

الفصل الخامس

إليوت ونقده للمسرح الإليزابيثي

إن تقدم الفن المسرحي في العصر الإليزابيثي في إنجلترا يرينا اختلافاً جوهرياً في المضمون اللغوي بالنسبة لكتاب المسرح الذين سبقوا هذا العصر . فبينما اعتمد « كيد »^(١) و « مارلو » على أساليب البيان المختلفة التي تهدف إلى الإتيان بالتعابير البراقة المنمقة ، إذ بشكشير يبذل جهد طاقته في الإفصاح عن مكتونات النفس وما يجيش في صدور الناس من مشاعر وإحساسات مختلفة متباينة . فلقد أصبح التعبير اللغوي على يد شكشير أو وبستر^(٢) أكثر طواعية في تعبيره عن مستويات الشعور . فالمرونة الوجدانية قد تبلورت في هذا العصر إلى أن أصبحت سمة أصلية له بعد أن تخلصت تدريجاً من حدود الصنعة والتكلف . فلا غرو إن اصطبغت بالصبغة الفنية الخالصة في اعتمادها على المواقف المسرحية وفي تجسيم الأبعاد والزوايا التي تبدو منها شخصوس المسرحيات . ففي مسرحية « روميو وجوليت » على سبيل المثال يتحد المحبان لا شعورياً بعد أن ذابت الفوارق والفواصل بينهما . فهذه المسرحية تبين لنا في وضوح وجلاء الأبعاد المختلفة لدراما النفس حينما تخطو خطوات وثابة نحو السمو والصفاء ، وما يصادفها في سبيل تحقيق مبتغياتها من صعاب وما يقف أمامها من سدود منيعة تحول دون هذا التقدم نحو غرضها المنشود .

ولقد تأثر المسرح الإليزابيثي بفن سنیکا^(٣) الكاتب المسرحي الروماني الذي يرجع له الفضل الأكبر في إرساء دعائم الأسس التي ارتكز عليها الفن

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

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

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

الدماء كما في مسرحية « ثيستيس »^(١) التي أطلق عليها إليوت اسم « تراجيديا الدماء »^(٢) . فقد أثرت تأثيراً ملحوظاً في « التراجيديا الإسبانية » لثوماس كيد^(٣) و « الملك لير » لشكسبير^(٤) و « دوقة مولفي » بلجون وبستر^(٥) . وقد لازم المسرح الإليزابيثي هذا الاتجاه سنين عديدة ، إلا أن إليوت لا يعد سنيكاً مستولاً عن ذلك بقدر ما يلقي التبعية كلها على عاتق المسرح الروماني بوجه عام ، إذ تغلغل فيه الميل إلى سفك الدماء .

كما نأثر كتاب المسرح الإليزابيثي أيضاً بالمواقف الدرامية والتعبيرات اللغوية التي ذهب إليها سنيكاً . ويتمجلى هذا الأثر في مسرحيات كريستوفر ماراوا (١٥٦٤ - ١٥٩٣)^(٦) وروبرت جرین (١٥٦٠ - ١٥٩٢)^(٧) وبن جونسون (١٥٧٣ - ١٦٣٧)^(٨) وجورج تشابمان (١٥٥٩ - ١٦٣٤)^(٩) ، وهؤلاء جميعاً قد قاموا بمحاكاة سنيكاً في مناجه وطرق تفكيره وأسلوبه . ولم يقتصر هذا الأثر على كتاب العصر الإليزابيثي بل امتد إلى غيرهم من كتاب المسرح أمثال سيريل تورنير (١٥٧٥ - ١٦٢٦)^(١٠) وفيليب ماسنجر (١٥٨٤ - ١٦٣٩)^(١١) وجون فورد (١٥٧٦ - ١٦٣٩)^(١٢) ووليم وتشرلي (١٦٤٠ - ١٧١٦)^(١٣) ووليم كونجرىف (١٦٧٠ - ١٧٢٩)^(١٤) . وهنا يقرر إليوت بأن شكسبير قد أفاد هؤلاء الكتاب الذين جاءوا من بعده بقدر ما استفاد من تلك

“Thyestes”.

“Tragedy of Blood”.

Thomas Kyd's "Spanish Tragedy".

Shakespeare's "King Lear".

John Webster's "Duchess of Malfi".

Christopher Marlowe.

Robert Greene.

Ben Jonson.

George Chapman.

Cyril Tourneur.

Philip Massinger.

John Ford.

William Wycherley.

William Congreve.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

(٧)

(٨)

(٩)

(١٠)

(١١)

(١٢)

(١٣)

(١٤)

الذخيرة القوية والحصيلة الفنية التي وجدها أمامه بعد أن أثارها مارلو ، لكنها ترجع في أصولها وجذورها إلى سنيكا الذي غرس بذورها وبخاصة في مضمار التعبير اللغوي . على أن هذا الأثر لم يقتصر على محيط الأسلوب بل تعداه إلى المحور الفكري الذي تدور حوله غالبية مسرحيات تشابمان وبن جونسون ومانسجر على سبيل المثال . كما أن بعض مسرحيات شكسبير مثل « الملك لير » لم تخرج عن الحتمية القدرية التي دعم أسسها سنيكا إذ أن الخط الدرامي هذه المسرحية ينتهي إلى خاتمة محتومة لا يمكن الفرار منها .

• • •

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

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

“Tamburlaine the Great”.
“Dr. Faustus”.

(١)
(٢)

النفس وتراجيديا الروح . ومما زاد في موجة الصراع التي تتخلل المسرحية برمتها تأرجح فوستوس بين الخير والشر . وبين الأمل واليأس ، وبين التسليم أحياناً للإرادة الإلهية والخضوع المطلق للنزوة العارمة وازع الشر الذي أطاح به آخر الأمر إلى الحضيض . فلم يفتق إلا بعد فوات الأوان ، فكانت كبوته نهائية ، وخاتمة حتمية محزنة . ولعلنا نحس بهذه الحتمية في المواقف الأولى للمسرحية من خلال الحوار الطويل بين فوستوس ومفيسة وفيليس^(١) (الشيطان) ، كما نشعر أيضاً بأن فوستوس قد سار في هذا الاتجاه الذي تصعب العودة منه ثانية . لقد عرف أخيراً أنه لا يملك مفاتيح الغيب ، كما أن حصوله على المعرفة المطلقة قد أصبح ضرباً من ضروب الخيال ووهماً قد هوى به إلى أعماق تلك الهوة السحيقة التي طوته تحت ثراها وظلماتها .

“ * * ”

وبالرغم من أن مارلو لم يعمر طويلاً إذ مات وهو في التاسعة والعشرين من عمره إلا أن شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) قد تأثر به تأثراً واضحاً وبخاصة في مسرحيته الخالدة « هاملت » بما فيها من صراع وزراع وتردد ، وكلها صدى لمحنة الدكتور فوستوس الداخلية . ويرجع مارلو الفضل في إرساء معالم التراجيديا بعد المحاولات اليائسة التي قام بها بعض كتاب المسرح الذين سبقوه أمثال توماس ساكنفيل^(٢) وتوماس نورتون^(٣) اللذين اشتركا في كتابة مسرحية « جوربودك »^(٤) . لقد أصبح البيت الشعري الأبياتي أكثر طوعاً وسلاسة في التعبير عن المواقف الدرامية المختلفة ، فجاء بلسماً شافياً لكتاب المسرح في العصر الإليزابيثي وبخاصة بعد ذلك الملل الذي نحس به في أبيات « جوربودك » . هذا وقد

Mephistopheles.
Thomas Sackville.
Thomas Norton.
"Gorboduc".

(١)
(٢)
(٣)
(٤)

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

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

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

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

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

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

• • •

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

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

إن جونسون يؤثر الواقعية ولهذا يعوزه الجوارومانسى الذى أجاد شكسبير

“Volpone”.

“The Silent Woman”.

“The Alchemist”.

(١)

(٢)

(٣)

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

لكن جونسون قد ضرب قصب السبق في مضمار الحكمة المسرحية وفي نموها وتعلدها . ولقد ساعده على ذلك ما نحس به من ثراء في الأحداث أحياناً . وهو في كل ذلك يحرص كل الحرص على مراعاة الوحدات الكلاسيكية للزمان والمكان والحدث ، فهذه القروض التى وضعها أرسطو كانت طوع بنان جونسون ، فلم تكن عائقاً يقف حائلاً في وجهه كما وقفت في طريق كورناى^(٢) مثلاً إذ أنها لم تساعد الكاتب الفرنسى على إبراز أحداثه ونمو شخصوه المسرحية .

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

"The Tempest".

(١)

Corneille.

(٢)