الفصل الخامس

إليوت ونقده للمسرح الإليزابيثى

إن تقدم الفن المسرحى فى العصر الإليزابيثى فى إنجلترا يرينا اختلافاً جوهريًّا فى المضمون اللغوى بالنسبة لكتاب المسرح الذين سبقوا هذا العصر . فبينما اعتمد « كيد »[1] و « مارلو » على أساليب البيان المختلفة التى تهدف إلى الإتيان بالتعابير البراقة المنمقة ، إذ بشكسبير يبذل جهد طاقته فى الإفصاح عن مكنونات النفس وما يجيش فى صدور الناس من مشاعر وإحساسات مختلفة متباينة . فلقد أصبح التعبير اللغوى على يد شكسبير أو وبستر[2] أكثر طواعية فى تعبيره عن مستويات الشعور . فالمرونة الوجدانية قد تبلورت فى هذا العصر إلى أن أصبحت سمة أصلية له بعد أن تخلصت تدريجاً من حدود الصنعة والتكلف . فلا غرو إن اصطبغت بالصبغة الفنية الخالصة فى اعتمادها على المواقف المسرحية وفى تجسيم الأبعاد والزوايا التى تبدو منها شخوص المسرحيات . ففى مسرحية « روميو وجوليت » على سبيل المثال يتحد المحبان لا شعوريًّا بعد أن ذابت الفوارق والفواصل بينهما . فهذه المسرحية تبين لنا فى وضوح وجلاء الأبعاد المختلفة لدراما النفس حينما تخطو خطوات وثابة نحو السمو والصفاء ، وما يصادفها فى سبيل تحقيق مبتغياتها من صعاب وما يقف أمامها من سدود منيعة تحول دون هذا التقدم نحو غرضها المنشود .

ولقد تأثر المسرح الإليزابيثى بفن سنيكا[3] الكاتب المسرحى الرومانى الذى يرجع له الفضل الأكبر فى إرساء دعائم الأسس التى ارتكز عليها الفن

(١) Kyd.
(٢) Webster.
(٣) Seneca.

المسرحى فى العصر الإليزابيثى . فقد أجاد سنيكا فى خلق شخوص مسرحياته الذين اتسموا بولائهم للدولة وبتفاعلهم مع الأحداث الاجتماعية والسياسية الجارية . ويختلف المسرح الرومانى فى هذا الصدد اختلافاً بيناً عن المسرح الإغريقى إذ أن الأخير يعتمد اعتماداً كبيراً على القدرية ، وصلة بنى البشر بالآلهة ، وما ينتج عن ذلك من إيجاد مستويات أخلاقية لها طابع تقليدى معين . ولهذا فإن عنصر الصراع الذى أثرى المآسى الإغريقية قد اضمحل فى عصر الدراما الرومانية ، فبدا لنا ضئيلاً باهتاً . إذ اقتصر على بعض الانفعالات الوجدانية الخاضعة للنزوات الخاصة حينما تتعارض مع الأحداث الخارجية . وإزاء هذا الاضمحلال زخرت المسرحيات الرومانية وبخاصة مسرحيات سنيكا بالأحاديث الطويلة التى لا تفيد شيئاً فى تقدم الحبكة الفنية ، كما أنها لا تساعد بالتالى على إبراز أعماق المضامين الدرامية التى تتسم بها المآسى العظيمة التى أنتجها الإغريق . إن هى إلا سلسلة من الألفاظ الرنانة والتعابير المشجية التى لا تفيد « التكتيك » المسرحى فى شىء .

أما بالنسبة للشكل الذى قام عليه المضمون المسرحى عند سنيكا فقد صيغ فى قالب خلقى تحده أبعاد صارمة لا تعطى مجالاً لنمو الشخصيات فى تفاعلها مع المواقف الدرامية المختلفة . أما فى حالة المسرحيات الإغريقية فإننا نحس بأن الخيوط الخلقية قد نسجت على منوال « شكلى » قد أحكمت أوصاله ، إذ أنه قائم على التجاوب الفنى بين الفكرة التراجيدية ومقوماتها المسرحية . وهذا التجاوب وليد النزعات الدينية والطقسية التى نبعت منها المآسى فى منشأها .

إن فكرة الحبكة لم تكن واضحة المعالم فى الفن المسرحى عند سنيكا ، ذلك أنه كان ينتقى غالباً قصة متداولة قد تعارف معظم الناس عليها ثم يصيغها فى قالب لا نقول إنه قالب مسرحى صميم ، إذ أنه يعتمد على الحوار بقدر اعتماده على الإسهاب فى الوصف . وسرد الأحداث البطولية . وصياغتها كلها داخل إطار منمق من التعبير اللفظى . وكثيراً ما يعتمد سنيكا على إثارة الرعب بإراقة

الدماء كما فى مسرحية « ثيستيس »[١] التى أطلق عليها إليوت اسم « تراجيديا الدماء »[٢] . فقد أثرت تأثيراً ملحوظاً فى « التراجيديا الإسبانية » لتوماس كيد[٣] و « الملك لير » لشكسبير[٤] و « دوقة موالفى » لجون وبستر[٥] . وقد لازم المسرح الإليزابيثى هذا الاتجاه سنين عديدة ، إلا أن إليوت لا يعد سنيكا مسئولاً عن ذلك بقدر ما يلقى التبعية كلها على عاتق المسرح الرومانى بوجه عام ، إذ تغلغل فيه الميل إلى سفك الدماء .

كما تأثر كتاب المسرح الإليزابيثى أيضاً بالمواقف الدرامية والتعبيرات اللغوية التى ذهب إليها سنيكا . ويتجلى هذا الأثر فى مسرحيات كريستوفر مارلو (١٥٦٤ — ١٥٩٣)[٦] وروبرت جرين (١٥٦٠ — ١٥٩٢)[٧] وبن جونسون (١٥٧٣ — ١٦٣٧)[٨] وجورج تشابمان (١٥٥٩ — ١٦٣٤)[٩] ، وهؤلاء جميعاً قد قاموا بمحاكاة سنيكا فى مناهجه وطرق تفكيره وأساويه . ولم يقتصر هذا الأثر على كتاب العصر الإليزابيثى بل امتد إلى غيرهم من كتاب المسرح أمثال سيريل تورنير (١٥٧٥ — ١٦٢٦)[١٠] وفيليب ماسنجر (١٥٨٤ — ١٦٣٩)[١١] وجون فورد (١٥٧٦ — ١٦٣٩)[١٢] ووليم وتشرلى (١٦٤٠ — ١٧١٦)[١٣] ووليم كونجريف (١٦٧٠ — ١٧٢٩)[١٤] . وهنا يقرر إليوت بأن شكسبير قد أفاد هؤلاء الكتاب الذين جاءوا من بعده بقدر ما استفاد من تلك

---

(١) "Thyestes".
(٢) "Tragedy of Blood".
(٣) Thomas Kyd's "Spanish Tragedy".
(٤) Shakespeare's "King Lear".
(٥) John Webster's "Duchess of Malfi".
(٦) Christopher Marlowe.
(٧) Robert Greene.
(٨) Ben Jonson.
(٩) George Chapman.
(١٠) Cyril Tourneur.
(١١) Philip Massinger.
(١٢) John Ford.
(١٣) William Wycherley.
(١٤) William Congreve.

الذخيرة القوية والحصيلة الفنية التى وجدها أمامه بعد أن أثراها مارلو ، لكنها ترجع فى أصولها وجذورها إلى سنيكا الذى غرس بذورها وبخاصة فى مضمار التعبير اللغوى . على أن هذا الأثر لم يقتصر على محيط الأسلوب بل تعداه إلى المحور الفكرى الذى تدور حوله غالبية مسرحيات تشابمان وبن جونسون وماسنجر على سبيل المثال . كما أن بعض مسرحيات شكسبير مثل « الملك لير » لم تخرج عن الحتمية القدرية التى دعم أسسها سنيكا إذ أن الخط الدرامى هذه المسرحية ينتهى إلى خاتمة محتومة لا يمكن الفرار منها .

• • •

وتتضح لنا هذه الحتمية الدرامية فى مسرحية « تامبورلين العظيم »(١) لمارلو ، إذ نجد تامبورلين يكرس كل مجهوداته فى سبيل الجرى وراء الكسب المادى والحصول على القوة مهما كلفه ذلك من عناء وقسوة . وهو فى سبيل بحثه عن العظمة والجاه قد ضرب بالمثل والمبادئ عرض الحائط ، فتحدى الآلهة والناس ؛ لكنه عجز عجزاً تاماً أمام سلطان الموت الذى بهره وقهره ورده على أعقابه خائباً محسوراً .

إلا أن هذه الأبعاد الدرامية التى نجح مارلو فى تجسيمها حول صراع تامبورلين قد تبلورت فى مسرحيته المشهورة « الدكتور فوستوس »(٢) ، إذ يتحول الصراع إلى محنة داخلية بعد أن باع فاوستوس نفسه للشيطان فى سبيل حصوله على مزيد من العلم والمعرفة . فلقد تاقت نفسه إلى المعرفة المطلقة ، ولهذا نبذ كل ما وصل إليه من علوم العصور الوسيطة ومعارفها . ولقد أجاد مارلو فى تعبيره عن هذا التحالف مع الشيطان وما نتج عن ذلك من صراع مرير حول محاولات فاوستوس فى تحقيق مآربه والجرى وراء مشتهياته بعد أن ضحى فى سبيل ذلك بكل مرتخص وغال . ولهذا جاءت لنا هذه المسرحية قوية فى تعبيرها عن دراما

---

(١) "Tamburlaine the Great".
(٢) "Dr. Faustus".

النفس وتراجيديا الروح . ومما زاد فى حدة الصراع التى تتخلل المسرحية برمتها تأرجح فوستوس بين الخير والشر . وبين الأمل واليأس ، وبين التسليم أحياناً للإرادة الإلهية والخضوع المطلق للنزوة العارمة ووازع الشر الذى أطاح به آخر الأمر إلى الحضيض . فلم يفق إلا بعد فوات الأوان ، فكانت كبوته نهائية ، وخاتمته حتمية محزنة . ولعلنا نحس بهذه الحتمية فى المواقف الأولى للمسرحية من خلال الحوار الطويل بين فاوستوس ومفيستوفيليس[1] (الشيطان) ، كما نشعر أيضاً بأن فاوستوس قد سار فى هذا الاتجاه الذى تصعب العودة منه ثانية . لقد عرف أخيراً أنه لا يملك مفاتيح الغيب ، كما أن حصوله على المعرفة المطلقة قد أصبح ضرباً من ضروب الخيال ووهماً قد هوى به إلى أعماق تلك الهوة السحيقة التى طوته تحت ثراها وظلماتها .

* * *

وبالرغم من أن مارلو لم يعمر طويلاً إذ مات وهو فى التاسعة والعشرين من عمره إلا أن شكسبير (١٥٦٤ — ١٦١٦) قد تأثر به تأثراً واضحاً وبخاصة فى مسرحيته الخالدة « هاملت » بما فيها من صراع ونزاع وتردد ، وكلها صدى لمحنة الدكتور فاوستوس الداخلية . ويرجع لمارلو الفضل فى إرساء معالم التراجيديا بعد المحاولات اليائسة التى قام بها بعض كتاب المسرح الذين سبقوه أمثال توماس ساكفيل[2] وتوماس نورتون[3] اللذين اشتركا فى كتابة مسرحية « جوربودك »[4] . لقد أصبح البيت الشعرى الأيامبى أكثر طوعاً وسلاسة فى التعبير عن المواقف الدرامية المختلفة ، فجاء بلسماً شافياً لكتاب المسرح فى العصر الإليزابيثى وبخاصة بعد ذلك الملل الذى نحس به فى أبيات « جوربودك » . هذا وقد

---

(١) Mephistopheles.

(٢) Thomas Sackville.

(٣) Thomas Norton.

(٤) "Gorboduc".

أضفى شكسبير على البيت الأيامبى من الرقة والعذوبة والأصالة والقوة ما هو أهل له بعد أن خطا به مارلو خطوات كبيرة حالفها التوفيق .

وإذا كان مارلو قد اهتم بمسرحية الشخص الواحد فإن شكسبير قد كرس مجهوداته كلها للعلاقات الإنسانية القائمة بين بنى البشر وبخاصة ذوى الجاه والعظمة والسلطان . هذا إلى أن مسرحيات مارلو فى حبكتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمآسى الإغريقية ، إذ فى مأساة « الدكتور فاوستوس » نجد صراعه ضد القدر ومحاولاته المتكررة للسمو إلى مصاف الآلهة .

أما فى مسرحيات شكسبير فإن ما يحل بالبطل من بلايا لا يتركز عليه وحده ، بل إن هذه الآثار الوخيمة تمتد طولاً وعرضاً لتشمل عدداً غفيراً من الشخصيات المتصلة به ومن هنا كان عنصر الخوف الذى تتولد منه الشفقة على البطل ومن حوله فى صراعهم ضد الأقدار . فنحن نشفق على الملك لير أكثر من ماكبث إذ أن الأخير كان طوعاً لإرادة زوجته فهى اليد المحركة وراءه التى دفعته لقتل الملك دنكان .

كما تلعب الصدفة دوراً هاماً فى بعض مسرحيات شكسبير فى تشكيل الحدث كما فى مسرحية « روميو وجوليت » فلولا تأخر جوليت فى رقدتها لما أقدم روميو على نهايته المفجعة ، ولولا توانى إدجار فى مجيئه إلى السجن لتم له إنقاذ حياة كورديليا ذات الشخصية الملائكية فى مسرحية « الملك لير » ، ولولا مهاجمة القراصنة لسفينة هاملت لما عاد على عجل إلى الدانيمارك للانتقام من عمه فى مسرحية « هاملت » .

هذا إلى أن الفاجعة التى تنتهى بها مآسى شكسبير ترجع فى أصولها إلى الصراع الدائم بين البطل والأقدار أو بينه وبين غيره من الشخصيات . والصراع الداخلى وهو أشدها خطراً وأكثرها عمقاً هو ما تتسم به مسرحيات « هاملت » و « ماكبث » و « الملك لير » ، وفاجعة كل منهم هى نتيجة مؤكدة لما قدمت يداه من فعال . فها هو ماكبث تسوقه الرغبة الملحة فى الحصول على الجاه ،

والملك لير فى نوبة من البلاهة قد قام بتقسيم مملكته بين بناته . أما فى حالة هاملت فإن مجرى الأحداث وما تولده من تردد وصراع قد فرضت نفسها كلها فرضاً عليه فأجبرته على الانتقام . ولعلنا نحس فى أعماق نفوسنا بالراحة والرضى فى خاتمة كل من هذه المآسى حينما ينقلب الشر ضد صاحبه ويثاب أصحاب الضمائر الحية والنفوس الأبية ؛ إلا أن هذا الاتجاه لا يشكل قاعدة مطردة ، ففى موت كورديليا فى مسرحية « الملك لير » صدى للحياة الاجتماعية العادية التى لا تخضع دائماً لمثل هذه القضايا .

• • •

ولما جاء بن جونسون وجد النقاد أن مسرحياته تخاطب العقل أكثر من مخاطبتها للوجدان . كما أن الإلمام بالناحية الجمالية فى مسرحياته أمثال «فولبونى»(١) و « السيدة الصامتة »(٢) و « الكيماوى »(٣) يحتاج إلى جهد وعناء للبحث عنها من وراء السطحية التى قد تبدو لنا بعد قراءتها على عجل . ويقول إليوت إنه لتقييم هذه المسرحيات من الوجهة الفنية فإننا نحتاج لدراستها ككليات لنصل إلى مضمونها الدفين ومحورها الذى تدور حوله كل منها .

لقد فشل جونسون حينما همّ باقتحام عالم التراجيديا ، وحينئذ عرف جيداً بل أيقن أن ازدهار فنه منصب على الملهاة بهجائها المقذع وسخريتها الاجتماعية . وقد وضع نصب عينيه بعض المثل الخلاقة ، وتركز هجاؤه حول تلك الشخصيات التى تحيد عن هذه المثل ، أما بقية شخوصه المسرحية فهم أناس لا حول لهم ولا قوة ، يبدون لنا فى معظم الأحوال كلوحات باهتة لا حراك فيها ، يعوزهم الطابع الدرامى أو القيمة المسرحية التى تزخر بها ملهاة موليير مثلاً .

إن جونسون يؤثر الواقعية ولهذا يعوزه الجو الرومانسى الذى أجاد شكسبير

---

(١) "Volpone".

(٢) "The Silent Woman".

(٣) "The Alchemist".

فى إبداعه كما فى مسرحية « العاصفة »[١] على سبيل المثال . كما يعوزه أيضاً التحليل النفسى الرائع الذى يتخلل مسرحية « هاملت » مثلاً . إن شخصياته على وجه العموم تفتقر إلى الأبعاد المترامية التى تخلق من آدميتهم أناس ينبضون بتفاعلات الحياة وبالانفعالات التى تتشكل بتشكل المواقف المسرحية ، وتتعدد باختلافها وتزاحمها . كما أن شخصياته النسائية تعوزها الرقة والعذوبة بل الجرأة والإقدام أيضاً ، وهذه كلها تزخر بها مسرحيات شكسبير .

لكن جونسون قد ضرب قصب السبق فى مضمار الحبكة المسرحية وفى نموها وتعقدها . ولقد ساعده على ذلك ما نحس به من ثراء فى الأحداث أحياناً . رهو فى كل ذلك يحرص كل الحرص على مراعاة الوحدات الكلاسيكية للزمان والمكان والحدث ، فهذه الفروض التى وضعها أرسطو كانت طوع بنان جونسون، فلم تكن عائقاً يقف حائلاً فى وجهه كما وقفت فى طريق كورناى[٢] مثلا إذ أنها لم تساعد الكاتب الفرنسى على إبراز أحداثه ونمو شخوصه المسرحية .

لكن هذا لن ينسنا قول إليوت إن شخوص جونسون المسرحية ما هى إلا أنماط تتسم بطابع المغالاة ، وتقوم على دعامة من الهزل أو الفكاهة فى أبسط صورها . وهى لهذا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف أو المواقف المعدة لها كما فى ملهاة « ڤولپونى » ، إذ يصعب علينا انتزاعها من المواقف الخاصة بواقع الحياة فى إنجلترا فى العصر الإليزابيثى . أما كوميديات شكسبير فقد كتبت لها الحياة ، كما يقول إليوت ، فى أى عصر وفى أى مكان، إذ أنها تبلغ من القوة ما يجعل تفاعلها مع الأزمنة والبيئات المختلفة أمراً ميسوراً . فلقد تشابكت فيها الأحداث وتأصلت فيها الجذور التى امتدت إلى البواطن الدفينة لخصال الناس ودوافعهم ومبتغياتهم . إن التربة الشكسبيرية غنية بمقوماتها لكنها عند جونسون تفتقر إلى المواد الأولية ، فلا غرو إن أنتجت لنا نباتاً ذابلاً آيلاً للسقوط .

---

(١) "The Tempest".

(٢) Corneille.