرابع. والحقيقة أن الحوادث المهمة والانفعالات العنيفة كثيراً ما تجعل الأشخاص حتى القادرين منهم على التعبير عاجزين تماماً عن التعبير أو قاصرين عنه على الأقل. إلا أن هذه الحوادث وتلك الانفعالات أيضاً تحفز المرء أحياناً إلى الكلام وتنعشه وتجعله كلاماً حياً دافقاً، ونحن مستعدون لتقبل هذا الوجه الأخير بوصفه الوجه الأرجح احتمالاً في المسرحية. إن عددًا كبيراً من أحسن المسرحيات هو بالطبع مسرحيات شعرية، ونحن عادة لا نتكلم بالشعر إطلافاً. وسنناقش هذه المشكلة فيما بعد في فصل

(١) لعل في هذا الكلام مقعفاً لمحبذ اللغة الدارجة في جميع المسرحيات، فمهما تكن اللغة الدارجة لغة حياة فحياتها مرتبطة بزمانها، إذ أن اللغة الدارجة عرضة للتغيير السريع - ومن ثمة فقد تفقد المسرحية الدارجة قيمتها إذا تقادم عليها الزمن، وهذا موضوع جدير بالتروي وإدمان النظر، وقد أخذت بعض مسرحيات أونيل وشو تفقد الكثير من قيمتها لهذا السبب؛ ولكن... هل يمكن الاستغناء عن اللسان الدارج ولاسيما في المسرحيات المحلية؟ (د)

مستقل؛ ولكن الذي أريد أن أقوله هنا هو أن الكلام بالشعر في إحدى التمثيليات لا يزيد في منافاته للطبيعة في نظر الجمهور العادي من الناس عن الكلام بأسلوب أكثر وضوحًا وطلاقة ورشاقة مما يحتمل أن يحدث في الحياة العادية. والمسرحية، وهذا أمر من الأمور المهمة التي قصدنا تأكيدها في ذلك الكتاب، مجموعة من التقاليد المسلم بها؛ والمسرحية كما نعرفها تكون أمرًا مستحيلًا إذا كان الممثلون الواقفون على منصة التمثيل يتكلمون بمثل الأسلوب الرديء، ولو بمعناه المادي، الذي يتلکم به الشخص العادي في بيته.

على أننا نشعر، حتى ونحن ندرك أن مستوى حديث كل شخصية من الشخصيات المسرحية يجب أن يعلى أو يقوى لأغراض المسرحية، وبوجوب أن يكون ثمة شيء من الاختلاف والتنوع في هذه الأحاديث، وأن إعطاء الكلام الفردي خصائص تتميز بها الشخصيات المهمة في المسرحية على الأقل هو أحد تلك الفنون التي تميز الكاتب المسرحي الجيد من الكاتب العادي أو الكاتب المتوسط. إن كلام الناس في الحياة العادية هو من الوسائل الكبرى التي تدلنا على مراتبهم الاجتماعية وعلى مستوياتهم التعليمية، وعلى شخصياتهم وعاداتهم الاجتماعية الجديدة بالاعتبار. إن القيمة الاجتماعية الزائفة لأسلوب خاص ممتع في الحديث باللغة الإنجليزية إذا كانت من الأمور التي يرثى لها فما من أحد يمكن أن ينكرها، وأحسن عملية لبث روح الديمقراطية في اللغة هو أن تجعل الجميع يتعلمون كيف يتكلمون لغة رفيعة قياسية. وهذه الفروق الطبيعية في الكلام ستظل من خصائص المسرحية وإن كانت عادة تشدد أو تضعف بحسب ضرورات التمثيلية. فمسرحية شو "بجماليون" هي تلك التمثيلية التي يقوم مشروعها الأساسي على الدلالة الاجتماعية للكلام، ومن ثمة كان الكلام فيها متنوعًا أنواعًا شتى. وهناك قدر كبير من الاختلاف والدلالة على المرتبة التعليمية والمنزلة الاجتماعية في كلام دوجبري وكلام ليانتو (من شخصيات مسرحية "جمعجة بلا طحن")، وبين كلام كل من جوليت وكلام مريبتها (في روميو وجوليت)، وبين كلام إرنست ومسر كونراي

(في مسرحية بريستلي Time & the Conways). وهذه الاختلافات ليست قاصرة على النطق فقط، بل تتعدى النطق إلى اختيار الكلمات وبناء الجمل، ثم توافر الذوق أو الافتقار إليه، ثم الصراحة، أو الحياء أو الانطواء... إلى جميع السجاياء الأخرى التي تتضافر في خلق عاداتنا الكلامية. ومع ذلك، وبينما المسرحية تقوى في كل شيء الصفات والأمور الفردية أو الشخصية التي يتسم بها المرء في الحياة نراها في موضوع العادات الكلامية التي من هذا النوع ربما مالت إلى تقليل الاختلاف قليلاً؛ إذ ليس في المسرحية كبير مجال للعاجزين عن التعبير عما في أنفسهم، ولذوي العاهات اللسانية (وما يحدث أحياناً من سخرية المؤلف ممن يتهتهون أو يتلعثمون فوق خشبة المسرح لا يقل كثيراً عن الخبث وفسولة الطبع) أو حتى للمتحمطين المقنصدين في الكلام. والتطرف أو المبالغة في اللهجة، وطرانة أهل الحرفة لا يفهمها إلا قليلون، وأولئك الكثيرون جداً ممن يتكلمون غالباً بالرواشم - أي الكليشيهات أو القوالب الكلامية. أو يتكلمون بتلك العبارات التي يقصدون من ورائها لفت النظر لا يمكن معاملتهم إلا على أنهم أشخاص هزليون، وإن يكن أمثال هؤلاء ليسوا معفون في الحياة الواقعية من التجارب المفجعة أو الحنكة العميقة، وأولئك الأشخاص الذين يكونون في الغالب غير أولي ضرر وعلى قسط كبير من اللطف والظرف، وتكون لغتهم مع ذاك لغة مكشوفة شديدة الجفاء لا يمكن تمثيلها فوق خشبة المسرح تمثيلاً دقيقاً متقناً.

ومن الممكن إعطاء الكلام أنواعاً مختلفة من الصبغة الفردية للشخصية، فهناك مثلاً الصور الشعرية الرائعة في كلام عطيل.. عطيل الذي لعل شكسبير قد قصد أن يصور فيه جانباً من بهاء الخيال الشرقي وصفاته؛ وهناك أيضاً أسلوب ياجو... أسلوب الخداع (والبلف!) والأمور المادية وشئون هذه الدنيا، وهو الأسلوب الذي يشبه في بعض نواحيه أسلوب إدمند في مأساة "الملك لير". وهناك هذا الغرام الذي يأسر لب الملك رتشارد الثاني بالكلام الجميل المزخرف الذي يكثر فيه عن قصد كما لا يخفى من المجازفات والاستعارات والمحسنات البديعية

إكثارًا يكاد يصبح عيبًا من عيوب الشخصية، إذ أنه يبدو شخصًا مفجعًا مفرط العاطفة يتلاعب بالألفاظ في الوقت الذي كان يجب عليه فيه أن يكون شخصًا فعالًا يقطع في أموره بحزم ويسير فيها بحكمة وعقل؛ بينما نجد الدوق أورسينو (في الليلة الثانية عشرة) على رفته شخصًا مضحكًا يهزل في كياسة وظرف. وقد نلاحظ في المأساة وفي المسرحية التاريخية ما يتسم به كلام بولونيوس من حكم لا جدوى منها ولف ودوران لا جدوى منهما ولا غناء فيهما، وما يتسم به كلام حفار القبور من بطء وتكرار (في مأساة هاملت): ونلاحظ وجه التباين بين تلك النضارة المزهرة وحسن توليد مركو تيو للمعاني بخياله الخصب وبين تلك الروح الغنائية العميقة التي يتسم بها روميو بخياله المتأمل المرؤي (في روميو وجولييت) ثم هناك تهور فيليب فولكو نبرج في مسرحية "الملك جون" ذلك التهور المتعمد الذي يفيض نخوة ورجولة؛ ثم اندفاع هوتسبر Hotspur في أقواله وأفعاله في مسرحية هنري الرابع^(١) (ج أ) وما اعتاده كاسكا من التهكم والسخرية وما كان يوشيه مارك أنطوني من الزخرف البياني في مسرحية يوليوس قيصر)، ثم تلك الصور الخبيثة التي كان يصورها تيرسيتس Thersites في مسرحية (تيمون الأثيني)^(٢)، ثم تدقيق إيزابلا في الكلام وكراهيتها للفصاحة في مسرحية (دقة بدقة) تلك التمثيلية التي لا شك في أن لها نهاية سعيدة وفق ما تقضي به التقاليد، إلا أنها لا يمكن أن تعد ملهاة بالمعنى الحقيقي للملهاة - وقس على ذلك.

ومعالجة الكلام الفردي أو الشخصي معالجة مفجعة أو جدية هي مما يتعلق على الأخص بالصور وينوع الخيال، هذين المنظرين من مظاهر الكلام اللذين يريانا بالفعل جانبًا من الجوانب الداخلية للشخصية. وأوجه الخلاف في الكلام في الملهاة هي في الغالب المميزات السطحية لأساليب التصنع. وهنا ترد على أذهاننا تلك الخصائص المميزة لكلام مسز لا بروب في مسرحية "الغرماء" لشريدان (ف ٣

(١) لعب لورنس أوليفية هذا الدور فجعل لحرف (و - W) تهتهة بدت مناسبة للشخصية (المؤلفة).

(٢) هذا خطأ والصحيح أن تيرسيتس من شخصيات مسرحية تروياس وكريسيدا (د - خ).

م ٣) والتي تحاول فيه أن تتحدث بلغة المثقفين فيخونها الحظ ويقع اختيارها على ألفاظ غير ملائمة ولا تفهم معناها:

"أوه! إن هذا ليضغط على أعصابي ضغطاً هيدروستاتيكيًا لدرجة كبيرة - لقد ظننت أنها عدّلت (بدلاً من عولت مثلاً) على عدم الكتابة إليه.. ولكن.. انظر.. لقد عرضت (بدلاً من: اعترضت) اليوم بالذات سبيل خطاب آخر من الفتى"؟.

* * *

والظاهر أن إدراك شكسبير لما في الكلام المتكلف من إمكانيات مضحكة كان لا يقل عن إدراكه لما في الصور من دلالات عميقة، فهناك مثلاً حذقة هولوفرنس Holofernes في مسرحية "جهد حب ضائع" ف ٤ - م ٢ ، وإليك نصها:

"إنك لا تجد شولات^(١) الإضافة والحذف ومن ثمة تضع منك النبرات^(٢) الصوتية. اسمح لي بمراجعة النشيد. إننا لا نجد هنا إلا أحياناً جائزة، ولكن.. تنقصها أناقة الشعر وسهولته وروعة محطات أنغامه الذهبية. لقد كان أوفيدوس ناسو^(٣) هو الشاعر الحق: واني لأتساءل:، وحق لي، لم ذاك؟ والجواب الأوحده على هذا التساؤل هو أنه كان يتشمم أزاهير الخيال العاطرة، وأفويق الابتكار الناضرة، إن الابتكار هو كل شيء، أما التقليد والمحاكاة فلا شيء. فالكلب يقلد سيده والقرد يقلد صاحبه، والجواد الكليل فارسه".

ثم من فصاحات أوسريك الكاذبة في "هاملت ف ٥ - م ٢":

(١) apostrophes

(٢) accents.

(٣) Publius Ovidius Naso الشاعر اللاتيني المشهور الذي خلد لنا أساطير اليونان ولد سنة ٤٣ ق. م وتوفي سنة ١٧ ب.

م، وكتب في أساطير اليونان هو Metamorphoses وله قصص غرامية خالدة تأثر بها شعراء النهضة (د).

"مولاي، ها هو ذا ليرتس الذي وصل إلى البلاط منذ وقت قريب؛ صدقني أنه لسيد كامل، له من المميزات ما يجعله بدعًا بين الرجال جميعًا، وهو ذو الطبع المهذب والشيم الحميدة والمكارم الغر. والحق، وأنا أتكلم فيه كلام الذي يقدره ويعرف فضله، إن اسمه مسجل في قاموس ذوي المحتد والأورمة الكريمة لأنك سوف تجد فيه ما يرضيك مما يجب أن يكون السيد الغطريف".

ومن الإيقاعات الغالّية، مما يقوله فلولن (هنري الخامس - ف ٥ - م ١٠):

"إن للأشياء كلاه بواعث وأسبابًا تجعلنا نسأل دائمًا لماذا ولأمر ما.. فاطو على ما سأقوله صدرك يا صديقي كابتن جَوْر: إن هذا الوغد المسلوخ الفقير المتسول ذا القمل المتباهي المدعو بيستول، الذي تعرف، وتعرف أنت نفسك، ويعرف جميع من في العالم، أنه شخص، وألق إلى ذلك بالك، تافه حقير ليس فيه حسنة قط - لقد جاء إلي وأحضر لي خبزًا وملحًا بالأمس، خذ بالك، وقال لي: "كل الكراث الذي تزين به". وكان ذلك في مكان لا أستطيع أن أتسبب في إثارة نزاع معه فيه، ولكني سأكون من الجسارة بحيث أظل محتفظًا بالكراث في قبعتي حتى أراه مرة أخرى وعندئذ أرد له الصاع صاعين وأكشف له عن بعض ما أضمر له"^(١).

* * *

وقد كان شكسبير يستعمل على لسان بعض شخصياته اللهجات الفرنسية والنبرات الأستكلندية وتصنعات التفهيق المفترضة من التمثيليات الأقدم عهدًا، والتصنعات واللهجات الدارجة المألوفة، والأسلوب اليوفوي Euphuism - (أي الأسلوب المثقل بالحيلة الشكلية الذي اخترعه جون للي) - وهو الأسلوب المنتشر

(١) كان فلولن ينطق الباء الحقيقية (b) بآء ثقيلة (p) فمثلًا beggarly ينطقها peggerly و bragging = praggling و pread = bread. وهذا. وذلك لا يظهر طبعًا في الترجمة العربية إلا إذا جعلنا الباءات الخفيفة بآءات ثقيلة في غير الكلمات المذكورة (د).

الذي فشا استعماله في تلك الأيام، ثم الثرثرة الصبيانية، ثم هلوسات المعتوهين. وقد كانت لفولستاف طريقته الكلامية الخاصة به:

فولستاف: باردولف، ألسـت تراني أصبحت مخلوقاً منبوذاً بصورة خسيـسة مزرية منذ تلك الفعلـة الأخيرة؟ ألسـت تراني أنلـ ويصـيبي الهزال؟ ألسـت أصغر وأتضاءل! كيف لا، وهذا جلدي اتسع علي وأصبح يخفق كما يخفق في الريح مـتزر فضفاض تلبسه عجوز شمطاء؟ لقد يبست وذويت كما تذوي تفاحة منتصف الصيف العجفاء! لا بأس، فلسوف أندم، وسأندم حالاً، حينما أكون في حلة محتملة، ولسوف أذوب من الألم والضنا عن قريب، وعندئذ لن تكون بي قوة تساعدني على الندم.. ثم أنا لم أنس بعد من أي شيء داخل الكنيسة هو مصنوع؛ إنني أصبحت تافهاً ضئيلاً لا قيمة لي مثل حبة من الفلفل الأسود، ولم يعد لدي من الذكاء أكثر مما لدى حصان عجوز داخل الكنيسة! إنها عصابة، عصابة شريرة، وهي كانت سبب فسادي!

(هنري الرابع ج ١ - ف ٣ - م ٣)

ويحاكي الكاتب و. كتريك W. Kenrich هذا محاكاة بارعة في ملهاته "عرس فولستاف Falstaff's Wedding" التي لا تزال قراءتها تجلب شيئاً من المتعة، والتي يدخل فيها معظم الشخصيات المضحكة التي تشترك بنصيب مع فولستاف في مسرحيات شكسبير:

"لأتمنى لو كنت في إبست - تشيب. إن لدى مضيفتي لشراباً منعشاً ليس كمثلـه في الدنيا شراب؛ ولم أشعر في حياتي قط بحاجتي إليه كحاجتي الآن، إن إذلاله هاو لي ليقف في حلقومي، وهو في النهاية يكاد يخنقني.. ولكنني لن أبتلعه أبداً، وعدا علي حقاً؛ اللهم إلا إذا أعطيت كأساً من الشرى^(١) تساعدني علي

(١) Sherris خمر أسبانية (د).

ابتلاعه، فإذا حدث هذا فكيف تطيقه معدتي؟ كيف أهضمه؟ الله وحده أعلم! إن شخصي ولقب فروسيتي في اللحظة الراهنة معرضنا للمهالك كليهما. إن مولاي صاحب الفخامة القاضي الذي أنا لاجئ إلى حماه لم يكن لي حبًا جمًّا، ولكن هذا لا يهم ما دامت ستستخذ بعض الاحتياطات من أجلي لإمدادي بميرتي.. وماذا يهم أي شخص يكون الذي يمدني بهذه الميرة؟ ثم إنني لأتمنى مع ذلك أن يكون فخامته ممن يقدرون النبيذ الأبيض حق قدره حتى لا يضيق علي في مشروب مائدتني أو في مشروباتي الثانوية. إنني لا أحب أمثال هذه الأمزجة العليلة السوداوية، أو أمثال تلك الجبلات الهادمة للخامدة.. تلك اللحي الشائبة التي لا تحسب حسابًا لما يفقده الجسم باستمرار من رطوبته الأساسية.. شرايها المعتمد! "لي الله! إنني كفرس الطاحونة المغمض العينين في خييتي وعثار حظي وشعوري بحرقتي! باردولف! أي طاعون يوشك أن يلهفك فيجعلك تموء كالقط ساعة العشار هكذا!"

* * *

وقد استغل كتاب آخرون المميزات القومية في الكلام. واللاجئ ذو النبرة الأجنبية من نوع خاص هو شخصية كبيرة الشيوخ في المسرحية المعاصرة. واليك المثال التالي لحديث شخصية أيرلندية في تمثيلية من القرن الثامن عشر كتبها (السير ر. هوارد Sir R. Howard) وتدعى: "اللجنة The Committee":

كيرلس: هل دفعت النقود التي أرسلتك بها؟

تيج: نعم، إلا أنني لن أحمل منها أكثر مما حملت، فاعمل حسابك على

هذا.

كيرلس: ولماذا يا تيج؟

تيج: لقد حفظ الله نفسي من الشيطان حتى.. وقد أفر بأموالك بعد.

كيرلس: حاشاك.. إنك شخص في منتهى الأمانة.

تيج: هذا ما أنا الآن، لكن الشيطان ليس أميناً.. وهو لا يعرف الأمانة. إنه لم يرد أن يدعني وشأني حينما ذهبت بنقودك، لكنه جعلني أذهب إلى هذا المكان الطويل الصغير أو ذلك المكان الصغير الطويل الآخر.. ولعمري لقد كان يحملني إلى أيرلنده، لأنه جعلني أسلك طريقاً قدرًا يشبه المستنقع الآن، ولهذا فانا أعرف الآن أنه كان الطريق إلى أيرلنده.. وحينئذ كنت أقف ساكنًا بلا حراك.. ثم كان يجعلني أوصل السير... ثم كنت آخذ هذا الجانب من الطريق. وحينئذ كان يجعلني آخذ الجانب الآخر، وبعد هذا سرت مسافة قليلة إلى الأمام، وبعدها جريت بالفعل. ولعمري إن الشيطان لم يستطع أن يلحق بي.. وهكذا دفعت النقود فعلاً.. ولكنني لن أحمل نقودًا.. وهذا عمل لن أقدم عليه أبدًا.

كيرلس: ولكنك ستفعل يا تيج عندما يتوفر لدي ما أرسلك به، فلقد أثبت لي الآن أن الإغراء لا سبيل له إليك.

تيج: حسن.. إنك إذا أرسلتني بالنقود مرة أخرى، ولم أعد إليك في الميعاد، فإن الشيطان سوف يجعلني أهرب بالمال.

* * *

وثمة شخصية مسرحية أيرلندية أخرى أكثر شهرة من الشخصية المذكورة آنفًا هي شخصية فويجاراد Foigard في مسرحية "الخدعة الظرفية" للكاتب فركوار.

وهذا الذي يمكن أن نطلق عليه اسم "اصطلاحات أصحاب المهن والمحترفين" هو أيضًا من الاصطلاحات التي تصلح لإحداث التأثير المضحك عامة، فهناك أدوار أطباء مسرحية كثيرة بعضها يمثل شخصيات لبقة وعذبة ولكنها شخصيات شريرة، وبعضها شخصيات نظيفة دمتة، وبعضها شاذة هوائية متقلبة

الأطوار. ففي مسرحية "الطبيب كاترهوس المذهل"^(١): - The Amazing Dr. Clitterhouse " للكاتب باري لندن^(٢) Barre Lyndon نجد بطل المسرحية ينغمس في تيار الجرائم بدافع حب الاستطلاع العلمي عن ردود الفعل في المجرمين وارتكاساتهم، ويستطيع أن يولد في نفوسنا عددًا من الآثار المذهلة أو المضحكة باستعماله استعمالاً مفاجئاً للاصطلاحات الطبية الإحصائية التي تفعل فعلها في النفس حول هذه المسائل الطبية التي من قبيل ضغط الدم والتشنج الحنجري في وسط ما يقوم به من حوادث الجريمة وأعمال العنف والجبروت. ثم الدكتور نوكس Dr. Knox في مسرحية الكاتب جيمس بريدي "The Anatomist" أو المشرح"^(٣) الذي يستعمل الرطانات المتعارفة بين الجراحين، وإن تكن الاصطلاحات التي يرسلها هي اصطلاحات من اختراعه هو أكثر منها اصطلاحات إحصائية. ولغة هيئات التدريس بالمدارس مستخدمة أيضاً في عدد كبير من التمثيليات الحديثة. وإليك هذه المحادثة البحرية من مسرحية "مدرسة الخلاعة The School for Rakes" للكاتب مسز إليزابيث جريفث E. Griffiths (من القرن الثامن عشر):

إيفانز: والداي في لندن! إنك تدهشني يا كابتن، وماذا يمكن أن يكون قد جاء به يا ترى؟

الكابتن: ولا شيء! أما ما أثار دهشتك يا بطلي الصغير، فقد أدهش أباك بقدر ما أدهشك سماعه بوجودك في نفس الميناء.. أما من حيث عمته ونفرد

(١) الطبيب كاترهوس المذهل The Amazing Dr. Clitterhouse . ملهاة للكاتب الإنجليزي باري لندن Barre Lyndon ظهرت سنة ١٩٣٦ وخلاصتها أن الطبيب العالم المشهور كاترهوس ينضم إلى عصابة من اللصوص لكي يدرس أسباب الجريمة دراسة مباشرة، لكن اللصوص يبنهون مهددين إياه بالتبليغ عنه إن لم يعطهم.. ومن ثمة يضطر إلى ارتكاب جريمة القتل لكي ينقذ نفسه. على أن محاميه يعتقد بان المحكمة سوف تقضي بأنه مجنون (د).

(٢) باري لندن Barre Lyndon (١٨٩٦ - ١٩٠٠) كاتب مسرحي إنجليزي كان صحفياً ثم كاتب أقاصيص للمجلات أول الأمر ثم تفرغ للكتابة للمسرح. ومن أشهر مسرحياته: السرعة Speed والدكتور كاترهوس المذهل. وحضروا بالبلبل .. إلخ (د).

(٣) المشرح The Anatomist مسرحية بقلم جيمس بريدي ظهرت سنة ١٩٣١ وتدور حوادثها حول سرقة جسيم الموتى في مدينة أدنبره (أسكتلندا) وبيعها لطلبة كلية الطب هناك. وهو الموضوع المتفشي عندنا اليوم (د).

Winfiread فقد جحظت حدقتها من الانذهال مثلما حدث للبحارة حينما أبصروا طلعة أول رجل من بتجونيا. والظاهر أن أحتك كانت في الواقع أكثر هؤلاء سرورًا عندما سمعت الخبر، وتساءلت عما إذا كنت قد لقيتك في حالة طيبة، وعما إذا كنت أعرف مراسيك.

إيفانس: أحتي اللطيفة هاريوت! إني أذوب شوقًا إلى رؤيتها.

الكابتن: انشر الشراع وهلم إذن.. إني سأكون حارس أسفارك، وإن كنت أفضل أن ألقى المرسى وأرفه عن نفسي ساعة أو نحوها في مقهى البحرية حيث أخبرت الكابتن بلاست (العاصف!) ربنا السفينة "ريح الشمال" وغيره من الفتيان الظرفاء أن ينتظروني ثمة.

والمتطهر Zeal - of - the - Land Busy مسرحية بن

جونسون:

"سوق بارثولوميو^(١) Bartholomew Fair" يستعمل تلك اللغة الممتلئة بالرطانات التي يستعملها غلاء الطهرين Puritans؛ وكاسترل Kastril "الولد الغضبان" في مسرحية جونسون أيضًا "السيمائي" يستعمل اللغة المألوفة التي يستعملها الشباب المتهور الميال إلى المبارزات والمشاجرات، والتصنعات الكلامية الشائعة مما يستهزأ به غالبًا في التمثيليات العصرية. ومن شأن هذا النوع من التهكم أنه سريع الزوال بكل أسف لارتباطه بزمه. وإليك المثال التالي من الشثرة المعضلة من نفس النمط الذي تثرثر به الشخصيات الشبيهة بشخصية تيج آنفة الذكر. وهي من مسرحية "اللجنة" للسير هوارد:

(١) سوق بارثولوميو Bartholomew Fair مسرحية هجائية (لامزه) بقلم بن جونسون ظهرت سنة ١٦١٤ - هاجم فيها النفاق والمنافقين في مدينة لندن حيث تذهب إلى سوقها ونويف Winwife وكورولس وجستس أفردو، وجريس ولبرن.. إلخ. وفي آخر النهار حينما تنتهي السوق يعود كورولس وقد فاز بزوجة غنية، كما يعود جريس ونويف وهما مخطوبان، كما يعود القاضي جستس وقد عرف أن المرأة التي كان يوشك أن يحكم عليها بالسجن لفحشها إن هي إلا زوجته (د).

مسز داي: وها أنت ذا تتحدث عن هذا المخلوق آبل (Abel) بعينه؛
اسمع.. أنا لا أقول لك إلا شيئاً واحداً : - إني ليتولاني العجب من أنه لا هو ولا
صاحبالسيادة رئيس كتاب زوجي: أوباديا (Obadiah) هنا على استعداد لمرافقتي؛
إني لأعتقد أن ابني آبل قد كان هنا قبلنا بساعتين، إنه برينوكس Prinox مطية
الشيطان بلحمه وشحمه؛ وسيظل إلى الأبد يريح و(يبرطع!)، ومع ذلك فلم يكمل
من عمره الحادية والعشرين بعد، بالرغم من قسماته التي تدل على غير ذلك. وهو
لم يأخذ هذا الرمح عن شخص لأن أباه كان نفس الشيء.. كأنه هو.. لقد كان
يمكنه الرمح مع أحسن جياذ هذه الحلبة، إنه هو وزوج مستر بوزي Busie كانا
معدودين أحسن فارسين في ريدنج - آي، وفي بركشير علاوة ذلك، لقد ركبت
سابقاً خلف مستر بوزي، لكني، وأقول الحق لا أستطيع الآن أن أتحمل السفر؛
وعربة أسفاري الخاصة هي الآن في حلة رثة، ولهذا كنت راغبة في الانتقال بهذه:
ولكني أؤكد لك أنه إذا كان صاحب السيادة مستر داي رئيس لجنة الحراسة ونزع
الملكية الموقرة يعرف أن زوجته قد ركبت عربة سفر عمومية لجعل البيت جحيماً
على رأس بعضهم - لماذا، وكيف حالك يا سيدي؟ ماذا، أمتعب أنت من رحلتك؟
(للكولونيل)

بلنت: (جانباً) إن لسانها لن يكلم من الكلام ولن يمل! إن السفر في العربة
مع هذا العدد الكبير يا سيدتي: قد رفع حرارتي قليلاً.

مسز داي: العدد الكبير يا سيدي! وكيف لم يكن في عربتك إلا ستة من
المسافرين - وماذا يمكنك أن تقول: إذا أخبرتك أنني كنت واحدة من أحد عشر
مسافرًا ذات مرة في عربة سفر واحدة؟

بلنت: (جانباً) أوه.. يا للشيطان! لقد فتحت لها موضوعاً آخر!

* * *

وربما كان المستحسن، حتى لا يجد القارئ ما يغريه بالتعليق نفسه الذي كان بلنت يعلق به على ثرثرة مسز داي، أن نرجئ البحث في استعمال الشعر والنثر على ألسنة شخصيات مختلفة في عصر شكسبير، وفي الفينة بعد الفينة بعد ذلك العصر، حتى نكون قد فرغنا من وظائف الشعر والنثر المختلفة في المسرحية، وسننتقل الآن من الأحاديث والخطب التي يتألف منها الحوار إلى شكل الحوار ذاته.

فن الصياغة والحوار: المحادثة

الأول يعرض المسئلة، إنه مخلص صريح؛

والثاني يجب أن يعترض - لقد ميز؛

والثالث يساعد الاثنين؛ إذا كان ثمة من

يفعل هذا، والرابع يعترض ويحتج؛

والخامس يمرق إلى الشيء المنشود: ثم إلى

الأول، تعود القضية، موضع الأخذ والرد.

(روبرت بروننج)

(Master Hugues of Saxe. Gothe)

* * *

لقد يكون من الممكن من الناحية لنظرية - ولست أدري إن كان هذا قد حدث - أن تكتب تمثيلية يكون كل حديث أو خطبة فيها ملائمًا بطريقة بارعة لشخصية فردية أو متخيلة، وتكون كل خطبة أو حديث في ذاته حديثًا يمكن إلقاؤه والنطق به نطقًا جيدًا خفيًا على الأسماع، إلا أن التمثيلية التي من هذا النوع لا يمكن إخراجها لأن حوارها إذا ضم بعضه إلى بعض لا يحمل أي وجه من وجوه الشبه بينه وبين حوار الحياة الواقعية. ولعل مسرحية شللي "بروميثيوس الطليق" هي في إحدى نواحيها مثال لهذا النوع.

والأمر المؤكد أن بين الأحاديث التي تجري في الرواية التمثيلية والأحاديث التي تجري في الحياة الواقعية فروقاً ملحوظة. وقد ذكرنا آنفاً الفروق التي تتميز بها الأحاديث والخطب الشخصية التي يلقيها الأفراد، أما في الحوار فتحدث توقعات ومقاطع أقل مما يحدث في الحياة؛ والناس في المسرحية لا يضايقون غيرهم إلا لتأثيرات هزلية مضحكة خاصة؛ ويكاد كل شخص في المسرحية أن يكون مستمعاً أشد إصغاءً وأكثر أدباً منه في الحياة الواقعية؛ وإن كان مستوى الحديث بالطبع يجعل الضيق وحرج الصدر أبعد احتمالاً. وما لم يكن المراد هو بعض التأثير الهزلي المضحك أو التأثير المشجي المحرك للعواطف، فإن اهتمام الناس يكون أقل جداً بأمثال تلك الأمور التي من قبيل الذهاب إلى العمل أو تنظيف الأحذية أو استحمام الطفل أو وضع الخطاب في صندوق قبل أن يفرغه الساعي؛ ولا يمكن أن تحدث مقاطعته مطلقاً بدافع الضرورة الطبيعية إذا كان الحديث حديثاً شائئاً خلائياً أو في أثناء الاعتراف بأسرار شخصية كما يحدث عادة في الحياة الواقعية. والمحادثة المسرحية تكاد تكون قسمة بين المتحدثين أكثر مما تكون بين شخصية أو أكثر في إحدى الغرف في الحياة الحقيقية. وقد يحدث أن يوجد مشهد بالتمثيلية يحتشد فيه عدد كبير من الناس يجلسون جماعة واحدة جلسة لا كلفة فيها يتباحثون في موضوع من الموضوعات كذلك المشهد الذي في مسرحية شو "Getting Married"، بينما إذا حدث هذا في الحياة الواقعية كان الأرجح أنهم ينقسمون إلى جماعات أصغر تتحدث كلها في موضوعات ذات أهمية مستعجلة لكل منها. ومخرجو تمثيلات شكسبير هو ومعاصريه وغيرهم من الكتاب الذين تشمل تمثيلياتهم على عدد ضخم من الشخصيات التي تقف على خشبة المسرح دفعة واحدة كثيراً ما يجدون أن من المستحسن أثناء محادثة طويلة نوعاً بين عضوين من جماعة ان ينقسم بقية الموجودين إلى جماعات منفصلة تتظاهر كل منها بالانهماك في محادثات تخصصهم، وذلك في خلفية المنصة.

وثمة تقليد آخر من تقاليد أحاديث المنصة هو ذلك التقليد المعروف
بال: "aside" أو التحدث جانبًا بين شخصين، وهو طريقة لتصوير الأفكار الداخلية
التي تهجس في رأس المتحدثين للتمييز بينها وبين الحديث الجهرى المباشر
وذلك كما في المشهد الثاني من "يوليوس قيصر":

قيصر: مرهم جميعًا بالاستعداد داخلاً:

إنى لأستحق العدل على انتاظر غيري لي هكذا

والآن يا سنًا.. وأنت يا منتلاسل.. ويا.. تريونيوس:

لي معك حديث يستغرق ساعة من الزمن

فتذكر أن تحضر إليّ اليوم

وكن قريبًا مني حتى أظل ذاكر لك

تريونيوس: سمعًا يا مولاي قيصر (جانبًا) وسأكون شديد القرب منك حتى
ليتمنى أحب الناس إليك لو كنت أبعد الناس عنك!

* * *

وإليك هذا المثال الآخر من مسرحية "الزوجان الوفيان The Constant Couple" للكاتب فاركوار:

ستاندارد: لقد كنت أتمنى ذات يوم يا سيدتي لو منحتني شرف الدفاع عنك
في جميع المواقف التي يخشى منها الخطر عليك، وذلك بمقتضى لقب يبيح لي
ذلك، تمنحني إياه سيدتي راعة الحسن؛ ولكن حتى الآن يجب أن يسير في ركاب
حظي. لقد كانت رتبتي يا سيدتي هي إجازتي إلى الحسان الغيد، وقد كانت تضفي

على عاطفتي نبلاً، وعلى حبي قيمة وشأنًا، لقد كانت هذه الرتبة ذات يوم حياة الشرف لكنها اليوم أكفانه المحيقة به، ويجب أن يدفن حبي معها.

بارلي: ماذا؟ هل الكولونيل مُسرح من الخدمة؟

(جانباً) تعسًا له من شخص تافه يغني النفس! إن رائحة الفقر تفوح منه

بالفعل!

ليورول: (جانباً) إن بليته تشغلني لأنها قد تحبط خططي!

* * *

ونحن إذا أخذنا بمقاييس الواقعية المطلقة - تلك الواقعية المستحيلة في أي فن - لوجدنا هذا من الحماقة بمكان. لقد كان قيصر في حالة ذهنية تجعله شديد الحذر من أي شيء يثير شكوكه، وكانت امرأته قد رأت حلمًا مزعجًا أطار النوم من مقلتيه هو والعاصفة التي ثارت وقتئذ. وقد اقتنع بعدم التوجه إلى الكابيتول، ولكن ديسوس بروتس قد أقنعه بتغيير رأيه. وقيصر وإن يكن رجلاً شجاعاً مبعلاً قابل لأن يكون شخصاً يتأثر بالخرافات، ثم هو رجل مضطرب الأعصاب في اللحظة الراهنة (فهو مريض بالصرع)؛ وقد يكون من المنتظر أنه ربما يلاحظ تريبونوس وهو يتحدث إلى نفسه متمماً بطريقة شريرة، غير أنه يستمر في حديثه بصورة ودية دون أن يلقي أية أسئلة تثير الارتباك وتؤدي إلى الحرج. ومن قبيل هذا ما يحدث حينما يقع إنسان في المرتبة فجأة إذ يجعله هذا عادة سريع التأثير جدًّا بوفاء أصدقائه السابقين أو بتكريمهم له. ومما هو بعيد الاحتمال أن يعجز الكولونل ستاندارد عن سماع التعليقات التي من شأنها أن تثير شكوكه وفي الحياة الواقعية لا يكون معظمنا من حسن الطالع بحيث نستطيع التفريغ عن أحاسيسنا بالتمتمة لأنفسنا في حضرة أناس نعارضهم أو نخالفهم في الرأي؛ ونحن إذا استطعنا أن نفعل ذلك لقال لنا خصمنا على التحقيق: "وما هو هذا الذي تقوله؟". وأهل الصمم

أنفسهم آتاهم الله تلك الموهبة الغامضة التي يستطيعون بها ملاحظة أننا نقول أشياء كنا نفضل لو لم يلاحظوها. ولكن هذه "الأقوال الجانية" مقبولة ومسلم بها فوق خشية المسرح كوسيلة لتوضيح أن الذي يقوله أحد الأشخاص لشخص آخر هو شيء غير صحيح أو من قبيل الختل أو أنه من الأقوال التي تحدثل معينين، وقد قل استعمال هذه الوسيلة في مسرحيات القرن العشرين ذات الصبغة الطبيعية الشديدة.

على أن المسرحية وإن تكن تصويرًا مقوى، ليست تصويرًا فتوغرافيًا للحياة، إذ أن التصوير الواقعي الخالص لن يعود علينا بأية متعة من المسرحية إذ يجب أن تعطينا المسرحيات "إيهامًا" بالواقع ونحن نشاهدها، هذا ما لم تكن المسرحية تمثيلية خيالية خالصة (Fantasy) أو تمثيلية تستهدف صراحة الإثارة الحسية (Sensationalism).

وشدة التركيز في المسرحية يجعل هذا الحشد للمعلومات في أسطر قليلة من الحوار ضرورة لا غناء عنها في معظم الأحيان. وفي وسع القارئ أن يجد مئات من الأمثلة على ذلك. على أن الحوار المسرحي يمكن أيضًا أن يكون أقل تركيزًا من الحديث العادي بمعنى أن يكون أكثر بلاغة^(١) وزخرفًا من هذا الحديث العادي وأن يكون ملتحمًا بنسيج المسرحية. وأحسن مثال لذلك لكاتب حي هو ما نجده في لغة مسرحيات كرسوفر فراي بخصوصيتها العجيبة وأصالتها المدهشة ومن الممتع أن تصغى إلى أناس يتحدثون كما تتحدث شخصياته في مسرحية "السيدة ليست للحريق" في الفصل لثاني مثلاً، حينما تتحدث بتلك اللغة التي هذا شأنها، وإن لم نكن نتحدث بهذا الأسلوب في بيوتنا:

تيسون: لا بأس، أجل، لا بأس، إنني لأتساءل لماذا لا يشغل الناس بأمرهم دون أمور غيرهم؟ إن هذا الشهاب الساقط لا يشغلنا في شيء؛ وإنني لسعيد منتهى

(١) ليس المقصود من البلاغة هنا معناها الشبع الذي يكرهه القراء (المؤلفة).

السعادة وهدوء البال لذلك؛ إن الأرجح أنه قد مر منشغلاً عنا تمام الانشغال ببعض همومه الكوكبية دون أن يبالي بنا في كثير أو قليل، أليس كذلك يا تابركوم؟ أنه واحد من ذلك الخليط الغريب من النجوم حسن جداً.

تابركوم: جداً.. إنه بلغم فائض

في النظام الشمس، كان في طريقه

إلى مبصقة سماوية، كيف هذا؟

كيف هذا؟ في طريقه

تيسون: أحسب أن من الحمق

تحدي العناية الإلهية بهذه الفكاهة يا تابركوم.

مارجريت: وفي الأمسية الواحدة التي ننتظر فيها لم الشمل:

وأية جماعة تجرؤ على المحيء إلى هنا

وسط كل الضوضاء الوثنية في الطريق

إلا جماعة الحوارين المجيدة.

وليس لدينا كوبات تكفي لمثل هذا العدد الضخم.

* * *

والمسرحية تشمل غالباً على عدد من الأحاديث أو الخطب العظيمة
المهياة المكتوبة بالثر أو الشعر؛ وهذه الأحاديث أو الخطب تملئها إلى حد ما -
وذلك في المسرحية الجيدة - عاطفة الكاتب والغبطة التي يولدها الخلق والاندفاع

في نفسه؛ ولكن يجب ألا ننسى أن هذه الخطب أو الأحاديث توضع ثمة أيضاً لإتاحة الفرصة للممثل العظيم أو الممثلة العظيمة لإظهار مهارتهما وحرارتهما، في معالجة الانفعالات النفسية، ومن هذا القبيل نحويات هاملت وماكبث، والخطاب الذي يوجهه فاوست إلى هيلين^(١)، وخطبته العظيمة التي يلقيها في لحظاته الأخيرة، ثم النجويات الهزلية المضحكة لمالفيو^(٢) وفولستاف^(٣)، ثم "انفجارات" راسين الخطابية العظيمة، ثم تلك الخطبة التي مطلعها: "نعم. لقد أخبرني أنكم كنتم حمقى" حتى في آخر فصل من "جان دارك"، ثم في عظة القس في مسرحية "الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin"، ثم عظة بكت Becket في مسرحية "جريمة قتل في الكنيسة". إن مما يسر الممثلين والممثلات أن تكون لهم أدوار تتجلى فيها مهاراتهم على خير وجوهها، ومن ثمة يحرص الكتاب المسرحيون بوجه الإجمال على إتاحة تلك الفرصة أمامهم وشكسبير ومعاصروه، ثم شو، كرماء بوجه خاص في هذا الصدد.

وطريقة معالجة الحوار هي التي تكيف سرعة المسرحية. والظاهر إجمالاً أن المشهد المشتمل على عدد من الأحاديث أو الخطب الطويلة: يتحرك بصورة أبطأ وأكثر فخامة وسناء من المشهد الذي تكون أحاديثه أو خطبه قصيرة وتجري سريعة متلاحقة. وفيما يلي قطعة من مشهد تبدأ بخطبتين طويلتين للتعبير عن ارتباط الملك هذا الارتباط العاطفي الفاتر بمحبوبه غير المرغوب فيه، وملق محبوبه ذلك الملق الحلو المعسول، والحديث ماض في صورته التهكمية وفي سرعة عظيمة لا يقطعها إلا حديث من بيت أو بيتين بينما يتطور النذير بهبوب العاصفة، (والقطعة من مسرحية مارلو (إدوارد الثاني - الفصل الأول - المشهد الثاني):

(١) في الليلة الثانية عشرة (د).

(٢) في الليلة الثانية عشرة (د).

(٣) السير جون فولستاف أعظم شخصيات شكسبير الضاحكة ويظهر في "زوجات وندسور المرحات" و"هنري الرابع جزأياً" و"هنري الخامس" (د).

إدوارد: حبيبي جيفستون: مرحبًا بك في تاينموث! أهلاً بك وسهلاً:

إن غيابك عني جعلني أذوب وأذوي

لأنني كنت كعشاق داناى الجميلة

عندما كانت حبيسة تلك القلعة النحاسية

جعلهم هذا يرغبونها أكثر، ويثورون ويسخطون

هكذا كان حالي.. والآن.. مرآك

أحلى بكثير مما كان لحظة فراقك الذي

كان مر المذاق، ينكأ قلبي الباكي ويؤلمه

جيفستون: مولاي الحبيب ومليكي، إن حديثك يحبس منطقي

بيد أن لدي بقية من الكلام أعبّر بها عن فرحتي:

إن الراعي الذي لفحه الشتاء وقرسه بزمهريه

لا يهفو إلى رؤية أقواف الربيع

كما أهفو إلى التملّي بطلعة جلالتك.

إدوارد: ألا أحد منكم يتقدم بالتحية إلى جيفستون الحبيب؟

لانكاستر: تحيته! أجل! مرحبًا بك يا لورد تشيمبرلين!

مورتمر: (الأصغر) مرحبًا بإيرل كورنوول الطيب:

وودوك: مرحبًا باللورد حاكم جزيرة مان!

بمبروك: مرحبًا بالسيد الوزير!

كنت: أخي: هل تسمعهم؟

إدوارد: لا يزال هؤلاء اللوردات والإيرلات يعاملونني هذه المعاملة!

جيفستون: مولاي. إنني لا أستطيع احتمال هذه الإساءات!

الملكة: () جانبًا يا ربح لي من شقية حينما يشرع هؤلاء في التنافر:

إدوارد: رد إساءاتهم إلى نحرهم... وسأكون كفيلك.

جيفستون: أيها الإيرلات اللؤماء المنحطون، بما لكم من رفعة المولد

انطلقوا واقبعوا في دوركم وانفضوا سخائمكم هناك

ولا تحضروا إلى هنا لكي تستهزئوا بجيفستون

الذي لا تهبط أفكاره العالية إلى هذا المستوى الدنيء

بحيث يمكن أن يلقي نظرة على أمثالكم!

لانكاستر: لكنني لا آنف من أن أقوم لك لهذا (يجرد سيفه)

إدوارد: خيانة! خيانة! أين هذا الخائن!

بمبروك: هنا! هنا! أيها الملك:

أبعدوا جيفستون من هنا، إنهم سيقتلونه.

جيفستون: إن حياتك ستصلح هذه الفضيحة القدره

مورتيمر الأصغر: أيها الوغد! بل حياتك أنت إن لم ينب سيفي!

(يتقدم ليطعنه)

الملكة: ويلك أيها الشرس مورتيمر! ماذا فعلت!

مورتيمر الأصغر: لم أفعل أكثر مما كان يمكن أن أجيب به... لو قتل!

* * *

ويمكننا أن نلاحظ وجه التباين بين هذه الخطب الطويلة البطيئة ثم هذه المحاورات والمناقشات الهادئة في نفس هذه المسرحية (إدوارد الثاني) في الفصل الخامس - المشهد الثاني:

مورتيمر: يا إيزابيل الجميلة، أما وقد حققنا رغبتنا،

وسيق المتكبرون من مفسدي الملك الخفيف الحلم

إلى المقصلة الساحقة الباسقة

وزجَّ به هو نفسه في ظلمات الأسر،

فاستسلمي لي، ولسوف تستسلم لنا المملكة

ومهما يكن الأمر فاحذري المخاوف الصبيانية

لأننا وقد أمسكنا بتلابيب هذا الذئب العجوز

يجب ألا نفلته وإلا وهجم علينا كلينا

وأنشب فينا أظافره غير راحم كما أنشبت فيه الأظافر من قبل

من أجل هذا تذكري يا سيدتي أنه يعيننا كثيرًا

تنصيب ولدك بكل ما يسعنا من سرعة

على أن أكون أنا وصيًا عليه

لأن صالحنا سيكون أوسع مدى وأعز سندًا

حينما يجري دائمًا باسم ملك.

الملكة: يا حبيبي مورتيمر، يا حياة إيزابيل،

ثق أنني أحبك من أعماق قلبي،

ولهذا، سيكون الأمير.. ابني.. في حمى وأمان.

ابني الذي أقدره وأعزه كما أقدر عيني هاتين.

أَمْضِ في شأن أبيه ما تريد

وسأسترك أنا نفسي في هذا بمحض رغبتى.

* * *

ومن الممكن أن نذكر في سياق هذا الحديث أيضًا ما كانت تتسم به الأناشيد الغنائية في المسرحية اليونانية من بطء مهيب، وجدل المماحكة أو الـ Stichomythia في حوارها من سرعة؛ ونجمل فنقول إن حوار الملهاة يتحرك أسرع مما يتحرك الحوار في المأساة وإن كان الفعل في الملهاة في كثير من الأحيان أقل منه في المأساة، أو - على الأقل - أقل أهمية.

ويجب علينا ونحن ندرس "الصنعة" أو الطريقة التي كتبت بها مسرحية معينة أن نلاحظ الفرق بين الحوار الذي أولى وظائفه هي نقل المعلومات للمضي في العقدة، والحوار الذي أولى وظائفه إدخال السرور على النفس بما فيه من جمال

وذكاء وغرابة، أو أية سمة ذاتية أخرى. والانفصال انفصلاً مسرفاً بين هاتين الوظيفتين دليل على الصنعة الكتابية المسرحية السيئة، لضياح جهد كبير بلا طائل في هذه الناحية أو في تلك، علماً بأنه لا سبيل إلى تضييع الجهود في تمثيلية يستغرق أداؤها ساعتين من الزمان؛ إلا أن هناك فاصلاً في الغالب بين هاتين الوظيفتين وإليك مثلاً تلك القطعة اللطيفة المسلية من الحوار الذي يحمل إلينا أيضاً بعض المعلومات الضرورية لتطور التمثيلية؛ والقطعة من تمثيلية "ليحصل لنا الشرف To Have the Honour" (ف ٢ للكاتب أ. أ. ملن^(١)).

الأمير: لقد اخترعت الدولة الحاجرة نيوسلافونيا. أنا الذي اخترعتها من العدم، اخترعت اسمها، اخترعت شعبها، اخترعت عاداتها، اخترعت نظمها وآدابها، ثم خلعت على نفسي لقب أمير تلك البلاد، ومن سواي له الحق في خلع ذلك اللقب؟ ومن يمكن أن يكون أحق به مني؟

جنيفر: (وهي تومئ برأسها) الأمير ميخائيل روبلسكي.

الأمير: روبلسكي! إننا لم نعد نستعمل المقطع الأخير: ألسكي، في بلدنا نيوسلافونيا.

جنيفر: كان ينبغي لي أن أتذكر.

الأمير: إنها مملكة صغيرة خفيفة الظل. يجب أن تدعيني أريك إياها ذات

يوم

جنيفر: شكراً. أأكون من اللائق أن نتجول معاً بين الناس؟

الأمير: من اللائق؟

(١) A. A. Milne

جنيفر: إن المغفور له الجنرال جيمس بلجر - ك. ب. كان رجلاً من الدقة القديمة.. رجعيًا جدًا.. ولا أظن أنه يسر أرملة - قل لي.. كيف ينظرون إلى هذه الأمور في مملكتكم؟

الأمير: آه.. لقد أذكرتني.. لقد كنت مشتاقًا لأن أسألك هذا السؤال الأملية بطولها - لو لم يخيل إلي أنه سؤال سخيف. هل كان هناك إطلاقًا من يسمى جنرال جيمس بلجر - ك. ب.؟

جنيفر: (مشدوهة) يا إلهي! كالا! إنك لا تعني أنني امرأة بغبي متزوجة رجلين في وقت واحد! أتراك تعني ذلك!

الأمير: كنت أسأل نفسي هذا السؤال، أأست كذلك؟

جنيفر: (بأنفة) كلا بالطبع!

الأمير: هذا يسرني!

جنيفر: وفضلاً! عن هذا.. فأين يمكن أن يكون الهزل! إنني مخترعة!

الأمير: أفهم!

جنيفر: لقد اخترعت جنديًا ضخماً أفتى الأنف يدعى بلجر.. اخترعته بشحمه ولحمه؛ واخترعت رتبته ونياشينه وأوسمته.. ثم تزوجته.. فمن غيري يحق لها أن تع

نفسها زوجته!

* * *

وليس يخفى أن هذا ضروري لعقدة التمثيلية برمتها. وإليك قطعة أخرى من المسرحية نفسها (ف - أ).. قطعة من الحوار الذي يصلح صراحة للتسلية والتلهي والطرب بما فيه من فكاهة وإنسانية وبديهة حلوة وحسن بادرة، هذا إذا جاز أن نستثني ما فيها من اعتراض أنجيلا على السكرتير. ويجب أن نوضح أن جنيفر وهي تلك السيدة الجذابة الرشيقة "تفيض قوة وحيوية، حتى ليظهر جانب من ذلك في قوامها":

أنجيلا: من المضحك أن تدعي أنك سمينة.. فلماذا تدعين ذلك؟

جنيفر: أنا لا أدعي.. وليس من امرأة تدعي أنها سمينة.. ولكن كل امرأة تجاوزت الثلاثين يبدأ الخوف يخامر نفسها. وهي في عيد ميلادها الثلاثين تشرع في النظر إلى نفسها في المرآة وتقول: "هل هذا.. و.. أليس هذا؟" وقد قلتها أنا نفسي هذا الصباح.

لقد رأيتني أقول: "أين ال... أين توجد يا ترى؟"

أنجيلا: نيوسلافونيا؟ لست أدري (وهي تلوح بسيجارتها) تحت إلى أسفل اليمين - على ما أن - في مكان ما.

جنيفر: إنهم يصنعون الجغرافيا بمنتهى السرعة هذه الأيام، حتى لا أستطيع ملاحظتهم في ذلك.

أنجيلا: إنها نوع من أنواع الدول الحاجزة (تقدم حلقتها إلى جنيفر) من فضلك يا عزيزتي.. وإلا أفسدت نظام شعري.

جنيفر: (وهي تثبت الحلق) إن الإنسان إذا لم يكن قد سمع بمملكة قط فإنه دائماً يقول إنها "نوع من الممالك الحاجزة" أي التي تحجز بين مملكتين حتى لا تتعدى إحداهما على الأخرى. "لقد كانت مس أنجيلا باتزرباي تلبس لآلي

العائلة" لا بد أنه من الصعوبة بمكان الشعور بالوطنية المتأججة نحو بلد لا توجد إلا لمنع بلدين آخرين من هجوم إحداهما على الأخرى.. أديري إلي أذنك.

أنجيلا: (مستديرة) ليس من الصعوبة مطلقاً الشعر بالوطنية الحادة.

جينيفر: صحيح. وعلى الأقل ليس من الصعوبة مطلقاً الشعور بما عليه الغير من ضعف الوطنية المتناهي.. مِصْدَى.. إنه منك! ... هل هو جميل المنظر؟

أنجيلا: لا بأس به.

جينيفر: .. لكي أنزل إلي طبقتي أنا بالذات.. ما شكل سكرتيرته يا ترى؟ .. جميلة لا شك!

أنجيلا: (وهي تتطلع إلى نفسها في المرآة) شكراً. إننا لم نره.. لقد أرسل الأمير خطاباً يقول فيه إنه في لندن. ويقول هل يستطيع.. إلى آخره إلى آخره.. فقلت له إنه يسرني كثيراً.. وعندئذ كتب يقول إنه هو وسكرتيره كانا في البول Bull في مدنهام Medenham – فهل يستطيعان كذا وكذا.. إلى آخره وآخره... وقد قلت، بالطبع. وأحسب أنه أشبه بمرشد من مرشدي السياح.. او ساع.. أو وصيف.. أو مراسله.. أو أي شيء من هذا القبيل.. يجب أن أذهب وأنتهي من زينتي (منصرفاً).

جينيفر: حسن.. إذا جاز لي أن أتكلم كما تتكلم أرمل لا تود الزواج مرة أخرى فأنا أتمنى لك حظاً سعيداً.

أنجيلا: (وهي تبتسم ابتسامة غامضة من منتصف الطريق فوق السلم)

لا تكوني سوقية هكذا يا جينيفر!

جنيفر: إنني أحب أن أكون سوقية لأن هذا يناسب مظهري. وعلى كل يا حبيبتي.. عديني بأني سأكون أول من يعلم!

أنجيلا: ستكونين بالتأكيد، وهذا مبلغ علمي.. فلديك المقدرة التامة على الاختباء خلف الأشجار.. والإصغاء من هناك.. (تدخل حجرتها)

جنيفر: (بوجه باش) صحيح.. أنا كذلك (مستعرضة نفسها) وأشكرك على قولك "الأشجار" أو "الأدغال!"

إن الطريقة المثلى لتحليل الحوار المسرحي هي القيام بتمثيل هذا الحوار أو قراءته بصوت مرتفع إذا عجزنا عن تمثيله؛ وإذا لم يتيسر لنا ذلك فعلياً أن نقرأه بصوت مرتفع في مخيلتنا. وقد تكون ثمة قطع وروائع من النثر أو الشعر التي تبلغ حد الجودة بوصفها كتابات إنشائية، لكنها تبلغ حد الاستحالة التامة بوصفها كلاماً مسرحياً، كتمثيلات جورج تشابمان مثلاً، وعلى العكس من ذلك، قد توجد كتابات مسرحية ذات صبغة أدبية مهلهلة لا تخفى على أحد، لكنها حينما نلقيها بصوت مرتفع تسفر عن صلاحيتها الكبيرة لأغراض المسرح من الناحية العملية. أضف إلى ذلك أن الكثير من الأحاديث والخطب المهلهلة والتمتمات واللجلجات والتعبيرات الغامضة والأصوات الحيوانية تكتسب أهمية شائعة فوق خشبة المسرح. والشخص الذي يريد أن ينجح في القراءة التمثيلية، يجب أن يتعلم كيف يضحك وكيف يبكي فوق المنصة كلما أراد ذلك، لأن نطقاً واحداً من أسماء الحروف من أمثال تلك التعبيرات التقليدية، مثل: "هوهوه!" أو "ها، ها!" يمكن أن يجعل الحوار المسرحي الجيد يرن في آذاننا رنيناً مضحكاً تماماً أو رنيناً يبعث على منتهى الضيق.

ويجب علينا بمثل هذا ألا نسلم بان قطعة من الحوار المسرحي هي قطعة لا يمكن النطق بها لمجرد أننا لا يمكننا أن ننطقها أو نلقيها إلقاء حسناً إذا كنا نحن

أنفسنا لا نجيد الكلام في حياتنا العادية. ومن النتائج الثمينة جدًا للتعليم عن طريق المسرحية أن يرتفع بمستوى الكلام، فالناس يدفعهم الخجل إلى أن يتكلموا بطريقة أحسن وأن يتحركوا بطريقة أكثر وقارًا. إننا في هذه الأيام لا نجد مبررًا للكلام بطريقة قبيحة مسرفة في القبح ما دام من السهل أن نحصل على كتب طيبة كثيرة تبحث في التدريب على النطق الجيد، وما دام لدينا نخبة من المعلمين الأكفاء المتخصصين في هذه الناحية. إن هؤلاء الذين لا يقدرون قيمة التكلم الجيد، والذين يعجزون عن تعلم كيف يقدرون التكلم الحسن حق قدره لا شأن لهم بدراسة الروايات التمثيلية التي هي في صميمها مؤلفات من "الكلام" الذي يولد في نفوسنا متعة جمالية.

النظم والنثر في المسرحية

إننا لنعجب كيف ينمي الشيطان هذا الخلاف

بين مجانينا في الشعر ومجانينكم في النثر

دريدن: افتتاحية "الكل للحب"

هناك مسرحيات شعرية كمسرحية ت. س. إليوت: "الثام شمل العائلة"، ومسرحيتي كرسطوفر فراي: "فينوس مراقبة" و"أول مولود"^(١)، ومسرحية و. ب. بيتس "المياه الظليلة"^(٢)، ثم المآسي اليونانية العظيمة، ومآسي راسين وكورني، وبعض مسرحيات فيكتور هيجو، ومسرحية فاوست لجيته.. وهناك مآس مكتوبة كلها بالنثر مثل مأساة "إيفانوف"^(٣) لتشيكوف، ومأساة رتشارد صاحب بوردو، للكاتب جوردون دافوت^(٤)، ومأساة "الخطاب" لسومرست موم، ومأساة القديسة جوان (جان دارك) لشو. وهناك مئات من الملهي المكتوبة بالنثر، كملهاة

(١) The First - born

(٢) The Shadowy Waters

(٣) إيفانوف Ivanov مسرحية لأنطون تشيكوف ظهرت سنة ١٨٨٧. وخلصتها أن إيفانوف لا يبالي أن يقضي سهراته مع ساشا ابنة أحد أصدقائه بالرغم مما حذر به الأطباء والعارفون من أن إهماله شئون زوجته اليهودية المريضة بالسل سوف يقضي على حياتها. وبعد عام من وفاة زوجته، وعندما يوشك إيفانوف أن يتزوج ساشا يعلم إيفانوف أن أحد الأطباء سوف يفضح أمره في ساعة الزفاف.. ولا يملك إيفانوف إلا أن يضرب نفسه بالرصاص (د).

(٤) جوردون دافوت Gordon Daviot واسمها الحقيقي هو إليزابيث ماكتوش ولدت في أسكلندة ونشأت نشأة إنجليزية وتعلمت الطب لكنها تفرغت للأدب وكتابة الأقصوصة والقصة والمسرحية بالذات، ومن أشهر مسرحياتها رتشارد صاحب بوردو (١٩٣٤) وقد ظلت تمثل عامًا كاملاً - ثم المرأة الضاحكة ١٩٣٤ - ثم ملكة أسكلندة، ولها قصص مشهورة ومجموعة أقاصيص ويقول النقاد إنها تكاد تحي مجد المسححة التاريخية على نمط شكسبير، وقد ظهرت لها مجموعة تمثيليات من فصل واحد سنة ١٩٤٥ (د).

"تمسكنت فتمكنت" لجولد سمث، وملهارة "سنة الحياة" لكرونجرريف، وملهارة: Laburnum Grove أو حرجة الوزال (ضرب من الشجر) لبريستلي. و"الغرماء" لشريدان، و"أهمية أن يكون الإنسان إنرست (جاءًا)" لويلد، و"عزيزي بروتس"^(١) لباري. وهناك عدد كبير ضخم من التمثيليات التي تجمع بين النثر والنظم.

ونحن نفضل استعمال كلمة "النظم" لما نجده من أن أروع الأشعار المسرحية نفسها قد تشتمل على أبيات لا صلة لها بالشعر على الإطلاق، بل هي مجرد كلام مرصوص موزون - وهذه تشمل جميع تمثيليات شكسبير ما عدا "الملك جون" و"رتشارد الثاني" والجزءين الأول والثالث من "هنري السادس" التي كتبت كلها نظمًا^(٢). وهذا النوع يتضمن مئات من التمثيليات التي كتبها معاصرو شكسبير. وهذا الخليط وغن لم يكن من الأمور الشائعة المألوفة في أيامنا هذه، لا يزال من الأمور التي نسمع بها، وهو مما نجده في مسرحيات تستحق الذكر، كمسرحية "جريمة قتل في الكنيسة"، ومسرحية الكاتب سبندر: "محاكمة قاض". وهناك كذلك بعض التمثيليات التي كانت أداة الكتابة فيها ذلك الأسلوب النثري الأنيق الذي تقرب صياغته من الشعر، ومن أمثله مسرحية أوسكار ويلد "سالومه" (التي كتبت أصلاً باللغة الفرنسية. ولم يترجمها ويلد إلى الإنجليزية بل ترجمها لورد ألفرد دوجلاس). ومن ذلك النوع مسرحية ج. م سنح J. M. Synge "ديردر"^(٣)

(١) عزيزي بروتس Dear Brutus ملهارة خيالية Fantasy للكاتب الأيرلندي جيمس باري ظهرت سنة ١٩١٨ وخلصتها أن المستر لوب - هذا الساحر الذي يشهر بك في حلم منتصف ليلة صيف يدعو نفرًا من أصدقائه إلى حفلة يقيمها في داره، والمدمش أن كلمتهم جميعًا تتفق على طلب فرصة ثانية لتلبية الدعوة - وتكون هذه الفرصة الثانية هي أن يأخذهم لزيارة غابة مسحورة حيث يشعرون باشتياقهم إلى معرفة ما كان يمكن أن يكون لو أنهم أعطوا فرصة ثانية للحياة من جديد. فهذا مثلاً المستر بردي Purdie الذي يشعر بالنعاسة مع زوجته يرى نفسه يسعد بالحياة مع امرأة أخرى اسمها مابل Mabel ويزوجها، أما الساقى اللص ماتي Matey فيكون وزيرًا للخزانة ويكون وزيرًا لصلًا أيضًا.. إلخ.. انظر مقدمتها لمسرحية (ما تعرفه كل امرأة) لباري من مسرحيات وزارة الثقافة (د).

(٢) مدى اشتراك شكسبير في كتابة هذه المسرحية الثلاثية لا يزال مثار النزاع إلى الآن. (المؤلفة)

(٣) Deirdre - of - the - Sorrows ديردر ذات الأحران للكاتب الأيرلندي جون ملنتجون سنح J. M. Synge ظهرت سنة ١٩٢٩. وخلصتها أن الفتاة الجميلة ديردر تحب فتى يدعى نيسي Naisi الذي يحبها هو أيضًا. وترفض الفتاة من أجل ذلك خطبة الملك كونشوبور Conchubor وتفر مع حبيبها إلى الغابة ليظلا هناك زوجين سعيدين سبع سنوات. ثم يعودان إلى

ذات الأحران"، ومسرحية "حسن" للكاتب جيمس إلوري فلكر J. Elory Flecker التي تشتمل أيضاً على فواصل منظومة خلال مشاهدتها. وهكذا يمكن كتابة مؤلف ضخم عن استعمالات النظم والنثر في المسرحية، ولكن أقل الطلاب خبرة يمكنه إدراك شيء ما من تلك الفروق.

إن كل مسرحية هي شيء إما أكثر إثارة من الحياة الواقعية، أو شيء مختار من أشد أجزاء الحياة الواقعية إثارة. ولكن الشعر في المسرحية يدل على أن المسرحية تتعد بخطوة أخرى عن الواقعية بمعناها الحرفي. وقد لا تكون المسرحية المنظومة بعيدة عن الصدق الداخلي بقدر ما تتعد عنه تمثيلية منشورة. و"هاملت" التي هي في معظمها نظم يسمو في كثير من الأحيان إلى ذرى رفيعة من الشعر المسرحي، أقرب بمراحل كبيرة إلى تقرير الحقيقة عن العقول الإنسانية من بعض المسرحيات الهزلية التجارية، إلا أن طريقة الكلام فيها لا تحاكي الكلام العادي العام عن قرب كما تحاكيه هذه المسرحيات الهزلية. ونستطيع أن نقول "وإن كنا نخاطر هنا بالظهور بمظهر العاطفين، إن الأرواح هي التي تتحدث في المسرحيات الشعرية، وإن كانت تتحدث بصدق داخلي صادر من أعماق القلب، وإن الأقتعة العادية الظاهرية التي يديها معظمنا للعالم هي التي تتحدث في المسرحيات النثرية؛ ولما كنا لا نعرف إلا حياة داخلية واحدة فقط من حيوات الناس جميعاً، هي حياتنا نحن بالذات، وحتى حياتنا الداخلية هذه لا نعرفها معرفة دقيقة صريحة، كانت قدرتنا على فهم المسرحية النثرية تفهمًا كاملاً ومن أول مرة نسمعها فيها أعظم من قدرتنا على تفهم مسرحية منظومة مثل الملك لير أو عطيل أو ميديا أو أنتيجوني.

المدينة اشيقاً والتماساً للتغير، وهناك يجد نيسي أن الملك ذبح جميع إخوته ويرجو أن تقبله ديدرر زوجة له وملكة على عرشه.. لكنها ترفض.. فقد سعدت طويلاً ولم يعد لها إلى الحياة رغبة.. ثم.. ماذا تنتظر؟ أنتظر الشيب وسقوط الأسنان؟ والشيوخوخة وأحرانها؟

إنها تفضل أن تنتحر.. إنها تمد سكيناً في صدرها وتستريح! (د)

وهذا لا يصدق على جميع المسرحيات المنظومة؛ إذ يبدو - لأسباب نفسية (سيكولوجية) وتاريخية، أن أشد المؤلفات بدائية في ثقافة من الثقافات، تأخذ عادة صورة النظم، ومعظم المسرحيات القديمة الإنجليزية مكتوب بأسلوب ما من أساليب النظم، إلا أن هذا الأسلوب قلما يرتفع إلى الذرى التي نعرفها لما نسميه شعرًا. وقد كانت مسرحيات الخوارق Miracle Plays تكتب غالبًا في أسلوب منظوم بسيط يؤثر أحيانًا ببساطته هذه في جمهور من النظارة المحدثين. بل إن المهازل القديمة، كمهزلة "إبرة جامر جرتون" Gammer Gurton's Needle (التي طبعت لأول مرة سنة ١٥٧٥ م) كانت تكتب بالنظم، إلا أنه نظم لا يمكن بالرغم من قوته ومن أنه نظن مسل أن يعد من الشعر في شيء^(١).

والباتوميم الحديث - أو التمثيل الهزلي الإيمائي - يستخدم أحيانًا النظم الفج الركيك. ومن السخف المضحك اعتبار أمثال تلك القطع تمثليات فيها شيء من عمق النظر أو البصيرة في أغوار النفس الإنسانية أو تسام مشرق بالتجربة أو الخبرة الإنسانية. ونحن إذا تنازلنا بالفحص مسرحية مثل "تيتوس أندرونيكوس" أو الكثير من مسرحيات معاصري شكسبير الأقل شأنًا تبين لنا أنه من الممكن أن توجد مسرحيات سيئة سوءًا شديدًا مسرحيات متناهية في السوء، وفي الغموض، والركاكة، والفساد والقبح - مكتوبة بالشعر المرسل الركيك الخالي من الإلهام، كما أن من الممكن وجود مثل هذه المسرحية السيئة.

بل نحن نجد في أحسن تمثليات عصر إليزابيث نفسها بعض الفقرات من الشعر المرسل كان من الخير، بل لعله كان من الأصوب، لو أنها كتبت بالثر الجيد الطلي.. وإليك المثال التالي من مسرحية "ملهاة الأخطاء" الفصل الأول المشهد الأول:

لقد أصبح ابني الأصغر، وإن يكن هو وهمي الأكبر،

(١) هنا نموذج من نظم إبرة جامر جرتون لم نر داعيًا لترجمته لأن المقصود نوع النظم لا معناه.

يحلف علي - بعد أن بلغ الثامنة عشرة - بالسؤال

عن أخيه، ويُلح عليّ بأن يصحبه

خادمه - الذي هو مثل ابني هذا -

إذ فقد أخاه وتسمى باسمه -

لكي يكون رفيقه في البحث عن أخيه

الذي كنت أحن حنينًا مخامرًا إلى رؤيته

فجازفت بتعريض هذا الابن الحبيب للفقْد.

وقد أمضيت خمسة أعوام في بطاح اليونان

هائمًا على وجهي في أصاع آسيا

ثم سلكت طريق الساحل فوصلت إلى إفسوس

التي - بالرغم من يآسي من أجده ثمة -

لم أشأ أن أتركها قبل أن أبحث عنه فيها

أو في غيرها من البلاد التي تعمر بالناس.

ولكن.. ههنا يجب أن تقف قصة حياتي؛

وكم أكون سعيدًا بالموت حين يأزف الموت

لو أمكن أن تضمن لي أسفاري أنهما حيان يرزقان!

* * *

"ملهأة الأخطاء" وإن لم تكن واحدة من أحسن تمثيلات شكسبير مسرحية جيدة من مسرحيات عصرها. والقطعة السالفة المقتبسة منها رواية واضحة معقولة لشيء نحن في حاجة إلى معرفته، لكنها ليست بحال من الأحوال مما يضيق عنه النشر، وفي المشهد التالي نفسه من تلك التمثيلية نجد بعض الأبيات ذات الشجن المحرك للعواطف ترد فيها صورة حقيقية ولحظة من لحظات الخلق الصادقة:

إن الذي يبلغ بي إلى أقصى مرادي

إنما يبلغ بي إلى الشيء الذي لا أستطيع إدراكه.

إنني في هذه الدنيا أشبه بقطرة الماء

التي تجدُّ باحثة في البحر المحيط عن قطرة أخرى

فلما أخفقت ثمة في تعقب أختها

تولتها الحيرة فتوارت من طول ما سألت

ثم لا تمضي لحظات بعد ذلك حتى نجد سمو تأثير النظم مناسبًا بمثل هذا
للفكاهة القوية الغامرة:

دروميو الإفسوسي: أتسال كيف عدت بهذه السرعة؟ بل قل عدت بعد

فوات

الأوان؛

لقد احترق لديك الخصي المسمن، وسقط الخنزير من السفوح

ودقت الساعة الثانية عشرة

لكن سيدتي دقتها واحدة على خدي

إنها ساخنة، لأن اللحم بارد بارد

واللحم بارد لأنك لم تعد إلى المنزل

وأنت لم تعد إلى المنزل لأنك لست جوعاناً

وأنت لست جوعاناً لأنك مفطر ضحى بصيامه

أما.. نحن.. نحن الذين نحافظ على صيامنا وصلاتنا

فنحن الذين نكفر عما تردت فيه من إثم اليوم.

وليس شيء من ذلك كله، وليست أي من هاتين الفقرتين شعراً عظيماً، ولكنهما تصلحان للدلالة على أن النظم يستطيع ما لا يستطيعه النثر.

والشيء الذي أومئ إليه في عبارتي: "الصدق الداخلي" تصعب مناقشته كثيراً. ولعل استعمال الشعر الحقيقي في المسرحية للقيام بهذا العمل يمكن أن يفسر تفسيراً أدق بالإشارة إلى قصور اللغة وعدم كفايتها. وما أقل أولئك الذين لم تمر بهم تجربة الوقوف في موقف يبحثون فيه عن الكلمات التي يستطيعون بها التعبير عما في نفوسهم فيجدون كل كلام أعجز إلى درجة اليأس من أن يفعل شيئاً في ذلك الموقف. وكل من مر به ظرف اقتضى منه أن يكتب خطاباً أو يرسل تعزية إلى إلف أو صديق فقد عزيزاً يعرف هذا الشعور. ونحن أيضاً كثيراً ما يعوقنا عدم كفاية الكلام حينما يواجها الجمال الغامر، أو القبح الشائه، أو المكابدة الفادحة الظاهرة، أو مآثرة من مآثر النبل الباهرة، أو فعلة من فعال الشر والخبث الوبيل. إن معظمنا قد شهد، إن لم يكن قد أحس ما ينتجه الغضب الشديد أو الحزن الممض من غصة تحبس منطقته وتملك عليه لسانه. وقد تصل بنا الفرحة إلى تلك الغاية التي تجعلنا نبكي لعجزنا عن أن نقول شيئاً أو ننطق ببنت شفة. ففي أمثال هذه المواقف فقط لا يستطيع إلا الشعر وحده، الذي هو في معنى من معانيه تقليد من

التقاليد، لكنه بمعنى آخر أكثر انطباقاً على حقيقتنا الداخلية من هذه الكلمات
البائسة التي نستعملها في حياتنا اليومية. أقولا لا يستطيع إلا الشعر في مثل هذه
المواقف نقل أي شيء من انفعالات النفس وخلجاتها.

واسمع إلى كليبوترة تقول وأنطوني وجود بآخر أنفاسه:

يا أشرف الناس.. أتريد أن تموت؟

أليس يهملك أمري؟ أبقى

في هذه الدنيا الكئيبة التي لا تكون إذا غبت عنها

أفضل من رزب الخنازير؟ ألا فانظرن يا صويحباتي.

(يموت أنطوني)

إن تاج العالم ليدوب - أي سيدي!

بل إن غار الحرب لذابل ذاو،

وانثلم سلاح الجندي، والصبيّة والصبايا

متساوون اليوم مع الرجال، وولى زمن الغرائب،

ولم يبق شيء ما جدير بالاعتبار

تحت ضوء القمر الساري.

(أنطوني وكليبوترة - الفصل الرابع المشهد ١٣)

* * *

وأنى للنشر أن يصور لنا الصفاء الإنساني الأعلى، أو النهائية التي لا توجد
أبدًا في الحياة الواقعية؟ أما فكرة ذلك كله فيمكن أن يوحي إلينا بها الشعر..
وإليك مثال ذلك من "العاصفة" (ف ٤ - م ١):

فممثلونا هؤلاء

كما سبق أن أخبرتك، كانوا جميعًا أرواحًا

وهم يذوبون إلى هواء.. هواء رقيق شفاف؛

ومثل هذه الرؤيا التي لا أصل لها من حقيقة،

وهذه الأبراج التي تناطح السحاب بأوراقها، والقصور السماء،

والمعابد الجميلة، والكرة الأرضية العظيمة نفسها

وما فيها من كل شيء.. ليزدوين هذا كله

كما ذاب هذا المنظر الخيالي الخلاب،

غير تارك وراءه أثرًا يدل عليه، وما نحن إلا من تلك المادة

التي جلبت منها الأحلام، وما حياتنا القصيرة

إلا رؤيا يسويها منامنا

* * *

إن قيمة النظم في السمو بالانفعالات النفسية، وفي جعل الانفعال العنيف
أكثر إقناعًا، وعلى الرغم مما قد يبدو في ذلك من تناقض بوضعه في إطار تقليد
من التقليد.. إن قيمة النظم في ذلك تتجلى في صورة متطرفة إلى حد ما في

"تمثيلات البطولة" التي ذاعت في إنجلترا في عصر عودة الملكية؛ وهذه التمثيلات نمط من المسرحية التي نرى فيها الأبطال والبطلات مثقلين ومثقلات بعنف الانفعالات والمبالغة في تقدير الشرف والعاطفة الرقيقة التي تفوق مثلها بمراحل كبيرة في تمثيلات شكسبير، بل تفوق في كثير من الأحيان ما اعتاده أهل العقول السليمة من سلوك عادي. ولو سجلت هذه الانفعالات المبالغ فيها نثرًا لكانت شيئًا لا يمكن احتمالها، ولأصبحت مجرد ميلودرامات مستحيلة غثة أشبه بمسرحية جروج بارنول Goerge Barnwell. أما في صورتها المنظومة، وفي التمثيلات الأجود التي من هذا النمط، فقد يكون لها جلال براق من نوع خاص. وإليك المثال التالي من مسرحية "دون سباستيان"^(١) لجون دريدن - (الفصل الرابع - المشهد الثالث):

سباستيان: إن شيئًا من حسن الطالع لا يكون قد صاحب

وفر السماء هذا.. هذا الخير العميم الذي هبط على

من السموات العلى ليباركني هكذا.. إنه ذهب خالص،

وهو لا يمكن أن يحمل الطابع إلا إذا خلط بمعدن آخر

فترتقي يا قوى السموات، وخذي عني نصفه!

إني أتنازل عن أنعم الحظ راضيًا.

ولكن دعي لي حبيبي وصديقي يكونا لي إلى الأبد.

* * *

وهذه الطريقة في الصياغة لا تنجح دائماً، في الخطبة أو الحديث التالي، يبدو لي أن النظم يبدأ بداءة حسنة، بداءة تذكرنا بمارلو، إلى أنه ينتهي بصور لا توائم السياق؛ ثم هي صور ركيكة إلى حد ما.

زارا . ولكنك هكذا.. هكذا ترديت.. وهكذا ساومت الأردلين،

فإذا كنت قد فزت بحبك فهذا هو الدمار المجيد،

الدمار هو أن أظل أحكم وأن أبقى

الملكة صاحبة الأمر، لأنه ما الثروة، وما الملك، وما السلطان

ما لم تكن وسائل أضخم لإشباع الإرادة!

إنها الدرج الذي يضرب عليه لترتفع ونصل

إلى ما نريد، فإذا حصلنا على ما نريد.. فلتسقط إذن صقالات

الصولجانات والتيجان والعروش، لأنها أدت ما عليها

وأصبحت الآن كسقط المتاع.. يجب أن تنبذ وتذال.

(العروس الحزينة^(١): للكاتب كونجريف)

* * *

ومن المحاولات التي استخدم فيها النظم للسمو بالانفعال النفسي، والتي لم تصب نجاحًا تمثيلية: ليدي ليونس^(١) "The Lady of Lyons" لمؤلفها لورد

(١) العروس الحزينة The Mourning Bride مأساة بقلم كونجريف كاتب الملهي الإنجليزي المعروف - وهي المأساة الوحيدة التي كتبها. ظهرت سنة ١٦٩٧. وخلاصتها زواج ألفونسو أمير فالنسيا من أميرة زواجًا سرّيًا لا يلبث أن تنحل عراه وشيخًا. ويسجن ألفونسو وتفر أميرة من برائن الموت.. ثم يغور الشعب وينقذ ألفونسو من سجنه ليعود إلى زوجته من جديد.

ليتون^(٢) L. Lyton. وهي من حيث أسلوبها تمثيلية تجافي الواقع إلى حد الإضحاك. بالرغم من اشتغالها على عقدة جيدة بحالتها التي هي عليها. وقد ظفرت بشهرة واسعة حينما ظهرت على خشبة المسرح لأول مرة:

ملنوت: حمداً لله أن يم يكن معي سلاح، وإلا كنت قد قضيت عليهم.

مسكين! ماذا في وسعي أن أقول؟ وأين أذهب؟ هزؤ وسخرية من جميع النواحي. وهؤلاء الأجلاف الفظظة في الحانة - (يسمع ضحك من الداخل) - يا ملهم الصبر! آه لو قد حدث العرض حتى في هذه الغفلة القصيرة! إنني سأناديها. إننا سننصرف من هنا. لقد أرسلت بالفعل رسولاً يمكنني أن أثق به إلى بيت أمي. فهناك، على الأقل، لا يستطيع أحد أن يحقر أحنائها، أو يشمت لما أصابها من خزي! إن هناك، وهناك فحسب تستطيع أن تعرف أي الأندال قد أقسمت على حبه.

(وبينما هو يتجه نحو الباب تدخل بولين من الفندق)

بولين: آه.. سيدي.. يا لهذا المكان من حظيرة! إنني لم أشهد في حياتي قط أمثال هؤلاء السمجاء الفطريين. أحسب أن مجرد رؤيتهم لأحد الأمراء، حتى لو كان مسافراً متخفياً، يدير رؤوسهم الساذجة. وا أسفاه! ألا تنكسر العربة إلا في مثل هذه النقطة! ماذا؟ إنك لست في صحة جيدة. إن العرق يتساقط فوق جبينك. وفي يدك شيء من حرارة الحمى!

ملنوت: كلا.. إنها ليست إلا وعكة طارئة، فالهواء...

(١) سيدة ليونس The Lady of Lyons مسرحية بقلم لورد إدورد بولورليتون E. Bulwer Lyton. ظهرت سنة ١٨٣٨ ويعالج فيها فترة ما بعد الثورة (١٧٩٥ - ١٧٩٨) وقد طبعت وراجت رواجاً شديداً وأثنى عليها النقاد ثناءً كبيراً، فلما عرفوا أنها بقلم عدوهم اللدود ليتون عادوا ففضوا الطرف عنها (د).

(٢) إدورد بولور ليتون E. B. Lyton (١٨٠٣ - ١٨٧٣) الشارع والقصاص والكاتب المسرحي الإنجليزي ومؤلف قصة (آخر أيام بومبي) التي شهدناها في السينما سنة ٩٦١ ومن أشهر مسرحياته سيدة ليونس وريشيليو والنقود Money (د).

بولين: ليس هو الهواء اللطيف الذي تعودته في موطنك الجنوبي (تتوقف لحظة) ما أشد صفرة وجهه! حقاً إنك لست بصحة جيدة. أين رجالنا؟ سأذهب لأناديهم. (ذاهبة).

ملنوت : كلا..

إنني . . إنني بخير وعافية

بولين: إنك.. آه.. الآن.. أعرف.

إنك تتوهم، يا سيدي العزيز - إنني لأعلم أنك تتوهم. إنك تتوهم أن هذه الجدران الغليظة، وهذه التمام الحوشية، والأرض الممتلئة بالحصباء، والخمر المزة، والأطعمة الحشنة تضايق بولين،

ربما. لكنك ما دمت بجانبني

فلن يخطر من ذلك شيء على بالي.

* * *

والملاحظ في عدد من المسرحيات الحديثة أن الكاتب يستعمل قطعة يقتبسها من الشعر العظيم في اللحظة الخطيرة القاطعة، وذلك لأن فن الكتابة المسرحية الحديثة لا يسمح للكاتب بالانتقال فجأة إلى الشعر المرسل كما كان شكسبير قميناً بان يفعل. وقد اقتبس جت. ب. بريستلي الشعر مرتين في مسرحيته. "الزمن وآل كونواي Time & The Conways" وذلك مما نظمه الشاعر بليك^(١)، كما اقتبس مقطوعات من "حلم منتصف ليلة صيف" في مسرحيته: "حلم نهار صائف Summer Day's Dream". والقطعة التي اقتبسناها آنفاً من

(١) ولیم بلیک (١٧٥٧ - ١٨٢٧) الشاعر والنحات الإنجليزي المعروف بروحه الصوفية وميوله الإنسانية العاطفية وغرامه بالرمزيات (٩٥).

مسرحية "العاصفة" اقتبسها درنكووتر^(١) في مسرحية "أبراهام لنكولن Abraham Lincoln" التي تشتمل أيضاً على فواصل منظومة؛ بل إن تمثيلية خفيفة سطحية كتمثيلية نول كوارد^(٢): "الضحك الحاضر Present Laughter" تشتمل على فقرة من شعر شللي يدخلها المؤلف بمزيج من الرقة والاستهتار لكي يؤكد أزمناً عاطفية معينة. وهناك قطعة شعرية مثيرة للفكر ومن نوع مختلف في مسرحية "حفلة الكوكبيل" للشاعر ت. س. إليوت، وهي تمثيلية منظومة، لكنه هذا النظم الذي يقترب من لغة التخاطب العادية. وقد استعمل إليوت في مسرحيته هذه قطعة من شعر شللي ليتسامى بالانفعال في إحدى النقط.

ويستعمل النظم أيضاً في بعض أنواع التأثير الهزلي المضحك، وذلك كما في الفقرة الثالثة من الفقرات المقتبسة آنفاً من "ملهاة الأخطاء". والنظم قمين بان يتيح لنا قدرًا أعظم من الحيوية والغزارة في الأسلوب أحياناً. ونحن نجد ذلك في أيامنا هذه في مسرحيات كرسنوفر فراي بخاصة، وفراي هو ذلك الكاتب الذي تتسم فكاهته غالباً بما تتسم به عاطفته أو تحريه واستقصاؤه من خيل وابتكار وتوقد. وإليك القطعة التالية من مسرحية: "السيدة ليست للحريق" في فصلها الثاني:

يا للولد المسكين! لقد مشى أخيراً!

في العلم كما كان يمشي الليل في أحلك دجاء. ومع ذاك

(١) جون درنكووتر J. Drinkwater (١٨٨٢ - ١٩٣٧) الشاعر والكاتب المسرحي ومؤرخ الأدب الإنجليزي - وكتابه: Outline - of - Literature أو خلاصة الأدب معروف في مصر وفي العالم وتمثيلاته التي يقدم فيها تراجم لأكابر رجال التاريخ، ومن أشهرها أبراهام لنكولن (١٩١٩) وماري ستوارت (١٩٢٢) أوليفر كرومويل (١٩٢٣) وروبرت لي R. Lee (١٩٢٣). وقد مثل بطولات كثير من مسرحياته (د).

(٢) نول كوارد Noel Coward (١٨٩٩ - ٢٠٠٠) ممثل ومخرج وكاتب مسرحي إنجليزي - كما أنه مؤلف موسيقي أيضاً.. ثم جند في الحرب العالمية الأولى فلما سرح تفرغ للكتابة وهو متعدد النواحي في هذا المجال، فهو يكتب الملهاة والملهاة الخيالية والدرامة والقطعة الغنائية الموسيقية الراقصة أوان Revue ومن مسرحياته The Vortex (الدوامة). وهنا لندن London Calling ومصدية الجرد The Rat Trap و Hay Fever و Private Lives و Cavalcade... إلخ.. وقد رأينا معظم أعماله في السينما (د).

كان موهوبًا بأجزل النعم.
إنه حينما ولد صاح صيحة جبرية؛
وبلمحة واحدة قاس المحتوى التكعيبي
لذلك المخروط العاجي الذي هو صدر أمه
ثم ضرب شهيته في خمس.
وهكذا نضج بالتدرج، واكتسب
الخبرة بإظهار النسبة بين الأشياء، وتوسع
في الزواج بأخذ العقود،
وبأفعال حركية جسمانية خاصة
صاغني.. ثم مضى بعد ذلك قُدماً
متعمقاً أغوار السّحر المقدّر
في نور البريق اللماح الذي ترسله أرقام ذات خمس نقاط
حتى أصبح الحق بالقياس إليه مبلغ المبالغ
وحتى أصبح الموت هو القسمة المطولة

* * *

والشعر الكاذب في المسرحيات الهابطة ليس قليل الذبوع، وإذا كان
الكثير من الشعر الركيك الذي تشتمل عليه مسرحيات شكسبير يمكن أن يكتب
نثرًا وذلك بمجرد الاستغناء عن الأوزان، فإن النظم في كثير من التمثيليات الرديئة
التي لم تعد تمثل بعد لا يزيد على كونه نظمًا إيامبيا (خماسي التفاعيل) ظاهر
التكلف خاليًا من الجمال وخاليًا من الإيقاع أو الصور الهامة الشائقة - إنه نظم
"مرسل" فقير مما يتسم به الشعر حقًا.

وإليك هذا المثال من ذلك النظم من مسرحية "إدوارد الأمير الأسود"^(١)
لمؤلفها و. شيرلي:

أسقف شانس: لا جعلنا الله نلقي بهذه الأسلحة أبدًا
حتى تجزى إنجلترا بكل الطواعين
التي جاء بها أبناؤها إلى فرنسا! إن روعي الضامنة
ظماً الشفة المحمومة إلى بلّة من الماء، لتشتاق
إلى أن ترى الدمار يكتسح ذلك الشعب
ريمون: لا تترك زمامك لمثل هذه الكراهية المقيتة أيها السيد المحترم
لأن التقارير العادلة، و، واسمح لي أن أزيد فأقول الخبرة والتجربة
تصورهم صورة ميلة محبة للعدالة المنصفة.
والعالم كله يسلم بأنهم قوم بوال، وكرماء حكماء،
موهوبون بكل ما يشرف طبيعتنا!
بينما نحن، من جهة ملكهم — يجب أن نلجأ إلى الحقائق. ولا شك
في أنها تصفه وصفًا بديعًا حقًا!

* * *

إن كتابة أحسن الروائع المنشورة في مسرحيات شكسبير وكونجريف وشو
أصعب من كتابة الأشعار المرسلّة الموجودة في "تيتوس أندرونيكوس" أو "العروس

(١) قد لا يرى القارئ بأسًا في الرجوع إلى حاشية موجودة في طبعتي القديمة لهذه المسرحية جاء فيها: "لقد كدنا ننسى أن نذكر أن مستر شيلي كان يقصد بالتمثيلية التالية أن تشبه مآسي شكسبير!" (المؤلفة).

الحزينة" أو "باشفيل^(١) العجيب". والمسرحية الثالثة من هذه المسرحيات هي وحدها التي كان مقصودًا أن تكون مسرحية هزلية مضحكة. ونثر المسرحية نفسه نثر مُقَوَّى متسامي به. ولعل المسرحية الشعرية، إذا كانت حقًا مسرحية شعرية وليست مجرد نظم قبيح شكلي، هي في الغالب من تأليف كتاب مسرحيين هم شعراء بطبيعتهم؛ أعني شعراء من الله عليهم فيما من عليهم به من مواهب بغرام شديد لا مثيل له باللغة من أجل اللغة، بينما المسرحية النثرية يؤلفها أولئك الذين هم كتاب نثريون بطبيعتهم، أعني كتاب لا تهمهم اللغة إلا بوصفها أداة صالحة لما يتوخونه من الاتصال الذهني ونقل المعلومات، وإن يكن الشعر يحاول غالبًا أن يوصل إلى أذهاننا ما لا يمكن توصيله إليها بالنثر. أما ذلك النثر الشعري الذي يكتبه فلكر Flecker أو سنج Sygne فهو منزلة بين الشعر والنثر: وأما الجمع بين الشعر وبين النثر عند شكسبير أو دريدن^(٢) فهو من إملاء عمليات العبقرية التي تستطيع معالجة كل من الشعر والنثر معالجة متساوية الحسن في الحالتين، وغالبًا ما تقترب مسافة الخلف بين الاثنين إذ يستعمل كل منهما بما يتراءى أنه الأنسب لمادة الموضوع أو النغمة التي يعالجها.

إن البواعث الحقيقية مدفونة على الأرجح في الإيقاعات الجسدية أو في العقل الباطن. والمشكلة هنا، شأنها شأن مشكلة نشأة الفن برمتها، ليست قابلة للحل الكامل. إلا أن ثمة أيضًا تقاليد واصطلاحات مسرحية لاستعمال النثر والشعر في المسرحية، إلا لما كدنا نجد هذا السيل من المسرحيات الشعرية الفاسدة يلفقها أناس ليسوا شعراء بطبيعتهم. ومن المسلم به إجمالاً في مسرحيات عصر إليزابيث

(١) The Admirable Bachville باشفيل العجيب بقلم شو (١٩٠٠) مسرحية أخذها عن قصته (حرفة كاشل بيرون Cachel

(Byron's Professio) (٥).

(٢) يبدو لي أن دريدن قد كان عبقرًا حقيقًا أقل حطًا في بيئته التاريخية والفنية والذهنية من شكسبير. وقد أكون مخطئة في هذا تمامًا (المؤلفة).

ومسرحيات اليعاقبة^(١) ومسرحيات "البطولة" أن يتحدث الأشخاص ذوو المراتب الرفيعة بالنظم في حين يتحدث الخدم وأهل الريف السُدج بالشر. وفي العهود التي كانت أغلبية الطبقة العاملة أغلبية أمية لا تقرأ ولا تكتب بينما كانت الأرستقراطية تقبل على الفنون وترعاها بحماسة، كانت الاختلافات في لغة الحديث والنخاطب أبعد مما هي عليه اليوم؛ وقد كان هذا التقليد يقوم في الراجح على الملاحظة. إلا أن تصويرًا واقعيًا لهذه الاختلافات ربما كان مما لا تكاد تقبله جماهير المسارح في تلك العهود، وهي الجماهير التي كانت خليطًا شديدًا من ناحيتها الاجتماعية. ومن المحتمل أن إحدى الطبقات لم تكن تستطيع فهم مصطلحات الطبقة الأخرى كما لا يزال هذا هو الشأن اليوم على نطاق أضيق وفي أبعد المستويات تخلفًا في التعليم أو المراتب الاجتماعية. لقد كان التقليد الذي يوجب بأن يكون الكلام الأكثر أناقة واستغرافًا في الفكر، والمفردات اللغوية الأكثر تنوعًا، وهما الكلام والمفردات اللذان تستعملهما الخاصة الأرستقراطية، مصوغين صياغة نظمية، في حين يكون كلام العامة نثرًا مرسلاً.. لقد كان هذا التقليد طريقة حسنة لأي طريقة غيرها من الطرق التي توحى بالفروق بين الطبقات دون إيذاء لشعور أية طبقة منها. (ويمكن الاحتجاج بأن البلاهة أو الغباوة التي يوصم بها الخدم فوق منصة التمثيل اليوم هي أكثر إيذاء وإهانة لهم من مجرد وضع الفروق الكلامية بينهم وبين ساداتهم). وفي بعض المسرحيات الهندية القديمة نجد الطبقة العليا من الهنود تتكلم اللغة السنسكريتية بينما تتكلم الطبقة الدنيا اللسان البراكريتي Prakrit، وهذه طريقة للتمييز اللغوي بين الطبقات دون حط من مقام الطبقة الدنيا، وهذا أشبه بأن يتكلم الملك باللسان اللاتيني بينما يتحدث خادمه باللسان الإيطالي الدارج.

(١) اليعاقبة Jacobean هم شيعة جيمس الثاني ملك إنجلترا وقد قاموا بسلسلة من الفتن الفاشلة سنة ١٧١٥ و ١٧٢٥

على أن هذا التقليد كان يقف العمل به حينما تشغل الشخصيات الأرستقراطية مثل بياتريشي وبنديك^(١). في أحاديث عادية تافهة؛ أو حينما يتصنع أحد الخدم أمارات الشرف والنخوة كما يفعل ذلك آدم العجوز في "كما تهواه". وثمة تقليد متبع في جميع الطبقات بغض النظر عما بينها من فروق، هو غلبة استعمال النثر غلبة مفهومة لا خفاء فيها على ألسنة الشخصيات الشريفة، كما نجد ذلك على لسان دون جون في "جمعجة بلا طحن"، وعلى لسان ياجو في بعض الأحيان في "عطيل" وعلى لسان ثرسييس في "تروويلس وكريسيديا"؛ وعلى ألسنة الساخرين المستهترين أمثال لوسيو في "دقة بدقة" وبانداروس في "تروويلس وكريسيديا"؛ وإذا كان أمثال هؤلاء يتسمون بانفعالات نفسية أعنف أو أسمى أو انفعالات أوفى كرامة وإجلالاً فقد يرتفعون بأحاديثهم إلى الشعر. وفي "عطيل" نجد النثر هو لغة كلام ياجو في أدنا أحاديثه وأشدّها خلصة، وذلك حينما نسمعه يتحدث إلى روديجو، بينما نراه يعبر عن "حقيقته الداخلية" بواسطة النظم حينما يتحدث إلى نفسه. وإنوباربوس في "أنطوني وكليوبترا" يرسل أحاديثه الساخرة المستهتره بالنثر، لكنه يصف مفاتن كليوبترا الساحرة بالنظم، وفي ساعة ندمه وتوبته، واحتضاره بعد هجره سيده، تراه يتكلم الشعر الفصيح بخاصة. وشيلوك يتحدث بالنثر في مفاوضاته المتصلة بالعمل، لكنه يتحدث بالنظم في مشهد المحاكمة، وفي المناسبات الأخرى ذات الانفعالات القوية وفي تمثيلية هنري الرابع بجزءها يتحدث الأمير هنري بالنثر مع خلانه أصدقاء الحان، لكنه يتحدث بالنظم في الشؤون العليا الأكثر صلة بمهام الملك. وهذا الفرق يلفت النظر بصورة واضحة بحيث أنه حينما حدث أن انقطع جبل القصف والمرح في ذلك الحان حيث يدور الحديث (بالنثر) بين القاصفين، وذلك لوصول الشريف، وبالأحرى: العمدة أو مأمور الأحكام، للتحقيق في حادث سرقة بعض المنقولات، رأينا الأمير هنري يترك

(١) من شخصيات شكسبير في "جمعجة بلا طحن" (د).

رفاقه، ثم يخاطب الشريف بالنظم المرسل، فإذا انصرف الشريف رأينا الأمير هنري يعود من جديد إلى النثر.. كما يعود إلى رفاقه أفراد تلك الشردمة الهابطة.

على أن الطالب الذي يقوم بفحص تمثيلية لشكسبير أو دريدن أو لكاتب معاصر لأي منهما يستطيع أن يتعلم الشيء الكثير عن الشخصية وعن فنون المسرح، وذلك بالوقوف عند كل نقطة في مخطوطة المسرحية يجد فيها تحولاً من النظم إلى النثر أو العكس، ثم التساؤل عن شيب حدوث هذا التحول. ولعل هذا هو الملاحظ في أوسع صوره في تمثيلات شكسبير الأخيرة، إلا أنه من الأمور الجديرة بالنظر في كل تمثيلية من تمثيلاته تقع فيها تلك الظاهرة، فحتى إدخال قطعة صغيرة جداً من النظم المرسل في "زوجات وندسور المرحات" له وظيفة مسرحية محددة. ومن المفيد أيضاً ملاحظة التحولات التي تحدث من الشعر المقفى إلى الشعر المرسل والعكس، وقد يكون لهذه التحولات أسبابها المختلفة في المراحل المختلفة، واستعمال البيتين من الشعر من قافية واحدة لختام المشهد إن هو إلا تقليد من التقاليد، إلا أنه قد تكون له وظائف أخرى أكثر دقة ولطفاً من مجرد إنهاء المشهد بهما، (أي بهذين البيتين من الشعر المقفى)، بعضها وظائف تقليدية وبعضها ابتكارات فردية أو شخصية.

ويجب على الطالب أن يتذكر بهذه المناسبة أن أي شيء يسمى أغنية في تمثيلية ما كان مقصوداً به أي يغنى بالفعل، ويجب لهذا ألا يعد مجرد قطعة من الشعر واردة عفواً في النص، بل هي فوق كونها شعراً واردة بوصفها إحدى المؤثرات الموسيقية. والإلمام بالمشكلات التي عرضنا لها هنا يفيدنا أيضاً في دراسة المسرحيات الحديثة النثرية شبه الواقعية، أو في دراسة مشكلات الأسلوب العويصة ومشكلات هذا النوع المختلف من المذهب الواقعي التي تثيرها هذه اللجاجة المستمرة في كتابة مسرحيات شعرية حديثة. ونحن إذا أردنا أن نستخلص آخر ما يمكن أن نتفع به من نص إحدى المسرحيات فمن المفيد دائماً أن نقوم

بتلك الرحلة الخيالية إلى غرفة مكتب المؤلف المسرحي وأن نحاول فهم أي حاجيات المسرح أملت عليه استعمال ذلك الابتكار أو تلك الحيلة أو استعمال الأسلوب أو النمط الكتابي الذي وقع عليه اختياره، فهذا يمكننا من فهم الكثير من الأمور التي لم نكنه نستطيع إدراكها من قبل، بل يجعلنا نلتمس الأعدار لكثير من المعايير وأوجه النقص التي كنا نأخذها على الكاتب.

الجزء الثاني

الدراسة للامتحانات

أنماط المسرحية

"منظر قصير .. طويل.. عن بيراموس

الشاب وحبيبته تسبه، نرى فيه فرط

السرور المفجع؛" فكيف تجتمع المسرة

والفجعة، والقصر والطول! إن هذا هو

الثلج الساخن، الثلج العجيب الغريب!

(حلم منتصف ليلة صيف - ف ٥ - م ١)

إن جميع أنواع التعريف في ميادين الفن المختلفة هي من الأمور الخطيرة، لأنها تكون ولا بد تعريفات أضيق مما ينبغي في ناحية من نواحيها. ومأساة "الملك لير" هي على الأرجح أشد مآسي شكسبير عمقاً وأكثرها إيجاعاً للقلوب، إلا أننا نجد في تلك المأساة نفسها نتفاً من الهزل والتضحيك. بل هناك ما هو أغرب من هذا وأدعى إلى الدهشة في مأساة "أنتيجوني" لسوفوكلس. حيث نجد جندياً يمكن أن يوصف بأنه شخصية مضحكة في تلك المأساة المؤلمة. وأنقى أنواع المآسي التي نعرفها هي مآسي راسين، تلك المآسي الغريبة على أذواق الكثيرين من الشعب الإنجليزي. ومثل هذه تمثيلية "جعجعة بلا طحن" التي هي ملهارة على التحقيق، ولكن قساة القلوب المتحجرة أنفسهم من أهل عصر إليزابيث ما كانوا ليجدوا في منظر فتاة صغيرة مغمى عليها أمام المذبح بعد تهمة ملفقة في يوم زواجها منظرًا مثيرًا للتسلية. و"دقة بدقة" ملهارة لا ريب، إذا كانت الملهارة تمثيلية ذات نهاية سعيدة، إلا أن موضوعها الأساسي هو معضلة قاسية مستعصية على الحل عالجه

شكسبير عن طريق العواطف والأشجان. و"فولبون" ملهارة صاخبة، ولكن الورطة التي أملت بسيليا العفيفة الطيبة ليست من الأمور الهزلية المضحكة، وحديثها يشعرا بالمعالجة الجدية لهذه النقطة من عقدة المسرحية:

سيليا: يا لله وملائكته الصالحين! أين وإلى أي مكان

غاص الحياء من نفوس الناس، حتى أصبحوا بهذه السهولة

يجرأون على ثلم عرضك وأعراضهم؟

وهل ذلك الشيء الذي كان دائماً سبباً للحياة،

يجوز أن يذل لسبب هو أخط الأسباب وأخسها،

وأن تطرح العفة جانباً من أجل المال؟

(فولبون - ف ٣ - م ٦)

و"روميو وجولييت" مأساة، إلا أنها تشتمل على شخصيتين هزليتين رائعتين، هما مركوشيو ومربية جولييت.

إن المزج بين المأساة والملهارة هو بالفعل مما ينطبق على خبرتنا العادية بالحياة. فقد يقع في المجتمع الصغير عينه، وفي وقت واحد، مرض زيد وتوفيق وعمرو، والخطبة التي لا تلبث أن تنفسخ والخطبة السعيدة الموقفة، وموت هذا وميلاد ذاك، ووقوع حادث مضحك بكيفية سخيفة في المطبخ، ولقاء مؤلم في غرفة الاستقبال. إن الحياة شيء أشبه بذاك. وقد كان في هذا ولا غرو مقنع لشكسبير وغيره من الكتاب في المزج بين العنصرين، عنصر الفجاعة والألم، وعنصر الضحك والفكاهة؛ أضف إلى ذلك أن ثمة أناساً يأخذون الحياة مأخذ الأسي، وأناساً أضحل عقلية من هؤلاء وأشد سطحية، لكنهم في بعض الأحيان ممن يتيسر العيش معهم ومعاشرتهم لأنهم يتخذون من معظم جوانب الحياة ملهارة

ضاحكة. والمسئلة هنا مسئلة مزاج أكثر منها مسئلة تجربة وخبرة. وقد قال الدكتور جونسون في مقدمته لشكسبير:

"إن شكسبير لم يوحد بين القوى المثيرة للضحك وبين القوى المثيرة للحنن في ذهن شخص واحد فحسب بل في بناء واحد. وتكاد جميع تمثلياته تكون موزعة بين شخصيات جدية وشخصيات مضحكة، ثم هو يقدم لنا في خلال التطورات المتتابعة التي تمر بها خطة المسرحية الجد والحنن أحياناً، ثم الرعونة والضحك أحياناً أخرى.

"أما أن هذا عمل مناقض لقواعد النقد فقول سرعان ما نسلم به، إلا أن ثمة دائماً مصرفاً عن قوانين النقد إلى الطبيعة، إن غاية الكتابة هي التعليم، أما غاية الشعر فهي التعليم بإدخال المسرة على النفس وإمتاعها. ونحن لا يمكننا أن ننكر أن المسرحية المختلطة التي تجمع بين ما يحزن وما يضحك قد تنقل جميع ما تحمله المأساة أو الملهاة من تعليم وتنقيف لأنها تتضمن العنصرين فيما تداول بينهما في أثناء العرض، وتقترب من مظهر الحياة أكثر مما يقترب أحد العنصرين منفرداً، وذلك بإظهار كيف أن المكائد الشديدة والخطط الطفيفة قد ينجح بعضها بعضاً أو يمنع بعضها وقوع البعض، وكيف يعمل العلية والسفلة معاً في نظام الحياة العام بالارتباط أو التشابك الذي لا مفر منه ولا مندوحة عنه"،

ونحن ربما نشعر في أيامنا هذه بما ينطوي عليه أسلوب الدكتور جونسون من جزالة قد تبلغ حد الإفراط، إلا أننا مع ذا كالا نكاد نرانا نختلف معه فيما يريد أن يقول.

لقد تكون ثمة أنواع من المسرحية المختلطة غير المسرحية التي تختلط فيها المأساة بالملهاة. فالملهاة السلوكية عند بن جونسون وعند الكثيرين من كتاب عصر عودة الملكية المسرحيين، وهي المسرحية التي يسخر فيها كتابها هؤلاء من النقااص الجارية التي عرف بها العصر الذي يعيشون فيه، تتكون في الغالب من

الملهاة الأخلاقية وملهاة الدسيسة. وتمثيلية "رتشرد الثاني" هي تمثيلية تاريخية، و"هنري الثامن" تمثيلية تاريخية بقدر ما هي معدودة تمثيلية ملابس وأزياء تاريخية، إلا أن كلتا التمثيليتين باهتمامهما العظيم برسم الشخصيات وما تشتملان عليه من تغير الحظوظ ذلك التغير الملحوظ، يمكن تصنيفهما تحت فرع المآسي. و"ماكث" من المسرحيات التي كان يمكن ان نعدّها مسرحية تاريخية، لأن شكسبير أخذ موضوعها من "أخبار هولنشد" (1) Holinshed's Chronicles؛ ومسرحية بريستلي: "لقد كانت هنا من قبل I Have Been Here Before" هي مسرحية أفكار من حيث أنها تناقش نظرية خاصة عن "الزمن"، ثم هي ملهاة من حيث أنها تنتهي نهاية سعيدة؛ ثم هي تقترب من أن تكون مأساة أيضاً من حيث أن جانباً من موضوعها هو جانب جدي محزن. ومسرحية الكاتب السوفييتي أفينوجينوف Afinogenov: "الهدف البعيد: Distant Point" - التي طالما مثلت في إنجلترا - هي مسرحية دعاية شيوعية إلا أنها لا تفتقر إلى عناصر المأساة الأصلية. ومسرحية "فاوست" لجيته قد تسمى مأساة فلسفية من حيث موضوعها الذي هو من أفضع الموضوعات المسرحية ابتي تخطر على قلب بشر، إلا أنها مع ذاك مليئة بفقرات من الملهاة والهزاء اللامز والهزل والفقرات الغنائية الوجدانية. ويمكننا ذكر عدد لا يحصى من أمثلة اختلاط الأنماط المسرحية اختلاطاً لا يخفى عن عين المتأمل، وربما بمنتهى السهولة واليسر بين الروائع المسرحية المعترف بها، أكثر مما نجد ذلك بين تلك المسرحيات التجارية الأكثر فجاجة وسخفاً، تلك

(1) أخبار هولنشد Holinshed's Chronicles - هي تلك الأخبار التاريخية الثمينة التي تشبه عندنا أخبار الطبري أو تاريخ ابن الأثير أو تاريخ أبي الفدى وقد أنشأها رفايل هولنشد المتوفى سنة ١٥٨٠ والذي ورد على لندن في عهد الملكة إليزابيث واستخدمه الطابع والناشر ريجينولد ولف R. Wolf مترجماً ومحرراً فحرق الأخبار وهو يعمل عنده وكان ذلك في سنة ١٥٧٧ - وكان يعاون في تحريرها عدد كبير من المساعدين والمقتسين والملخصين، أما الجزء الذي كتبه هو بخاصة فهو تاريخ إنجلترا. وكان هولنشد ومعاونوه يكتبون من الحوادث القصصية التي انتفع بها شكسبير وغيره في أخذ عقد مسرحياتهم (د).

(١) ألكسندر نيقولا فتش أفينوجينوف (١٩٠٤ - ١٩٤١) من الكتاب الروس الذين نشأوا في ظل النظام القديم ولم يتحمسوا إلا قليلاً للنظام الجديد في الاتحاد السوفيتي ومن ثمة كان موضع الريبة.. إلا أنه كان يبشر بمستقبل عظيم للمسرح لو لم تقتله قبلة ألمانية في الحرب العالمية الثانية، ومن مسرحياته: حيا أسبانيا! (١٩٣٦) ومن قبلها: الهدف البعيد، وقد ظهر فيهما تأثره بنشيكوف. وقد مثلت له بعد موته (٤٣) ملهاة On the Eve (د).

المسرحيات التي هي أكثر قابلية للانطباق على أحد القوانين المسرحية إذ ألفها كتابها وفي بالهم في كثير من الأحيان أحد هذه القوانين.

على أنه من المفيد، إذا جعلنا في بالنا هذا التداخل المستمر بين الأنواع المسرحية، بل بين ما فيها من تناقض، أن نضع بين يدي القراء هذا التصنيف التقريبي لأنواع المسرحيات. والظاهر أن أقدم ناشري تمثيلات شكسبير كانوا يدركون شيئاً من ذلك حينما قسموا مسرحياته إلى "ملاه" و"تاريخيات" و"مأس". وقد كانت شخصية شكسبير "بولونيوس" ذلك الذي كان يزعم نفسه ناقدًا، وإن لم يكن ثمة إلا القليل مما يبرر هذا ويؤيده، شخصية أشد تدقيقًا من هؤلاء الناشرين في تمييزها بين أنواع المسرحيات، وإن كانت في ذلك أقل جدوى، مثلها في ذلك مثل معظم المدققين المغرورين وأهل الصلف والخيلاء، وها هو ذا يقول لنا في المشهد الثاني من الفصل الثاني في "هاملت":

"إنهم أحسن الممثلين في هذا العالم، سواء في المأساة أو الملهة أو المسرحية التاريخية أو المسرحية الريفية الرعائية، أو الهزلية الريفية، أو الريفية التاريخية، أو المسرحية التاريخية المفجعة، أو الريفية - التاريخية - الهزلية - المفجعة؛ أو التمثيلية التي تترسم وحدة المكان أو القصيدة التي لا تتقيد بهذه الوحدة".

ونحن في حاجة بلا شك، بالإضافة إلى مصطلحات بولونيوس هذه، إلى بعض المصطلحات الأخرى لكي نصنف جميع الأنواع المسرحية التي يتقبلها الناس عادة في تلك البلاد؛ إلا أننا سوف نتجنب هذه الأسماء المركبة المعقدة التي لجأ إليها بولونيوس.

وأول ما يجب علينا هو التنبيه إلى هذا الفارق التقليدي بين المأساة والمهة؛ وهذا فارق حقيقي وهام؛ والتميز الأصلي الذي لا يزال يعلم الآن بوصفه التعريف المدرسي المأخوذ به هو أن المأساة تنتهي نهاية محزنة في حين تنتهي المهة نهاية

سعيدة. ويعني هذا عادة، من أجل أغراض مسرحية بحتة، أن ختام المأساة يكون بموت أحد شخصها على الأقل، في حين تنتهي الملهة بزيجة واحدة على الأقل أو بتوفيق واحد أو تسوية أو مصالحة بين طرفين من أطرافها، وهذا بالرغم من أن الموت في الحياة الحقيقية ربما كان تحرراً من المقاساة والمكابدة، في حين أن الزواج ربما كان في بعض الأحيان بدءاً تعاسة طويلة يستوي فيها الطرفان. على أننا نجد هنا كما هي الحال في جميع أنواع الأدب الأخرى، نعمة التغيير، والطريقة العامة للتفكير، والأسلوب الانفعالي في تناول الموضوع، أكثر أهمية من طبيعة النهاية. إن أرسطو يقول: "إن المأساة تطهر أرواحنا بواسطة الرأفة والرعب". ويقول مولير ما معناه "إن وظيفة الملهة هي أن تجعل أهل الأدب والحشمة يضحكون" وهذان التعريفان هما أكثر قبولاً. فالمأساة تتناول الحياة تناولاً جدياً، وتتضمن الإحساس بأهمية الحياة وإن تكن تتضمن أيضاً الإحساس بما فيها من صعاب. إنها تعالج ما تعانيه الإنسانية من ألوان الصراع والمعضلات والآلام؛ أما الملهة فملئية بالطرب والجدل وخالية من الهم، ولها في الكثير من الأحيان إدراك سليم بقيم الأشياء وبالنسبة لبعضها البعض إذا نظرنا إليها من وجهة الذوق العام، إلا أنها عادة أضحل وأقل عمقاً من المأساة. وحينما تكون الملهة على شيء حقيقي من العمق، كملهة "عزيزي بروتس Dear Brutus" مثلاً للكاتب ج. م. باري، أو ملهة كرسطوفر فراي "السيدة ليست للحريق" فقد يشعر المتفرج على الأرجح بلفحة من أنفاس المأساة.

وأسلوب المأساة أفخم عادة من أسلوب الملهة؛ والمأساة الشعرية أكثر شيوعاً من الملهة الشعرية؛ والاتجاه نحو الحياة، ولاسيما نحو مشكلات العائق الشخصية التي يتناولها كاتب المآسي، أشد تهماً وأكثر امتلاءً بالتبعات؛ وربما وجدنا تقوية للانفعالات تكاد تكون مستمرة من أول المأساة إلى آخرها كما نلمس ذلك في المآسي اليونانية ومآسي راسين، ومآسي شكسبير الأربعة الكبار (هاملت ولير وعطيل وماكبث) وفي أحسن مآسي إبسن؛ بينما في الملهة، رغماً عما قد

تشتمل عليه أحياناً من التوتر. لا تقع تقوية الانفعالات بصورة مستمرة، ثم نحن لا نتظر حدوث أي شيء ذي صبغة جدية شديدة. وقد تذكرنا المأساة حتى في أيامنا هذه بأن أقدم وظيفة للمسرحية كانت في حدود ما نعلم وظيفه سحرية أو دينية. أما الملهاة فهي على الأرجح لا تذكرنا بذلك. والمأساة أشد ميلاً من الملهاة إلى أن تكون شخصياتها شخصيات ملكية أو من الساسة أو على الأقل من الأغنياء والمثقفين، وذلك لأن الكارثة في المأساة يجب أن تمس مجتمعاً بأسره، وذلك لكي تبلغ أعظم ما يتيسر لها من قوة؛ أما في الملهاة فقد يكفي أن نرى ما يحدث لستة أشخاص تجمعهم غرفة جلوس واحدة، ومن ثمة كانت الطبقات الوسطى هي التي تتيح معظم البيانات الاجتماعية للملهاة. ومن آثار انتشار الديمقراطية السياسية أن أخذت المأساة اليوم تشتمل في كثير من الأحيان على أبطال وبطالات من الطبقة العاملة - وهذا توسيع ثمين لنطاق إمكانات المسرحية. وفي مسرحية "نهاية المطاف Journey's End" للكاتب شريف Sheriff نرى جنوداً من الشباب يعالجون معالجة مسرحية مفاجئة وهم مجتمعون في خندق صغير؛ وفي مسرحية إليوت: "الثام شمل العائلة" نرى إحدى الأسر المتوسطة الحال، وإن كانت ذات مسحة أرستقراطية، تقدم إلينا المادة اللازمة لمأساة شعرية مستلهمة من المأساة اليونانية. وفي مأساة "الراكبون إلى البحر Readers to the Sea" للكاتب الأيرلندي سنج نرى طائفة من فقراء الفلاحين يتسمون بسمة من الجلال المفجع.

ومن الممكن تصنيف الأنماط الرئيسية للمسرحية في ثبث يوضع بين يدي الطالب، لكن هذا لا يعني عن لفت نظره إلى أنه سوف يجد في جميع هذه الأنواع استثناءات وتدخلات وألواناً من الشذوذ والخروج على القاعدة.

١- المأساة:

المأساة تمثيلية ذات نهاية محزنة، تقع فيها وفاة على الأقل. وفعلاها - أي موضوعها - وأفكارها - يعالجان معالجة جدية تنطوي على احترام الشخصية

الإنسانية والرفع من شأنها. والشخصية الرئيسية - بناء على ما ذهب إليه أرسطو - ورأيه في ذلك لا يزال صالحًا للأخذ به في كثير من الأحيان - شخص ذو خلق عظيم ومركز مهم حاقت به الكوارث من جراء نقطة ضعف في شخصيته، كتهور أوديب مثلاً، أو طمع ماكبيث أو سلامة نية عطيل وسرعة تصديقه. ومن العادة أن يكون أسلوب المأساة أسلوبًا سليماً من حيث قواعد النحو والصرف - إذ فخامة الأسلوب وجلاله يأتيان من الداخل ويعبران عن الأهمية المفجعة للكائنات البشرية والمواقف التي تجد نفسها فيها، وذلك كما في اللغة الدارجة لمسرحية: عربة الترام التي اسمها الرغبة A Street-car Named Desire وأجزاء من مسرحية: أطفال في حلل رسمية Children in Uniform أو مسرحية آرثر مللر^(١): مت بائع Death of a Salesmen و"البوتقة: The Crucible".

ومن السمات المهمة للمأساة الصادقة الأصيلة أنها تترك في نفوسنا إحساساً بعظمة الإنسان وبالمكابدة والمعاناة التي تنطوي عليهما الحياة الإنسانية؛ إن هؤلاء المخلوقات المعترزين إلى آخر حدود الاعتزاز بفرديتهم وذلك على الرغم من ضآلتهم.. أولئك الذين يناضلون المقادير.. هم على درجة عظيمة من الأهمية. ومما نلاحظه في المأساة أن الورطة أو المعضلة التي تواجه إنساناً من الناس تصبح شيئاً غير قابل للحل بعد أزمة من الأزمات، كما نلاحظ استحالة الارتداد إلى الوراء، واستحالة الجواب السهل أو النهاية السعيدة. وألوان الصراع العاطفي في المأساة شديدة العمق بعيدة الغور وتكاد تكون مما لا يمكن للبشر أن يحتمله، بيد أن المخلوقات التي تقاسي هذه الآلام هي مخلوقات جديدة باهتمامنا.

(١) آرثر مللر A. Miller (١٩١٥ - ٢٠٠٠) الكاتب المسرحي الأمريكي الناشئ وهو يبشر بمستقبل عظيم، ومن أشهر مسرحياته ميع أبنائي All My Sons (وهي مسرحية عن الأسلحة الفاسدة) (د).

٢- الميلودراماة :

الميلودراماة هي إحدى القربيات الفقيرة التي تمت بوشيجة للمأساة؛ ومن الممكن أن تنتهي نهاية محزنة أو نهاية سعيدة؛ ولو أن النهاية المحزنة - التي قد تكون كومة من جثث الضحايا أو معنوهاً مخبلاً يعوي ويصرخ - ربما كانت أقرب إلى الروح الميلودرامي التام. وتتميز الميلودراماة من المأساة الصحيحة الجيدة بإظهار الشخصيات في صورة أشد عنفاً: وفي حالة لا يحتمل أن نجد لها شبيهاً في الخير أو الشر في الحياة الواقعية؛ وتتميز أيضاً بافتقار مؤلفها إلى البصيرة السيكولوجية الصادقة، ويعقدتها الخيالية غير الطبيعية التي ربما أثارت ضحكنا بما تشتمل عليه من أهوال وإحساسات مفتعلة؛ كما تتميز بدوام إرضائها لميول الجماهير إلى الإثارات القوية والاحسيس الجياشة الصخابة. وقد تفضي الميلودراماة أيضاً إلى رقة المشاعر المفتعلة حينما يتصنع الكاتب تصوير انفعال رفيع أو عاطفة رقيقة. ومن الميلودرامات القديمة ميلودراماة شكسبير "تيتوس أندرونيكوس" و"يهودي مالطا"^(١) لمارلو؛ وليس مما يحتاج إلى الكثير من إنعام النظر أن نتبين أن هاتين المسرحيتين ليستا من مستوى المأساتين الرفيعتين "عطيل" و"إدوارد الثاني".

على أن من الممكن أن نسارع فنرفض المسرحية بوصفها ميلودراماة. فثمة ميلودرامات جيدة يشار إليها الآن في الفهارس أحياناً على أنها "درامات" فقط أو على أنها "درامات قوية"، كما أن ثمة ميلودرامات سيئة. ومن الأمثلة البشعة للميلودراماة التي ليس فيها نقطة واحدة عليها مسحة من الصدق، وذلك إلى حد كبير بسبب حوارها المتكلف البادي الصنعة، مسرحية: "جورج بارنول" المذكورة آنفاً. وعقدة مسرحية "سيدة ليونز" للورد ليتون عقدة بعيدة الاحتمال جداً وحوارها

(١) يهودي مالطا The Jew of Malta مسرحية بقلم مارلو ظهرت سنة ١٥٩٢. وخلاصتها أن سلطان تركيا - أوائل: Grand Seigneur يفرض الجزية على جزيرة مالطا ويقرر أن يقوم يهود الجزيرة بدفعها. ويقاوم برباس أحد أغنياء اليهود فرمان السلطان فنصادر أملاكه ويحول قصره إلى دير للراهبات. وينتقم برباس لنفسه يقتل ابنته أبيجيل Abigail وقتل حبيبها وآخرين. ويحاصر الأتراك الجزيرة.. ويكون الخائن الذي يسهل لهم الاستيلاء على قلعتها هو برباس نفسه.. ومن ثمة يقيمه الأتراك حاكماً عليها. ويحاول اغتيال القائد التركي ولكنه يفترض فيلقى به في مرجل ماء مغلي (د).

لا يتناسب وموضوعها، إلا أنها مع هذا غير خالية تمامًا من المحاسن، ويمكن أن تتكشف عن تمثيلية جديدة إذا مثلت تمثيلًا حسنًا وبصدق وإخلاص (ولم تتح لي الفرصة لمشاهدتها). ومسرحية "مخلب القرد The Monkey's Paw" للكاتب و . جيكوب^(١) W. W. Jacob مثل للميلودراما البارعة التي لا يصح أن يستهان بها أو يفض من شأنها، وإن أمكن أن يحتج بأن موضوع الرغبات التي يفضي تحقيقها على هذا النحو إلى التعاسة مشحون بالتضمينات المفجعة القوية، وأن هذه التضمينات القوية هي التي تكسب المسرحية تلك المسحة من الجلال. وثمة عدد كبير من التمثيليات الحديثة الجيدة التي تشتمل على بعض العناصر الميلودرامية، إلا أنها أبعد من أن تكون تمثيليات خالية من المحاسن الأدبية. ومسرحيتنا "الدكتور أنجيلوس Dr. Angelus" و"المشرح The Anatomist" وكتاهما لكاتب جيمس بريدي J. Bridie. لهما عقدتان مثيرتان غاية الإثارة - إلا أن عقدة المسرحية الثانية قائمة على الحقيقة مع ذلك! والشخصيات في كل منهما، أو بعض هذه الشخصيات، أحصب وأشد نضجًا من شخصيات الميلودرامات القديمة المليئة بالخطب الشعبية الطنانة، وحوارها أقرب إلى حوار الحياة الواقعية؛ إلا أن هذه الميلودرامات لا تصل إلى الذرى التي نعرفها عادة للمآسي العظيمة الحقيقية. ولعل من الأنسب أن نطلق عليها اسمًا قريبًا من "المأساة الطبيعية" أو ربما: "المأساة ذات الصبغة الصحفية"!

ويجب علينا ونحن نميز بين الميلودراما والمأساة أن نتذكر أن عقدة المأساة العظيمة قد تكون عقدة مثيرة للعواطف إثارة شديدة - وجميع مآسي شكسبير من هذا النوع - ولكنها تختلف من عقدة الميلودراما من حيث أنها يبدو عليها إلى حد ما أن وقوعها محتمل من الناحية النفسية. ويجب أن نتذكر أيضًا أن الحياة الواقعية

(١) و . و . جيكوب (William Wyramark Jacobs ١٨٦٣ - ١٩٤٣ كاتب قصص فكاهية وقصص بحرية (مكشوفة!) يقبل عليها القراء! إقبالًا كبيرًا، وله قصة رعب كبيرة هي مخلب القرد - وقد حولها إلى مسرحية - وله عدد من التمثيليات التي تنسم بما تنسم بها قصصه (د).

أكثر إثارة بكثير مما أراد لها بعض المعتزلة من النقاد المتزمتمين أن تكون؛ إن ثمة الشيء الكثير مما هو عفيف وغير معقول في الطبيعة الإنسانية العادية بما يكفي لخلق عدد كبير من العقد المسرحية المثيرة للإحساسات العنيفة في سنة واحدة أو نحوها!

٣ - تمثيلية البطولة :

لقد كانت تمثيلية البطولة نمطاً من أنماط المأساة المسرفة أو المبالغ فيها التي شاعت في إنجلترا في زمن دريدن. وهي تعالج موضوعات الحسب والشجاعة، وأسلوبها أسلوب طنان متشامخ يكاد أهل العصر الحاضر يعدونه أسلوباً مضحكاً وعابثاً. وقد تشتمل مسرحية البطولة على عقدة ثانوية سوقية إلى درجة تثير العجب؛ وفي كثير من الأحيان تكون هذه العقدة الثانوية عقدة غير ملائمة للعقدة الأصلية. ولعلهم كانوا يقصدون من هذا خلق مأساة من نوع جديد أعظم شأناً من المأساة التقليدية، ولعل تشهيم الإثارات الحسية البالغة القوة كان جزءاً من رد الفعل ضد الحركة الطهرية؛ إلا أن هذا اللون قد مات الآن وانتهى؛ ومن أمثلته مسرحية كونجريف: "العروس الحزينة The Mourning Bride"؛ ومسرحية دريدن: "دون سباستيان" ومسرحيته: "فتح غرناطة The Conquest of Granada". أما مسرحية دريدن "الكل في سبيل الحب All for Love" فالأرجح حسابها مأساة صحيحة.

٤ - تمثيلية المشكلة :

هذا مصطلح مفيد لإطلاقه على ذلك النوع من التمثيلات التي تعالج مشكلة من المشكلات الاجتماعية أو الأخلاقية الخاصة حتى نجعل الناس يفكرون في تلك المشكلة تفكيراً لودعياً. وتمثيلية المشكلة تتميز عادة بنغمة مفاجئة إلى حد ما من حيث أنها تعالج بطبيعة الحال المعضلات الإنسانية المؤلمة. إن تمثيلية المشكلة هي هذا النوع من التمثيلات التي توجه بطريق التضمين أسئلة محددة، ثم

تقدم عن هذه الأسئلة المحددة إجابة محددة، أو تترك لنا نحن مشقة البحث عن إجابة ما لتلك الأسئلة. وقد ذاع هذا النمط وأقبلت عليه الجماهير في أواخر القرن التاسع عشر وفي أثناء القرن العشرين. بيد أننا نستطيع أن نعد مسرحية "دقة بدقة" وربما "هاملت" تمثيليتين من هذا النوع، وكثير من التمثيليات اليونانية كأنتيجوني وإلكترا وحاملات الخمر المقدسة، أو خوافروا Choephoroe يمكن أن ننظر إليها مثل تلك النظرة كذلك، وإن لم تكن الجماهير التي شهدت تمثيلها في العصور الماضية تعدها من هذا النمط، وذلك مذ كانت الأسطورة المألوفة لدى هذه الجماهير هي التي تملي الحل الوحيد لمشكلة كل من تلك التمثيليات.

ومعظم تمثيليات إبسن وشو تمثيليات مشاكل. ومن الأمثلة الحديثة لهذا النوع تمثيلية: "قانون للطلاق a Bill of Divorcement" للكاتبة كلمنس دين Clemence Dane^(١) وتعالج مشاكل الطلاق والوراثة وترينا بطريقة عرضية وبمنتهى المهارة كيف أن أفجع المشكلات البشرية قد تزداد تعقيدًا بسبب ما يفترق إليه الآخرون من فهم وحسن إدراك. ومنها أيضًا مسرحية سومرست موم "الشعلة المقدسة The Sacred Flame" التي نرى فيها أمًا تقتل ابنها لأسباب قد يسميها كثير من الناس أسبابًا وجيهة كافية. ومسرحية ج. ب. بريستلي: "الوطن غدًا: Home is Tomorrow" ولا يسهل تحديد موضوعها وإن أمكننا أن نصوغه في صورة هذا السؤال: "ما هي المدنية وما هي قيمها المهمة؟". ومسرحية: "سجن بلا قضبان Prison Without Bars" بقلم بجي بارنول، ومسرحية "الفتاة الضالة) Pick-uo Girl" بقلم إلسا شللي Elsa Shelley "هما مسرحيتان عن انحراف الأحداث. ومسرحية "القمح أخضر The Corn is Green" بقلم إملين وليمز

(١) كلمنس دين Clemence Dane كاتبة مسرحية وقصاصة إنجليزية من كتاب الصف الأول. ثم هي شاعرة مشهورة أيضًا - وهذا الاسم اسمها المستعار - وهو باسم كنيسة مشهورة - أما اسمها الأصلي فهو ونفرد آشتون Winfred Ashton وأشهر قصصها Broome Stages ومن أشهر مسرحياتها: قانون للطلاق (١٩٢١) والطريقة التي تجري الأمور بمقتضاها The Way Things Happen (١٩٢٤) وكرم نابوت Naboth's Vineyard (٢٦) و Wild December (١٩٣٢) و Come of Age (٣٤) و Moonlight in Silver (٣٤) (د).

Emlyn Williams عن التعليم والتربية وما يعتور طريقيهما من مصاعب. ومسرحية "ولد من ونسلو The Winslow Boy" بقلم تيرانس راتيغان عن الأهمية النسبية للدولة والفرد. وهناك عدد كبير من المسرحيات الحديثة تتفاوت تفاوتاً شديداً في قيمتها الفنية تدور كلها حول موضوع الأسلحة النووية. إن تمثيلية المشكلة تقبل عليها الجماهير إقبالاً شديداً هذه الأيام. ثم هي قميئة بان يكن الإقبال عليها شديداً في أي عصر من العصور تكون الأفكار فيه في حال من التغير والتبدل، وحيثما يكون المجتمع في حال من التطور السريع. إنها هذا النمط من التمثيليات التي تروق الأذهان المفكرة القوية، ومن ثمة تستطيع أن تسهم بنصيب غير قليل في تقدم البشرية؛ إلا أنها عرضة أيضاً للإسراف في تسهيل المشكلات التي تتناولها بغية التأثير المسرحي، ومن ثمة فقد تسرف في صبغتها الميلودرامية.

٥- الملهاة:

إن الوظيفة الأساسية للمأساة هي أن تجعل الناس يفكرون ويحسون إحساساً أكثر عمقاً. أما الوظيفة الأساسية للملهاة فهي تسلية للناس والترويح عنهم. والتسلية قد تتعدد من الابتسامة الهادئة الرزينة إلى القهقهة العنيفة الصاخبة. ومن الممكن أن تكون الملهاة مسفسطة غاية ما تكون السفسطة، أو بسيطة منتهى ما تكون البساطة. ومن الممكن أيضاً أن تكون رقيقة مليئة بالمشاعر الإنسانية الدافئة، كملهاتي "الرمال الصفراء Yellow Sands" و"زوجة الفلاح The Farmer's Wife" بقلم إدن فلبوتس^(١) Eden Philpotts، أو بارهة مشرقة إلا أنها مجردة من المشاعر القلبية، كملهاة "الزوجة المستثارة The Provoked Wife" أو "سنة

(١) إدن فلبوتس Eden Philpotts (١٨٦٢ - ؟) قصاص وكاتب مسرحي من مدرسة نول كوارد التي لا تعني بالموضوع أو الفكرة أو النقد الاجتماعي بل كل همها هو أقباع المتفرجين.. شأنهم في هذا شأن سكرين منشي المسرحية ذات الحكمة الجيدة ومن أظرف مسرحياته: الصباح النادي Breezy Morning (١٨٩٨) والزفاف الذهبي The Golden Wedding (٩٨) والمرأة السرية The Secret Woman (١٩١٢) وزوجة الفلاح The Farmer's Wife (١٩١٦) وهي من أنجح المسرحيات والأيام الموازي السعيدة Good Old Days (١٩٣٠) وفنجال من السعادة A Cup of Happiness (١٩٣٢) (د).

الحياة: The Way of the World". وقد يصح أن تقسم الملهاة إلى الأقسام الآتية:

٦- ملهاة الأخطاء.

هناك نمط من الملهاة التي تتألف عقدها من سلسلة من الأخطاء في ذوات شخصياتها أو في حقائق أحداثها، أو الخطأ في تفسير أفعالها أو التباس شخصياتها مما تكون نتيجته كثرة الكلام دون أن يفهم المتكلمون بعضهم بعضاً. ويكاد يكون من تقاليد المسرحية المسلم بها أن مثل تلك الأخطاء لا بأس من تيسير وقوعها في المسرحية أكثر مما تقع في الحياة الحقيقية، حتى ليخفق الأزواج والزوجات والآباء والأبناء والصديق والصديق والمحب والمحبوب في أن يتبين أحدهما الآخر بسبب تنكر واحد منهما تنكراً بسيطاً قد لا يزيد على لبس قناع، أو أن تلبس فتاة ملابس ولد أو العكس. ونحن لا يشق علينا كثيراً أن نتقبل هذه الأمور فوق خشية المسرح. ومسرحية شكسبير "ملهاة الأخطاء" Comedy of Errors هي مثال واضح لهذا النمط؛ ومسرحيته "الليلة الثانية عشرة" هي على الأرجح أحسن مثال على الإطلاق كتب من هذا النوع؛ كما أن مسرحية جولد سمث "تمسكنت حتى تمكنت She Stoops to Conquer" هي مثال رائع آخر من ذلك الصنف.

٧- الملهاة السلوكية:

وهذه هي الملهاة التي تنشأ فيها التسلية أكثر ما تنشأ من تصوير أوجه النقص الجارية أو المعاييب الاجتماعية القليلة الشأن، أو من تصوير "الأنماط" الاجتماعية المألوفة المسلم بها كشخصية "محدث النعمة أو ال nouveau - riche" السوقي الناشئ من غمار الشعب؛ والوصولي والوضيع المتعظم أو ال "متقمع"! .. إلخ.. إلخ.. ورسم هذه الشخصيات قد يتفاوت في مقدار خصوبته، كما تتفاوت العقدة في مقدار أهميتها وتشويقها؛ إلا أن التسلية الأساسية تكمن في

اللغة وفي العادات التي يصورها الكاتب. ومن أمثلة هذا النمط مسرحية شكسبير "جهد حب ضائع" ومسرحية موليير "نساء متعاملات أو مسترجلات Les Femmes Savantes" ومسرحيته "المتصنعات المضحكات Les Precieuses Ridicules" ومسرحية بن جونسون "سوق بارثولوميو Bartholomew Fair" ومسرحيتا شريدان: "مدرسة النمام School for Scandal" و"الناقد The Critic"^(١)، ومسرحية إتردج Etheredge: "رجل الموضة The Man of Mode"^(٢)، ومسرحية كونجريف: "الأعزب العجوز The Old Bachelor"^(٣) ومسرحية فاركووار: "ضابط القرعة The Recruiting Officer"^(٤)، وإلى حد ما مسرحية باري Barrie "أليس تجلس بجانب المدفأة Alice Sits – by – the Fire"؛ ومسرحية ستيل Steele: "العشاق الواعسون The Conscious Lovers" هي ملهاة سلوكية دافنة لا يحاول كاتبها التهكم على النقائص الجارية في عصره فقط بل يحاول اقتراح أساليب سلوكية جديدة بدلاً منها. ومسرحيته "الزوج الرقيق

(١) الناقد The Critic أو A Tragedy Rehearsal ملهاة للكاتب شريدان ظهرت سنة ١٧٧٩ وهي هجوم وسخرية لاذعة على المآسي التي تقدم على خشبة المسرح في عهد المؤلف وما كان يجري في تلك المساح من مسخر (د).

(٢) رجل الموضة The Man of Mode ملهاة بقلم السير جورج إتردج من ملاهي فترة عودة الملكية ظهرت سنة ١٦٧٦ – قبيل ظهور كونجريف – ويلمنز فيها المؤلف نفراً من رجالات وسيدات عصره وحوادث غرامياتهم المعقدة ولاسيما حوادث دورمينانت Dominant الذي يهجر خليلتين في وقت واحد، هما مسز لوفيت وبلندا لكي يغازل سيدة واردة تتردد أمها أول الأمر في تزويج ابنتها منه إلا أنه يتغلب على محاولاتها وينال يد ابنتها والملهاة تحمل ظلالاً من ملاهي موليير وتفتح الطريق لكتاب فترة عودة الملكية (د).

(٣) "الأعزب العجوز The Old Bachelor ملهاة بقلم كونجريف ظهرت سنة ١٦٩٣ – وخلصتها أن هارتول Heartwell رجل يدعي كراعته للنساء لكنه يقع في غرام سيلفيا ويتورط فيتزوجها دون أن يعلم انها خلية فينلف Vainlove المهجورة.. ثم يكتشف السر ولكن بعد فوات الأوان. على أن القسيس كان صديق فينلف الحميم الذي يتنكر في هذه الشخصية لإتمام هذا (المقلب)!. .. ولا ينقذ هارتول إلا حينما يدرك أن الزواج كان إدعاء وتمثيلاً (د).

(٤) ضابط القرعة The Recruiting Officer ملهاة بقلم جورج فاركووار ظهرت سنة ١٧٠٦ . وتصور سلوك ضابط القرعة في مدن الريف في ذلك العصر إذ يغازلون الحسان متحايلين بسلطة وظيفتهم. فهذه سيلفيا ابنة شريف البلدة تهوى الكاتب بلوم Plume وهي لهذا تهرب متكررة في ملابس رجل، وتعتمد أن يقبض عليها لإتبان فعل فاضح.. ثم يؤتي بها إلى والدها ليسلمها بنفسه إلى الكاتب بلوم بوصفها شاباً مجنناً (د)!

The Tender Husband^(١) هي مثال آخر من هذا النوع. والمسرحيتان الأخيرتان تتداخلان في النوع التالي:

٨- الملهاة العاطفية المؤثرة.

وهذه المسرحية كما يدل عليها اسمها هل تلك الملهاة التي ينشد فيها الكاتب التأثير إلى حد ما في عواطفنا كما يحاول إضحاكنا أيضاً؛ بل ربما استدرت مدامعنا. وقد جاءت من الناحية التاريخية رد فعل للخشونة والفظظة اللتين تتسم بهما الملهاة في فترة عودة الملكية، تلك الملهاة الباهرة المشرفة وإن كانت عادة ملهاة مخزية متهتكة. غير أن هذا النوع هو على التحقيق أبعد من أن يكون من الأنواع البائدة التي يعفي عليها الزمن. وللكاتب ستيل ملاء تعد من خير الأمثلة لذلك النوع. ومن أمثله الأخرى أيضاً مسرحية "كلمة إلى العقلاء A Word to the Wise" للكاتب هيو كللي^(٢) Hugh Kelley ، وهي ملهاة تغلب فيها الناحية العاطفية على ناحيتها الهزلية الضاحكة؛ ثم مسرحيتنا "عذراء الطاحون The Maid of the Mill" و"حب في قرية Love in a Village" وهما بقلم إسحاق بكرستاف^(٣) I. Bickerstaff، وكلاهما ملهاتان لطيفتان فيهما نغمة أخلاقية سامية كتبهما مؤلف روي عنه أنه كان ذا أخلاق منحلة سائبة! ومن الأمثلة الحديثة التي لها شيء من القيمة مسرحية "عزيزي أوكتوبس Dear Octobus" للكاتبة دودي

(١) الزوج الرقيق The Tender Husband ملهاة بقلم ستيل Steel ظهرت سنة ١٧٠٥ يسخر فيها من زيجات الطبقة الوسطى ومغاللة أزواجها في إظهار رقة المشاعر التي تفضي إلى التلف (د).

(٢) هيو كللي Hugh Kelley (١٧٣٩ - ١٧٧٧) كاتب ملاء إنجليزية عاطفية متكلفة وإن تكن ناجحة مسرحياً وقد هاجمه الشاعر جولد سمث هجوئاً عنيفاً - ومن ملاحيه: The Good-natured Man و The School for Wives - وهي أبعد من ملهاة موليير التي بهذا الاسم (د).

(٣) إسحاق بكرستاف Isaac Bickerstaff (١٧٣٥ - ١٨١٢) كاتب ملاء غنائية إنجليزية كان يعد في عصره ضريباً لجون جاي J. Gay في كتابة هذا النوع من الملاحى ومن أشهر ملاحيه: عودة البحارة The Sailor's Return وحب في قرية Love in a Village (١٧٦٢) وأوبرا القرية: The Village Opera وعذراء الطاحون (١٧٦٥) وليونل وكلايسا: Lionel & Clarissa (١٧٦٨). وقد ارتكب بكرستاف أموراً مخلة بالآداب فقر إلى أوروبا بعد صحته لجولد سمث وجونسون.. ثم عاش عيشة كلها يؤس ومترية (د).

سمث^(١) Dodie Smith؛ وهو ليود تقدم إلى العالم من ضمن ما تقدمه من أبشع بضاعتها نماذج لا حصر لها من هذا النوع في أحط صورهِ.

٩- الملهاة النمطية أو الأخلاقية:

والدافع الرئيسي إلى الضحك في هذه الملهاة هو الشخصيات نفسها - وهذا شيء أعمق وأصعب في تصوره ونقله إلى الغير من مجرد النقائص وألوان التكلف والأمور المصطنعة. وجميع ملامهي شكسبير تتفاوت في مقدار ما تصطبغ به من تلك الصبغة النمطية، وذلك بقدر ما تتفاوت في كونها ملامهي أخطاء. وقد تخصص بن جونسون في ملهاة الطرز الشخصية هذه التي هي نوع مخفف من الملهاة النمطية يأخذ فيها نقطة واحدة تكون السمة المميزة لكل شخص من شخوص المسرحية، ومن ثمة يمكننا أن نميز الشخص الغيور، والشخص الحاد الطبع السريع الغضب، والشخص السخي الكريم، والشخص الرخو الكسول الخائر الهمة.. إلخ.. إلخ.. ولكننا لا نجد من اختلاط الصفات والسمات في الشخصية الواحدة إلا القليل. وقد كانت هذه الطريقة تقوم على نظريات الفسيولوجيا وعلم النفس القديم، ولكن نظريات علم النفس هذه أصبح من المعروف عنها الآن أنها نظريات غير صحيحة، هذا، وإن لم تكن في زمنها من النظريات الحمقاء أو التي لا يتقبلها الفهم. وبينما نرى أن الناس في المأساة يقاسون بسبب أخلاقهم، نراهم في الملهاة يتغفلون أنفسهم بسبب ردود أفعالهم - وبالأحرى استجاباتهم للمواقف الهزلية المضحكة؛ والقدر، أو القسمة والنصيب في الملهاة هما اللذان يبرزان الجانب المضحك من الشخصية. ومعالجة الشخصية في الملهاة قد تتفرع من السخرية أو التهكم المستهزئ أو مما يقرب من الزاوية والتحقير، كما نجد ذلك في ملهاة بن جونسون: "المرأة الصامتة The Silent Woman" أو في ملهاة

(١) دودي سمث Dodie Smith كاتبة مسرحية إنجليزية ظلت حتى سنة ١٩٣٥ تستعمل اسمًا مستعارًا وهو C. L. Anthony. ومن أشهر مسرحياتها: Autumn Crocus (زعفران الخريف) و Dear Octopus (د).

سومرست موم "كاسب الخبز The Breadwinner"، إلى معالجة الإنسان غير المعصومة من الخطأ معالجة لطيفة رقيقة فياضة بالود والألفة، كما نلاحظ ذلك كله في ملهارة شكسبير "كما تهواه"، وملهارة نول كوارد: "الفكرة الصغيرة The Young Idea" وملهارة كرسووفر فراي: "فينوس مراقبة Venus Observed". ويحدث أحياناً أن تكون الشخصية الرئيسية في ملهارة الطرز هي الشخصية الوحيدة المضحكة، وذلك كما في ملهارة موليير "البخيل" حيث لا يضحكننا فيها ضحكاً حقيقياً غير شخصية "آربا جون". أما الشخصيات الأخرى ولاسيما المحبون الصغار فيشعروننا بأنهم مخلوقات معقولة وعلى حق؛ وقد تكون الشخصيات كلها شخصيات مضحكة وذلك كما في ملاهي بن جونسون - وملهارة الأخطاء الجيدة، كملهارة "تمسكنت حتى تمكنت" مثلاً، تشتمل شخصياتها على أهمية نمطية قوية.

١٠- المهزلة - أو الملهارة الهزلية:

المهزلة - أو الملهارة الهزلية - هي بالقياس إلى الملهارة كالميلودراما بالقياس إلى المأساة - فهي تهدف إلى إثارة الضحك بمؤثرات مبالغ فيها، ومن أنواع شتى، ثم هي خالية من العمق النفسي وبالأحرى العمق السيكولوجي. وإجادة رسم الشخصيات؛ والذكاء أو حسن النادرة أقل أهمية هنا من سرعة تتابع المواقف المضحكة التي تكون عادة مواقف خشنة وفجة غير مهذبة نوعاً ما. ولقد كانوا يسمون المهزلة "ملهارة الكستارد" (أو ملهارة المهلبية!) لأنهم كانوا يستعملون فيها غالباً أمثال تلك السخافات المادية الخالصة التي من قبيل قذف الناس رؤوس بعضهم البعض بأطباق الكستارد (أو حلوى اللبن والبيض) أو المواد اللزجة القذرة الأخرى، وأنواع الزحلقات والسقوط الشديد على الأرض، (أو حوادث العناد التي يصر عليها ذوو العقول الجامدة). والملاهي الهزلية تحفل بضروب المفاجآت والمصادفات والمبالغات وهم لا يحفلون هنا كثيراً بمعقولية الأمور أو جواز حدوثها من عدمه في الحياة العامة. والصورة، أعني الإطار الذي تبرز فيه المهزلة، هي صورة

من مستوى فني هابط نسبيًا، ولكن المهزلة الجيدة كالميلودراما الجيدة، قد تشعرونا بمستوى رفيع من حيث المهارة في التأليف، كما تتطلب مستوى رفيعًا من الإخراج البار المنطوي على الحذق، ولاسيما في توقيت كل موقف وكل حركة وتنظيم الفعل تنظيمًا زمنيًا محكمًا. والمهزلة الجيدة أقرب عادة إلى ملهاة الأخطاء منها إلى أنواع الملاهي الأخرى. وأمثال تلك التمثيليات القديمة "كابرة جامر جرتون" و"ثرستيس^(١) Thersites" (التي يخاف فيها مدعي الشجاعة من ظله) يمكن أن ندخلها في باب المهازل - وهي مهازل جيدة فعلاً - أما من الناحية التاريخية فقد يكون من الأدق أن نعدّها من الملاهي البدائية. ومن المهازل التي لها بعض محاسنها هزلية الكاتب براندون توماس^(٢) Brandon Thomas: "عمة تشارلي Charley's Aunt" التي حظيت بإقبال الجماهير منذ سنة ١٨٩٢؛ ومنها هزلية "الآنسة التي لم تبلغ العشرين Miss in Her Teens للكاتب جارك^(٣) Garrick؛ ثم هزلية "لقد تمصه الشيطان The Deuce is in Him" للكاتب كولمان^(٤) Cloman؛ وهاتان الهزليتان الأخيرتان لا تزالان من المهازل الناجحة فوق خشبة المسرح بعد أن أدخلت عليهما تهذيوات عصرية بسيطة، وإن كتبنا في القرن الثامن عشر. ومهزلة "فرنسيون بلا دموع" للكاتب تيرانس راتيجان، و"نهاية

(١) Thersites كما جاء في الإلياذة هو ذلك الجبان الذي يدعي البطولة ولا ينفط يعاير الأبطال وهو جبان سيفه، وقد قتل أخيل.. ولا يزال إلى الآن - في الأدب الغربي - يطلق على أمثاله من كل جمعاج ودعي البطولة (د).

(٢) براندون توماس Brandon Thomas (١٨٤٩ - ١٩١٤) كاتب مسرحي إنجليزي اشتهر في أمريكا بتمثيليته (عمة تشارلي (١٨٩٢).

(٣) دافيد جارك David Garrick الممثل والمدير المسرحي والمخرج والكاتب الإنجليزي الكبير.. والذي ظل يتألق في إنجلترا وأيرلنده أربعين عامًا مثل فيها وأخرج معظم مسرحيات شكسبير والكثير من المسرحيات القديمة والمؤلفة - وكان يجري تعديلات كثيرة في مسرحيات شكسبير وفي غيرها من المسرحيات القديمة ولاسيما الملاهي.. وكان تحويره لهذه الملاهي يشيع فيها الحياة وينعشها وقد ظل ثلاثين عامًا يدير مسرح دوروري لين (د).

(٤) المقصود هنا هو جورج كولمان G. Colman (١٧٣٢ - ١٧٩٤) الذي كان يشتغل بالقانون ثم يكتب المسرحيات ويترجمها كما ترجم جميع ملاهي تيرانس الروماني - وكان صديق دافيد جارك الذي مثل وأخرج معظم مسرحياته. وقد تولى كولمان إدارة مسرح كوفنت جاردن Covent Garden (من سنة ١٧٦٧ حتى ١٧٧٤) ثم إدارة مسرح هياماركت The Haymarket من ٧٧ حتى ٨٥. وأشهر مسرحياته الزوجة الغيور (١٦٧١) ثم The Clandestine Marriage (١٧٦٦) وقبلها (٦٣) The Deuce in Him ثم The Iron Chest (١٧٩٦) إلخ... وقد تولى ابنه جورج كولمان (١٧٦٢ - ١٨٣٦) إدارة مسرح الهياماركت بعد أبيه. وكان كاتبًا مسرحيًا ناجحًا أيضًا (د).

البداية "The End of the Beginning" للكاتب سين أركاسي Sean O'casey من أجدود مهازل القرن العشرين التي لا تقع تحت حصر.

١١- مسرحية الأفكار:

يمكن أن يحتج بعضهم بأنه لا فارق بين مسرحية الأفكار ومسرحية المشكلة أو مسرحية الدعاوة (أو الدعاية!)؛ إلا أنني أعتقد أن هناك نمطاً مستقلاً من المسرحية التي يكون مصدر المتعة والأهمية فيه مصدرًا يكاد يكون ذهنيًا بحثًا، ولا تكون انفعالاتنا وعواطفنا متأثرة في هذا النمط بقدر تأثرها حينما نشهد كلاً من المأساة والملهاة. ومناطق الإثارة في مثل تلك المسرحية هو تصريف الأفكار وتضاربها والاستغراق الفكري الناشئ عن التمعن في هذه الأفكار؛ والمسرحية التي من هذا النوع تطلق العنان لألسنة الناس بالإضافة في الحديث عنها، وتعرض الكثير من الآراء ووجهات النظر التي نلاحظ أن بعضها آراء غير عادية. والمشكلات التي تتضمنها هذه المسرحيات مشكلات ليست من هذا النوع الذي نحاول أن نلتمس له الحلول عادة؛ ثم ليس هناك من داع لأن تشتمل أمثال هذه المسرحيات على حلول للمشكلات التي تتعرض لها؛ إلا أننا نميل إلى التفكير في تلك المشكلات التي تثيرها. ومسرحيات شو: "العودة إلى متوشالغ Back to Methusaleh"، و"الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman" و"عربة التفاح The Apple Cart" أمثلة جيدة لمسرحية الأفكار؛ بينما مسرحياته: "بيوت الأرامل The Widower's Houses" و"حرفة المسز ورن Mrs. Warren's Profession" هما مسرحيتا مشاكل حقيقية ينتظر منا فيهما أن نرغب في تحسني موقف مقرر وتهذيبه. ومسرحية سومرست موم "شي Sheppey" التي يتحول فيها رجل من الفقر إلى الغنى فجأة ويفسر الدين المسيحي بطريقة حرفية أكثر من المعتاد تكاد تكون فيما نرجح مسرحية أفكار؛ ومسرحيته "الدائرة The Circle" فيها شيء من الأهمية مما في المسرحية السابقة، وإن تكن من ذلك النوع غير المقبول نوعاً ما،

نوع الملهاة الخفيفة الذي يعالج فيه الكاتب موضوعاً مفجعاً. ومن الأمثلة الأقل شأنًا لمسرحية الأفكار إلا أنه مثال بارع وعلى نصيب من الحدق مسرحية "متجه إلى الخارج Outward Bound" بقلم ستن فين^(١) Sutton Vane. وهذا اللون، كمسرحية المشكلة، من الألوان الشائعة لمحوبة في عصرنا الذي لا تستقر فيه القيم على حال. ومن الصعب أن نعتز بأمثلة قديمة من هذا النوع، لكن من الممكن القول بأن ثمة عناصر كبيرة من مسرحية الأفكار في تمثيليتي شكسبير "كوروليوس" و"ترويلوس وكريسيدت" وفي مسرحية مارلو "دكتور فاوست".

١٢- المسرحية التعليمية – وتمثيلات الدعاوة:

إن استخدام المسرح لثئون الدعاوة المباشرة ليس بدعة جديدة على الإطلاق. وجميع مسرحيات الخوارق Miracles والمسرحيات الأخلاقية Moralities في إنجلترا وأوروبا كانت مسرحيات إرشادية لتفسير عقائد الكنيسة وشرحها للجماهير. بيد أننا في هذه الأيام نرانا أكثر تحرجًا إزاء أي عنصر من عناصر الدعاوة يرد في ثنايا المسرحية، وذلك لأن المسرحية قد استغنت منذ زمن طويل عن حاجتها إلى المبرر أو السند الديني، وثمة كثير من المسرحيات التي لا أثر فيها من آثار الدعاوة^(٢). وتمثيلية الدعاوة، أو المسرحية التعليمية هي تلك

(١) ستن فين كاتب مسرحي إنجليزي ظهرت مسرحيته المذكورة: "متجه إلى الخارج" سنة ١٩٢٣ وهي وإن كانت مسرحية دينية إلا أنها أقرب إلى أن تكون مسرحية خيالية Phantastic أو Phantasy. وهي تمثيلية بارعة تصور الحياة بعد الموت نرى فيها سفينة تحمل بضع أرواح من عالم الأحياء إلى دار مكوس السماء (جمرك السموات!). وكل شخصيات السفينة من الموتى إلا اثنين أقدمًا على الانتحار ثم ظلا يكافحان الموت حتى عادا إلى الحياة. ويحاسب من عداهما جميعًا أمام الممتحن الرئيسي ثم يرسل كل منهم إلى المكان الذي يستحقه، وهذه المسرحية تشبه كثيرًا المسرحية التي كان يمثلها أمام المسجد الجامع في بغداد الممثل والمخرج عبد الرحمن بشر في زمن الخليفة المهدي (العباسي) حيث كان يحاكم أرواح الخلفاء الراشدين والأمويين وبعض العباسيين ثم يرسل من يستحق الجنة إلى الجنة ومن يستحق النار إلى النار.

وقد ولد ستن فين سنة ١٨٨٨ ولا يزال ينعم بشيخوته وقد أصيب في الحرب العالمية الأولى فانقطع للكتابة. ومن أحسن تمثيلياته التي ظهرت سنة ١٩٣٥ "الوقت من فضلكم يا سادة" والاستعراض البحري (د - خ).

(٢) أدب ال "الهروب من الواقع" أو ال escapist literature هو ذلك الأدب الذي لا يهتم بواقع الحياة ولا يهدف إلى غاية اجتماعية ولاسيما إذا كان يؤكد النزعات الرومنسية أو الأمور الغامضة ذات الخصائص الصوفية.

التمثيلية التي يكون الهدف "الأساسي" منها هو إدخال فكرة معينة في أذهان الجماهير، والعادة أن تكون فكرة دينية أو سياسية أو اجتماعية. ومن المستحيل بالطبع أن يظل شخص لبيب أو على قسط من الذكاء والفهم يكتب زمنًا طويلًا عددًا كبيرًا من التمثيليات دون أن يعبر أحيانًا عن رأي من الآراء أو من غير أن يضمن تمثيلته وجهة من وجهات النظر في إحدى المسائل المهمة. وتمثيليات شكسبير مليئة بالنظريات السياسية التي تجاري روح العصر الذي كان يعيش فيه، بل هي مليئة أحيانًا، كما يتجلى ذلك في "الملك لير" بالأفكار السابقة على عصره. لكننا لا نراه أبدًا، حتى في "هنري الخامس" كاتبًا من كتاب تمثيليات الدعاوة.

ومن أمثلة مسرحيات الدعاوة الصادقة تمثيلية بريستلي: "لقد جاءوا إلى مدينة They Came to a City" (وتدعو إلى الاشتراكية الإنسانية البناءة)، وكذلك تمثيلته: "كورنيليوس Cornelius" (وتدور حول عقم الرأسمالية)؛ ومن أمثلتها أيضًا تمثيلية كليفورد أودتس: (١) "في انتظار لفتي" (٢) Waiting for Lefty وتدور حول تضامن العمال؛ ومنها تمثيلية جولسوردي (٣): "العدالة" (١)

وتطلق المؤلفة على ذلك فتقول إنه بالرغم من طبيعته تلك فهو أدب دعاية أيضًا.. إذ يدعو إلى "عدم المبالاة"

بواقع الحياة! (د)

(١) كليفورد أودتس Clifford Odets (١٩٠٦ - ٥) الممثل والكاتب المسرحي والقصاص الأمريكي المشهور ومن أشهر مسرحياته "استيقظ وغن" Awake & Sing ثم مسرحيته ذات الفصل الواحد Waiting for Lefty عن غضراب سواقي تاكسي - ثم مسرحية Till the Day I Die ضد الطغيان النازي نال بها أودتس لقب الشاعر المكمل بالغار - ثم الفردوس المفقود Paradise Lost ثم The Golden Boy التي حولت إلى فلم بأكبر إيراد سينمائي. وله مسرحيات حديثة كثيرة (د).

(٢) في انتظار لفتي Waiting for Lefty مسرحية من فصل واحد بقلم كليفورد أودتس ظهرت سنة ١٨٣٥ وموضوعها اجتماع سائقي تاكسي بمدينة نيويورك للنظر في استمرار الإضراب أو العودة إلى العمل.. ثم لا نلبث أن نرى لمحات بائسة من حياة الشغف التي يحاها هؤلاء العمال.. ثم لا نلبث أن نعلم أن لفتي أحد زعمائهم قد اغتيل.. وأن الذين اغتالوه هم مدوبو الشركة الأقياء.. وبهذا يقرر استمرار الإضراب (د).

(٣) جون جولسوردي J. Galsworthy (١٨٦٧ - ١٩٣٣) القصاص والكاتب المسرحي الإنجليزي المشهور. ومن أشهر مسرحياته The Strife (١٩٠٩) و Justice (١٠) و The Mob (١٥) و The Skin Game (١٩٢٠) و The Family Man (٢١) و Loyalties (٢٢) إلخ.. وقد كان لكثير من مسرحياته أثر بعيد في إصلاح القوانين والأحوال الاجتماعية في إنجلترا.. كما كان له الفضل في هدم الأرستقراطية الإنجليزية (د).

"Justice" (وتدور حول قصور عدالة القوانين التام - وقد أسهمت هذه المسرحية بنصيب كبير في إصلاح أحوال السجون الإنجليزية)؛ ومنها مسرحية الكاتبين أودن Auden وإشرود Isherwood: "الكلب تحت الجلد The Dog Beneath the Skin" (عن انحطاط المجتمع الرأسمالي). ومنها مسرحية الكاتبة دوروثي سيبرز Dorothy Sayers: "الرجل الذي ولد ليكون ملكاً" وهي إعادة مؤثرة لهذه القصة من قصص الإنجيل. ومنها تلك المسرحيات الكثيرة العدد التي تمثل في الاحتفالات الكنسية. ويجب ألا يذهبن بنا الظن إلى أن كل تمثيلية تعليمية هي بالضرورة تمثيلية سيئة. والحق أن بعض هذه التمثيليات كان تمثيلات سيئة غاية السوء، غير أن جميع التمثيليات المذكورة آنفاً لا تخلو من بعض المحاسن الأدبية. على أنه يندر أن تكون المسرحية التعليمية تمثيلية عظيمة فائقة الجودة، وذلك لما يجب أن تسرف فيه من تبسيط الفكرة المعروضة. وما يرجح أن تغالي فيه من كثرة البسط وتقدير المراد ابتغاء الدعاوة.

وقد أسهم قيام الشيوعية في نهضة المسرحية التعليمية - أو مسرحية الدعاوة - بوصفها صورة جديدة من صور الفن؛ لقد نظروا إلى المسرح في روسيا على أنه أداة مهمة من أدوات تعليم الشعب مبادئ الشيوعية، وقد أسفرت هذه الحركة عن عدد من المسرحيات الإنسانية الجيدة، كمسرحية "الهدف البعيد Distant Point" للكاتب أفينوجنيف، كما أنتجت عددًا كبيرًا من المسرحيات الساذجة الفقيرة في فنها المسرفة في بساطتها والمجردة من كل قيمة أدبية. والمسرح في الصين يستعمل اليوم لهذه الغاية نفسها، ونعود فنقول إن المسرحيات التي تعرض هناك ليست كلها من المسرحيات الفقيرة من ناحيته الأدبية.

(١) العدالة Justice مسرحية بقلم جون جولدسوردي (ظهرت سنة ١٩٦٠) وتدور حول ارتكاب وليم فولدر W. Folder تزويرًا في ورقة مالية تحت ضغط حبه امرأة متزوجة كانت تلقى البؤس والعداب من زوجها فأراد فولدر الفرار بها إلى أمريكا الجنوبية بهذا المال المسروق لكنه يضبط ويحكم عليه فينتحر (د).

وتكتب للمدارس اليوم تمثيلات كثيرة بقصد نقل المعلومات الضرورية بصورة مقبولة سائغة. والإذاعات المدرسية تمسح التاريخ أو الجغرافيا أو ترجمات حياة المشاهير لجعل هذه الدروس أعلق بالذاكرة، ومعظم التمثيلات التي من هذا القبيل ليس على شيء ذي بال من الناحية الأدبية، وإن يكن شيئاً فائقاً من ناحيته التعليمية.

١٣- التمثيلية التاريخية - وتمثيلية الحوادث المهمة الاستطراذية :

إن تقسيم مسرحيات شكسبير إلى مآس وملاه وتاريخيات - أي مسرحيات تاريخية - هو تقسيم سليم، وإن كنا لا نتحدث الآن عن المسرحية التاريخية بنفس الرغبة التي نتحدث بها عن النوعين الآخرين. إن التاريخ زاخر بالطبع بمقدار ضخم من المادة المسرحية (وتراجم الأشخاص يمكن أن تعد مظهرًا من مظاهر التاريخ). ومن الممكن إنشاء مآس أصيلة صادقة على أساس من التاريخ، ومن ذلك مثلاً مسرحيات شكسبير: "يوليوس قيصر" و"كوربولينس" و"أنطوني وكليوبترا"؛ ومسرحيتا بن جونسون: "سيجانوس"^(١) و"كاتيلين"^(٢)؛ ومسرحية فورد^(٣): "بركن ووربك Perkin Warbeck" ومسرحية دريدن: "الكل في سبيل الحب"؛ ومسرحية روستان^(٤): "النسر الصغير"^(١). ويمكن أيضًا إنشاء ملاه جديدة على أساس

(١) سيجانوس Sejanus إحدى مأساتين (الثانية كاتيلين) كتبهما بن جونسون وظهرت سنة ١٦٠٣. وسيجانوس شخصية رومانية. وقد صورت المأساة بحجة أن فيها تعريضاً بطغيان الملكية إليزابيث وأن روحها منافية لمذهب الكنيسة الغنجلزية التي كانت نائرة على البابا في ذلك الوقت (د).

(٢) كاتيلين Catiline هي المأساة الثانية التي كتبها جونسون وطبعت سنة ١٦١١ ويصور فيها الأحداث الدرامية التي جرت في روما سنة ٦٤ ق. م حينما تآمر كاتيلين هو وأتباعه على انتزاع مناصب الحكم بالقوة. وقد اكتشف المؤامرة شيشرون Cicero. وقد فر كاتيلين وأتباعه ثم سقطوا في ساحة الوغى سنة ٦٢ ق. م (د).

(٣) جون فورد J. Ford (١٥٨٦ - ١٦٣٩) كاتب مسرحي إنجلزي يبدع غاية الإبداع في تصوير العواطف والانفعالات النفسية لكنه يخفق في حل عقد مسرحياته التي تتناول حياة أبطالها الخاصة. ومن أشهر مآسيه Tis Pity She's a Whore والقلب المنسحق، ثم Perkin Warbeck. وقد اشترك مع در ثم مع رولي في كتابة مآسي أخرى (د).

(٤) إدمون روستان E. Rostand (١٨٦٨ - ١٩١٨) الكاتب المسرحي الفرنسي الرومنسي المشهور ومؤلف سيران ودي بجرالك والنسر الصغير وشانكلير وآخر ليالي دون جوان (وقد طبعت هذه المسرحية بعد وفاة روستان وتعد من أبدع مسرحياته) (د).

تاريخي، وإن كان هذا أقل حدوداً، بسبب أن السجلات التاريخية الإنسانية الباقية على وجه الزمان هي في الغالب من الحوادث الجديدة المهمة. ومن أمثلة الملهاة التاريخية ملهاة شو: "في الأيام الذهبية للملك الصالح رتشرد"؛ ومسرحية ر. أ. شرود R. E. Sherwood: "الزحف"^(١) إلى رومة "The March to Rome"؛ وعدد كبير من مسرحيات موريس بيرنج^(٢) Maurice Bairing الصغيرة الحجم. وقد يختار موضوع من موضوعات التاريخ لما يبدو أنه يلقي من الضوء على بعض المشكلات الحالية، وذلك كما في عدد من الأفلام السوفيتية. ولقد أدركت الملكة إليزابيث نفسها أن موضوع مسرحية رتشارد الثاني كان موضوعاً يتعلق بالمشكلات الراهنة إلى حد خطير. وقد كانت هذه الطريقة تستعمل في كثير من الأحيان للتعليق على الأحداث الجارية في البلاد الدكتاتورية دون أن يلحق هذا الأذى بالكاتب وقد يختار موضوع من الموضوعات التاريخية على العكس من ذلك لأنه مجرد من كل علاقة بمشكلات الحاضر بما يكفي لإتاحة الفرص لتصوير الانفعالات القوية والقضايا الكلية الشاملة الكبرى واستخدام اللغة الشعرية وعرض المناظر التاريخية الفخمة. والتمثيلية التاريخية التي يكون موضع اجتذاب الأنظار فيها هو المناظر الباهرة السارحة وليس الواقع التاريخي أو الحقائق العامة تعرف غالباً بين معاصر المخرجين بأنها تمثيلية أزياء - أو Costume Play. وتستطيع هيئة الممثلين أن تستمتع في هذا النوع من المسرحيات بالظهور في أبهى الملابس؛ ويستطيع الكاتب لحسن حظه أن يعزو كل ما لا يهضمه النظارة إلى اختلاف العصر الذي تمثله المسرحية عن العصر الذي يعيش المتفرجون فيه. ولا يزيد الكثير من

(١) النسر الصغير L'aiglon مأساة كتبها رومان سنة ١٩٠٠ وعالج فيها حياة ابن نابليون من الملكة ماري لويز النمسوية وما زخرت به حياة ذلك الابن العس تحت رقابة مترنيخ. والمسرحية مشهورة وقد مثلت في مصر مراراً. (د)

(٢) الزحف إلى رومة The March to Rome أو الطريق إلى رومة The Road to Rome مسرحية لروبرت شرود ظهرت سنة ١٩٢٧ ويسخر فيها المؤلف من حملة هانيبال على رومة. وهي ولا شك سخرية ظالمة لعله كان يعني بها موسوليني (د).

(٣) موريس بيرنج M. Bairing (١٨٧٤ - ١٩٤٥) قصاص وصحفي وكاتب مسرحي إنجليزي ومن مؤلفاته ترجمته لنفسه التي سماها: عرض قره جوز الذاكرة Puppet Show of Memory (١٩٢٢) وكان يفضل المسرحيات القصيرة وله منها عدد كبير (د).

تمثيلات أحداث تاريخ العاقبة المهمة أو أحداث فترة آل تيودور على كونه تمثيلات أزياء. وقد آن لكل من هذين الموضوعين أن يتوارى عن خشبة المسرح.

وعلى هذا فمن الممكن لكل نوع من أنواع المسرحية، حتى المهزلة نفسها، من تتخذ موضوعاً تاريخياً يكون مصدرًا لعقدتها. على أن ثمة نمطاً منفصلاً من أنماط المسرحية التاريخية يختلف في بنائه عن المسرحيات الأخرى - وتقع مسرحيات شكسبير التاريخية في هذا النوع. والوحدة التي لا بد منها للتمثيلية من ذلك الصنف توجد في التسلسل المنطقي المعقول للأحداث التاريخية المهمة المتتالية أكثر مما توجد في وحدات أرسطو (وحدة الفعل ووحدة الزمان - ثم وحدة المكان فيما بعد). وقد يوجد مزيج من الأحداث الاستطاردية المفجعة والأحداث المضحكة بقصد تصوير الحياة كما هي.. وبالأحرى بوصف الحياة مزيجاً من هذه ومن تلك. ومن الممكن حبك موضوعات عدة في المسرحية الواحدة، ويمتد الفعل إلى حقبة طويلة من الزمن، حقبة تتناول حياة بأكملها لشخص من الأشخاص بل حتى أكثر من ذلك. وثمة اسم آخر يسمى به هذا النوع من المسرحية التاريخية هو: "المسرحية الإخبارية The Chronicle Play"^(١). ومسرحية شكسبير "هنري الرابع" بجزءيها مثال لذلك النمط. ومن أمثله مسرحية هاردي: "الحاكمون"^(٢) The Dynasts وهي مسرحية غير ناجحة فوق منصة التمثيل، وإن تكن من التمثيلات الناجحة كتمثيلات إذاعية فيما أعتقد. وأمثال هذه التمثيلات تهدف إلى تصوير مقطع من مقاطع الحياة في عهد ما. ومن الممكن أيضاً أن تحصل على تمثيلية لحادثة استطاردية تعالج موضوعاً أقل أهمية عن أحداث التاريخ بمعناه المعتاد، ومن

(١) معظم مؤرخي المسرحية يفرقون بين المسرحية التاريخية والمسرحية الإخبارية بان عقدة الأولى مستمد من صميم التاريخ.. بينما الثانية مستمدة من إحدى الحوادث الشخصية في حياة واحد من عظماء التاريخ.. ومثال المسرحية التاريخية على هذا الأساس "يوليوس قيصر" لأنها ثورة على طريقة الحكم.. ومثال المسرحية الإخبارية تلك المسرحيات التي كان جمال كليوبترا وغرام الحاكمين بها يلعب فيها الدور الأكبر (د).

(٢) الحاكمون The Dynasts مسرحية منظومة بقلم توماس هاردي الشاعر الإنجليزي نشرت بين عامي (١٩٠٣ - ١٩٠٨) وموضوعها حروب نابليون (د).

أمثلة ذلك مسرحية آرنولد بنت A. Bennett "معالم الطريق" (1) "Milestones" ومسرحية نول موارد: "هذه الذرية السعيدة This Happy Breed" وكلتاها تعالجان حظوظ أسترين وتجاربهما المتغيرة. ومن ذلك مسرحية شكسبير: "بيركلس" ومسرحية باري: "ماري روز Mary Rose" التي تنحصر الأهمية فيها في الناحية الشخصية ولكن الفعل يمتد إلى زمن طويل. ومن هذا النوع أيضاً مسرحية: "الكلب تحت الجلد" ثم مسرحية "هنري بلاي H. Play" للكاتبة آن ريدر A. Ridler ، وفي هاتين التمثيليتين طائفة من المغامرات التي يقوم بها شخص واحد يربط بين سلسلة من الحوادث بعضها ببعض.. وهي مغامرات تتفاوت فيما تصطبغ به من صبغة رمزية.

ويمكننا أن نضع تحت ذلك العنوان - أعني المسرحية التاريخية: "التمثيلية التثقيفية أو التقريرية Documentary play" (2)، و"التمثيلية الصحفية الحية: The Living Newspaper" ثم تمثيلات الدعاوة والتعليم (ولاسيما الأفلام) التي تشرح شيئاً ما بواسطة سلسلة من المشاهد التصويرية القصير. وكثير من التمثيلات الإذاعية المدرسية أمثلة لهذا النوع، ومنظمة المسرح الاتحادية بأمريكا، وهي المنظمة التي انتهى أمرها سنة ١٩٣٩، كانت تنتج عدداً كبيراً من أمثال هذه المسرحيات.. ومنها على سبيل المثال مسرحية سدني هوارد S. Howard (3) "Yellow Jack" (4) وموضوعها الحرب ضد الحمى الصفراء.

(١) معالم الطريق Milestones تمثيلية بقلم آرنولد بنت ونوبلوك والفصل فيها يستغرق عدداً من الاجيال - وقد ظهرت سنة ١٩١٢ (د).

(٢) ويطلق أيضاً على العلم التاريخي الذي يعرض طائفة مهمة مسلسلة من أحداث التاريخ (د).

(٣) سدني كو هوارد Sidney Coe Howard (١٨٩١ - ١٩٣٩) المحرر والكاتب المسرحي الأمريكي الكبير - تولى رئاسة تحرير القسم الأدبي بمجلة ليف Life المشهورة ثم انضم إلى الجيش الأمريكي المعارب في أوروبا في الحرب العالمية الأولى.. ثم تفرغ للكتابة للمسرح. ومن أشهر مسرحياته السيوف Swords (١٩٢١) و S. S. Tenacity (عن الفرنسية) ثم كازانوف (عن الأسبانية) ثم سانكويانزا (عن المجرية) ثم مسرحيته المشهورة التي رأيناها في السينما Bewitched (١٩٢٤) ثم They Knew What They Wanted (٢٥) ومنها أيضاً Yellow Jack و The Silver Cord و Ode to Liberty (٣٤) وعشرات من المسرحيات الأخرى معظمها مشهور. وقد مات في حادثة تصادم وكان لا يزال مرجحاً (د).

(٤) جاك الأصفر Yellow Jack مسرحية بقلم سدني هوارد ظهرت سنة ١٩٣٤. وموضوعها تلك المعركة المريرة بين لطف وبين ميكروب اليفود مما أدى إلى اكتشاف الدكتور ريد لميكروب الحمى الصفراء في جزيرة كوبا - وهو الميكروب الذي ينقله المرض. والمسرحية مأخوذة من فصل من كتاب: قانصو الميكروبات Microbe Hunters لمؤلفه بول دي كروف (د).

لعل من المرغوب فيه أن نخصص جزءًا مستقلًا للكلام عن التمثيلية التي تكون مزيجًا من عناصر المأساة والملهات مما يجعلها تسمى الملهة المفجعة. وإن كنا قد أكدنا من قبل تداخل جميع "الأنماط" المسرحية بعضها في بعض. ومن الممكن أن يكون هذا المزيج من العناصر المفجعة والعناصر المضحكة مزيجًا بائسًا بالغًا غاية السوء، كما يتجلى ذلك في مسرحية توماس أوتواي^(١) Th. Otway: "البندقية محفوظة"^(٢) Venice Preserved حيث تأثير المسرحية تأثير مفعج كله، وهي في الواقع مأساة متوسطة الجودة، ولكنها تشتمل على حادثتين مضحكيتين اثنتين تصوران لنا مطارحة غرامية بين سناتور - أي عضو بمجلس الشيوخ - أحرق وبين سيدته الجافية الغليظة الطبع. وهما حادثتان تتنافران أشد التنافر وسياق سائر المسرحية، مع أنهما لو وقعتنا في ملهات من ملاهي فترة عودة الملكية لكانتا شيئًا لطيفًا ممتعًا. وفي مسرحية الكاتب سودرن^(٣): "إيزابلا"، أو مسرحيته: "الزواج القاتل The Fatal Marriage" يلاحظ أن العناصر المضحكة تضعف تأثير العقدة في كل منهما، مع أنها عقدة جيدة.

على أن من الممكن أن يكون المزيج مزيجًا ناجحًا للأسباب التي عبر عنها من قبل الدكتور جونسون، فالحياة نفسها هي في الغالب ملهات مفجعة عند

(١) توماس أوتواي (١٦٥٢ - ١٦٨٥) كاتب مسرحي من كتاب فترة عودة الملكية اشتهر بمأسية التي منها دون كارلوس واليتم و Venice Preserved وبعض مأس وملاه أخرى اقتبسها عن راسين وموليير - وقد اشتغل ممثلًا حينًا ومات في فقر ومترية (د).

(٢) البندقية محفوظة بها Venice Preserved وتسمى أيضًا مؤامرة مكتشفة A Plot Discovered مأساة بقلم توماس أوتواي ظهرت سنة ١٦٨٢. وموضوعها قصة بلفيديرا Belvidera ابنة بربولي Priuli أحد أعضاء مجلس شيوخ البندقية. وقد فصل أنواي الدور على مسز باري Mrs Barry خلية اللورد ورشستر التي كان يهواها المؤلف بلا أمل. والتي كان حبه لها سببًا في حياة السرف والضياع التي حيينها أخيرًا (د).

(٣) توماس Southerene (١٦٦٠ - ١٧٤٦) الكاتب المسرحي الإنجليزي وزميل دريدن وقد كتب لمسرحيات دريدن كثيرًا من الافتتاحيات والمقدمات. وقد اخذ موضوع مسرحيته "الزواج القاتل The Fatal MARRIAGE" و "أورونوكو Oroonoko" من قصتين للكاتبه أبهرا بنهن Aphra Behn وله مأساة "الأخ الوفي The Loyal Brother" التي تمتزج فيها البطولة بروقة العاطفة. وقد كتب كذلك ثلاث ملاء سلوكية ناجحة (د).

معظم الناس أكثر من كونها مأساة فقط أو ملهاة فقط. والمسرحية الحديثة بالفعل، في اهتمامها بواقع الحياة، تكثر من استخدام هذا النمط المختلط. وكثير من تمثيلات بريدي Bridie تختلط فيها عناصر المأساة بعناصر الملهاة، وهي تعطينا عادة طابع التمثيلية التي تشبه الحياة الواقعية شبهًا شديدًا. ويمكننا أن نعد ملهاة "المشرح Tha Anatomist" نموذجًا فريدًا لهذه التمثيلات. ومسرحية بريستي "حلم نهار صائف" هي إلى الملهاة أقرب، إلا أنها تشتمل على عناصر مفجعة. وإحدى شخصياتها على الأقل - الزائر الروسي - شخصية مفجعة في نهاية التمثيلية. وقد وضع ت. س. إليوت مسرحيته "حفلة الكوكتيل The Cocktail Party" في ثبث الملاهي، والحقيقة أنها تشتمل على الكثير من العناصر ذات النعمة الضاحكة التي تتخللها كلها، إلا إن إحدى شخصياتها: "سيليا" وهي بطلة المسرحية، إن كان للمسرحية بطلة، تقاسي من لون مرعب من ألوان الاستشهاد الذي لا يمكن أن يكون من الموضوعات المضحكة على الإطلاق. وثمة، يمثل ذلك، أوجه من الملهاة السلوكية في مأساة إليوت: "التنام شمل الأسرة The Family Reunion". وتمثيلات شكسبير كلها تقريبًا تختلط فيها عناصر المأساة بعناصر الملهاة إلى حد ما. وهذا المصطلح: "الملهاة المفجعة" يمكن إطلاقه أيضًا على التمثيلات ذات الموضوعات الجدية، لكنها تنتهي نهاية سعيدة، وذلك كمسرحية "دقة بدقة" مثلاً.

١٥ - المسرحية الرمزية - والمذهب التعبيري:

إن ثمة صورة من الصور المسرحية التي يمكن أن تكون أصدق تأثيرًا مما يخيل إلينا من اسمها.. صورة شخصياتها ليست كائنات بشرية بالمعنى العادي المؤلف لهذه الكلمة، لكنها تجسيمات لتصورات فردية أو لخصائص إنسانية

مميزة. والتعبيرية، أو المذهب التعبيري^(١)، تحاول تصوير الحياة الداخلية - وبالأحرى - الحياة الروحية للكائنات البشرية برموز مختلفة، وتقاليد اصطلاحية خاصة. ونواحي القصور في هذه الصورة المسرحية واضحة لا خفاء فيها، إلا أنها يمكن أن تكون صورة مسرحية مؤثرة. والتمثيلات الأخلاقية القديمة (Moralities) هي تمثيلات من هذا النوع. وأعظم هذه التمثيلات الأخلاقية هي تمثيلية "كل حي"^(٢) Everyman التي يواجه فيها إنسان رمزي - يمثل الإنسانية كلها - الموت، والمعرفة، والاعتراف، والحسنات (الأعمال الصالحة) وشخصيات معنوية تجريدية أخرى. وتمثيلية "كل حي" إذا أخرجت إخراجاً أميناً تمثيلية مؤثرة أبلغ التأثير، وذلك لأن الكثير مما تشتمل عليه مما يروق الناس في جميع أنحاء العالم. وقد كانت هذه التمثيلات القديمة تمثيلات ساذجة نوعاً ما، لكنها لا تزال تجتذب إليها أفئدة الناس بما فيها من استقامة القصد وصدق الرسالة.

والمذهب التعبيري الحديث مذهب تجريبي أكثر عنفاً، ويستقي من فكرة اللاشعور أو العقل الباطن ويتخذها مصدرًا له وموردًا، وفي كثير من الأحيان يعتمد على اللغة الوجدانية.. لغة تداعي المعاني والتحليل النفسي.. أكثر مما يعتمد على اللغة الإخبارية الصريحة المباشرة. وثمة مثال على ذلك تلك المسرحية الإنجليزية الحديثة "أعلى الدرج Top of the Ladder" للمخرج تيرون جيتري^(٣) Tyrone Gurhtie التي نرى فيها صورًا ذهنية عن ماضي رجل يتوفى تمسرح في لغة مليئة بالتوريات والصور الذهنية المترابطة ذات المغزى. وقد ازدهر هذا المذهب في

(١) جمعت المؤلفين بين المذهب الرمزي Symbolism والمذهب التعبيري Expressionism في سطر واحد... والحقيقة أن بينهما أوجه شبه كبيرة.. لكنهما يتميزان بخصائص كثيرة - لومن أراد أن يدرس هذه الخصائص أن يرجع إلى كتابنا "أشهر المذاهب المسرحية" من كتب وزارة الثقافة (د).

(٢) في كتابنا "أشهر المذاهب المسرحية" خلاصة وافية للمسرحية المذكورة (د).

(٣) تيرون جيتري ممثل ومخرج إنجليزي عبقرى ولد سنة ١٩٠٠ وعمل زمناً في شركة محطة الإذاعة البريطانية وفي مسرح الفنستال بكمبردج وبرز بعد ذلك بإخراجه المسرحيات التعبيرية في مسرح وستمنستر، ومن أشهر ما أخرج فيه مسرحية "المسرح The Anatomist" و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف Six Characters in Search of an Author" و"الركن الخطير Dangerous Corner" ثم أصبح مخرجاً لشركة ذي أولد - فيك سادلر (د).

ألمانيا بخاصة بعد الحرب العظمى الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) وقبل أن تنجح النازية في طمس معالم الثقافة الحقيقية تقريباً لفترة ما. ومن المسرحيات التعبيرية التي نالت أعظم نصيب من الشهرة مسرحية إرنست توللر^(١) E. Toller "الإنسان وعامة الشعب"^(٢) - "Masse Mensch" ومسرحيتا فرانك ودكند^(٣) F. Wedekind (مما ظهر له قبل الحرب ١٩١٤): "استيقاظ الربيع"^(٤) Fruthlings "Erwachen" و"هيدالا Hedalla" وغيرها من المسرحيات التي كتبها ودكند عن أمور جنسية عفيفة. وثمة عناصر تعبيرية في مسرحيات تشابك capek، وجميع مسرحيات و. ب. بيتس W. B. Yeats تتفاوت في صبغتها الرمزية، ومسرحيته بيضة البلشون "The Herne's Egg" هي أشد هذه المسرحيات تعقيداً وأكثرها رموزاً. والعناصر الرمزية تدخل اليوم في كثير من المسرحيات العصرية.

وفي هذا النمط من المسرحيات تلعب المناظر والموسيقى العرضية والأزياء الخاصة، والأقنعة أحياناً، والمؤثرات الضوئية المخصصة، وغير هذا وذلك من وسائل الإخراج وحيله التي ليست ذات صبغة أدبية بمفهوم هذه العبارة.. أقول إن هذا كله يلعب دوراً هاماً له أثره وحيويته.

(١) إرنست توللر E. Toller كاتب مسرحي ألماني (١٨٩٤ - ١٩٣٩) مطرف المبادئ (ماركسي) حكم عليه بالسجن فأخذ يؤلف تمثيلياته من سجنه ١٩٣٣، ولما أفرج عنه هرب من ألمانيا إلى إنجلترا حيث تجنس بالجنسية الإنجليزية وقام بإلقاء عدد من المحاضرات في أمريكا ثم انتحر في نيويورك (د).

(٢) الإنسان وعامة الشعب Masse Mensch مسرحية بقلم إرنست توللر E. Toller الكاتب الألماني وهي في سبعة مشاهد وظهرت سنة ١٩٢١. وهي حملة على الحرب وعلى المدنية الآلية. وبطلتها امرأة تقود حركة عصيان على الحكومة التي شنت هذه الحرب. وغايتها تحرير أولئك العبيد الأرقاء الذي يعملون في المناجم وفي تزويد الجيش بما يلزمه من معدات الدمار. وتنح الثورة.. ويشمل العمال بالنصر فيريدون الثورة ضد الحكومة نفسها.. وتحاول المرأة ردهم ولكن بلا فائدة. وتسحق الحكومة الثورة وتقبض على المرأة وتحكم عليها بالإعدام (د).

(٣) فرانك ودكند F. Wedekind (١٨٦٤ - ١٩١٨) صحفي وممثل وكاتب مسرحي ألماني مبتكر المذهب التعبيري العظيم - وإن كانت مسرحياته في ذلك المذهب تدور غالباً حول أمور جنسية جريئة. ومن مسرحياته: دنيا الشباب واستيقاظ الربيع وروح الأرض وصندوق بندورا ورقصة الموت وشمسون وبسمارك وهرقل (د).

(٤) استيقاظ الربيع Awakening of Spring مأساة لفرانك ودكند الألماني ظهرت سنة ١٨٩١ وهي مأساة موضوعية تعالج مشكلة سن البلوغ وما يبني على جهل المراهقين بالأمور الجنسية من كوارث.. وحسبنا هذا القدر (د).

١٦- المسرحية الراقصة:

هناك مسرحية راقصة خالصة تنتسب إلى الباليه أكثر مما تنتسب إلى المسرحية العادية بمفهومها المقصود من هذا الكتاب.. وذلك أن المسرحية الراقصة ليست في الواقع صورة من صورة المسرحية "الأدبية"، لأن الكلام لا يقوم فيها إلا بدور ضئيل جداً. على أن هناك مسرحيات أدبية يلعب الرقص فيها دوراً مهماً، ومن ذلك مجموعة بيتس: "أربع تمثيلات للراقصين" وتشتمل على المسرحيات الأربع التالية: "غيرة إمر الوحيدة: The Only Jealousy of Emer - وعند نبع الصقر At the Hawk's Well - وحلم العظام The Dreaming of the Bones - وصورة المصلوب Calvary - وكثير من تمثيلات رابندراناث طاغور^(١) التي ترجمت كلها إلى الإنجليزية تستخدم الرقص بوصفه جزءاً أساسياً من الفعل، ومسرحيته البسيطة البالغة غاية الجمال "فاتر بوجا Natir Puja" تمثيلية يجري فيها الرقص بوصفه صورة من الشعائر الدينية وطقوس التضحية، وهذا هو الشأن في الباليهات الهندية الأصلية عامة. ومنشأ تمثيلات نو^(٢) اليابانية (التي يقلدها بيتس) هو رقص الطقوس الدينية. ولا يزال الرقص من أركانها المهمة. والمسرحية الراقصة من المسرحيات ذات الأهمية القصوى في المسارح اليابانية والصينية ومسارح الملايو وجارة. ويجب على الطالب ألا ينشئ أن معظم المسرحيات العظيمة قد نشأت من الطقوس الدينية، ومن ثمة فهناك دائماً احتمال قيام مسرحيات عظيمة أخرى تتطور بعد أن تأخذ نشأتها من صور مسرحية بدائية ومن شعائر وطقوس دينية.

(١) رابندراناث طاغور Rabindranath Tagore (١٨٦١ - ١٩٤١) ويكتب اسمه أيضاً Ravindranatha Thakura هو الشاعر والمصور وكاتب القصص والكاتب المسرحي الهندي العظيم والحائز على جائزة نوبل ولقب سير؛ وقد رد هذا اللقب احتجاجاً على العنف الإنجليزي في الهند. وطاغور يعد نداءً لميترنك في الغرب من حيث رمزياته وروحه التصوفية الصافية. ومن أجمل مسرحياته شترا Chitra (١٨٩٤) وملك الغرفة المعتمنة (١٩١٤) واسمها الأصلي الراجا؛ ودارة الربيع The Cycle of Spring (١٩١٧) وقد ترجمت له إلى العربية الضحية وأعمال أخرى (د).

(٢) No اقرأ عن هذه التمثيلية وغيرها من تمثيلات الهند والصين واليابان فصولاً ممتعة في كتاب تاريخ المسرح للفنان تشلدون شيني (وترجمتا) لوزارة الثقافة (د).

رأينا وجوب ذكر هذا النوع من صور المسرحية بقصد استكمال أنواعها، وذلك رغمًا عن أنها أقل أهمية بوصفها صورة جدية من صور الفن المسرحي في إنجلترا منها في فرنسا. والتمثيل الإيمائي هو التمثيل الصامت؛ وهناك نوعان على وجه التقريب من هذا اللون من ألوان هذا الفن: أولهما "الإيمائية الكلاسيكية" التي تشتمل على طائفة من الشخصيات المقررة المعترف بها والموجودة في الملهاة المرتجلة الإيطالية أو الـ *Commedia dell' arte* والتي كانت تستعمل، فضلاً عن التمثيل الصامت، حوارًا مرتجلًا (لم يعده الكاتب ولا الممثلون من قبل)؛ وهذا هو الشأن أيضًا في الـ *Harlequinade* (١) - أي الإيمائية الهزلية - الإنجليزية والفرنسية والنوع الثاني هو "الإيمائية الواقعية" وهو أوسع اختصاصًا من النوع الأول، ونضرب لها مثالًا بتلك التمثيليات التي من قبيل مسرحيات ثورنتون ويلدر^(٢) Thornton Wilder ومنها: "الرحلة السعيدة *The Happy Journey*" و"غداء عيد الميلاد الطويل *The Long Christmas Dinner*" ويؤدي فيهما الممثلون أدوارهم بمساعدة أمتعة يتخيلونها. وهذا النوع الذي يتطلب تركيزًا شديدًا وانتباهًا عظيمًا من كلا الممثلين والجمهور له إمكانياته التي لم تكتشف بعد في بلادنا هذه (إنجلترا). ومسرحية "الطفل المبذر: *L' enfant Prodigue*" الفرنسية هي إيمائية كاملة تبلغ من الطول مبلغ المسرحيات العادية. والتمثيل الإيمائي العصري الصحيح هو فن صامت تمامًا ولهذا لا يمكن إدخاله في باب الأدب. وهو فن له قيمته الكبرى بالفعل في المجالين التعليمي والنفسي؛ واستخدامه فيهما في تقدم مستمر.

(١) *the harlequinade* من المسرحيات الهزلية الإيمائية الصامتة وهي نسبة إلى هارلكان *Harlequin* وهو في الإيمائية الإنجليزية غفريت (*Sprite*) يخفى عن جميع الأعين إلا عن عيني حبيبه كولاميين ووظيفته إفساد جميع حركات البهلوان (البلياتشو) وحيله (د).

(٢) ثورنتون نيفين ويلدر *Th. Niven Wilder* (١٨٩٧ - ٠) القصص والكاتب المسرحي الأمريكي والذي شهدنا من قصصه على الشاشة قبالة *Cabala* وجرمان لويس راي ومن مسرحياته *The Angel That* و *The Trumpet Shall Sound* و *Troubled the Waters* و *The Long Christmas Dinner* وله مسرحيات حسنة من فضل واحد (د).

وأستطيع أنا نفسي أن أشهد مؤمنة بقيمته في تعويد النشء كيف يسيطرون على أنفسهم وبث روح التخيل فيهم وتعويدهم القدرة على التمثيل: وهناك تداخل واضح بين التمثيلية الإيمائية الصامتة وبين الباليه لست أرى في نفسي المفاية لمناقشته والخوض فيه:

* * *

والبانتوميم تتصل بالإيمائية mime اتصالاً اشتقاقياً وتاريخياً: إلا أنها في أيامنا هذه، وفي بلادنا تلك (إنجلترا) أصبحت تعني فرعاً من فروع العروض التمثيلية المتنوعة يتميز بمناظره الخلابه ويقوم على قصة من قصص الأطفال لا يلتزمها بدقة في كثير من الأحيان، وتقدم لنا سلسلة من الحوادث العاطفية البديعة أو الحوادث السوقية الفجة للترفيه عن جمهور الشعب في عطلة عيد الميلاد.

* * *

ويمكن أيضاً تصنيف التمثيليات بحسب الأسلوب واللغة المستعملة فيها. ومن الأفضل فعلاً لمن يدرس المسرحية وجوب تأمله في وظيفة اللغة في كل تمثيلية يدرسها. وفيما يلي هذا التصنيف التجريبي الذي وضعناه على أساس اللغة والأسلوب:

١- التمثيلية الشعرية الأصلية:

وفيها تسام عظيم باللغة بغية التأثير المسرحي يستعمل فيه الكاتب القوالب العروضية الأساسية والكثير من الصور الشعرية.. ومن أمثلة ذلك: أنطوني وكليوبترا، وعطيل، وتمثيلية فراي: "أول من ولد The Firstborn" وتمثيلية إلبوت "النتام شمل الأسرة"، وتمثيلية آن ردلر: "قايل Cain".

٢- التمثيلية الشعرية التقليدية :

ويستعمل الكاتب فيها اللغة العروضية الموزونة لا لشيء إلا لأنها التقليد الساري في عصره، بينما كان من المستطاع أن تكتب المسرحية بالنثر نظراً لطبيعة محتواها الانفعالي. وفي بعض الأحيان كان الأولى ألا تكتب المسرحية إطلاقاً لأن أية لغة يستطيع المؤلف كتابتها بها لن تقنعا بفكرتها. ومن الأمثلة على المسرحية المنظومة الجيدة وإن لم تكن في الوقع مسرحية شعرية أصلية "ملهاة الأخطاء" لشكسبير و"العروس الحزينة" لكونجريف. ومن أمثلة المسرحيات المنظومة التي لا تنجح على خشبة المسرح مسرحية: "المرتد الملكي The Royal Convert" لراو^(١) Rowe. وهناك عشرات من الأمثلة بين معاصري شكسبير الخاملين الذكر وعشرات أخرى أشد خمولاً من مؤلفي مسرحيات البطولة (في فترة عودة الملكية).

٣- التمثيلية الواقعية :

وتستعمل فيها اللغة التي يقصد منها إعطاء الطابع الحوارية الذي يجري في الحياة الواقعية وإن كانت لغتها في الواقع تختلف عن لغة الحياة الواقعية في أنها لغة رفيعة إلى حد ما وفياضة بالبهجة والحياة. والمسرحية التي تكتب بهذه اللغة يجب أن تكون مسرحية نثرية. والأمثلة على ذلك أية مسرحية لشو أو سومرست موم أو ج. م. باري أو جون جولدوردي أو ج. ب. بريستلي، أو تيرانس راتيغان أو نول كوارد ومعظم الكتاب المسرحيين التجاريين العاديين. ويجب ألا ننسى أن اللغة التي قد تبدو الآن لغة متكلفة ومصطنعة ربما كانت محاولة لتصوير التعبير أو الكلام الطبيعي للوقت الذي كتبت فيه المسرحية، وذلك كما في

(١) نقولاً راو Nichola Rowe (١٦٧٤ - ١٧١٨) الشاعر والكاتب المسرحي الإنجليزي ويعدده بعضهم أعظم شعراء العهد الأوغسطي - نسبة إلى أوغسطس الروماني وتشريعاً للملك جورج الأول وتملئاً بتلقيبه أوغسطس (١) - وقد فشل راو في كتابة الملهاة ونجح إلى حد ما في كتابة المآسي. ومن مسرحياته زوجة الأب الطموح The Ambitious Stepmother (١٧٠٠) والنايب الظريف The Fair Penitent وأعظم مآسيه هي: مأساة جين شور Jane Shore (١٧١٤) (د).

مسرحيات بينيرو^(١) Pinero وهنري آرثر جونس^(٢) . أو فيما يرجح، ومسرحيات فترة عودة الملكية.

٤- التمثيلية الخطابية :

إن هذه العبارة بمعناها الخاص جدًا يمكن إطلاقها على تلك التمثيليات التي منط المتعة فيها يقع الكثير منه في اللغة نفسها. ومما يبدو محتملاً أن الكثير من ملامي عصر شكسبير كان متأثرًا تأثرًا قويًا بتلك الدراسات الخطابية التي كانت إحدى الاهتمامات التي شجعتها النهضة. ومنذ ذلك الوقت ظهرت تمثيليات كثيرة كان فن اللغة المبرقشة المتقنة فيها مصدر الكثير من المتعة. ومن أمثلة ذلك: "جهد حب ضائع" التي ربما كانت أقوى الأمثلة التي يمكن الاستشهاد بها لهذا النوع، ثم "ترويض المتمرتدة"، وجميع تمثيليات ويلد، وإلى حد ما تمثيليات كريستوفر فراي؛ ثم مسرحية سنج: "مهرج العالم الغربي The Playboy of the Western World" ثم قريبًا من هذا النوع مسرحية شو: "بجماليون"^(٣).

(١) السير آرثور بينيرو Sir A. Pinero (١٨٥٥ - ١٩٣٤) للكاتب المسرحي الإنجليزي المشهور، والذي تسلّم المسرحية ذات الحكمة الجيدة من سكريب وساردو فأدخل فيها الموضوع. وله ملاء سلوكية جيدة ومسرحيات اجتماعية باهرة. ومسرحيته مسز تانكراي الثانية The 2nd Mrs Tanqueray من أجود تمثيلياته، وكذلك مسرحيته Trelawny The Wells و Gay Lord Quex وقد أخرج عدد كبير من مسرحياته على الشاشة (د).

(٢) هنري آرثر جونس H. A. Jones (١٨٥١ - ١٩٢٩) الكاتب المسرحي الإنجليزي وله كثير من الكتب عن المسرحية الإنجليزية منها: نهضة المسرحية الإنجليزية The Renaissance of Engl. Drama وأسس المسرحية القومية Foundations of a National Drama ومسرح الأفكار: Theatre of Ideas . وجونس هو ثالث ثلاثة بعدون أكثر الكتاب الإنجليزي خصوصية أولهم شو وثانيهم بينيرو، وقد كان شو يفضل على بينيرو لصدق تصوره لشخصياته بينما كان بينيرو يمتلق هذه الشخصيات كما يقول شو. وقد كتب جونس درامات جدية وميلودرامات وملاهي سلوكية لا يزال بعضها قويًا حيًا، وإن طوى النسيان الكثير مما كتب؛ وكتبه عن المسرحية من الكتب التي أوضحت معالم الطريق للكتاب الإنجليزي جميعًا ولا تزال تدرس إلى اليوم. ومن أشهر مسرحياته: دفاع مسو دين Mrs. Dane's Defense وقديسون وخطاة Saints & Sinners والفتاة الراقصة The Dancing Girl والطبيب The Physician والكذابون Liars والكذبة The Lie وداعة السلام The Pacifists . وجونس مشهود له باللادوية الفنية والسهولة واليسر وهو يرفض أنه من تلاميذ إبسن وإن أكد شو ذلك.. والحقيقة أن أثر إبسن فيه لا ينكر. وبكل أسف لم تنطق على مسرحيته المذكورة هنا: إيرل إسكس (د).

(٣) بجماليون Pygmalion مسرحية لشو ظهرت سنة ١٩١٣. وبجماليون في الأساطير اليونانية هو ملك قبرسي والمثال الذي كان يكره النساء فلما صنع تمثاله فيونوس عشقه وضرع إلى ربة الحب والجمال أن تبعث الحياة في التمثال فأجابته طلبه وتزوج

٥- التمثيلية الرمزية:

هناك عدد قليل من التمثيليات الرمزية. وقد يوجد عدد أكبر، بما أن المسرحية لا تفتأ تفتحم مجالات جديدة، تستعمل اللغة فيها بطريقة تجريبية أوسع مدى وفي ألوان من الغموض أدق، وصور متكررة ومؤثرات سحرية لا تنقطع. ونحن نجد آثاراً من ذلك منذ عهد شكسبير ولاسيما في مآسيه العظيمة الأربع (هاملت وعطيل ولير وماكبث). وهناك أمثلة حديثة لهذا النوع، كمسرحية أوجين أونيل "الفاصل الغريب Strange Interlude"؛ ومسرحيتا و. ب. بيتس: "المياه الظليلة The Shadowy Waters" و"بيضة البلشون The Herene's Egg" ومسرحية لوي ماك نيس "خارج الصورة" "Out of the Picture".

وهذا التصنيف للمسرحيات بحسب لغتها هو في نفسه طريقة تجريبية ويجب أن يستعمل كحافز للتفكير وليس لأغراض الامتحانات.

والدارس الذي يرغب في معرفة واسعة بفنون المسرحية يجب ألا ينسى أن نص التمثيلية الإذاعية وأن سناريو القلم هما صورتان من صور المسرحية. ومن نصوص المسرحيات الإذاعية التي يمكن الحصول عليها مجموعة في كتب مطبوعة مسرحيتا لوي ماك نيس: "البرج المظلم The Dark Tower" و"خرستو فرقولوميس"، وليس ثمة من نصوص سناريات الأفلام غلا عدد قليل يمكن الحصول عليه في كتب مطبوعة. ولكننا نجد من ذلك سناريو: "الطبيب والشياطين

تمثاله. وقد أخذ شو جوهر الأسطورة فجعل المستر هجنز Higgins يراهن على أنه يستطيع تحويل الفتاة الوضيعة باثة الأزهار إليزا Eliza فيجعلها أرفى من جميع سيدات الطبقة الوسطى اللندنية ثقافة ولهجة ومظهرًا و(إتيكيت) وقد أفلح المستر هجنزو في ذلك، وأصبحت إليزا سيدة صالون من الطراز الأول، ثم حدث أن عشقت الفتاة أستاذها الذي كان ينطوي هو أيضًا على حياء.. وقد لامته أمه على فعلته.. فلما أدركت الفتاة هذا خشيت أن يتخلى عنها، وأخبرته أن شابًا غنيًا يريد الزواج منها وأنها لن تعارض في هذا الزواج.. وهنا.. صمم المستر هجنز على ألا يدع الفتاة تغفل منه.. فقد أحبها حياَ خالط دمه، (انظر كتابنا أساطير الحب والجمال عند الإغريق لتقارن بين الموضوعين) وسخرية شو بالطبقة الوسطى بادية لا خفاء فيها (د).

"The Doctors & the Devils" لكاتبه دييلان توماس^(١)، وهو في نفس موضوع مسرحية بريدي "المشروح" وإن كان يخالفه مخالفة شائقة. وقد ظفرت مسرحية دييلان توماس "في ظلال الغابة اللبينية Under Milk Wood" بنجاح عظيم بوصفها مسرحية إذاعية. بل في التلفزيون وفوق خشبة المسرح أيضاً، وإن لم يكتبها لهذين في الواقع. ومسرحية نول كوارد: "اللوحة: Still Life" هي البذرة التي أخذ عنها فلم: "المقابلة القصيرة The Brief Encounter" ومما له قيمته مقارنة تمثيلية كتبت للمسرح بفلم أخذ عنها.

(١) دييلان توماس Dylan Thomas (١٩١٤ - ١٩٥٣) شاعر إنجليزي من ويلز كانت تجتمع في شعره خصائص المذهب السريالي (انظر كتابنا أشهر المذاهب المسرحية) ودقائق الخيال الكنتي في اكتشاف العالم النفساني المجهول. ومما يعاب عليه أنه لم يكن يرتفع إلى السريالية الفرنسية العاطفية الرقيقة - ومن كتبه: "خمس وعشرون قصيدة" و"خريطة الحب" و"صورة الفنان بوصفه كلباً صغيراً" و"في ظلال الغابة اللبينية Under Milk Wood" وقد ظهرت عام وفاته (د).

ربط المسرحية بالتاريخ

قد يجمل بالبلاد ويناسبها أن تموت، إلا أننا

نستنتج إجمالاً أن الرومان لا يحبون هذا..

ولا أنا أيضاً.

آرثر هيوكلاف: "غراميات في رحلة".

A. Hugh Clough

* * *

يجب أن تكون جميع المسرحيات عصرية، بمعنى أنها يجب أن تستهوي جمهور العصر الذي تكتب فيه. إن من المحتمل لشاعر من طراز وردزورث أو بليك أو كيتس أن يستهزأ به أو يغض الطرف عنه في الزمن الذي يعيش فيه ما دامت دواوينه منشورة بين الناس، ومن المحتمل أن يظفر هذا الشاعر فيما بعد بخلود الذكر الذي لا يمكن أن يبديد. إن المحتمل لرجال من طراز توماس تراهون^(١) Th. Traherene وكرستوفر سمارت^(٢) Ch. Smart وجيرارد مانلي هوبكنز^(٣) G.

(١) توماس تراهون Th. Traherene (١٦٤٦ - ١٦٧٤) شاعر إنجليزي من شعراء ما وراء الطبيعة المتأخرين ولم تكشف أشعاره إلا حديثاً - وقج نشرت سنة ١٩٠٣ فقد أظهرت أهميته ومكانته الرفيعة بين شعراء التصوف الذي يربطون بين الوتاعق وعالم الروح. وقد كان يقف على قدم المساواة مع أمثاله من شعراء التصوف في عصره أمثال بليك Blake وفوغان Voughan.

(٢) سمارت Christofer Smart (١٨٣٢ - ١٧٧١) شاعر إنجليزي كتب أبدع أشعاره وهو في مستشفى للمجاذيب - ومن تلك الأشعار (أغنية إلى داوود Song to David) (٥).

M. Hopkins أن يصبحوا معروفين مشهورين بوصفهم من صغار العباقرة وذلك بعد مرور زمن طويل على ما كتبوا. وكثيراً ما وقع شيء من هذا القبيل في ميداني التصوير والنحت. ومن الممكن أن يقع لبعض كتاب القصة الطويلة. ولكن الكاتب المسرحي لا يملك أن يكتب للأجيال القادمة، لأن عمله يجب أن يخرج على خشبة المسرح، ثم هو لا يستطيع أن يعلم ماذا عسى أن يكون المسرح من ناحيته الروحية والمادية بعد عدة أجيال. إن شكسير لم يكن يدور له خلد ما نستعمله نحن في زمننا الحديث من أمثال تلك الوسائل الجديدة في ميدان المؤثرات الضوئية البارعة من المظلمات والفيوض والدوائر الضوئية والأنوار الملونة، بل لم تكن تدور بباله تلك الحيل والوسائل الآلية التي نستطيع استعمالها في مسارحنا الحديثة. ولو أن أمثال تلك الأمور الفنية كانت ميسرة له لكان الأرجح أن تروقه تلك الوسائل وكان الأرجح أن يكثر من استعمالها لتتيح له مؤثرات مثيرة خارقة للطبيعة وتكفل له ما يشاء من تغييرات في الطقس. إنه لم يكن يتوقع حتى استعمال الستار المسرحي.. هذه الأداة البسيطة. ولم يكن سوفوكلس يكتب لمسرحنا هذا الذي يكاد يكون بناء صغيراً أليفاً لطيفاً، بل كان يكتب لمسرح مكشوف ضخيم كانت تضع فيه تفصيلات الإشارة والحركات الجسمانية، وحيث كان الممثلون يلبسون الأقنعة فوق رؤوسهم ووجوههم. إن كتاب الملاهي في فترة عودة الملكية لم يكونوا يعرفون أنه سيأتي يوم تكون فيه رقابة للمسرح. ولا بد للكاتب المسرحي من أن تخرج مسرحياته إذا أريد له أن يعرف الناس عنه شيئاً ما. ومن ثمة يجب عليه أن يكتب وفقاً للإمكانات المسرحية التي تتيحها له فنون المنصة في زمنه. ويجب عليه أن يتمتع جماهير الزمن الذي يعيش فيه بما يكفي على الأقل لإغرائهم بالمجيء لمشاهدة تمثيلياته. والأرجح أن أمام الكاتب المسرحي في أيامنا هذه

(١) جياراد مانلي هوبكنز G. M. Hopkins (١٨٤٤ - ١٨٨٩) شاعر إنجليزي متدين ترد في أشعاره الروح الغنائية الرفيعة الروح الدينية التي تكاد تمتزج بالأعلى - وهو أشبه الشعراء الإنجليزي باين الفارض عندنا وذلك في رغامه الشديد بالمجازات والاستعارات واصطلاحات الرموز والمعاني المركزة التي يحتاج شرح البيت من أبياتها إلى مجلد كما قال مرة ابن الفارض. وقد تأثر بشهره الذي نشر سنة ١٩١٨ عدد من الشعراء الإنجليزي منهم و. ه. أودون (د).

فرصاً أكثر مما كان يتاح للكتاب في الأزمنة السالفة بصدد اختيار نظام المنصة التي تظهر عليها مسرحياته، وإن يكن يجد نفسه مقيداً تقييداً صارماً بعدد الموضوعات المسرحية التي يمكنه الكتابة فيها، والتي استنفدها الكتاب من قبل، كما يجد نفسه أيضاً مقيداً بمؤثرات الروح التجارية التي تجتاح المسرح اليوم، وبقيود الرقابة كذاك.

وليس مهماً أن يغضب الكاتب عددًا من معاصريه؛ وإذا كان لديه ما يمكن أن يقوله أبدًا فإنه لا يكاد يملك إلا أن يغضب عددًا منهم؛ وإذا لم يكن لديه شيء يقوله فإنه يغضب ولا بد على جميع أولئك الذين يعتقدون أن الكاتب المسرحي يجب أن يكون لديه ما يقوله. وقد يخيب أمله في كثير من الأحيان بسبب هذا النهيب، أو ذلك الاستحياء وضيق الذهن اللذين ييديهما حتى أولئك الذين كان يظنهم قوماً متعلمين، وبسبب ما يبدو أنهم يفتقرون إليه من أمانة فكرية مما يجعلهم يفضلون العاطفة المصطنعة على الأمور الراجحة أو الممكنة المحتملة، ثم بسبب عبارة النجوم التي كثيراً ما تحمله على الكتابة وفي باله ممثل معين أو ممثلة معينة (يفصل عليه أو عليها دورًا بالذات)؛ أضف إلى هذا ما هو مقرر من أن المهزلة أو التمثيلية الهزلية (Farce) يرجى أن يستمر عرضها مدة أطول وأن تأتي من ثمة بإيراد أضخم بينما أن المسرحية الشعرية البديعة قد لا تخرج إلا في مسرح صغير ولمدة من الزمن أقصر؛ إلا أن الكاتب المسرحي لا غنى له عن جمهور من النظارة يكفي لمساعدة المخرج أو المدير الفني للمسرح على عرض مسرحيته دون أ يفضي ذلك إلى خراب مسرحه أو وقوعه في الخسارة؛ ويجب أن يتألف هذا الجمهور من معاصري الكاتب المسرحي نفسه. وحتى في عصر إليزابيث نفسه كانت توجد مسارح عامة تغشاها جماهير مختلطة من النظارة. ومسارح تدعى "مسارح خاصة" (كانت تخرج تمثيلات لأمثال هؤلاء الكتاب الذين من طراز جون للي هذا الكاتب اليوفوست، أي ذي الأسلوب المطري المبرقش المسرف في

الصنعة والتكلف) وتمثيلات البلاط التي كانت تقدم إلى جمهور أكثر تهاديًا وتأديبًا.

ويجب علينا ونحن نقرأ إحدى التمثيلات، ولاسيما إذا كانت تمثيلية قديمة أن نتذكر هذا ونجعله في بالنا. إن كل تمثيلية صالحة للتمثيل قد كتبت لمسرح من نوع معين قد لا يكون من نمط المسارح التي نعرفها. وثمة اتجاه مشنوم منتشر بين العلماء والأساتذة ينظرون بمقتضاه إلى الحفلات التمثيلية الحقيقية وإلى دراسة المسرح العامل بوصفه ذلك كله حلية أو شيئًا كمياليًا لا تدعو إليه الضرورة.. أو ترفًا ذهنيًا. وكلن أي دراسة للمسرحية لا تكون مرتبطة بدراسة المسرح هي دراسة غير صحيحة وغير مجدية. إن قارئ شكسبير يجب أن يعرف شيئًا عن المسرح في عصر إليزابيث. إن من واجبه أن يدرك أن الثنائيات الشعرية الغثة التي كانت آخر ما يسمعه المتفرجون بل قبل مغادرتهم تلك المسارح كانت بديلًا قديمًا من "ستار الختام" الحديث؛ وأن مشاهد معينة كانت تجري في "البلكون" (الممتد فوق المنصة في مسرح عصر إليزابيث) أو في الغرفة الداخلية، (الخاصة بالمثلين أو بغرفة الموسيقى^(١)) وقتئذ؛ وأن المنصة كانت قريبة جدًا من المتفرجين؛ وأن الحفلات التمثيلية كانت تجري في ضوء النهار، ولهذا كان لا بد من وصف وقت الفعل أو حالة الطقس وصفًا كلاميًا؛ وأن الملابس التي كان يلبسها الممثلون لم تكن دقيقة من الناحية التاريخية لكنها كانت مع ذلك ملابس فاخرة ثمينة مطابقة لملابس عصر إليزابيث نفسها (وكانوا يستعملون مصطلحات الأزياء في ذلك العصر ولو كانت المتكلمة كليوترة نفسها!)؛ وأنهم لم يكونوا يستعملون المناظر بمفهوم تلك الكلمة عندنا. وعلى من يدرس تمثيلات فترة عودة الملكية وتمثيلات القرن الثامن عشر (في إنجلترا) أن يعرف شيئًا عن ازدياد استعمال المسرح من الناحية الاجتماعية بوصفه مكانًا يلتقي فيه الناس؛ وعلى من يدرس المسرحية

(١) أوردنا هذه الفقرة لشرح الغرفة الداخلية inner room التي كان ينتظر فيها الممثلون للخروج إلى المنصة حين يأتي دورهم في التمثيل، وهي عن قاموس سويل (د).

اليونانية أن يرى مسرحًا يونانيًا أو رومانيًا مكشوفًا - أعني مسرحًا خلويًا - (وأقرب مسرح إلى إنجلترا موجود في فرنسا)، فإذا لم يستطع ذلك، فليرجع إلى صورة فتوغرافية لواحد من تلك المسارح، ويجب أن يلم بشيء عن جلال المسرحية اليونانية من ناحيتها الدينية والمدنية. ولعل الذي يدرس المسرحية بعد مائتي سنة من اليوم - أي سنة ٢١٦٢ يرى من واجبه على الأرجح أن يقضي بعض الوقت في دراسة: (منصة التمثيل البدائية في القرن العشرين:) وما كان يعتمدها من أوجه القصور والنقص ويجب علينا ونحن نحكم على إحدى التمثيليات أن نجعل في بلنا أوجه القصور في المنصة التمثيلية التي كتبت لها هذه التمثيلية. كما يجب أن نتذكر ونحن نقوم بدراسة تفصيلية لإحدى التمثيليات طرق الإخراج المقصودة.

والكاتب المسرحي مقيد أيضًا بأفكار عصره حتى إذا استبعدنا عوامل الرقابة والقيود القانونية الخاصة. وهو لا يستطيع أبدًا أن يعهد بعدًا شديدًا عن الزمن الذي يعيش فيه في شئون السياسة والدين والأخلاق والتفكير العلمي أو أي موضوع آخر من الموضوعات التي تختلف فيها الآراء. وحتى وهو يرسم شخصيات مسرحياته نراه مقيدًا بأفكار زمنه ودعاواه الجارية. ولقد كان أرسطو يعتقد أن مما لا يليق بالمرأة أن تصور في صورة المخلوق الذكي الألمي، وهذه فكرة جد طبيعية في مجتمع كان النساء فيه شيئًا ثانويًا لا أهمية له بالقياس إلى الرجال ونساء شكسبير الذي كان يكتب في عهد الملكة إليزابيث الأولى، أي في عصر كان نساء الطبقة العليا فيه على الأقل يتمتعن بشيء من حرية التصرف، ويستطعن أن يبلغن مستويات ما من التعليم، يمكن العثور بينهم على عدد من ذرات العقول الراجحة والشخصيات القوية، أمثال بورشيا وروزالند وبياتريس وإيموجن؛ وعلى ذرات الكرامة والشجاعة مثل هرميون، أو ذوات التعليم وحسن التكيف من أمثال هلنا ومارينا. بل نحن نجد بينهم ذوات الشجاعة الخلقية الثورية كما يتجلى ذلك في دوقه مالفي في تمثيلية ويستر. إلا أنه كان لا يزال من الأفكار الجارية في تلك الفترة من الزمن أن المرأة ما خلقت إلا للزواج، أو، في النادر الأقل، للحياة الدينية، وكل أولئك النسوة

النبيلات كن يبدين قوة شخصياتهن مقترنة بأمر من أمور الحب وفي القرن العشرين، حينما أصبح من الأمور المسلم بها أن المرأة المقتدرة تستطيع أن تظفر بالنجاح في الحياة العملية، وأن تكون ذات فائدة للمجتمع فيما يتصل بالمحاولات الأخرى غير مجال الزواج، يستطيع كاتب مثل شو أن يصور القديسة جوان (جان دارك) امرأة جنديّة لا تبالي بأمور الحب، وأن يصور لنا سيزابانوسكا Lina Szczepanowska، تلك البهلوانة التي كانت تعرض حياتها لخطر الموت كل يوم في مسرحية "زيجة من شخصية أدنى" ^(١) Misalloiance كما يصور فيفي وارن في مسرحية حرفة المسز ورن Mrs. Warren's Profession في صورة المحامية المستقلة المعتمدة على نفسها؛ ويصور لافينيا في صورة الشهيذة المسيحية في مسرحيته "أندروكلس" ^(٢) والأسد؛ ويصور لوستترانا عضوة في مجلس الوزراء في مسرحية "عربة النفاح" - وهؤلاء نساء يتمتعن بالكراما والذكاء ويمارسن مهنهن بنجاح ولا يهبن الموت إذا دعت إليه الضرورة - لا في سبيل الحب ولكن في سبيل النزاهة وطاهرة الذمة. والظاهر أن شو كان يخفض من قيمة الحب كقوة في الحياة وكتجربة تستحق الذكر؛ والحب لا يزال واحدًا من الموضوعات العظيمة في ميدان المسرحية، كما أنه كذلك في ميدان الحياة، إلا أنه لم يعد بعد المشغلة الوحيدة للمرأة في مجال المسرحية.

وقد تغيرت نظرة الناس إلى القوة بعض الشيء هي أيضًا. وكتابة القصة الكاملة للتطورات التي حدثت في نظرة الناس إلى القوة يمكن أن تتضمن دراسة

(١) Missalliance مسرحية لشو صدرت سنة ١٩١٠ ويعالج فيها مشكلات الزواج غير المتكافئ ومشكلات الأبناء والتربية وأثر البيئة بكل مقوماتها في المراهقين. وقد كتب لها مقدمة عظيمة أبان فيها عن آرائه في تأثير الأطفال بالكتب الدينية والقصص والفنون وأن هذا كله أجدى أثرًا في تنشئة الطفل وخلق تفكيره وتوجيهه، وذلك في صراحة تذهل الشياطين! (د)

(٢) أندروكلس والأسد Androcles & The Lion ملهاة بقلم برنرد شو ظهرت سنة ١٩١٦. وخلصتها أن أندروكلس أحد المسيحيين الأولين ينتزع شوكة من قدم أسد وجده يتألم في أحد الأدغال... وينقذه بذلك من آلامه المبرحة. ثم لا تمضي أسابيع حتى يقبض على أندروكلس وجميع المسحين من إخوانه ممن اعتنقوا المسيحية سرًا ثم يلقي بهم جميعًا إلى مضمار الأسود لفتك بهم.. وهنا تحدث المعجزة.. فهذا هو السبع الذي أنقذه أندروكلس يقرب منه مرحبًا ثم يروح يلحس جسمه فرحًا به.. فإذا عرف الإمبراطور (قيصر) السر عفا عن جميع الشهداء المسيحيين (د).

للفلسفة السياسية، إلا أننا نستطيع أن نجد تلك القصة فيما كتبه الكتاب المسرحيون اليونانيون وما كتبه شكسبير ومقارنة هذا وذاك بما كتبه الكتاب المحدثون. والملك هنري الخامس - من شخصيات شكسبير - هو ملك أنموذجي قصد المؤلف إلى إثارة إعجابنا به؛ لقد انهمك وهو أمير صغير في الشهوات والملذات لا بسبب ما يمكن فهمه من الضعف الإنساني وحب الاستطلاع بل لسبب ما كان يتعمده قاصدًا من الظفر بالإعجاب لما حققه من صلاح في حياته فيما بعد بشكل يبهر عيون الناس. أما في أيامنا هذه "ولاسيما بعد نبذ معاشريه القدامى نبذ النواة، فيمكن أن يعد هذا حيلة كريهة لنيل الشهرة". عن هنري يحكم عليه بالموت على ثلاثة من الخونة دون أن يقدمهم إلى المحاكمة، ثم هو يتظاهر باستعداده للقيام بحملة نهب همجي على هارفليير، وهو لا ينفك يفاخر ببلاده بصورة لا نكل نحن اليوم إلا أن نعددها شيئًا غير لائق ولا كريم؛ وبعد حرب نعددها اليوم حربًا عدوانية نراه يفرض صبحًا صارمًا على فرنسا. وأي كاتب يكتب اليوم مسرحية يمجدها فيها مثل هذه الأعمال يعرض نفسه لأن يدعوه الناس كاتبًا فاشستيًا. ولقد رأينا الكثير الجرم من النتائج الوييلة لهذا التمجيد الأعمى لما يسمونه "رجل الفعل". ولكن عدم الموافقة على الاعتداء "شيء عصري" - وبالأحرى موضة "حديثة" - نسبيًا.. إنه علامة على تقدم المدنية. وعلامة أيضًا على الإحساس بأن ثمة قانونًا دوليًا سمو على القوة والقهر.

وهذا لا يعني أن شكسبير كان مغرمًا بالحرب، أو أنه كان ينطوي على ما يشبه العبادة النازية للقوة؛ والرجل الذي كتب الشعر التالي (على لسان دوق برغنيا الذي توسط في إنهاء الحرب بين ملكي إنجلترا وفرنسا وسعى لكي يعود السلام حتى تنعم فرنسا بما كانت تنعم به^(١) في ظلّه) حيث يقول!

(١) لم نر أبدًا من إضافة الشرح بين القوسين ليفهم القارئ السياق.. وكذلك زدنا في القطعة المنقولة لتكون أوفى بغرض الكتابة - والزيادة من نفس كلام شكسبير ومن الخطبة نفسها (هنري الخامس - الفصل الخامس - م ٢) (د).

... لقد بذلك كل ما في وسعي واحتلت ما وسعتني الحيلة، متجتمًا في سبيل ذلك الجهد والألم لكي أجمع بين صاحب الجلالة الملكين الأفخمين في هذا المؤتمر الملكي.. وقد نجحت فيما سعيت إليه فالتقى الملكان وجهًا لوجه وعينًا لعين فلا تخيبا رجائي إذا طلبت إليكما، مهما كان ثمة من حوائل أو عقبات، ألا تقف السلم عارية ضاوية هكذا... السلم حاضنة جميع الفنون، أم النبلاء السعداء.. فلا تخيم على خير جنات الدنيا.. أمان.. فرنسا البلد الخصيب: وا أسفاه! لقد طالما طوردت عن فرنسا التي صوحت الحرب زورعها وأنضبت مواردها وجعلتها هشيماً تذروه الرياح بالرغم من خصيبها، فها هي ذي كروم أعنايها.. بهجة القلب ومنية النفس.. تذبل وتموت غير مشذبة ولا مهدبة.. ومرابعا شاحبة ملحوبة، كأنها جماعة من السجناء طال عليهن الأمد في السجن فطلت شعورهم، فأغصانها مهوشة ناشزة، ومروجها معطلة ونباتات الزوان والشوكران والبقلة الكثة الزنخاء نجلل فوقها، بينما سلاح المحراث يعلوه الصداً في الوقت الذي كان يجب أن يقتلع أمثال هذه الأعشاب والمراعي المطئن الذي كان كلؤه الحلو ينمو غزيراً وأزهار الحقل الرقطاء، والعلف يابسه وأخضره كلها تنتظر المنجل في حالة مهوشة مشوشة زنخة أتى عليها الكساد واليد المعطلة، ولست ترى شيئاً غير الأعشاب البغيضة، والحسك الوحشي، وهشيم العلبق البري، والأرقيطون كلها فقدت جمالها وأصبحت لا خير فيها.

(وكما خربت كرومنا ومروجنا ومرابعا ومخاوفنا وأسلفتها الحرب إلى الوحشة دون رقيب يسهر عليها فقد أصبحت هذه حالنا وحال منازلنا.. وأطفالنا.. بوار في بوار، وفقر في فقر، حتى العلوم التي كانت خليقة ببلادنا لم تترك الحرب لنا وقتاً لتعلمها.. فها نحن أولاً نشب ونكبر كما يشب الهمج المتوحشون ويكبرون، وجنودنا ليس دليهم ما يصنعون غير التفكير في الدماء وتبادل السب والقذف والنظرات المرعبة الفاتكة.. ومهلهل القول وكل ما يبدو غير طبيعي).

وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني من مسرحيته "دقة بدقة":

فأنتم مدعوون هنا لكي تعيدوا الأمور إلى سابق نصابها.. وليت شعري.. ما الذي يمنع السلم من العودة لكي تنفي عنا هذه الشرور وتباركنا بما عودتنا من سابق حسناتها!

الرجل الذي كتب هذا الكلام كان رجلاً مدرِّكاً لما تجلبه الحرب من آفات روحية ومادية على السواء... والرجل الذي كتب ما يأتي في مسرحيته "دقة بدقة" في المشهد الثاني من الفصل الثاني) على لسان إيزابلا وهي تخاطب لوسيو:

أيتها السماء الرحيمة! إنك تؤثرين أن يشق البرق بسهمه المسنون الجهمي سنداينة معقجة لا يمكن لإسفين أن يشقها، من أن يصمى تلك الريحانة الغضة: ولكن الإنسان.. الإنسان المختال حينما يرتدي ثياب السلطان الضئيل القصير الأمد - وهو أشد جهلاً بحقيقة ما يظن أنه أشد تأكداً منه، وأعني جوهره الزجاجي الشف - تجده مثل القرد الغضوب يحتال أمثال تلك الحيل والألاعيب الغريبة بين يدي السماء العالية مما يجعل الملائكة تذرِف دموعها - وهي لو كانت مثلنا لضحكت منا حتى تموت من الضحك.

لم يكن ذلك الرجل الذي يحترم الناس بدون تمييز وكأنهم جميعاً في نظره سواء، بل كان يعلم جيداً أن السلطة شيء غير مقصور على أولئك الذين يمكن أن يعهد به إليهم. ولكن ملوك شكسبير وساسته وحكامه "الصالحين" أو "الطالحين" يجب أن ينظر إليهم في ضوء العصر والظروف التي كانوا يعيشون فيها... العصر الذي كان السلطان الغاشم فيه أمراً مقبولاً أكثر مما هو في زماننا، وحينما كانت الحروب أمراً مسلماً به أكثر مما هو الحال اليوم.

وإذا حدث أن نولتن الحيرة أمر شيء في تمثيلية قديمة مما يبدو أنه ليس مجرد صنعة فقيرة بل هو شيء عديم الاحتمال وتشمئز منه النفوس صراحة، فحجب

أن نكتشف شيئاً ما عن عادات الناس وأحوالهم في العصر الذي كتبت فيه المسرحية. ونحن إذا نظرنا إلى "الملك لير" و"تيمون الأثيني" وجدنا أن شكسبير كان أبعد من أن يكون في حالة انسجام تام مع عصره أو قبول تام له، إلا أن مسرحية المشكلة أو مسرحية الاحتجاج والاعتراض^(١) لم يكن قد حان حينها بعد، وكان لا بد لشكسبير من أن يكتب ما يستطيع معاصروه أن يفهموه؛ ومن ثمة فسجدته في الغالب أكثر إنسانية، ومن ثمة أقل جزءاً في حكمه على الأشياء مما كان يفعل معظم الكتاب المعاصرين له - فهذا واحد من الأسباب التي من أجلها لا يزال مكل ما كتبه حياً باقياً على الأيام، وإن لم يكن هذا السبب هو أهم أسباب خلود شكسبير.

ويجب أيضاً أن ننظر بعين الاعتبار إلى المقاييس والمستويات الأدبية التي كان معمولاً بها في عصر التمثيلية التي نقوم بفحصها. ويجب أن نتذكر أن كل فن من الفنون يمر بدور من الطفولة ثم بدور من المراهقة قبل أن يصل إلى طور تمامه ونضجه. فالناحية الفنية في إبراز التمثيلات على المنصة عند تيرانس راتيغان ليست خيراً منها في مسرحيات الخوارق فقط بل هي خير من معظم مسرحيات شكسبير. ولكن مهارة المستر راتيغان الفائقة، واقتصاده البارع في فنون الإبراز المسرحي هو شيء تعلمه من كل من سبقه. والمسرحية بنواحي قصورها الصارمة وحاجتها إلى التركيز الشديد، هي صنعة لها مستلزماتها ومطالبها القاسية. وليس مما يدهش أو يدعو إلى العجب أن نرى المسرحية، حتى في عصر إليزابيث العظيم الضخم بشعره الخارق وحيويته ونشاطه العجيبين، كانت لا تزال تتحسس طريقها في شئون مهارات الصنعة المسرحية الفنية. لقد كانت المنصة نفسها أبعد من أن تكون المنصة المثالية - بل إن المنصة المثالية لما تخرع بع. وإذا كانت تمثيلية

(١) Protest drama.

ساقفيل "جوربودك" (1) "Gorboduc" ابتي ينظر إليها عادة بوصفها أول مأساة إنجليزية، هي تمثيلية تكاد تكون غير صالحة للقراءة، فليس السبب في هذا أن ساقفيل كان كاتبًا رديئًا، إذ أن مقدمة قصيدة "المرآة للحكام" (2) The Mirror for Magistrates تدل على أنه كان شاعرًا ذا مزايا غير قليلة؛ إلا أنه لم يكن يجد بين يديه أية مأس إنجليزية حقيقية لينظر فيها أو يقوم بفحصها، ولم يكن ثمة ما يسعف بالعون إلا شيء قليل من النقد المسرحي باللغة اليونانية واللغة اللاتينية كتب لأجيال أخرى غير الجيل الذي كان يعيش هو فيه، بل لم تكن له خبرة سابقة يكتسبها من مشاهدة تمثيلية جيدة. وتمثيلات شكسبير القديمة لها عيوبها البارزة، إلا أنها خير مع ذلك من أي تمثيلية كان في وسعه أن يشاهدها - الأمر الذي يدل دلالة بالغة - إذا فكرنا في مقدار ما نتعلم عن طريق المحاكاة - على عقبريته النادرة. وبمجرد أن كانت موجة الاهتمام بالمسرحية في طريقها إلى قمتها كان الكتاب الذين أرادوا الكتابة للمسرح يجدون من المسرحيات ما يشاهدونه ويتناقشون فيه، ومن الناس من يمكنهم الحديث معهم ومجادلتهم فيما يعرض فوق المنصة من هذه المسرحيات، وكان هذا كله مما ييسر للكاتب مهمته تيسيرًا كبيرًا.

وبمثل هذا كانت ثمة فترة طويلة من الركود في محيط المسرحية التي تصلح للتمثيل في القرن التاسع عشر؛ ولكن بمجرد ظهور عدد من الكتاب المسرحيين الذين يحترمون أنفسهم مرة أخرى - أمثال هنري آرثر جونز وبنيرو Pinero

(1) جوربودك Gorboduc أول مأساة تاريخية كتبت باللغة الإنجليزية واشترك في كتابتها كل من توماس ساقفيل Th. Sackville وتوماس نورتون Th. Norton وظهرت سنة ١٥٦٢. وجوربودك ملك أسطوري إنجليزي كان له ولدان هما فركس Ferrex وبوركس Porrex الذي طرد أخاه فركس واستبد هو بالحكم بعد أبيه فلما عاد فركس بجيش أجنبي هزمه بوركس وقتله. ولكن والدة الأخوين تغتال بوركس في فراشه لأنها كانت تؤثر عليه أخاه فركس (د).

(2) المرآة للحكام The Mirror for the Magistrates مسرحية خيالية نحا فيها توماس ساقفيل نحو دانتي في الكوميديا الإلهية.. فهو يسعى وراء قائده (سوء النخت Misfortune) إلى الجحيم ليلقى هناك القادة والحكام البائسين ليتلقى منهم قصص شقائهم. ولم ينهم ساقفيل من هذا العمل إلا الأسطورة الأولى.. وقد تولى إتمامه القس رتشارد بولدون R. Baldwin وزميله جور فرس G. Ferres.. ثم اشترك معهما آخرون. (انظر كتاب تشارلز هيستنجنز (تاريخ المسرح) (د).

وأوسكار ويلد وجرانفيل باركر^(١) والشاب جورج برنرد شو - نشأ من جديد جو صالح لازدهار المسرحية، ثم ظهر عدد آخر من الكتاب المسرحيين، وارتفع المستوى الكتابي ارتفاعاً سريعاً. ومسرحية شللي "آل شنشي The Cenci" ليس مسرحية صالحة للتمثيل، لكننا إذا أخذنا في اعتبارنا أنها من قلم رجل لم تكذ نتاح له الفرصة لمشاهدة مسرحية جديدة جديرة بالمشاهدة لبدت من ثمة معجزة من معجزات عبقرية شللي. ووليم آرشر في كتابه: "المسرحية القديمة والحديثة The Old & the New" (١٩٢٣) بين العيوب الكبيرة البارزة في صنعة الكتابة المسرحية عند كتاب عصر إليزابيث وكتاب فترة عودة الملكية، ثم يعقد مقارنة بينهم وبين الكتاب المحدثين يوضح فيها تفوق المحدثين. والكتاب كتاب مفيد ككل شيء يهدم عبادة الأصنام عبادة لا تقوم على الفهم والفكر. ولكن آرشر ينسى أن الكتاب المحدثين إنما يقفون على أكتاف القدامى، وأنهم يكونون قيمين باللوم لو أنهم لم يتعلموا الشيء الكثير عن فنون الإبراز المسرحي فوق منصة التمثيل - وليس عن الإلهام بالضرورة - وذلك من الأخطاء التي كان يقع فيها أسلافهم. والشيء المذهل في الكتاب القدامى ليس هو أنهم كانوا في كثير من الأحيان يعالجون أحداثاً بعيدة كل البعد عن الاحتمال، ويحتالون حياً سمجحة خرقاء، ويكتبون حواراً ركيكاً بادي السخف.. ويأتون تغاهات أخرى غير هذا وذاك، ولكن المذهل في أمرهم هو أنهم كتبوا الشيء الكثير جداً مما يعد في الطراز الأول إذا قسناه بأي المقاييس.

إن مقاييس الدقة في ذكر الحقائق والبحث العلمي في كتابة المسرحية هي على الأرجح أعلى منها اليوم مما كانت في أي وقت مضى. وطرق البحث التاريخي الحديث ومقاييس البحث العلمي الحديثة كانت غير معروفة تماماً لكتاب عصر إليزابيث، بل ربما استطعنا أن نقول إنها لم تبدأ إلا في القرن الثامن عشر فقط.

(١) جرانفيل باركر Granville - Barker (ويسمى هارلي جرانفيل) (١٨٧٧ - ١٩٤٦) ممثل ومدير ومخرج وكتاب مسرحي إنجليزي، ومن مسرحياته The Madras Hour و The Voysey - Inheritance وقام باقتباسات من كتاب كثيرين (د).

والأخطاء في تسلسل وقوع الحوادث التاريخية، تلك الأخطاء التي من قبيل ساعة الحائط وجلباب أو قميص النوم في مسرحية "يوليوس قيصر" والخلط الفاسد تمامًا من الناحية التاريخية بين الرومان والبريطان Britons في مسرحية "سمبلين" يجب ألا تخضع للمقاييس أو الأحكام التي نحكم بها على مسرحية حديثة تاريخية أو فلم حيث تاريخي.. إن كل اهتمام بالصدق أو الحقيقة شيء طيب وسنة حسنة، ومقاييسنا المهذبة الدقيقة هي جزء من المقاييس الشديدة التي يصعب أن ترضى بشيء، والتي تتم بها حضارتنا الحديثة، إلا أن شكسبير لم يكن يهتم بمسرحية التاريخ ليصنع منه مسرحيات مدرسية إذاعية، بل كان يهتم بعملية استخلاص المسرحية من التاريخ كما يعرف هو التاريخ.

والكثير من المسرحيات القديمة يشتمل على مزاحات وتوريات نعدها نحن اليوم مزاحات وتوريات تجافي الروح الحديث - وهذه المزاحات والتوريات تحذف عادة من طبعات المدارس - والفكرة الشائعة التي تقول بأن الأدب قد فسد في أمور الحشمة والأخلاق فسادًا يثير الرثاء هي فكرة يجدها من يدرس الأدب دراسة جدية من الأفكار المضحكة، ولكننا لا نجد شيئًا يتغير بالسرعة التي تتغير بها طرائق الناس فيما هو مسموح به من الكلام العف المهبذب؛ وليسمح لي القارئ بأن أقتبس لأهل الحشمة المتزمتين كلمة مسز سلبسلوب "Silpslop المشهورة^(١). التي تقول فيها "إن آذان بعض الناس هي أعف جزء في شخصهم فإذا وجدنا مزحة أو نكتة خارجة مما يمكن أن يعترض عليه فيمكن عادة أن تحذف في أثناء إخراج التمثيلية. وملاهي فترة عودة الملكية تعد عادة مما لا يليق دراسته بالمدارس والمعاهد لما تفيض به من فحش وما يغلب عليها من روح التهكم والاستهتار. ولكن إذا وجدنا ما يعرينا باستهجان هذه المزاحات وتلك النكات بالرغم مما فيها

(١) لم نجد ضرورة لإثبات هذه الكلمة هنا بمعناها الأصلي لفحشها، والعبارة للقصص وكاتب الهزليات الإنجليزي هنري فيلدنج (١٧٠١ - ١٧٥٤) والكلمة من قصته (جوزيف أندروز - ١٧٤٢) التي كتبها يستهزئ فيها بشخصية مشهورة في عصره - وفيلدنج هو الذي أوجد قصة الحادثة في القصص الإنجليزي، ويعرف عنه أنه كان يطور شخصياته بتطوير عقد قصصه في وقت واحد، وهذا هو أرقى صور الفن القصصي (د).

من لودغية فنية فجيب علينا أن نتذكر أنها كتبت بعيد أن تخلصت البلاد (إنجلترا) من الدكتاتورية الطهرية، وأن معظمنا يهبط إلى أدنى مستواه الخلقي بعيد أن نكون مرغمين إرغامًا على أن نسلك أحسن مسلك بطريقة غير طبيعية.

وعلى هذا فلا بد من أن نربط جميع التمثيليات بالبيئة التاريخية التي كتبت فيها - هذه البيئة التي تشتمل على مسرح زمن التمثيلية ، ومقاييس هذا الزمن الفنية والجو العام الذهني والأدبي - وبالأحرى الخلقي. وينبغي لنا ألا نعود أنفسنا التزمت والحذلقه التي لا يعجبها العجب إلى أن نصبح ممن ينشدون الكمال^(١) الأغبياء كالناقد الكلاسي رايمر Rymer^(٢)، ذلك الذي زعم في القرن الثامن عشر أن مأساة عطيل ليست إلا مهزلة (Farce) دامية لا لون لها ولا طعم.. وبالأحرى.. خالية من الملح ومن الفكاهة. ونحن على العموم نعرف عن عمل من الأعمال الأدبية بالنظر فيه وتناوله بروح المتطلع الذي يحترم هذا العمل أكثر جدًا مما نعرف عنه بالنظر فيه وتناوله بروح الذي يتعمد الهدم والتدمير. ولسوف نحسن دائمًا في ميدان النقد (وسنكون - دون أن ندري - قومًا أرق وأظرف) إذا كفنا عن هذا الزعم الذي يذهب إلى أن ثمة بعض المقاييس الكلية المطلقة التي تصلح لكل الأزمنة وتطبق على جميع الظروف والأحوال. ولعل المقاييس الكلية المطلقة التي تقاس بها الفنون لا توجد إلا في مكان ما في السموات، (كما تحفظ المعايير القياسية في جرينتش مثلًا). ولكن أنى لنا، ونحن أولئك المخلوقات المتناهية المحدود غير المعصومة القصيرة الأجل، أن نعرفها؟

(١) Perfectionists ومذهب الكمال Perfectionism مذهب ديني طوبوي أنشأه ج. ه. نويس J. H. Noyes. ومن رأيه أنه لا يوجد شيء في العالم يسمى خطيئة، وأن ملكوت السماء يقرب حثيثًا بالخلاص التام لجميع البشر - ومن هنا إشارة المؤلف (د).

(٢) توماس رايمر Th. Rymer (١٦٤١ - ١٧١٣) ناقد وآثاري إنجليزي وشاعر له قصائد عدة. وقد كتب فصولاً نقد فيها بومونت وفلنشر الكاتبين المسرحيين الإنجليزين المشهورين كما أخذ على شكسبير إخفاقه في مراعاة قانون الوحدات الثلاث الكلاسي في مأساة عطيل ومن هذا نفهم لماذا اتهمته المؤلف بالغباء (د).

ثم لا بد هنا من تحذير أخير. إن من أسهل السهل أن نأخذ موقفًا مترفعًا من فرع من فروع الفنون بمجرد أن نضطر إلى التسليم بأنه ينطوي على بعض نواحي الضعف التي تلتصق لها الأعداء. وأرجو ألا أكون قد وضعت في هذا أنا نفسي ويمكن أن ننزلق بسهولة إلى هذا الموقف الذي نسلم فيه بأن ثمة عيوبًا في تمثيلات شكسبير، وندافع عنه بهذا اللون من ألوان النخوة والشهامة الذي يوحي بان في مقدورنا بالطبع أن ننتج بسهولة بعض مسرحيات خير من مسرحيات شكسبير قبل أن نتناول فطورنا. إن من الحكمة دائمًا أن نتذكر أن نقادًا قليلين، وهذا لا ينطبق على تلاميذ صغار وطلاب جامعات فحسب، بل على النقاد المحترفين الذين يتقاضون أجرًا على ما يكتبون، هم الذين كتبوا يومًا ما تمثيلية حسنة، وأن أحدًا ما من العالمين لم يكتب بعد تلك المسرحية التي أجمع الناس على أنها خير جدًا مما كتب شكسبير. ومن الأسهل بكثير أن نبين كيف أن شيئًا من الأشياء كان من الممكن أن يتم بطريقة أحيان من أن نقوم نحن بصنعه بأية طريقة على الإطلاق. وكثير من الناس ممن لا يستطيعون الطهو يزومون ويزمجرون إذا كان الطعام مطهوءًا طهوءًا رديئًا. وأسرع طريقة تمكنا من أن نكتسب شيئًا من الاحترام اللائق بالفنان الذي مهما يكن به من عيوب فهو رجل خلاق هي أن نقوم بتمثيل إحدى الأحاجي.. وأفضل من ذلك أن نكتب تمثيلية بسيطة من فصل واحد، أو مشهد من تمثيلية ننوي كتابتها.. ومن واجبنا ونحن نتناول شؤون الأدب، أو عندما نحكم على أعمال الأدباء أن نتجنب اتخاذ موقف هدام. لأننا لا نستفيد خيرًا من المواقف الهدامة.

الحواشي جدوها وعدم جدواها

إن فن كتابة الحواشي ليس فنًا يعسر تحصيله أو الوصول إليه. وأول ما يعمل في هذا السبيل هو الزاوية بغناء المحققين السابقين وإهمالهم وجهلهم وبلادة أذواقهم الميتة؛ ثم التذليل، في ضوء الكلام السابق واللاحق على سماجة التفسيرات القديمة وسخفها؛ ثم يلي ذلك اقتراح شيء ما، مما قد يبدو في أعين السطحيين من القراء شيئاً مقبولاً معقولاً ولكن المحقق المتمزمت يرفضه غضباً متسخطاً، ثم يلي هذا تقديم اللفظة الصحيحة ويصحبها شرح ضاف وبسط طويل، ثم ختام هذا بالتهليل والزئيط لذلك الاكتشاف، والإعراب عن الأمل الرزين في تقدم النقد الصادق الأصيل وازدهاره.

دكتور جونسون "مقدمة لشكسبير"

إن البحث العلمي الصادق في ميدان الأدب مطلب نبيل شريف بعيد من الأنانية محرك لأكرم العواطف، ثم هو لا يمكن أن يوجد إلا على مستوى رفيع من الحضارة، وربما كان تقدر المعرفة من أجل المعرفة نفسها هو معيار من المعايير التي توزن بها إحدى الحضارات. ورغبة العلماء المحترفين في مساعدة بعضهم بعضاً، وليس مساعدة بعضهم البعض فحسب، بل مساعدة غير العلماء من أمثالي الذين لا يدعون العلم الأصيل الصادق... إن هذه الرغبة من الأشياء التي يصعب تصديقها على من لم تتح له الفرصة لكي يلمس بنفسه، والظاهر أن ثمة أخوة عالمية مؤلفة من أمثال هؤلاء القوم، والرغبة في المعرفة هي الجواز إل تفضلهم

الذي هو أخلى ألوان التفضل من الغرض، وإرشادهم الذي هو أوفى ألوان الإرشاد عناية. لقد كان هذا في كثير من الأحيان يجعلني أشعر بالاحترام الجرم لهؤلاء العلماء، والاتضاع الشديد أمامهم. إن من الممكن لبعض الناس أن يكرس حياته كلها لدراسة الأدب الأيسلندي، أو التوفر على دراسة بن جونسون أو التبحر في علم العروض والقوافي، ومن الخير أن يصنع هؤلاء الناس ذلك، لأن العلماء الأعلين هم الذين يصنعون المعايير والموازن لجميع من عداهم من المعلمين والطلاب.

على أن ثمة مكاناً لكل شيء. ومكان الجهامة التي يتسم بها البحث العلمي لا يكون في الكتب المقصود بها طالب المدرسة العادي. وعدد قليل من الناس نسبياً هم الذين يهتمون بالفضيلات الدقيقة في الدراسات الأدبية وتلميذ المدرسة المتوسط يضيق ذرعاً بالطبعة الكثيرة الشروح والتعليقات لإحدى تمثيلات شكسبير، إنه، ولا أنسى أن أقول إنها، إذا كانت طالبة، سوف يحتفظ في ذاكرته بتلك الشروح والتعليقات بصبر أنموذجي فارغ، بل هو سوف يفرغ هذه الشروح والتعليقات في ورقة الإجابة في الامتحانات. ومن الممكن تعليم التلاميذ، إما بالتهديد، وإما بالرشا، وإما بالالتجاء إلى إثارة الزهو والخيلاء في نفوسهم أو بالقدرة على التعليم التي تتوقف على شخصية المتعلم، أي شيء تقريباً، بمعنى أنه من الممكن جعلهم قادرين على استعادة هذا الشيء حينما يطلب إليهم ذلك. إلا أن عدد العلماء الحقيقيين بالنسبة إلى عدد السكان في أمة من الأمم لا يبدو أنه يزداد بازدياد هؤلاء السكان. إنني عندما كنت طفلة كنت أهتم إلى حد ما بتلك الشروح والتعليقات، ولكنني اكتشفت أنني كنت طفلة من هذا النوع الذي يشغف بالقراءة بطبيعته. وفي زحمة تلك القشور البائسة التي كانت تؤلف معظم هذا النوع من التعليم الخاطئ، والذي كنت أتلقاه حتى بلغت السادسة عشرة من عمري، كان الطفل المغرم بالإطلاع يقرأ أي شيء بأمل استخلاص أي لذة منه. والأرجح أن معظم الناس لا يزالون يتقلون هذا النوع من التعليم الخاطئ البائس التعس.

ومن المزايا التي تعود علينا من دراسة تمثيلية حديثة، كتمثيلية "أبراهام لىكولن" لدرنكووتر، أو "القديسة جوان" لشو، وكلاهما من المسرحيات التي قررت للامتحانات، وإن قيل إن شو رفض السماح بنشر أية تمثيلية من تمثيلياته ككتاب مقرر على أسس من السعي في سبيل الخير للإنسانية، من مزايا دراسة هذه التمثيلية أن الشارح أو المعلق لا يجد في مثل هذه التمثيلية شيئاً يفعل. لأنها تكون عادة خالية من العبارات الحوشية التي بطل استعمالها والتي كان لا بد من شرحها إذا وجدت؛ وهي خالية كذلك من الإشارات والتلميحات التاريخية التي لا يستطيع القارئ تبين معناها في الكتب التي يمكنه الحصول عليها عادة؛ ثم هي خالية أيضاً من شرائع الشرف والأخلاق التي تختلف اختلافاً شديداً من الشرائع والقوانين المعمول بها في الوقت الحاضر، مما لا يمكن القارئ أن يفهمه أو يدري كنهه. والطالب أو الطالبة لا يجدان بدءاً من أعمال ذكائهما كلما صادفهما شيء غير مفهوم حتى يصلوا إلى حل فيما يواجهان من مشكلات الأخلاق أو السلوك. على أن التمثيلية الحديثة لا تكون بالضرورة شيئاً سهلاً هيناً لا صعوبة فيه ولا عناء كما كان يظن في كثير من الأحيان؛ لقد تحتاج إلى قدر أكبر من ذكاء القارئ ونضجه وكفايته النقادة، إن لم تحتج إلا إلى القليل من قواه الاستذكارية بمقارنتها بتمثيلية قديمة، ثم إن الذاكرة - فضلاً عن هذا - هي ملكة آلية لا توجد دائماً مقترنة بالذكاء الرفيع. وإنه لأكثر إرضاء لنفوسنا، وعلى التحقيق، أجدى علينا من الناحية التعليمية الحقيقية أن نمنع التفكير في الأشياء بأنفسنا لأنفسنا من أن نكون كصغار الطير حين تفتح مناقيرها لتلقى وجبات الطعام المتتابعة كما نتلقى نحن تنف المعلومات التي سبقنا غيرنا إلى هضمها. ولسوف يرى معظمنا فعلاً، إن لم يكن قد رأى بالفعل، أمثلة على أن استعمال الشروح والتعليقات قد يصيب بالشلل مقدرة بعضنا على النقد. ولقد طالما ساورني الشك في أن أحد أسباب إقبال المدرسين على تدريس شكسبير في المدارس التي تقوم بتلك الدراسة هو أنه في حاجة في أيامنا هذه إلى الحواشي التفسيرية. وكثير من أولئك الذين يفترض أن عملهم هو أن

يعلموا الناس كيف يقدرّون الأدب وكيف يتذوقونه لا يمكنهم أن يجدوا شيئاً يقولونه عن تمثيلية حديثة ولا شيئاً يفعلونه إزاءها. والعادة التقليدية الشائعة التي تقضي بالآلا تكون هناك غير تمثيلية مقررة واحدة للامتحان العام، أو العادة التقليدية الأشنع من هذه وأبشع والتي تقضي بوجود أن تستمر تمثيلية واحدة فصلاً دراسياً بأكمله تجعل من الضروري أن يدرس الطلاب شيئاً ما يمكن أن يقال فيه قدر كبير من الشقشقة، ويمكن أن توضع فيه تمرينات طويلة لا أول لها ولا آخر. ونتيجة لهذا يكون شكسبير، الذي هو جدير بالدراسة كأى كاتب آخر من كتاب العالم، والذي تتيح لدارسه سلاسل لا نظير لها من الحكايات الشائقة والمزاحات اللطيفة والشخصيات الدافقة بالحياة والكلام الجميل الخلاب والحكمة الإنسانية العالية.. نتيجة لهذا يكون شكسبير قميناً بأن يصبح أديباً كئيباً كريهاً لا حياة فيه، أو قطعة من المضاغ (اللاذن!) التي انتزعت منها الأفواه منذ زمن بعيد كل ما كانت تحفل به من السكر ذي النكهة الحلوة اللذيذة. ومن الممكن في أي مستوى من مستويات الذكاء دراسة كتاب واحد دراسة طويلة الأمد، ولاسيما إذا كانت الدراسة متصلة غير متقطعة.

والأرجح أن خير طريقة يتبعها الطالب لمقاومة المؤثرات التي تعرقل الذهن وتربكه بسبب كثرة الاستعمال الآلي لتلك الحواشي المرهقة المثقلة هي أن يعالج نص الرواية التي يدرسها بوصفها ثمرة كامنة يمكن إبرازها، وبالأحرى بوصفها تمثيلية مؤلفة يمكن إخراجها - وخير لنا أيضاً لو أننا استطعنا إخراجها حقاً - وأن نتناول المذكرات والملاحظات بوصفها أشياء تساعد المخرج. وجميع المتقدمين للامتحانات يشعرون بضيق الوقت، ويشعرون، إذا كانوا طلاباً أذكياً، أن ثمة أشياء كثيرة كانوا يودون لو قاموا بها لو توفر لهم الوقت لأدائها. إن لحواشي توفر قدرًا كبيراً من البحوث الطويلة، وإن تكن بحوثاً طريفة، ثم هي شيء لا غناء عنه لو أنهم قرروا دراسة عدد كبير من التمثيليات في أثناء العام الدراسي. والطالب الذي يشعر بأن الطريقة التي أقرحها هنا لتناول المسرحية تستغرق فسحة طويلة من الوقت قد

يرتاح باله حينما يدرك أننا نتذكر بطريقة أكثر وضوحًا ولمدة من الزمن أطول الشيء الذي أمعنا فيه تفكيرنا بأنفسنا لأنفسنا، خيرًا مما نتذكر الشيء لم يدخل في رؤوسنا إلا بمجرد تلك الطريقة البغائية.

ونحن إذا أخذنا هذه الحواشي التفسيرية على أنها شروح تساعد على إخراج التمثيلية لرأينا الكثير منها مما يبدو كئيبيًا قائمًا يصبح شائقًا ومثيرًا أيما إثارة. بل يكون مثيرًا لمناقشات وألوان من الجدل تفيض بالحيوية؛ والنوع التالي من الحواشي والتعليقات التفسيرية نوع يعو بالجدوى الكبيرة على المخرج:

إن أيما شيء سوف تستعملني فيه، حتى لو أمرتني

بان أدعو أرملة الملك إدورد أختًا، فإني منفعده ومبادر

إلى القيام به.

(رتشرد الثالث - الفصل الأول - م ١)

حاشية الدكتور جونسون: "إن هذه طريقة جد ملغوزة ومستترة من طرق الإيعاز بالخيانة. لقد كان يمكن أن يجري التعبير الطبيعي على هذا النحو: "حتى لو أمرتني بأن أدعو زوجة الملك إدورد أختًا" وسوف أتوسل لك عنده، ولو كلفني هذا التوسل من الخسة والضيق ما يبلغ حد الاعتراف بزوجة الملك إدورد تلك المرأة الوضيعة الأصل، أختًا لي. ولكنه يدس كلمة "أرملة" مكان كلمة "زوجة" كان هذا إغراء منه لكلارنس Clarence بطريقة ملتوية لكي يقتل الملك".

لقد كان ممكنًا أن يفوتنا هذا ومن الواضح أنه يجب في إلقاء هذه الكلمة أن يقوم الممثل ببعض التردد واللجاجة الخفيفة ذات المغزى قبل أن ينطق بكلمة "أرملة"، أو ربما شدد التركيز عليها قليلاً. وهذه الحاشية قد تكون شيئًا ضروريًا لا غناء عنه للطالب الذي لا يعرف بعد مسرحية رتشرد الثاني معرفة جيدة.

رتشرد: يا صاحب العظمة الأمير، سيدي لورد نورثمبرلاند

ماذا يقول الملك بولنجبروك؟

(رتشرد الثاني. ف ٣ - م - ٣)

"حاشية وردت في طبعة مدرسية صادرة سنة ١٨٩٠": تقال في اتضاع ساخر.. إن ثمة صعوبات حقيقية في تفسير شخصية رتشرد الثاني، ولا سيما إذا تولى تفسيرها شخص غير ذي تجربة، لأن هذه الشخصية ليست فقط دورًا يجب أدائه ولكنها دور رجل يحب هو نفسه أن يكون رجلاً مسرحيًا مولعًا بالتمثيل في الحياة الحقيقية. وهذه الروح المسرحية المزدوجة التي يسهل أن يخطئها الطالب فيظنها مجرد اللغة المسرحية الرفيعة التي تستعمل في جميع التمثيلات يصعب أن يفتن إليها هذا الطالب، ومن ثمة كانت الحاشية حاشية نافعة ومجدية.

على أننا ننصح للطالب بأن يتحاشى تلك العادة الخبيثة السيئة، عادة الإكباب على قراءة تمثيلات مقررة وهو يضع إصبعه في الذيل المخصص للحواشي التفسيرية والانتقال ببصره بين الفينة والفينة إلى هذا الذيل المطبوع بينط ضئيل ليرى إن كان ثمة في هذا الذيل شيء من الحواشي جدير بالحفظ والاستظهار. إن فكرة "الكتب المقررة" بحذفها يمكن أن تكون مثيرًا للتساؤل والشك حين تعرض للنقد بما يتضمنه ذلك من بعض المزايا في تعليم الأدب، وربما كان من الممكن تعديل الطريقة المتبعة في هذه الكتب على نطاق واسع، بيد أنه ما من شك في انشغال الطالب على هذا النحو بهذه الحواشي التفسيرية هو انعكاس الطرق في دراسة أمثال تلك الكتب. وعلى الطالب أن يتذكر أن التمثيلية التي قدر لها أن تظهر على خشبة المسرح كان من المستطاع أن يفهمها الجمهور العادي ذات مرة، وأن يفهمها على الأقل الفهم الكامل الذي يكفي لان يجعله يلتذها ويستمتع بها في الزمن الذي استغرقه تمثيلها، وأن الناس قد دفعوا نقودهم في

الواقع ليشهدها، ومن الخير حتى حينما نلتمس بعض العذر بتأثير مرور الزمن في تعقيد ما كان واضحًا وقتًا من الأوقات، أن نقرأ التمثيلية أولاً عدة مرات دون الرجوع إلى الحواشي التفسيرية إطلاقًا والطريقة المثالية للانتفاع بالحواشي يمكن أن تجري على النحو الآتي: أن نشعر، بعد قراءات عدة ممتعة نفق فيها مزيدًا من الحرص وإنعام النظر، في قراءة بطيئة يكون غرضنا منها هذه المرة ألا يبقى شيء منها غامضًا على أفهامنا، أن نتوقف عند أول سطر يبدو غير مفهوم فهما نظمنا إليه ونرضى عنه، وأن نعمل فيه تفكيرنا دون الاستعانة بشرح أحد. فإذا كانت المشكلة مجرد كلمة غير معروفة المعنى فحسبنا الرجوع إلى أحد القواميس أو إلى الكتب التي تشرح مفردات شكسبير، وينبغي لنا الرجوع أيضًا إلى قاموس مطول يشتمل على تسلسل التغييرات التي طرأت على معاني الكلمات. وقاموس أكسفورد المختصر Shorter Oxford English Dictionary من القواميس الوافية بهذا الغرض. فإذا أمكن الرجوع إلى هذا العدد الضخم من مجلدات القواميس الأخرى التي يلخصها هذا القاموس فإننا نحسن صنعًا أيضًا. ويستطيع الطالب المفكر الذي يروى النظر أن يحل مشكلات أخرى يامعان التفكير بين ثنايا السطور (أو الأبيات إن كان ما يقرؤه شعراً) من الناحية النحوية، ومن ناحية أخرى شخصية المتكلم المعروفة، ومن ناحية البيئة التاريخية والموقف المسرحي (الدرامي). وأمثال تلك الكتب التي تحدثنا عن الأزياء الإنجليزية التاريخية وعن التاريخ قد تعود علينا بفائدة كبيرة. وإذا اجتمع عدد من الطلبة لبحث سلسلة من المشكلات فربما استطاعوا أن يفهموا كثيرًا مما يستطيع طالب أن يفهم وحده.

ومن الممكن في كثير من الأحيان حل المشكلة التي تعترضنا، وأن يظل الحل حيًا في ذاكرتنا عدة أشهر، شأن كل المشاكل التي نحلها بأنفسنا دون الاستعانة بالآخرين، والطالب الذي يظن أن مشكلته قد حلت يستطيع الرجوع إلى الحواشي التفسيرية ليرى ماذا يستطيع المحقق الخبير والأكثر تجربة من الطالب أن يقول فيها أكثر مما فهم هو. وقد تتطابق الإجابتان في كثير من الأحيان، وقد يتبين

أن الطالب مخطئ أحياناً ومن ثمة يتعلم شيئاً جديداً باكتشاف الخطأ الذي وقع فيه. فإذا بدا للطالب أن مشكلته يستحيل حلها عليه بعد الجهد الخالص الأمين الذي بذله في محاولة ذلك، ففي وسعه حينئذ أن يرجع يائساً إلى الحواشي والملاحظات الملحقة بآخر الكتاب، ويكون هذا أشبه بمحاولتنا "الغش" عندما نخفق في حل أحجية في أحد الكتب فنرجع إلى الإجابة الموجودة في ناحية ما بالكتاب نفسه. ولهذا من بعض النواحي مزية أخرى، فأى إنسان يكون قد غالب صعوبة من الصعوبات وعرف ما فيها من التعقيدات التي دلت عليها التجربة التي قام بها قمين حقيقة بأن يقدر براعة لشخص الذي يستطيع حل هذه المشكلات، ومن ثمة يمكن أن يزداد تقديرنا واحترامنا للبحث العلمي في الأدب.

ويستطيع الطلبة الأذكياء - على العكس من ذلك - أن يعفوا أنفسهم من عناء تلك التقديرات المشيرة للغيظ والتي يفيض بها الشراح في شرح الأمور الجلييلة الواضحة التي لا تحتاج إلى الشرح والتي تستخفى في أقنعة الحواشي والتذييلات في الطبعات المدرسية، وليس الغرض منها فيما أظن إلا تضخيم حجم الكتاب ورفع ثمنه، ومن ذلك مثلاً:

وعندما أركب، فأرجو ألا أنزل إلى الأرض حياً،

إذا كنت خائناً، أو كنت أحارب ظالمًا!

(رتشرد الثاني - ف ١ - م - ١)

وإليك الحاشية التفسيرية من طبعة مدرسية لسنة ١٨٩٠: "أركب، أي أركب جوادي (:). فقد كانت أمثال هذه المبارزات تجري فوق ظهور الجياد!"

ونحن نتساءل الآن: حينما يتقدم أحد لي يبارز أحدًا أمام جمهرة من الناس في إنجلترا، ويكون في نيته أن يركب شيئًا، فهل ثمة ما تخشاه إطلاقاً على أي شخص لديه أية مسكة من الفهم تتيح له قراءة شكسبير بأية صورة من الصور من

أن يكون هناك ما يفرجه بأن يظن بأن ذلك المبارز يقصد أن يركب حصاناً خشبياً لتجفيف الملابس، أو أن يركب جملاً (؟) أو دراجة أو (وابور زلط؟) وإذا كانت الحواشي لا تستعمل استعمالاً آلياً فيستطيع كل طالب أن يأخذ من حواشي الذيل الموجود بأخر الكتاب ما يحتاج إليه، لأن مستويات الذكاء تختلف باختلاف الطلاب. ومن مزايا معالجتنا للمسرحيات المقررة كما نعالج المسرحيات الحقيقية التي نقصد إخراجها على خشبة المسرح فعلاً أن هذه الطريقة في المعالجة تغنيها عن الحاجة إلى الحواشي إلى حد ما، وذلك حيث يفسر النص الذي كان يبدو عسر الفهم في النص المطبوع نفسه في أثناء الفعل (Action) أو عندما نحاول قراءته بصوت مرتفع.

وعندي أن التلاميذ والطلاب يجب أن يتعلموا القراءة بسرعة وفي نهم، بدلاً من القراءة البطيئة التي تصد شهيتهم في أثنائها عقبات مصطنعة كثيرة. إلا أن للامتحانات فوائدها ومطالبها الخاصة. فالمجادلات والمناقشات الحادة وألوان الغيرة والحماسة الحامية التي تحصل في أثناء الإخراج، والحرارة الأكثر اعتدالاً التي تتبدى خلال البحث الفياض بالحيوية هي ترياق لما نشعر به من جذب ونحن نعالج تمثيلية مقررة تلك المعالجة التي تتسم بالجفاف والإغراق في روحها الأكاديمية. إننا يجب ألا ندع أحداً ضاق ذرعاً بدراسة الشروح والحواشي، أو أكب على نصوص مسرحية واحدة إكباباً أطول مما ينبغي يتسرع في الحكم ويستنتج أن شكسبير أو أي كاتب مسرحي عظيم آخر هو كاتب قديم ممل سمج.. ثقيل الظل. لقد تولد حول هؤلاء الكتاب الفطاحل الكثير من الأفكار الكئيبة القائمة. ولكثير من الناس تلك الموهبة المرعبة.. موهبة جعل أي شيء يلمسونه شيئاً كئيبة قاتماً، أما الكتاب المسرحيون أنفسهم فقوم فياضون بالحيوية والرشاقة والقوة.. بل هم أكثر حيوية ورشاقة وبهجة مما يجروء أي منا أن يكون.

الجزء الثالث

المسرحية بوصفها مساعداً على الدراسة

التفسير بوصفه مساعداً على الدرس

ليس من العجيب المذهل أن يتمكن هذا الممثل الواقف ثمة، وفي قصة من نسج الخيال، في حلم من أحلام العاطفة، أن يجعل روحه تتقمص تصوره هو بالذات، فيشحب وجهه كله شحوباً شديداً بفعل تلك الروح، وتنسكب الدموع من مقلتيه، ويصبح كل ما يصدر عنه ملائماً لتصوره في أشكال شتى...

(هاملت - ف ٢ - م ٢)

الطريقة المثلى لدراسة إحدى التمثيليات دراسة معقولة، وبوصف هذه الدراسة من الأغراض الرئيسية التي يتوخاها هذا الكتاب أن ننظر إليها بوصفها تمثيلية يمكن إخراجها، وأن نراها في أثناء إخراجها بالفعل، إذا أمكن ذلك، أو أن نتولى نحن، وهذا أفضل أيضاً، إخراجها بأنفسنا. ولا بد هنا من أن نوجه تحذيراً مهماً إلى الطالب الذي لم تتم له هذه التجربة ولا سيما فيما يتصل بزيارته لتمثيلية يتولى إخراجها أحد المخرجين المحترفين: إن التمثيلية كلما ازدادت تعقيداً ودقة ازدادت حولها أوجه الخلاف في تفسير مراميها وأفكارها الحقيقية، ولو لم تثر المسرحيات المشكلات حول تفسيرها لما تمكن الناس من كتابة الحواشي عنها والتعليقات التفسيرية عليها. وإذا كان مصوران يقومان برسم منظر طبيعي واحد فقد يختلفان في إبراز ملامح منه متباينة. وإذا قام شخصان بعزف مقطوعة موسيقية واحدة فقد يختلف أحدهما عن الآخر اختلافاً كبيراً لا من حيث المهارة فحسب، ولكن من حيث التفسيرات التي يمكن أن يكون لكل منها ما يبرره وفقاً لما في

النوتة الموسيقية، بل إن شخصين يعمل كل منهما كعكسة وفقاً لوصفة واحدة، وكل منهما طاه كفاء، وله جدارته، لن يقدموا إليك كعكتين متساويتين في مزاياهما. وتفسير تمثيلية من التمثيليات لا بد أن تثور حوله أوجه الخلاف أكثر من ذلك مذ كان الأمر في التمثيلية لا يتوقف على شخص واحد، بل تشترك فيه فرقة كاملة.

وأوجه الخلاف حول تفسير المسرحيات القديمة قميينة بان تكون أعظم منها حول تفسير المسرحيات العصرية، وذلك لأن المسرحيات القديمة لا تشمل إلا على القليل من التعليمات المسرحية. واستعمال التعليمات المسرحية قد أخذ يزداد باستمرار حتى أن بعض الناشرين اليوم قد تربت عندهم عادة حشد التعليمات الدقيقة والتي لا تكاد تقف عند حد حتى أصبح المخطوط المطبوع يبدو شيئاً قريباً من الشكل التالي:

ماري: (وهي تتعد عن دولاب المكتب وتجلس على الجانب الأيمن من الكنبه) حسناً، هل يمكننا أن نجلس، و(في تهيب وبرود) تتكلم في هذا الموضوع؟
جين: (التي كانت تخطط بقدمها في قلق في أثناء الحديث الأخير) تتكلم؟
(ثم تسمح انفها) أنا لا أعتقد أن هذا الكلام سوف يجدي كثيراً (ثم تتوقف قليلاً) ولكنني لا أمانع أبداً (تبتعد عن المدفأة وتجلس في كرسي فوتي).

ماري: (وهي تضع إحدى قدميها على طرف القدم الأخرى) أؤكد لك أنني أود أن أكون معقولة (تتنهد).

جين: (وهي تشعل سيجارة) معظمنا يود ذلك. ولكن المسئلة هي أن كلينا يطالب بهذا البيت في حين أن جميع الوثائق مفقودة (تأخذ نفساً عميقاً من السيجارة ثم تنشر الدخان بعصبية).

ماري: (وهي تنشر قدمًا عن الأخرى ومائلة إلى الأمام) تعلمين أنني ليس لي في الواقع مكان آخر أذهب إليه!

جين: (فجأة وبغلظة) إن لدي شيئًا من الشعور باللياقة (تنثر الرماد من السيجارة) وليس في النية طردك في مثل هذا الجو الممطر^(١).

إن أمثال هذه المسرحيات التي تحتشد فيها التعليمات احتشادًا لا تترك للمخرج شيئًا من حرية التصرف، ثم هي كثيرًا ما تلبل هيئة الممثلين وتوقعهم في الحيرة أكثر مما تساعدهم وتقدم العون لهم. ثم أن قراءتها قراءة صامتة أمر شاق وفي منتهى الصعوبة، وإن يكن هذا ليس بالعبء المهم. وأمثال هذه الطبعات التمثيلية، أي التي تحتوي على إرشادات مفصلة عن كيفية إخراج التمثيلية، خطر على فن المخرج بما تجعل عمله يبدو عملاً بسيطاً سهلاً بينما أن الحقيقة هي أن عمل المخرج المسرحي، حتى على مستوى الهواة - فن دقيق ومهمة صعبة، ومن واجب الممثل الصالح والممثلة النابغة، يعينهما المخرج العبقري، أن يكونا قادرين على اكتشاف الحركة الملائمة والإشارات المناسبة للدور الذي يقوم به كل منهما. وطبيعة الشخصية التي يقوم كل منهما بتصويرها يجب أن تملئ نوع الحركة الصحيحة التي تسيّر الشخصية في مدارها. ونحن لا نجد في تمثيلات شكسبير إلا التعليمات^(٢) التي يفتقر إليها المخرج لتكون له مرشدًا حينما يعوزه هذا المرشد في الأفعال ذات الأهمية الحيوية التي يجب ألا تحذف لأي سبب من الأسباب، كقول المؤلف مثلاً "يطعنه" أو "يخنقها" أو "ينام" أو "ينثر الأزهار" أو "ينام. ياخيمو يخرج من صندوق الملابس" أو "يغمى عليه" أو هذه العبارة القديمة المحببة التي نجدها في مسرحية "قصة الشتاء": "يخرج في أثره أحد الدببة" أضف

(١) هذا مشهد خيالي وليس من تمثيلية مؤلفة (المؤلفة).

(٢) من رأي المخرج الإنجليزي الكبير إدورد كروچ في كتاب (في الفن المسرحي - ترجمتنا) ألا تشمل مسرحية على تعليمات من وضع المؤلف أبداً، لأن هذا هو من عمل المخرج وحده، وأن جميع التعليمات الموجودة في مسرحيات شكسبير هي من وضع المخرجين المحدثين الذين جاءوا بعده (د).

إلى ذلك أن التمثيليات القديمة لم تكن تشتمل إلا على تعليمات أقل من ذلك عندما كتبت لأول مرة، وبعض هذه التعليمات ترجع إلى محققين أحدث عهداً ممن وقفوا على هذه التمثيليات من قبل. وهذا الاقتصاد في التعليقات نفسه منبع عند بعض الكتاب المحدثين، من أمثال ت. س. إليوت وكريستوفر فراي. وشو يمطرنا بأوصاف حاشدة للغرف والأشخاص والأفعال الحيوية، لكنه يترك للمخرج قدرًا كبيرًا في مجال الاختراع ويتق في ذكائه إلى حد ما. وعلى العكس من ذلك ينحصر عمل المخرج في تنفيذ الأوصاف التي يضمها المؤلف مسرحيته، سواء كان مؤلفًا قديمًا يصف مناظر تشتمل عليها مسرحية أقنعة، أو حفلة استعراضية، أو منظرًا من المناظر، أو أحد المواكب أو المهرجانات الأخرى، أو كان مؤلفًا حديثًا ممن يؤثرون الفعل المعقد أو المؤثرات الضوئية الخاصة أو التركيبات والديكورات غير العادية، مما يستلزم النص على الكثير من الإرشادات المسرحية الكثيرة التي تضمن الدقة.. نقول إن عمل المخرج هنا ينحصر في تنفيذ تعليمات المؤلف تنفيذًا دقيقًا بقدر المستطاع.

إننا إذا ذهبنا لمشاهدة حفلة تمثيلية لكي نعرف مزيدًا عن المسرحية المعروضة - وهذه طريقة طيبة لدراسة المسرحيات - فواجبنا أيضًا أن نكون على حذر فلا نستنتج أن الذي نشاهده هو بالضبط ما يقصده المؤلف. ويجب أيضًا ألا نزعم - إلا إذا كان الإخراج بادي الضعف والسوء بدرجة مؤنسة - أن تفسير المسرحية بعيد كل البعد عما قصد إليه المؤلف، أو أن أحد الإخراجين غير السيئين إلى درجة القنوط خير من الإخراج الآخر بمرحلة كبيرة. فإذا كانت المسرحية الممثلة متماسكة في حد ذاتها، وكان التدريب عليها قد أتقن وأجيد إجادة طيبة، وبواسطة نخبة مختارة اختيارًا حسنًا (والتدريب البالغ السوء يتكشف حتى للمتفرج الذي لا خبرة له في شعون المسرح)، وإذا كان الإخراج يبدو ملائمًا ومطابقًا لموضوع المسرحية، ومشملاً على ملحقاته الطبيعية المقنعة التي لا يأبأها الذوق -

من ملابس وإضاءة ومناظر وأمتعة - كان للرواية على الأقل بعض محاسنها في كل من ناحيتها الترفيهية والتعليمية.

ومعظم الجدل الذي يدور حول تفسير التمثيليات، والذي نسمعه خارج نطاق المسارح المحترفة، يجري حول مسرحيات شكسبير، وذلك لأمرين، أولهما أن هذه المسرحيات تشتمل على عدد من أروع الشخصيات التي يتصورها الذهن وأكثرها إشكالاً وتعقيداً، أما الأمر الثاني فإنه لما كان معظم المخرجين الكبار في الأزمنة المختلفة يحاولون القيام بإخراج بعض مسرحيات شكسبير كان رواد المسارح العاديون أحرىء بمشاهدة إخراجات كثيرة لبعض مسرحياته أكثر من أي مسرحيات أخرى. وثمة مشكلات خاصة متصلة بإخراج مسرحيات شكسبير اليوم. فكثير من الكلمات التي كان يستعملها بطل استعمالها أو أصبحت تحمل معاني أخرى، وفي بعض الجهات يشتد الجدل حول النص الأصلي. وتمثيليات شكسبير مكتوبة لمسرح يختلف بناؤه عن أبنية مسارحنا الحديثة، ثم هي قد كتبت لتؤدى بأسلوب تمثيلي يختلف عن أسلوب التمثيل في زماننا.. وأمثال هذه المشكلات أقل خطورة في تمثيليات القرن الثامن عشر أو ما بعده.

إن مشاهدة أي رواية تمثيلية مشاهدة تنطوي على الذكاء والإدراك تعود علينا بقدر كبير من المعلومات، ولست أقصد المعلومات المتصلة بالطريقة الوحيدة الصحيحة التي يب إخراج التمثيلية بمقتضاها، إذ ليس في الوجود شيء من ذلك (!)، ولكنني أقصد المشكلات التي يجب حلها والتغلب عليها. ونحن لا نذهب إلى المسرح عادة وهذه المشكلات في أذهاننا، والطريقة المثلى لاكتساب الخبرة للمرة الأولى عن إحدى التمثيليات هي أن نشهدها وهي تمثل قبل أن نكون قد قرأنا الأصل، وهو الشيء الذي قصده المؤلف وعناه، فبهذا نتلقى وقعها النفساني - أو السيكولوجي - كاملاً، وبهذا نغمس في الإيهام انغماساً. أما إذا أتيت لنا الفرصة لمشاهدة تمثيلية نكون قد درسناها فالأرجح أننا نكون حافظين كلامها عن

ظهر قلب، زاد هذا الحفظ أو نقص، أو يكون كلامها على الأقل كلاً عادياً مألوفاً لنا عندما يخرج من أفواه الممثلين، ثم لا نكون في حالة تشوف وترقب لموضوع القصة الحقيقية. وبعد.. فقد تكون النقاط الآتية موضوعات مفيدة تعرض على بساط البحث فيما بعد:

١- التفسير غير المتوقع للشخصية:

إذا كنا قد درسنا تمثيلية لشكسبير دراسة دقيقة يوماً ما نكون قد كونا فكرة ما عن الطريقة التي يجب أن نفسر بها كل شخصية من شخصيات تلم التمثيلية، ولكن فكرتنا هذه هي عادة إما فكرة ناقصة أو غير وافية بالعرض وإما فكرة خاطئة تماماً. وعندما نشاهد الرواية ممثلة فقد نلاحظ أن الممثل الذي يقوم بأداء دور شخصية ما يفسر هذه الشخصية تفسيراً مخالفاً للتفسير الذي كنا قد كوناها عنها مخالفة تامة، وهنا ربما تأثر أحدنا بما يرى فيقول من فوره "لا بأس... لشد ما كنت غيباً حقاً!"

مثال ذلك أننا ربما نكون قد تصورنا رتشرد الثالث مجرد شيطان مريد محدود الظهر، وفي وسع ممثل عظيم يقوم بهذا الدور أن يجعلنا ندرك أيضاً لجاذبيته المرعبة - كما يتجلى هذا في المشهد العجيب الذي يخطب فيه رتشرد الليدي آن - كما يجعلنا ندرك قوته الذهنية. وقد تسرحنا ذلافته ورشاقة اللغة التي يتحدث بها، ولا سيما إذا كان أحد الأساتذة السخفاء قد طلب منا أن نعجب بتلك الذلاقة حتى لعجز عن لمس ما وراء هذه اللغة من ضعف رتشرد وتذبذبه وتظاهره بالإحساس الرقيق المفترى. والسير آندرو آجيو تشيك شخصية من أعظم شخصيات شكسبير التي تتسم بالخرق والسذاجة، فهو لا يصدر في كل ما يفعل إلا عن السخافة والبله. وهذا كله ظاهر جلي في نص المسرحية، إلا أنني لم ألاحظ ذلك قط حتى أتحت لي مشاهدة التمثيلية. وثمة عدة تفسيرات ممكنة

للشخصيات التي من قبيل هاملت أو كليوباترة أو إيزابللا أو دزدمونه أو ماكيث، وهذه التفسيرات لا تتجلى في تفصيلات الإخراج فقط ولكن في نموذج كل شخصية برمتها أيضاً. وهذا لم يكن إهمالاً أو عدم عناية من شكسبير لأننا نستطيع أن نتساءل إن لم يكن حقاً أن كل شخصية من الشخصيات التي نقابلها في الحياة الواقعية تظل بالرغم من معرفتنا لها سرّاً خافياً علينا؟ وليست نعمة الصوت وتصريفاتها هما فقط ما يؤكدان أوجه الشخصية التي يصورها أحد المثلين في رواية ممثلة، بل تشترك في ذلك أيضاً الحركة والملابس والدمام - أي المكياج - كل بنصيبه.

وقد يكون من التمرينات الرائعة لجماعة الطلبة إزاء تمثيلية مقررة أن يقسموا أنفسهم جماعات أصغر على أن تتدرب كل جماعة على نفس المشهدين أو المشاهد الثلاثة المهمة مستقلين استقلالاً تاماً عن بعضهم البعض، ثم تقوم كل جماعة بعد ذلك بتمثيل هذه المشاهد أو قراءتها قراءة تمثيلية على التوالي أمام الجميع، فإذا فرغ بعض نجباء الطلبة بعد هذا كله إلى مناقشة ما شاهدوا أمكن أن يحصل الطلبة جميعاً على فيض من التعليقات والحواشي المختلفة على التمثيلية نفسها.

٢- الديكور:

من الأمور المهمة الشائعة دائماً أن نرى ما يصنعه المخرج بصدد المناظر والإضاءة والأمتعة والمؤثرات الموسيقية وغير هذا وذاك من التدابير والحيل التي يمكن أن نستعمل لجعل التمثيلية أكثر جمالاً وأكثر إقناعاً للمتفرجين. وكثير من التدابير والحيل التي يستعملها المخرجون المحترفون بعيدة عن متناول طلبة المعاهد والجامعات، وهذا سبب من الأسباب الثانوية التي تجعل من المفيد للطلاب الذي يدرس مسرحية مقررة أن يشاهد إخراجاً لهذه المسرحية قام به أحد

المخرجين المحترفين. فالمناظر المصورة الجميلة، والغرف البديعة التي تخلب الألباب، والمؤثرات الساحرة التب تبهر العيون، والإضاءة الواقعية أو الخيالية الأثرية اللطيفة أو الغريبة المرعبة، والأزياء الثمينة الفخمة أو الأزياء التجريبية الشائقة.. كل هذا وذاك يمكن أن يسهم في أهمية المسرحية، وكل هذا وذاك جدير بالدراسة أيضاً. في ذلك مثلاً أن تلك المهارة وهذه اللوذية في تصوير العاطفة الرعدية في مأساة "الملك لير" هما من الأهمية بمكان عظيم، فالمتفرجون لا ينتظرون إلا إخراجاً رائعاً لتلك العاصفة، أما إذا صورت تصويراً رديئاً فقد يتلف ذلك التمثيلية كلها بما يحدثه ذلك التصوير الشيء من الضيق في صدور المتفرجين وما يسببه من التكدير لهم. وفي كثير من مسرحيات شكسبير تشتد الحاجة إلى المؤثرات الموسيقية حتى وفقاً للتعليمات القديمة المسرحية، تلك التعليمات التي منها على سبيل المثال. "مزامير تحت المنصة 'Hautboys under the stage'"^(١). ولكن على الطالب الذي يهتم بهذه الناحية الفنية من نواحي الإخراج أن يتذكر أن الكثير من المصادر التي يرجع إليها المخرج الحديث كان قميناً بأن يبدو في نظر شكسبير عملاً من أعمال السحر؛ لأنه إنما كان يكتب لمنصة تمثيلية لم تكن تستعمل من الأجهزة الإخراجية إلا شيئاً جد قليل. لقد ظهرت إخراجات في منتهى الجمال والحسن لكثير من تمثيلات شكسبير تختلف تماماً عما كان ممكناً أن يجول برأس شكسبير في أي صورة من الصور لهذه التمثيليات، وإن كان هذا لا يعني أنه لم يكن يسر بهذه الإخراجات على الأرحح لو أتبح له أن يراها؛ إن الاستمتاع بهذه المؤثرات البديعة التي تستعين بالوسائل الفنية الحديثة هو استمتاع مشروع، إلا أن من الحكمة أيضاً أن نتذكر أن التمثيلية العظيمة لا تعتمد على أمثال هذه الأمور في إثارتها للانفعالات النفسية وحفزها للعقول والأذهان.

(١) هجاء هذه الكلمة حديثاً هو Oboes (المؤلفة).

٤- عمليات البتر في مسرحيات شكسبير:

حينما نشاهد إحدى مسرحيات شكسبير أو تمثيلية من تمثيلات القرن السادس عشر أو القرن السابع عشر، بل ربما القرن الثامن عشر في إخراجها للمرة الأولى - في زمننا - فإننا نلاحظ، إذا كنا نعرف أصل الرواية معرفة جيدة، أن ثمة ألوأناً من الحذف والتبديل والتغيير في مواضع شتى من المسرحية. والسبب في هذا هو أن المسرحية بالغة الطول جداً إذا أخرجت بحالتها القديمة في المسرح الحديث؛ ويحدث هذا إلى حد ما بسبب فترات الاستراحة وتغيير المناظر مما هو معمول به في مسارحنا الحديثة. ومن الممكن أن نتعلم الشيء الكثير من ملاحظة عمليات البتر هذه ومحاولة فهم السبب الذي دعا المخرج إلى حذف هذه الأسطر أو الأبيات الشعرية بالذات بعد أن واجهته الضرورة بوجوب هذا الحذف في هذا المكان أو ذاك.

٤- نقد النصوص:

إن نقد النصوص هو ذلك العلم المتميز بالفن الذي يستعين به الناقد في فحص كتاب قديم مطبوع أو مخطوطة من المخطوطات القديمة محاولاً أن يجد الرواية الصحيحة أو النقل الصحيح لشيء ما لا يبدو صحيحاً في عين الناقد بحالته التي هو عليها، أو للشيء الذي توجد منه روايات أو نقول كثيرة اختلفت حولها الآراء. وهذا مما لا غناء عنه إزاء الكتب القديمة في الغالب الأعم، وذلك لارتفاع مستوى الطباعة في أيامنا هذه، ولما جرت به العادة من تصحيح الأخطاء، قبل نشر كتاب من الكتب. وناقد النصوص يزيل أي أخطاء مطبعية واضحة أو أية كلمات أو أقوال مدسوسة. وهو يقارن بين جميع النصوص الموجودة لكتاب واحد ليصل إلى أصح القراءات والتفسيرات التي يطمأن إليها حيثما وجدت قراءات وتفسيرات مختلفة في نسخ مختلفة أيضاً (وهذه هي المقابلة أو المراجعة، أي مقابلة النسخ

وعرضها على بعضها Collation)، فإذا لم يستطع أن يجد المعنى المعقول المقبول - وذلك بعد الرجوع إلى المصادر المختلفة واستشارة القواميس والمطان، أمكنه أن يغير ما يرى تغييره ليعطينا معنى يمكن أن نطمئن إليه (وهذا هو التهذيب أو التصحيح أو التقويم Emendation)؛ ثم هو يزود الكتاب بالحواشي والتعليقات لشرح أي شيء في النص يكون له معناه لكنه معنى غير واضح مع ذاك للقارئ المتوسط (وهذا هو الشرح أو التعليق أو: التحشية Annotation). (وهذا هو المقصود بالتحقيق Editing أي عملية تهذيب الكتب القديمة وإعدادها للنشر). وهذا العمل، وبخاصة حينما يوصف بهذه الطريقة المتناهية في البساطة التي أرجو أن يغفرها لي علماء النصوص الأعلام، يبدو عملاً كثيباً ثقيلاً وكليلاً بارداً، إلا أنه عمل أهم بكثير وأكثر تشويقاً مما يبدو، ثم هو عمل لا غناء عنه إذا أردنا أن نفهم المسرحيات القديمة فهمًا صحيحًا - وهذا ينطبق على غير المسرحيات من الكتب القديمة جميعاً.

إن الشخص الذي يصدر في هذه الأيام طبعة من مسرحية قديمة ليستعملها الطلاب في الامتحانات العامة يكون لزاماً عليه أن يعرض مشكلات النص عرضاً عادلاً منصفاً، ولا بد له، عندما يختار إحدى القراءات الممكنة أن يشير في حواشيه إلى القراءات الممكنة الأخرى وفي طبعات موجودة في السوق، وأن يعرض بإيجاز الشواهد على مدى صحة كل من هذه القراءات. والمخرج، على العكس من ذلك، لا يمكن على التحقيق أن يسمح للمثل بأن يلقي القراءات المختلفة الواردة في كل هذه النسخ على التابع؛ ولا بد له من أن يبت في الأمر ويختار إحدى هذه القراءات لاستعمالها في أداء الأفعال التي تتضمنها. ومن ثمة فنحن نستطيع في الغالب وبعد مشاهدة تمثيل المسرحية اختبار درجة صلاحية قراءة بعينها من القراءات الموجودة لتلك التمثيلية للأداء المسرحي، وأن نرى كيف تتمشى هذه القراءة مع الأحاديث والخطب الأخرى. وقد تصلح العقدة التالية من مأساة "الملك لير" - ف ١ - م ٢ - مثلاً مناسباً لما نقول:

(كنت يقرأ خطابًا وقد أجلسوه على خشبة التعذيب)

كنت: أنا أعرف أنه من كورديليا،

التي بلغتها لحسن الحظ

خطتي الغامضة، وستجد فسحة من الوقت

من تلك البلاد الضخمة؛ فتعمل على

علاج ما لحق بنا من أضرار

وبعد هذا بقليل ينام كنت، ومع أن فحوى ما قاله كنت هو ما لا يخفى من أن كورديليا قد وصلتها أخبار ما وقع في إنجلترا من كنت، وأنها تعزم أن تصلح ما فسد من الأمور فيها، فحديث كنت بحالته التي هو عليها هنا ليس حديثًا صحيحًا من حيث السلامة اللغوية، ثم هو لا يعطينا المعنى الذي لا يمكن أن تخطئه الألفهام. فما هذا إذن الكلمات الحقيقية التي كان يقصدها شكسبير؟ ولقد ذهب بعضهم، ووافق الدكتور جونسون على ما ذهب إليه هذا البعض بوصفه ممكنًا، إلى أن الأبيات المذكورة يجب أن تقرأ هكذا:

أنا أعرف أنه من كورديليا

التي بلغتها لحسن الحظ

خطتي الغامضة، وستجد فسحة من الوقت

مما هي فيه من الانشغال بتوطيد أركان ملكها (١)

فتعلم على علاج ما لحق بنا من أضرار

(١) موضع الخلاف بين القراءتين في الأصل الإنجليزي أن البيت في الحالة الأولى هو:

(From this enormous state, seeking to give)

وفي الحالة الثانية هو:

(From this enormous state- seeking, to give)

والفرق واضح بين Enormous state وبين State- seeking (د).

فعبارة "الانشغال بتوطيد أركان ملكها تشير إلى حاجة كوديليا إلى الاحتياط إلى أمر نفسها وعمل حسابها هي أولاً بعد أن حرّمها أبوها من نصيبها من الأملاك الإنجليزية، ومن ثمة يكون المعنى أن كوديليا حينما ترى أن مركزها قد توطد بوصفها ملكة على فرنسا فإنها سوف تنظر إذا كانت تستطيع أن تجد أمامها متسعاً من الوقت لمساعدة والدها. إلا أن الدكتور جونسون يستدرك فيقول: "وهذا شيء بشع ينفر الذوق منه!" لأنه لا يتمشى وفكرتنا عن كورديليا بوصفها ابنة محبة لوالدها تشعر بالواجب عليها شعوراً قوياً. ويذهب بعض المحققين ممن يقفون على نشر الكتب إلى أن الأبيات الغامضة إن هي إلا نتف من خطاب كورديليا يقرؤها كنت بصوت مرتفع هكذا:

التي بلغتها الأنباء لحسن الحظ

عن خطتي الغامضة و"ستجد فسحة من الوقت

من هذه البلاد الضخمة، فتعمل على

علاج ما لحق بنا من أضرار".

وعلى هذا فقد تعني الأبيات: (١) ستجد فسحة من الوقت من مهام شئون الحكم في فرنسا، فتعلم على علاج جميع الخسائر، أو قد لا تعني إلا أنها (١) ستجد من الوقت ما يمكنها من أن تصنع شيئاً إزاء هذه الحالة الفظيعة التي وصلت إليها الأمور في إنجلترا. ويغير بعضهم لفظة Shall التي لا سند لها من الصحة اللغوية في "Shall find" فيجعلونها: "Sh'll" التي قد تكون أصح لغوياً وتهذب المعنى، لكنها مع ذلك لا توضح لنا كيف نفهم لفظة State - seeking. وثمة قول أخير، وهو قول يغري المخرج العملي إغراء شديداً، هو أن كنت، الذي قال لنا توّاً إنه متعب وإنه على وشك أن ينام، تبدو عليه بوادر النوم بالفعل، ومن ثمة فهذه الأبيات المضطربة المعنى تدلنا على الغمغمات المبهمة التي تصدر عن رجل متعب.

وليس من الأمور غير العادية أيضاً في الإخراج أن نحذف من المسرحية كلما أمكن السطور أو الأبيات التي تحتوي على تعبيرات شاذة أو تعبيرات قديمة بطل استعمالها. وقد يستبدل بعض المخرجين كلمة مألوفة أكثر بهذه التعبيرات، ولعل هذه أن تكون طريقة مناسبة إذا قام بها شخص له بصر باللغة وأذن مرهفة تميز الخبيث من الطيب.

٥ - تفسير الكلمات في أثناء الإخراج:

وليس من الأمور غير العادية أن ندرك لأول مرة ماذا تعني كلمة أو عبارة أو ماذا يكون هدفها عندما نرى التمثيلية في مرحلة الإخراج. وهذا يصدق على التمثيليات القديمة بخاصة، تلك التمثيليات التي يكون تغير معاني الكلمات فيها عقبة في سبيل الفهم. ثم هذا يصدق في الغالب على توريثات شكسبير وجناساته، لأن تبديلاً ضئيلاً جداً في النطق كفيلاً بأن يتلف التورية ويقضي عليها قضاء تاماً. وقد يعدل الممثل نطق الكلمة أو العبارة لكي يبرز التورية أو الجنس أو لكي يحيي النطق القديم، ومن ذلك الكلمات المنتهية بـ on مثلاً لكي يحافظ على الإيقاع أو الوزن الصحيح. وثمة طريقة أخرى أكثر أهمية في الواقع يمكن للإخراج بواسطتها أن يلقي لضوء على معاني الكلمات.. وتلك هي الاستعانة بالحركة والإشارة وتنغيم الصوت أو الترقيم به، لإبراز المغزى المسرحي أو الدرامي للتعبيرات عندما يفوتنا هذا المغزى.. ومن ذلك البيتان الآتيان من "هاملت - ف ٤ - م ١":

إن ثمة أمراً في تلك التهنيدات.. هذه الزفرات العميقة:

يجب عليك أن تعربي عنها، فخليق بنا أن نفهمها. (١)

(١) البيتان هما مطلع المشهد الأول من الفصل الرابع ووجههما الملك كلوديوس إلى الملكة جرترود أم هاملت (د).

فهذان البيتان يقعان في الأذن موقع الكلام الذي لا مغزى له حينما نسمعهما أو نقرأهما للمرة الأولى... مجرد تمهيد لمشهد تمثيلي. لكننا إذا نظرنا إلى النص على أنه شيء مليء بالإيحاءات لإخراج التمثيلية لوجدان فيها ملاحظة عن "الحركة" المثمرة التي جب على المثلين اتباعها.. إن من الممكن، فوق المنصة ترك المملكة وحدها بينما هاملت يجر جثة بولونيوس ليخرجها بعيداً، وذلك بعد الذي وجهه من التأييب العنيف إلى أمه.. إنها الآن مغلوقة على أمرها بفعل تأنيب الضمير، ويعامل الخوف والحيرة، وهي تعبر عن غمها وآلام نفسها بالبكاء والتأوه والتهد والتشيج. إنها تعطينا طابع المرأة التي فقدت السيطرة على نفسها. فإذا دخل الملك ورأى الحال التي هي عليها أدرك أن من المحتمل أن يكون هناك خطر عليه هو نفسه في أي شيء تبوح به. وهو لذلك يقف ناظرًا إليها؛ وبدلاً من أن يهرع إليها مهدئاً ملاطفاً نراه يصبر على معرفة ما هنالك. ونلاحظ وجه التباين بين موقفه القاسي العملي وبين ضيقها اليأس ودفاعها الواهي عن ولدها. (ويتجاهل هذا التفسير تقسيم المسرحية إلى فصول، ولكن المشهدين يظهران بحيث يلي أحدهما الآخر مباشرة في مسارحنا الحديثة، وفي زمن شكسبير لم تكن ثمة ستائر بل لم تكن ثمة استراحة أو توقف بين المشهد والمشهد على الأرجح).

وهذا النظم النافه نوعاً ما له بالمثل إمكانياته المسرحية (الدرامية) الطيبة عند الممثلة ذات الخيال الرشيق القوي التي تقوم بدور هرميا، بطلة مسرحية شكسبير "حلم منتصف ليلة صيف":

هرميا: (مستيقظة) النجدة يا ليساندر النجدة! ابذل جهدك لكي تنتزع

هذه الأفعى الزاحفة من فوق صدري.

وا أسفاه علي.. وا حسرتاه! أي حلم كان هذا الحلم!

ليساندر! انظر كيف أرتعد خوفاً

لقد خيل إلي أن أفعى قد نهشت قلبي
وأنت جالس تبسم على منظر فريستها الشنيعة -
ليساندر! - ماذا؟ أأست هنا؟ ليساندر! سيدي! -
ماذا؟ أأست تسمعي؟ هل ذهبت؟ لا صوت ولا كلمة!
وا أسفاه! أين أنت؟ .. تكلم إن كنت تسمعي؛
تكلم، يا أحب الأحاب! إني ليغشى علي من الذعر.
كلا؟ إذن فأنا أدرك جيداً أنك لست قريباً مني:
إني إما أن ألقاك وإما أن ألقى الموت من فوري.

(تخرج)

وفي معظم أدوار التنكر والأحاديث الناجمة عنها حلول أغراض متعارضة
والموجودة بكثرة في مسرحيات شكسبير توجد مواضع ممكنة "للحركة" المسرحية
التي تؤكد روح المجون والهزل، أو تؤكد أحياناً الجو المشجي المثير للعواطف
الذي يتسم به موقف من المواقف، والذي قد يظهرنا على ما ترمي إليه خطبة من
الخطب أو حديث من الأحاديث أكثر مما تظهرنا على ذلك القراءة الصامتة.

وتمثيليتا ملتن^(١) لا تشتملان إلا على قدر قليل من الفعل، وهما تمثيليتان
تكادان تخلوان من الإمكانيات المسرحية بالقدر الذي يمكن أن نتصوره في
التمثيلية التي يمكن إخراجها؛ ثم إن التمثيلية الثانية منهما لم يقصد بها أن تمثل
أمام الجمهور قط ولكنهما كليهما قد يمكن أن تمثلتا، وفي هذه الحالة تصادفنا

(١) تمثيليتا ملتن اللتان تقصدهما المؤلفة هما Comus وظهرت سنة ١٦٣٤ ثم شمشون الجبار وظهرت سنة ١٦٧١، وله أيضاً مسرحية من
مسرحيات الأفعى تسمى Arcades كتبها سنة ١٦٣٣.

وكومس هو إله اللذة الحسية وابن الإله باخوس اليوناني من الربة سيرس (كركة). وخلاصة المسرحية (وهي مسرحية أفعى أيضاً)
أن أخوين (ستر توماس إجرتون والفيكونت باركلي) يتركان أختيهما (لدي أليس إجرتون) في الغابة ويذهبان ليبحثا لهما عن فاكهة مرتبة فيلقاها
الإله كومس الذي لا يكاد يسبقها شربة سحرية حتى يصل أخاوها وينقذاها من يدي رب اللذة.. ثم يطل السحر على يدي العرافة سابرينا. (د)

أبيات تبدو لنا أحياناً أكثر وضوحاً منها إذا قرئت فحسب، ومن تلك البيتان الآتيان على سبيل المثال:

يجب أن أعرف صاحب هذه الصيحة.. من أنت؟ تكلم؛

قف عندك ولا تقترب كثيراً، وإلا سقطت فوق سفايد من حديد.

(كومس)

فهذان البيتان. قد يساء فهمها على أنهما نذير بأن الروح المقترية معرضة لخطر الوقوع فوق سور من سفايد؛ وفي تمثيل المسرحية نرى الأخوين يمتشقان سيفيهما ويقفان موقف الدفاع؛ أما عبارة "سفايد الحديد" فذات لمحة قاتمة من لمحات الفكاهة الحقيقية التي تحفل بها منظومات ملتن. وصرخة الفلسطينيين في أثناء المجزرة في تمثيل مأساة "شمشون الجبار" أوضح وأشد هولاً ورعباً منها في النص ذاته.

٦- تكثيف الانفعال:

إن إخراج المسرحية هو المحك الحقيقي الذي يدلنا على قيمتها. ونحن، ولا سيما حينما ندرس نصاً لإحدى المسرحيات تلك الدراسة المفصلة الدقيقة التي تحتّمها الامتحانات، قمينون بأن نقرأ المسرحية مراراً وتكراراً وفي بضع شديد حتى ليضع تأثيرها الانفعالي ويتشتت. ونحن إذا تولينا إخراجها بأنفسنا أو قرأناها فقد لا يسعنا معالجة ذلك معالجة تامة، لأن التمثيلية إن لم تكن قد تركت طابعها القوي في نفوسنا بالفعل، سواء كان هذا الطابع طابعاً مفاجئاً أو طابعاً مضحكاً لم نستطع في الواقع أن نجد فينا ميلاً إلى تمثيلها أو نقل ما فيها من انفعالات. وثمة صعوبة أخرى جد حقيقية تواجه الطالب الناشئ الذي يكب على دراسة إحدى المسرحيات العظيمة هي وجود عدد ضخم من الانفعالات الغريبة على هذا

الطالب، والبعيدة بعدًا شديدًا عن نوع الانفعالات التي اختبرها هو بنفسه ومن ثمة لا يمكنه أن يفهمها أو يدرك لها كنهًا، ومن تلك الانفعالات على سبيل المثال الحوافز المختلطة والجلال القاهر في موت كليوبترا؛ والهلوسات الآثمة المحمومة في منظر الخنجر في مأساة ماكبث؛ وضبط النفس المشحون بالعاطفة في أعماق فيولا وهي تتحدث إلى الدوق في "الليلة الثانية عشرة"؛ وحماسة إموجن وإخلاصها في أثناء الأزمة المتغيرة التي تحدثها حكاية خطيرة مشحونة بالحوادث (في مأساة سمبلين)؛ ومن أمثال ذلك في غير مسرحيات شكسبير: هذه السكينة المرعبة التي تبديها دوقة مالفي بعد هذا الكثير الجرم الذي تحمّلته حتى تركها بلا أمل (في مأساة دوقة مالفي)؛ وذلك التعاطف الذهني الذي يتسم به فاوست؛ والبصيرة التي نفذ صبرها في نفس جان دارك. ففي أمثال تلك الانفعالات قد تتيح لنا مشاهدة الإخراج الحسن قدرًا عظيمًا من المعونة، كما يمكن أن تحور تجربتنا للتمثيلية تحويرًا تامًا. على أن هذا أمر يختلف عن ضروب المعونة الأخرى التي ذكرناها آنفًا، فنحن لا نظفر من أمثال تلك التجربة بالاستنارة الذهنية أو الدافع الحافز إلى مناقشة نقاط النقد وفحصها؛ إنما الذي نحصل عليه هو المعرفة الأعمق والأكثر أهمية، لأننا انغمسنا في التمثيل ليس غير.

المسرحية طبيعية

عندئذ يجر لسانه بما يلائم

أحاديث العمل أو الحب أو النضال

ولكن لن يمضي طويل زمن

حتى يطرح هذا جانبًا

وبهجة جديدة وكبرياء

يحفظ الممثل الصغير دورًا آخر

مالتًا بين الفينة والفينة "منصته

الفكهة:"

بجميع الشخوص حتى الكهولة المشلولة

التي تأتي بها الحياة معها في ركابها

كأنما مهنته كلها

هي المحاكاة التي لا تنتهي.

وردزورث:

"أنشودة عن تلميحات الخلود"

إن معظم الناس يحسون أنهم لا يمثلون أبدًا. وأنت إذا سألتهم قائلاً: "هل

لديك دراية أو خبرة ما بشئون التمثيل؟" أجابوك بقولهم: "كلا" وفي بعض الأحيان

يزيدون على هذا بكلمة استخفاف أو تعليق يدل على الأسف، والناس ينظرون إلى المسرحية عادة بوصفها لوثًا من ألوان النشاط الثقافي؛ إنها شيء من الأشياء التي أديناها في المدرسة أو المعهد، أو نقوم بأدائه في المجتمع، أو شيء من الأشياء التي يقوم غيرنا من الناس بأدائه للترفيه عنا والترويح عن نفوسنا. إلا أن الحقيقة هي أن المسرحية تكاد تكون من الأمور الطبيعية في حياة الناس بقدر ما يكون التنفس أمرًا طبيعيًا في حياتهم - وكثير منا، لأسباب ناجمة عن أمراض جسمانية أو اضطرابات عصبية، يتنفسون أيضًا تنفسًا صحيحًا؟

إن الأطفال لا ينفكون يقولون: "هلم فلنتظاهر بأننا..." والتمثيل الخيالي يكاد أن يكون ظاهرة شاملة بين أطفال الدنيا جميعًا. وعلماء التربية وعلم النفس، من أمثال سوزان إسحق^(١) ومرغريت لوندفلد^(٢)، قد بينوا أننا نستطيع في الغالب أن نتعلم الشيء الكثير الجرم عن شخصية الطفل بملاحظته وهو يلعب؛ ونستطيع أن نرى الشيء الذي يقلق الطفل ويعكر عليه مزاجه، أو نرى أي الرغبات يحاول أن يحصل على مراده منها في الألعاب "التمثيلية". ومن المعتقد الآن أن هذا النوع من التمثيل أو اللعب المسرحي هو عامل مهم من عوامل النمو الذهني؛ فالطفل البالغ الصغير يشغل نفسه في ألعاب تخيلية يقوم بها بنفسه؛ وهو "ينفج" حول الغرفة وهو يمثل القطار، أو يزحف فوق أرضيتها وهو يمثل الجرو الصغير أو القطة الصغيرة. أما الأطفال الأكبر فيتجمعون جماعات ليقوموا بألعاب تمثيلية، وفي كثير من الأحيان، سواء كانوا في المدرسة أو بالمنزل، يبدون درجة ملحوظة من العمل الجماعي والتعاون في تمثيلهم "العائلات" أو "المدارس" أو "رعاة البقر والهنود الحمر". والواقع أنه مما يؤثر فينا غالبًا تأثيرًا عجيبيًا أن نرى التركيز، والاستغراق المجرد من الأناية اللذين يمثل بهما الأطفال هذه المسرحيات الصغيرة السيئة البناء، والتي لا تقوم على أساس من المعرفة الكافية في كثير من الأحيان، إلا أنها م

(١) S. Isaacs

(٢) M. lowenfeld

ذلك مسرحيات مباشرة فياضة بالصدق والإخلاص العجيب. والطفل الذكي وهو في طور العجز الشديد من أطوار الطفولة يمكن أن يظل بكامل قواه العقلية، وأكبر الفضل في ذلك لأنه يستطيع أن يمثل. والطفلة التي تصفع أو تضرب يعزبها عزاء كبيراً أن تعيد تمثيل قصة صفعها أو ضربها متخذة دور الأم، عاهدة إلى عروستها بدورها هي. واللعب التمثيلي يمكن أن يبلغ غاية التعقيد؛ وبعض ذوي الخيال من الأطفال يبدون قدرًا عظيمًا من المثابرة وحسن الثبات والذكاء وهم يقومون به. ولعل معظم الأطفال مستطيعون الاستمرار فيه مدة أطول إن لم يشجعهم الكبار وأولو الأمر على ممارسة الألعاب الجماعية الأصولية.

إننا نظن عادة أن الألعاب "التمثيلية" مقصورة على الأطفال فحسب، ولكن هذا ليس هو الواقع والقصة القصيرة الرائعة التي كتبها تيرر^(١) Thurber واسمها: "حياة وولتر متي السرية The Secret Life of Walter Mitty" وهي القصة التي أخرجت في فلم مشهور الآن، وإن لم يكد يتم له كمال القصة نفسها، هي دراسة بارعة للحياة الخيالية التي كان يحياها شخص راشد بئس. ونحن نستطيع في جميع مراحل حياتنا الطموح إلى ألوان الرضا التي تستعصي علينا في الحياة الواقعية، وذلك في "ألعابنا التمثيلية".

والعمل المسرحي يستعمل بمقدار كبير اليوم في معالجة الاضطرابات العقلية والاضطرابات العصبية، وهذه حقيقة من الحقائق التي يبدو أنها تؤيد الرأي القائل بأن الألعاب "التمثيلية" متنفس ثمين لمشاعرنا. وبعض الأطباء النفسانيين يشجعون مرضاهم على "تمثيل" الأشياء التي ضاقتهم وجلبت عليهم الغم، وهذا التمثيل يؤدي اليوم أداءً جماعياً يتيح الفرصة للمريض كي يساعد غيره من المرضى الآخرين، وبهذا يتعاونون من حيث لا يدرون على تحقيق الشفاء. بيد أننا جميعاً

(١) جيمس جروفر تيرر J. G. Thurber (١٨٩٤ - ٠) كاتب ومؤلف قصص كرتونية خيالية ساحرة عن الحياة الأمريكية وله غير ذلك خرافات عن الحيوان والطيور طالما نراها على الشاشة (د).

نقوم بالتمثيل بطريقة مختلفة تمامًا عن هذه الطريقة حقبة طويلة من حياتنا. فنحن، سواء كنا في عملنا أو مع بعض معارفنا وحيثما وجد خليط كبير من أجيال من الناس أو من الثقافات المختلفة، وسواء كنا في مجتمع غير ملائم أو في منصب من مناصب التبعات والمسئوليات، مضطرون إلى التمثيل لكي نوفر على الناس الآلام ولكي يسود السلام، ولكي نحمي أنفسنا من المتاعب. والعلماء النفسيون من اتباع مدرسة يونج^(١) Jung قد يميلون إلى أن يعزوا هذا إلى تصور أو فكرة الـ "الذات الواعية Persons". ومعظمنا تقريبًا نضع قناعًا فوق شخصياتنا الحقيقية في حياتنا الاجتماعية، بل نحن نحتاج في بعض الأحيان إلى عدد من الأقنعة المتعاقبة القابلة للتغيير والتبديل. وهذه الحاجة الاجتماعية يمكن أن تنقلب بسهولة إلى طريقة من طرق الحياة التي تفيض بالنفاق والرياء وخداع النفس. ولعل مما يخفف أضرارها أن نعرفها على حقيقتها - أي أنها تمثيل في سبيل التمكن والاستقرار في الحياة. ومن ثمة فقد نتمكن حتى من الشروع في الاهتمام بها اهتمامًا فنيًا والتخفيف من حدة استنكارنا لما نفرضه علينا من ضرورات.

والمسرحية ذات جذور عميقة أيضًا في السحر والدين والطقوس التي تمارسها الشعوب وقد كان منشؤها دائمًا، وفيما يصل إليه علمنا، المحاولات التي كان يبذلها الإنسان لتفسير ألعا الحياة التي تقع عليها عينه، واستعطاف القوى التي كانت تبدو في نظرة مهيمنة على هذه الألغاز، وفرض نظام أخلاقي بالالتجاء إلى قوى ما وراء الطبيعة. ويقوم الإنسان في بعض المجتمعات الموغلة في البدائية بأداء رقصة يصور فيها تصويرًا إيمائيًا قصص الحيوان الذي يريد أن يقنصه، أو يسكب على الأرض سائلًا كأنموذج لرب المطر حينما تكون ثمة حاجة إلى المطر. (والحالة الأولى على الأقل، أي حالة القنص، حالة لا غبار عليها من الناحية

(١) كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٠٩) من علماء النفس السويسريين وكان من تلاميذ فرويد ثم استقل عن مدرسته. ويرى أن الليبيدو Libido (أو الطائفة أو القوة الدافعة) هي إرادة الحياة وليست الظاهرة الجنسية كما يقول فرويد. وقد جعله رأيه هذا معارضًا للمدرسة النموسوية (مدرسة فينا) في علم النفس الحديث (٥).

النفسية أو السيكولوجية. وكم منا من أشير عليه بأن يشعر وهو يتقدم إلى اختبار شخصي من أجل وظيفة مرجوة وكأنما قد حل عليها فعلاً. وأيما إنسان يكلف نفسه مشقة قراءة الكتب الأنثروبولوجية، وبالأحرى الكتب التي تبحث في التاريخ الطبيعي للإنسان سيجد أمثلة كثيرة أخرى عن مسرحة شيء ما نود حدوثه في صورة طقس ديني متفش بين أقوام بدائيين. ولا تزال آثار وبقايا من ذلك بين المعتقدات الخرافية في أوروبا، ومن ذلك عادة قلب نقودنا إذا رأينا الهلال في أول الشهر (العربي!) لكي نحصل على كثير من النقود.

وقد أخذت المسرحية الأصولية جذورها من الأعياد والمهرجانات الدينية. والمسرحية اليونانية التي ظهر فيها بمرور الوقت عدد كبير من أعظم مسرحيات العالم التي عرفها الناس حتى الآن تطورت عن الطقوس الدينية التي كان يتسم بها العيد السنوي للإله ديو نيزوس، وإن كانت التفاصيل المضبوطة لكيفية هذا التطور لا تزال تفاصيل غير أكيدة. وقد بدأت المسرحية الإنجليزية بمحاولات قصيرة كانت تدعى The Trope يبدأون بها القداس، وكان المقصود منها جعل احتفالات عيد الفصح الكبير في الكنيسة أكثر حيوية وجاذبية وإثارة للعواطف. ومن المعلوم أنه كان ثمة أصول طقسية ودينية للمسرحية اليهودية والمسرحية الصينية، وجميع أنواع المسرحية المسيحية الأوربية، وعلى الأرجح المسرحية الهندية^(١). وقد نقل الغزاة الأسبان إلى هنود أمريكا الجنوبية مسرحيات الخوارق. وأولئك الهنود الذين كانت لهم بالفعل تقاليدهم المسرحية التي تطورت عن عقائدهم وطقوسهم الدينية البدائية. والذي حدث في أوروبا، وبشيء من التحوير في كل مكاننا أنهم كانوا يجعلون الطقس أو الشعيرة من الشعائر أفعالاً تأثيراً في النفوس وأكثر وضوحاً بإدخال قطعة من الحوار وربما إيمائية ذات سناء وجلال على هذا

(١) هذا كلام خاطف ولمن أراد التوسع في ذلك كله فعليه بكتاب (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) لمؤلفه شلدون شيبي وترجمتنا حيث يجد فضلاً ضافية عن هذه المسارح كلها مع عرض فني لما كان يجري في كل منها، ونأسف لعدم بسط ذلك هنا اكتفاء بالمصدر المذكور (د).

الطقس أو تلك الشعيرة. وقد ظفر هذا بالنجاح العظيم حتى لقد أخذ يتطور بالتدرج إلى شيء أطول: إلى تمثيلية صغيرة. ثم أخذت التمثيلية تتطور هي أيضاً بالتدرج إلى صورة فنية معقدة، ثم أصبحت شيئاً علمانياً لا شأن له بالدين، إلى أن أخذ ينشب صدام على غير ما كان يتوقع في كثير من البلاد بين الكنيسة وبين المسرح، كانت منه أمثلة في إنجلترا في عهد الطهريين Puritans وفي فرنسا الكاثوليكية في عهد موليير. وقد كان القسس ومساعدوهم هم الذين ينهضون بأمر التمثيل في نشأته الأولى. وكان من ازدياد تحول التمثيل من صبغته الدينية إلى صبغته العلمانية وبالأحرى الدنيوية دعوة غير الدينيين للقيام بأدوار مساعدة لهيئة الممثلين التي كانت تزداد ويتكاثر عدد أفرادها. وقد أخذ مجال المسرحية يتسع وتترامى أهدافه عندما أصبحت لوناً من ألوان الترفيه الدنيوي - وطبعي أنه لم يكن من اللائق تمثيل مناظر الحب والطبيعة وتمثيل المعارك الحربية داخل الكنيسة تمثيلاً صحيحاً ملائماً - ثم أصبح أيضاً أكثر اصطفاً بالصبغة الفنية الواعية بحيث لم يكد القرن السابع عشر يشرف على نهايته حتى كان لكل تمثيلية تقريباً افتتاحية يتزلف فيها الكاتب إلى النقاد ابتغاء مسالمتهم. والتمثيل اليوم معترف به بوصفه مهنة حرة مهذبة وعملاً رفيعاً.

والطقوس الدينية بحالتها المعروفة اليوم لا تزال تشتمل على عناصر مسرحية؛ ففقداس الزواج (أي عقده في الكنيسة) بما يشتمل عليه من أفعال وندور وعهود رمزية، والقداس الجنائزي، والقداس التذكاري (الذي يقام إحياء للذكرى)، والاحتفال الذي يقام بمناسبة منح درجة علمية، والاستعراض العسكري أو حفلة التتويج.. هذه كلها تشتمل على لمحات مسرحية تجري خلالها. والظاهر أن حنا الغريزي للتمثيل، يستوي في ذلك أخذنا دوراً في المسرحية أو الجلوس لمشاهدتها، هو حاجة من حاجياتنا النفسية والاجتماعية الأصلية (ومعظم الناس ممن يترددون في مناصب السلطة، أيًا كان نوع هذا المنصب، يعرفون قيمة احتفال صغير ولم أشتات جماعة من الجماعات إذا كانت هذه الجماعة مفككة أو منقسمة

على نفسها). والتأثير الطيب الذي تتركه الأعمال المسرحية في نفوس التلاميذ والطلاب هو من الأمور التي تسترعي الانتباه عادة استرعاء كبيراً. وتمثيل المسرحيات أو قراءتها يزيد من توازنها كما يزيد من الثقة بالنفس، والظاهر أنه ينبذ الذكاء ويساعد على تطوير أمثال هذه الفضائل الاجتماعية التي من قبيل التعاون والتعاضد وتحمل المسئوليات، ثم هو يهذب الصوت ومن ثمة ييسر للطلاب غالباً ذلاقة اللسان وفصل الخطاب. وثمة شواهد على أنه أيضاً يساعد التطور الانفعالي على مستويات أعمق. وذلك لأن حضارتنا الراهنة هي حضارة تنهيب نوعاً الانفعالات في سرعة شديدة قد نصبح عاجزين عن الشعور بها مرة ثانية حتى تعود إلينا عن طريق تجربة تمثيل الأدوار الانفعالية القوية.

هذا بالإضافة إلى أن المسرحية هي الفن الوحيد الذي لا يزال فناً جماعياً بطريقة لا مفر له منها. فالشعر يمكن أن يكتب لأقلية صغيرة مثقفة، بل قد يفيد من ذلك في بعض النواحي.. والنثر بكل أنواعه يقرأ عادة في صمت وفي خلوة؛ أما التمثيلية فتحتاج إلى فرقة من الممثلين ليشخصوها، وإلى جمهور من المتفرجين عادة ليستجيبوا لها. والتجربة الجماعية - المشتركة - يمكن أن تكون تجربة جد مرضية ومقنعة، وإن يكن أولئك الذين لا يطبقون الخلوة يبلغون من المرض الذهني ما يبلغه أولئك الذين يخشون الانخراط في خضم المجتمع. إن الرغبة في التجارب الجماعية إن لم تشجع وتشتف عن طريق أمثال تلك الوسائل غير ذات الضرر، والمنطوية على الخير في كثير من الأحيان، وهي الوسائل التي من قبيل العبادات والشعائر الدينية المنظمة، والاحتفالات الشعبية الخالية من الأذى، والمسرحية، والغناء الشعبي الجماعي (وما إليه من ألوان النشاط الموسيقي)، والرحلات، والجمعيات التي لا ضرر منها، والألعاب الجماعية، كانت قديمة أن تنحرف فتسلك أمثال تلك الصور الشنيعة التي من قبيل المطالبة بسفك دماء اليهود، أو الاعتداء على الغير، أو الزحف إلى الحرب. وقيام الإنسان بأي دور في المسرحية، سواء

كان ذلك تأليفاً أو تمثيلاً أو إخراجاً أو مساعدة في أعمال المنصة، هو من باب المشاركة في تجربة جماعية من نوع بنائي خلاق له قيمته.

إن المسرحية في أحسن صورها هي تمرين للخيال والتفكير، ليس بالقياس إلى الكاتب أو المخرج أو الممثلين فحسب بل إلى المتفرجين أيضاً. فالكاتب المسرحي يخلق الشخصيات ويضعها في مواقف هامة طريفة، لها علاقة على نحو ما بالتجربة الإنسانية العامة. إنه كأنما يوجه الحديث إلينا قائلاً: "انظروا، إن هذه عينة من الحياة أقدمها لكم: أليست عينة محزنة؟ أليست عينة جلييلة فحمة؟ أو: أليست مضحكة للغاية؟" وقد يتساءل في أحيان أخرى أقل: "ماذا كان في وسعك أن تفعل؟" أو "ماذا عساک أن تفعل إزاء هذا؟". إن الممثل يحاول أن يعيش برهة قصيرة في إهاب شخص آخر وأن يدخل في أحاسيس وأفكار شخصية متخيلة، وبهذا لا يقف عند زيادة سلسلة تجارب المتخيلة فحسب، ولكنه على الأرجح يعمق حياته الشخصية أيضاً.

ولكن الجمهور يشكل الجانب الثالث لهذا المثل العظيم.. مثلت الاستجابات الذي هو المسرحية، وبالأحرى - الدراما؛ وهذا هو الجانب الذي يقف فيه الطالب في معظم الأحيان. والجمهور الذكي الحاذق المتعاون يسلم نفسه لتجربة جديدة، يتقبل فيها عينة من الحياة ويتذوقها، ويسهم بنصيب في حياة قوم خياليين لا يختلفون اختلافاً شديداً عن أشخاص من الأحياء الذين يعرفهم. وثمرة لتلك التجربة يجب أن يحصل الجمهور على بصيرة أشد عمقا وأبعد غورا ومشاركات عاطفية أفسح وأبعد مدى وزيادة في الخير والمحبة؛ لكنه يشعر أيضاً بشيء من الراحة والتفريغ: لقد تكمل أرسطو عن التطهير المفجع أو الـ Tragic catharsis ، أي تطهير النفس والروح عن طريق الرأفة أو الخوف؛ إن ثمة نوعاً من أنواع الإفراز، أو التنفيس عن العاطفة لا ضرر فيه؛ إننا نتأثر بالأحداث المؤلمة المتخيلة، لكن هذا لا يحزننا بالقدر الذي كان قميئاً أن يحدث لو عرفنا أنها أحداث حقيقية. ومن

الأمر الطبيعية بمثل هذا، وإن لم يكن من الخلق في شيء، أن نضحك على أناس يبعث منظرهم على الضحك. وإذا صدر هذا عنا كثيرًا في الحياة الواقعية لوسمنا بالغلظة ولحقارة والخسة. أما فوق خشبة المسرح فقد نرى الأشخاص المضحكين وهم في مواقف مربكة، ومن ثمة فنحن نضحك بغير إحساس بالإثم؛ والواقع أننا نعلم أننا كلما أغرقنا في الضحك كان هذا مدعاة لسرور الممثلين؛ وقد نشعر أحيانًا أيضًا بالتفريغ وبرد الراحة يسري في صدورنا عندما نستطيع الضحك على أمور إذا وقعت في الحياة العادية لم يكن فيها ما يضحك أبدًا، ومن ذلك مثلاً تلك الزيجات المفصومة العرى في ملاهي فترة عودة الملكية، أو الجريمة في مسرحية بريستلي: غابة الوزال Laburnum Grove.

ومن ثمة فالمسرحية تعبير عن الرغائب الغريزية، ومنتفس ثمين عن هذه الغرائز وتجربة تربوية خصبة؛ كما أن لها ارتباطاتها الفكرية التي هي أرفع الارتباطات وأسمائها. إلا أنه مما لا بد منه أيضًا للطالب الذي يدرس المسرحية ألا ينسى أن ثمة اليوم مسرحية تجارية كما أن ثمة قصة تجارية. وأعني بالمسرحية التجارية تلك المسرحية التي تؤلف وتخرج أساسًا بأمل كسب المال، والتي يحتشد جمهورها أساسًا لتزجية أمسية مسلية يتلهون فيها عن مشاغل الدنيا. وهذا اللون من المسرحيات شديد الذبوع في إنجلترا اليوم، وإن لم يكن جيلنا وحده هو الذي يتسم بهذه السمة السيئة، وإن لم يكن أيضًا أسوأ الأجيال التي تفتشت فيها تلك المسرحية التجارية. وليس في المسرحية التجارية شيء مخالف للشرف اللهم إلا إذا كانت من الناحية الفنية أو الناحية الأخلاقية حقيرة أشد الحقارة بحيث أنها تهبط بالأذواق وتنحط بها بدرجة خطيرة، كما هي الحال في الميلودرامات الضحلة التي شاعت في القرن التاسع عشر، أو المسرحيات المنظرية الاستعراضية المنفرة التي راجت في فترة الانحلال في روما القديمة. إن المسرحية التي لا تقدم لنا إلا مجرد "تسلية" أو "تلهية" هي مسرحية لا تقبل في نفعها وضررها عن القصة البوليسية، أو ألغاز الكلمات المتقاطعة، أو الفلم الهابط أو لعبة البردج؛ إنها تتيح

تفريجاً أو شيئاً من الراحة للعقول المتعبة والأجسام المنهوكة؛ وجميع المسرات شيء مستطاب ولا بأس به طالما أنه لا يلحق بنا ضرراً؛ غير أن هذه "التلهيات" يمكن أن تصح عند بعض الناس "إدماناً" رذلاً أحق لا معنى له.

حقيقة إن المسرح لا يشد على تلك القاعدة الواغلة التي تقول: "إن العملة الرديئة تطرد العملية الجيدة من السوق". والذي قد تمس إليه الحاجة هو وجود نظام من المنشآت المسرحية التي تقدم لروادها كلا الفنين، فن التسلية والتلهية، والفن الأصيل الحر، في كل المدن، وذلك على نحو ما تفعل شركة الإذاعة البريطانية (B. B. C.) من تقديم برنامجها العام الخفيف Light Programme والبرنامج الثالث الثقافي، وهو النظام الذي يقدم لكل من صنوف المستمعين الزاد الذي يشهيه؛ ولكن حينما يجد معظم مديري المسارح أن مما يعود عليهم بأعظم الأرباح أن يخرجوا تمثيلات أو مسرحيات استعراضية لمجرد الفرجة ودون أن تجدي في تحريك انفعالاتنا العميقة أو تنبيه أذهاننا وقوانا الفكرية، فإن مصير التمثيلات الصالحة يكون النسيان وإهمال مخطوطاتها دون أن يحفل بها أحد، وهذا هو الخسران المبين. على أن من الممكن التساهل في أمر المسرحية التجارية؛ فإذا كان الناس يشعرون حقيقة بالحاجة إلى مجرد ما يتلهون به وما يرفه عنهم فيجب أن يحصلوا على ذلك. وفي إنجلترا في الوقت الحاضر قدر طيب من النشاط المسرحي المهم الذي له قيمته، أعظم مما كان لهذه البلاد عهد به من قبل. ونحن نعلم أن الحوايا⁽¹⁾ هي غذاء المرضى الأمين الذي لا ضرر منه، وإن كان لأصحاء سرعان ما يسأمونه ويضيقون به. ومن سوء الحظ أن تقلقل الحضارة الراهنة وعدم استقرارها، والخوف من الحرب والتعليم الذي تتبع فيه وسائل الكبت والكبح والقمع، وافتقار الإنسان إلى الخلوة والحرية المنزلية والإيمان البالغ المفرط بقيمة الشراء والنجاح، والعجلة واللهووجة وشدة الدفع التي لا تنقطع، والشك الدائم

(1) الحوايا أحشاء البهيم الداخلية كالكرش والأمعاء وما إليها والمقصود بالحوايا هنا الشيء العديم القيمة وهو المعنى الدارج للكلمة بين الإنجليز (د).

في أمور الحب والرقدة والحنان... كل أولئك تنتج عنه بالفعل عقول مريضة لا عدد لها وأفهام سقيمة لا تقع تحت حصر.

ونحن بوصف كوننا طلابًا ندرس المسرحية نهتم أكثر ما نهتم بذلك النوع من المسرحيات ذات القيمة الأدبية الدائمة، والتي يسمونها في بعض الأحيان المسرحية الشرعية، وبالأحرى المسرحية الصحيحة الحقيقية، والتي نجد أنها إذا كانت تشتمل إجمالاً على محاسنها الأدبية فإنها تشتمل أيضاً على قوتها الانفعالية العاطفية وأهميتها الذهنية، ومستواها الرفيع من الذكاء، إذا كانت مسرحية لائقة موافقة، كما أنها تقرر أو تتضمن مجموعة ما من القيم. ومن الضروري أن نتذكر أن المسرحية الفنية والمسرحية التجارية لا توجدان في جانبيين متعارضين من جوانب ستار ذهبي صارم لا ينثني، وكما هو الشأن في جميع مسائل الذوق والأخلاق فإن الدنيا تشتمل على قدر من الشبهة - السواد المختلط بالبياض - أكثر بمراحل مما تشتمل على البياض الخالص أو السواد الخالص. ومعظم الكتاب المسرحيين قد كتبوا إلى حد ما من أجل المال. ولا يخفى أن شكسبير نفسه قد فعل هذا على التحقيق. والواقع أن مما يضر بالمؤلفين المسرحيين بقدر ما يفيدهم في كثير من الأحيان ألا يشعروا بأية حاجة إلى تكسب المال بما يؤلفون. وأولئك الذين لا يرون داعياً إلى الجري وراء الرزق ينقطعون من فورهم عن مظهر من مظاهر الحياة العادية ذات الأهمية الدائمة؛ وقد تصبح نظرتهم إلى الحياة العادية نظرة غير واقعية أو نظرة شائهة. والمال ليس هو المعيار الوحيد الذي توزن به المسرحيات؛ وليس من العسير تمييز التمثيلية التي لا تعطينا شيئاً غير النهائية وترجية الفراغ من المسرحية التي تشتمل على الكثير مما تستطيع أن تقدمه لنا؛ وكثير من التمثيليات، بما فيها تلك التي كتبها أعظم الكتاب المسرحيين، تشتمل على هذين العنصرين.

ومن الحقائق المحزنة المثيرة للأشجان بخاصة عن حياتنا الإنسانية أننا فيما يصل إليه علمنا، لا نحيا في هذه الدنيا إلا حياة واحدة قصيرة نوعاً ما، وأن

إمكانيات التجربة التي تتيحها مثل هذه الحياة الواحدة هي إمكانيات جد ضئيلة. ونحن نستطيع عادة أن يكون لنا نوع واحد ليس غير من الحياة العملية، ونمط واحد من الجسم، وجبلة أو مزاج واحد، وزيجة واحدة (إذا تزوجنا) وعدد قليل من الأبناء (إذا كان لنا أبنا قط)، وجنسية واحدة، ودين واحد (إذا كان لنا دين)، وانتساب إلى هيئة سياسية واحدة، ونوع واحد من الوطن، ونوع واحد من الموت: وكل قرار نتخذه إزاء موقف معين من المواقف التي تمر بنا هو قرار لا يمكن رده أو الرجوع فيه. إننا لا نستطيع أن نرتد على أعقابنا مطلقًا ونأخذ عُدوة الطريق اليسرى بدلاً من العُدوة اليمنى؛ ولا يمكننا أن نرى ماذا كان حريًا أن يحدث لو أننا قطعنا ذلك الغصن الذهب بدلاً من جرينا وراء هذا العصفور الأزرق. وأوجه التنوع الممكنة في حياة شخص واحد أوجه محدودة حتى لو أمكن وجود هذه المتنوعات إطلاقًا. وليس لأي فكرة ذات بال عما عساه أن يكون لو أنه كان شخصًا آخر غير ما هو الآن. ونحن مضطرون خلال حياتنا كلها أن نختار أمورًا ونقرر قرارات تزيدنا تحديدًا وانحصارًا وتقييدًا. إننا مضطرون إلى ترك كثير من الأشياء، وأبشع من هذا، كثير من الناس، يذهبون ويمرون، ممن كنا نحب أن ندرسهم ونبحث عنهم، أو نشد حبهم أو نود خدمتهم لا لشيء إلا أننا لا نملك الوقت أو القدرة لكي نفعل ذلك. أما إذا مثلنا أو ذهبنا لمشاهدة التمثيليات فيمكننا أن نحيا حيوات كثيرة بالإنابة، ومن ثمة يخيل إلينا على الأقل أننا وسعنا دائرة تجاربنا، وفي هذا ما يقنعنا ويرضينا بعض الرضا؛ إذ يمكننا بهذه الإنابة، ونحن في أمان تام، الحصول على ما نشتهي من خبرات وتجارب مثيرة محكمة ولها خطورتها، كما يمكننا الإحساس بالعواصف الهوج من العواطف والانفعالات النفسية التي لا يكاد يظن أنها مما يسمح به فيما نتمرس به من حياتنا الواقعية: إننا نستطيع في وقت واحد أن نكون محترمين ومجرمين، عقلاء وحكماء ومسلوبي العقول، خلطاء محبوبين ومعزولين، مشايخ طاعنين في السن وشبابًا فارغًا في زهرة العمر؛ بل نحن نستطيع أن نغير جنسنا رجالاً ونساءً؛ ونستطيع أيضًا - وذلك في الملاهي - أن نجعل من أنفسنا

بلهًا وحمقى، وهذا أيضاً مما يرضينا ويقنع نفوسنا، لأن ثمة بهلواناً مختبئاً في أغوار أشدنا رزانة وأكثرنا رصانة؛ ثم نحن أيضاً ربما اعتقدنا بدون وعي منا أو إدراك أننا حينما نقوم بدور الحمقى والبله فإننا نستعطف الآلهة القديمة، وأنها بذلك ربما أعفتنا من الظهور بمظهر الحماقة والبله في وقت من الأوقات عندما يكون هذا المظهر شيئاً غير لائق ولا مناسب! وأخيراً، فإن كاتب المسرحية، حتى المسرحية التي تؤدي في الفصل المدرسي أو بالمنزل (للاستهلاك المحلي على وجه الدقة) يصبح أكثر من كائن إنساني في فترة ما، ويصبح، كما نرغب في ذلك نحن جميعاً في لحظتنا الأكثر طيشاً ومغامرة، قادراً كلياً القدرة، عالماً كلي العلم، وخالفاً لا يسأل أبداً عما يخلق، خالفاً يصنع الأشخاص ثم يحطمهم ويحركهم ههنا وههنا بلا مبالاة وبلا رحمة؛ وهو رغم ذلك عن هذا لا يصنع من الضرر ما يملأه فيما بعد بمساءلة النفس وتأنيب الضمير. إن ألوان الرضا النفسي التي تعود على الإنسان من كل نوع من أنواع الخلق والغباء التي يقوم بها ألوان عميقة بعيدة الغور وباقية لا تبيد؛ إلا أن المسرحية قد تقدم لنا أشد هذه الألوان حدة وأغزرها وأعودها بالرضا على نفس صاحبها.

ونظراً للرضا العظيم الذي يتهياً لنا من أي عمل نسهم به في التمثيليات - من تنفيس عن انفعالنا المكبوتة وما يثيره الخلق في نفوسنا من مشاعر وتأثيرات انفعالية عنيفة تعود علينا بلذة حادة حريفة لا يمكن أن تنسى، وإخصاب هو ثمرة للتجربة الجماعية وزيادة في التخيل والشعور والمشاركة الوجدانية، وتطور في الاستقصاء والتأمل وإدمان الفكر... هذا كله فضلاً عن متعة المسرح الجمالية الخالصة - ليس مما يدهش أن نرى أن كارهي الحياة والمتطهرين وضيقي العطن أولئك الذي يخشون السعادة والتراحم الإنساني ويكرهونهما يعادون المسرح دائماً وفي صرامة وعنف معادة تفوق معاداتهم للفنون الأخرى جميعها. وقد يكون هذا هو السبب في أن بعض المدارس والكليات تكتفي بدراسة نصوص المسرحيات دون تمثيلها أو مشاهدتها ممثلة، إذ يمكن تفسير الكثير من التفصيلات في تاريخ

التربية على ضوء هذه الحرب المستديمة التي نلحظها هذه الأيام في ميادين التربية كما نلحظها في أي ميدان آخر، بين الطهريين وكارهي الحياة وبين أنصار العلوم والآداب الإنسانية وأهل الخلق والابتداع، تلك الحرب التي كان لا بد فيها في كثير من الأحيان من المساومة أو التراضي أو أنصاف الحلول. إن جميع الفنون خطر يتهدد المتطهرين لأنها مصدر من مصادر السعادة واللذة، ولأنها تنبه الناس إلى أهمية الحياة المليئة الصادقة، ولكن المسرح هو أخطر هذه الفنون كلها لأن أثره هو أعنف آثار الفنون وأسرعها إلى النفس. إن الفنون أمور حية، ولكن المتطهرين والمتزمتين يرون أن الموت أيسر وآمن بكثير من الانشغال بشيء منها.

اقتراحات لقاءات أخرى

عموميات

إن كتابي: The Oxford Companion to the Theatre و The Oxford Comp. to English Literature هما كتابان عظيمان من كتب المراجع يقتسمان على الأرجح جميع المعلومات عن المسرحية من وجهة النظر التاريخية، وهي المعلومات التي قد يفتقر إليها الطالب غير المتخصص. وهما كلاهما مرتبان ترتيباً أبجدياً، وثنهما رخيص جداً بالقياس إلى هذا القدر العجيب من المعلومات التي تحتشد فيهما، وإخراجهما إخراج حسن جداً، ويجب وجودهما في مكتبة كل معهد أو كلية، لكنهما جديران أيضاً بأن يوجدوا في المكتبة الخاصة لكل شخص يهتم أي اهتمام بأمور الأدب. والكتاب الأول (رفيق أوكسفورد إلى المسرح) وهو في الوقت الحاضر أحدث الكتب التي من نوعه، ويشتمل على قدر عظيم من المعلومات عن مساح العالم والفنون المسرحية كما يشتمل على الكثير من البيانات والحقائق الأدبية.

وكتب ألدريس نيكول الأربعة الثمينة: The World Drama (وتترجمه وتصدره الآن وزارة الثقافة) و British Drama و Readings from British Drama و The Development of the Theatre تكون في ذاتها مكتبة مراجع مسرحية صغيرة.

والقارئ الذي يريد قوائم بكتب عن المظاهر النوعية المختلفة للمسرحية يجد ثبناً طويلاً بأسماء هذه الكتب في آخر كتاب "رفيق أوكسفورد إلى المسرح"، وفي القائمتين الفائتين اللتين أصدرتهما The National Book League وهما: Shakespeare British Drama و History & Criticism.

ولرابطة المسرحية البريطانية British Drama League وعنوانها ٩
Fitzroy Square, London W. ١ تمتلك مكتبة للمراجع والإعارة بها تسعون
ألف مجلد، وتصدر مجلة ثمينة (أربع مرات في العام) اسمها Drama وتقدم
نصائحها عن مختلف الموضوعات المتصلة بالمسرحية. ويستطيع الأفراد كما
تستطيع المنظمات الاشتراك فيها والانضمام إلى عضويتها.

التمثيلات نفسها

إذا كانت أحسن الطرق للتمتع بالتمثيلية هي بلا شك مشاهدتها، وإذا كانت
أحسن الطرق للقيام بدراسة المسرحية دراسة وثيقة هي تمثيلها، فإن ذلك ليس من
الوسائل العملية المتيسرة دائماً؛ والقراءة الواسعة تكمل الخبرة المسرحية الفعلية.
والقائمة التالية - الشديدة التواضع - تتيح للقارئ أطرافاً من الأشياء الضرورية
للحصول على نظرة عامة إلى المسرحية البريطانية.

١- التمثيليات القديمة:

يجب قراءة بعض مسرحيات الخوارق (Miracles) والمسرحيات الأخلاقية
(Moralities) وبخاصة مسرحية (كل حي Everyman)، ثم، إذا أمكن، مسرحية
"إبرة جامر جرتون" ومسرحية "رالف رويستر دوyster رالف Ristor Doister".

٢- شكسبير:

يجب قراءة جميع تمثيلات شكسبير مراراً وتكراراً. وتنشر مطبعة جامعة
أوكسفورد طبعات مفيدة للنص وحده "بدون شروح" لكل تمثيلية على حدة، كما
تصدر دار Blackwells مثل هذه الطبعات. وهناك طبعات مشروحة كثيرة جداً ذات
قيم مختلفة وإسهابات متنوعة. وأحسن ما يفيد منه الطالب المتخصص هي على
الأرجح طبعة: "آردن Arden"، وكل تمثيلية منها في مجلد، إلا أنها غالية الثمن

جدًا. وطبعة بنجوين عن شكسبير طبعة مفيدة حيثما كان المقصود طبعة رخيصة الثمن لقراءة هذه المسرحيات قراءة تمثيلية. والطبعة الصغيرة التي يشرف عليها م. ر. ردلي M. R. Ridley هي الأخرى طبعة مناسبة للجيب وللحقائب اليدوية الخفيفة. وهذه الطبعة تعني عناية خاصة بمشكلات النصوص. وطبعة مطبعة جامعة كيمبردج والتي يشرف عليها ج. دوفر ولسن طبعة مفيدة كذلك.. وكل طبعات شكسبير والتي يصدرها ناشر ذو سمعة طيبة هي طبعات ذات قيمة، غير أن الطالب الذي ينشد الوضوح والدقة وحصافة الرأي وكمال البحث يجب أن يتحاشى طبعة "العائلة" المصورة.

٣- كتاب إليزابيثيون ويعاقبة آخرون:

من بين الكتاب المسرحيين الذي يجب قراءتهم ولو في مختارات لهم الكتاب الآتية أسماؤهم:

بن جونسون وخرستوفر مارلو وجون فورد وفيليب ماسنجر و"بومونت وفلتشر" وجون وبستر وسيريل تورنير Cyril Tourneur وتوماس مدلتون وتوماس دكر Th. Dekker وجورج تشايمان.

٤- القرن السابع عشر:

أغلق الطهريون The Puritans المسارح فترة من الزمن. لكن على الطالب ألا ينسى قراءة مسرحيتي ملتن: كومس وشمشون الجبار، وهما على النقيض مما يتوقع المرء مسرحيتان عظيمتان كتبهما طهري عظيم. إلا أن ملتن من حيث هو طهري هو في ذاته ظاهرة متناقضة.

وأجدد ملاهي فترة عودة الملكية بالقراءة اليوم هي على الأرجح مسرحيتا كونجراف The Way to the World و Love for Love ومسرحية ويتشرلي The Country Wife ومسردية دريدن Marriage a la Mode.

ومسرحيات البطولة، والمآسي غير المرضية إلى حد ما من مسرحيات هذه الفترة يمكن أن تمثلها تمثيلاً مناسباً لمعظم الطلاب مسرحية دردين: Don Sebastian ثم أحسن مآسيه All for Love.

٥- القرن الثامن عشر:

يمكن أن تمثل مسرحيات هذا القرن تمثيلاً لا بأس به للطلاب المتوسط مسرحيات سمث وشريدان، وربما هزلية للكاتب جارك Garrick أو هزلية الكاتبين جارك وكولمان The Clandestine Marriage. ومن الممكن في كثير من الأحيان العثور بتمثيلات أقل شأنًا من هذه الفترة وبأثمان رخيصة جدًا في مكتبات الكتب المستعملة.

٦- القرن التاسع عشر:

من المسرحيات الجديرة بالقراءة بوصفها شعراً مسرحيات بيرون وشللي وكيتس وبرونج وتيسون، غير أنها مسرحيات قليلة الصلاحية للتمثيل ولا تمثل مسرح هذه الفترة، وعلى الطالب أن يحاول أيضاً قراءة ولو مسرحية واحدة لكل من بنبرو وهنري آرثر جونس و ت. روبرستون و ه. جرانفيل باركر - وربما ستيفن فلبس؛ كما يجب قراءة مسرحيات أوسكار ويلد كلها.

٧- القرن العشرون:

من المستحيل أن نقدم للطلاب أية اقتراحات لدراسة مسرحيات القرن العشرين ليروها على ضوء هذه الاقتراحات رؤية صادقة حقيقية، وذلك لأننا جد قريبي العهد بهذه المسرحيات بحيث لا يصح أن يكون رأينا مما يعتمد عليه في الحكم عليها: أما اقتراحتي أنا بالذات فيمكن أن تكون: قراءة جميع مسرحيات شو مرة واحدة على الأقل. وأحسن مسرحياته جديرة بالدراسة الحقة؛ ثم مسرحيات

إيسن، لأن أثره في مسرحيات القرن العشرين كان أثرًا عظيمًا جدًا. ثم اقترح بعض مسرحيات جولسوردي وجون درنكووتر و ح. م باري وح. ب بريستلي ونول كوارد وتيرانس راتيغان وجيمس بريدي. وفي مجال المسرحية الشعرية التجريبية أرى أن من أهم الكتاب البارزين في هذا المجال ت. س. إيوت وكريستوفر فراي وأودن Auden وإشروود ولوي ماك نيس L. Mac Neice وآن ردلر A. Ridler. وقد كان للمسرحية الأيرلندية فترتها ذات الحيوية العظيمة وعلى الطالب أن يقرأ بعض مسرحيات ج. م. سينج وسين أوكاسي و و. ب. بيتس وليدي جريجوري.

إن اقتناء الإنسان للكتب الحديثة هي دائمًا عملية تكلفه ثمنًا غاليًا. ونخبة التمثيليات الحديثة المتيسرة في مكتبة فرعية من مكاتب الريف تجمع بين التمثيليات العظيمة الفائقة والتمثيليات الكئيبة البائسة التي تكرب الصدر، إلا أن أمناء هذه المكتبات في وسعهم عادة أن يمدوا يد العوج للطالب الذي يستطيع أن يطلب شيئًا محددًا. وأحدث المسرحيات لا تنشر عادة إلا بعد فترة من إخراجها للمرة الأولى.

٨- المسرحية الأجنبية (غير الإنجليزية) :

سوف يجد الطلبة الذين يستطيعون القراءة بغير اللغة الإنجليزية أن دراسة المسرحيات غير الإنجليزية شيء مهم وممتع جدًا وأن الكثير من المسرحيات غير الإنجليزية، من موليير إلى برشت، ومن المسرحية اليابانية الراقصة لى مسرحيات سترندبرج. يمكن الحصول على منتخبات أو عينات منها مترجمة إلى اللغة الإنجليزية. وعلى الطلبة أن يرجعوا دائمًا إلى كتاب "رفيق أوكسفورد إلى المسرح" ليقفوا منه على تفصيلات المسرحية في البلاد الأخرى.

والتمثيليات الأمريكية لا تواجه الطالب الإنجليزي بأية مشكلات لغوية ذات بال. وعلى الطلبة الإنجليز أن يقرأوا شيئًا لماكسويل أندرسون وآرثر ميللر A.

Miller وکلیفورد اودیٹس C. Odets ویوجین أونیل و ر. أ. شیروڈ وثورنتون ویلدر
Th. Wilder وتنسی ولیمز T. Williams علی الأقل.

الفهرس

- مقدمة الترجمة ٥
مقدمة المؤلفه ٧

الجزء الأول

تقاليد جرى عليها العرف

- الفصل الأول: الأدب الذي يمشي ١٠
الفصل الثاني: لهذا يجب أن نجعله يسير ٤١
الفصل الثالث: الفعل المرئي ٦٨
الفصل الرابع: اقتباس العقد المسرحية ١١٢
الفصل الخامس: الأقسام التقليدية ١٣١
الفصل السادس: التجربة المباشرة للشخصيات ١٤٠
الفصل السابع: الصياغة الفنية للحوار - الأفراد ١٦٩
الفصل الثامن: فن الصياغة والحوار: المحادثة ٢٠٢
الفصل التاسع: النظم والنشر في المسرحية ٢١٩

الجزء الثاني

الدراسة للامتحانات

- الفصل العاشر: أنماط المسرحية ٢٤١
الفصل الحادي عشر: ربط المسرحية بالتاريخ ٢٧٩
الفصل الثاني عشر: الحواشي جدوها وعدم جدوها ٢٩٤

الجزء الثالث

المسرحية بوصفها مساعداً على الدراسة

- الفصل الثالث عشر: التفسير بوصفه مساعداً على الدرس ٣٠٤

٣٢١	الفصل الرابع عشر: المسرحية الطبيعية
٣٣٥	اقتراحات لقاءات أخرى