البلاغة والمسرحية الشعرية

Rhetoric» and Poetic Drama

هذه المقالة الموجزة للشاعر الناقد «T.S. Eliot» آثرناها من بين مقالات مختارة Selected Essays، وهى بعنوان: «Rhetoric» and Poetic Drama» ص ٣٧ إلى ٤٢ من طبعة لندن سنة ١٩٧٦، لأنها تمس موضوعا لا يزال يكتسب أهمية متزايدة لدى الأديب والشاعر والناقد عندنا. إذ أنه منذ بواكير النهضة الأدبية العربية فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن، والبلاغة العربية تواجه هجوما واستهانة، وكأنها المشجب الذى علقت عليه معوقات الأسلوب العصرى، والتفكير الأدبى الصحيح.

ومن المؤسف أن عبارة نقلت عن بعض القدماء توضع فى غير موضعها، هذه العبارة تصف البلاغة بأنها علم نضج ولم يحترق!! ولسنا نناقش الآن مدى صحة هذا الوصف، ولكن لا يصح اتخاذه ذريعة لليأس من محاولة البحث الجاد فى بلاغة عصرية قادرة على توجيه فنون الإبداع الحديثة، بل لعل وصف النضج نابع من غموض وإدراك المحدثين - الذين رددوا هذه المقولة - لماهية البلاغة، فاكتفوا بمهاجمتها أو التهوين من قيمتها.

والطريف حقًّا أننا سنجد فى هذا المقال ما ينتهى إلى مثل ما يُفهم ظلما من العبارة الموروثة عندنا، إذ تعتبر البلاغة مسئولة عن الجانب الرديء من أسلوب كاتب ما، أما ما يميز هذا الكاتب من ألوان القوة فتُلتمس له أسباب أخرى.

وكذلك يوصف العصر كله بأنه عصر البلاغة حين يراد التنديد بأسَاليبه الهابطة، أما الأساليب القوية الحية فإن قوتها وحيويتها لا ترجع إلى هذا العصر البلاغى، أولا يجوز أن تكون!!.

هذه قضية أُولى يرفضها إليوت، ويرى فيها عجزا فى التصوير والتحليل لدى الناقد، ونية راسخة مسبقة ليست وليدة بحث علمى.

أما القضية الثانية، وهى التى تستأثر بالاهتمام الأول فى هذا المقال فهى - كما تظهر

من العنوان – عن البلاغة ومكانها فى المسرحية الشعرية. وهذا العنوان مستفز حقًّا، لأنه يقتحم كثيرا من المسلمات الشائعة الخاطئة فى زماننا، وعلى ألسنة نقادنا وأقلامهم، فأين البلاغة، وصورتها الماثلة فى الجناس والطباق، وعلى أحسن الأحوال فى مراعاة مقتضى الحال، والتقديم والتأخير... إلخ، أين هذه الألاعيب اللفظية والمعنوية الجزئية، من البناء المسرحى الفخم بما فيه من شخصيات ومواقف وألوان من الصراع والتحّولات؟ وكيف يمكن لنا أبناء العربية أن نتصور شاعرا مسرحيًّا يمكنه أن يستبطن الشخصيات، ويصاعد من الصراع، ويوزع عناصر التشويق كما يوزع الموسيقى أنغامه على الآلات. ومع هذا ينبغى عليه أن يراعى تعاليم السكاكى، أو عبد القاهر الجرجانى فى أحسن الأحوال؟!.

هذا أمر لا يمكن تصوره، ولأنه كذلك. فإن إليوت لم يدعنا إلى مثله. لقد حاول أن يوسع من فهمنا للمصطلح، ولا نظن أنه حاول أن يطور المصطلح ذاته أو يوسع من دلالتـه،إنه متضمن لـذلك من تلقـاء نفسه،وإذا كـان هناك ملوم فهـو نحن الذين.وقفنـا به عند الأمثلة المتوارثة التى كانت فى متناول ذاكرة وفكر القدماء، فاعتبرها بعضنا مثلا أعلى يقاس إليه، وهى لم تكن كذلك بأى حال. ونكتفى فى هذه التوطئة بمثل واحد، وسنستكمل إشارات المؤلف فى التعقيب. فحين يقول «إليوت»: وإذا كان لنا أن نعبر عن أنفسنا وعن أفكارنا، ومشاعرنا المتنوعة، حول موضوعات متنوعة، بصواب حتمى يبلغ درجة اليقين. فإنه ينبغى علينا أن نكيّف طريقتنا حسب اللحظة مع تنوعات لا نهاية لها. فما المسافة الحقيقية بين هذا القول، والعبارة الشائعة: مراعاة مقتضى الحال؟ ليس ذنب مراعاة مقتضى الحال أن أمثلة القدماء – عصرا أو فكرا – لم تتجاوز ظنهم أن الكلام إذا أُلقى إلى خالى الذهن كان خاليا من التأكيد، وإذا أُلقى إلى شاكٍّ أو متردد أكد له على قدر شكّه أو تردده. وأنه إذا أُلقى إلى منكر أُكد له بأكثر من مؤكد واحد دفعا لإنكاره. وكذلك الحال مع الإيجاز والإطناب والمساواة. ليس ذنب المصطلح أنه أُسيء التمثيل له أو تطبيقه، وعبارة إليوت متضمنه فى الشعار البلاغى القديم دون تعسف. وكلاهما متضمنان فى مفهوم الصدق الفنى دون إسراف.

ومع هذا فإن للبلاغة دورا أكثر تفصيلا واقتحاما لتضاعيف المسرحية الشعرية، يتجاوز الصدق إلى طبيعة الأسلوب الفنى، ويصل إلى الخطابة فى داخل المسرحية، ويمضى عبر هذا كله إلى صميم البناء الحوارى للمسرحية. أو المحادثية، وهذا كله واضح فى هذا المقال الهام.

* * *

كان موت «روستان Rostand»[١] اختفاء للشاعر الذى اعتبرناه - أكثر من أى شخص آخر فى فرنسا - ممثلا للبلاغة، باعتبار أنّ البلاغة قد أصبحت فى الوقت الراهن شيئًا غريبًا على الأساليب السائدة. وإذْ نجد أنفسنا نراجع النظر فى حنان إلى مؤلف «سيرانو Cyrano»[٢] نتساءل: ما هى تلك النقيصة أو الخاصية التى ترتبط بشكل واضح بمزايا «روستان»، بقدر ما ترتبط بعيوبه؟

ومهما يكن من أمر فإن بلاغته كانت ملائمة له أحيانًا، بدرجة أكبر بكثير، وأحسن من ملاءمتها لشاعر أكثر عظمة هو «بودلير Baudelaire»[٣] الذى كان بين الحين والآخر بلاغيًا بدرجة «روستان».

ويغلب على ظننا أن هذه الكلمة (البلاغة) ليست إلّا عبارة تجريح غامضة لإدانة أى أسلوب ردىء بدت رداءته واضحة، وأنه من الدرجة الثانية، مما يجعلنا لا نعترف بضرورة استعمال عبارات أكثر دقة ينبغى أن نستخدمها فى وصف هذا الأسلوب الردىء!!

إن شعرنا «الاليزابيثى»[٤] و«اليعقوبى»[٥] قد سمى مرارًا وتكرارًا بـ «الشعر البلاغى». ولنتكلم عن شعرنا، فقد يحسن، كما أنه آمن للمرء فى مشكلة لطيفة كهذه، أن يحصر كلامه فى لغته هو[٦]. ومن المألوف أن نقول: إن فى هذا الشعر هذه الميزة أو تلك، ولكن حين نرغب فى التسليم بأن فيه عيوبًا فإنه بلاغى فحسب!!

لقد كانت له عيوب خطيرة، وليس من الممكن أن يقال إننا قد محونا هذه العيوب والأخطاء من لغتنا، فى حين يظل إدراكنا لها على ما هو عليه من الغموض[٧].

والحق أن كُلًّا من النثر «الإليزابيثى» والشعر «الإليزابيثى» قد كتب بأساليب متنوعة صاحبتها عيوب متنوعة، فهل أسلوب لِيلِّى Lyly[٨]، أسلوب التأنُّق اللفظى، بلاغى؟ وبمقابلته بالأسلوب الأقدم منه لـ «أشام Ascham»[٩] و«إليوت Elyot»[١٠] اللذين يهاجمهما، فإن هذا الأسلوب واضحٌ متدفق مرتب، نقى نسبيًّا، مع صياغة نظامية محبوكة، وإن تكن صياغته رتيبة فى مجالى: الطباق antitheses والتشبيه smiles. وهل أسلوب «ناش Nashe»[١١] بلاغى؟ إنهَ طنّان فارغ، قوى، يختلف تمامًا عن أسلوب «لِيلِّى»، وقد نجد فيه ألوان المجاز figures of speech المتكلفة والمختلطة، التى أطلق «شكسبير» لنفسه فيها العنان، وقد تكون خطابية declamation دقيقة كما نجد عند

«جونسون»[١٢] Jonson». فكلمة «بلاغى» بكل بساطة لا يمكن أن تستعمل كمرادف للكتابة الرديئة. إن المعانى التى أكرهت على حملها على عاتقها فى معظمها شائنة، ولكن حين يمكن أن يوجد لها معنى دقيق، فربما كشف هذا المعنى بين حين وآخر عن مزية من مزاياها. فـ «البلاغى» واحدة من تلك الكلمات التى تتعلق مهمة النقد بتشريحها ثم تركيبها. دعنا نبطل الافتراض بأن البلاغة شائبة تلحق بالأسلوب، ونحاول أن نوجد بلاغة فى الجوهر أيضًا، بلاغة قويمة لأنها قِطافٌ مُستنتج مما تعبر عنه.

وإلى الوقت الحاضر نجد أفضلية واضحة لـ«طريقة المحادثة Conversational»[١٣] فى الشعر – أى أسلوب التعبير المباشر المقابل للخطابية والبلاغية، ولكن إذا كان الاستعمال البلاغى هو أى تقليد فى الكتابة أسىء تطبيقه، فهذا الأسلوب المحادثى يمكن أن يصبح، بل أن يصير أحيانًا بلاغيًا – أو ما افترض أنه أسلوب محادثى، لأنه غالبًا يكون بعيدًا عن المخاطبة الرفيعة الكيِّسة، كأبعد ما يكون.

إن عددًا من شعراء الصف الثانى والصف الثالث من كتّاب الشعر الأمريكى الحر إنما هم من هذا النوع، ومثلهم فى الدرجة والنوع من الشعراء الإنجليز المتبعين لطريقة «وردز ورث Wordsworthianism»[١٤].

والحق أنه لا توجد طريقة محادثة أو صورة أخرى غيرها يمكن تطبيقها دون تمييز، ولو أن كاتبًا رغب فى إعطاء تأثير طريقة الكلام فإنه ينبغى أن يعطى بطريقة واضحة التأثير الذى ينتج عن كلامه هو شخصيًا أو فى واحد من الأدوار التى يقوم بها، وإذا كان لنا أن نعبر عن أنفسنا وعن أفكارنا، ومشاعرنا المتنوعة، حول موضوعات متنوعة بصواب حتمى يبلغ درجة اليقين، فإنه ينبغى علينا أن نكيف طريقتنا حسب اللحظة مع تنوعات لا نهاية لها. وإن اختبار تطور الدراما «الإليزابيثية» يُظهر هذا التقدم فى التكيف: تطور من الوتيرة الواحدة إلى التنوع، وتطور فى دقة الحسّاسيّة وتقدمها، فى إدراكها لتنوع الشعور،وإحكام متزايد وسعة فى أدوات التعبير عن هـذا التنوع[١٥].ومن المسلم بـه أن هذه الـدراما قـد تـطورت فهجـرت التعبـير البـلاغى،وكـلام «كيـد Kyd»[١٦]و«مـارلـو Marlowe»[١٧] إلى التعبيرات الدقيقة الفطنة الموزعة بدقة فى كلام «شكسبير» و«ويبستر Webster»[١٨].

على أن هذا التخلى الواضح، أو النمو بعيدًا عن البلاغة ذو شقين: فهو إلى حدٍ ما تحسين للغة فى اللغة، وإلى حدٍ ما - أيضًا - تنوع متقدم فى الشعور.

وبالطبع هناك فترة طويلة تفصل بين التدفق الصاخب لـ «هيرونيمو» العجوز[١٩] والكلمات الكسيرة للملك «لير»[٢٠]. وهناك أيضًا اختلاف بين هذين البيتين المشهورين:

يا لها من عيون ليست بعيون　　بل ينابيع فاضت بالدموع
يا لها من حياة ليست بحياة　　بل صورة محية للموت[٢١]

وبين الجلال والفخامة فى «ما أضيف لهيرونيمو».

ونحن ننظر إلى «شكسبير» ربما على أنه الكاتب المسرحى الذى يركز كلَّ شىء فى جملة: «أضرع إليك أن تفكّ هذه الأزرار[٢٢]» أو: «الأمين الأمين ياجو»[٢٣]، فنحن ننسى أن هناك بلاغة خاصة بـ«شكسبير» فى أحسن مراحله، خاليةً تمامًا من عيوبه الشكسبيرية الحقيقية، سواء فى المرحلة المبكرة، أو المرحلة المتأخرة. هذه - الفقرات قابلة للمقارنة بأجود ما نمّق «كيد» أو «مارلو»، مع سيطرة أحسن على اللغة، وتحكم أطيب فى العاطفة. ومسرحية «التراجيديا الإسبانية[٢٤] The spanish Tragedy » تصير تنميقية طنانة حين تهبط إلى اللغة التى كانت سمة خاصة لعصرها، ومسرحية «تيمورلنك[٢٥] Tamburlaine» طنانة لأنها رتيبة جامدة لا تتكيف مع تبدل العواطف. وبلاغة «شكسبير» الحقيقية البارعة تتجلى فى مواقف حيث ترى شخصية ذاتها فى مسرجةِ ضوءٍ درامى:

عطيل: وتقول، بالإضافة إلى ذلك، إنه ذات مرة فى حلب.

كريولانس[٢٦]: لو أنك قد كتبت تاريخك صادقًا، فستجد فيه أننى صقر فى برج الحمام.

قد أرعبت مواطنيك الفالسكيين فى كوريولى. فعلت ذلك وحدى، أيها الصبى.

تيمون[٢٧]: لا ترجع إلىَّ ثانيةً، ولتقل لأثينا، لقد أقام «تيمون» قصره الأبدى، على حافة شاطئ البحر المالح.

وتظهر البلاغة أيضًا مرة فى «أنطونيو وكليوباترا[٢٨]» حين ألهم أنوباريس أن يرى كليوباترا فى هذا الضوء الدرامى:

القارب الذى جلست فيه...

وقد جعل «شكسبير» من «مارستون»[٢٩] أضحوكة، كما أن «جونسون» سخر من «كيد»، ولكن الكلمات فى مسرحية «مارستون» كانت لا تعبر عن شىء، أما «جونسون» فقد كان ناقدًا للغة الضعيفة ذات الخيال الوهمى، وليس العاطفة emotion ولا الخطابية "oratory" لأنّ جونسون نفسه ذو نزعة خطابية. وأنا أعتقد أن اللحظات التى ينجح فيها فى إبراز فنّه الخطابى هى نفسها اللحظات التى تطابق ما قلناه هنا، على الأخص كلام «شبح سيلا» فى استهلال مسرحية «كاتيلين[٣٠] catiline» وكلام الجد "Envy" فى بداية «المتشاعر»[٣١]. «أو النظام The poetaster» فهاتان الشخصيتان تتأملان أهميتها الدرامية وعلى وجه سليم، أما فى خطب مجلس الشيوخ The Senate فى «كاتيلين»، فكم كان الحديث مملا، وكم كان مغبرًا!! فنحن هنا مشاهدون ولكن ليس لمسرحية شخصيات، وإنما لمسرحية جدلية، تمامًا كما لو أننا مجبرون على حضور الجلسة نفسها.

لا ينبغى مطلقًا أن تبدو الخطبة فى المسرحية وكأنّ المقصود منها أن تثيرنا كما قد يمكن أن تثير الشخصيات الأخرى فى المسرحية، لأنه من الجوهرى جدًّا أن نحتفظ بوضعنا كمشاهدين، وأن نلاحظ دائمًا من الخارج، وأن يكون ذلك مع الفهم التام.

إن المشهد المسرحى فى «يوليوس قيصر[٣٢]» صحيح، لأن موضوع انتباهنا ليس معنى خطبة «أنطونيو»، ولكن الأثر الذى تركته على الجماهير، وقصْد «أنطونيو» وإعداده ووعيه بهذا الأثر. وفى خطب «شكسبير» البلاغية التى اقتبسناها هنا لدينا هذه المزية الضرورية، إذ نعثر على مفتاح جديد للشخصية، فى ملاحظتنا للزاوية التى ترى منها نفسها. ولكن عندما تخاطبنا شخصية فى مسرحية مباشرة، فإننا نكون ضحايا عواطفنا الرقيقة، أو نكون أمام بلاغة باطلة.

هذه الإشارة ينبغى أن تزودنا ببعض الشواهد عن ملاءمة حديث «سيرانو Cyrano» عن الأنوف (باعتبارها أهم ما يميزه عضويًّا). ألم يكن «سيرانو» تمامًا فى هذا الوضع

باعتباره لنفسه رومانسيًّا، شخصية درامية؟ هذا الحس الدرامى من قِبَل الشخصيات ذاتها يندر وجوده فى المسرحية الحديثة، فى الدراما العاطفية يتجلَى فى صورة هابطة حين يُراد منا بشكل واضح أن نقبل التفسير العاطفى الذى تفسر به الشخصية نفسها. أما فى المسرحيات الواقعية فإننا غالبًا نجد أدوارًا لم يُسمح لها مطلقًا بأن تكون درامية بشكل واع، ربما خوفًا من أن تبدو أقل واقعية. ولكن فى الحياة الحقيقية، فى عدد من تلك المواقف فى الحياة الحقيقية التى نستمتع بها بوعى وحرارة، فإننا نكون أحيانًا على وعى بأنفسنا بهذه الطريقة، وهذه اللحظات نافعة نفعًا عظيمًا جدًّا للشعر الدرامى. إن ما يمثل على الخشبة لا يعدو أن يكون جزءًا صغيرًا جدًّا من التمثيل. أما «روستان»، فقد كانت لديه هذه الحاسة الدرامية - بصرف النظر عما إذا كان لديه أىُّ شىء غيرها أم لا - وهذه الحاسة الدرامية هى التى أعطت الحياة لشخصية «سيرانو»، وهى حاسة تكاد تكون حاسة فكاهة (لأنه حين يعى أى شخص بأنه يمثل يكون هناك حسٌّ فكاهى). إنها التى تمنح الحيوية البالغة لشخصيات «روستان» - أو على الأقل لشخصية «سيرانو» - تلك الحيوية التى ليست شائعة على المسرح الحديث، وليس من شك فى أن جمهور «روستان» كان يعرفها ويستجيب لها باطراد شديد.

إننا نتعرف على هذا فى مشاهد حب «سيرانو» فى الحديقة، إذ أنه فى «روميو وجولييت»[٣٣] يُظهر الكاتُب المسرحى الأكثر دراية مُحبيْه العاشقيْن وقد ذابا فى عدم الوعى بشخصيتيْهما المنفصلتين، ويُظهر النفس الإنسانية فى عملية نسيان لنفسها. أما «روستان» فإنه لم يستطع أن يفعل ذلك، ولكن فى الحالة الخاصة التى نجدها فى سيرانو عن الأنوف بالذات فإنه من الشخصية، والموقف، والمناسبة، فقد تحقق لها التلاؤم والتوحّد تمامًا. فالخطبة المسهبة العنيفة التى أوجدها هذا التوحد ليست عملا أصيلا، وعلى مستوى درامى عال وحسب، بل لعلها شعر أيضًا، وإذا كان كاتب ما يعجز عن تركيب كهذا، فإن هذا العجز يلحق بمسرحيته الشعرية نقصًا كبيرًا. إنّ «سيرانو» يفى بقدر ما يستطيع مشهد كهذا أن يفى بما تتطلبه الدراما الشعرية. إذ من الواجب أن تأخذ هذه الدراما الشعرية من العواطف الإنسانية ما هو صميمى غير زائف، عواطف كبيرة بعيدة عن التفاهة، عواطف مما تصدقه الملاحظة، عواطف معهودة، نموذجية، ثم تعطى هذه العواطف شكلا فنيًّا، أما درجة التجريد أو مداه فأمر يرجع إلى طريقة كل مؤلف.

فى مسرحيات «شكسبير» يتحدد الشكل فى الوحدة الكلية، وأيضًا وحدة المشاهد كلا على حدة، وإنه لإنجازٌ هام أن يحقق كاتب هذه الوحدة، كما يفعل «روستان» فى مَشَاهِدِه، وإن لم يفعله فى المسرحية ككل. وهو ككاتب مسرحى، وكشاعر أيضًا يتفوق على «ماترلنك[٣٤] Maeterlink» الذى تخفق أعماله فى أن تكون مسرحية، ولهذا تخفق فى أن تكون شعرية أيضًا.

إن «ماترلنك» يملك الحس الأدبى بما هو درامى، كما يملك الحس الأدبى بما هو شعرى، ولكن الاثنين لم ينصهرا أو يندمجا عنده، كما يحدث لهما أحيانًا فى عمل «روستان»، فشخصياته لا تستشعر البهجة بوعى فى أدوارها - إنها شخصيات عاطفية.

وبالنسبة لـ «روستان»، فإنّ مركز الجذب هو فى التعبير عن العاطفة، لا فى العاطفة التى لا يمكن التعبير عنها كما هو الحال عند «ماترلنك».

إن بعض الكتّاب يعتقدون - فيما يبدو - أن العواطف تكتسب قوة وكثافة حين تجمجم عجزًا عن الإفصاح عن كل ما تنطوى عليه. ولكن لعلّ العواطف عندئذ ليست من الأهمية بالقدر الكافى بحيث تتحمل ضوء النهار الساطع.

وعلى أية حال، فربما يكون لنا الخيار، إما أن نستعمل مصطلح «البلاغة» لنوع الكلام المسرحى الذى اتخذته أمثلة فى هذا المقال، وعندئذ ينبغى علينا أن نسلم بأن البلاغة تنطبق على ما هو جيد وما هو ردىء.

وإما أن نستثنى هذا النوع من الكلام فلا نعتبره من البلاغة، وفى هذه الحالة يجب أن نقول إن البلاغة هى أى حلية أو تضخيم فى الكلام، لم نفعلها لإحداث أثر معيّن، ولكن ليكون وقع الكلام كبيرًا على النفس بوجه عام. وفى هذه الحالة أيضًا لا نستطيع أن نسمح للمصطلح بأن يشمل كل الكتابة الرديئة.

هـوامش

(١) أدموند روستان (١٨٦٨ - ١٩١٨) شاعر وكاتب مسرحي فرنسي، من أشهر مسرحياته: سيرانو دى برجراك (١٨٩٧) وقد ترجمها إلى العربية السيد مصطفى لطفى المنفلوطى (١٨٧٦ - ١٩٢٤) بعنوان «الشاعر» وقد كان سيرانو عاطفيًا متدفق الأسلوب ولكنه لم يكن محظوظًا فى حبه. وقد استثمر روستان شخصية البطل المتصفة بالشاعرية والفصاحة لكتابة مسرحية تلعب فيها بلاغة الأسلوب دورًا بنائيًا فى تكوين الشخصية، وستكون لإليوت ملحوظة أساسية فى نهاية هذا المقال إذ تمكن روستان من توحيد المشهد المسرحى، لكنه قصر فى توحيد المَشَاهد ككل، وتبقى له فضيلة التعبير عن العاطفة بوضوح، ولعل فصاحة سيرانو هى التى اجتذبت المنفلوطى لتعريب هذه المسرحية، فالمنفلوطى من أصحاب الأساليب أيضًا، واهتمامه بالصياغة: بالإيقاع والتدفق والصور وإبراز العواطف المتوهجة كان سمة أساسية له.

(٢) سيرانو: هو بطل المسرحية السابقة، شاعر عاشق، لكن أنفه الضخم صرف عنه اهتمام حبيبته، وفضلا عن ذلك فقد استعان به فتى جميل تافه اختارته المحبوبة ليكون فتاها، فكان سيرانو يُدبِّج له رسائله إليها، معبرًا فى هذه الرسائل عن عاطفته هو.

(٣) شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) شاعر وناقد فرنسى من عمد المذهب الرمزى، ومن أصحاب الدقة والتجويد الفنى فى الشعر، تأثر بالشاعر القاص الأمريكى إدجار ألان بو، وترجم شعره إلى الفرنسية. يعتبر ديوان «أزهار الشر» (١٨٥٧) أهم ما كتب بودلير فى كشف خبايا نفسه وخصائص فنه. وقد ترجم هذا الديوان بتصرف، إلى العربية: الشاعر الدكتور إبراهيم ناجى.

(٤) نسبة إلى عصر إليزابيث الأولى ملكة إنجلترا طوال النصف الثانى من القرن السادس عشر، ويُعدّ عصرُها بداية عظمة بريطانيا وسيطرتها الاستعمارية، كما شهد أعظم الشعراء الإنجليز والفلاسفة من أمثال: شكسبير وسبنسر وبيكون وولتر رالى.

(٥) يقصد بهذا الوصف شعر بعض الفترات من القرن السابع عشر فى إنجلترا، وهى الفترات التى شهدت ثورة أنصار الفرع المنفى من أسرة ستيوارت الحاكمة. فقد أطلق على الثوار: اليعاقبة، وقد ثاروا سنة ١٦٨٨ وسنة ١٧١٥ وهم من الكاثوليك المحافظين والمتطرفين من أحيار الكنيسة، وفى هذا ما قد يكفى لاستكشاف توجههم الفنى.

(٦) هذه ملحوظة جديرة بالعناية والمناقشة، فلها صفة إيجابية وأخرى سلبية بالنسبة لوظيفة البلاغة وفلسفتها، فهى تعترف من جانب بأن الذوق البلاغى لدى الناطقين بلغة يختلف عنه عند غيرهم اختلاف الموروث الفنى نفسه، هذا الموروث الذى يُربى ذوق أبناء اللغة ويشكّل حسّهم الجمالى للغتهم. وقد يعنى هذا - ضمنيًا - ضرورة تطوير القيم الجمالية مع تطور الموروث وتنوع تجاربه، ولكن هذا بدوره قد ينال من إعتبار البلاغة الأساس الجمالى الفلسفى للنقد، فحيث نتكلم عن «فلسفة جمالية»، فإننا نتكلم عن «ماهية» ثابتة غير قابلة للتطوير أو الإضافة.

(٧) يندد إليوت هنا بحق بمن يهاجمون البلاغة ويلصقون بها كل الصفات الأسلوبية المعوّقة، دون أن يكون لديهم معرفة محددة بالبلاغة ذاتها، معرفة علمية بعيدة عن الغموض والتعويل على الفكرة الشائعة التى لا تمثل الحقيقة عادة.

(٨) جون ليلى (١٥٥٤ - ١٦٠٦) كاتب مسرحي إنجليزي، إشتهر بكتابه «يوفيوس» الذي ابتدع فيه أسلوبًا جديدًا يهتم فيه بالصنعة أكثر من المحتوى. وهو من أوائل من كتب الكوميديا النثرية، كما يمكن اعتباره نموذجًا مبكرًا غير ناضج لكتابة الرواية الإنجليزية (قبل ريتشاردسون الذي يؤرخ به عادة بدء الرواية).

(٩) روجر أشام (١٥١٥ - ١٥٦٨) تلقى تعليمه في كيمبرج، وكان معلمًا خاصًا للملكة اليزابيث، وقد أسهم إسهامًا كبيرًا في تبسيط أسلوب النثر الإنجليزي.

(١٠) سير جون اليوت، سياسي إنجليزي عاصر ليلى، واشترك في تحرير عريضة الحقوق سنة ١٦٢٨.

(١١) إن أكثر الأمثلة التي إعتمد عليها مؤلف المقال ترجع إلى ما حول عصر شكسبير، ولهذا فمن المرجح أن «ناش» المقصود هو توماس ناش (١٥٦٧ - ١٦٠١) وهو كاتب إنجليزي ساخر متحرر، وقد إشترك مع مارلو في كتابة مسرحية تراجيدية بعنوان: «ديدو ملكة قرطاجنة» وحرص المؤلف على إيراد أمثلة معاصرة لشكسبير سيكون هدفه أن «البلاغة» ليست صفة عصر، كما أن الانحطاط الأسلوبي ليس صفة عصر، بل هي دراية فنية خاصة، ووعي بأصول التعبير وتنوع التجارب، والخبرة الإنسانية.

(١٢) بن جونسون (١٥٧٢ - ١٦٢٧) شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، من أشهر كتاب العصر الإليزابيثي وما بعده، قام شكسبير بالتمثيل في بعض مسرحياته. من أشهر ما كتب مسرحية كوميدية بعنوان: «المتشاعر» ومسرحية «كاتيلين»، وهو يعتبر من مؤسسي الكلاسيكية الجديدة.

(١٣) قد يعني أسلوب المحادثة (المقابلة للخطابية والبلاغية) الاعتماد على الحوار، وهو ما يمكن ملاحظته في الشعر الغنائي الحديث، والاعتماد على تبادل الكلام بين أكثر من شخصية، يقلل من النبرة الخطابية، ولا يمكن الشاعر من اللعب بالألفاظ، حيث يتجه إلى تعميق المعنى المشترك بين المتحاورين، كما قد يعني «الهمس» وهو مقابل آخر للخطابية والبلاغية. وسيزكي الاتجاه إلى تعميق اللحظة النفسية، وهو ما يمكن ملاحظته في الشعر الحديث أيضا. وخاتمة إشارته هنا تعني أنه ليس هناك قاعدة فنية جيدة بذاتها، بل إنها تكتسب صفتها من جودة أو سوء استخدامها. فإذا كان أسلوب المحادثة قد حقق تفوقًا على الخطابية والبلاغية فليس في هذا دليل على تفوقه في ذاته عليها، بل لأنه وضع موضعه، وكذلك الأمر إذا وضعت الخطابية أو البلاغية موضعها كما سيشير بعد قليل، ويمكن أن تتحول المحادثية ذاتها إلى ما تتهم به البلاغة في أيامنا، إذا ما أسيء تطبيقها وتحولت إلى مجرد تقليد بفقد الكياسة والسمو المطلوب.

(١٤) وليم وردز ورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) شاعر إنجليزي، يعتبر المؤسس الحقيقي للمذهب الرومانسي، قبل أن يؤصله رفيقه وصديقه كولردج فلسفيًا. وقد ألفا مجموعة «الأغاني الرعوية» التي أعلنت ثورة المذهب الجديد على أدب القرن الثامن عشر. وقد كتب وردز ورث مقدمة الديوان، وفيها أشار إلى تأثير اللغة على العقل البشري، وقدرتها على التفاعل مع تصوراته وميراثه، كما تعمد في قصائده أن يستخدم اللغة الدارجة من خلال اختياره لنماذج إنسانية ساذجة من رعيان الجبال والفلاحين، وبذلك حقق البساطة والعمق، إيمانًا منه بأن المشاعر البشرية في أنقى وأبسط صورها في مثل تلك الشخصيات المتناغمة مع الطبيعة. وفنيًا فإنه أكد أن الشعر ليس كلمات مصفوفة منغمة، وإنما هو فيض المشاعر القوية العميقة، فتحقق على يديه أخطر تحول من العقل إلى الوجدان. وإذا كان هذا الشاعر غنائيًا وليس مسرحيًا فقد تحقق في هذه الإضافة ما يوضح المراد من «المحادثية» وإنها ليست مرادفًا للحوار، بل تدخل فيها نجوى النفوس، والتعبير الهامس أيضا.

(١٥) هنا يلتقي المصطلح العصري: الصدق الفني، والمصطلح البلاغي القديم: مراعاة مقتضى الحال.

وهذا التلاقى وارد بالتأمل لا برصد الواقع، الذى يدل على أن المسرح اكتسب قدرته على احتواء الأنماط والمشاعر والعواطف والمواقف حين هجر التعبير البلاغى بالمعنى التقليدى. والسؤال المهم هنا: لماذا لم يطور الشاعر المسرحى مفهوم «البلاغة» وبطوعه للبناء المسرحى ولأسلوب التوصيل من خلال التمثيل، بدلا من هذا الهجر الذى أدى إلى جفوة لم تكن حتمية بين المسرح والبلاغة؟.

(١٦) توماس كيد (١٥٥٨ - ١٥٩٤) كاتب مسرحى إنجليزى، اشتهر بكتابة المسرحيات العنيفة التى لاقت نجاحًا جماهيريًا، وعرفت بالمسرحيات الدامية وأشهرها مسرحية «المأساة الإسبانية»، ولعلها كانت المصدر الذى ألهم شكسبير شخصية «الشبح» فى مسرحية «هاملت».

(١٧) كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) أكبر مؤلفى المسرح الشعرى الإنجليزى بعد شكسبير، وقد حرر اللغة المسرحية المستعملة فى عصره من جمودها، وجعلها أداة طيّعة معبرة، مما ساهم فى جعل الشخصيات المسرحية أكثر حيوية، من أهم مسرحياته: «تيمورلنك»، وفيها تظهر قوة الخيال وحلاوة النغم التى أدخلها مارلو على المسرحية الإنجليزية.

(١٨) جون ويستر (١٥٨٠ - ١٦٢٥) كاتب مسرحى إنجليزى، كتب عددًا من المسرحيات الكوميدية بالاشتراك مع معاصريه، ولكنه فى تراجيدياته يعتبر أقرب معاصريه إلى شكسبير من حيث القوة التراجيدية، ومن أشهرها: الشيطان الأبيض، ودوقة مالفى.

(١٩) هيرونيمو: هو الشخصية الرئيسية فى مسرحية: «التراجيديا الإسبانية» لتوماس كيد.

(٢٠) الملك لير، بطل مسرحية بهذا الاسم لشكسبير، وفيها وزع الملك مملكته بين ابنتيه المخادعتين، اللتين ضيقتا عليه، وأخذتا فى مطاردته، ولم يجد ملاذه إلا عند ابنته الصغرى التى لم تنمق له كلمات الحب الزائف فضن عليها بجزء من مملكته.

(٢١) يقول هامش المؤلف عن هذين البيتين إنهما من تأليف أحد المعجبين بمارلو، ويحتمل جدًا أنه جونسون.

(٢٢) هذا البيت جاء على لسان الملك لير فى آخر مشاهد «الملك لير» حين شعر الملك بالاختناق وهو يعانى الاحتضار، وقد ظن أن ضيقه يرجع إلى ضيق ملابسه، ولهذا دلالته على روح الهزيمة واختلاط العقل.

(٢٣) «ياجو» أهم شخصيات مسرحية عطيل، وقد تمكن من خداع قائده، حتى قاده إلى قتل زوجته ديدمونه بعد أن حمله على الشك فى عفتها، ثم قتل عطيل نفسه، ففى العبارة تهكم خفى من حيث تعبر عن اقتناع عطيل بأمانة ياجو، الذى يشاهده الجمهور على المسرح مثلا فى الخسة والخيانة.

(٢٤) مسرحية من تأليف (كيد) سبقت الإشارة إليها.

(٢٥) من أهم مسرحيات مارلو، كما سبق القول.

(٢٦) «مأساة كريولانس» إحدى تراجيديات شكسبير التى لم تنل شهرة عظيمة إلا مؤخرًا، وقد سماها بعض النقاد قاحلة، أو مونودراما، فليس فيها شعر ساحر ولا موسيقى سماوية، ولا عشاق رائعون، ولا عناصر صاخبة ولا وحوش رهيبة «هى من خلق الخيال ولكنها أصدق من التجربة نفسها» - مقدمة يان كوت ترجمة جبرا إبراهيم جبرا - نشر وزارة الإعلام. الكويت. وواضح أن إعجاب إليوت بالمسرحية ينفى عنها بعض ما وصفت به.

(٢٧) «تيمون الأثينى» نموذج رجل الأريحية الكريم الذى أحاطت به «زمرة أصدقاء من طرف

اللسان».استهلكوا ثروته ثم انفضوا من حوله،مما قلب طبيعته إلى بغض البشر، والأبيات من الفصل الخامس – المشهد الأول. أنظر ترجمة عبدالواحد لؤلؤة. نشر وزارة الإعلام – الكويت.

(٢٨) وصفت مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» فى مقدمة «برادلى» بأنها من أقل تراجيديات شكسبير إثارة للحس الدرامى، وعلل ذلك بطغيان تاريخ الملكة وحقائق حياتها على التصوير الشعرى، واعتبر شكسبير مقصرًا فى الإفادة من مواقف التحول لدى كليوباترا وما تنعكس به من قلق على مشاعر أنطونيو. والطابع المشترك لهذه الاقتباسات هو ما عبر عنه إليوت برؤية الشخصية نفسها فى مسرحية ضوء درامى، أى ليست بمعزل عن «التأمل» فى علاقة تبادلية، هى أساس البناء الفنى، وهى عنصر من عناصر البلاغة المرتجاة للمسرح الشعرى.

(٢٩) جون ماستون (١٥٧٥ – ١٦٣٤) كاتب مسرحى إنجليزى، ساءت علاقته بجونسون إثر مهاجمة مسرحية «كل على غير طبعه» غير أنهما تصافيا، وكتبا مسرحيات بالإشتراك، ثم إتجه مارستون إلى الهجاء، وأصبحت بعض أهاجيه دراسات فى الرذائل الاجتماعية.

(٣٠) مسرحية كاتيلين من تأليف بن جونسون، كما سبقت الإشارة.

(٣١) وهذه المسرحية لبن جونسون أيضًا.

(٣٢) يشير إليوت هنا إلى الخطبة التى سجلتها المصادر التاريخية، وقد إرتجلها أنطونيو عقب مصرع يوليوس قيصر، وأثر بها على الجماهير التى تحولت على الفور من مناصرة بروتس وجماعته من مغتالى القيصر، إلى معاضدة المطالبين بثأره والاستنتاج العظيم لـ (إليوت) هنا جدير بالدراسة، فينبغى أن تكون الخطبة مثيرة لمن صنعت لإثارتهم، وهم فريق من شخصيات المسرحية، دون أن تكون كذلك بالنسبة للمشاهد، الذى لا ينبغى أن يستفز ويفقد قدرته على مراقبة كل الخيوط للعمل الدرامى وهى تتجمع لتصنع العقدة، وتنمو بها.

(٣٣) إحدى تراجيديات شكسبير العظيمة، وهى أشهر من أن نعرف بها.

(٣٤) موريس ماترلنك (١٨٦٢ – ١٩٤٩) من مؤسسى الاتجاه «العبثى» (والوجودى نسبيًا) فى المسرح الحديث،يصور الإنسان فى حالة عجز وقد أسلم إلى مصير لايمكن سَبر غوره،فالاهتمام عنده باللحظة فقط، وقد وقف الإنسان اعزل امام مصيره، لكن ليس بالمعنى الرومانسى، فالموت – هو الذى يحدد مصير الإنسان، دون أن يربط هذا المصير المأساوى بالحياة، وهذا معنى إخفاق أعماله فى أن تكون مسرحية.