فصول مدرسية فى الأدب الدرامى

٤ ـ الرواية المسرحية

فى التاريخ والفن

بقلم أحمد حسن الزيات

أجزاء أخرى للعمل

ذلك هو التقسيم الأساسى للعمل ، وهناك تقسيم آخر أغفله اليونان واستعمله الرومان ، وهو تقسيم العمل الى فصول ، والفصول الى مناظر . فالفصول هى مراحل العمل أو درجاته ، تفصل بين كل درجة وأخرى فترة تسمى استراحة ، والمناظر أجزاء الفصل المختلفة ، وتحدد بدخول ممثل أو خروجه . ولعلك لا تكتفى بالتعريف فى شرح هذه الكلمات ، فدونك شيئاً من التفصيل :

الفصل : لم يعرف الأغريق كما قلت تقسيم الرواية الى فصول ، وإنما كانوا يعرفون شيئاً يشبه ذلك فى تمثيل ثلاث مآس فى موضوع واحد ، كل مأساة لها كيان مستقل عن الأخرى . أما اللاتين فقد قسموها إلى فصول حصرها هوراس فى خمسة لا تزيد ولا تنقص . ففى الأول يعرض العمل ، وفى الثانى يبسط ، وفى الثالث يُعقد ، وفى الرابع يهيأ حله ، وفى الخامس يحل . ولكن جعل هذا التقسيم قاعدة مطلقة لا يخلو من ضرر . وإلا فماذا يصنعون فى موضوع يعرض فى منظر ويحل بكلمة ؟ أيترك وهو طريف مؤثر صالح للتمثيل ، أم يملأ بالتطويل والحشو حتى يكمل ؟ وما حكمهم على مأساة أو ملهاة محكمة النسج لا تبدأ عقدتها إلا فى الفصل الثالث ، ثم يخصص لحلها الفصل الخامس ؟ إن التعقيد هو جسم العمل وروحه كما علمت ، فينبغى أن ينزل من الرواية فى أوسع محل ، بل يجب أن يكون كالتيه ؛ مدخله العرض ومخرجه الحل . وأمهر الكتاب وأقدرهم من عجل بالتعقيد ثم طوله ما استطاع محكماً لقوته ، متدرجاً فى عقدته .

الحق أن جريان العرف بتقسيم الرواية الى خمسة فصول ليس قائماً على أساس متين فيفرض ، ولا هو خالياً من الفائدة الفنية فيرفض ، إنما المرجع فى ذلك كله إلى طبيعة الموضوع ، فاذا كان قوياً غنياً يستطيع أن يملأ خمسة الفصول كان ذلك التقسيم أدعى الى انفساح العمل وتقوية الجاذبية وتحليل الأخلاق واطراد الحوادث من غير ضغط ولا اصطدام ولا مباغتة . وأما اذا كان بسيطاً لا يحتمل البسط ولا يقبل التطويل فخير لك أن تغلب حكم الطبيعة على حكم العرف فتتصرف فى التقسيم تصرفاً يلائم الموضوع ويتفق مع الأمكانية ويعصمك من الحشو والتكلف . على هذا الرأى يسير الكتاب اليوم فتجد الروايات تتردد بين فصل واحد وخمسة . على أن الشرط الأساسى هو الدقة فى هذا التقسيم حتى يحسن توزيع العمل ، ويمكن تدرج الجاذبية فى الفصول والمناظر بحيث يكون العمل كالساعة : فالحوار يرصد الثوانى ، والمناظر ترصد الدقائق ، والفصول ترصد الساعات ، لأنك اذا أرحت العمل فى منظرين متعاقبين فترت الحركة وخمد الأثر . اقرأ رواية ترتوف لموليير — وهى منقولة الى العربية — وراقب فيها سير العمل وتدرجه وتقسيمه تجدها فى كل ذلك المثل الأعلى . علام يدور العمل فى هذه القطعة الخالدة ؟ يدور إما على هتك الحجاب عن نفاق ترتوف وخبه ، وإما على استيلائه على بيت أرجون وثروته ، وحرمانه ابنه ، وزواجه من ابنته . فماذا صنع موليير فى الفصل الأول ؟ عرض على أنظارنا صورة المنزل الداخلية ، وأرانا سلطان ترتوف المنافق على أرجون الساذج وأمه المعجوز ، وأطلعنا على سوء رأى الباقين من الأسرة فى هذا اللئيم . أعلن كل ذلك فى المنظر الأول فاشتبكت المعركة وابتدأ العمل بقوة . وفى الفصل الثانى حمل أرجون على الأقرار بطاعته العمياء لترتوف ، وترتوف قد قطع مابينه وبين بنيه وزوجه ، وأفسد ما كان صالحاً من نفسه ، وجعله يعلن أن ترتوف سيكون زوج ابنته ، وابنته تحب فالير ، ولكنها لم تجرؤ على عصيانه . ومن ثم نشبت المعركة المضحكة بين العاشقين . وفى الفصل الثالث كاد داميس بن أرجون يفضح أمر ترتوف ، وأوشك العمل أن يشارف الحل لولا براعة المنافق وسذاجة أرجون ، فاستحكمت العقدة وقويت الجاذبية بعزم أرجون على معاقبة بنيه بالخروج عن ماله كله لترتوف . وجاء الفصل الرابع فانكشف سر ترتوف وانجلى أمره لأرجون فهم بطرده ، إلا أنه عارضه بعقد الهبة ، وهدده بوثائق تهمه وتجرحه ، فاضطرب البيت ونال من أهله الهم والجزع . وفى الفصل الخامس زاد الانضطراب ، واشتد القلق حتى حانت ساعة الانقلاب فعرف

الملك خيانة الماكر فقبض عليه وعفا عن أرجون. فأنت ترى أن العمل قسم بدقة، وأن الجاذبية وزعت بحكمة. وأن الموضوع كان كافياً لتغذية الفصول فبرئت القطعة من الاستطراد واللغو

الاستراحة :

هي فترة بين فصل وآخر من فصول الرواية يقف أثناءها التمثيل وينقطع انتباه المشاهد، أما العمل الروائي فلا بد من فرض استمراره خارج المسرح مجاراة للطبيعة والواقع، ومحافظة على شرط الأمكانية. فهي راحة للمشاهد وضرورة للمسرح، ولكن الممثل يجب أن يشتغل فيها، وإن كان في الواقع يستثنى هو أيضاً نسيم الراحة في ظاهر المسرح (الكواليس). ولا مناص للكاتب من أن يراعي ذلك وهو يُكوِّن هيكل الرواية ويقسم العمل على الفصول. فلا يجوز مثلاً أن يحرك العمل عند ما وقف في الفصل الأول. بل يفرض أن العمل قد قطع في أثناء الاستراحة مرحلة طويلة أو قصيرة على حسب الظروف، فحكمه في ذلك حكم مهندس البناء يرسم في تخطيطه الأماكن الفارغة والمشغولة ولكل منها نصيب من عنايته وتقديره. وبعد، فان الاستراحة عظيمة النفع جليلة الخطر. وحسبك أنها أجل مزايا المسرح الحديث، اهتدى إليها فحقق بها مبدأ الامكانية، ووثق بها عقدة الجاذبية. أما الأغريق فما كانوا يقفون التمثيل، وانما كانوا يشغلون ما بين الفصول بالقيان (الخورس) وكان يساعدهم على اتباع هذا النظام اشتراط وحدتي الزمان والمكان. فلما تحلل المحدثون من سلطان هاتين الوحدتين وأجازوا لأنفسهم الخروج عن مداها لم يكن بد من هذه الاستراحة يسدون بها خلل التمثيل، ويتقون بها ملل التطويل، ويفرقون ما بين الحوادث والواقع. وأظن في هذا الكلام شيئاً من الغموض فاليك توضيحه:

لاشك أن في الطبيعة كثيراً من الأشياء لايمكن أن تمثل على المسرح، ولا أن تنقل في الرواية، فاذا أسأنا تمثيلها أضعف الوهم المسرحي، وإذا أغفلنا ذكرها شوهت العمل الروائي. فلا مخرج لنا إذن من هذه الحيرة إلا الاستراحة، نفرض حدوثها في خلالها، ثم نكتفي بعد ذلك بذكرها. كذلك لايخلو العمل المسرحي غالباً من تطويل لازم وتفصيل واجب يملان المشاهد ويُفتّان في طبعه، وهو يأبى إلا أن يظل مشغول القلب متمتع الحواس بتأثير لذيذ قوي، فنستطيع إذن أن نوفق بين شعور المشاهد وحقيقة الواقع، بأن نعرض على المسرح ما يلذ ويؤثر، ونبقي للأستراحة ما يمل وينفر.

بقي أن الكاتب بفضل الاستراحة يستطيع أن يحقق مبدأ الأمكانية الزمنية بفرضه حدوث أشياء لو مثلت على حقيقتها لاقتضت من الزمن مالا تتسع له مدة التمثيل

المناظر : المناظر هي أجزاء الفصل المختلفة كما علمت، وتحدد بدخول شخص أو خروجه، وليس لها عدد معين. ولكن لها قاعدة عامة، وهي ألا يبقى المسرح خالياً من ممثل حرصاً على الوهم واستبقاء للخديعة واستدامة للأثر. فاذا اضطر الممثلون جميعاً إلى تركه ليخلفهم عليه آخرون، وجب إما أن يوجهوا الخطاب إليهم، وإما أن يعلنوا دخولهم عليهم، حتى لايدخل المسرح أحد أو يخرج منه دون أن يُعلن المشاهدون بسبب دخوله، أو يكونوا قد علموه من قبل حصوله. أما أن يخرج ممثلو المنظر السابق ويدخل ممثلو اللاحق من غير مخالسة النظر ولا مبادلة الكلام فذلك اخلال بشرط الامكانية

الأشخاص : يشترط في أشخاص الرواية أن تكون صفاتهم وعاداتهم (محلية) تلائم الزمان والمكان اللذين يعيشون فيهما، (مناسبة) تتفق مع عمرهم وجنسهم وطبقتهم، (ممكنة) لاتناقض التاريخ ولا التقاليد ولا الأساطير، (ثابتة) تلازم الشخص من بدء العمل الى انتهائه، (متنوعة) لاتتشابه في شخصين، بل يختلف كل شخص عن الآخر في صفته وعادته، جارية مع العرف، فلا تكون شاذة ولا غريبة كوصف اللص بالكرامة، وقاطع الطريق بالشهامة، والسفاح بالنبل. وتلك نقيصة من نقائص المسرح الحديث.

أداء العمل

يحدث العمل في نفس الممثل فيؤديه بالعبارة مستعيناً بالاشارة. والعبارة تكون حواراً وقد تكون نجوى نفس. وبحث هذه الكلمات الأربع يحتاج الى شيء غير قليل من الأناة والعناية

العبارة : الأسلوب الروائي هو أسلوب الحديث النبيل المونق. فشرطه أن يكون طبيعياً لاتفسده الصناعة والتعمل، حيا لاتخمده الفثاثة والتبذل، بسيطاً لاتعقده الروية والتأمل، ملائماً تتناسب لهجته مع نشأة المتكلم وتربيته وطبيعته وعادته وموقفه. ولن يتسنى

للكاتب أن يحقق هـذه الشروط إلا اذا نسى نفسه وفنى فى أشخاصه ، فطرح القاطع الوجدانية والمحسنات البديعية والتشابيه الغريبة من كل ما ينم على الدرس والبحث والتحذلق . اللهم إلا المأساة بنوعيها فانها تقتضى الأسلوب الرائع ، واللفظ المختار ، واللهجة المؤثرة ، لعلاقتها بالوجدان وصلتها بالعواطف . والبيان كان وما زال شرك العقول وسحر القلوب . وأكثر المآسى لم يضمن لها الخلود إلا روعة الأسلوب وبلاغة الأداء . ولقد أخطأ بعض الروائيين القصد فغلّبوا جانب الحركات والاشارة ، على جانب الكلمات والعبارة ، فوجهوا التأثير للعيون لا للقلوب ، وهيأوا الرواية للتمثيل لا للقراءة . وفاتهم أن العمل المسرحى مؤلف من الكلام والحركات . فلا الممثل متكلم لاغير كالمحدث ، ولا هو متحرك لا غير كالخيال الشمسى ، وانما الكمال أن يُعنى بالطريقين جميعاً ، فما كان من العمل قويا ماديا عاميا أدته الحركة ، وما كان منه جليلاً دقيقاً عميقاً كآثار العادات وصور الأخلاق وتباين العواطف وتضارب الأهواء وتعارض المنافع شرحته العبارة . فظواهر الغيرة والاشمئزاز والغضب تستطيع الحركات والملامح أن تؤديها واضحة جلية ، ولكن تحليل القلب البشرى وهو سر الجمال فى أدوار ديدون[1] واريان وفدر وهرميون لا يضطلع به إلا البيان المعجز . وهل يعلق بذهنك من القطعة الفنية بعد تمثيلها غير مواقفها الشعرية القوية التى أوحاها النزاع فانتقشت فى لوحة ذهنك ؟

إن العمل الروائى يتجه الى العين أو الى القلب تبعاً لطبيعته وملاءمته للبلاغة أو للتصوير ، ولكن الأثر الذى يحدثه فى النفس عن طريق الأذن أهدأ وأبطأ ولكنه أبقى وأعمق ، أما ما يحدثه فيها عن طريق العين فهو قوى فجائى سريع ، ولكنه قريب الغور قليل البقاء ، لأن الأذن إنما تنقل الفكرة وهى نامية ولود ، والعين انما تنقل الاحساسة وهى جدباء عقيم . ذلك الى أن القطعة اذا قامت على البلاغة فهى التى تخلق الممثل وتدفعه وترفعه ، أما اذا قامت على الحركات فحياتها ومماتها رهن بقوة السرح وقدرة الممثل . ولك فيما تشهده على المسارح المصرية من روائع الفن الغربية دليل قائم على صحة ما نذهب اليه ، فان بعض المتعسفين من أدعياء الكتابة ينقلونها نقلاً لفظياً فيهدمون فيها ركن البلاغة وهو عمادها الأقوى ، فتثير الضحك وهى فاجعة ، وتستوجب الهزء وهى رائعة ! !

ولا يقنعن فى بالك أنا نريد أن نضع من قدر الحركات أو ننكر أثرها فى الفن ، فان ذلك ليس فى حسابنا ولا هو مفهوم من كلامنا ، وإنما نريد أن يوفى الكلام حقه من العناية أيضاً حتى تقوم الرواية على قدميها فلا تسير عرجاء ولا شوهاء

بقى علينا أن نعرض لمسألة دقيقة خلقتها فوضى الأدب فى مصر ، ودعوى كل أديب حق التشريع لهذه اللغة الأسيفة ، وانصراف القادرين من الكتاب عن الأدب المسرحى انصرافهم عن كل جليل مثمر . تلك هى لغة الرواية ! فقد يزعم بعض الكاتبين أن لغة المسرح المصرى يجب أن تكون العامية تثبيتاً للون المحلى وتحقيقاً لشرط الأمكانية . وكل ما يمكن أن يقولوه تأييداً لمذهبهم إن العامية لغة الأشخاص التى سايرتهم فى كل سن ، ولابستهم فى كل ظرف ، فعبرت عن خلجات نفوسهم ونبضات قلوبهم ، وأنها حملت خلاصة تجاربهم وثمرات قرائحهم من لطيف الكنايات وبديع الأمثال وبليغ الحكم ، وانها مرآة لبيئتهم انعكست عليها صور حياتهم ومظاهر معيشتهم ، وانها أكمل دلالة وأسهل إبانة عن التصورات الجديدة التى تخرج من أعماق النفس أو تدخل فى ثنايا الحوار . ذلك كلام وجيه لا غبار عليه ولا نكير فيه ، ومايسوغ فى رأينا أن ننقضه وقد قررناه من قبل . ولكن ليقولوا لنا متى طبق قانون الامكانية بنصه على اللغة والأسلوب ؟ إن الناس فى كل زمان وفى كل مكان لا يتكلمون فى الواقع كما يجعلونهم يتكلمون على المسرح . وهذه جميع المآسى ومعظم الملاهى قديمها وحديثها مكتوبة بالشعر الرصين ، ذى اللفظ المنضد والأسلوب الفخم ، فهل يزعمون أن أشخاصها كانوا فى الحقيقة يتحاورون بالشعر ويتجادلون بالمجاز ؟ أم يزعمون أن لغة راسين وشكسبير وهوجو وجوت هى نموذج البلاغة للكتاب ، وموضوع الدراسة للشباب ، كانت لغة الشعب الذى كانوا يمثلونه أو يمثلون له ؟ واذا جاز لهم أن يجعلوا الفرنسيين والانجليز يتكلمون على المسرح المصرى بلسان عربى ، فلم لايجوز لنا كذلك أن نجعل خاصة المصريين بل عامتهم أيضاً يتكلمون بلهجة عربية فصحى ، وهى أقرب الى هؤلاء منها الى أولئك ؟ ليفرضوا أن العامية لغة أجنبية ننقلها الى لغتنا العربية ، وليغضوا على تلك القذاة الضئيلة ابتغاء رقى اللغة ونهضة الأدب وتعليم الشعب . إن الفن الحقيق أبدى خالد ، ومن المحال أن تخلده لغة جيل واحد ، ولهجة قطر واحد ، لأن العامية تتغير من جيل الى جيل ، وتختلف فى قطر عنها فى قطر .

ونحن لا نريد أدباً مصرياً فحسب ، وإنما نريد أدباً عربياً يمثل حضارة مصر وثقافة المصريين ، وينقلهما الى الأقطار النائية ، والأجيال الآتية

على أن أحداً من الناس لم يقل بأن المسرح لا بد أن يعرض الحقيقة جرداء عارية ، بل المعروف أن من واجبه أن يحسنها بالخيال ويزينها بالكذب ، وفي ذلك التحسين والتزيين سحره وجاذبيته ، والمشاهد ذاهب اليه وفي نفسه أنه سيخدع ، وهو راض بهذه الخديعة ما دام فيها لذته وفائدته ، ومن قواعد المسرح أن الصدق يتوخى فيما يؤثر في الذهن والنفس من الأفكار والعواطف ، أما ما يؤثر في السمع والبصر فلا بأس فيه من الكذب ؛ فشكل الأسلوب من النظم والنثر والعامي والفصيح كشكل المسرح من المناظر والستائر والأضواء والأصباغ ، تعرف الآذان والعيون أنه صناعي مختلق ، ولكن الأذهان والنفوس لا بد أن تتأثر لما يقع في الامكان من المواقف والعواطف والأخلاق والعادات

إن المسرح مهبط البيان ومورد البلاغة وطريق النفوس الى الجمال والخير والحق ، فليس من غايته التأثير واللهو ، وانما يعمد اليهما تخفيفاً لثقل الحكمة عن النفوس كما يساغ الدواء الشديد المرارة بالسكر أو العسل ، فاذا لم يخرج المشاهد من المسرح وهو أوفر علماً وأرجح حلماً وأحسن حالاً من قبل أن يدخل فقد أخطأ المسرح غرضه وضل طريقه . ولعمري كيف يستطيع أن يرفع النفوس في مراقي الكمال ، اذا لم يترفع هو عن حقارة الحياة العامية ، ويصور للناس المثل العليا من الجمال والفضيلة فيرتفع الشعب إلى سمائه ، بدل أن يسف هو إلى حضيضه ودهمائه ؟ وعافني نشدتك الله من احتجاجك على نجاح الرواية الفلانية وهي مكتوبة باللغة العامية ، فان نجاح الرواية لا يقدر بما تدره من المال والدموع ، وإنما تقدر بما يبقى في نفسك منها بعد أن يسكن الممثل وينسدل الستار .

أن الضوء الباهر يبقى أثره في العين ملياً بعد اختفائه ، والنغم الجميل يرن صداه في الأذن طويلاً بعد فنائه ، وكذلك الفن الساحر يستولي على نفسك وحسك حيناً بعد انتهائه . فهل تجد الأمر في هذه الروايات كذلك ؟ أم الحقيقة المخجلة أن أكثر هذه القطع تسود في ليلتين وتمثل في ليلة ، ثم تذرو أوراقها عواصف البلى والعدم ؟ !

(الزيات)

يتبع

مثل اوربي لعرفان الجميل !

منزلي هو منزلك !

« قصة مقتبسة عن (F. Duviard) تمثل آراء هؤلاء الأوربيين الذين يعيشون بيننا ، ويأكلون خبزنا ثم يجزوننا عن الكرم لؤماً وعن المعروف نكراناً »

— الشرق . آه على الشرق !

همست الفتاة بهذه الكلمات ، وقد رأت رودلف ڤالنتينو في رواية الشيخ .

وكان بير ازنای المدرس في تجهيز ڤالاندر قد طوّحت به الحاجة مرّة الى مصر فكان معلماً في المدرسة العلمانية الفرنسية في (النزهة ؟) ولبث فيها عشر سنين . ثم عاد الى فرنسا منذ عشرة أشهر ، وليس في جيبه شروى نقير ، ولم يربح إلا حكايات وتجارب حملها معه من الشرق ، فلما سمع مقالة الفتاة اغتنم الفرصة فقال :

* * *

— الشرق يا سيدتي ؟ هل تحبين أن أقص عليك حادثة وقعت لي فيه ، إنها مأساة هازلة عن الصداقة العربية . كان في مدرستي الفرنسية عشرون معلماً أوربياً ومعلم واحد عربي ، عربي قح ، ذو وجه أسمر مستطيل ، يلبس القفطان والجبة الواسعة ، ويبدلهما كل يوم بلون جديد . وهو مدرس للغة القرآن — الأجنبية في مصر — ومعرّض دوما لاحتقار الأساتذة الأوربيين الذين يرون أنفسهم أرفع منه ، فلا يتنزلون لمصاحبته .

أما أنا فكنت أحييه التحية المعتادة لا أبالي بسخط زملائي ودهشتهم ، ولا بدهشته هو المسكين الذي ما كان يجرؤ على ردّ تحيتي إلا بابتسامة عريضة ، ونظرات ملؤها العطف والاحترام ، ولا تمتد صحبتنا الى أكثر من هذا ، لأنه لا يعرف كلمة من الفرنسية ، ولأنني أجهل العربية الا الماثة كلمة التي لابد منها للسير في الشارع مثل Andak huna arbagui عندك هنا عربجي و Esma fene charch Fouad اسمع فين شارع فؤاد .

ثم شاء القدر أن تلتقي مرّة في شارع فؤاد صباح يوم من ديسمبر حار ملتهب كأنه الظهيرة من أغسطس في فرنسا ، وكان