الفصل العاشر

الأدب الفرنسىّ فى « القرن العظيم »

وهو القرن السابع عشر — عهد لويس الرابع عشر

جرى العرف بين مؤرخى الأدب الفرنسى أن يصفوا القرن السابع عشر « بالقرن العظيم »[1] ، وختام هذا القرن فى تاريخ الأدب هو العام الذى شهد موت عاهل فرنسا العظيم لويس الرابع عشر ، عام ١٧١٥ .

شهد هذا « القرن العظيم » ما بذله « ريشليو » من جهود موفقة انتهت بتركيز السلطان فى صاحب التاج ، بعد أن كان موزعاً بين أشراف الأقطاع ؛ حتى بلغ الحكم المطلق أبعد مداه فى عهد لويس الرابع عشر ؛ وصحب هذه المركزية السياسية مركزيةٌ فى الأدب ، بل مركزيةٌ فى الثقافة بأوسع معانيها ، انتهت بسيادة النزعة الاتباعية (الكلاسيكية) سيادة مطلقة ؛ فقد كان أدب القرن السادس عشر فردياً فى جوهره ، يستمع فيه الأديب إلى وحى نفسه وهواه ، ولم يكن ثمة مقياس عام ظاهر يقاس به نتاج الأدباء الذى تنوعت صنوفه وتعددت ، كما تنوعت أذواق الأدباء أنفسهم وتعددت نزعاتهم ؛ ثم جاء القرن السابع عشر ، فطبع الأدب بالطابع الذى وسمت به السياسة ، وهو الجمع والتوحيد تحت سيطرة السلطان ونفوذه ؛ فطمست شخصيات الأدباء وضاعت حريتهم فى الأدب ، كما طمست وضاعت فى السياسة سواء بسواء .

هذه الحركة التى سارت بالأدب والثقافة نحو التوحيد والتنظيم ، والتى تمثلت فى « الصالونات » الأدبية التى شاعت عندئذ ، وفى « المجمع العلمى الفرنسى » الذى أنشئ ليكون صاحب الكلمة العليا فى الثقافة الفرنسية ، لم تبلغ أوجها إلا حين قبض الملك الشاب لويس الرابع عشر على زمام الأمر بيده بعد موت وزيره « مازاران » سنة ١٦٦١ ؛ وعندئذ فنيت « الصالونات » ليحل محلها « القصر » ، فمنه كانت تصدر القوانين التى

---

(١) Grand Siècle .

تتحكم فى أذواق الأدباء كما كانت تصدر سائر القوانين ؛ فالذوق الفنى الذى تجلّى فى بناء « فرساى » هو نفسه الذى فرض نفسه على الأدب ، الرشاقة والفخامة وسلامة القواعد .

فى هـذا الجو « الأرستقراطى » نشأ الأدب الاتّباعى فى فرنسا ، وهو أدب « أرستقراطى » صورة وجوهراً ، ولو أن منشئيه كادوا جميعاً أن يكونوا من أهل الطبقة الوسطى ، ارتفعوا إلى أوج الشهرة بفضل من الملك ؛ فالمسرحيّون العظماء والشعراء النوابغ والناثرون الفحول ، كانوا بمثابة المأجورين ليمتعوا طبقة رفيعة لاينتسبون هم إليها وإن عاشوا بينها ؛ ومن هنا كان أدبهم يمثل أرفع المُثُل التى سادت فى عصرهم ، دون أن يزلوا فى الأخطاء والعيوب التى تنزل عادةً بأدب رجال الطبقة الرفيعة ، وهى الضحولة والتكلف ، فجاء أدبهم — على نقيض ذلك — عميقاً جيد الصناعة .

لـكنا إن رأينا هذه الوحدة المصطنعة التى ضمت أذواق الأدباء فى مسلك واحد خلال القرن السابع عشر ، فلا ينبغى أن نغمض الأعين عن عوامل كانت تعمل فى الخفاء رويداً رويداً حتى انتهى بها الأمر إلى تحطيم هذا السلطان الأدبى الذى صدر عن « الصالونات » أولا وعن قصر « فرساى » ثانياً ؛ ونعنى بتلك العوامل جهود الطبقة الوسطى التى أثْرَتْ — البورجوا — فقد ظل هؤلاء يرتفعون فى المجتمع ويزداد خطرهم حتى إذا ما تحطمت قوة الملك بعد لويس الرابع عشر ، انتقل مركز الثقافة والأدب من القصر وحاشيته إلى الأغنياء من رجال البورجوا ؛ وسنلمس آثار هذا الانتقال حين نعرض لأدب القرن الثامن عشر .

وسبيلنا الآن أن نقدم بين يديك أعلام الأدب فى « القرن العظيم » فنعرض الشعراء ، فرجال المسرحية ، فالناثرين وأصحاب القصة .

(١) الشعر الغرنسى فى القرن السابع عشر :

مالبرب Malherbe (١٥٥٥ — ١٦٢٨) :

أول من نتناول من شعراء هذا القرن هو « فرانسوا دى ماليرب » الذى ولد فى « كان »[1] من أب يتولى القضاء ؛ وقد أراد « ماليرب » أول الأمر أن يسير على نهج

---

(١) Caen .

أبيه ، فيتجه إلى دراسة القانون واحترافه ، ولكنه مالبث أن خلع رداء القانون ليمتشق الحسام محاربا فى الحروب الدينية التى كانت ناشبة إذ ذاك ؛ ثم انتهى به الأمر إلى القرار فى باريس حيث اتصل بالقصر وانصرف للشعر .

أغدق عليه القصر وأصحاب السلطان فى باريس إغداقا كريماً لكنه دفع الثمن غالياً ، إذ ردّ الجميل شعراً ذليلا خاضعاً يتقرب به من أولى الأمر ؛ ولو أن ذلك لم يمنعه عن الإنشاء فى المناسبات الشعبية العامة .

لم يكن « ماليرب » شاعراً من الطراز الأول ، وإنما يذكره تاريخ الأدب لموقفه أكثر مما يخلده لشعره : فقد كان اللسانَ المعبر عن المثل الأعلى للحكومة الذى أخذ يسعى ريشيليو نحو تحقيقه ، ولولا ذلك لما تناول ديوانه قارئ حديث إلا ليقرأ له قصيدة أو اثنتين ، مثل قصيدة « العزاء » التى وجهها إلى والد فقد ابنته . أما سائر شعره فلا يمتاز بقوة الخيال ولا عمق الشعور ولا طلاوة الأسلوب على الرغم من عنايته بالصقل والتجويد ؛ ولهذا جاء شعره أقرب إلى النثر فى برودة .

نقول إن تاريخ الأدب يذكر « ماليرب » لموقفه أكثر مما يذكره لشعره ؛ فقد ظهر فى عصر كان الذوق الأدبى يتجه اتجاها يطابق مزاجه ونزعته ، فكان من حسن حظه أن اقترنت باسمه الحركة الجديدة كلها ، وكان هو بغير شك عاملا من عوامل رسوخها ، إذ وضع الأساس الذى قام عليه الشعر قرنين كاملين من الزمان ؛ ولم يكن ذلك الأساس قواعد إيجابية رسمها لينهج على غرارها الشعراء ؛ بل كانت جهوده سلبية تحذف ولا تضيف ؛ فقد أخذ ينقّى الشعر من الألفاظ القديمة والعبارات الإقليمية التى أدخلها رجال « البلوع » ؛ وعارض رأى « رُنْسار » فى أن تكون للشعر لغة خاصة به ، فلغة الشعر — فى رأيه — هى الفرنسية النقية الخالصة ، وإذن فهى لغة النثر الجيد ؛ وكان « ماليرب » يبذل مجهوداً ضخما فى العناية بقواعد النحو فى أدق تفصيلاتها ، حتى لا تفلت منه فى إحدى قصائده غلطة نحوية واحدة ، لهذا كان يكتب المقطوعة أو القصيدة ، ثم يعيد كتابتها ، ويعيدها مرة بعد مرة ، وهو فى كل مرة يصلح أخطاءها ويصقل ألفاظها ويجوّد أسلوبها ؛ حتى لقد أثر عنه أنه كان يستنفد « رزمةً » كاملة من الورق ليفرغ من مقطوعة واحدة فيها بضعة أبيات من الشعر ؛ ومن بين القواعد التى اشترطها فى النظم ألا يتدفق المعنى من زوج الأبيات

إلى الزوج الذى يليه ، فيجب عنده أن يتم المعنى فى كل زوج على حدة .

هكذا يجب أن تكون العناية بكتابة الشعر ، فلا خطأ فى النحو ولا إدخال للفظ الغريب ، ولا طلاقة فى تدفق المعنى ؛ وشعاره فى الشعر هو الوضوح والصحة وجودة المعنى ، فلا غرابة إن عدّه تاريخ الأدب واضع الأساس للمدرسة الاتباعية التى سادت فى القرن السابع عشر ، وهى مدرسة تعمل على كبت الحرية الفردية وتجتنب كل ما يؤدى إلى الاسراف فى الفكر والأسلوب ؛ ولنضرب مثالا لشعره أبياتاً من خير قصائده « عزاء إلى مسيو دى بريبه » :

أَحُزْنُكَ هذا — إذن — « بريبه » حزنٌ سرمدىٌ ؟
أيظلُّ هذا الحديث الحزينْ
— الذى يوحى إليك به عطفُك الأبوىُّ —
يزيد فى أحزانك أبد الآبدينْ ؟
أتكون فادحةُ ابنتك التى نزلتْ بها فى قبرها
بموتٍ هو للجميع مآب
متاهةً ضَلَّ رشدُك فى أنحائها
فلن يعود إليك صواب ؟

إنى لأعلمُ ما كان لها من سحرٍ فى طفولتها
فلم أكن لك بالصديق الآثم
وأحجمتُ ، لم أخفف من مصيبتها
ولم أستهن برُزْئها القاصم

لكنها تنتمى إلى عالمٍ أجملُ مابه عابر
يرقبه أسوأُ المصير فى الأرض
وقد عاشتْ — زهرةً — كما تعيش الأزاهر
صباحا واحداً ثم تقضى

وهَبْ أن الله استجاب لك الدعاء
فامتدّ بها الأجل
وعاشت حتى أمستْ كهلةً شمطاء
فأين أين الأمل ؟

أم تظنُّها لو عُمِّرَتْ ، فإنها فى دار المقرّ
تزداد من ترحابها ؟
أم كانت تقلُّ إحساساً بتربة القبر
وبالدود فى لحدها ؟

ريفيير Regnier (١٥٧٣ — ١٦١٣) :

وضع « ماليرب » قواعده واستنّ للشعراء الشرائع ، فتبعه التابعون ، وظن « بوالو » — الناقد المشهور الذى سنحدثك عنه فى الكلمة التالية — أن جميع الشعراء قد اعترفوا بالقوانين التى فرضها « ماليرب » ؛ لكنه أخطأ الظن ، فكان هنالك من عارض وقاوم ، وعلى رأس هؤلاء المعارضين للحركة الجديدة « ريفييه » .

كان « ماتوران ريفييه »[١] شاعراً عبقريا يبتكر ولا يقلد ؛ وله فضلا عن قصائده الرائعة ست عشرة سخرية تضارع أروع ما عرفه الأدب الفرنسى من الشعر الساخر ، وأهمها « الشعراء »[٢] التى يعرض فيها وصفاً دقيقاً لحالة الأدب فى عصره ، و « إلى نقولا رابان »[٣] وفيها يهاجم ماليرب و « ماسِتْ »[٤] وهى دراسة قوية لامرأة عجوز منافقة . ولعل هذه السخرية أن تكون آيته ، رغم ما فيها من فحش فى القول ينبو عنه الذوق المهذب ، و « الشاعر رغم أنفه »[٥] وفيها يعرض طريقته فى الكتابة وخصائص مزاجه ونزعته .

وأهم ما يمتاز به ريفييه تصويره للشخصيات تصويراً فيه قوة وشمول ؛ ومع ذلك فتاريخ الأدب يذكره لخروجه على قواعد ماليرب أكثر مما يذكره لسائر صفاته ومميزاته ؛

---

(١) Mathurin Regnier . (٢) Les Poètes . (٣) A Nicole Rapin .
(٤) Macette . (٥) Le Poète Malgré soi .

وهو فى السخرية التى يهاجم فيها ماليرب ، تراه يهزأ بأولئك الذين يبذلون أقصى جهدهم فى دقائق القواعد اللغوية وقواعد العروض ، فكأنما هم بذلك ينثرون النظم وينظمون النثر ، ويحسبون ألا يكون الأدب أدبا إلا إذا نسج الأديب على منوالهم ؛ أما رينييه فيرفض الإذعان لهذه القيود ويدافع عن حرية الأديب ، وعما يجب أن يتمتع به العبقرىّ النابغ من حقوق فى الابتكار هى فوق كل قاعدة وكل قانون ؛ وأسلوب رينييه فيه قوة وطلاقة ، لكنه كثيراً ما يكون مهلهل الديباجة وفيه أخطاء لغوية ؛ نعم إنه يقدم لذلك بقوله إن ما يبدو فى أدب النوابغ من إهمال هو نفسه الدليل على مواضع نبوغهم ؛ لكننا حتى إن سلمنا معه بصدق هذا الرأى ، فلا يسعنا إلا أن نلاحظ أن مواضع إهماله وخطئه أكثر من أن تغتفر .

وإمعانا فى الخروج على ماليرب ، كان رينييه كثيراً ما يُجْرى المعنى فى القصيدة من وحدة زوجية إلى الوحدة التى تليها ، ولا يحرص على أن يتم المعنى فى كل وحدة كما أوصى ماليرب ؛ وهذا مثال من شعره :

مقطـــــــوعات

إن كانت عيناكِ تلمعان نورًا وغراما
فقد كانتا لقلبى الذى استعبدتِه ضراما ؛
وإن كنت أجثو لعينيك كما أجثو لنجم أقدس ،
فلماذا لا تحبيننى ؟

وإن كان قد خَلَعَ عليكِ الجمالُ جلالا
فينبغى — كالزهرة فوق العشب تذوى ذبولا —
من بطش الفصول وعنفها أن تعانى ،
فلماذا لا تحبيننى ؟

أتريدين أن يكون فيضُ الغرام من عينيك
هبةً من الطبيعة بغير جدوى علىّ ولا عليكِ ؟

فإن كان الغرام — مثل الله — على الجميع يفيض .
فلماذا لا تحبينني ؟

أم تنتظرين يوما يتولاّكِ فيه الندمْ ؟
إن فى ذلك حرمانا لنا من كثير من النعمْ ؛
وما دمنا نعيش من عمرنا فى أحلاه ،
فلماذا لا تحبينني ؟

بوالو Boileau (١٦٣٦ — ١٧١١) :

ولكن ماذا تجدى ثورة « رينييه » على « ماليرب » والعصر كله يتجه الوجهة التى وجدت فى « ماليرب » لسانا معبراً ؟ لقد أخذت تعاليم « ماليرب » تزداد رسوخا واتساعا ، حتى إذا ما انقضى بعد موته نصف قرن جاء أديبٌ آخر فأكمل رسالته ؛ أديبٌ يحتل فى الأدب الفرنسى مكانة عالية ، دان له الشعر فى فرنسا بل فى أوربا كلها حيناً من الدهر ، إذ أصبحت قواعده فى النقد مقياساً يؤمن بصدقه الشعراء ؛ فتستطيع أن تعده بحق ممثل المذهب الاتباعى (الكلاسيكى) فى الأدب والمعبر عن أصوله وقواعده .

ولد « بوالو » فى باريس ، وكان فى شبابه يُعَدُّ لوظائف الكنيسة ، لكنه لم يلبث أن انحرف بمجرى الدراسة إلى القانون ، ثم عاد فترك دراسة القانون لينصرف إلى الأدب ، وذلك حين مات أبوه وخلّف له إرثا يكفيه مؤونة العمل لاكتساب القوت ، واشتغل « بوالو » بالنقد الأدبى خاصة ، فأثار بنقده عداوة كثير من الأدباء المعاصرين ، لكنه فى الوقت نفسه اكتسب صداقة « موليير » و « راسين » و « لافونتين » كما ظفر برعاية الملك ؛ ولبث بوالو أمداً طويلا يسيِّر المجمع العلمى ويرسم له الطريق .

ويتألف نتاجه الأدبى من اثنتى عشرة رسالة ، واثنتى عشرة سخرية ، وطائفة من الأناشيد والحِكَم والقصائد القصيرة ؛ وله كذلك آثار نثرية ؛ غير أن ما يعنينا من إنتاجه كله قصيدتان : « منصة الخطابة »[١] و « فن الشعر »[٢] .

---

(١) Le Lutrin .

(٢) L'Art Poétique .

أما « منصة الخطابة » فأساسها معركة نشبت بين رجلين فى إحدى الكنائس على موضع منصة الخطابة ، فاتخذ « بوالو » من هذه الحادثة موضوعا لقصيدة من « الشعر الحماسى الساخر » وهو نوع جديد مبتكر من شعر السخرية فى فرنسا سرعان ما انتقل إلى إنجلترا إذ اتخذ « پوپ » — فى أوائل القرن الثامن عشر — من قصيدة « منصة الخطابة » نموذجا احتذاه فى قصيدته المشهورة « اغتصاب الخُصلة »[1] ، فقد كانت طريقة السخرية قبل ذلك أن يتناول الكاتبُ الساخر موضوعا حماسياً جادا رصيناً فيعالجه بطريقة تبعث على الضحك إذ يسوقه فى عبارات مبتذلة لا تتناسب مع جلال الموضوع ، فجاء « بوالو » وقلب الطريقة بأن تناول موضوعا تافهاً ثم عالجه بأسلوب جليل وقور يناسب الملحمة العظيمة ؛ وإذن فأساس « الشعر الحماسى الساخر » أن يكون بين مادة القصيدة وأسلوبها فارق وتباين فيمتنع التناسق والتناسب ، فبدل أن كانت طريقة السخرية القديمة — كما قال بوالو — تُجرى على لسانى « ديدو » و « إينياس »[2] كلاما شبيها بما يجرى على ألسنة السماكين والحمالين ، أصبحت الطريقة الجديدة تُجرى على ألسنة الخلاقين وزوجاتهم كلاما شبيها بما تبادله « ديدو » و « إينياس » بل لا تكتفى طريقة « الشعر الحماسى الساخر » التى أدخلها بوالو فى الأدب الفرنسى ، على مجرد استخدام الحديث الذى يلائم الملحمة الكبرى فى موضوع تافه ، بل تستخدم أيضاً تقاليد الملحمة وقواعدها كما جرى بها العرف فى الآداب القديمة ، فأحلامٌ وحروبٌ تجرى على نمط الحروب الهومرية وهكذا .

وأما قصيدته الأخرى « فن الشعر » فموضوعها قواعد النقد الأدبى وأصول الشعر كما يجب أن تكون ، وقد لبثت هذه القصيدة حيناً طويلا من الزمان مرجعاً هاما يرجع إليه الأدباء كلما مسّتْ بهم الحاجة إلى هداية فى أصول الأدب الاتباعى (الكلاسيكى) ؛ والقصيدة منظومة فى أربعة أجزاء ؛ فصّلت فى الجزء الأول منها القواعدُ العامة ، كما رُوى فيها تاريخٌ قصير للشعر الفرنسى من « ڤيُون » إلى « ماليرب » وخُصص الجزءان الثانى والثالث لبيان أنواع الشعر وما يضبط كل نوع منها من قوانين وقواعد ؛ وأما الجزء الرابع فيقدم فيه بوالو وصفاً لحياة الشاعر الخلقية والخلال التى ينبغى للشاعر أن يتحلى بها .

---

(١) The Rape of the Lock .

(٢) راجع إنياذة فيرجيل فى الجزء الأول من هذا الكتاب .

والمحور الرئيسى الذى يدور حوله مذهب بوالو هو أن الشاعر يجب أن يحذو حذو الطبيعة ، أو بعبارة أخرى يهتدى بهدْى العقل ؛ وإنما أراد برأيه هذا أن الشاعر عليه أن يجتنب المبالغة والاسراف والشذوذ ، وألا يحيد عما هو طبيعى ومعقول ، والطبيعى المعقول هو ما يطابق سير الحياة المألوف ؛ فمن المبادئ التى أخذ بوالو يكررها و يشرحها : « لا جميل إلا الحق ، فالحق وحده محبب إلى النفوس » إذ يعتقد أن سائر أصول الفن الشعرى مستمدة من هذه القاعدة .

أراد « بوالو » للشاعر أن يستمع إلى ما يمليه العقل ليجئ قوله حقاً يتفق مع ما يجرى فى الطبيعة ، وأخذ يناقش هذا المبدأ و يشرحه حتى انتهى به الأمر إلى نتيجة غريبة ، وهى أن لا مناص للشاعر عن محاكاة الآداب القديمة ؛ إذ ما سبيل الشاعر إلى معرفة ما هو طبيعى معقول ؟ كيف يميز بين الحق وغيره ؟ لا سبيل إلى ذلك إلا أن يُدْمن الشاعر مطالعة الأقدمين حتى يكتسب الذوق الأدبى السليم وتكون له ملكة الحكم الصحيح .

قد تقول : ولكن هذه القواعد الضيقة خانقة لحرية الأديب قاتلة لابتكاره ؛ ولكنك إذ تقول هذا قد نسيت أننا نعيد لعصر طابعُه الحكم المطلق الموحد فى السياسة والأدب .

لافونتين La Fontaine (١٦٢١ — ١٦٩٥) :

ولد « جان دى لافونتين » فى إقليم شمبانيا بفرنسا ، من أب كانت له حراسة الغابات فى إقليمه ، وهو منصب لا بأس به ، وورثه الابن عن أبيه ؛ وشاءت الأيام لأديبنا ألا يتلقى من العلم إلا مبادئ لا تغنى ولا تفيد ؛ لكن سرعان ما اجتذبه الأدب إلى حظيرته ، فأخذ يطالع الروائع الأدبية فى مكتبة جده الغنية بالنفائس ، فدرس آثار « مارو » و« رابليه » وغيرهما من أعلام الأدب فى القرن السادس عشر ؛ والعجيب أن لافونتين الذى خلقه الله كاتباً ، لم يفكر فى حمل قلمه إلا بعد زمن طويل أنفقه فى القراءة ، فكانت أولَ آثاره ترجمةٌ عن « تِرنْس » المسرحى المعروف فى أدب الرومان الأقدمين ؛ ثم انتقل لافونتين من الريف إلى باريس حيث لم يلبث أن سطع نجمه وذاع اسمه فى عالم الأدب ؛ وقد عاش فى باريس عيش المستهتر الذى لا يأبه لشئ ، ينشد متعة نفسه ولا يردعه فى سبيلها أخلاق أو ضمير ؛ وقد كان ذا صفات لطيفة ، ظريفاً خفيف الظل ، فأحبه الأصدقاء وتعاموا عن جوانب

ضعفه ؛ وسرعان ما وجد من رُعاة الأدب الأغنياء من يجعله فى كنفه و يغدق عليه المال ؛ فاكتفى بذلك ، وأخذ يتنقل بين مشاهد الحياة كأنما هو الطفل سذاجةً وصراحةً واستخفافا بأعباء العيش ، لكنه فى حقيقة الأمر إنما كان ينظر إلى الأشياء بذلك البصر النافذ الذى يكشف عن كوامن النفوس ، وقد تملكه إحساس قوى يعبث بالأشياء و يشعر بتفاهتها .

كان لافونتين أثناء إقامته فى باريس يخالط أئمة الأدب فى عصره : بوالو وموليير وراسين ؛ فكان الأربعة يجتمعون على فترات منظمة فى حانة أو فى منزل ؛ لكنه إلى جانب ذلك كان يعاشر صحبة السوء حتى تلوث اسمه ، فكان ذلك سبباً فى أن يشير على الملك مشيروه ألا يأذن بقبوله عضواً فى المجمع الفرنسى ؛ فلما مات أحد الأعضاء ، رشّح لملء مكانه اثنان ، هما لافونتين و بوالو ، وهما — كما رأيت — صديقان حميمان . وكان القصر يؤيد بوالو والمجمع يفضل لافونتين ، فاختاره المجمع دون زميله ، فأرجأ الملك موافقته وأوشك أن يرفض ماقرره المجمع ، لولا أن خلا مكان جديد فانتخب له بوالو وحُلّ بذلك الأشكال ؛ ومع ذلك فقد أشار الملك عند إعلان الموافقة على لافونتين إشارة لها مغزاها . « لكم أن تضموا إليكم لافونتين ، فقد وعد أن يكون حكيما » ولما اقترب لافونتين من ختام حياته تاب وندم على مجونه ومات سنة ١٦٩٥ ورعا تقيا .

كتب لافونتين ملهاتين وعددا من القصائد ، ولكنه خالد بمجموعة « قصصه »[١] و« حكاياته الخرافية[٢] » .

أما « القصص » فقد استمدها من « بوكاتشو » و « أريوستو » و « مكيافلى » و« رابليه » وغيرهم من أدباء النهضة ، كما استمد بعضها من الأدب اليونانى واللاتينى ؛ وأخرجها لافونتين آياتٍ روائع تتألق بعلائم النبوغ وتفيض بدلائل الفن ، لولا ما يشيع فيها من إباحية كانت سبب شهرتها وذيوعها فى عصر إباحىٍّ مستهتر ، لكنه جاوز بإباحيته فى « القصص » حدّ العصر ، فلم يسمح أولو الأمر عندئذ بنشر آخر جزء من أجزائها .

وأما « الحكايات الخرافية » فهى آيته الخالدة التى اتصفت بكل ما اتصفت به « القصص » من مزايا ثم سلمت بعد ذلك من نقائصها ؛ فنبها ما فى « القصص » من براعة الرواية وحسن الفطنة والسخرية والخيال والرشاقة والتنوع وسرعة النظم ، ولا تشوبها

---

(١) Contes .

(٢) Fables .

شائبة من إفراط ومجون ؛ فقد أثبت لافونتين أنه أمير « الحكاية الخرافية » فى آداب العالم أجمع غير منازع ؛ فلا يزال الناس ولن يزالوا يطالعونها فى شوق ورغبة « فالطفل يغتبط بها لما فى القصة من نضارة ونصوع ، وطالب الأدب المتحمس يشوقه فيها الفن الرفيع الذى ينتظم رواية الحوادث ؛ والرجل الذى حنكته تجارب الدنيا يستمتع بها لما فيها من لمحات دقيقة عن الحياة وأخلاق الناس »[١] .

لم تكن موضوعات « الحكايات الخرافية » من خَلْق لافونتين وابتكاره ، فقد يتناول حكاية شائعة يتناقلها الناس فى أحاديثهم ، وقد ينقل حكاية قرأها لكاتب هنا أو كاتب هناك ؛ وإنك لتعلم سعة اطلاعه من تنوع المصادر التى استمد منها تلك الحكايات ، فبعضها شرقى ، وبعضها من الأدب القديم ، وطائفة من الأدب الوسيط ، وأخرى من الأدب الحديث ؛ ولكنك تقرأ القصة فى قالبها الجديد ، فكأنما هى جديدة مبتكرة ، وذلك لأنه يستعير مادتها ثم يخرج المادة المستعارة مطبوعة بطابعه موسومة بروحه وعبقريته ؛ فنبوغ لافونتين — كما يقول « سانت بيف »[٢] — فى طريقة الأداء لا فى مادة الموضوع .

والحكاية الخرافية فى رأى لافونتين قوامها عنصران : الجسد والروح ، فأما الجسد فهو القصة ذاتها ، وأما الروح فما تدل عليه القصة من مغزى ؛ وهو ينظر إلى القصة ذاتها نظرته إلى ملهاة تجرى مجرى الرواية القصصية ، وهو يصف « الحكايات الخرافية » فى مجموعها بأنها ملهاة طويلة تشتمل على مائة فصل يختلف بعضها عن بعض ؛ وما الأشخاص فى هذه الملهاة الكبرى إلا صنوف الحيوان فى معظم الأحيان ، جريا على تقليد عرف فى أدب الحكاية الخرافية منذ أقدم العصور ؛ وجدير بنا فى هذا الصدد أن نذكر حقيقة عن لافونتين ، وهى حبه للحيوان ودقة ملاحظته لطرائق عيشه ؛ لهذا كان بارعا فى فنه صادقا فى نظرته كلما عرض حيوانا فى موقف من المواقف ، ولم يكن أقل براعة وصدقا حين ساق فى حكاياته أشخاصا من البشر ؛ وليس ثمة فرق فى حقيقة الأمر بين أن يعرض أفرادا من الحيوان أو أفرادا من الإنسان ، فهو فى كلتا الحالتين إنما يصور النماذج البشرية

---

(١) Silvestre de Sacy وقد ترجمها شعرا المرحوم محمد عثمان بك جلال فى تصرف . وسماها « العيون اليواقظ »

(٢) Saint-Beuve ناقد فرنسى حديث (١٨٠٤ — ١٨٦٩) .

البارزة فى عصره — يصور الملك ورجال حاشيته ، و يصور رجال الدين ورجال القانون ورجال المال من «البورچوا» كما يصور الزارعين السذّج وغيرهم من الطبقات : فالحكايات الخرافية التى خلّفها لنا لافونتين من أصدق الصور الأدبية التى تعكس دقائق عصرها ، ولا يفوقها فى تصوير العصر من آثار ذلك العهد إلا ملاهى موليير .

وأما «روح» الحكاية الخرافية فهى — كما أسلفنا — مغزاها ، لكننا نخطىء إن ظننّا أن لافونتين كان يستخرج المغزى ليتخذه القارئ درسا خلقيا يهتدى به . فهكذا ظن بعض الناقدين وأخذوا عليه — مثلا — أن يعلّم الناس الخضوع للظروف بدل الوقوف فى وجهها ، كما جاء فى حكاية « السنديانة وقصبة الغاب » ؛ إنه بمثل هذا يسجل ما هو واقع كما تشهد به التجربة ولا يقرر قواعد الأخلاق كما يجب أن تكون : ومن الإجحاف أن نعيب على الكاتب تصويره للحياة الواقعة كما شاهدها ومارسها ؛ فليس لافونتين بالأديب الذى يحصر نفسه وحياته فى حدود العرف والتقليد . ولعل أكبر ما يميز « حكاياته الخرافية » عن حكايات السالفين — مثل أيسوب[1] — هو أن عنصر التعليم والإرشاد فى أدبه ضئيل جدا إذا قيس بحكايات أولئك : فلافونتين متفرج يراقب الحياة بنظر ثاقب ناقد ، فيرى منها وجه الرذيلة والحمق والنفاق ، ثم يسخر مما يرى سخرية لاذعة لكنها حلوة الفكاهة مستساغة .

ولئن عُدّ أدب لافونتين اتّباعيا بسبب إعجابه بالقدماء وعنايته الشديدة بالتجويد والصناعة ، فهو فى حقيقة الأمر لا يجرى مع الاتباعيين إلى نهاية الشوط ، لهذا الذى تراه فى أدبه من حرية الابتكار والتنوع ؛ فهو مثال فريد فى أدب القرن السابع عشر .

وبعد ، فكتاب « القصص » وكتاب « الحكايات الخرافية » وحدة يتمم أحدهما الآخر ، بحيث يكوّنان معا « لافونتين » فلا تستطيع أن تحكم عليه بهذا الكتاب دون ذاك ؛ وأهم ما يمتاز به الكاتب : أولا — أسلوبه من حيث المرونة والتنوع ، وثانيا — سلاسة القصة فى رواية منظومة ، فليس يعوق النظمُ عنده مجرى الحوادث فى سهولة وتدفق ، وثالثا — براعته فى الرمز والإيماء ؛ ولهذه الحسنات فى أدبه يكاد يستحيل

(١) Æsop كاتب يونانى للحكايات الخرافية — راجع فصل الأدب اليونانى فى الجزء الأول من هذا الكتاب .

على قارئ أن يقرأه ولا يُفتَن به ؛ والعجيب أن « لافونتين » فى غير قلمه غرّ ساذج ، أما إذا حمل القلم ليكتب كان اللوذعى الحاذق المتعمق البصير بطبائع البشر ؛ وهو فى هذا شبيه بأديب انجليزى سنحدثك عنه فى القرن الثامن عشر ، ونعنى به « أوليفر جولد سمث »[1] .

ونسوق لك فيما يلى مثلا من « حكاياته الخرافية » :

بلاط الأســـــد

صاحب الجلالة الأسدُ يومًا أراد
أن يعلن ، على أىّ الشعوب حكّمتْهُ السماء سيداً
فأرسل الرُّسُلَ ينادى
تابعيه من كل جنس
باعثاً فى أرجاء ملكه بكتاب
وعليه خاتمه ؛ ومضمونَ الخطاب
أن الملك سيعقد خلال شهرٍ
مجلسَ البلاطِ كاملاً وستكون الفاتحةُ
وليمةً عظيمةً باذخة
يتبعها من القِرْدِ ألعابٌ
فبمثل هذا الحفل العظيم
سيعرض الأميرُ ماله على الرعية من نفوذ ؛
وقد دعاهم إلى قصره
وياله من قصر ! مخزنٌ فيه الأشلاء مكدسة
تنبعث منها الرائحة إلى الأنوف ؛ فزمّ الدبُّ خيشومه ؛
ألاَ ما كان أغناه عن مثل هذا الزمّ ،
فقد عاد عليه بالويلات ، إذ استشاط الملك غيظا
فأرسل الدبَّ إلى « رب الجحيم » يقفز بين يديه ،

---

(١) Oliver Goldsmith .

واهتزّ القردُ من طربٍ لهذه القسوة الصارمة ،
وامتدح غَضْبَةَ الأمير عن رياء مفرطٍ
كما أعجبه من الأمير مخلبٌ وعرينٌ ورائحةٌ ؛
ولم تكن الرائحةُ عنبراً ولا وردا ،
لكن رياءَهُ الأحمقَ لم يُصِبْ نجاحا ، بل لقى شر الجزاء
وكان السيّدُ الأسدُ بهذا
شبيها « بكالجولا »

وكان الثعلب على مقربة ، فقال له مولاه :

« وأنت ، ماذا تشم ؟ خبِّر ، تكلَّمْ ولا تُخفِ شيئاً »

فاعتذر الثعلب من فوره
متمارضاً بالزكام الشديد ، وليس فى وسعه الحكمُ
بغير عضو الشم ، وجملةُ القول أن تخلّصَ الثعلبُ ،
فليكن لك ذلك عبرةً :

إن أردتَ فى بلاط الملك أن تصادف القبول
فلا تُخْلِصْ الحديثَ ولا تُمعن فى نفاقٍ مرذول
وحاول ما استطعت أن تجيب بما فيه النجاة

وقد نظمها محمد عثمان بك جلال فقال :

أرسل السبع إلى أهل الجبل ... فأتى كلٌّ إليه ودخل
ومغار السبع هذا جامع ... رِمّة الجدى على لحم الجمل
ورؤوسا من عظام نشرت ... وجسوما من بقايا ما أكل
دخل الدب وداری أنفه ... من أذى رائحة فيها ثقل
فرآه السبع فى أحواله ... معجبا فاغتاظ مما قد حصل
عضه بالناب عضاً مفرطا ... وله فى محضر القوم قتل
فرآه القرد مَفْرِىَّ الحشا ... فاعتراه الخوف من هذا العمل
أخذ التمليقَ فى أقواله ... كلها خوفا على فقد الأجل

قال « ذى رائحة ممدوحـــة وكذاك الورد مؤذ بالعُجَل
لم أجـد للروض نفحاً مثلها لا ولا للند نشراً فى الجبل
منزل السلطان مسك عَرفه ولقد طاب الذى فيه دخل »
وعلى كل فلم ينجح بمـــا زاد فى إطنابه فوق الأمل
ظنـــه السبع به مستهزيا فتوضا من دماه واغتسل
ثم قام السبع يمشى بينهم فرأى الثعلب يزهو بالحيل
قال يا ثعلب ! قل لى ما ترى كيف ريح الغار؟ قال لا تسل
فإلى السلطان أنى أشتكى لزكام فيـــه من أمس نزل
فعفا عنـــه وولى خارجا يوسع الأصحاب ضربا بالمثل
جانب السلطان واحذر بطشه لا تعاند من إذا قال فعـــل

(ب) الأدب المسرحى :

لا يسعنا ونحن نروى قصة الأدب فى العالم — أن نهمل طائفة من رجال الأدب المسرحى فى فرنسا فى القرن السابع عشر ، كان لهم الفضل فى شق الطريق ووضع الأصول. فنبدأ الحديث « بكورنى » الذى يعد أبا المأساة الاتباعية فى الأدب الفرنسى ؛ ولكننا لا نبدأ القول فى « كورنى » حتى نوضّح للقارئ أسس المأساة الاتّباعية (الكلاسيكية) التى تنسب الأبوة فيها لهذا الكاتب العظيم .

المأساة الاتّباعية تنسج على منوال المسرحية اليونانية وتقوم على مبادئ أرسطو التى فصّلها فى كتابه عن الشعر ؛ هذا من الوجهة النظرية ، أما من الوجهة العملية فقد سارت المأساة الاتّباعية على نهج المآسى اللاتينية التى خلّفها « سِنِكا » والتى تمثل المبادئ اليونانية فى صورة جافة متطرفة ، مع التجاوز عن نقطتين لم يذهب فيهما شعراء القرن السابع عشر مذهب القدماء : الأولى عناية هؤلاء المحْدَثين بإدخال عنصر الحب فى مسرحياتهم ، وهو عنصر كادت تخلو منه المسرحية فى الآداب القديمة ؛ والثانية إهمالهم للجوقة التى كانت جزءاً هاما فى المسرحية القديمة ، والتى كانت وسيلة الكاتب للتعليق على الحوادث ؛ وإنما أهمل المحدثون الجوقة وأسقطوها من مسرحياتهم لما رأوها عبئاً يعطّل سهولة السياق وسلاسته .

استثن — إذن — هاتين النقطتين اللتين اختلف فيهما المحدثون عن نماذج القدماء ، ثم قل بعد ذلك إن المسرحية الفرنسية فى القرن السابع عشر اقتفت أثر « سينكا » فى كل شىء ؛ فكانت « أرستقراطية » مادةً وقالباً ، موضوعا وأسلوبا ؛ فتستمد موضوعها من أمجد ما خلّد التاريخ وما رَوَتْ الأساطير ، وبخاصة تاريخ اليونان والرومان وأساطيرهم ؛ وتختار أشخاصها رجالا عمالقة يسْمون برءوسهم فوق مستوى العامة ؛ وما دام الموضوع والأشخاص على هذا النحو من العظمة والجلال ، فلابد أن يكون الأسلوب فخما رنانا ينم عن البطولة السامقة ، ولابد أن تكون الألفاظ من أول الرواية حتى ختامها مختارةً منتقاة بعيدة عن ألفاظ الحديث الدارج المألوف المبتذل ؛ وفى هذه المسرحية الاتباعية ترى الخُطَب الطويلة القوية تأخذ مكان الحوار الطبيعى والعمل والحركة ، فالمذهب الاتباعى يرفض أن يقع على المسرح فِعْلٌ عنيف كالقتال والقتل . نعم قد يكون فى صلب الرواية حادثات مثيرة مروعة ، لكنها لا تمثل على المسرح ، إنما تروى للنظارة نبأً من الأنباء ؛ وهذا فى حد ذاته عامل جديد يزيد من ضرورة العبارة الفخمة القوية . فإذا لم تُرِدْ لنظّارتك — مثلا — أن يشهدوا مصرع بطل أو معركة عنيفة أو مبارزة تشتد فيها الحماسة وتشتعل ، فلا أقل من أن تروى لهم هذه الحوادث بأسلوب رنان يعوض ما فقدوه ؛ ومن هنا اشتدت عناية المأساة الاتباعية ببلاغة الأسلوب على حساب العنصر المسرحى الحقيقى ، وهو الحركة والعمل . كذلك كان من خصائص المسرحية الاتباعية التوحيد ، فإن كانت مأساةً فيجب ألا يدخلها غير الأسى من الفاتحة إلى الختام ، ولا يجوز أن تخفف الفواجع بالهزل والنكات . وأخيراً عنيت المسرحية الاتباعية بالوحدات الثلاث عناية كبرى ؛ وقد وضحنا معنى هذه الوحدات الثلاث فى موضع سابق من هذا الكتاب ، لكنا نعود فنوجز شرحه ليتضح معنى ما نريد ؛ فالوحدات الثلاث المشهورة فى الأدب المسرحى ، هى وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة العمل ؛ أما وحدة الزمان فتشترط أن تقع حوادث الرواية كلها فى مكان واحد ، وكلما ضاقت حدود هذا المكان الواحد كانت الرواية ألصق بأصول المذهب الاتباعى ، كأن تقع الحوادث فى حجرة واحدة مثلا ؛ على أن ذلك متعذر بل مستحيل فى كثير من الأحيان . ولهذا يتجاوز الاتباعيون فيه قليلا فيجيزون أن تقع الحوادث فى منزل ذى غرف عدة ، أو فى مدينة بأسرها . وأما وحدة الزمان فتشترط أن

تقع حوادث الرواية فى أربع وعشرين ساعة ؛ وقد يتجاوز الاتّباعيون فى هذا أيضا فيجعلون زمان الرواية نهارين بينهما ليل واحد أو نحو ذلك . وأما وحدة العمل فيراد بها أن يكون فى الرواية حبكةٌ واحدة ، أو سِلْكٌ واحد للحوادث ؛ ولا يجوز أن تتداخل حبكتان فى رواية واحدة .

واتباع مذهب الوحدات الثلاث يؤدى إلى بعض النتائج فى تأليف الرواية المسرحية ، منها ضرورة البساطة فى الموضوع المختار حتى لا تتطلب حوادثه أكثر من مكان واحد ، وأكثر من يوم واحد . وبساطة الموضوع تقتضى بدورها قلة عدد الأشخاص فى الرواية . ومن هنا كان من أبرز خصائص المسرحية الاتّباعية قلة أشخاصها ، وتمتع كل شخص بقسط أوفر من عناية الكاتب . ومنها أنه لما كان متعذرا أن تجد حادثة هامة تبدأ أسبابها وتنتهى نتائجها فى يوم واحد ، كان لزاما على الكاتب أن يأخذ من الحادثة ، المختارة نتائجها مهملا أسبابها ، فيعرض على نظارته الختام دون البداية . ولعلك تدرك أن هذه الخصائص : قلة الأشخاص وتصويرهم فى موقف واحد من مواقف الحادثة ، واستبعاد الحركة والعمل من المسرح والاكتفاء بالأخبار عما يُفْرض وقوعه من الحوادث — لعلك تدرك أن هذه الخصائص تُفقد الرواية قوة الحياة ؛ ومن هنا كانت المسرحية الاتّباعية جامدة ساكنة تخلو من النمو والتطور ، تنظر اليها ممثلة فتكون أقرب إلى لوحات مرسومة من حياة نامية متطورة فى حركة دائمة .

تلك قيود يرفضها الذوق الأدبى الحديث ، ولكن فى مثل هذه القيود كتب كاتبان من أعظم رجال المأساة فى آداب العالم ، هما « كورْنى » و « راسين » .

كورنى Corneille (١٦٠٦ — ١٦٨٤) :

ولد « پيير كورنى » فى « روان »[1] من أسرة اشتغل كثير من أبنائها فى القضاء ، فدرس القانون فى كلية يسوعية فى بلده وتخرج فيها محامياً ، لكنه لم يلبث أن ترك المحاماة لينصرف إلى أدب المسرح ، بعد أن طبعه الاشتغال بالقانون بطابع لازمه فى مسرحياته ، تراه واضحاً فى المناقشات والمرافعات التى تصادفك هنا وهناك .

---

(١) Rouen .

بدأ حياته المسرحية بملهاة « مِليتْ »[١] التى أخرجها وهو فى الثالثة والعشرين من عمره وصادفت نجاحا كان أكبر حافز له على المضى فى طريق الأدب المسرحى ؛ ولفتت إليه أنظار وزير فرنسا الأكبر « ريشيلو » فجعله واحداً من خمسة شعراء استخدمهم لتنفيذ سياسته ؛ لكن « كورنىْ » لم يتحرج يوما من نقد الوزير ، فكان فى ذلك ختام ما بينهما من صلة ، وكان ذلك سنة ١٦٣٤ إذ بلغ شاعرنا الثامنة والعشرين من عمره ؛ ثم لم يمض على ذلك الحادث عام واحد حتى أخرج أولى مآسيه « ميدْيه »[٢] ، ثم عام آخر حتى ارتجت باريس لمأساته العظيمة « السِّيد »[٣] التى تعد باكورة ما أثمرت المدرسة الاتباعية من آيات .

استمد « كورنىْ » موضوع « السيد » من مسرحية اسبانية كتبها عن ذاك البطل كاتب يدعى « دى كاسترو » ؛ لكن الرواية فى أصلها الاسبانى أبعد ما تكون عن الأصول الاتباعية التى بسطناها منذ قليل ، فهى كثيرة الشخصيات دائمة الحركة ، ولا تقيد نفسها بقيود الوحدات الثلاث ؛ فلكى يجعلها « كورنىْ » صالحة متمشية مع قواعد المذهب الاتباعى الذى كان يتحكم فى الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر ؛ أخذ يشذّب أطرافها ، فيقلل من حوادثها ومن أشخاصها بحيث لا يُبقى من الأشخاص والحوادث إلا ما يمس الموضوع الرئيسىّ مساً مباشراً ، وحذف ما يضطره إلى إحداث العمل أمام نظارته ، فاستبدل بالمعركة التى تنشب بين البطل وبين الجيش العربى خُطبةً طويلة يصف فيها « السيد » — البطل — ما دار فى تلك المعركة . وقيد كورنىْ روايته بحدود المكان والزمان ، فمكانها واحد وزمانها يوم ؛ ومع ذلك الجهد كله فى التغيير والتحوير لم يوفق كورنىْ فى جعل مسرحيته اتباعية خالصة ، وظلت فيها عناصر لا تتمشى مع قواعد هذا المذهب ؛ فلم يسع المجمع الفرنسى الذى كان له الإشراف على الحركة الثقافية والأدبية كلها إلا أن ينقدها ويبين مواضع الخطأ والضعف فيها ؛ فقد سمح « كورنىْ » لنفسه أن يجعل والد البطلة « شيمين »[٤] يصفع والد البطل « السيد » على مرأى من النظّارة ، وفى هذا خروج على قواعد الاتّباع ؛ وفضلا عن ذلك فقد جعل « كورنى » زمان روايته يوما

---

(١) Mélite .

(٢) Médée .

(٣) Le Cid وهو شخصية حقيقية ، قاتل المسلمين فى الأندلس وأظهر بطولة نادرة حاكت حوله الأساطير فأصبح موضوعا صالحا للأدب .

(٤) Chimène .

واحداً لكنه سرد من الحوادث ما يستحيل أن يقع فى يوم واحد ، فخرج بذلك على وحدة الزمان بمعناها الصحيح ؛ هكذا وجهت الهيئة الأدبية الرسمية نقداً « رسمياً » إلى رواية « السيد » . لكن ذلك لم يَحُلْ دون نجاحها الباهر ، غير أنه فى الوقت نفسه علّم « كورنى » درساً أن يكون فيما يلى من مآسيه أكثر عناية وأشد حذراً حتى لا يخرج على المذهب الأدبىّ المقرر مثل هذا الخروج !

نعم تعلم « كورنىْ » مما لقى من نقد المجمع الفرنسى لرواية السيد أن يكون أشد « اتّباعا » مما كان ، وذلك ما وفّق إليه فى مآسيه الأربع « هوراس »(١) و« سِنَا »(٢) و « پولْيِكْت »(٣) و « موت پومپى »(٤) وحسبك أن تطالع هذه الروايات الأربع مع روايتين أخريين هما « نيكوديم »(٥) . و « الكذاب »(٦) لترى « كورنىْ » فى أعلى ذراه ؛ وهذه المسرحية الأخيرة « الكذاب » ملهاة ، وهى خير ملهاة شهدها المسرح الفرنسى قبل موليير ؛ بهذه المسرحيات الجيدة الرائعة بلغ « كورنىْ » مجده الأدبى ، فلم تمض سنوات قلائل حتى عيّن عضواً فى المجمع الفرنسى ، وكان له من العمر إذ ذاك إحدى وأربعون سنة ، فتم له بذلك كل ما يرجوه أديب أو عالم من عظمة ومجد . وبينما هو يتمتع بكل هذه المكانة الرفيعة ، إذا به يخرج مسرحية جديدة « پرثاريت »(٧) لم تصادف حسن القبول ، فكان لفشله صدمة عنيفة فى نفسه لم يحتملها ، فأوى إلى بلده « روان » ليختفى عن الأنظار ! وهناك ملأ فراغه بشيئين : الأول إخراج مؤلفاته كلها فى طبعة عليها نقد وشرح . والثانى نظم أثر أدبى جليل ظهر فى بواكير النهضة الأدبية فى فرنسا ، وهو كتاب « محاكاة المسيح » لتوماس أكمپس(٨) ؛ وقضى أديبنا فى عزلته مايدنو من عشر سنوات عاد بعدها إلى الكتابة للمسرح ، لكنه لم يستطع قط أن يبلغ القمة التى كان قد بلغها من قبل .

على الرغم من أن « كورنى » يُعَدُّ أبا المأساة الاتّباعية فى فرنسا ، وعلى الرغم من أنه استطاع فى « هوراس » و« سِنَا » و« پولْيِكْت » أن يضرب المثل الأعلى للمسرحية

---

(١) Horace .
(٢) Cinna .
(٣) Polyeucte .
(٤) La Mont de Pompée .
(٥) Nicodème .
(٦) Le Menteur .
(٧) Pertharite .
(٨) Thomas A Kempis .

الاتّباعية فى أدق أوضاعها وأصولها ، فقد كان بطبعه يميل بعض الميل إلى الخروج على هذه الأوضاع والأصول التى تقيد الكاتب بأغلالها ؛ فهو بطبعه « ابتداعى » (رومانتيكى) إلى حد ما ، ترى ذلك فى مأساته « السيد » التى هاجمها المجمع الفرنسى لخروجها على قواعد المذهب الاتّباعى ، كما تراه فى المقدمات القيمة التى قدم بها مجموعة مسرحياته وهو فى عزلته فى « روان » وتراه فى مقالات ثلاث كتبها على فن المسرحية ؛ فى هذه المقدمات والمقالات كانت وجهة نظره أن يتخفف الاتّباعيون من قيودهم بعض الشىء وألا يسرفوا فى تطبيق وحدتى الزمان والمكان ؛ فليس حتما أن يكون الزمان يوماً واحداً وليس حتما أن يكون المكان منظراً بعينه لا يتغير .

ومهما يكن من أمر هذه النزعة الفطرية عند « كورنى » نحو المسرحية الابتداعية والتحلل من قيود الاتباع ، فقد أخرج للناس أمثلة بارعة لما تستطيع المسرحية أن تبلغه وهى فى قيود المذهب الاتّباعى ، وكان محور فنه فيها أن ينصرف بعنايته إلى ما تضطرب به صدور شخصياته من عواطف متضاربة ؛ وبهذا أمكنه أن يستغنى عن مجرى الحوادث الخارجية إلى حد كبير — ومع ذلك فقد استخدم فى رواياته من الحوادث الخارجة عن نفوس الأشخاص أكثر مما فعل راسين — نقول إن كورنى ركّز معظم اهتمامه فى تحليل ما يدور فى نفوس أشخاصه من العواطف المضطرمة والنوازع والدوافع المتعارضة المختلفة ، وخصوصاً بين ما تمليه العاطفة وما يمليه الواجب ، وكان دائماً يجعل النصر فى مثل هذا الصراع للواجب على العاطفة ؛ فى « السيد » صراع بين ما يقتضيه الشرف وما يمليه الحب ، ينتصر فيه الشرف آخر الأمر ؛ وفى « هوراس » صراع بين ما توجبه الوطنية وما توحى به روابط الأسرة ، تنتصر فيه الوطنية آخر الأمر ، وفى « سِنَا » و « نيكوديم » صراع بين المرء ونفسه ، ينتصر فيه صوت العقل والواجب على إغراء الرغبة والعاطفة ؛ فكورنى يدعو فى مسرحياته كلها إلى الشجاعة الأدبية التى تعلو بإرادة الفرد على كل ما عداها من دوافع ؛ والطابع الذى يميز أشخاص مسرحياته — سواء أكانوا ينزعون إلى الخير أو ينزعون إلى الشر — هو أنهم جميعاً ذوو نفوس كبيرة تسمو على الطراز البشرى المألوف ؛ هم نماذج من الإنسان أعلى من متوسط الإنسان ، فهم — لذلك — شواذ بعلوهم ، يضعهم الكاتب فى ظروف شاذة ليست كالظروف التى تجرى بها الحياة كل يوم ، فينتج من ذلك أن يكون

صراعهم النفسيّ شاذاً فريداً ؛ فالمبالغة — التي هي من خصائص الفن الابتداعي — صفةٌ بارزة في فن كورنى . ولما كان ينزع بفطرته إلى القوة والبطولة في أشخاصه ، كان بالطبع أجود وأبرع في عرض الرجال وتحليلهم منه في عرض النساء ، لأن القوة والبطولة تتمثلان في الرجال دون النساء ؛ ولهذا لم يحسن كورنى معالجة الحب في رواياته ؛ بل إن مَنْ عُرِضْنَ من النساء عند كورنىْ أقرب إلى الذكورة منهن إلى الأنوثة في أخلاقهن ، فهن متكبرات طامحات شامخات بأنوفهن إلى السماء راغبات في السيطرة والنفوذ .

لم يكن كورنى مطّرد الجودة فيما أنتج ، فله الجيد وله الردىْ ؛ وهو في جيده يعلو حتى لا يُلحق في ارتفاعه ؛ وفي رديئه يسفل حتى يُزْدرى ؛ بل إنا في رواياته الجيدة نفسها نراه يزلّ أحيانا في مواضع لا ترى فيها إلا لفظا رنانا لا هو بالشعر الجيد ولا هو بالحوار الحيّ الصالح للمسرحيات ؛ ومن نواحي ضعفه أنه كثيراً ما يستطرد في مناقشات دقيقة عميقة يجريها على ألسنة قوم لا تحتمل شخصياتهم مثل تلك الأمور الذهنية المجردة ؛ لكنك — رغم هذا كله — تقرأ مسرحياته الجيدة فتراه إذا ما سطعت فيه شعلة النبوغ أبدع وأجاد ؛ وفي هذه اللمعات الخاطفة يقول صديقه موليير : « إن لصديقي كورنيْ شيطاناً يهبط عليه آنا بعد آن فيهمس له بأروع ما يعرفه العالم من شعر ، لكن شيطانه هذا قد يهجره أحيانا ، وعندئذ تراه فيما يكتب لا يَفْضُلُ أحداً من الناس » .

راسين Racine (١٦٣٩ — ١٦٩٩) :

ولد « جان راسين » الذي كان يصغر منافسه العظيم كورنيْ بنيف وثلاثين عاما — في بلد قريب من « سواسون »[١] . وماتت أمه ثم مات أبوه وهو لم يزل في طفولته ، فكفله جدّاه وربياه تربية كاملة حتى أتمّ دراسته . ولبث بضع سنوات وهو في حيرة أي طريق يختار في حياته . أما ذووه فقد أرادوا له وظيفة دينية تدر عليه كسباً منظما . وأما هو فكان بطبعه نفوراً من مثل هذا ؛ وأخيراً شاء له الحظ الباسم أن يبلّ الملكُ من مرض ألمّ به ، فكتب شاعرنا قصيدة في ذلك صادفت إعجابا ، فأجرى عليه راتباً يكفيه ؛ وكان له إذ ذاك خمسة وعشرون عاماً من عمره . وفي السنة نفسها أخرج رواية « تبائيد »[٢]

(١) Soissons .

(٢) La Thébaëde .

ثم لبث بعدها ثلاثة عشر عاماً يخرج الرواية تلو الرواية . وكان « راسين » يحظى عند الملك وتابعيه بمكانة ممتازة ، أما عند الخبيرين بالنقد الأدبى ، فكان هو وكورنى يتنافسان فى الزعامة ، ففريق يؤثر هذا وفريق يفضل ذاك . ومن بين مآسيه « الإسكندر الأكبر » و « أندروماك » التى ارتجت لها باريس كما ارتجت منذ إحدى وثلاثين سنة لرواية كورنى « السيد » ؛ فقد ظهرت فى هذه الرواية خصائص راسين ودلائل نبوغه ؛ وأعقب هذه المأساة ملهاة « المترافعون »[١] التى سخر فيها بالقانون سخرية لاذعة ؛ ثم أخرج بعد هذه الملهاة ست مآسٍ « بِرِتانِكيس »[٢] و « بِرِنيس »[٣] و « بايازيد »[٤] و « مِثريدَتْ »[٥] و « افجينيا »[٦] و « فيدر »[٧] . وفشلت هذه الأخيرة حيناً ، فاضطربت لهذا الفشل نفسُه الحساسةُ التى لم تكن تحتمل النقد ، فنفض يديه من الأدب المسرحى ، وتزوج وعاش عيشاً هادئا دام عشرين عاماً ؛ ولم يكتب بعد ذلك إلا روايتين تصطبغان بصبغة دينية ، كتبهما بدعوة من « مدام دى مانتنون »[٨] لتمثلهما الطالبات فى معهدها ، وهما « إستير »[٩] و « آتالى »[١٠] .

كان « راسين » من أولئك الشعراء الذين لم يهبهم الله قدرة الابتكار فى الموضوعات ، لكنه وهبهم قدرة أخرى فى سَعَة وإفراط ، ونعنى بها قدرة النسج على منوال موجود والكتابة على غرار مُثُلٍ ونماذج سبقتهم إلى الوجود ؛ ويحضرنا من هذا الفريق من الشعراء « ڤيرجيل » فى الأدب الرومانى القديم ، و « پوپ » فى الأدب الإنجليزى فى مستهل القرن الثامن عشر ؛ لهذه الطائفة من الشعراء قدرة عجيبة على تناول النماذج الأدبية بالتعديل والتبديل بحيث تلائم ملكاتهم ، وكثيراً ما يَسْمُون بما ينتجونه عن النموذج المحتذى ؛ فأمثال هؤلاء الشعراء يستحيل وجودهم بغير سلف يضرب لهم المثال ، ثم يكاد وجودهم يستحيل كذلك بغير ناقد معاصر يأخذ بأيديهم ويهديهم سواء السبيل ؛ وكان راسين مجدوداً فى السلف الذى يحتذيه ، كما كان مجدوداً فى الناقد الذى يهديه ؛ أما سلفه الذى شق له

---

(١) Les Plaideurs . (٢) Britannicus . (٣) Bérénice .
(٤) Bajozet . (٥) Mithridate . (٦) Ephegènis .
(٧) Phèdre . (٨) Mme. de Maintenon . (٩) Esther .
(١٠) Athalie .

الطريق وظل يُعَبِّدُه له ويمهده ثلاثين عاماً فهو « كورنى » ، وأما ناقده المرشد الهادى فهو « بوالو » الذى وهب القدرة على الهداية والإرشاد .

لهذا جاء « راسين » فى فن المأساة الاتباعية ماهرا بارعا صناعا ، وكانت دقة الصناعة أروع ما فيه ؛ فالقواعد الصارمة التى ضجر بها كورنى وأبهظته بعبئها ، لاءمت « راسين » وطابقت فنه وميوله ، فقد التزمها وراعى أصولها لا كما يلتزم الإنسان قانونا مفروضا عليه من قوة خارجة عنه ، بل كما يطيع الفنان رغبة فطرية وميلا طبيعيا يصدر عن النفس فى غير حرج ولا ضيق ؛ فلست ترى فى مسرحياته تفصيلات معقدة وتشعبات مركبة لمجرى الحوادث ، لأن المثل الأعلى الذى كان يرمى إليه ، ووضعه نصب عينيه هو تركيز الانتباه والمجهود فى موضوع بسيط لا تتشعب منه الفروع . وعنده أن كثرة الحوادث فى مسرحية ما — تلك الكثرة التى يبتكرها الكاتب المسرحى ليظفر بانتباه النظارة — ليست دليلا على خصب الخيال بمقدار ما هى برهان على نضوب العبقرية وإفلاسها ؛ فالشاعر الحق مستطيع — فى رأى راسين — أن يُمسك من النظارة انتباههم ويسترعى التفاتهم بحيث لا يفتر ولا يزول خلال فصول الرواية الخمسة « بحوادث بسيطة تؤيدها العواطف الحادة والمشاعر الجميلة والتعبير الرشيق » . وبناء على رأيه هذا فى المسرحية ، تراه يختار لروايته أزمة نفسية واحدة تكون عواطف الأشخاص عندها على أحدّها وأرهفها ، وتكفى لديها الحادثة اليسيرة لتستتبع الكارثة ؛ ولئن كانت مسرحيات « كورنى » تعالج الصراع النفسى الذى تنشب دوافعه فى طوية الشخص ودخيلته ، دون صراع الشخص مع الحوادث الخارجية المحيطة به ، فقد كان « راسين » فى هذا الاتجاه أبعد مدى ؛ فالحوادث الخارجية — عند راسين — لا قيمة لها فى ذاتها ، وكل قيمتها أنها سبب أو نتيجة لما تضطرب به نفوس أشخاصه من العواطف المصطرعة ؛ ثم يختلف راسين عن سلفه كورنى فى أنه جعل الحب دافعا رئيسيا فى سلوك أشخاصه ، ولم ينظر إليه نظرته إلى الحافز الثانوى التافه كما فعل كورنى ؛ ولكنه بالطبع لم يقصر الحوافز على الحب ، بل أفسح المجال هنا وهنالك لغيره من الدوافع كالولاء والطموح على أنها هى العوامل الثانوية إلى جانب الحب ؛ ففى كل مسرحية من مسرحياته مشكلة غرامية ، وتكاد مشكلاته الغرامية تتخذ صورة واحدة ، فشخص يحب شخصا لا يبادله الحب لأنه يحب ثالثاً ، وما يتبع ذلك الموقف العاطفى المعقد هو موضوع الرواية ؛

لكن هذه المشكلة الواحدة التى لا تتغير فى جوهرها تتخذ فى الروايات المختلفة صورا متباينة بتفصيلاتها ؛ وقد كان طبيعيا مع هذا الاختلاف بين راسين وكورنى فى نظرتهما إلى الحب ، أن يكون راسين أنجح من سلفه فى تصوير النساء ، بل لم ينجح راسين فى تصويره للرجال بقدر ما وفق وأجاد فى تصوير النساء .

وظاهرة أخرى نلاحظها فى أدب راسين ، وهى أنه يميل إلى تصوير الواقع ؛ وهنا قد يختلط الأمر على القارئ إذ يراه فى رواياته يرسم عالما أبعد ما يكون عن هذا العالم الذى نعيش فيه ، لكن النظرة الفاحصة سرعان ما ترد الأمر إلى الصواب ؛ فلقد رأينا أن « كورنى » ينزع بطبعه إلى اختيار الشواذ ثم يحيطهم بالمواقف الشاذة ، فتكون العواطف الناشئة فى نفوسهم عن تلك المواقف شاذة أيضا . أما راسين فيختار من الأشخاص والمواقف والعواطف ما يطابق الطبيعة البشرية ، ولا عبرة بعد ذلك بأى الأشخاص والمواقف يختار . إنه لا يميل إلى المبالغة والتهويل اللذين لمسناهما فى كورنى ، لأن المبالغة من خصائص الأدب الابتداعى ، وراسين اتباعى صميم لما ودما ؛ فلا مبالغة ولا إسراف فى تصوير الناس ووصف ما تجيش به صدورهم ؛ قد يختار راسين موقفا من عهد غابر وأشخاصا انقضى زمانهم ، لكن ليتخذ منهم وسيلة يبرز بها الطبيعة البشرية كما نعهدها بقوتها وضعفها ؛ فتحت ستار من الأوضاع التقليدية المأساة تتبين الحوافز التى تدفع الناس إلى العمل فى الحياة الواقعة التى تحيط بنا .

ولعل أكبر عيب فى الأدب الفرنسى إطلاقا هو أنه أقرب إلى تصوير النماذج البشرية منه إلى تصوير الأفراد . ولقد قيل — وحقا ما قيل — إن واجب الفن هو أن يصور الجنس فى الفرد ، أى أن يُبَلْور الكلى فى الجزئى ، فالفن الصحيح إذ يقدم لك شخصية إنما يقدم لك نوعا بأسره من الجنس البشرى ممثلا فى تلك الشخصية ؛ ولكن هذه المهمة شاقة عسيرة لأنه ينبغى للفنان أن يعلم أين يقف بين التعميم والتخصيص ؛ فخطأ الأدب الفرنسى عند بعض رجاله هو أنه يسرف فى التعميم ويهمل التخصيص والتشخيص إلى حد كبير . كما أن عيب الأدب الإنجليزى والأدب الألمانى هو أنهما — على عكس ذلك — ينصرفان إلى تصوير الفرد الجزئى فيهملان النوع المتجسد فى ذلك الفرد . ولنَعُدْ الآن إلى شاعرنا « راسين » ؛ فلو أنك محوت الأسماء من إحدى مسرحياته ووضعت مكانها الألفاظ الدالة

على الأنواع ، فقلت بدل زيد وعمرو وهند « محب » و « أم » و « طاغية » وما إلى ذلك لما تبدل فى الرواية شىء ، لأن زيدا وعمراً وهندا لم يكونوا عند الشاعر أفرادا لهم خصائصهم الجزئية المميزة لهم دون سائر الأفراد ، بل كانوا رموزا لنماذج وأنواع . قد تقول : ولكنى مع ذلك أقرأ راسين فأجدنى بازاء أشخاص لهم فرديتهم مثل « أندروماك » و « هيرميون » و « فيدر » و « أخيل » و « برينيس » و « أتالى » فكل من هؤلاء « فرد » يتميز من سائر أفراد طائفته ؛ فليست كل « أم » مثل أندروماك ، وليست كل « محبوبة » مثل برينيس ؛ وهذا صحيح على اعتبارٍ واحد ، هو أن طائفة الأمهات التى منها أندروماك ، والتى تميز أندروماك عن سائر أفرادها ، إنما تمثل مجموعة من النماذج المختلفة للأمهات ، ولا تمثل مجموعة من أفراد مشخصين . وصفوة القول أن « راسين » — كثيره من الأدباء الفرنسيين — يصور بأشخاصه أنواعا فيفقدهم كثيرا من الحياة ، لأنك تراهم فلا تحس أنهم كصحبتك وجيرتك ؛ لكنك ترى فى شيكسبير أشخاصا « كهاملت » و « عطيل » و « فولستاف » فترتبط بينك وبينهم الأواصر كأنهم ناس من الناس ، وذلك لأن طريق راسين ينعكس عند شيكسبير ، فبها هنا يستخرج الشاعر من أنماط البشر أفرادا ، هو يرى الفرد خلال النوع ، ولا يرى النوع خلال الفرد كما فعل راسين .

ولعلنا فى هذا الموضع نحسن صنعا لو أجرينا موازنة سريعة بين شيخ المأساة الاتباعية « راسين » وشيخ المأساة الابتداعية « شيكسبير » ، ففيها توضيح لمذهبين أدبيين ، وفيها تمييز بين الفن الذى ساد فى انجلترا ، والفن الذى ساد فى فرنسا ؛ فإذا أردنا أن نركز الفرق بين المسرحية عند شيكسبير وبينها عند راسين فى كلمتين اثنتين ، قلنا إن الأولى طابعها « الشمول » والثانية طابعها « التركيز » ؛ الأولى تضم ما استطاعت أن تضمه من أوجه النشاط الإنسانى ، والثانية تحدد لنفسها غرضا تسير إليه فى خط مستقيم لا عوج فيه ؛ الأولى لا تتقيد بوحدات الزمان والمكان والموضوع ، والثانية تلتزم هذه الوحدات ولا تحيد عنها .

خذ مثلا لشيكسبير « انطون وكليوبطره » ومثلا لراسين « برينيس » ؛ والمقارنة بين هاتين الروايتين عادلة لأنهما — على اختلافهما فى الطريقة — متحدتان فى الموضوع ، فكلاهما يعالج محبين لهما مكانة ممتازة ، وكلاهما يجعل المأساة فى تعارض ما يقتضيه الحب وما تقتضيه ظروف الحياة ؛ وكلاهما تقع حوادثه أيام عظمة الرومان ويرتب على أقدار الأفراد

أخطر النتائج بالنسبة للدولة . أما رواية شيكسبير فطافحة بأوجه النشاط الإنسانى ومترعة بألوان الحياة على اختلاف ضروبها ، تطالعها فتحسب أن الشاعر لم يَدَعْ من الدنيا شيئاً لم يصوره ؛ فالأشخاص فى الرواية مختلفة أنواعهم وطبقاتهم : منهم قادة الجيش ، والوصيفات ، والأميرات ، والقراصنة ، والساسة ، والمزارعون ، والخصيان والأباطرة ؛ ترى فى الرواية كل هؤلاء ومئات غير هؤلاء ، بل حسبنا أن يكون بين الأشخاص « كليوباطره » بتعدد جوانبها وتشعب نواحيها ، ويستحيل — طبعا — أن يعرض الكاتب لهذا الحشد العظيم من الشخصيات دون أن يكون إلى جانبها مئات الحوادث ، فأساة « أنطون وكليوباطره » زاخرة بحوادثها ففيها المعارك والدسائس والزواج والطلاق والخيانة واختلاف الأصدقاء وائتلاف المتخاصمين والموت ؛ وهذا العالم الزاخر بحوادثه يمتد فى الرواية على أمد طويل من الزمن ويشمل رقعة واسعة من الأرض ، فترى مشهد الحوادث فى الاسكندرية آنا وفى روما آنا آخر ، وينتقل إلى أثينا ثم إلى مسينا . ولقد وقف بعض الناقدين إزاء هذا التغير السريع والانتقال المفاجئ فى حوادث الرواية موقف المشفق على « وحدة المكان » أن يصيبها هذا التفكك الشديد ، لاسيما أن الشاعر لا يتحرج من أن يعرض عليك منظرا لا يدوم أكثر من بضع دقائق ، تشهد فيه جيشا رومانيا يخوض أرض سوريا ؛ فيعد هؤلاء الناقدون ذلك تحدياً للوحدات التقليدية لم تبرره الظروف ، ناسين أن بمثل هذه النفحات الفنية واللمسات العبقرية استطاع شيكسبير أن يعرض على نظارته صورة قوية للقلقلة التى شملت أرجاء البلاد جميعا فيحسون انهيار الامبراطوريات واندثار العروش .

ننتقل الآن إلى رواية راسين « بريتانيس » فنرى الأمر كالنقيض مع نقيضه : فالمأساة كلها تقع فى غرفة واحدة صغيرة ، وحوادث الرواية تتطلب لحدوثها فى عالم الواقع زمناً لا يكاد يزيد على زمن تمثيلها — ساعتين ونصف ساعة ! وأشخاص الرواية عددهم ثلاثة ، وموضوع الرواية نقطة بسيطة لا تعقيد فيها ولا تشعب ؛ فعجيب أن يؤلف راسين من هذه المواد القليلة مأساة ، وأعجب من ذلك أن يبلغ فيها غاية التوفيق ؛ فاهتمام النظارة بالرواية لا يفتر ، والموقف البسيط يبدأ عرضه وتطوره ثم ببلغ ختامه فى سرعة شديدة ودقة فنية بارعة ؛ فالكاتب لا يحذف من الموقف عنصراً واحداً من عناصره الرئيسية ولا يضيف إليه عنصراً واحداً ثانوياً ؛ وقد حرص راسين كل الحرص ألا يقع فى روايته فعل عنيف أو مفارقة

أو تعقيد فى مجرى الحوادث ؛ وكل اعتماده فى التأثير على النظارة إنما ينحصر فى طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ؛ ولا تكاد تحس فى الرواية أثراً للعالم الخارجى الواقع — ذلك العالم الذى كان لبّ رواية شيكسپير وصميمها . وكل مايقدمه إليك راسين من حوادث العالم الخارجى أن يُشعرك — بفنه الرائع العجيب — أن وراء الأزمة النفسية الهادئة التى وقعت فى تلك الغرفة الصغيرة ، مؤثرات فى العالم الخارجى تلعب دورها وتفعل فعلها ؛ فالقوة التى فصلت بين الحبيبين أمرٌ من أولى الأمر وواجبٌ للدولة يجب أداؤه ؛ فإذا ما جاءت الساعة الفاصلة رأيت المحب « تَيْتَس » يتردد قليلا ثم يختار لنفسه أداء واجبه مؤثراً ذلك على بقائه إلى جانب حبيبته ، وما الحافز له فى اختياره إلا كلمة واحدة ينطق بها هى « روما » ، فبهذه الكلمة الواحدة يستغنى عن الخروج بك من الغرفة الضيقة إلى العالم الفسيح الذى يجول بك شيكسپير فى رحابه .

وليس من شك فى أن رواية راسين دون رواية زميله جلالا ؛ لكن ذلك لاينفى أن تفضل الرواية الفرنسية زميلتها الإنجليزية فى بعض النواحى ؛ فهى أفضل منها فى قابليتها للتمثيل على المسرح ، فلا تزال « برينيس » تُعرض على رواد المسرح فى نجاح عظيم . أما « أنطون وكليو بطره » فمحال أن تعرض على المسرح بكل جمالها وجلالها ، فلابد لتمثيلها من حذف هنا وتبديل هناك ؛ بل لابد من إعادة تنظيم عناصرها لكى تصلح للتمثيل ، ثم هى بعد كل هذا الحذف والتبديل وإعادة التنظيم لا تترك فى النظارة إلا أثراً لخليط مهوش من فخامة وجلال ؛ وما المشكلة هنا إلا محاولةُ وضع رطلين فى زجاجة لا تسع إلا رطلا واحداً ! فمحال أن تضع عالما فسيحاً على مسرح ضيق محدود ؛ أما « برينيس » فرطل واحد يوضع فى زجاجة تسع رطلا واحداً ! فقد قيست عند تأليفها بمقياس المسرح وما يقتضيه ، وإنها لمتعة عظيمة أن تشهدها ممثلة ، لأنك إنما تشهد فيها جمالا رائعاً لا تشوبه شائبة من نقص أو تشويه .

ولا نحب أن نطوى الحديث عن راسين قبل أن نعرض موجزاً لعناصر « أندروماك » التى لم يكد يخرجها فى الثامنة والعشرين من عمره حتى ارتفع إلى أوج الشهرة الأدبية ؛ ففى الرواية أربعة أشخاص : رجلان وامرأتان ، يسيطر على كل منهم شعور قوى محدود المعالم ؛ فأندروماك — زوجة هكتور — لا تزال فى شبابها الغض اليانع ، ولا تعنى فى

هذا العالم كله إلا بشيئين ، حرصها على ابنها « أستيانا كس »[1] واحتفاظها بذكرى زوجها ، والزوج والابن كلاهما أسير فى قبضة « پيروس »[2] الذى حارب طروادة وغزاها ، وهو أمير قاسٍ غليظ ، أحبّ أندروماك على الرغم من تعاقده مع « هيرميون » على الزواج ؛ وهيرميون هذه امرأة جبارة تكاد تذوب غراماً بخطيبها « پيروس » الذى صرفه عنها حبه لأندروماك . وكان « أورست » فى الوقت نفسه يحب هيرميون لكنها لا تبادله الحب : تلك هى عناصر المأساة كأنها المواد المتفجرة تنتظر شرارة ليشتعل أوارها ؛ وقد كانت هذه الشرارة حين أعلن « پيروس » معشوقته أندروماك أنها إذا لم تقبل الزواج منه فتلك بابنها الأسير ، فلا يسع أندروماك إلا أن تذعن ، معتزمة بينها وبين نفسها أن تزهق روحها عقب الزواج ، وبهذا تصون ابنها وشرف زوجها فى آن معاً ؛ هنا تلعب الغيرة بهيرميون لأن خطيبها أوشك أن يتزوج من سواها ، فأسرّت إلى « أورست » الذى يهيم بها أنها لن تتردد فى قبوله زوجا إذا هو قتل خطيبها الغادر « پيروس » ، فما هو إلا أن ينفذ « أورست » ما طلبت إليه حبيبة فؤاده أن يعمله ويقتل پيروس ضاربا بالصداقة والشرف عرض الحائط ؛ وهنا تشهد منظراً رائعاً مروعا ، لعله أبدع ما جرت به يراعة الشاعر ، ترى فيه هيرميون التى أوحت بقتل حبيبها « پيروس » قد أخذها الذعر ونال منها الهلع ، إذ رأت ذاك الحبيب قد مات فعلا ، فانقضّتْ على القاتل « أورست » — متجاهلة أنها هى دافعته إلى فعلته الشنعاء — وصاحت فى وجهه صارخة فى صوت يدوّى : « من قال لك اقتله ؟ » ثم تندفع خارجةً لتقتل نفسها بيدها ، وتنتهى الرواية بأورست واقفاً على المسرح وقد طار صوابه ومسّه الجنون .

موليير Molière (١٦٢٢ — ١٦٧٣) :

حدثناك عن المأساة الفرنسية فى القرن السابع عشر وكاتبيها العظيمين « كورنيْ » و « راسين » . وبقى أن نحدثك عن الملهاة ممثلة فى أعظم رجالها فى فرنسا ، بل فى التاريخ الحديث بأسره .

---

(١) Astyanax .

(٢) Pyrrhus .

ولد « جان باپتست پوكلان »[١] فى باريس من أب يشتغل بالتجارة فى سعة و يسر ، هيأ لابنه نشأة صالحة وتعليما متينا فى كلية الجزويت فى « كليرمون » حيث درس الطالب عيون الآداب القديمة ؛ كما درس الفلسفة على فيلسوف معاصر هوجاسندى[٢] ، وقد عرف هذا الفيلسوف بجرأة نادرة فى التفكير ، فلعله هو الذى أوحى إلى أديبنا بما عهدناه فيه من تفكير حر ، ثم إلى تعاليمه يرجع الفضل فى ميل الأديب نحو مناقشة المسائل الفلسفية فى سخرية ممن يقيمون المعارك حول اختلافات سخيفة تافهة .

وقد أريد لجان أول الأمر أن يخلف أباه فى مهنته أو أن يشتغل بالقانون ، ولكن تأثير المسرح فى نفسه كان أقوى مما أريد له ، فلم يكد يشب ويجاوز سن الوصاية حتى كان له من إرث أمه ما أغناه عن التفكير فى احتراف التجارة أو الاشتغال بالقانون . والتحق بالمسرح ممثلا ، وأطلق على نفسه إذ ذاك اسماً مستعاراً هو « موليير » الذى يعرف به حتى اليوم ؛ وقد شارك أسرة يشتغل أفرادها بتمثيل الملاهى فى استئجار ملعب أقاموا على أرضه مسرحا ؛ لكن المسرح انتهى إلى فشل ، فاضطر « موليير » وشركاؤه أن يغادروا باريس ليجولوا فى أرجاء البلاد ، ولبثوا فى تجوالهم هذا اثنى عشر عاما ، شهد موليير خلالها ألوانا من الحياة وصنوفا من التجارب ، وتعلم أثناءها أصول الفن المسرحى من ناحيته العملية الخالصة ، فهو لم يكن يكتب إذ ذاك ليرضى نَقَدَة الأدب ، بل كان يكتب ليمتع النظارة وكفى ؛ ومن بواكير إنتاجه فى هذه المرحلة مسرحيتان أقرب إلى التهريج ، تنقصهما دقة الفن و براعته ولكنهما يبشران بالقدرة والنبوغ ؛ ثم أخرج اثنتين أخريين فى هذه المرحلة التدريبية أيضاً دنا بهما من فنه الصحيح وهما « المشدوه »[٣] و « إحنة الغرام »[٤] .

فلما بلغ عامه السادس والثلاثين عاد من تجواله إلى باريس حيث اشترك فى تمثيل رواية « نيكوديم » لكورنى فى حضرة الملك فظفر بإعجابه ، وأصبح على رأس فرقة تمثيلية لها مكانة عالية فى القصر وفى سائر باريس . ولما أقبل العام الجديد استهل حياته فى الأدب المسرحى الكامل برواية « المتحذلقات المضحكات »[٥] سخر فيها من أرباب التكلف

---

(١) Jean Baptiste Poquelin .
(٢) Gassendi .
(٣) L'Etourdi .
(٤) Le Dépit Amoureux .
(٥) Les Précieuses Ridicules .

وأصحاب « الصالونات » الأدبية التى كانت عندئذ فى طريقها إلى الزوال ليحل محلها القصر ؛ ومن ثم بدأ « موليير » حياة خصبة منتجة ، فرغم اشتغاله بإدارة المسرح ورغم اشتراكه فى التمثيل ، استطاع أن يخرج فى خمسة عشر عاماً بقيت له من حياته ثمانياً وعشرين رواية ، أى بنسبة روايتين فى كل عام ؛ فلم تحتمل بنيته النحيفة هذا المجهود المتواصل المضنى ، فجاءته المنية فجأة ذات مساء من فبراير سنة ١٦٧٣ ، إذ نزلت به النازلة وهو يمثل دوره فى آخر رواياته « المريض الموهوم »[١] .

ونحن إذ نستعرض سيرة « موليير » لابد لنا من الوقوف فى حياته عند نقطتين كان لهما فى إنتاجه أثر عميق ، الأولى زواجه من « أرماند بيجار »[٢] الجميلة اللعوب ، فقد كان لسلوكها وتغيرته أثر ملحوظ فى طريقة تصويره للنساء فى أدبه ؛ فقد نظر إليهن بعين الناقم الساخط ، خصوصاً حين أخذ يصور « سليمين »[٣] فى رواية « كاره البشر »[٤] التى يقال إنه يصور جانباً من نفسه فى « ألسيست » بطل هذه الرواية ، ويمثل زوجته فى « سليمين » . والثانية علاقته الوثيقة بالملك ؛ فقد أثرت فى أدبه أثراً طيباً وأثراً غير طيب ؛ أما الأثر الطيب فهو أن الملك أظله بحمايته من أعدائه الكثيرين الذين ثارت عليه نفوسهم من سخريته اللاذعة بهم ، فمكنه بتلك الحماية أن يمضى فى رسالته الأدبية وهى نقد المجتمع فى عصره ؛ وأما الأثر غير الطيب فهو أن الملك كان يضطره حيناً بعد حين أن يهمل ما هو مشتغل به ليكتب للقصر رواية فى هذه المناسبة أو تلك ، فكان هذا العمل التافه عائقاً له عن الإنتاج الفنى الرفيع .

وتستطيع أن تقسم نتاج موليير إلى قسمين : مسرحيات خفيفة يسود فيها الصخب والتهريج ويراد بها الاضحاك ، وملاهٍ عظيمة عنيت بتصوير أشخاص . وليس هذا التقسيم بالجامع المانع الدقيق ؛ فقد تجد من الروايات ما يقف من هذين القسمين بين بين ، فهو من هذا ومن ذاك على السواء ، مثل رواية « جورج داندان »[٥] و « السيد البورجوازى »[٦] ؛ وقد تجد كذلك روايات لا تدخل فى هذا القسم ولا ذاك مثل رواية « نقد مدرسة النساء »[٧]

---

(١) Le Malade Imaginaire .
(٢) Armande Béjart .
(٣) Célimène .
(٤) Le Misanthrope .
(٥) George Dandin .
(٦) Le Boreugeois Gentilhomme .
(٧) La Critique de l'Ecole des Femmes .

ورواية « مسرحية فرساى المرتجلة »[١] فليست هاتان الروايتان تهريجا صاخبا لإضحاك النظارة ، ولا هما تصويراً لأشخاص ، ولكنهما بمثابة دفاع جدلى يوجهه إلى ناقديه ليفند به آراءهم ويؤيد وجهة نظره ، فلهما من أجل هذا شأن خطير لأنهما يبصّراننا بنظراته فى الفن المسرحى .

فأما ملاهيه المضحكة فطائفة باللهو والمسرح تستخرج الضحكات من أعماق القلوب وإن تكن تفحش بنكاتها أحيانا ، ولكنك تتبين فى غير عناء — وسط الضحكات المرحة والنكات الفكهة — الساخر الذى يريد بسخريته إصلاح المجتمع وتقويم مفاسده ، ومن أمثال هذا الضرب من ملاهيه رواية « الزواج بالاكراه »[٢] و « الطبيب رغم أنفه »[٣] و « مسيو دى پورسونياك »[٤] .

لكن عظمة موليير لا تتجلى على أتمها وأكملها إلا فى الطائفة الثانية من ملاهية ، الملاهى النفسية التى يصور بها أشخاصه ؛ فهذه المجموعة من ملاهيه استحق أن يحشر فى زمرة الخالدين . وتختلف « الملاهى النفسية » عن « الملاهى المضحكة » فى أنها تقيم الفكاهة على أساس من الجد ، وتحمل فى طىّ نكاتها فكرا عميقا رصينا ، وتعمق فيها العاطفة بحيث تبلغ حداً قد تتحول عنده الملهاة إلى مأساة على غير وعىٍ من المشاهدين ؛ وهى فضلا عن ذلك تقصد إلى غرض تهذيبى ، فقد شاهد موليير من حوله التوافه والسفاسف يهتم لها الناس ، فحلا له أن يهزأ بها فى مسرح ولهو ؛ لكنه شاهد إلى جانب تلك التوافه شرورا خطيرة تنال من المجتمع فى صميمه ، فهمّ بردّها وتقويمها بهذه الملاهى النفسية التى أشرنا إليها ؛ ومن أمثلة هذا النوع « مدرسة النساء »[٥] و « تارتيف »[٦] و « دون جوان »[٧] و « كاره الإنسان »[٨] و « البخيل »[٩] و « النساء العالمات »[١٠] .

يشغل موليير فى الأدب الفرنسى المكانة التى يشغلها « سيرڤانتيس » فى أسبانيا ، « ودانتى » فى إيطاليا ، و « شيكسپير » فى إنجلترا فليس مجده بمقتصر على حدود أمته وقومه ، ولكنه أديب عالمى يخاطب العالمين ؛ فشأنه شأن هؤلاء الأعلام : ياغص فى

---

(١) L'Impromptu de Versailles .
(٢) Le Mariage Forcé .
(٣) Le Médecin Malgré lui .
(٤) M. de Porceaugnac .
(٥) L'Écoles des Femmes .
(٦) Tartuffe .
(٧) Don Juan .
(٨) Le Misanthrope .
(٩) L'Avare .
(١٠) Les Femmes Savantes .

شخصه مقومات جنسه ، ثم يخرج على حدود المكان واللغة ليبسط سلطانه على قلوب الناس أجمعين ، فهو عند غير الفرنسيين أديبُ فرنسا الفذ ، وإمامها المعبرُ عن روحها غير منازع فى إمامته ؛ وهنا قد تأخذ المستعرض حيرةٌ أى الأديبين جدير بهذه المكانة ؟ زعيم المأساة راسين أم زعيم الملهاة موليير ؟ فالحق أننا لو وضعنا خصائص الرجلين فى كفتى الميزان لتعذرت الموازنة ، فليس يسيرا أن تحكم لأيهما الرجحان ؟ أهو لموليير فى اتساع أفقه وتنوع إنتاجه والحياة النابضة فى ملاهيه ، أم هو لراسين لجودة شعره وبراعة فنه التى بلغت أوج الكمال دقة وإحكاما فى مآسيه ؟ إنه من رأى « ليتون ستراتشى »(١) — الأديب الانجليزى المعاصر — أن راسين هو الخاسر فى هذه الموازنة ، وهو خاسر بسبب كمال فنه ودقة إحكامه ! فقد انتهى به ذلك الكمال الفنى وهذا الإحكام الدقيق إلى أن يكون نتاجه فرنسيا خالصا ، بحيث يكاد يستحيل على غير الفرنسىّ أن يتذوقه إلى حده الأقصى ؛ وأما موليير فهو الراجح الرابح فى هذه الموازنة بسبب تهاونه فى فنه بعض التهاون ، بل بسبب ما فى فنه من نقائص وعيوب ! فهو أقل تزمتا من زميله فى الأخذ بقواعد المذهب الاتباعى ، لأن طبيعته الفياضة الدافقة أوسع وأشمل من أن تنحصر فى هذا القالب الضيق الحدود ؛ فهو يغمر بفنه كل ما يستثير الفكاهة من العواطف البشرية ، لا تفلت منه دقيقة ولا جليلة ، وينغمس فى خضمّ الحياة وينظر إليها عن كثب ، فجاء فنه حيًّا ، لكن أعوزته الصناعة المحكمة المحبوكة التى تميز بها راسين ؛ فلغته لا تخلو من الخطأ ونظمه يقرب من النثر ، ونثره يحاول أحيانا أن يحاكى الشعر فى إيقاعه ، فلا غرابة أن قال عنه الاتّباعيون المتزمتون فى القرن الثامن عشر إن بناءه الضخم قائم على أساس من الطين ، ولكن هذا « الطين » فى بنائه الفنى هو الذى ربط الصلة بينه وبين الأرض المألوفة فتوثقت العلائق بينه وبين أهل هذه الأرض أجمعين .

وحسبه فخرا أنه خالق « الملهاة الفرنسية » فى أكمل صورها ، فقد كانت الملهاة قبله صخبا للاضحاك ، فصنع لها موليير ماصنعه راسين للمأساة ، وذلك أنه سما بها إلى مرتبة الفن الرفيع ، فهو أول من تبين فى جلاء كيف يمكن أن تستخرج آيات فنية جميلة من نسيج الحياة اليومية المألوفة ؛ فموضوع الملهاة عنده مستمد من صميم الحياة : من الدعاوى الفارغة

(١) Lytton Strachey .

التى يتشدق بها الأغنياء ، من غرور الشعراء والفلاسفة ورجال القانون ، من طوائف الشبان ، من الأطباء فى جهلهم وادعائهم العلم بما يجهلون ، من رجال الدين ونفاقهم ؛ من طموح جماعة الأثرياء من الطبقة الوسطى الذين يحاولون أن يقلدوا الطبقة الرفيعة فيلقون منها الزراية والاحتقار ، من حماقات الحمقى وجرأة المخادعين وسخافات الحياة المنزلية التى نصادفها كل يوم ، وهكذا مكّن للملهاة أن تزدهر ، ووضع لها الأساس الذى ظلت تقوم عليه وتتطور وفق أوضاعه قرنين كاملين من الزمان .

ولئن فات موليير أن يحقق بملاهيه كل ما يتطلبه المذهب الاتباعى بالقدر الذى استطاعه راسين فى مآسيه ، فليس معنى ذلك أنه لم يحدد فنّه بأوضاع الاتباع التى وفّينا شرحها فى الصفحات السالفة ؛ فها هو ذا يختار لملهاته عددا قليلا جدا من الحوادث ، لكنه يحسن اختيارها ، ويرتّبها فى تعاقب دقيق بحيث يؤثر بها فى نظارته أبلغ الأثر ؛ وهو إذ يختار حوادث الملهاة فإنما يهتدى فى هذا الاختيار بشىء واحد ، وهو الضوء الذى تلقيه الحادثة المختارة على الشخصية التى هو بصدد تصويرها ؛ وهو حريص حين يعرض شخصا من أشخاصه أن يبديه من جانب واحد ، أو من جوانب قليلة ، ويأبى أن يحلل الشخصية ويشرحها ليخرج للناس كل ما تحويه من عناصر — وهنا يجمل بنا أن نقارن بينه وبين شيكسبير فى سرعة وإيجاز ، لنوضّح أين يختلفان فى وجهة النظر إلى الملهاة ، كما بسطنا ذلك عند الكلام على راسين كيف يختلف هذا عن شيكسبير فى وجهة النظر إلى المأساة .

هأنت ذا قد رأيت موليير يختار لملهاته حوادث قليلة على أساس أنها تلقى ضوءاً على الشخص الذى يصوره ، وهو يحصر نفسه فى تصوير الشخص بحيث ينصرف إلى ناحية واحدة منه أو إلى قليل جداً من نواحيه ، أما الملهاة الابتداعية (الرومانتيكية) عند شيكسبير فزاخرة بالحوادث مليئة بالدقائق ؛ وشيكسبير يصور لنا أشخاصه من نواحيهم جميعا لا يبقى من عناصرهم شيئا ولا يذر ؛ تتبع الملهاة لشيكسبير فتطالعك أوجه الشخص المصوّر وجها بعد وجه ، وفى أثرها تشرق عليك صفاته واحدة تلو أخرى ، يسجل لك الشاعر أدق ما يجول فى نفس من يصوره فلا تفلت منه الخطوط الخافتة والخواطر النفسيّة التى من شأنها أن تكمل الصورة ، حتى إذا ماجئت فى الرواية إلى ختامها استوى أمامك الشخص كائناً حيا يدبّ ويسعى ، ويفكر ويمكر ، ويخادع ، ويضحك ويبتئس ، ويسخر من غيره ويسخر منه

غيره ، فالحياة كما نراها فى الواقع الملموس معقدة متشعبة كثيرة الأطراف بحيث يتعذر أن نتقن فهمها ، وهكذا الشخص فى ملهاة شيكسبير أو مأساته ، يقدمه إلينا الشاعر فى تعقده وتشعبه وتعدد نواحيه ؛ أما أمير الملهاة الفرنسية فيختلف عن ذلك فى منهاجه اختلافا بينا ؛ فبدل أن يوسع الصورة لتشمل أطراف النفس جميعا ، يضيق حدودها لتتقن طرفا واحداً أو طرفين من تلك النفس التى يريد تصويرها ؛ وهو إذا ما استقر اختياره على الخصائص القليلة التى يريدها ، راح يستخدم فنه كله فى إبرازها وترسيخها فى ذهن القارئ أو المشاهد بحيث يصعب نسيانها ؛ صوّر « موليير » البخيل فى « أرپاجون »[1] وصوره شيكسپير فى « شايلك »[2] فجاء « أرپاجون » بخيلا هَرِماً وكفى ، وجاء شايلكُ كنزاً حقودا متكبرا جشعا مرهف الحس ؛ تعرف الشخصية من أول الرواية عند موليير ، ثم تمعن فى القراءة فلا تتوقع أن تفاجئك تلك الشخصية بشىء لم تكن تتوقعه ، وكل ما تلاقيه حوادث وأمثلة تؤكد الصفة الأساسية التى عرفتها فيها منذ البداية ؛ ولكنك كلما أمعنت فى قراءة الرواية لشيكسبير طالعتك من الشخصية جوانب لم تكن تحسب لها حسابا ، وتكاد تهمس لنفسك قائلا : لم أكن أظن أن هذا الغِرّ — مثلا — سيقف هنا مثل هذا الموقف الحكيم ، ما كنت أحسب أن هذا الفظ سيبدى فى هذا الموضع كل هذه الرحمة : خذ شخصية « تارتيف » — مثلا — عند موليير ، وربما كانت خير صورة أخرجتها يراعة موليير ، تركها متصفة بثلاث صفات : النفاق الدينى وحدّة الشهوة وحب السيطرة : وليس ينطق الرجل فى الرواية كلها لفظة واحدة لا تضيف قوة إلى صفة أو أكثر من هذه الصفات الثلاث .

فموليير يختار من شخصيته مساحة ضيقة يصبّ عليها ضوء فنه ، لكنه يعمق بك فى هذه المساحة الضيقة ثم يعمق ويعمق حتى يصل بك إلى أبعد الأغوار ؛ هو يختار ممن يريد تصويره عناصره الجوهرية ثم ما يزال بها حتى يخرجها فى ضوء النهار الساطع .

وما قلناه — فى الكلمة التى خصصناها لراسين — عن الفن الفرنسىّ كله بصفة إجمالية ، نعيده الآن عن موليير ، وهو أنه يصور نماذج إنسانية لا أفرادا من البشر ، يصور فى « تارتيف » المنافق ، لا منافقا من المنافقين ، ويصور فى « أرپاجون » البخيل لا بخيلاً من البخلاء .

---

(١) Harpagon .

(٢) Shylock .

(حـ) النثر الفرنسى :

قام النثر فى القرن السابع عشر بمثل الحركة التى قام بها الشعر ، فكلاهما خرج على ما كان سائداً بين الكتّاب والشعراء من قبل ، من تعقيد فى المعنى أساسه المذلقة العلمية ، وتعقيد فى العبارة مصدره اختلاطُ اللغة بالألفاظ الغريبة والتواء العبارة ؛ غير أن الشعر فى ثورته تلك قضى على القديم وأصاب نفسه بالأذى فى آن واحد ؛ فقد كبّل حريته بأغلال عاقت فيه المرونة وسهولة انبثاق المعانى ؛ أما النثر فقد انتفع بالثورة على القديم ولم يكد يصيبه فى سبيل ذلك أذى : نعم استتبعت تصفية اللغة وتنقيتها خسارة فى تنوع الصور ونصوعها ، لأن حرمان اللغة من ثروة لفظية أيا ما كان مصدرها ونوعها معناه حرمانها من صور كانت تؤديها تلك الألفاظ ؛ لكن الأدب النثرى فى فرنسا إلى جانب ذلك قفز إلى الأمام قفزة بعيدة ، حين وضع الكتّاب نصب أعينهم قواعد الذوق الأدبى الجديد ، وفى طليعتها العناية بحسن استعمال الألفاظ ، والتخلص من العبارة الطويلة الملتوية المعقدة التى يكثر فيها الوصل والاستطراد ، فانحلّت الجملة الواحدة المركبة إلى جُمل كثيرة بسيطة فى النثر الحديث ، تتتابع على النحو الذى يقتضيه أداء المعنى جلياً واضحاً ، ومن ثمّ بلغ النثر الفرنسى مكانته التى نعرفها له من حيث الدقة والوضوح .

وإن شئت أن ترد هذه الحركة إلى أصولها تعذر عليك أن تربطها بكاتب بعينه كما ينسب إصلاح الشعر إلى « مالهرب » ؛ غير أنه ظهر فى أوائل القرن السابع عشر كاتب هو : « جان لُوى بلزاك »[1] (١٥٩٤ — ١٦٥٥) كان له على النثر الفرنسى فضل عظيم ، إذ نحا به نحو سلامة التركيب والصقل ودقة الجرس وتنظيم الفكر ؛ وقد أصبح لأسلوب « بلزاك » سيطرة على من جاء بعده من الناثرين فاقتفى أثره معظم أعلام البيان فى « القرن العظيم » سواء شعَرَ بذلك أولئك الأعلام أو لم يشعروا .

ويعرف « بلزاك » فى الأدب بخطاباته التى خاطب بها — اسماً — بعض عظماء الرجال فى عصره ، لكنه أراد بها — فعلا — أن تكون موضوعا للقراءة العامة .

ثم أنشئ المجمع الفرنسى فكان فيصلا يحكم بين الأساليب الجديدة ، فيؤثر أسلوبا

---

(١) Jean Louis Balzac .

على أسلوب ؛ فكان لذلك المجمع أقوى الأثر فى تقدم النثر فى شوطه الجديد ؛ وقد يقال إن تلك المقاييس الجديدة — وأهمها حسن اختيار الألفاظ والعناية التامة بتركيب العبارة — قد ضيقت الخناق على حرية الكاتب وسدّت دونه المسالك ، فلم تجز له إلا أسلوبا يتصف بالجزالة الخطابية والكمال الفنى على غرار « شيشرون » . لكن ذلك القول بعيد عن الصواب ، لأن ذلك العصر كان غنياً بنوابغه ، ومن شأن النابغة أن يعفى إلى من يهديه فيهتدى به دون أن يجد فى ذلك ما يُقيّد وثباته .

باسكال Pascal (١٦٢٣ — ١٦٦٢) :

لقد قيل حقاً إن كل كاتب عظيم فى القرن السابع عشر كان كاتباً خلقياً ؛ فالعناية بتقويم الأخلاق ظاهرة بارزة تلمسها فى أدباء العصر جميعاً ، تلمسها فى مآسى « كورنى » و « راسين » وفى ملاهى « موليير » ، وتلمسها فى « الحكايات الخرافية » للافونتين ؛ لكن هذا القصد الخلقى الذى ساد ذلك العصر ، لم يكن غرضاً مباشراً عند أمثال هؤلاء الأدباء الذين ذكرنا أسماءهم ، فكل أديب منهم منصرف إلى الصورة الأدبية التى يريد إخراجها ثم بعد ذلك تجىء الغاية الخلقية عرضاً كأنما هى شىء يقتضيه السياق ؛ لكن إلى جانب هؤلاء قامت طائفة أخرى مهمتها الكتابة فى الأخلاق ، وإنما يهتم تاريخ الأدب بثلاثة من هؤلاء : « باسكال » و « لاروشفوكو » و « لا بريير » .

ولد « باسكال » لأب عرف برقة أخلاقه وقوة ذكائه ؛ وبدت بوادر النبوغ فيه وهو لم يزل يافعاً صغيراً ، فأبدى مقدرة نادرة فى الرياضة وهو فى سن مبكرة . وحسبك أن تعلم أنه وهو فى السابعة عشرة من عمره كتب رسالة رياضية فى « القطاعات المخروطية » ، وفى سن الثامنة عشرة اخترع آلة للعدّ ؛ وإنك لتجد فى شخصية هذا الرجل من المتناقضات ما تقف أمامه حائراً ؛ فهو عالم وصوفى فى آن معاً ، وهو منطق وحالم فى وقت واحد ؛ له عقل مطبوع على إقامة الدليل والبرهان ، حتى قال عن نفسه : « إن لى عقلا هندسياً » — أى يقيم الدليل على نحو ما تقيمه الهندسة ؛ لكنه إلى جانب ذلك مؤمن حار الإيمان يجرفه الخيال فيخرجه عن حدود المنطق الصارم ؛ وتلاقى هذين الجانبين فى نفسه : قوة العقل وقوة الروح — وهما قليلا ما يتلاقيان فى رجل — هو طابع أدبه . وأهم ما يعنينا

من أدبه كتابان : « ريفيات »[١] و « آراء »[٢] .

أما « ريفيات » فمؤلفة من ثمان عشرة قطعة كتبت فى صورة الخطابات ونشرت على فترات بين عامى ١٦٥٦ و١٦٥٧ ، وموضوعها دينى يتصل بخصومة مذهبية نشأت فى البلاد إذ ذاك ، وقد يكون الموضوع جافا عند كثرة القراء ، لكن أسلوب پاسكال من السلاسة بحيث جعل من الجدل اللاهوتى والتأمل الدينى موضوعا يُقرأ فى لذة وإقبال . وأما « آراء » فمنتف ومذكرات نشرت سنة ١٦٧٠ فى خليط مهوش لاينتظمها ترتيب ولا تجرى على خطة ، ومع ذلك فلها مكانة عالية فى الأدب الدينى لعمق أفكارها ونفاذ البصيرة فيها ، وتركيز المعانى فى ألفاظ قليلة ؛ فقد برع پاسكال فى صياغة الجملة القصيرة القوية التى سرعان ما تجرى فى الناس مجرى الأمثال ، والتى يصح أن تتخذ موضوعا لفصل كامل يوضحها ويشرح معانيها ؛ وقد أعجب به ڤولتير فقال عن كتابه « خطابات ريفية » : « إن كل ضروب الفصاحة يحتويها هذا الكتاب » .

لا روشفوكو La Rochefoucauld (١٦١٣ — ١٦٨٠) :

ولد فى باريس سليلا لأسرة نبيلة قبل أن يولد پاسكال بسنوات عشر ؛ ولما كان فى ميعة شبابه تآمر مع آخرين على وزير فرنسا « ريشيليو » ، وجرح جرحا بليغا فى موقعة دارت بين قوة الحكومة وأعدائها ، فأوى إلى الريف بعيداً عن عالم السياسة الصاخب حتى استرد العافية ، ثم عاد إلى باريس ، وسرعان ماسطع نجمه فى « الصالونات » الأدبية الكبرى ، وبخاصة صالون « مدام دى سابليه »[٣] .

كان « لا روشفوكو » يميل بطبعه إلى التشاؤم وينظر إلى العالم نظرة سوداء ، وقد ازدادت نفسه مرارة بالدنيا وأهلها لما تعلمه من التجارب التى اجتازها وهو يدبر المكائد السياسية من جهة ، ولخيبة رجائه فى كل آماله من جهة أخرى ؛ ومن ثم تقرأ كتابه الصغير الرائع « حِكَم وتأملات خلقية »[٤] فتلمس فيه الرجل الذى عركته الأيام وعلمه الفشل فى الحياة ألاّ ينخدع بالأوهام ؛ والفكرة الرئيسية عنده ، أو قُلْ كان من بين

---

(١) Les Provinciales . (٢) Pensées .
(٣) Mme. de Sablé . (٤) Maximes et Reflexions Morale .

أفكاره العديدة ، أن الإنسان مدفوع فى حياته بالأنانية ؛ ولقد لبثت أمثاله تدور على الألسن لما فيها من قوة التعبير الذى يركز أضخم المعانى فى أقل عدد من الألفاظ . وهاك مختارات منها :

« إن كان للهوى عاطفة كان أقوى إقناعاً من أفصح الناس بغير عاطفة » .

« ما أسهل أن نتغلب بالفلسفة على سيئات الماضى والمستقبل . أما سيئات الحاضر فلا يتعذر علينا أن تتغلب على الفلسفة » .

« الشيوخ مغرمون بإسداء النصح الجميل ، عزاء لأنفسهم ، إذ لم تعد لهم القدرة على أن يكونوا قدوة فى السوء » .

« عرفان الجميل شبيه بتبادل الثقة بين التجار ، لا تطرد التجارة بغيره ؛ فكثيراً ما نوفى الدَّيْنَ لا حرصاً على الأمانة ، بل لنجد بين الناس من يثق فينا بغير مشقة » .

« لشدّ ما كنا نخجل من خير أعمالنا ، لو عرف الناس الدوافع إلى إنتاجها » .

« كثيراً ما نكون أقرب إلى قلوب الناس بأخطائنا منا بخير صفاتنا » .

« لست تجد بين الناس من بلغ به الشقاء أو بلغت به السعادة إلى الحد الذى يتوهمه » .

« رأس الإنسان دائما مخدوع بقلبه »

لابرويير La Bruyère (١٦٤٥) :

ولد « جان دى لا برويير » فى باريس من أسرة تنتمى إلى الطبقة الوسطى ، وتاقى علومه فى جامعة أورليان حيث هيأ نفسه بدراسة القانون أن يكون محاميا ، لكنه سرعان ما آثر عزلته فى مكتبته ينفق شطراً كبيرا من زمنه فى مطالعة أفلاطون ؛ ولم يحمل قلمه ليكتب إلا بعد أعوام طوال درس فيها وشاهد ، فسجّل كل مشاهداته وآرائه فى كتاب واحد يخلده على صفحات التاريخ الأدبى هو « النماذج الخلقية » يصور فيه أشخاصا عاشوا فى عصره ؛ وكان فى نقده ينفذ بقلمه فيُصْمِى كأنما يضرب بسيف بتار . وقد نشر هذا الكتاب أول ما نشر على هيئة ملحق بترجمة أخرجها لكتاب « نماذج خلقية » الذى نقله عن الفيلسوف اليونانى « ثيوفراسطس »[1] . وليس كتاب « لا برويير » بالكتاب المبوب المنظم على الصورة التى نفهمها اليوم ، بل هو خليط امتزجت فيه العناصر المختلفة المتباينة ،

(١) Theophrastus .

و إن يكن أبرز ما فيه هو الدراسات التى يحلل بها أشخاص عصره . يقول الكاتب : « إن روح المؤلف تنحصر فى حسن التحديد وجودة التصوير » ، وهو بهذا القول يصف لك منهجه ، لأنه قبل كل شىء يحدد المعانى ويصور الأشخاص ، فى أسلوب يعد نموذجا للفرنسية فى أصفى ما تكون وأنقى . وفيما يلى مقتطفات من كتاب « النماذج الخلقية » :

« لو تجنب موليير الرطانة والسوقية فى أسلوبه وكتب بأسلوب أصفى لبلغ حد الكمال » .

« إن كورنى — فى أجود آثاره — أصيل ممتنع على التقليد ، لكنه لا يطّرد فى الجودة ؛ عقله جبار وبعض شعره من أجود ما كتبه الشعراء » .

« راسين أقرب إلى الإنسانية من كورنى ؛ قلد الأدب الاغريقى القديم فترى فى مآسيه بساطة ووضوحا وشجنا يحرك العواطف » .

« إن كورنى يصور الناس كما ينبغى أن يكونوا ، أما راسين فيصورهم كما هم ؛ كورنى أميل إلى النزعة الخلقية المثالية ، وأما راسين فأميل إلى الواقع والبعد عن التكلف . ويظهر أن كورنى مدين بالكثير لسوفوكليس ، وأن راسين مدين ليوريبيد » .

« إذا سما الكتاب بعقلك وأوحى إليك شريف المعانى فلست بعدُ بحاجة إلى شىء لتحكم للكتاب ، فهو آية فى الجودة والسمو » .

« ماعلة أن يضحك الناس فى المسرح . ويسترسلون فى الضحك ، ثم يخجلهم أن يسترسلوا فى البكاء ؟ أهو أن طبيعة نفوسنا بعيدة عن أن تتحرك لما يستثير العطف من أن ننفجر ضاحكين مما يثير الضحك ؟ أم ذلك لأننا نعد البكاء ضعفا ؟ ... » .

وقال عن النساء :

« لماذا نحمّل الرجال تبعة جهل النساء ؟ هل سُنَّتْ القوانين وصدرت المراسيم تنهاهن أن يفتحن عيونهن ، وأن يقرأن وأن يذكرن ما قرأن ، وأن يُبَيِّنَّ فى أحاديثهن وكتبهن أنهن فاهمات لما قرأن ؟ ألم يكن النساء هن اللائى اعتزمن أن يعرفن قليلا ، أو ألا يعرفن شيئا ؛ لضعف فى أجسادهن ، أو لبلادة فى عقولهن ، أو لما يقتضيه جمالهن من وقت ، أو لأنهن غير موهوبات ولا نابغات إلا فى أشغال الإبرة وسياسة الدار ، أو ربما كان ذلك لأنهن بالغريزة يمقتن الجد الذى يتطلب الجهد ؟ .... » .

بوسويه Bossuet (١٦٢٧ — ١٧٠٤) :

على أن أكثر الناثرين خصباً وإنتاجاً فى العصر الاتباعى فى فرنسا هو « بوسويه » الذى عرف بنشاطه الذى لا ينفد ، حتى لقد استطاع فى حياته المليئة بالعمل مدرساً فقسيساً ، أن يضع نفسه فى طليعة الأدباء الفرنسيين إذ ذاك ؛ وإنما احتل هذه المكانة فى الأدب الفرنسى بخطبه الكنسية ومواعظه الدينية وما كان ينشره الحين بعد الحين من رسائل يجادل فيها خصومه ويحاجّهم ؛ فى هذا الاتجاه الخطابى اتجه « بوسويه » بفنه ، وإن خطبه لتعدُّ من آيات الفصاحة والبيان ، وكانت وحدها كفيلة أن تسلكه فى زمرة القادة من رجال الفن الأدبى . على الرغم من أن الخطابة لا تحتل فى عالم الأدب مكانة ممتازة ؛ كان « بوسويه » خطيبا فى كل ما قال وكل ما كتب ، خطيبا فى نهجه وفى تأثيره على السامعين أو القارئين ؛ فهو خطيب إن وعظ فى الكنيسة ، وهو خطيب إن هاجم المسرح وقواعده ، وهو خطيب إن هاجم المذهب البروتستانتى أو أيد الكاثوليكية ؛ ولم يكن فى وعظه مملولا مرذولا ، بل كان جذابا فى شخصيته ، ساحرا بعبارته ؛ وهو عالم بغير حذلقة العلماء ، ومتدين بغير تصعب رجال الدين . إن نقده كان لاذعا قاسيا ، لكنه لم ينقد بغير حق .

فينيلون Fénelon (١٦٥١ — ١٧١٥) :

ونبغ فى فن الخطابة من رجال الدين غير « بوسويه » قسيس آخر هو « فينيلون » ، وإن يكن أقل من بوسويه قدرة ونبوغا ؛ وقد كتب « فينيلون » ما كتبه إتماما لواجبات مهنته ، ولم يقصد به إلى الأدب ولم يكتبه لوجه الفن ؛ وينبغى أن نذكر أن أكثر نوابغ الفكر كانوا فى ذلك العصر يتجهون إلى خدمة الكنيسية والدين ، لأن الكنيسة كانت فى أوج عظمتها ، فكان طبيعيا أن تجد رؤساء الحكومات من الكرادلة ، وأن تجد من رجال الدين على اختلاف طبقاتهم من ساهم بقسط موفور فى الإضافة إلى ذخيرة النثر والشعر ، حدث ذلك فى فرنسا كما حدث شبيه له فى إيطاليا من قبلها ، فرأينا المصورين يرتدون ثياب الرهبان ، وما أشبه الذى حدث فى أوروبا إذ ذاك بالذى رأيناه فى مصر فى تاريخها الحديث ، إذ خرج من رجال الأزهر بعض زعماء السياسة وقادة الفكر .

حفزت « فينيلون » إلى ما كتب حوافزُ الدين ، ولكن سرعان ماينسى العالَم للأديب

والفنان حوافزه الدينية ولا يذكره إلا بما خلّد من آيات باقيات ، فقد دوّن « فينيلون » فى كتابه « حِكَمُ القديسين » عقيدته بوجوب أن يفنى الإنسان فى الله ، وأن ينظر إلى المسيح مخلّصا للانسانية جملة واحدة ، لا مخلّصا لهذا الفرد الآثم أو ذاك ؛ فهاجم عقيدته هذه « بوسويه » كما أنكرتها عليه كنيسةُ روما ؛ ولكن ذهبتْ على مرّ الزمان حرارة الخلاف الدينى بين هذين القسيسين ، وبقيت لنا آثارهما حيّةً فى عالم الأدب .

لقد أحبّ « فينيلون » إخوانه من بنى الإنسان قاطبة ، فتراه فى قصة رمزية اسمها « تلماك »[1] يصور بخياله دولة فُضلى يعيش فيها الناس على أسس من الحرية والاخاء ، فسبق بخياله أحلام الكتّاب فى القرن الثامن عشر .

مدام دى سفنيه Mme. de Svigny (١٦٢٦ — ١٦٩٦) :

ولعب النساء دورا عظيما فى السياسة والأدب إبان « القرن العظيم » فى تاريخ الأدب الفرنسى ؛ وأشرفت عُظْميات السيدات على كثير من « صالونات » الأدب فأثّرن بذلك فى الحركة الأدبية أعمق الأثر ، فضلا عما أنتجه بعضهن من آثار .

ومن أكثر هؤلاء فتنة وأشدهن سحرا بما كتبت « مدام دى سفنيه » وهى بين كاتبات الرسائل فى الطليعة الأولى ؛ وقد كان غَشِىَ بواكر سنيها الغمّ وخيبة الرجاء ، ولكنها امتازت بقلب قوى ورأس رزين ، فاحتملت أحزانها فى جَلَدٍ محمود ونفس راضية ؛ وما رسائلها تلك سوى ثمرة امرأة عَلَتْ ثقافتها فتركت لقلمها العنان يجول فى شئون الحياة اليومية ، ويمسّ أحيانا شئون الدولة وفنون الأدب ؛ لكنها لم ترسل القلم وعيناها مغمضتان ، بل كانت حذرة فيما تكتب ، تمحص موضوعها وتتأنق فى أسلوبها ، على نحو ما تعنى سيدة باختيار ثوبها مادةً وزخرفا ؛ وتشف رسائلها عن كثير من حياة عصرها وما كان يدور بين الطبقات العالية ، وهى على ثرثرتها تدل على عقل راجح وفكر واضح وخلق متين .

---

(١) Télémaque .

مدام دى مانتنون Mme de Maintenon (١٦٣٥ — ١٧١٩) :

وظهرت سيدة أخرى وهبها الله قدرة بالغة فى التعبير عما يجول بنفسها ، وهى « مدام دى مانتنون » التى ارتفعت من غمار الناس فأصبحت زوجة للملك لويس الرابع عشر ؛ ولم يعلن زواج الملك منها فى صورة رسمية ، لكن أحداً لم يجهله من أهل البلاد جميعا ؛ ولبثت « مدام دى مانتنون » ثلاثين عاما تتمتع بحياة الملكة وتشقى بسيئاتها ، كانت خلالها تُشرِّف بعض شئون زوجها تصريفا يشهد لها بالإدراك السليم . ورسائلها من أهم ما يكشف عن أسرار عصرها من الوثائق السياسية والاجتماعية ؛ وقد كتبت عن تعليم البنات كتابة فيها حسن الفهم وصدق الحكم .

مدام دى لا فييت Mme de La Fayette (١٦٣٤ — ١٦٩٣) :

لم تقصد « مدام دى سفنييه » و « مدام دى مانتنون » أن تكونا صاحبتى فن أدبى ، لكن انتهى بهما النبوغ الفطرى — على غير تدبير منهما — إلى مزاملة قادة الأدباء ؛ ثم ظهرت كاتبة ثالثة ، أقل منهما قدرا ، لكنها تمتاز بأنها قصدت إلى فنها عامدة ، وهى « مدام دى لا فييت » التى قد تكون قصتها « أميرة كليف »[1] أول قصة صادقة كتبتها امرأة ؛ بل إنها لتعدّ بين من أحدثوا ثورة وانقلابا فى فن القصة ، إذ استبدلت بالمغامرات الصبيانية الشاطحة بخيالها ، مواقف بسيطة طبيعية ، كما استبدلت بالأسلوب الضخم المتكلف لغة الحياة اليومية ، فالقصة الفرنسية التى تطورت فيما بعد مدينة لها برزانة الحكم وصدق التصوير .

اختارت الكاتبة لقصتها « أميرة كليف » القصيرة البسيطة الأحداث ، بلاط الملك هنرى الثانى ، ولو أنها تأثرت فى تصوير الجو التاريخى للقصة بما شاهدته فى قصر لويس الرابع عشر ؛ وبطلة القصة امرأة لبثت أعواماً طويلة زوجةً لأمير تجله ولا تحبه ، حتى هامت حباً برجل آخر بغتة هو دوق نامور ، شاءت لها المصادفة أن تلاقيه فى ليلة راقصة ؛ وغلب الواجب الزوجى المرأة الوفية ، لكنها خشيت أن يقهرها هذا الحب الجديد ، فقررت أن تدلى بالنبأ لزوجها ليكون لها ذلك بمثابة الوقاية من نزوات نفسها ؛ وكان أن

---

(١) Princesse de Cléves .

قصّت على الأمير قصة حبها الجديد ، فأكبر فيها الأمير الزوج هذه الصراحة وهذا الوفاء ، لكن الغيرة أخذت تأكل قلبه حتى أرهقته العلة ومات ؛ فاعتقدت الزوجة أنها السبب فى وفاة زوجها ، ولذلك رفضت الزواج من حبيبها الدوق وانتبذت مكانا معزولا قصياً فى أحد الأديرة .

تلك هى خلاصة القصة ، وهى كما ترى « أرستقراطية » الجو ، لكنها تمس المشاعر الإنسانية الصادقة . وقد دلت الكاتبة على بصيرة نافذة ولمسة فنية بارعة فى تصويرها لأشخاص القصة . ولأول مرة فى تاريخ القصة نرى التحليل النفسىّ ينصبّ على الحياة اليومية المألوفة ، ولا يتبدد شذاه فى موضوعات بعيدة عن الواقع ، ولهذا كله عُدّتْ قصة « أميرة كليف » بداية لطور فى القصة جديد .

* * *

وما دمنا قد مسسنا موضوع القصة فحقيق بنا أن نختم لك فصل النثر بكلمة موجزة عن القصة فى الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر ؛ فالقصة فى الشطر الأعظم من ذلك القرن كانت صنيعة أهل الطبقة الرفيعة ، ولما كانت تصور أخلاقهم وتعبر عن عواطفهم فقد جرى العرف أن تسمى تلك القصة « بالقصة الأرستقراطية » ؛ وقد كانت هذه « القصة الأرستقراطية » فى أولى مراحلها « قصة ريفية » بالمعنى الذى فهمناه من الأدب الريفى فى مواضع متعددة مما سلف[1] .

كان المراد بالأدب الريفى فى أول نشأته أن يصف الحياة الريفية الساذجة كما هى ؛ لكنه تطور ، فأصبحت القصيدة أو الرواية التمثيلية أو القصة التى نصفها بأنها « ريفية » لا تَعْنِى وَصْفَ الحياة الساذجة فى الريف وصفاً حقيقياً ، ولكنها قد تصف أفراداً من الطبقة الراقية فى مشاعرهم وأحاديثهم ، وتخلع عليهم جواً ريفياً مصطنعاً .

وأول قصة « ريفية » ظهرت فى الأدب الفرنسى — وهى فى الوقت نفسه خير ما يمثل هذا اللون من ضروب القصة فى الأدب الفرنسى — هى قصة « أستِرى »[2] لكاتبها

---

(١) راجع نشأة الأدب الريفى على يدى ثيوقريطس — من أدباء الإسكندرية — فى الجزء الأول من هذا الكتاب .

(٢) Astrée .

« دِرْفيه »[١] (١٥٦٨ — ١٦٢٥) واست تجد فيها رعاة وراعيات يتعهدون قطعان الغنم كما كان المفروض فى الأدب الريفى الرّعوىّ فى أول نشأته ، بل ترى سيدات وسادة جعلهم الكاتب فى قصته راعيات ورعاة ليعيشوا فى جو بعيد عن حضارة القصور والقصور . والقصة تروى حب رجل وامرأة من هـذا الطراز المدنى المتحضر ، خلع عليهما الكاتب ثياب الرعاة ووضعهما فى وسط ريفى ، هما « سِيلادُون »[٢] و « أَسْتْرى » اللذان فرقت بينهما الغيرة وسوء التفاهم ، لـكنهما تلاقيا بعد كثير من المغامرات والمشاق .

لبثت « القصة الريفية » شائعة فى الأدب الفرنسى ، يُقبل عليها القراء فى شغف ويحبذها جهابذة النقد مثل بوالو ، ثم حلت محلها « قصة المغامرة » وأهم فارق بين النوعين هو كما وصفه « بوالو » أن يختار كاتب القصة الريفية « رعاةً لا يشغلهم إلا اكتساب قلوب حبيباتهم » أما كاتب قصة المغامرة فيختار لهذا العمل « أمراء وملوكا بل مشاهير القادة القدماء » وأول من كتب قصة مغامرة هو « جومبرفيل »[٣] (١٦٠٠ — ١٦٧٤) الذى كان بين أول من انتخبوا للمجمع الفرنسى ؛ وهو يروى فى قصته « بولـكساندر »[٤] مغامرات ملك جزائر كنارى فى سبيل « المملكة أَلْسِدْيان » التى أخذ يجوب فى إثرها أقطار الأرض ؛ وجاء بعده « جوتييه دى كوست »[٥] (١٦١٠ — ١٦٦٣) الذى يطلق عليه لغزارة إنتاجه وخصب قريحته « دياس الأب القرن السابع عشر » والذى خَلَّف للأدب ثلاث قصص جميلة صبغها بصبغة تاريخية ، هى « كليوباطره » و « كاسندرا » و « فارامون »[٦] ؛ وجاءت بعدئذ كاتبة للقصة مبدعة هى « مادلين دى سكيدرى »[٧] (١٦٠٧ — ١٧٠١) التى أخرجت بمعاونة أخيها « جورج » قصة « إبراهيم أو الباشا العظيم »[٨] و « كورش العظيم »[٩] و « سليلى »[١٠] .

هذان الضربان من القصة : « القصة الريفية » و « قصة المغامرة » يعدان فرعين لما يسمى بالقصة الارستقراطية ، لأنهما يُعْنَيان بأشخاص من الطبقة العالية ؛ وهما يتميزان

---

(١) D'Urfé .
(٢) Céladon .
(٣) Marin Le Roy de Gomberville .
(٤) Polexandre .
(٥) Gautier de Costes .
(٦) Faramond .
(٧) Madeleine de Scudéry .
(٨) Ibrahim, ou l'Illustre Pacha .
(٩) Le Grand Cyrus .
(١٠) Clélie .

بطابعين أساسيين : الأول ضخامة حجم القصة إلى حد يعجب له القارئ الحديث ، فقصة « أستري » — مثلا — تقع فى خمسة آلاف وخمسمائة صفحة ، و « بولكساندر » فى ستة آلاف ، وتقع « كليوباطره » فى اثنى عشر جزءا ، و « كاسندرا » فى عشرة أجزاء ، وكذلك « كورش العظيم » ؛ وعلة هذا الطول المستفيض الاطناب فى الوصف ، والإطالة فى تحليل العواطف ، ثم الاستطراد من القصة الأصلية إلى حكايات فرعية ، وكلما دخل القصة شخص جديد أخذ يقص قصته وسيرته فى تفصيل وإطناب . والطابع الثانى الذى يميز هذه القصص خيالها الجامح فى غير ما هو واقع فى الحياة المألوفة ، ثم عدم مراعاة الصدق فى الوصف : فرعاة لا يشعرون ولا يتحدثون كما يشعر ويتحدث الرعاة ، ويونان ورومان ومصريون وفرس يعيشون كما يعيش الطبقة الارستقراطية فى فرنسا فى القرن السابع عشر ؛ فأنت فى رواية « إبراهيم » فى تركيا ، وفى « سليلى » فى روما وفى « كاسندرا » فى فارس حين كان يحكمها دارا ، وفى « كليوباطره » فى مصر ؛ لكنك مع ذلك لا ترى فى كل هذه القصص إلا جو القصر الملكى فى فرنسا ، ولا تسمع إلا أحاديث كالتى تجرى على شفاه رواد « الصالونات » الأدبية فى ذلك العصر .

فكان من الطبيعى أن تنشأ فى القصة حركة جديدة ترمى إلى مراعاة الصدق فى التصوير ؛ فهذا « شارل سورل »[1] (١٥٩٩ — ١٦٧٤) يخرج قصة ريفية تهكمية يسميها « الراعى المسرف »[2] يقص فيها سيرة طالب يدعى « ليسيس »[3] أخذ يدمن مطالعة « أستري » حتى ملكت عليه لبه ، فصمم أن يعيش عيش الرعاة فى سبيل الحب . وأخذ يقلد « سيلادون » — بطل قصة « أستري » — فى دقائق سلوكه وطريقة حديثه ، وهنا مصدر التهكم بالقصة الريفية كما عُرفت وكما تمثلها قصة « أستري » . ولعلك تدرك الشبه بين هذا الأسلوب وما رأيته فى قصة « دون كيشوت » الذى ظل يقرأ أدب الفروسية حتى أصبح هو نفسه فارسا يقلد فرسان العصور الوسطى فى مغامراتهم ، فلا شك فى أن « سورل » متأثر فى طريقته بسيرفانتيس .

ثم ظهرت قصة أخرى تعمل على توطيد الحركة الجديدة التى ترمى إلى صدق الوصف

---

(١) Charles Sorel .

(٢) Le Berger Extravagant .

(٣) Lysis .

فى القصة ، وهى « القصة المضحكة »[١] لصاحبها « بول سكارون »[٢] (١٦١٠ — ١٦٦٠) الذى كان كسيحا مشوها عليلا ، ومع ذلك كان ذا مزاج مرح ضحوك ، وهو فى قصته هذه يسخر من حب الأمراء والملوك الذى اتخذته « قصة المغامرة » موضوعا لها ، ويتلو هذه قصة أخرى فى الاتجاه نفسه ، هى « القصة البورجوازية »[٣] وكاتبها « انطون فيرتيير »[٤] ، وهو فى هذه القصة يسخر من رجال الطبقة الوسطى الذين يحاكون الطبقة الراقية فى أخلاقهم وسلوكهم ، فتراه يجعل أحد أشخاص الرواية — واسمه نيكوديم — يشتغل بالمحاماة أثناء النهار ، ومحبا مغرما منارلا أثناء الليل ؛ ويحب « نيكوديم » هذا فتاة تسمى « چاڤوت » وهى ساذجة تنظر إلى الأمور نظرة الفطرة السليمة العملية ، فيخاطبها حبيبها بعبارة مزخرفة منمقة ليناجيها الغرام كما يفعل أرباب الصالونات ، فلا تجيبه إلا بقولها « لا أفهم ما تقول » ؛ ويستصحب نيكوديم حبيبته « چاڤوت » إلى « صالون » فتكون هنالك موضع سخرية وضحك لما تبديه من جهل فاضح بالأدب .

وأخيراً جاءت مدام دى لا فييت بقصة « أميرة كليف » فحددت بها المذهب الواقعى الجديد فى القصة تحديداً واضحاً .

انتهى

انتهى القسم الأول ويليه القسم الثانى إن شاء الله

---

(١) Roman Comique .
(٢) Paul Scarron .
(٣) Roman Bourgeois .
(٤) Antoine Furetière .

obeikandi.com