# نحو تعريف للشكل الدرامى

## هوبرت هفنر

لو راجعنا عناوين بعض الكتب القيمة التى صدرت فى أمريكا عن الدراما والمسرح فى السنوات العشرين الأخيرة – مثل : « مدخل إلى المسرح » لثيو دور هاتلن ، أو « تاريخ المسرح » لأوسكار بروكت ، أو « الكتابة المسرحية عبارة عن بناء لفعل » لسام سمبلى ، وغير ذلك من دراسات ورسائل دكتوراه – نلاحظ أن الصفحة الأولى من كل كتاب أو رسالة تحفل بإهداء متواضع ، صادق التعبير ، ويعترف بفضل وعلم هوبرت هفنر الذى نترجم له هذه المقالة .

ومع أن هوبرت هفنر يعد من أكبر أساتذة العلوم الدرامية فى الولايات المتحدة ، فإن مؤلفاته المطبوعة قليلة . ولكن تراثه الحقيقى يتمثل فى مئات الدارسين ، الذين تخرجوا على يديه ، ونهلوا من معارفه الواسعة ، ومثالياته العالية ، ومن بينهم مترجم هذه السطور .

هذا المعلم العظيم الذى كان يعمل أستاذًا للأدب المسرحى بجامعة إنديانا قبل إحالته الى المعاش ، كان قد ألقى محاضرة فى ربيع عام ١٩٦٠ فى جامعة الينوى مستمدة من كتاب مخطوط له عنوانه « الشكل الثالث للدراما » .

وفى سنة ١٩٦٥ طبعت المحاضرة فى شكل مقالة ، ضمن مجموعة من المقالات اشترك بها بعض النقاد والمفكرين ، ونشرت تحت اسم « الدراما الكلاسية وتأثيراتها » وقد أهديت المجموعة كتحية وتقدير للأستاذ العلامة هـ . د . ف . كيتو أستاذ اليونانيات المتقاعد بجامعة بريستول بإنجلترا . ومؤلف التراجيديا اليونانية » و « الشكل والمعنى فى الدراما » .

ا . ح .

حدث فى تلك الأعوام الأخيرة – وبعد مرور مايقرب من قرنين من التقصير والإهمال – أن ظهر بين نقاد الأدب – وإلى حد مابين الكتاب أنفسهم – اهتمام متزايد بمشاكل وقضايا الشكل فى الفنون الأدبية . والدليل على ذلك الاهتمام المتزايد بالشكل – وبنوع خاص فى الدراما ، بل فى الشعر غير الدرامى أيضًا – يمكن الاستدلال عليه فى مصادر عديدة . ولكنى سأكتفى بذكر كتابين فقط ، أحب أن أشير إليهما . أولهما كتاب « الشكل والمعنى فى الدراما » الذى صدر عام ١٩٥٦ [١] ، وألفه محلل التراجيديا اليونانية العظيم هـ . د . ف كيتو H.D.F. Kitto ، أما ثانيهما ، فهو كتاب جون جاسنر John Gassner وعنوانه « الشكل والفكرة فى المسرح الحديث » ، وقد صدر هو الآخر عام ١٩٥٦ . ومع ان كيتو لايحاول أن يقدم تعريفًا كاملاً ، أو دراسة وافية لمعنى الشكل الدرامى فى أى موضع من كتابه . فإن تحليلاته وتفسيراته للمسرحيات اليونانية والإليزابيثية ، ومقارناته التى يعقدها بين تراكيبها المختلفة تفيد فى تقديم بعض الأفكار الملموسة الواضحة عن مفهومه للشكل ودلالته ، إلا أنه – فى الحقيقة – يسوق فى مستهل مقدمته للكتاب العبارة الصريحة التالية :

لقد انتهيت إلى أن أومن إيمانا راسخًا ( وأرجو أن أظل متبعًا إياه كمبدأ نقدى – اتباعًا مطردًا ثابتًا ) بالرأى الذى يقول بأن الصلة بين الشكل والمضمون فى أى عمل فنى عظيم – سواء كان مسرحية ، أو لوحة تصوير أو قطعة موسيقية – صلة حيوية جدًا ، حتى يمكن القول بأنهما متوحدان توحدًا كليًّا [٢] .

وبناء على هذا المفهوم يعترف كيتو بفردانية الشكل ووحدانيته ، ومعنى ذلك أنه لاتوجد مسرحيتان يمكن أن يكون لها نفس الشكل بالضبط ، ومن ثم يجب أن يكون لها معنيان مختلفان ، ولتدعيم وجهة النظر تلك يضيف ..... ماالذى يقوله « الكاتب المسرحى ؟ نظرية واحدة تقول – وأعتقد أنها جديرة بالتقدير – بأن العمل الفنى لايعنى إلاّ نفسه فقط . فلو سئلنا على سبيل المثال ماالذى تعنيه مسرحية أنتجونا ؟ فإن الإجابة الوحيدة هى أنها تعنى أنتيجونا [٣] .

ويقول جون جاسنر فى كتابه : « الشكل والفكرة فى المسرح الحديث ، وفى كتابه الآخر :

---

(١) John Gassner, **Form and Idea in Modern Teatre** (London: Methuen & Company, Ltd.. c., 1956; New York: The Dryden Press, Inc., 1956).

(٢) P.v.

(٣) P.v.

« المسرح فى أيامنا » بأن الأشكال السائدة فى المسرح الحديث . والدراما الحديثة هى : الواقعية . والطبيعية . التعبيرية وباستخدام مصطلح « الشكل » ليدل على تلك الأمثلة ونحوها من التأليف – والتى أسميها أساليب – لاينفرد جاسنر – بهذا الفهم – عن غيره من كتاب الدراما والمسرح فى تلك السنوات الأخيرة فالواقعية . والطبيعية والتعبيرية يمكن اعتبارها لامجرد وسائل مختلفة للانشاء والتأليف فحسب . وإنما تعتبر – بالإضافة إلى ذلك – مدارس للتفكير فى طبيعة الواقع والإنسان . بل يمكن النظر إليها – بالتأكيد – كعوامل معينة على تصميم الشكل . وعلى أية حال فإن مثل وجهة النظر تلك لابد أن تثير التساؤل عن معنى كلمة « شكل » فى الدراما .

إن مفهوم الشكل كتجسيد – أو صياغة – يبدو معقولاً وواضحًا عند تطبيقه على بعض الفنون المرئية . كالعمارة والنحت – لأنها عبارة عن تشكيلات فى الفراغ . ونتائجها وتأثيراتها مرتبطة ارتباطًا كاملا بالتجسيد الكلى . أما مفهوم الشكل فى التصوير – فمع أنه معقد بسبب وجود عنصر اللون – فلا يزال غير عسير جدًا على أن يفهم كصياغة ناتجة من تشكيل أو تكوين فى الفراغ . إن جاذبيته موجهة إلى العين . ومن خلال العين إلى الخيال والفهم . لأن العين هى أكثر الحواس استعدادًا لإدراك الصياغة أو التجسيد . والدراما – كالموسيقى – فن زمنى . تتصف جاذبيته – أساسًا – بالصوتية . مع أنها – أى الدراما – عندما تخرج على خشبة المسرح تصبح تأثيراتها سمعية وبصرية . وهذا المظهر الازدواجى فى الدراما – والذى يمكن أن يتجلى إلى حد ما عند مطالعتنا فى صفحات كتاب بخيال منطلق – يعقد كل المسألة المتعلقة بالشكل . فمسألة تطبيق فكرة الشكل على سلسلة من اللقطات . مرتبة – بالضرورة – فى حيز الزمان عملية صعبة إلى درجة بعيدة . بل إنها لتصبح أكثر صعوبة عندما نلاحظ أن تأثيرات تلك السلسلة المتتابعة من اللقطات صوتية أساسًا . ويجب إدراكها عن طريق الأذن . وبالرغم من كلام الناقد الموسيقى عن النغمات الكمثرية الشكل . فإن الأذن – على أية حال – تعتبر أحسن الوسائل التى يتخذها الإنسان فى إدراك الأشكال . ولربما لو تعمقنا بعض الشىء فى دراسة مايتضمنه مفهوم الشكل فى فن فراغى – وليكن فى عمل معمارى مثلا – لأمكننا الوصول إلى إدراك مايمكن تطبيقه على الدراما كفن زمنى . وحتى لانخوض فى جدل تفرضه سبل الوصول إلى نتائج . أحب أن أقدم ثلاثة افتراضات تتعلق بإدراك الشىء الفنى كشكل . وأول هذه الافتراضات هو أننا عندما نتأمل شكل إحدى البنايات فإننا نتأملها ككل . ولانتأمل قطعة منها . ولاوجهًا فيها . ولكننا نتأمل البناية كلها كعمل معمارى . وثانى هذه الافتراضات هو أن للبناية ككل قوة مؤثرة . أى تخلق تأثيرًا . وهذا التأثير جمالى . أى أن للبناية

صفة جمالية تولد المتعة . أما الافتراض الثالث فهو أن البناية كشكل – أى ككل – مؤلفة من أجزاء ، وأن هذا الشكل ماهو إلا نتيجة لترتيب تلك الأجزاء . وكل افتراض من هذه الافتراضات – أو الآراء – الثلاثة فى حاجة إلى مزيد من الشرح .

وهناك أنواع مختلفة من « الكل » ، غير أن كل « كل » يتكون من أجزاء ، ومن ثم فهو قابل للتجزىء . وبناء على ذلك ، فإن هناك وسيلة من الوسائل الصالحة لدراسة « الكل » تعمل عملها من خلال تحليل « الكل المجزأ » ومن بين أنواع « الكل » المألوفة لنا ، « الكل » الطبيعى أو العضوى ، كشجرة البلوط – مثلا – أوجسم الإنسان ومثل هذا « الكل » يتشكل فى صيغته المتكاملة خلال عملية النمو ، لأن فى أصله الوراثى تكمن الطاقة التى تصل به إلى الشكل المتكامل . وأجزاء « الكل » الطبيعى مرتبطة بـ « الكل » على أساس وظيفى ، وليس على أساس جمالى . ومثل هذا الكل لايحمل فى ذاته قوة النمو حتى التشكل الكامل فحسب ، ولكنه يحمل أيضًا القدرة على التوالد والتكاثر .

وهناك نوع آخر من « الكل » معروف لنا جميعًا هو « الكل » الكمى كجوال من البطاطس – مثلا – أو حزمة من الحطب . وليس لأجزاء مثل هذا « الكل » ترتيب وظيفى ، وليست لها علاقة مقارنية ببعضها . وقد يتكون جوال البطاطس من وحدات صغيرة ، ووحدات متوسطة ، وأخرى كبيرة ، وغير ذلك من الأحجام ، مادام الحجم الكلى للبطاطس يزن ستين رطلا . ومع أن « الكل » الكمى لايزال يتكون من أجزاء ، فإن الأجزاء يمكن أن تتنوع من حيث الحجم ، ومن حيث الترتيب ، دون أن يؤثر ذلك فى « الكل » .

وأخيرًا ، هناك كل مصطنع ، أو « كل » معمول كالحذاء – مثلا – أو المقطوعة الموسيقية ، أو المسرحية . وفى مثل هذا « الكل » يكون حجم الأجزاء وتشكيلها ، وترتيبها ضروريًا للغاية . فالحذاء « كل » يتألف من عدد معين من الأجزاء التى ينبغى أن توضع مع بعضها بطريقة سليمة مضبوطة ، إذا ماأريد له تحقيق صلاحيته الأساسية ، أو تأثيره ، أووظيفته . ومثل هذا « الكل » لايمكن – كالكل الطبيعى – أن يتولد عن طريق طاقاته الوراثية الداخلية المكتسبة ، وإنما يتطلب صانعًا يستطيع أن يبنى الشكل عن طريق الاستعانة بصنعته وحرفته ، وذلك بترتيب الأجزاء ترتيبًا صحيحًا . ومثل هذا « الكل » لايمكن أن يعيد خلق ذاته .

وهناك نوع من الكل المصنوع – كالحذاء مثلا – له غاية وظيفية ، ومن ثم نلاحظ أن تلك الغاية الوظيفية تتحكم فى تشكيله . كما أن هناك نوعًا آخر من « الكل » المصنوع له غاية ،

أو ضرب معين من التأثير ، ويكون تشكيله محكومًا باعتبارات جمالية وبطريقة محددة تتجلى فيها القدرة على تحقيق الجمال ، وعندئذ تكون وظيفته الامتاع . وأصول ترتيب «كل » مبنى وظيفته الأساسية نفعية لابد أن تكون – تلك الأصول – محكومة بارتباط غائى أو هادف ، هذا فى حين أن أصول «كل » مبنى ، وظيفته الأساسية الجمال والامتاع ، تكون – تلك الأصول – قائمة على الارتباط بالشكل المادى . وعلى أية حال ، أحب أن أسارع إلى ماقلت كى أضيف ، أن كلا هذين النوعين من الارتباط – غاية بوسيلة وشكل بمادة – يمكن أن يظهر فى النتاج الفنى سواء كان نفعيًّا أو غير نفعى .

وعندما يتناول أحد النقاد مسرحية ماك«كل» فإنه ينظر إليها كشكل من الدراما له طاقاته الصحيحة وتأثيراته ، ولاينظر إليها كشىء آخر . وفى مثل هذا التناول يكون الشكل بطاقاته وتأثيراته ماهو إلاّ التبرير الكلى للدراما ، دون أية تبريرات أخرى نفعية يمكن أن تكون أولا تكون فيه . ولربما يصبح هذا المفهوم أكثر وضوحًا ، إذا ماقدمنا بعض الطرق التى بمقتضاها يمكن دراسة المسرحية وهى مجزأة ، وليست كـ «كل » فقد درست مسرحيات شكسبير واستخدمت كوسيلة لشرح الأسلوب الشيشيرونى فى التأليف الإنجليزى . إنها أمثلة تدعو إلى الإعجاب ، على أنها تمثل صيغة أو أسلوب الإنجليزية الشيشيرونية . ومثل هذه الدراسة – لاشك – شىء اجتهادى ومشروع ، ولكن مامن أحد يجادل ويقول بأن شكسبير كتب مسرحياته تلك كأمثلة على استخدام الإنجليزية .

ولقدوضعت ليلى بس كامبل Lily Bess Camppell كتابًا رائعًا عن مسرحيات شكسبير التاريخية ، تدرس فيه وتكشف عن مدى علاقة هذه المسرحيات بالمؤلفات التاريخية فى عصر النهضة الإنجليزى.(٤) . وهذا الكتاب عبارة عن معالجة ملهمة لمفهوم التاريخ الذى يشكل بالتأكيد أساس هذه المسرحيات ، ولكن بالرغم من مدلولاتها تلك فى الفوليو الأول ، فإن شكسبير كان يكتب دراما لاتاريخًا . كما أن فقيدنا الراحل ثيودور اسبنسر Theodore Spenser أصدر دراسة عظيمة عنوانها «شكسبير وطبيعة الإنسان » . وفى هذه الدراسة أبان فى وضوح وإقناع مفهوم الإنسان ومكانه فى الكون – عند الإنجليزى فى القرن السادس عشر – على أساس

(٤) **Shakespeare's "Histories"; Mirrors of Elizabethan Policy** (San Marion. California: The Huntington Library, 1947).

من مسرحيات شكسبير . وكتابات إنجليزية أخرى . وكما أن الكتاب واضح تمام الوضوح ، فإن المؤلف لم يدع لحظة واحدة بأن شكسبير كان يكتب فلسفة أكثر مما كان يكتب دراما (٥) . ومؤرخ شيكاغو – أفرى كرافن Avery Craven اعتاد أن يقول – وقوله هذا عبارة عن صدى لأحد أقوال أبراهام لنكولن – إن رواية «كوخ العم توم» كانت سببًا رئيسيًّا من أسباب اندلاع الحرب الأهلية . ومن الممكن اعتبار «كوخ العم توم» كوثيقة تاريخية – أعظم رواية ، وأعظم مسرحية كتبت على الإطلاق – من حيث القوة والتأثير لا فى الولايات المتحدة الأمريكية فحسب ، وإنما فى أية أمة أخرى . ولكن لو نظرنا إليها دراميًّا ، فإنها تبدو مسرحية ميلودرامية هزيلة البناء ، وقليلة القيمة الفنية جدًّا . وهناك مثال توضيحى آخر أسوقه وأكتفى بهذا ، وهو أن فقيدنا الدكتور إرنست جونس Dr. Ernest Jones قد كتب دراسة موسعة عن مسرحية «هاملت» وكان تفسيره لها فى ضوء كشوف فرويد النفسية (٦) . ومع أن الدراسة قيمة كما يمكن أن تكون نظريات فرويد ، فأنا متأكد تمام التأكد بأن شكسبير لم يؤلف تراجيديته لهذا الغرض . وختامًا لما تقدم ، نقول بأن هناك كثيرًا من الطرق المشروعة التى يمكن بها دراسة المسرحيات وبحثها ، وكل هذه المداخل يمكن أن تقود إلى نتائج باهرة . وعلى أية حال ، فلا نزال ملزمين بالتوضيح إذا ما كان علينا أن نتفهم الدراما وندرسها «ككل» ، وكشىء فنى له نوعية متميزة ، وأن قيمته الفنية كشكل يعتبر المبرر الأساسى لوجوده .

ولأترك الافتراض الثانى من افتراضنا – الخاص بقدرات الشكل وإمتاعاته إلى نقاش قادم متعلق بأشكال الدراما – كى ألتفت الآن إلى الافتراض الثالث الخاص بالأجزاء التى تؤلف «الكل» . فعندما يخلق فنان «كلاً» فنيًّا فإنه يواجه ليس بمشاكل ابتكار أجزائه فحسب ، وإنما بترتيب هذه الأجزاء وتنظيمها أيضًا . وهذا معنى التأليف وهناك مترادفات أخرى مثل : الترتيب ، التوضيب ، الصياغة ، إعطاء شكل . والمسرحيات – كأعمال الفن الأخرى – يمكن أن تنقسم –

---

(٥) Theodore Spencer's **Shakespeare and the Nature of Man** was originally presented in 1942 as the Lowell Lectures at Lowell Institute in Boston. This book was published in that year in New York by The Macmillan Company. A second edition appeared in 1958.

(٦) Ernest Jone's first discussion of **Hamlet** as a Freudian document appeared in his **Essays in Applied Psychonalysis,** published in London in 1922; a second essay on the subject was published in **The American Journal of Psychology,** Vol. XXI, PP. 72 ff. These studies, somewhat revised, appear in Jones' **Hamlet and Oedipus** (New York: W.W. Norton Company, c. 1949).

فى تنوع - إلى أجزاء . وهذا يتوقف على الطريقة التى يفهم بها معنى « الكل » وعلى أساس مفهوم التقسيم المتبنى . فلو فهمنا المسرحية على أنها قطعة من الفن الإيمائى مع التأكيد على المحاكاة أو المعالجة . فعندئذ نستطيع أن نقول بأن « الكل » المبنى له ثلاثة أجزاء : الشىء المحاكى . الوسيلة التى عُولج بها الشىء . ثم الأسلوب . أو الطريقة التى تم بها تجميع الشىء ( أو الموضوع ) مع الوسيلة . ثانيًا . يمكن أن تنقسم المسرحية إلى أجزاء كمية . وهذا مانشير إليه عادة فى مناقشاتنا الحديثة باسم فصول ومشاهد . على أية حال . فان أعظم التقسيمات أهمية - من وجهة نظر الشكل - هو التقسيم الكيفى الذى يفضل التقسيم الكمى . إذن . ماهى هذه الأجزاء التى تؤهل الشكل كى يكون شكلا ؟ إن النقاد المحدثين يقررونها فى طرق مختلفة . فى مقالته المسماة « بعض الملاحظات العابرة المتعلقة بالدراما »[٧] يناقش جالزورثى أربعة منها . مع أنه لايحددها باسم أجزاء . وهى : الشخصية . الحبكة . الحوار . « المعنى المستدق » . ثم يحتج بأن الثلاثة الأولى من تلك الأجزاء تعتبر - فى الواقع - شيئًا واحدًا . ولقد توصل إلى استنتاجه هذا بأن تحليل الحبكة ليس - فى النهاية - شيئًا أكثر مما تفعله شخصيات معينة فى موقف قائم . لأن طبيعتها تحتم عليها ألاّ تفعل شيئًا آخر . كما أن الحوار ماهو إلاّ اللغة التى من خلالها تعبر هذه الشخصيات بالطبع والعادة - عن نفسها فى مثل تلك المواقف . وعلى هذا . فإن أجزاء جالزورثى الكيفية تنخفض ماهيتها إلى جزأين . هذا فى حين يتجه كتّاب محدثون آخرون إلى تحديد أربعة منها . وهى : الشخصية . الحبكة . الفكرة . الحوار مع أن بعض هؤلاء الكتّاب يميلون إلى وضع الفكرة فى مقدمة هذه الأجزاء . ويبدو مثل هذا التقسيم - فى رأيى - غير صحيح فى نظر أية دراسة للدراما كفن شعرى . وذلك لعدة أسباب . منها مايتجلى فى الالتباس المتعلق بصلة الأجزاء ومنها مايتجلى فى مسألة التعريف المحدد . مثلا . ماهو المقصود بالفكرة ؟ أضف إلى ذلك مايمكن أن يظهر من ملابسات إذا ماأولينا اهتمامًا لدراسة التقسيم وهو أكثر اكتمالا .

وقبل تقرير ذلك . يكون من الأفيد أن نكرر مرة أخرى السؤال المطروح : ماهى أجزاء هذا « الكل » الذى يشكله الكاتب المسرحى - بمعنى ينظمه . ويرتبه . ويؤلفه - فى شكل درامى معين ؟ على أساس تعريفه الشكلى للتراجيديا . والذى تأسس بدوره على دراسة أصول المحاكاة

---

(٧) In John Galsworthy's **The Inn of Tranquility: Studies and Essays** (New York: Charles Scribner's Sons, 1912).

وتمحيصها ، توصل أرسطو إلى تقسيم الدراما إلى ستة أجزاء كيفية [٨] مترابطة ارتباطًا سببيًّا ، ومرتبة حسب الأهمية ، وهذه الأجزاء هي : الحبكة ، الشخصية ، الفكر ، اللغة ، الموسيقى ، المنظورات المسرحية . وهذه الأجزاء الستة قابلة للتغير والتنوع ، إلاَّ أنها فى تغيرها وتنوعها متساندة ، ومرتبطة ببعضها على أساس سببى ومتبادل . فإذا ماقرأنا قائمة الأجزاء من أعلى إلى أسفل . لاحظنا أن كل جزء ماهو إلاَّ سبب مباشر تحكمى أو سبب شكلى للجزء الذى تحته ، ثم إذا ماقرأنا القائمة من أسفل إلى أعلى ، فإنا سنرى أن كل جزء ماهو إلاَّ سبب مادى للجزء الذى فوقه . وهكذا ، تكون الشخصيات هى المادة المباشرة التى يبنى منها الشعراء حبكاتهم ، ولكن الحبكة هى المصمم الشكلى لكل شخصية من الشخصيات . كما أن المادة المباشرة التى يصوغ منها كتَّاب الدراما شخصياتهم هى الفكر ، متضمنًا الشعور ، والعواطف ، والانفعالات ، والتأملات ، والقرارات ، ولكن فى الكل المبنى يكون المتحكم الشكلى للفكر هو نوع الشخصية أو طبيعتها . والأفكار من الناحية المادية تتألف من كلمات ، ولكن الفكر يفرض من الناحية الشكلية اختيار الكلمات وترتيبها . واللغة – بمعنى الحوار المنطوق – تتركب من كلمات متآلفة ذات انسجام ومعنى ، ولكن الفكر واللغة يفرضان من الناحية الشكلية الأداء الملحن . والغناء – كتنغيم للغة – هو أساسًا حركة ، أى موجات صوتية ، وكذلك المنظورات المسرحية التى تعنى تحركات الشخصيات – وهى المرئيات التى يهتم الشاعر بها أساسًا – ماهى إلا حركة مادية ، أو تحرك ملموس والعلاقة الشكلية بين الغناء والمنظورات المسرحية تتمثل خير تمثيل فى نصيحة هاملت للممثلين ، إذ يقول لهم : « اجعلوا الفعل يناسب القول ، والقول يناسب الفعل .

وفى المسرحية المتكاملة الصياغة ، نجد أن هذه الأجزاء الستة مرتبطة ببعضها ارتباطًا سببيًّا ، ومتماسكًا إلى الدرجة التى لايحتمل فيها إضافة جزء إليها ، أو حذف جزء منها ، بالإضافة إلى هذا ، فإنها تمثل جميع « الكل » ابتداء من الحركة البسيطة – حتى ولو كانت مجرد إيماءة إلى أعظم أفعال الإنسان تمامًا ، واكتمالاً ، وتنظيمًا ، أى الحبكة . وعلى هذا ، فتلك الأجزاء كاملة ، وشاملة .

والحبكة هى العنصر المعمارى العام للدراما . إنها عبارة عن ترتيب الأساس وتنظيمه ، وبدونها لايعرف الكاتب المسرحى ماهو المطلوب من الشخصيات لمسرحيته ، ولا يعرف الأفكار التى يجب

(٨) **Poetics**, Chap. 6. Ingram Bywater, **Aristotle on the Art of Poetry** (Oxford: Clarendon Press; London: Geoffrey Cumberlege, 1920-and successive reprintings) translates the fifth part as 'Melody'.

أن تعبر عنها الشخصيات . ولا الكلمات التي يجب أن يؤلفها لتعبيراتها . وبهذا المعنى . تعتبر الحبكة أساس الأول للبناء . وبمعنى آخر تعد الحبكة الغاية التي يجاهد الشاعر - بنشاطه الخلاّق - أن يصوغها . وكغاية . فإن الحبكة تتخذ من الأجزاء الخمسة الأخرى وسائل . وكتشكيل . فالحبكة تتخذ من الأجزاء الخمسة الأخرى مادة . والحبكة - فى أبسط معانيها - هى نتيجة . أو حاصل الأحداث التى تصنع فعل المسرحية . ولكن الأحداث فى مسرحية جيدة البناء ماهى إلا الشخصيات - كيفما كانت هذه الشخصيات - وهى تفعل ماهو ضرورى ومحتمل وكذلك فإن الشخصيات - كيفما كانت - ماهى إلاّ ماتنطق به من كلمات ضرورية أو محتملة . وعلى هذا . فإن الحبكة - فى أشمل معناها - أكثر من كونها مجرد سرد قصة مسرحية . وعندما ينجح الكاتب المسرحى فى صياغة الأجزاء الخمسة الأخرى فى حبكة تامة ، فقد توصل إلى الشكل .

وفى تشكيل الحبكة ينشغل الكاتب المسرحى بترتيب وتنظيم فعل مايقع على شخصيات بشرية . أو يصدر عنها . وأى فعل يقع على إنسان أو يصدر عنه يمثل تغييرًا فى حياة هذا الإنسان . وحياة إنسان آخر . أو تغييرًا فقط فى حياة هذا الآخر . أو آخرين يعانون من وقوع الفعل . وعلى هذا ، فالدراما كلها تتعامل مع التغيير . وهذا التغيير يمكن أن يقع غالبًا فى ثلاثة أنواع أو درجات مختلفة ، مع أنها كلها الثلاثة تحدث إلى حد ما فى كل فعل ينتظم داخل الحبكة . فمن الممكن أن يقع التغيير داخل الشخصيات ، مثل تغيير الموقف الذى يثير الانفعال ،أو العاطفة . أو يقع تغيير فى الرأى أو جهة النظر - وهذه كلها تغييرات فى الفكر . كما يمكن أن تكون التغييرات - إلى حدما - أعظم من ذلك ، وتتمخض عن إحداث تغيير تام فى طبائع الشخصيات ، وهذا معناه تغيير فى الشخصية . أما على المستوى الثالث والأرقى فيمكن أن يقع التغيير كليًا ، ويمثل عندئذ تحولاً شاملاً فى مجرى حياة الشخصية ، أى فى قدرها . ومثل هذا التغيير - إذا ماصيغ صياغة كاملة - يتحرك من مسبب مثير ، أو طارئ ، أو يتحرك من بداية إلى نهاية درامية ومنطقية ، وخاضعة إما لحكم الاحتمال ، أو لحكم الضرورة . وهذه العناصر الثلاثة : الفكر ، والشخصية ، والفعل - الناجمة عن مادة المحاكاة - تمثل الطرق الثلاث التى يمكن بمقتضاها أن تتماسك الحبكة ، أو تستوى فى «كل» .

إن حبكتى مسرحيتى «الطرواديات» و «هيكوبا» كحبكات بعض مسرحيات يوربيديس الأخرى - متوحدتان أولاً وقبل كل شىء توحدًا فكريًا . وحبكة مسرحية برتولد بريخت المسماة

« حياة السيد ريس Rece الخاصة » تتألف من حلقات مشهدية مفككة . أما الشيء الذى يربط الحبكة ببعضها فهو – كما فى العديد من مسرحياته الأخرى الفكر أساسًا ، بمعنى الغرض المطروح ، أو التحاجج والتناظر . ومن ثم تميل مسرحياته إلى أن تصبح – فى الغالب تعليمية . ومن جهة أخرى ، فإن مسرحية شكسبير « الملك لير » متوحدة بكل طريقة من هذه الطرق الثلاث . فتقسيم لير لمملكته ، ومااستتبع ذلك من طرد كورديليا وكنت ، موضوع فى سلسلة من الأحداث المتتابعة التى تتراكم فى الكارثة الدرامية المنطقية النهائية . ففى هذا الفعل تقود الأحداث السالفة – بنوع من الحتمية – إلى نتائج وعواقب محتملة . ومن ثمة فإن المسرحية كلها متوحدة فى إطار من الفعل الكلى . ويتبدى هذا الفعل فى التغير الحاسم فى شخصية الملك لير وفى فكره ، ومحصلته أن لير – مع أنه ينحدر نحو الموت – فإنه ليس إلاّ أحد أفراد الجنس البشرى .

وأى تغيير – له قيمته – يحدث داخل الإنسان أو يطرأ على حالته . فهو بالضرورة ، إما مُؤلمًا ، وإما مُفرحًا . وأعظم تغيير تام يطرأ على حال الانسان ، هو التغيير الذى ينتقل من أقصى طرف إلى أقصى الطرف الآخر ، أى من حال التعاسة إلى حال السعادة . أو من حال السعادة إلى حال التعاسة . والفعل الذى يتضمن معاناة إنسانية ، وينتقل من حال السعادة أو الاطمئنان والرضاء النسبى ، إلى حال التعاسة يكون له تأثيرات مختلفة عن فعل يتحرك أو يسير فى الاتجاه المضاد ، ويكسب الشخصية أو الشخصيات – قيمًا معينة . فحدث يتناول شخصًا شريرًا – وليكن هتلر على سبيل المثال – ويتغير من حال السعادة النسبية إلى حال التعاسة والفجيعة لن تكون له بالتأكيد نفس القوة والتأثير الذى يكون لحدث يتناول شخصًا طيبًا ، ويدعو إلى التعاطف وعلى هذا ، فباستطاعتنا أن ندرك أن الشخصية هى مادة الحبكة ، وأنها هى حالة الشكل . فنوعية التغيير التى تقع فى الحدث ، ونوعية الشخص الذى تورط فى هذا التغيير ، ماهما إلا مواصفات للشكل . ولقد اعتدنا على أن نسمى نوعين أو فصيلتين من الشكل باسم التراجيديا والكوميديا ، ولكن هناك مواصفات أخرى ضرورية للشكل التراجيدى الخالص . والشكل الكوميدى الخالص . وقبل أن ندرس بعض هذه المواصفات ، أود أن أوضح بأن مصطلحى التراجيديا والكوميديا ليسا بذوى قيمة فى ذاتهما ، ولكنهما مجرد دلالتين للشكل . فهناك تراجيديا جيدة ، وتراجيديات متوسطة الجودة ، وتراجيديات رديئة ويمكن أن يقال ذلك عن الكوميديا أيضًا . إنها كلها تراجيديات ، ولكنها تراجيديات ذات قيم مختلفة . وإنه لمن الضرورى أن نؤكد هذا ، فمنذ عصر « الإنسانية الجديدة » فى النقد ، نجد ميلاً ملحوظًا نحو تقييد ، وتحديد مصطلح

التراجيديا . ومن ثم كونه ذا دلالة قيمية فى حد ذاته . بالإضافة إلى هذا . فمن الأهمية كذلك أن نلاحظ هنا أن التراجيديا تشير إلى فصيلة شكل . وأنه لاتوجد مسرحيتان لهما نفس الشكل تمامًا . فمادام الشكل هو نتيجة تنظيم الأجزاء وترتيبها أو العناصر . فيكون من المستحيل أن يكون لمسرحيتين نفس الشكل بالضبط . فلو كان لهما نفس الشكل . فإنه يكون لهما نفس الأجزاء تمامًا ، ونفس التأليف . ومن ثم لن يكونا مسرحيتين منفصلتين . ولكن مجرد نسختين من بعضهما فمسرحية « هيبوليتوس » ليوربيديس ، ومسرحية « فيدر » لراسين تقومان على نفس القصة ، بل ترويان الكثير منها ، ولكنهما مختلفتان كليًا من ناحية الشكل ، ومن ثم فهما مختلفتان من ناحية التأثير . ونفس القول يمكن تطبيقه على « أنطونيو وكليوباترا » لشكسبير و « الكل فى سبيل الحب » لدرايدن ، ونفس التناقض يطبق على « أنتيجونا لسوفوكليس ، و « أنتيجونى » لأنوى ، وأيضًا على مسرحيات أخرى مشابهة التزاوج .

إن كل تراجيديا تعالج حدثًا جادًّا ثابتًا ، ولكن الجدية فى الحياة لها درجات وقيم مختلفة فهذا شيء جاد بالنسبة لصبى تغتصب منه علبة من الحلوى . أو بالنسبة للملك من ملوك المال تنتهب ثروته المختلفة . وكلا هذين الموقفين لايخلق تراجيديا . لأن قيمة التراجيديا تتوقف جزئيًّا على إدراك الشاعر لطبيعة الجدية السامية فى الوضع الإنسانى . كما تتوقف على قدراته على معالجة تلك الرؤية من خلال المزج الصحيح بين الأجزاء والعناصر . وأدنى درجة من درجات الفعل الجاد ذات شقين : أن هذا التغيير يجب أن يفرض وعيدًا وتهديدًا على إنسان ما . وأن هذا الإنسان يجب أن يكون شخصًا له صفات من نوع معين . والشخص المهدد يجب أن يكون إنسانيًّا بدرجة كافية – إنسان مثلنا – كى يكون قادرًا على فهم طبيعة التهديد والوعيد ، وأن يكون قادرًا أيضًا بدرجة كافية على معارضة التهديد . بالإضافة إلى هذا ، يجب أن ندرك فيه خصائص شخصية إنسانية تسمح لنا بأن نتفهمه ، أو بأن نتعاطف معه وهو واقع فى أزمته . ولسنا فى حاجة إلى أن تكون صفات النبالة والفضيلة غالبة عليه – مع أنه من الملاحظ أن معظم الشخصيات البطولية المأسوية تتمتع بصفات النبالة والكمال الغالبة – حتى تكتسب تفهمنا المتعاطف . وهى تعانى من الوعيد الذى يتهدد سعادتها . فقد يكون الشخص مغفلاً وعجوزًا كالملك لير ، أو يتحول فى صراعه إلى شرير ، كما هو الحال بالنسبة لميديا ومكبث . وعندما يكون للبطل التراجيدى مثل هذه الطبيعة . فإن تأثيرات الحدث المأسوى تختلف تمامًا عن تأثيرات نابعة من حدث تتورط فيه شخصية كهاملت

أو أوديب . وإلى حدٍّ ما . فإننا – نحن القراء أو المشاهدين – ندرك التهديد والوعيد الذى يهدد ويتوعد الشخصيات المأسوية . والبطل التراجيدى بصفة خاصة . ومن هنا تتحرك انفعالاتنا ونشعر بدرجات مختلفة من القلق وعدم الاطمئنان . تبتدئ من التشويق أو التعليق . وتشمل التوجس مما يمكن أن يقع ، والترقب ، والتخوف . ولكن إذا ماأصبح التهديد والوعيد متطرفًا ، فإنه من الممكن أن يحدث فزعًا أو حتى رعبًا ، وهو درجة متطرفة من درجات الخوف غير مرغوبة فى التراجيديا ، وإن كانت مقبولة فى الميلودراما .

ومن بين الأسباب المتعلقة بوضع قيد على عنصر الخوف ، هو أنه غير متضمن فى التراجيديا كعنصر منفرد فى حد ذاته ، ولكن كأساس مادى لتوليد الشفقة ، وتعريف الشفقة – أى الشفقة المأسوية – يوضح العلاقة . فالشفقة هى مانشعر به تجاه إنسان آخر . إذا ماكنا فى مكانه كنا سنشعر بخوف . إلى الحد الذى نندمج فيه ونتعاطف مع آلام الشخص المعرض للموقف المخيف . وإلى هذه الدرجة نصبح قادرين على الإشفاق عليه . ولايزال هناك مطلب آخر للشفقة التراجيدية . وهو أنها تتولد من شخص يعانى من سوء حظ لايستحقه . والطريقة الوحيدة التى بمقتضاها يمكن تحديد العقوبة أو المثوبة المستحقة هو تقدير الشخصية . وفعل الضحية . وحتى تستثار الشفقة التراجيدية يجب على البطل أن يفعل شيئًا . يجب أن يتقلد سلاحه . ويستجمع قواه . ويشرع فى منازلة القدر المهدد الذى يهاجمه . وعلى هذا . فإن الخوف والشفقة هما اللوازم الخاصة . أو المؤثرات المتعلقة بالفعل الجاد . وأنهما يحددان أو يقومان بتعريف ماهو جاد . ويجب أن يقع الخوف والشفقة كلاهما فى المسرحية أولا . قبل أن يقعا فى المتفرجين . ولنضف إلى هذا . أنهما يحدثان داخل المشاهدين المختلفين . بدرجات متنوعة . ويعتمد هذا الحدوث – جزئيًّا – على عوامل ليست قوية الصلة بالدراما نفسها قوة حقيقية . ولو فسرنا هذه القوى المؤثرة وهذا التطهير على أنه ظاهرة نفسية خالصة لاستجابة المتفرجين . فإن ذلك لن يكون مجرد سوء فهم لطبيعة تلك اللوازم فحسب ، وإنما هو أيضًا مشاركة فى تحطيم فكرة الشكل فى الدراما .

إن التطهر أو التطهير يجب أن يقع – بطريقة مماثلة فى المسرحية قبل أن يؤثر فى الجمهور . كيف يمكن حدوث التطهير من الخوف فى دراما جادة ؟ هناك طرق منوعة مفتوحة للمؤلف المسرحى . إن إلغاء التهديد والوعيد يلغى الخوف . تمامًا كما يحدث لأوريست فى الحكم القضائى الشهير فى نهاية مسرحية « ربات العذاب » . وعلى النقيض من ذلك ضحية الخوف – وليكن هاملت

مثلا – فهو يمكن أن يعانى أقصى عواقب التهديد بالموت . وعندما يحدث هذا ، لن يكون هناك خوف بعد ذلك يسيطر عليه . وكما يقع الخوف فى الشكل وهو يتغير خلال المسرحية ، فإن التطهير بدوره يتبدى خلال امتداد الحدث كله . وأول خوف عظيم يتملك هاملت يتجلى فى قراره الشجاع بأن يتبع الشبح ، وهذا الخوف يتراءى على هاملت ، كما يتراءى على رفاقه ، وعندما يظهر له الشبح ظهورًا كاملا يتلاشى الخوف الأول الذى كان يسيطر على هاملت ، ولكن لكى يحل مكانه خوف أقوى . ومادام شرط الخوف الأساسى ينشأ من القلق ، وانعدام الطمأنينة ، فأية محاولة لإعادة الطمأنينة والثقة تطهر ، أوتزيح عنصر الخوف ، والتطهر من الشفقة بسبب طبيعة الشفقة المأسوية لا ولن يكون كاملاً تمامًا . فالشفقة – كالخوف – تقع بطرق ودرجات متنوعة خلال المسرحية . ولقد عرفنا أن شرط الشفقة يتوقف على نوعية الشخص الذى يمكن أن نتعاطف معه ، أو نفهمه ، وعلى مايمكن أن يجازى به ، أى يتوقف على طبيعته وأفعاله . إن خوفَ هاملت والخوف على هاملت كليهما متمثل تمثلاً ملموسًا فى أحداث المسرحية ، والشفقة هى أكثر النتائج رقة لفهمنا المتعاطف له ، ولأزمته . وهو يختلف عن أوفيليا فى أنه ليس مجرد شىء يدعو إلى الرثاء ، وإنما هو صلب الطبع ، وجلد جدًّا بما لايسمح للتعاطف الرثائى . إن الشفقة التراجيدية التى تستثار نحو بطل مأسوى مثل هاملت أوأوديب تدفعنا إلى تقدير أعمق للشخصية الإنسانية – كما تتمثل بهما – كما تدفعنا إلى الإعجاب بها ، ومن ثم يضعف الإحساس بالإشفاق ، وتبقى الشخصية فى نهاية المسرحية دليلاً قائمًا على تفهمنا الأعمق لطبيعة الإنسان . وفى بعض التراجيديات يتراح الإشفاق عن طريق إدراكنا بأن البطل بالرغم من أنه ينساق نحو الهزيمة – ولربما نحو الموت – فإن سقوطه يشير إلى وجود نظام أخلاق عالمى .

إن التطهير شىء ضرورى إذا ماأريد للمسرحية أن تكون تامة . فأية مسرحية ، ماهى فى مجموعها منذ البداية إلاّ احتمالية التغيير . فإذا ماوقع التغيير فى منتصفها ، فإن الناتج هو احتمالات وتوقعات من التغيير أبعد مما وقع فعلا . أما فى نهايتها فإن التغيير يقع تامًّا ، وتعقبه راحة ناشئة من نوع التغيير الخاص الذى عولج . والخوف والشفقة كشيئين ملازمين للتغيير يجب أن ينفدا ، ولكن هذا النفاد يتم بطريقة محتملة ومقنعة ، وهذا النوع من نفاد تأثيرهما ماهو إلاّ التطهير . إن الخوف ، والشفقة ، والتطهير أشياء تعمل على تحديد شكل الحدث الجاد . وللحدث الجاد تأثيرات واحتمالات أخرى غير ذلك . فمثلا ، لهذا الحدث – كما لغيره من الأحداث الأخرى المصاغة فى

صياغة كلية فنية – قدرة على إثارة الاهتمام ، وخلق التوقعات ، وقدرة أيضًا على إرضاء هذا الاهتمام ، وإشباع تلك التوقعات . ولكن التأثير الخاص الذى ينفرد به الحدث الجاد دون أى حدث آخر هو الخوف والشفقة ، وإذا ماصيغ هذا الحدث صياغة كاملة فسيتخلق فيه تطهير من هذين الانفعالين .

هذا التركيز الشديد ، بل قل هذه المحاولة النشطة جدًّا لشرح صياغة أو تشكيل الدراما ذات الجدية الحقة يمكن أن تبدو وكأنها تحصر مفهوم التراجيديا فى الدراما « ذات الشخصية المركزية أو المحورية » ، ( هذا إذا مااستخدمنا المصطلح الذى يستخدمه كيتو فى كثير من الأحيان ) . ولكن ليس هذا هو القصد ، مع أن الوضوح والإيجاز يحددان اكتشاف الطرق العديدة المختلفة التى يمكن أن يصوغ بها الكاتب المسرحى مفهومه عن الطبيعة الجادة الخاصة بأزمة الإنسان وورطاته ، إن الكاتب المسرحى ليس مجرد مفكر ، ولكنه إلى حد مافيلسوف ، بل هو أيضًا – كالفنانين الآخرين – مجرب يقوم بتجارب على الصياغة . وإنه دائم البحث فى تركيب تلك الأجزاء الدرامية فى صياغة موحدة داخل كل متكامل حتى تصبح أحسن تعبيرًا عن رؤيته للوضع الإنسانى . ولنكرر ذلك مرة أخرى من قبيل التأكيد ، وهو أن مجال الصياغة والتشكيل المفتوح للكاتب المسرحى متسع حقيقة ، وعلى هذا ، إذا ماأراد أن يؤلف عملاً شديد الجدية ، فإن هناك مبادئ وأصولاً يجب عليه أن يرعاها (٩) .

وهناك مسرحيات ليست كاملة ولاتامة من حيث الجدية . ومما يطرأ على الذهن فى الحال مسرحيات مثل : « بيت دمية » لإبسن ، و « الشقيقات الثلاث » لتشيخوف فمع أن هاتين المسرحيتين شكلاً ، فإنهما ليستا مصاغتين صياغة تراجيدية كاملة ، فبينما تقترب مسرحية إبسن من شكل التراجيديا ، فإن مسرحية تشيخوف تقترب من التراجيكوميديا الحديثة . ومن المؤكد أن هناك مسرحيات أخرى حديثة مثل مسرحية أونيل « مجىء الرجل الثلجى » مجهضة ، وقاصرة عن أن تكون مصاغة صياغة تراجيدية كاملة بسبب مفهوم المؤلف العدمى عن الإنسان ، والكون الذى يقطنه .

ومثل تلك الإحباطات والإجهاضات موجودة فى مسرحيات أخرى كمسرحية فى « انتظار

---

(٩) See Elder Olson, **Tragedy and the Theory of Drama** (Detroit: Wayne State University Press, 1961).

جودو » لصمويل بيكيت . فى هذه المسرحية نجد الإنسان وقد تحول إلى عبث بشرى ينتظر قدرًا مجهولا ، فى عالم لامعنى له . وإلى الحد الذى يكون فيه عبثيا لايكون قدره إلاّ مجرد داعية للرثاء ، أو يكون بين الجدّ والهزل Serio—Comic ومثل هذه المسرحيات يمكن أن تسهم بوضوح – ولكن بالشيء – القليل – فى فهمنا لطبيعة الإنسان ، ولمفهوم القدر الإنسانى . بل إن هذه المسرحيات فى أحسن حالتها يمكن أن تكون مجرد سخرية واستهزاء من هذا الفهم ، وأن تكون إعلانًا عن ضرورة اليأس الرواقى . ومع أن الإنسان قد تبنى مرارًا مثل هذا النهج فى فلسفته ، فإنّه لم يكن راضيًا قط بمثل هذا الموقف .

إن الفعل الدرامى كله وهو يجرى فى مجراه من البداية وحتى يصل إلى نوع معين من النتائج ، والشخصيات المتنوعة التى تعمل كعوامل منشطة ومحركة لأحداث التغيير فى هذا الفعل ، والتأثيرات أو المؤثرات الناجمة عن ذلك ، كل ذلك يشكل العوامل الرئيسية المصممة للشكل فى الدراما كما أن الفعل الذى يكون على أية درجة من درجات إثارة السخرية أو الضحك ، والذى تكون فيه الشخصيات غير عادية ( شاذة ) أو غريبة على السلوك الإنسانى المألوف كما اصطلح عليه المجتمع بوجه عام ( بدون أنْ يكون فى غرابتها تلك ، أو انحرافها ذلك عن السلوك العام شيء مؤذٍ عمليًا ، أو مهدد لمشاعر الناس الآخرين وعواطفهم ) ويكون هدفها أو محصلتها فضح ، أو تصحيح تصرفات الشخصيات غير المعتادة ( أى الشاذة ) وإسعاد الشخصيات المتعاطف معها – مثل هذا الفعل بشخصياته تلك تنتج عنه مسرحية تنتمى إلى فصيلة الكوميديا . والتحليل يبين أن تأثيرات هذا الشكل الخاصة والمميزة تتمثل فى الضحك والسخرية ، وكلا هذين التأثيرين يمكن تأكيده بصفة رئيسية ومن ثم يتكون نمط ما داخل الشكل . فإذا ما كانت النتيجة كوميديا من أولها إلى آخرها ، ومتكاملة كشكل فنى ، فيجب أن ينشأ عن ذلك تطهير من انفعالى الضحك والسخرية . وكما هو الحال فى التراجيديا ، فإن الكاتب المسرحى هنا يمكن أن يحقق هذا التطهير بطرق مختلفة ، ولكن مادام كل من هذين الانفعالين ناشئًا عن الانحراف أو البعد عن المألوف الذى اصطلح عليه المجتمع ، فإن التطهير – مهما كان تحقيقه – يتمثل فى استعادة الوضع المألوف أو المصطلح عليه وتأكيده . وهناك نوع ملهوى يميل نحو الرومنسية ، ويؤكد بصفة أساسية على الضحك ، وهو النوع الكوميدى الذى كتب فيه شكسبير . وهناك نوع آخر يميل نحو القصاص والتأديب ، أو إصدار الحكم ، وقد اشتهر به بن جونسون . ويختلف هذان النوعان عن بعضهما

جزئيًا من وجهة نظر المؤلف المتعلقة بالشخصيات الكوميدية . فجونسون يبدو وكأنه يقول فى صرامة : « أيها الإله ، لكَمْ تبدو وتلك الكائنات الفانية مغفلة وساذجة ! » ، وكأنه بهذا يضع نفسه فوقها ، وبعيدًا عنها . أما شكسبير فهو يبدو على النقيض من ذلك ، وكأنه يقول : « أيها الإله ، لكم نبدو مغفلين نحن الكائنات الفانية فى بعض الأحيان . ولو تطرف جونسون فى مدخله هذا فإن النتيجة ستكون هجاءً ضاريًا يستحيل معه وجود عنصر الضحك ، ومن ثم تنتفى الكوميديا . أما لو كان مدخل شكسبير فى أيد أقل فنية ، فيمكن أن تكون النتيجة مسرفة فى عاطفيتها ، ومهددة بنفس القدر لطبيعة الكوميديا .

وهناك – كما أعتقد – فصيلة رئيسية ثالثة من الشكل الدرامى تسمى بأسماء متنوعة : مثل : التراجيكوميديا ، الرواية الرومنسية الدرامية ، الدرام drame ، الميلودراما ، وفى هذا الشكل يكون التهديد والوعيد مبالغًا فيه إلى الدرجة التى يتولد معها الخوف والفعل الذى يصفه ويعالجه هذا الشكل ، يبدو – مظهريًا – ومؤقتًا – حاد الطبع ومن ثم لابد أن تكون الكارثة المهددة فى النهاية مجافية للمطلوب . أى أن تكون للشكل – وهو فى أحسن حالته الصياغية – نهاية مزدوجة : نتيجة سعيدة للشخصيات التى تتعاطف معها ، وعقاب مستحق الوقوع على الشخصيات التى لانتعاطف معها ، وهذا الشكل يمكن أن يميل بدرجة كبيرة نحو الروح الملهوية كما هو الحال فى مسرحية « هيلين » ، ليوربيديس ، وفى بعض تراجيكوميديات بومونت وفلتشر . ومثل هذا النوع المسرحى يؤكد بدرجة كبيرة على انتصار التهديدات وتحققها ، كما يؤكد على العقبات ، والأزمات ، وحتى على الأخطار فيما ينتج من نهاية سعيدة . وعندما يقع التأكيد على المؤثر الثانى المتمثل فى الكراهية ، فإن الشكل عندئذ يميل نحو الميلو دراما أكثر مما يميل نحو التراجيكوميديا . ومادام هذا الشكل يُحدث تأثيرًا من تأثيرات التراجيديا ، وهو الخوف ، فإنه يتسم بكثير من الخصائص البنائية المتعلقة بالتراجيديا ، ولكن عندما يقع التأكيد على المؤثر الثانى أى على الكراهية – التى تتساوق مع السخرية – فإن الشكل ممكن أن ينضم أيضًا إلى الطرائق البنائية للكوميديا فمثلا ، تكون شخصياته – كشخصيات الكوميديا – راكدة بمعنى أنها صنعت اختياراتها الأساسية قبل بداية الفعل ، ولاتستطيع أن تصنع اختيارات أساسية أخلاقية جديدة فى أثناء تقدم الفعل . وكما هو الحال فى الكوميديا أيضاً ، فإن النظام الأخلاقى – الذى يترشح أو يبين من الفعل – يظل ثابتًا خلال المسرحية ، ولكنه لن يكون كما هو الحال فى التراجيديا – عرضة

للفحص الدقيق . لأن المجال لايسمح لأى فحص أو دراسة لملامح أخرى بنائية وشكلية . وكما لاحظ أرسطو فإن هذا الشكل الثالث ظل شائعًا ومتكرر العرض فى المسرح [١٠] . إنه فى حد ذاته شكل درامى مشروع ومتكامل ، ولن تتقدم دراسته إذا مااعتبرناه تراجيديا هابطة ، أو مجرد تراجيديا شعبية .

وأحب أن أختتم بهذه الملاحظات : أولاً ، – أن أكرر وأعيد بأن دراسة الدراما كشكل تمثل تفسير الدراما كدراما ، وليس كأى شىء آخر . فإن لأية مسرحية – حتى ولو كانت محدودة القيمة أو متوسطتها – شخصيتها الخاصة ، ومغزاها كدراما لها شكلها وصياغتها ، بغض النظر عما يفعل بها فوق خشبة المسرح . إن فن الدراما ليس بالضبط هو نفس الشىء كفن المسرح ، مع أن الاثنين كفنين متوحدين أو شريكين يمكن أن يحققا أقصى درجات التعبير . وهناك عوامل مختلفة تتسلط على المؤلف المسرحى فى أثناء صياغته للتغيير الذى يطرأ على الوضع الإنسانى ، ولكن يبدو لى أن هناك عاملين اثنين هما السائدان . أولها ، مفهوم الكاتب المسرحى للعالم الذى يعيش فيه ، أو بالأحرى للعالم الذى تجرى فيه الأحداث . وعندما أقول العالم فأنا لاأعنى بالطبع مجرد العالم المادى أو الفزيائى فقط ، وإنما فوق ذلك كله عالمه الاجتماعى والسياسى والأخلاق . ومن الممكن أن يكون عالمه خاضعًا لنظام ، ومعروفًا ، ومترابطًا كما هو الحال فى عالم كل من سوفوكليس ، أو شكسبير ، أو إبسن ، وفى كل حالة من هذه الحالات فإن الشكل الدرامى لكل منهم ، والذى يصف هذا العالم ، يكون مرتبًا ، ومتماسكًا ، وواضحًا ، وذلك نوع من الشكل المغلق ، كما يسمى . وعلى العكس من ذلك ، فقد يتصور الشاعر عالمًا مجزءًا وبلا جسور ، كهذا العالم الذى نجده عند بعض التعبيريين الألمان ، أو عالمًا غريبًا لايدعو للتعاطف كهذا الذى نجده فى بعض أعمال أونيل . أو عالمًا مضطربًا عبثيًا ، وعدائيًا أو ملغزًا كالذى نجده عند جينيه ، وبيكيت ،

(١٠) وفى المرتبة التالية يأتى هذا النوع من الحبكات الذى يجعله بعض النقاد فى المقام الأول ، وهو الذى تزدوج فيه الحبكة ، مثل « الأودية » فإن لهذا النوع نهايتين متضادتين : إحداهما للشخصيات الخيِّرة ، وأخراهما للشخصيات الشريرة . وإذا كان هذا النوع من الحبكات يعد الأحسن ، فإنما يرجع ذلك إلى ضعف تقدير المشاهدين ، لأن الشاعر التراجيدى عندئذ يسترشد فيما يكتبه بما تمليه رغبات متفرجيه . غير أنَّ الامتاع المأسوى الحقيق الذى سيتولد من ذلك النوع من الحبكات ليس هو الإمتاع المأسوى الحقيق ، إنه يناسب الكوميديا كجنس ، فلو أن الأشخاص فى المسرحية الكوميدية كانوا أعداء ألداء كما فى القصة الأصلية كأورست وإيجستوس مثلا – لتركوا المشهد المسرحى ، وهم فى النهاية أصدقاء ، لاقاتل بينهم ولامقتول » .

Poetics, Chap. 13, By water's translation).

وأونيسكو . وفى مثل تلك الأمثلة يمكن السماح بصياغة أو بتشكيل غير جيد ، لأن المطلوب هو الشكل المفتوح الذى عرفه التعبيريون فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، أو الذى عرفه التجريبيون المحدثون . والحقيقة أن عدم التطابق التام بين أشكال هذه المسرحية الحديثة وشكل أية مسرحية من مسرحيات الماضى العظيمة ، لايعنى بأى حال أنها خالية من الشكل . وأى دارس مدقق درس بناء مسرحيات الماضى العظيمة يعرف إلى أى مدى تتنوع وتنفتح تلك الأشكال داخل الفصائل المختلفة .

أما العامل الرئيسى الثانى الذى يتحكم فى المؤلف فى أثناء تشكيله للمسرحية فهو مفهومه عن طبيعة الإنسان . فعندما نطالع ، أو نشاهد ، أية مسرحية من مسرحيات الماضى العظيمة ، فإننا نميل – طبيعيًّا – إلى تفسير شخصياتها فى ضوء المعرفة النفسية ، والمواقف ، ووجهات النظر ، والأفكار المألوفة لنا ، ومن ثم يتولد لدينا الإحساس بأن مفهوم الإنسان عن طبيعة الإنسان ثابت وغير متغير تغيرًا جذريًّا ، وربما كان هناك وجه من أوجه التاريخ الإنسانى تصح فيه تلك الفكرة ، ولكن بالمعنى الأوسع – فإن رأى الإنسان فى طبيعته – بل فى حالته – دائم التغير . والدراما هى إحدى وربما كانت أهم الادوات التى اخترعتها البشرية كى تكتشف بها طبيعة الإنسان وتفسرها . وقد ذكر ديهامل – فيما معناه – أننا يمكن أن نقول بأن الدراما لاشىء أقل من صورة عالمية لطبيعة الإنسان ، واكتشاف تنوع السلوكيات التى يمكنه ممارستها فى العالم الذى يعيش فيه (١١) . وعلى هذا يجب ألاّ تعالج الدراما الوضع الإنسانى فحسب ، وإنما تعالج أيضًا مشكلة ارتباط أو عدم ارتباط هذا الوضع بطبيعة العالم . وكيفية فهم الكتاب المسرحى للإنسان ولمثل الارتباطات سيؤثر – كما آملت أن أوضح – فى صياغة أو تشكيل أية مسرحية يكتبها . وعلى هذا ، إذا ماجعلنا مدخلنا إلى الدراما مدخلاً جماليًّا له مبرراته الخاصة – وليس بمدى نفعيته للدولة ، أو لمجموعة أصول أخلاقية معينة ، أو لدين معين ، أو مبادئ اجتماعية معينة ، أو لأى شىء آخر ، أو لأحكام خارج الدراما نفسها – فإننا يجب عندئذ أن نخلص إلى القول بأن الشكل والمعنى لاينفصلان . وكما قال كيتو إذا ماتساءلنا عمّا تعنيه مسرحية « أنتيجونا » فإن الإجابة الوحيدة الممكنة فى هذا المجال هى أن « أنتيجونا » تعنى « أنتيجونا » .

(١١) Georges Duhamel, **Défense des lettres. Biologie de mon métier** (Paris: Mercure de France, (1937), pp. 280-81