

## الفصل الخامس عشر

### إليوت والمسرحية الشعرية التجريبية

ه إن أبلغ وظيفة الفن هو ما يفرضه من صيغة تصنيفية حل الحقيقة العادية ، فيها نعرف اتساق الحقائق وصلتها بعضها ببعض ؛ وهذه المعرفة هي التي تولد فينا الشعور بالاتزان والصفاء . ووظيفة الشعر المسرحي في نظري هو إضاح المجال أمام هذه المعرفة لتصل إلى أعماق نفوسنا دون أن تفقد تلك الصلة التي تربطنا بجمري حياتنا اليومية .

إليوت

إن إدخال الشعر على المسرح يعد خطوة جريئة بعد أن توارى عنه زمناً طويلاً . وقد تركزت هذه الحركة التي تهدف إلى إحياء المسرحية الشعرية في باريس معقل الحركات الفكرية الكبرى وذلك في عشرينات هذا القرن بعد أن رسخت نظريات برجسون وماريتان الفلسفية ، وظهرت لوحات بيكاسو الفنية ، وموسيقى سترافنسكي الرائعة . ومع أن هذا البعث الشعري في المسرح قد تركز أولاً في باريس إلا أن صداه قد تردد في إنجلترا وإسبانيا وأيرلندا وأمريكا على أيدي إليوت ولوركا وبيتس وثورنتون وويلدر .

ولقد ساعدت هذه النهضة الشعرية في المسرح على رحابة المضمون الدرامي في المسرحيات التي كتبت شعراً مما أدى إلى تخطي الحواجز التقليدية التي قام عليها المسرح سنين طويلة ، فغذته الصورة الشعرية الخلابية ، والأسطورة الإغريقية الجميلة ، مما أدى حتماً إلى اتساع الميدان بعد أن امتزجت هذه المنابع بالقضايا الفكرية الحديثة . فلم تعد المسرحية مقصورة على بعض المشكلات الاجتماعية المحددة التي هي وليدة التقدم الصناعي على مدى أطواره المختلفة ، كما نتبين ذلك في المسرحيات الواقعية لإبسن وبرنارد شو وتشيكوف ، بل اتسع هذا المضمون وازدادت أغواره عمقاً لشموله على أهداف مترامية تتصل بعالم النفس والمثل العليا

التي اختصت بكيان الإنسان الروحي . وقد وضع بذور هذا المضمون راسين في فرنسا وهاجر في ألمانيا . لكن ذلك لن ينسينا ما أحرزه تشيكوف خاصة من تقدم ، إذ أنه قد ضرب قصب السبق في التعبير الصادق عن الكثير من مشكلاتنا الاجتماعية والحلقية بفضل بصيرته النفاذة إلى أعماق الطبيعة البشرية داخل إطار الواقعية . ولعل هذا ، رده إلى النظرة الفاحصة المتكاملة التي اختارها تشيكوف في هذا القطاع من الواقعية لتمثل شطراً هاماً من حياتنا الإنسانية . والسرفي هذا التكامل هو تخلص تشيكوف من العبودية الآلية أو من التقليدية الميكانيكية حيث الأحداث المسرحية تأخذ بعضها برقاب بعض لتصل بنا في نهاية الشوط إلى خاتمة محتومة .

وإذا كان تشيكوف قد تمكن أحياناً من تخطي حواجز الواقعية كما في مسرحية « بستان الكرز »<sup>(١)</sup> بتركيزه على بعض لحظات حاسمة في حياة شخصه وهم يتطلعون فيها إلى ما وراء واقع الحياة بضحيجها وصخبها ، فإن بيراندللو الكاتب المسرحي الإيطالي قد خطا خطوات واسعة في هذا المضمار ، فحاول مزج الفكرة بالحقيقة أو الفن بالحياة كما في مسرحية « ستة أشخاص تبحث عن مؤلف »<sup>(٢)</sup> وذلك باعتماده اعتماداً كلياً على الحكمة المسرحية .

ولعل هذا الاتجاه الذي ينم عن ثورة على واقعية الحدث والحركة هو الذي حدا باليوت أن يتقدم على مرحلة تجريبية منذ ثلاثينات هذا القرن . وأقدم سبق هذه المرحلة العملية أفكار ونظريات مخترمة قد تبلورت في مقاله الذي كتبه سنة ١٩١٩ عن « البيان والدراما الشعرية »<sup>(٣)</sup> وفي مقال آخر أصدره سنة ١٩٢٨ بعنوان « حوار حول الشعر المسرحي »<sup>(٤)</sup> إذ يقول في هذا المقال الثاني :

“The Cherry Orchard” (١)

“Six Characters in Search of an Author” (٢)

“Rhetoric and Poetic Drama” (٣)

“A Dialogue on Dramatic Poetry” (٤)

« يميل الناس إلى الظن بأن الشعر يحد من الدراما . فهم يعتقدون أن الشعر يحصر المجال الوجداني والحقيقة الواقعية للدراما . وقد ارتضى الناس أن تكون الدراما شعرية لأنهم ، كما يقولون ، قد اكتفوا بالمجال المحدد أو المصطنع للوجدان . وهم يزعمون أن النثر وحده كفيلاً بالتعبير عن المشاعر الحديثة لتجاوبه مع الواقعية » (١) .

ويرد إليوت على هذه المزاعم بإشارته إلى الحقيقة الراهنة وهي أن الفن المسرحي كغيره من الفنون يحمل في طابعه عناصر الصنعة والمحاكاة . هذا إلى أننا نخذع أنفسنا في مهادنتنا على « الواقعية » . ولعله يجدر بنا ، كما يرى إليوت ، أن نهم بالمبادئ والأصول بدلاً من الجري وراء ذلك السراب المخادع تحت ستار الواقعية وغيرها . فإن نظرة عامة على المسرح منذ عهد أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس لترينا كيف أن الشعر والدراما صنوان . هذا إلى أن فترات الازدهار في المسرح هي التي تمكن خلالها أن يعبر كتاب المسرح عن هذا الفن الرفيع شعراً . ولعلنا لانعدو الحقيقة إن قلنا أن الشعر عنصر هام في التعبير الدرامي عن خلجات النفس ، وبواطن الحس ، والرغبات المألحة في الإنسان بعواطفه ووجدانه وإحساساته المرهفة . ويستخلص إليوت من ذلك أن الدراما الثرية تتصل غالباً بالأمور البسيطة المستمدة من القيم الاجتماعية العارضة ، أما الدراما الشعرية فهي التي تركز فيها جحافل الأمور وعظائم الأعمال البطولية . كما أنها تختص بالقيم الكونية الخالدة .

ومن وراء هذه الدوافع نستطيع أن نتبين مقدار اهتمام إليوت بالمسرحية

(١) "People have tended to think of verse as a restriction upon drama. (1)

They think that the emotional range, and the realistic truth, of drama is limited and circumscribed by verse. People were only content with verse in drama, they say, because they were content with a restricted and artificial range of emotion. Only prose can give the full gamut of modern feeling, can correspond to actuality."

T.S. Eliot, "A Dialogue on Dramatic Poetry," *Selected Essays*, London, 1948, p. 46.

الشعرية ، فهو يهدف إلى بعثها من جديد ، كما يرجو لها كل قوة وازدهار لتحتمل المكانة اللائقة بها بين الفنون الأخرى . هذا إلى أن ثورته على المسرحية الثرية لم تكن وليدة اتجاه عابر ، فقد ظلت هذه الفكرة تراوده سنين عديدة وبخاصة بعد أن أعلن في مقاله عن « أربعة كتاب للمسرح الإليزابيثي »<sup>(١)</sup> الذي كتبه سنة ١٩٢٤ أنه يعتقد اعتقاداً راسخاً أن الثورة على المبادئ المسرحية واجبة وحتمية إن أردنا لهذا الفن نمواً وازدهاراً . فلم تهدأ هذه الثورة التي بدأها قبل ذلك والتي لازمتها فترة طويلة في مراحل تجريبية مختلفة إلا بعد أن استجمع خيوطها في تلك المحاضرة القيمة التي ألقاها في جامعة هارفارد في الحادي والعشرين من شهر نوفمبر سنة ١٩٥٠ والتي طبعت في كتيب بعنوان « الشعر والدراما »<sup>(٢)</sup> . إنه يؤكد لنا في حزم أن الشعر في المسرحية لم يكن يوماً ما أداة للزخرفة يطغى عليها رونقاً وجمالاً ، فن شأنه ألا يطغى على الشكل الدرامي للمسرحية وإلا بدأ لنا سطحيهاً مفتعلاً . فن أوليات الأمور البديية في المسرحية الشعرية ألا يبرز الشعر على حساب الحدث المسرحي أو الانفعالات المصاحبة للمواقف الدرامية حتى لا يتحول انتباه النظارة من مضمون المسرحية إلى بريق الألفاظ . فالشعر هنا وسيلة لا غاية . ولهذا ففي المسرحيات الشعرية الجيدة لا يمكننا فصل التعبيرات والألفاظ بإيقاعها عن سياق المسرحية وكيانها .

ويمكن استعمال الشعر أو النثر كل في مواضعه وإن اقتضى الأمر يمكن استعمالهما في المسرحية الواحدة طبقاً لما تمليه المواقف والشخصيات المسرحية . ولنا نغنى بذلك أن يهبط النثر إلى حد الإسفاف ويصل الشعر إلى المبالغة ، ففي ذلك إهدار للقيم المسرحية ومضيعة للشكل والمضمون معاً . ولهذا فالتغيرات التي تنتاب « الشكل » يجب ألا تبعثنا عن الأهداف التي تبرز من ثناياه وهي تبلور المعاني وتجسيم « الرؤيا » الخلاقة التي سعى الكاتب إلى إعلانها .

وقد لعبت الموسيقى الشعرية للألفاظ دوراً هاماً في إرساء معالم الحركات المسرحية التي صاحبها واختلطت بها ثم اتحدت معها فكان لها أثر ملحوظ انعكس على انفعالنا وعواطفنا كما في مسرحيات شكسبير الخالدة إذ نجد أن الشعر قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من « المضمون » الكلي للمسرحية .

• • •

وهذه الاتجاهات برمتها قد انعكست على مسرحيات إليوت ، نذكر منها أولاً :

مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية »<sup>(١)</sup> وقد كتبها ليمثل في الاحتفال الديني بكنتيربري في يونية سنة ١٩٣٥ . وينحصر مضمون هذه المسرحية في فكرة استشهاد توماس بيكيت رئيس أساقفة كنتيربري وقيمة ذلك من الناحية الروحية . فلقد استشهد هذا الرجل في التاسع والعشرين من شهر ديسمبر سنة ١١٧٠ داخل جدران كاتدرائية كنتيربري حينما اعتدى عليه بالقتل فرسان الملك هنري الثاني . إن قيمة هذه الفعلة لا تنحصر في ثبات جأش بيكيت في مواجهة الموت بل إنها تمتد في رمزيتها لتشمل الصراع بين القوى اللدنيوية والروحية أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة .

وقد اعتمد إليوت في سياق « حبكة » هذه المسرحية على تجسيم هذا الصراع بين تلك القوى المتناحرة ، فأبرز لنا هذا التجسيم في شخصها القليلة التي لا تتعدى جماعة الكورس من نساء كنتيربري وثلاث قساوسة وأربعة من المحربين الذين يمثلون ماضي بيكيت نفسه بدوافعه نحو الجاه والعظمة ، ثم فرسان الملك ، وشخصية بيكيت التي نجد أنها سرعان ما هجرت الماضي بغشه وريائه وخداعه لترتكز على مستقبل مليء بالأمل الروسي الذي ينطوي على سلسلة من الآلام لدحض قوى الغواية الغاشمة . ونسل هذه الحبكة إلى ذروتها

حينما تراءى أمام بيكيت قوة الاستشهاد في التخلص من هذه الآلام وفي النصر الحقيقية على قوى الشر .

ويعقب إراقة الدماء محاولة فرسان الملك تبرير فعلتهم إذ أنهم لم يقدموا على القتل إلا طاعة لأوامر الملك ، وهم يقدرّون حق التقدير منزلة رئيس الأساقفة . ويرون أن في التخلص من بيكيت إنقاذاً للدولة من الانقسام ، ذلك أن هنرى الثانى قد عهد إليه ( أى بيكيت ) بتوجيه دفة الأمور الدينية والدنيوية ، لكن بيكيت تنحى عن المهمة الأولى وأغضب بذلك الملك ، وركز كل مجهوداته على وظيفته الدينية ، وقطع شوطاً محموداً في مجال التسك والعبادة دون أن يعبأ بأوامر الملك بل استجاب لما تمليه عليه بصيرته .

إن حالة الهدوء النفسى التى خبرها بيكيت كانت نتيجة للصراع الدرامى الذى تجلى في الجزء الأول من المسرحية . وفي تبلور هذا الصراع وتجسيمه في القوى المتنافرة التحام لشكل المسرحية بمضمونها . وإبراز للعناصر التراجيدية التى ترتبط رمزياً بأصول التراجيديا عند الإغريق وبالرحلة المطهرية للروح في معترك الحياة . وهذه الرحلة تشبه إلى حد بعيد ما تعرض له بيكيت من آلام خرج منها معافى النفس . طاهر القلب ، نقى السريرة .

ولعل في تزامم قوى الغواية تجسيم آخر لعنصر الرعب أو الفزع . وهو نابع أولاً من الرعب الذى أصاب نساء كنتيربرى وفزع قساوسهم على مستقبل رئيسهم الدينى وكيانهم أنفسهم . وهنا يلعب الكورس دوراً أساسياً في إبراز هذا العنصر ، وبالتالي في إنماء حبكة المسرحية ومضمونها . ففي انعكاس أصوات الكورس على شخصية بيكيت ترديد غير مباشر لميله إلى الاستشهاد ورغبته الملحة نحو تحقيق هذا الهدف السامى .

هذا إلى أن هذه المسرحية لا تنقصها العناصر المكونة للتراجيديا في مفهومها الكلاسيكى ، فالعنصر الخلقى يتركز في ميل الإنسان للشر ، ووجه للانتقام ، ورغبته في التخلص من أعدائه ، وفي أقوال المحرّبين ، وفعلة فرسان الملك .

ثم عنصر الصراع بين القوى المختلفة باتجاهاتها المتعارضة وميول أصحابها المتضاربة، وانعكاس هذا الصراع على شخصية بيكيت نفسه ثم محاولته للتخلص منه بالاستشهاد في سبيل مبدأه؛ وعنصر التبرير الذي يتجلى في تبرير فرسان الملك لما ارتكبه من إراقة للدماء؛ ثم عنصر القصاص الذي ينحصر في اللعنة التي حلت على هؤلاء الفرسان؛ وأخيراً عنصر الوفاء الذي يدور حول شقين: أولهما خلاص جماعة الكورس وهم من نساء كنتيربرى، وثانيهما نيل بيكيت لإكليل الشهادة وارتفاعه إلى مصاف النساك والأبرار.

هذه العناصر مجتمعة تكون وحدة متماسكة تنطوي على مستويات عدة تندرج من الأنانية إلى الغيرية، ومن المادبة إلى الروحية، كما تتمثل في فرسان الملك والقمة الروحانية التي بلغها بيكيت. ويتصل بالمستوى الأول جماعة المحربين، ويدور في فلك المستوى الآخر جماعة الكورس. على أن هذه المستويات الخلقية ليست منفصلة، بل هي حلقات تتصل الواحدة منها بالأخرى داخل الإطار العام للمسرحية. وقد تتجاذب هذه المستويات أحياناً كالرغبة في الفخار من وراء فكرة الاستشهاد ذاتها. وقد تتنافر في قمع هذه الرغبة وصد هجمات سبل الإغراء المختلفة. ومن وراء هذه العمليات المتتالية من جذب وتنافر استفاد بيكيت فوائد جليلة، ونخرج من هذا المعترك بمحصلة قوية راسخة ترتكز على المعنى الأصيل للاستشهاد وهو تكامل الإرادة في الخير والحرية. ولكنه لم يصل إلى هذه المرحلة الأخيرة إلا بعد أن تعرض للصراع الداخلي أمام المحربين في الجزء الأول من المسرحية والصراع الخارجي أمام فرسان الملك في الجزء الثاني. والصراع الأول داخلي لأنه صراع نفسى، والثاني خارجي لأنه صراع مادي يتركز في القوى البدنية والآلية للفرسان وما يحملوه من سيوف. وهناك قوة ثالثة روحية قد أشعلت نارها جماعة الكورس من النساء فأهبت سعيها في نفس بيكيت، وصهرت ما علق بها من رواسب ماضية، فبدت لنا نقية طاهرة معدة لاستقبال الحياة الفاضلة التي تنتظرها.

ويضاف إلى ما تقدم وجود محور آخر تدور حوله هذه المسرحية ، ويلامس أحد قطبيه عنصر الألم ، بينما يتعاقب قطبه الآخر مع الحدث ، والأول سلبي إذ يتمثل في آلام نساء كنتيربري ، والآخر إيجابي لأنه يتركز في جماعة الفرسان . وها هو بيكيت ، يشير إلى هذين العنصرين في حديثه عن نساء كنتيربري :

« إنهن يعرفن ولا يعرفن ما هو الحدث والألم .  
 يعرفن ولا يعرفن أن الحدث هو الألم  
 والألم هو الحدث . فالفاعل لا يتألم  
 كما أن الصبور لا يعمل . لكن كليهما قد استقرا  
 في الحدث الخالد أو الصبر اللانهائي » (١) .

إن نساء كنتيربري يعرفن الحدث والألم على انفراد ، لكنهن لا يعرفن الصلة بينهما . فلكل حدث أسباب وأعراض ونتائج ، وهذا هو نفس الحال في الألم . وقد تسبب الأحداث آلاماً كما أن الآلام قد تتمخض عنها الأحداث . فالآلام والأحداث تمثل سلسلة متصلة في حياة الإنسان تتطابق فيها المسببات والنتائج . ومن الطبيعي ألا يتألم الفاعل إذ أن الذي يتألم هو من يقع عليه الفعل . فالفرسان لا يتألمون لكن بيكيت هو الذي يتألم ، والمجربون لا يتألمون لكن جماعة النساء من اللواتي يتألمن .

ومن وراء هذه السلسلة من الأحداث والآلام تشقى الناس من أغلالها ، وتبرأ من أحقادها . أما حالة الاستقرار النفسى التى تمتع بها بيكيت فهذه لا يصل إليها إلا النساك وعباد الله الصالحين ، لكن الجمهرة الغفيرة من بنى البشر تعيش

“They know and do not know, what is to act or suffer.  
 They know and do not know, that action is suffering  
 And suffering is action. Neither does the agent suffer  
 Nor the patient act. But both are fixed  
 In an eternal action, an eternal patience.”  
 Ibid., *Murder in the Cathedral*. London 1953, p. 21.

(١)

في حيرة نفسية ، وهي التي تولد سلسلة الآلام المتلاحقة . وحلقات هذه السلسلة لا يفك تماسكها إلا الموت . وفي حالة المتعبدين مثل بيكيت فإنهم ينعمون بالسلام قبل مماتهم ، وهو سلام كامل تابع في أصله من التسليم المطلق للإرادة الإلهية .