

نحو تعريف للشكل الدرامي

هوبرت هفنز

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

ومع أن هوبرت هفنز يعد من أكبر أساتذة العلوم الدرامية في الولايات المتحدة ، فإن مؤلفاته المطبوعة قليلة . ولكن تراثه الحقيقي يتمثل في مئات الدارسين ، الذين تخرجوا على يديه ، ونهلوا من معارفه الواسعة ، ومثالياته العالية ، ومن بينهم مترجم هذه السطور . هذا المعلم العظيم الذي كان يعمل أستاذًا للأدب المسرحي بجامعة إنديانا قبل إحالته إلى المعاش ، كان قد ألقى محاضرة في ربيع عام ١٩٦٠ في جامعة النيوى مستمدة من كتاب مخطوط له عنوانه « الشكل الثالث للدراما » .

وفي سنة ١٩٦٥ طبعَت المحاضرة في شكل مقالة ، ضمن مجموعة من المقالات اشترك بها بعض النقاد والمفكرين ، ونشرت تحت اسم « الدراما الكلاسيكية وتأثيراتها » وقد أهديت المجموعة كتبية وتقدير للأستاذ العلامة هـ . د . ف . كيتو أستاذ اليونانيات المتقاعد بجامعة بريستول بإنجلترا . ومؤلف التراجيديات اليونانية « والشكل والمعنى في الدراما » .

١ . ح .

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

لقد انتهيت إلى أن أومن إيماناً راسخاً (وأرجو أن أظل متبعاً إياه كمبدأ نقدى - اتباعاً مطرداً ثابتاً) بالرأى الذى يقول بأن الصلة بين الشكل والمضمون فى أى عمل فنى عظيم - سواء كان مسرحية ، أو لوحة تصوير أو قطعة موسيقية - صلة حيوية جداً ، حتى ليتمكن القول بأنها متوحدان توحداً كلياً^(٢) .

وبناء على هذا المفهوم يعترف كيتو بفرذانية الشكل ووحدانيته ، ومعنى ذلك أنه لا توجد مسرحيتان يمكن أن يكون لهما نفس الشكل بالضبط ، ومن ثم يجب أن يكون لهما معنيان مختلفان ، ولتدعيم وجهة النظر تلك يضيف ما الذى يقوله « الكاتب المسرحى ؟ نظرية واحدة تقول - وأعتقد أنها جديرة بالتقدير - بأن العمل الفنى لايعنى إلا نفسه فقط . فلو سئلنا على سبيل المثال ما الذى تعنيه مسرحية أنتجونا ؟ فإن الإجابة الوحيدة هى أنها تعنى أنتيجونا^(٣) .

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

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

P.v.

(٢)

P.v.

(٣)

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

إن مفهوم الشكل كتجسيد - أو صياغة - يبدو معقولاً وواضحاً عند تطبيقه على بعض الفنون المرئية . كالعمارة والنحت - لأنها عبارة عن تشكيلات في الفراغ . ونتائجها وتأثيراتها مرتبطة ارتباطاً كاملاً بالتجسيد الكلي . أما مفهوم الشكل في التصوير - فمع أنه معقد بسبب وجود عنصر اللون - فلا يزال غير عسير جداً على أن يفهم كصياغة ناتجة من تشكيل أو تكوين في الفراغ . إن جاذبيته موجهة إلى العين . ومن خلال العين إلى الخيال والفهم . لأن العين هي أكثر الحواس استعداداً لإدراك الصياغة أو التجسيد . والدراما - كالموسيقى - فن زمني . تتصف جاذبيته - أساساً - بالصوتية . مع أنها - أى الدراما - عندما تخرج على خشبة المسرح تصبح تأثيراتها سمعية وبصرية . وهذا المظهر الازدواجي في الدراما - والذي يمكن أن يتجلى إلى حد ما عند مطالعتها في صفحات كتاب بخيال منطلق - يعقد كل المسألة المتعلقة بالشكل . فمسألة تطبيق فكرة الشكل على سلسلة من اللقطات . مرتبة - بالضرورة - في حيز الزمان عملية صعبة إلى درجة بعيدة . بل إنها لتصبح أكثر صعوبة عندما نلاحظ أن تأثيرات تلك السلسلة المتتابعة من اللقطات صوتية أساساً ، ويجب إدراكها عن طريق الأذن . وبالرغم من كلام الناقد الموسيقي عن النغمات الكثيرة الشكل . فإن الأذن - على أية حال - تعتبر أحسن الوسائل التي يتخذها الإنسان في إدراك الأشكال . ولربما لو تعمقنا بعض الشيء في دراسة ما يتضمنه مفهوم الشكل في فن فراغى - وليكن في عمل معمارى مثلاً - لأمكننا الوصول إلى إدراك ما يمكن تطبيقه على الدراما كفن زمني . وحتى لانحوض في جدل تفرضه سبل الوصول إلى نتائج ، أحب أن أقدم ثلاثة افتراضات تتعلق بإدراك الشيء الفني كشكل . وأول هذه الافتراضات هو أننا عندما نتأمل شكل إحدى البنائيات فإننا نتأملها ككل ، ولانأمل قطعة منها ، ولاوجهها فيها ، ولكننا نتأمل البناية كلها كعمل معمارى . وثاني هذه الافتراضات هو أن للبناية ككل قوة مؤثرة ، أى تخلق تأثيراً ، وهذا التأثير جمالى ، أى أن للبناية

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

وهناك أنواع مختلفة من « الكل » ، غير أن كل « كل » يتكون من أجزاء ، ومن ثم فهو قابل للتجزئ . وبناء على ذلك ، فإن هناك وسيلة من الوسائل الصالحة لدراسة « الكل » تعمل عملها من خلال تحليل « الكل الجزأ » ومن بين أنواع « الكل » المألوفة لنا ، « الكل » الطبيعي أو العضوى ، كشجرة البلوط - مثلاً - أو جسم الإنسان ومثل هذا « الكل » يتشكل في صيغته المتكاملة خلال عملية النمو ، لأن في أصله الوراثى تكمن الطاقة التى تصل به إلى الشكل المتكامل . وأجزاء « الكل » الطبيعى مرتبطة بـ « الكل » على أساس وظيفى ، وليس على أساس جالى . ومثل هذا الكل لا يحمل في ذاته قوة النمو حتى التشكل الكامل فحسب ، ولكنه يحمل أيضاً القدرة على التوالد والتكاثر .

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

وأخيراً ، هناك كل مصطنع ، أو « كل » معمول كالحذاء - مثلاً - أو المقطوعة الموسيقية ، أو المسرحية . وفي مثل هذا « الكل » يكون حجم الأجزاء وتشكيلها ، وترتيبها ضرورياً للغاية . فالحذاء « كل » يتألف من عدد معين من الأجزاء التى ينبغى أن توضع مع بعضها بطريقة سليمة مضبوطة ، إذا ما أريد له تحقيق صلاحيته الأساسية ، أو تأثيره ، أو وظيفته ، ومثل هذا « الكل » لا يمكن - كالكل الطبيعى - أن يتولد عن طريق طاقاته الوراثية الداخلية المكتسبة ، وإنما يتطلب صانعاً يستطيع أن يبنى الشكل عن طريق الاستعانة بصنعه وحرفته ، وذلك بترتيب الأجزاء ترتيباً صحيحاً . ومثل هذا « الكل » لا يمكن أن يعيد خلق ذاته .

وهناك نوع من الكل المصنوع - كالحذاء مثلاً - له غاية وظيفية ، ومن ثم نلاحظ أن تلك الغاية الوظيفية تتحكم في تشكيله . كما أن هناك نوعاً آخر من « الكل » المصنوع له غاية ،

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

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

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

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

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

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

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

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

في تنوع - إلى أجزاء . وهذا يتوقف على الطريقة التي يفهم بها معنى « الكل » وعلى أساس مفهوم التقسيم المتبنى . فلو فهمنا المسرحية على أنها قطعة من الفن الإيمائي مع التأكيد على المحاكاة أو المعالجة . فعندئذ نستطيع أن نقول بأن « الكل » المبني له ثلاثة أجزاء : الشيء المحاكى . الوسيلة التي عُولج بها الشيء . ثم الأسلوب . أو الطريقة التي تم بها تجميع الشيء (أو الموضوع) مع الوسيلة . ثانيًا ، يمكن أن تنقسم المسرحية إلى أجزاء كمية . وهذا مانشير إليه عادة في مناقشاتنا الحديثة باسم فصول ومشاهد . على أية حال . فإن أعظم التقسيمات أهمية - من وجهة نظر الشكل - هو التقسيم الكيفي الذي يفضل التقسيم الكمي . إذن . ماهى هذه الأجزاء التي تؤهل الشكل كى يكون شكلا ؟ إن النقاد المحدثين يقررونها في طرق مختلفة . ففي مقالته المسماة « بعض الملاحظات العابرة المتعلقة بالدراما ^(٧) » يناقش جالزورثى أربعة منها . مع أنه لا يحددها باسم أجزاء ، وهى : الشخصية . الحبكة . الحوار . « المعنى المستدق » . ثم يحتج بأن الثلاثة الأولى من تلك الأجزاء تعتبر - في الواقع - شيئًا واحدًا . ولقد توصل إلى استنتاجه هذا بأن تحليل الحبكة ليس - في النهاية - شيئًا أكثر مما تفعله شخصيات معينة في موقف قائم . لأن طبيعتها تحتم عليها ألا تفعل شيئًا آخر . كما أن الحوار ماهو إلا اللغة التي من خلالها تعبر هذه الشخصيات بالطبع والعادة - عن نفسها في مثل تلك المواقف . وعلى هذا . فإن أجزاء جالزورثى الكيفية تنخفض ماهيتها إلى جزأين . هذا في حين يتجه كتاب محدثون آخرون إلى تحديد أربعة منها . وهى : الشخصية . الحبكة . الفكرة ، الحوار مع أن بعض هؤلاء الكتاب يميلون إلى وضع الفكرة في مقدمة هذه الأجزاء . ويبدو مثل هذا التقسيم - في رأى - غير صحيح في نظرية دراسة للدراما كفن شعري . وذلك لعدة أسباب . منها مايتجلى في الالتباس المتعلق بصللة الأجزاء ومنها مايتجلى في مسألة التعريف المحدد . مثلاً ، ماهو المقصود بالفكرة ؟ أضف إلى ذلك مايمكن أن يظهر من ملاحظات إذا ما أولينا اهتمامًا لدراسة التقسيم وهو أكثر اكتمالاً .

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

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

وتحصيلها ، توصل أرسطو إلى تقسيم الدراما إلى ستة أجزاء كيفية ^(٨) مترابطة ارتباطاً سببياً ، ومرتببة حسب الأهمية ، وهذه الأجزاء هي : الحبكة ، الشخصية ، الفكر ، اللغة ، الموسيقى ، المنظورات المسرحية . وهذه الأجزاء الستة قابلة للتغير والتنوع ، إلا أنها في تغيرها وتنوعها متساندة ، ومرتبطة ببعضها على أسامس سببى ومتبادل . فإذا ماقرأنا قائمة الأجزاء من أعلى إلى أسفل . لاحظنا أن كل جزء ماهو إلا سبب مباشر تحكى أو سبب شكلى للجزء الذى تحته ، ثم إذا ماقرأنا القائمة من أسفل إلى أعلى ، فإننا سنرى أن كل جزء ماهو إلا سبب مادى للجزء الذى فوقه . وهكذا ، تكون الشخصيات هي المادة المباشرة التى يبنى منها الشعراء حكايتهم ، ولكن الحبكة هي المصمم الشكلى لكل شخصية من الشخصيات . كما أن المادة المباشرة التى يصوغ منها كُتّاب الدراما شخصياتهم هي الفكر ، متضمناً الشعور ، والعواطف ، والانفعالات ، والتأملات ، والقرارات ، ولكن فى الكل المبنى يكون المتحكم الشكلى للفكر هو نوع الشخصية أو طبيعتها . والأفكار من الناحية المادية تتألف من كلمات ، ولكن الفكر يفرض من الناحية الشكلية اختيار الكلمات وترتيبها . واللغة - بمعنى الحوار المنطوق - تتركب من كلمات متألفة ذات انسجام ومعنى ، ولكن الفكر واللغة يفرضان من الناحية الشكلية الأداء الملحن . والغناء - كتغنيم لغة - هو أساساً حركة ، أى موجات صوتية ، وكذلك المنظورات المسرحية التى تعنى تحركات الشخصيات - وهى المرثيات التى يهتم الشاعر بها أساساً - ماهى إلا حركة مادية ، أو تحرك ملموس والعلاقة الشكلية بين الغناء والمنظورات المسرحية تتمثل خير تمثيل فى نصيحة هاملت للممثلين ، إذ يقول لهم : « اجعلوا الفعل يناسب القول ، والقول يناسب الفعل .

وفى المسرحية المتكاملة الصياغة ، نجد أن هذه الأجزاء الستة مرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً ، ومتناسكاً إلى الدرجة التى لا يمتثل فيها إضافة جزء إليها ، أو حذف جزء منها ، بالإضافة إلى هذا ، فإنها تمثل جميع « الكل » ابتداء من الحركة البسيطة - حتى ولو كانت مجرد إيماءة إلى أعظم أفعال الإنسان تماماً ، واكتمالاً ، وتنظيماً ، أى الحبكة . وعلى هذا ، فتلك الأجزاء كاملة ، وشاملة . والحبكة هي العنصر المعارى العام للدراما . إنها عبارة عن ترتيب الأساس وتنظيمه ، وبدونها لا يعرف الكاتب المسرحى ماهو المطلوب من الشخصيات لمسرحيته ، ولا يعرف الأفكار التى يجب

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

نُ تعبر عنها الشخصيات ، ولا الكلمات التي يجب أن يؤلفها لتعبيراتها . وبهذا المعنى . تعتبر الحكمة أساس الأول للبناء . وبمعنى آخر تعد الحكمة الغاية التي يجاهد الشاعر - بنشاطه الخلاق - أن يصوغها . وكفاية . فإن الحكمة تتخذ من الأجزاء الخمسة الأخرى وسائل . وكتشكيل . فالحكمة تتخذ من الأجزاء الخمسة الأخرى مادة . والحكمة - في أبسط معانيها - هي نتيجة . أو حاصل الأحداث التي تصنع فعل المسرحية . ولكن الأحداث في مسرحية جيدة البناء ماهي إلا الشخصيات - كيفما كانت هذه الشخصيات - وهي تفعل ماهو ضرورى ومحتمل وكذلك فإن الشخصيات - كيفما كانت - ماهي إلا ما تنطق به من كلمات ضرورية أو محتملة . وعلى هذا . فإن الحكمة - في أشمل معناها - أكثر من كونها مجرد سرد قصة مسرحية . وعندما ينجح الكاتب المسرحى في صياغة الأجزاء الخمسة الأخرى في حبكة تامة ، فقد توصل إلى الشكل .

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

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

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

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

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

إن كل تراجيديا تعالج حدثًا جادًا ثابتًا ، ولكن الجدية في الحياة لها درجات وقيم مختلفة . فهذا شيء جاد بالنسبة لصبي تغتصب منه علبة من الحلوى . أو بالنسبة لملك من ملوك المال تنهب ثروته المختلفة . وكلا هذين الموقفين لا يخلق تراجيديا ، لأن قيمة التراجيديا تتوقف جزئيًا على إدراك الشاعر لطبيعة الجدية السامية في الوضع الإنساني . كما تتوقف على قدراته على معالجة تلك الرؤية من خلال المزج الصحيح بين الأجزاء والعناصر . وأدنى درجة من درجات الفعل الجاد ذات شقين : أن هذا التغيير يجب أن يفرض وعيدًا وتهديدًا على إنسان ما . وأن هذا الإنسان يجب أن يكون شخصًا له صفات من نوع معين . والشخص المهدد يجب أن يكون إنسانيًا بدرجة كافية - إنسان مثلنا - كي يكون قادرًا على فهم طبيعة التهديد والوعيد . وأن يكون قادرًا أيضًا بدرجة كافية على معارضة التهديد . بالإضافة إلى هذا . يجب أن ندرك فيه خصائص شخصية إنسانية تسمح لنا بأن نتفهمه . أو بأن نتعاطف معه وهو واقع في أزمته . ولسنا في حاجة إلى أن تكون صفات النبالة والفضيلة غالبية عليه - مع أنه من الملاحظ أن معظم الشخصيات البطولية المأسوية تتمتع بصفات النبالة والكمال الغالبة - حتى تكتسب تفهمنا المتعاطف . وهي تعاني من الوعيد الذي يهدد سعادتها . فقد يكون الشخص مغفلاً وعجوزًا كالملك لير . أو يتحول في صراعه إلى شرير . كما هو الحال بالنسبة لميديا ومكبث . وعندما يكون للبطل التراجيدي مثل هذه الطبيعة . فإن تأثيرات الحدث المأسوي تختلف تمامًا عن تأثيرات نابعة من حدث تورط فيه شخصية كهاملت

أو أوديب . وإلى حد ما . فإننا - نحن القراء أو المشاهدين - ندرك التهديد والوعيد الذى يهدد ويتوعد الشخصيات المأسوية . والبطل التراجيدى بصفة خاصة . ومن هنا تتحرك انفعالنا ونشعر بدرجات مختلفة من القلق وعدم الاطمئنان . تبتدئ من التشويق أو التعليق . وتشمل التوجس مما يمكن أن يقع ، والترقب ، والتخوف . ولكن إذا ما أصبح التهديد والوعيد متطرفاً ، فإنه من الممكن أن يحدث فرعاً أو حتى رعباً ، وهو درجة متطرفة من درجات الخوف غير مرغوبة في التراجيديا ، وإن كانت مقبولة في الميلودراما .

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

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

مثلا - فهو يمكن أن يعاني أقصى عواقب التهديد بالموت . وعندما يحدث هذا ، لن يكون هناك خوف بعد ذلك يسيطر عليه . وكما يقع الخوف في الشكل وهو يتغير خلال المسرحية ، فإن التطهير بدوره يتبدى خلال امتداد الحدث كله . وأول خوف عظيم يمتلك هاملت يتجلى في قراره الشجاع بأن يتبع الشبح ، وهذا الخوف يترأى على هاملت ، كما يترأى على رفاقه ، وعندما يظهر له الشبح ظهوراً كاملاً يتلاشى الخوف الأول الذي كان يسيطر على هاملت ، ولكن لكي يحل مكانه خوف أقوى . ومادام شرط الخوف الأساسي ينشأ من القلق ، وانعدام الطمأنينة ، فأية محاولة لإعادة الطمأنينة والثقة تطهر ، أو تزيح عنصر الخوف ، والتطهر من الشفقة بسبب طبيعة الشفقة المأسوية لا ولن يكون كاملاً تماماً . فالشفقة - كالخوف - تقع بطرق ودرجات متنوعة خلال المسرحية . ولقد عرفنا أن شرط الشفقة يتوقف على نوعية الشخص الذي يمكن أن تتعاطف معه ، أو نفهمه ، وعلى ما يمكن أن يجازى به ، أى يتوقف على طبيعته وأفعاله . إن خوف هاملت والخوف على هاملت كليهما متمثل تمثلاً ملموساً في أحداث المسرحية ، والشفقة هي أكثر النتائج رقة لفهمنا المتعاطف له ، ولأزمته . وهو يختلف عن أوفيليا في أنه ليس مجرد شيء يدعو إلى الرثاء ، وإنما هو صلب الطبع ، وجلد جدياً بما لا يسمح للتعاطف الرثائي . إن الشفقة التراجيدية التي تستثار نحو بطل مأسوي مثل هاملت أو أوديب تدفعنا إلى تقدير أعمق للشخصية الإنسانية - كما تتمثل بهما - كما تدفعنا إلى الإعجاب بها ، ومن ثم يضعف الإحساس بالإشفاق ، وتبقى الشخصية في نهاية المسرحية دليلاً قائماً على تفهمنا الأعمق لطبيعة الإنسان . وفي بعض التراجيديات يتزاح الإشفاق عن طريق إدراكنا بأن البطل بالرغم من أنه ينساق نحو الهزيمة - ولربما نحو الموت - فإن سقوطه يشير إلى وجود نظام أخلاقي عالمي .

إن التطهير شيء ضروري إذا ما أريد للمسرحية أن تكون تامة . فأية مسرحية ، ماهي في مجموعها منذ البداية إلا احتمالية التغيير . فإذا ما وقع التغيير في منتصفها ، فإن الناتج هو احتمالات وتوقعات من التغيير أبعد مما وقع فعلاً . أما في نهايتها فإن التغيير يقع تاماً ، وتعبه راحة ناشئة من نوع التغيير الخاص الذي عولج . والخوف والشفقة كشيئين ملازمين للتغيير يجب أن يتفدا ، ولكن هذا التفاد يتم بطريقة محتملة ومقنعة ، وهذا النوع من تفاد تأثيرهما ماهو إلا التطهير . إن الخوف ، والشفقة ، والتطهير أشياء تعمل على تحديد شكل الحدث الجاد . وللحدث الجاد تأثيرات واحتمالات أخرى غير ذلك . فمثلاً ، لهذا الحدث - كما لغيره من الأحداث الأخرى المصاغة في

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

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

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

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

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

جودو» لصمويل بيكيت . ففي هذه المسرحية نجد الإنسان وقد تحول إلى عبث بشرى ينتظر قدرًا مجهولاً ، في عالم لا معنى له . وإلى الحد الذي يكون فيه عبثياً لا يكون قدره إلا مجرد داعية للثناء ، أو يكون بين الجدِّ والهزل Serio—Comic ومثل هذه المسرحيات يمكن أن تسهم بوضوح - ولكن بالشيء - القليل - في فهمنا لطبيعة الإنسان ، ولفهوم القدر الإنساني . بل إن هذه المسرحيات في أحسن حالتها يمكن أن تكون مجرد سخرية واستهزاء من هذا الفهم ، وأن تكون إعلاناً عن ضرورة اليأس الروائي . ومع أن الإنسان قد تبني مراراً مثل هذا النهج في فلسفته ، فإنه لم يكن راضياً قط بمثل هذا الموقف .

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

جزئياً من وجهة نظر المؤلف المتعلقة بالشخصيات الكوميديّة . فجونسون يبدو وكأنه يقول في صرامة : « أيها الإله ، لكّم تبدو وتلك الكائنات الفانية مغللة وساذجة ! » ، وكأنه بهذا يضع نفسه فوقها ، وبعيداً عنها . أما شكسبير فهو يبدو على النقيض من ذلك ، وكأنه يقول : « أيها الإله ، لكم تبدو مغفلين نحن الكائنات الفانية في بعض الأحيان . ولو تطرف جونسون في مدخله هذا فإن النتيجة ستكون هجاءً ضارياً يستحيل معه وجود عنصر الضحك ، ومن ثمّ تنتفي الكوميديا . أما لو كان مدخل شكسبير في أيد أقلّ فنية ، فيمكن أن تكون النتيجة مسرفة في عاطفتها ، ومهددة بنفس القدر لطبيعة الكوميديا .

وهناك - كما أعتقد - فصيلة رئيسية ثالثة من الشكل الدرامي تسمى بأسماء متنوعة : مثل : التراجيكيوميديا ، الرواية الرومنسية الدرامية ، الدراما ، الميلودراما ، وفي هذا الشكل يكون التهديد والوعيد مبالغاً فيه إلى الدرجة التي يتولد معها الخوف والفعل الذي يصفه ويعالجه هذا الشكل ، يبدو - مظهرياً - ومؤقتاً - حاد الطبع ومن ثمّ لا بد أن تكون الكارثة المهددة في النهاية مجافية للمطلوب . أى أن تكون للشكل - وهو في أحسن حاله الصياغية - نهاية مزدوجة : نتيجة سعيدة للشخصيات التي تتعاطف معها ، وعقاب مستحق الوقوع على الشخصيات التي لاتتعاطف معها ، وهذا الشكل يمكن أن يميل بدرجة كبيرة نحو الروح الملهوية كما هو الحال في مسرحية « هيلين » ، ليوربيديس ، وفي بعض تراجيكيوميديات بومونت وفلتشر . ومثل هذا النوع المسرحي يؤكد بدرجة كبيرة على انتصار التهديدات وتحققها ، كما يؤكد على العقبات ، والأزمات ، وحتى على الأخطار فيما ينتج من نهاية سعيدة . وعندما يقع التأكيد على المؤثر الثاني المتمثل في الكراهية ، فإن الشكل عندئذ يميل نحو الميلو دراما أكثر مما يميل نحو التراجيكيوميديا . ومادام هذا الشكل يحدث تأثيراً من تأثيرات التراجيديا ، وهو الخوف ، فإنه يتسم بكثير من الخصائص البنائية المتعلقة بالتراجيديا ، ولكن عندما يقع التأكيد على المؤثر الثاني أى على الكراهية - التي تتساق مع السخرية - فإن الشكل ممكن أن ينضم أيضاً إلى الطرائق البنائية للكوميديا فمثلاً ، تكون شخصياته - كشخصيات الكوميديا - راكدة بمعنى أنها صنعت اختياراتها الأساسية قبل بداية الفعل ، ولاتستطيع أن تصنع اختيارات أساسية أخلاقية جديدة في أثناء تقدم الفعل . وكما هو الحال في الكوميديا أيضاً ، فإن النظام الأخلاقي - الذي يترشح أو يبين من الفعل - يظل ثابتاً خلال المسرحية ، ولكنه لن يكون كما هو الحال في التراجيديا - عرضة

للفحص الدقيق . لأن المجال لا يسمح لأى فحص أو دراسة للملامح أخرى بنائية وشكلية . وكما لاحظ أرسطو فإن هذا الشكل الثالث ظل شائعاً ومتكرر العرض في المسرح^(١٠) . إنه في حد ذاته شكل درامى مشروع ومتكامل ، ولن تتقدم دراسته إذا ما اعتبرناه تراجيدياً هابطة ، أو مجرد تراجيدياً شعبية .

وأحب أن أختتم بهذه الملاحظات : أولاً ، - أن أكرر وأعيد بأن دراسة الدراما كشكل تمثل تفسير الدراما كدراما ، وليس كأي شىء آخر . فإن لأية مسرحية - حتى ولو كانت محدودة القيمة أو متوسطتها - شخصيتها الخاصة ، ومغزاها كدراما لها شكلها وصياغتها ، بغض النظر عما يفعل بها فوق خشبة المسرح . إن فن الدراما ليس بالضبط هو نفس الشىء كفن المسرح ، مع أن الاثنى كفنين متوحدين أو شريكين يمكن أن يحققا أقصى درجات التعبير . وهناك عوامل مختلفة تسلط على المؤلف المسرحى فى أثناء صياغته للتغيير الذى يطرأ على الوضع الإنسانى ، ولكن يبدو لى أن هناك عاملين اثنين هما السائدان . أولهما ، مفهوم الكاتب المسرحى للعالم الذى يعيش فيه ، أو بالأحرى للعالم الذى تجرى فيه الأحداث . وعندما أقول العالم فأنه لا أعنى بالطبع مجرد العالم المادى أو الفزيائى فقط ، وإنما فوق ذلك كله عالمه الاجتماعى والسياسى والأخلاقى . ومن الممكن أن يكون عالمه خاضعاً لنظام ، ومعروفاً ، ومتربطاً كما هو الحال فى عالم كل من سوفوكليس ، أو شكسبير ، أو إبسن ، وفى كل حالة من هذه الحالات فإن الشكل الدرامى لكل منهم ، والذى يصف هذا العالم ، يكون مرتباً ، ومتناسكاً ، وواضحاً ، وذلك نوع من الشكل المغلق ، كما يسمى . وعلى العكس من ذلك ، فقد يتصور الشاعر عالماً مجزئاً وبلا جسور ، كهذا العالم الذى نجده عند بعض التعبيريين الألمان ، أو عالماً غريباً لا يدعو للتعاطف كهذا الذى نجده فى بعض أعمال أونيل . أو عالماً مضطرباً عبثياً ، وعدائياً أو ملغزاً كالذى نجده عند جينيه ، وييكيت ،

(١٠) وفى الرتبة التالية يأتي هذا النوع من الحكايات الذى يجعله بعض النقاد فى المقام الأول ، وهو الذى تزودج فيه الحكمة ، مثل « الأودية » فإن لهذا النوع نهايتين متضادتين : إحداهما للشخصيات الخيرة ، وأخرها للشخصيات الشريرة . وإذا كان هذا النوع من الحكايات يعد الأحسن ، فإنما يرجع ذلك إلى ضعف تقدير المشاهدين ، لأن الشاعر التراجيدى عندئذ يسترشد فيما يكتبه بما تلميه رغبات متفرجه . غير أن الامتاع المأسوى الحقيقى الذى سيتولد من ذلك النوع من الحكايات ليس هو الإمتاع المأسوى الحقيقى ، إنه يناسب الكوميديا كجنس ، فلو أن الأشخاص فى المسرحية الكوميدية كانوا أعداء أعداء كما فى القصة الأصلية كأورست وإيجستوس مثلاً - لتركوا المشهد المسرحى ، وهم فى النهاية أصدقاء ، لا قاتل بينهم ولا مقتول .

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

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