بين الجدل في الحياة والجدل في الدراما

الدكتور جميل نصيف جاسم
استاذ مساعد قسم اللغة العربية
كلية الاداب / جامعة بغداد

تحظى الدراما اليوم باهتمامنا المتزايد ، وتعلق عليها اوساط واسعة ، رسمية وغير رسمية ، اهمية كبيرة وتفرد لها دورا متميزا في اعادة صياغة انساننا العربي والارتفاع بمستوى وعيه عن طريق تعميق معرفته بنفسه وبالعالم من حوله • وكنشاط فني ــ كغيره من النشاطات الفنية الاخرى ادبية وغير ادبية : قصة ، شعر غنائي ، رسم ، نحت ، موسيقى ••• الخ ــ عنيت الدراما منذ اقدم عصور وجودها وحتى يومنا هذا ، بالكشف عن جوهر الحياة والعمل على تسهيد الطريق امامها لمواصلة عملية التطور باعادة خلقها وتنظيمها • وكأي عمل فني ، تنطلق الدراما من الحياة ، بعد ان تكون قد استوعبت القوانين الموضوعية المتحكمة بوجودها وتطورها ، لتصب في بحر الحياة الواسع كاضافة نوعية جديدة ، فكل عمل فني هو بمثابة تشخيص لحالة من حالات الخلل التي تكثر في الحياة ونفي لهذا الخلل ووصول الى حالة من حالات التوازن والانسجام والنظام •

لقد مارس الانسان النشاط الفني منذ اول خطوة تجاوز بها عالم حيوانيته السكوني والسالب الى عالم بشريته المتغير والفعال • واذا كان هذا الفن بسيطا اول الامر لبساطة الحياة البشرية وبالتالي متطلباتها وحاجاتها فقد ازدادت اشكال هذا الفن وتعقدت وتنوعت لتعقد حياة الانسان المتحضر وتنوعها وتعقد حاجاتها • وعندما اقدم اول انسان على توظيف شيء من

موجودات الطبيعة لتلبية حاجة من حاجاته فقد مارس هذا الانسان الفن في نفس الوقت . ومن هنا تأكيد الباحثين على ان عمر الفن يوازي عمر الانسان المتحضر ويرافقه[1] .

وهكذا فان العلماء يفترضون ان أول انسان يلتقط غصنا في غابة لينزل به ثمرة تعلقت في غصن يقصر ذراعه عن بلوغه يكون قد مارس أول عملية من عمليات الفن ، لانه ابتكر للغصن مهمة لم يوجد من اجلها في الاصل . وعندما بحث الانسان عن غصن معين قابل للتكييف بصورة معينة ليستخدمه في سد حاجة تتسم بدرجة اكبر من التعقيد يكون هذا الانسان قد خطا خطوات هامة في تطوير ممارسته للعملية الابداعية في الفن بما يتناسب وتطور وتعقد اشكال استجابته لتحديات الطبيعة بقصد السيطرة عليها وتسخيرها لسد حاجاته[2] .

وهكذا ، فمع تطور حاجات الانسان الحياتية وتعقدها ، هذا التطور الذي ترتب عليه بالضرورة تطور مماثل في ردود فعل الانسان واستجاباته المتمثلة بما ابتكره من وسائل جديدة طورت في اشكال ومستويات ممارساته لعملية العمل الاجتماعي . تعددت اشكال الفن واساليبه . وهذا يعني ان اشكال الفن المتعددة التي نعرفها اليوم لم تظهر مرة واحدة وانما تقدم ظهور بعضها وتأخر ظهور البعض الاخر وذلك تبعا لسبق ظهور دواعي قيام بعضها في الحياة او تأخره .

ولعل من المفيد هنا أن نذكر ـ دون ان نتساق وراء التفاصيل التي يمكنها ان تجرنا بعيدا عن جوهر بحثنا هذا ـ بفهم ارسطو الذي تصور ، منذ القرن الرابع قبل الميلاد ، النشاط الفني ـ بجميع اشكاله ـ على اعتباره اعادة خلق وابداعا للحياة وللطبيعة . كما تصور بحق ان اشكال الفن تنوعت تبعا لتنوع الوسائط التي اعتمدتها وهي تعيد صياغة وتنظيم الطبيعة . يقول ارسطو : « فشعر الملاحم وشعر التراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورمبي ، وأكثر ما يكون من الصفر في الناى واللعب بالقيثار ـ

كل ذلك ، بوجه عام ، أنواع من المحاكاة[٣] ، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء : أما باختلاف ما يحاكى به ، أو باختلاف ما يحاكى ، أو باختلاف طريقة المحاكاة . فكما ان من الناس من انهم ليحاكون الاشياء ويمثلونها بحسب مالهم من الصناعة او العاد ةبالوان واشكال ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت ، فكذلك الامر في الفنون التي ذكرناها ، فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والايقاع ، اما بواحد منها على الانفراد او بها مجتمعة » . ويفصل ارسطو في حديثه عن وسائط الفن التي اختلف الاخير باختلافها فيقول : « فاللحن والايقاع ــ مثلا يستعملان وحدهما في الصفر في الناي وصنعة الضرب على القيثار ... والايقاع وحده ــ بغير لحن ــ يستخدم في الرقص : اما الصنعة التي تحاكي باللغة وحدها منثورة او منظومة ... فلم يعرف لها اسم حتى الان ... الا ان الناس يلحقون كلمة الشعر بالعروض المقول به »[٤] .

واذا كان الادب يتميز عن اشكال الفن الاخرى لا بوظيفته ، فوظيفة الفن ، بجميع اشكاله واحدة ، بل يتميز باللغة التي اتخذها واسطة للتعبير ، واذا كان من المتعذر علينا ان نتصور للادب وجودا بعيدا عن مكوناته الاساسية المتمثلة بانواعه الثلاثة المعروفة منذ ايام ارسطو ونعني بها : الادب القصصي ، والشعر الغنائي ، والادب الدرامي ، واذا كان ظهور كل من هذه الانواع ومصائر تطوره والاشكال أو الاصناف التي جسد وجوده من خلالها في هذا العصر او ذاك ، مقرونا ومشروطا بتطور الحياة الانسانية وبما تطرحه من حاجات ومتطلبات جديدة ، وبما تحجبه من اخرى غيرها قديمة ، امكننا ان نقول ان ظهور هذه الانواع وتطورها لم يكن ثمرة من ثمار الصدفة كما لم يكن تعبيرا عن نزوة فردية من نزوات هذا الاديب او ذاك ، بل جاء تجسيدا لحالة معينة من حالات الوعي البشري لذاته او للعالم الموضوعي .

ومثلما تعددت اشكال الفن التي لبت حاجات الحياة المتعددة والمتجددة عبر تطورها . بوسائط تتناسب ومستوى تطور وعي الانسان بذاته وبالعالم، هذا الوعي الذي تجسد بهذه السلسلة الطويلة من المبتكرات والانجازات التي استعان بها في صراعه ضد قسوة الطبيعة وعبر سعيه للسيطرة عليها ، فقد تعددت الانواع الادبية وتعاقبت في ظهورها وذلك بما يتناسب وتطور هذا الوعي المرتبط بمراحل تطور حياته الاجتماعية والحضارية .

واذا كان من المتعذر علينا ان نفترض معرفة الانسان للنشاط الادبي قبل توظيفه اللغة لاغراض التخاطب ، واذا كان من المتعذر علينا كذلك افتراض معرفة الانسان للغة قبل ان يعرف الحياة الاجتماعية ، جاز لنا افتراض استعمال الانسان اللغة وتوظيفها لاغراض التخاطب لفترة طويلة نسبيا قبل توظيفها لاغراض اخرى ــ هي هنا ابداعية ــ اي لاعادة خلق الحياة واعادة تنظيمها قصد التأثير فيها وتحسينها .

واذا كانت حاجة هذا الانسان ، الذي يعيش وسط جماعة من ابناء جنسه الى التفاهم هي التي قادته الى ابتكار اللغة لسد هذه الحاجة فان حاجة هذا الانسان الى التعبير عن وعيه بالعالم بواسطة اللغة هي التي قادته تدريجيا الى ابتكار فن الادب الذي يسر كثيرا سعي الانسان للسيطرة على الطبيعة وطور كثيرا من امكانية اللغة بهذا الخصوص وعمقها .

اما لماذا القول بان الانسان قد اهتدى الى الادب القصصي قبل غيره من الانواع الادبية الاخرى ، فيرده الباحثون الى طبيعة الوظيفة التي جاء هذا النوع الادبي لتلبيتها . ويمارس الادب القصصي وظيفته الادبية ضمن دائرته الضيقة وذلك من خلال تجسيده لوعي الانسان بالعالم الخارجي . ولما كان وعي الانسان بالعالم الخارجي يسبق وعيه بذاته ، كان الادب القصصي الذي يجسد وعي الانسان بالعالم الخارجي سابقا على الشعر الغنائي الذي يجسد وعي الانسان بذاته ويترجمه .

واذا ما تأخر ظهور الادب الدرامي حتى اواخر القرن السادس ـ اوائل القرن الخامس قبل الميلاد ، فسبب ذلك راجع الى ان تطور الحياة الاجتماعية الى الحد الذي ادى الى تعدد اشكال الوعي بالعالم وتعارضها داخل حياة المجتمع الواحد كنتيجة حتمية لانقسام هذه الجماعة الى فئتين على الاقل : اقلية مستغلة (بكسر الغين) تمارس ظلما اجتماعيا من خلال مختلف اجهزة السلطة التي تمارسها ، واكثرية مستغلة (بفتح الغين) يمارس عليها هذه الظلم الاجتماعي وتكون ضحية له ، ان تطور الحياة هذا قد تأخر ظهوره هو الاخر بالمقارنة مع اشكال التطور الاكثر بدائية .

لقد تجسد تعارض مصالح هاتين الفئتين على شكل تعارض في المعتقدات وفي القيم والتقاليد والنظرة الى العالم وفي الموقف منه ... الخ كما ترجم هذا التعارض الى صراع حاد من اجل البقاء . في مثل هذه الظروف بالذات تقوم الحاجة الى ظهور الدراما لرصد هذا الصراع والكشف عن جوهره وتجسيده وتشخيص دوافعه الكامنة في الحياة والمستترة وراء العديد من مظاهرها . وواضح ان مثل هذا التنوع في الوعي بالعالم ، الذي يجمع بين بعديه الخارجي (الموضوعي) والداخلي (الذاتي) ويربط بينهما ربطا محكما ، لا يمكنه ان يسبق في الظهور شكلي الوعي آنفي الذكر : الخارجي الذي استدعى ظهور الادب القصصي ، والداخلي الذي استدعى ظهور الشعر الغنائي .

وما ان ظهرت الدراما حتى انطلقت في مواكبتها لحركة التاريخ لدى عدد من الشعوب فرصدتها وكشفت عن جوهرها ومارست دورا ناشطا وفعالا ومؤثرا في مصير هذه الحركة . فالدراما ليست مجرد تصوير حي للصراع التاريخي في الحياة وكشف عن هوية اطراف هذا الصراع ، بل تجسيد له وكشف عن جوهره وازاحة لكل الاغشية والاقنعة التي تحجب دوافعه واهدافه الحقيقية بعيدا عن انظار الناس . ومن هنا كانت الدراما اكثر تمثيلا للحياة واكثر حيوية من النوعين الادبيين اللذين سبقاها . واسمى منهما : الادب القصصي والشعر الغنائي .

لقد كانت الدراما دائما مرآة حساسة عكست بقوة متميزة ادق خصائص وسمات حياة عصرها الظاهرة منهـا والخفية ، وهي الفـن الادبي الاكثـر موضوعية والادق تمثيلا للحياة بالمقارنة مع الانواع الادبية الاخرى (٥) .

ان تاريخ الدراما المتمثل بهذه السلسلة المتعاقبة مما يصطلح عليه بعصور الازدهـار المسرحي : الاغريقي ، والروماني ، والقروسطي ، والاليزابيثي (عصر النهضة) ، والكلاسيكي الجديد .. الخ لهو في نفس الوقت رصـد بياني دقيق لحركة تاريخ المجتمعات التي افرزت هذه الدراما .

واذا ما تركنا جانبا الدراما الاغريقية والرومانية للفجوة الزمنية الكبيرة نسبيا التي تفصلها عنا ولفترة الانقطاع القسـري التي فرضت على الدراما طوال فترة كاملة وطويلة غطت حيزا مهما من القرون الوسطى ، واذا ما بدأنا بدراما عصر النهضة التي ساهمت في صياغة بداية موفقة ونموذجية لعصرنا الحديث ، استطعنا ان نتلمس وان نشخص سلسلة من الفترات الدرامية التي تعاقبت على بعضها عاكسة بذلك تعاقب فترات مماثلة من تاريخ الشـعوب الاوربيـة التي تعاقبت هي الاخرى على بعضها وفق منطق قانون الجدل الموضوعي الذي يحكم تطور الطبيعة والحياة دائما .

يجمع الباحثون على ان الدراما الاليزابيثية في انجلترا قد مثلت عصر النهضة الاوربي خير تمثيل وجسدت جوهر هذا العصر وكشفت الستار عن هوية التيارات المتصارعة في اعماق حياة المجتمعات الاوربية ، وعن جوهـر حركة التاريخ الاوربي لتلك الحقبة . كما يتفق الباحثون على ان الدرامـا الشكسبيرية قد طبعت دراما عصر النهضة بطابعها ومثلتها خير تمثيل ودلت عليهـا .

ان من يقرأ شكسبير سيكتشف حتما ان استاذ كتاب الدراما العالمية ، عندما يتهيأ لتأليف عمل درامي معين لا يخضع أدبـه لاي نموذج مسـبق للحياة أو لاي أفكار مسبقة يقسر الحياة على التعبير عنها أو التبشير بهـا ،

بل هو يقدم عن الحياة صورة معقدة ومتعددة الجوانب ، ومتشابكة العلاقات، تصطرع فيها قوى اختلفت مصالحها وتعارضت اهدافها وتعددتفالحياة عند شكسبير قضية يجرى التنافس عليها والاختلاف حولها من قبل فئات متعددة تبعا لتعدد مصالحها وتعارض اتجاهاتها ومواقفها من الحياة والعالم •

ان فضل عصر النهضة علينا يتمثل بالدرجة الاولى في الخروج بحياة الناس من حالة السكون الى حالة اخرى مختلفة تماما ، حالة مفعمة بالحركة والانطلاق . من عالم يضحى فيه بالحياة المعاشة لصالح فكرة ميتافيزيقية متصورة الى عالم يكون فيه كل شيء لصالح الانسان ومن اجله وفي خدمة حياته القائمة •

ان ابطال شكسبير ينتمون الى عصره هو عصر النهضة ويعبرون عن جوهره خير تعبير ويحملون سماته التي هي سمات عصر انتقالي ما يزال القديم يحافظ فيه على شيء من وجوده ويحاول التماسك امام ضغط الجديد ومقاومته • ومع ذلك فان ابطال شكسبير هؤلاء ينتمون الى زمن جديد تماما ومزاجهم يعبر عن مزاج عصر النهضة ، ويعكس عالمهم الروحي تلك التطورات الكبيرة التي جرت في وعي المجتمع البشري ، وتجسد تطلعاتهم وهمومهم تطلعات وهموم عصر النهضة • يقول مؤلفا كتاب « فن المسرحية » في معرض الحديث عن دراما عصر النهضة : لقد « كان كل فرد يشعر بانه جزء من عالم جديد ، عالم جديد تمخضت عنه القرون الوسطى ، الا وهو عصر النهضة » • ويستطرد مؤلفا الكتاب انف الذكر : « لقد كان رجل عصر النهضة يعيش في زمن تغيراته سريعة • وهو عصر طمأنينة وازدهار والهام فكري عظيم وحرية نسبية في الافكار »[٦] •

ان احاسيس ومشاعر ابطال شكسبير لم تبق حبيسة في نفوسهم وأفكارهم على اعتبارها مجرد معاناة ، بل وصلت الينا عبر سلوك وتصرفات هؤلاء الابطال • ان سلوك أي من هؤلاء الابطال هو- بمثابة محصلة

نموذجية لتفاعل ذواتهم المتفردة مع ملابسات واقع اجتماعي نموذجي . « لقد كان بامكانهم ان يحبوا او يكرهوا ، ان يتعاطفوا او يحتقروا ، ان يتحطموا او ينجوا من الدمار . اما ان يقفوا جانبا فهذا مالم يستطع فعله اي واحد منهم » [٧] .

لقد اكدت ايديولوجية القرون الوسطى الميتافيزيقية على خلق عالم يسوده الانسجام ، وعندما خذلهم الواقع تصوروا وجود هذا الانسجام في عالم اخر تماما . اما عالم ابطال شكسبير فيفتقر الى الانسجام . كما ان شكسبير الفنان لم يقلق كثيرا لافتقار عالمه الى الانسجام هذا ، بل عني بتصوير عالم يفتقر اليه تماما . وحتى اذا ما توفر هذا الانسجام ولو للحظات فقط فان ابطاله ــ مهما كانت طبيعة انتمائهم الى العالم ــ يخرقون بسلوكهم لحظات الانسجام هذه ويلغونها تماما .

ارجو الا يفهم من هذا ان شكسبير لم يكن لديه مثله الاعلى الخاص بالانسجام الحياتي . لقد كان لديه بالفعل مثل هذا المثل الاعلى . غير انه « لم يكن قروسطيا باي حال من الاحوال كما انه يتراأى لشكسبير لا على اعتباره شيئا ما تجسد في الماضي . فضلا عن تعذر وجوده في الواقع المعاصر ، بل فقط على اعتباره امكانية ينطوي عليها المستقبل ، وكهدف يتعين على البشرية ان تسعى الى تحقيقه »[٨] . والى نفس الفكرة يتوصل مؤلفا كتاب «فن المسرحية» . ففي رأيهما : «لم يكن المستقبل استمرارا مهما للماضي ، ولكنه كان مجموعة من الامكانيات المثيرة التي يمكن ان يصبح فيها الولد الفقير ممثلا عظيما ويكون ثروة ويعتزل العمل ويهب ثروته الى احدى الكليات كما فعل ادوارد الن ، او يكون فيها السكاف المجد ثروة ورأس مال ويصبح رئيس بلدية لندن كما هو الحال مع سيمون ايمر في مسرحية « اجازة السكاف » لتوماس ديكر »[٩] .

ومثلما تحررت الحياة في عصر النهضة من القيود التي كبلت بها الايديولوجية الميتافيزيقية الغيبية السائدة الحياة في القرون الوسطى ، تحرر ابطال شكسبير من قيود العادات والتقاليد وتصرفوا بصورة مستقلة عنها تماما • انهم هم الذين يقررون الطريقة التي بها يبنون مجتمعهم ويخلقون انماط حياتهم • كما ان الخير والشر ليسا قيمتين ثابتين في ادب شكسبير ، بل هما من صنع الانسان نفسه • وان الناس ليسوا اخيارا او اشرارا بالفطرة• كما ان صنع الانسان للخير او للشر يتوقف على طبيعة الملابسات الحياتية والظروف المتشابكة التي تنظم علاقته بالوسط الذي يحيا فيه او بالناس الذين يحيطون به •

ان قانون الجدل هو الذي يحكم تطور الاشياء في الطبيعة الجامدة منها والحية ، وهو الذي يمنح الحياة حركتها الابدية • وادب شكسبير يكشف لنا بعفوية رائعة عن هذه القيمة ، ومن هنا الطابع الشعبي لمسرح شكسبير •

يقسم الباحثون المسرح الانكليزي في العصر الاليزابيثي الى مسرحين : واحد بلاطي يحمل ايديولوجية الارستقراطية الاقطاعية والحاشية البلاطية ، فلا غرابة ان يستمد هذا المسرح مثله العليا من هذه الطبقة التي ورثت ثروتها وامتيازاتها وسيادتها من الماضي فاطمأنت اليه ونظرت الى المستقبل بعين الحذر والشك واخر شعبي عبر عن طموحات جماهير الشعب الواسعة وتطلعاتها نحو مستقبل يسوده العدل والخير والانسجام والاخوة البشرية •

ان مآسي شكسبير خصوصا الرئيسية منها : « هاملت » و « عطيل »، و « الملك لير » و « ماكبث » ومعظم كوميدياته ترتكز في بنائها في الاساس الى عملية الاختزال بين شخصيات كل منها الى فئتين : واحدة تضم الاخيار واخرى تضم الاشرار • ومثلما يحصل في الحياة عندما يتبنى الدعوة الجديدة فرد واحد او فئة قليلة من الناس ضد القديم الذي يبدو انصاره للوهلة

الاولى وقد تسكنوا من العالم وتحصنوا وراء مواقعهم الحياتية المنيعة والحصينة . يحصل في الدراما الشكسبيرية حيث ينفرد البطل برفع صوت الاحتجاج ضد مصدر الشرور والمظالم والقهر في هذا العالم ، وسرعان ما ينحاز الى جانبه تباعا كل الناس الخيرين فيقرنون مصيرهم بمصيره ، والعكس حيث ينحاز الى جانب المصدر الرئيس لشرور العالم ومظالمه كل الاشرار . وعندما تكتمل عملية الاختزال هذه يكون كل شيء قد تم لحدوث التصادم الكوني الرهيب بين الفئتين . والملاحظ كقاعدة عامة ان الاشرار ـ خصوصا في مأساة ـ يبادون تماما ، كما يحدث في « الملك لير » مثلا وكذلك في « هاملت » و « ماكبث » اما فئة الاخيار فهم وان كانوا يقدمون ضحايا عزيزة وباهضة الثمن . وان البطل المأساوي يلاقي حتفه في كل الاحوال ، الا انه يبقى من بين الاخيار من يواصل حمل رسالة البطل والتبشير بها فيحقق المثل العليا التي مات البطل في سبيلها ، وذلك في ظروف جديدة تماما ومواتية تماما بعد ان تخلصت الحياة من كل العقبات التي كانت تحول دون تحقيق هذه المثل ايام كان الاشرار هم الذين يفرضون سيطرتهم على الحياة . وهذا ما توحي لنا به اعمال شكسبير المأساوية والملهاوية على حد سواء .

غير ان في ملهاة شكسبيرية تتحقق هزيمة قوى الشر التي فرضت سيطرتها على الحياة دون أن يفرض ذلك على ممثلي الخير وحاملي لوائه تقديم تضحيات كبيرة . اما عملية الاختزال بين ممثلي الخير من ناحية وممثلي الشر من الناحية الاخرى والتحاق كل من شخصيات المسرحية بعالم امثالها ، فهي واحدة في الملهاة مثلما وجدناها في المأساة تماما .

وفي كل الاحوال تنتقل بنا المسرحية الشكسبيرية من عالم يفتقر الى الانسجام ويخيم عليه الشر والجريمة والانانية والخديعة والتكالب على المصالح الى عالم يظلله الانسجام وتشيع فيه المحبة والعدل والسعي لما فيه الخير للجميع . من هنا الطابع التقدمي للمسرح الشكسبيري ، ومن هنا ايضا اعتزازنا به وحرصنا عليه .

على ان مفاهيم الخير والشر والخيِّر والشرير عند شكسبير تبقى ضمن حدود عامة وعريضة ـ فليس هنـــاك ما يبرر للباحث ان يسبغ على أي من هذه المفاهيم صبغة طبقية محددة • فاذا كان شكسبير قد جسد مثله الاعلى للانسان الخير من خلال شخصية هاملت وهو أمير ، فانه ـ اي شكسبير ـ قد اكتشف في اعماق نفس كلوديوس ، وهو عم هاملت ، ابشع نزعات الشر والاجرام • واذا كنا نتعرف في شخص ريتشارد الثالث على المثـل الاعلى لصورة الملك الشرير والمجرم الذي تحولت فتـرة حكمـه الى سلسلة من الويلات والالام التي عمت حياة الشعب كله ، فاننا نتعرف في شخص هنري الخامس على نموذج للملك مغاير تماما ، فهو الصورة المثلى للملك العادل والخير الذي استطاع ان يوفر لشعبه حياة آمنة ومزدهرة تشيع فيها السعادة والثقة بالمستقبل •

يقول اي • آنيكست : « يتميز ابطال شكسبير المتحررون من اي قيد يحد من نشاطهم الحياتي بانتمائهم الى تلك الفترة التاريخية والقصيرة حيث انهارت المعايير الحياتية القديمة بينما لم تستطع المعايير الجديدة والبديلة ان تتكون وتترسخ في وعي المجتمع ، ومن هنا فاننا لا نستطيع ان ننسب ابطال شكسبير لا الى الاخلاقية الاقطاعية ولا الى الاخلاقية البرجوازية[١٠] •

ان الذي يميز مسرح شكسبير عن اي مسرح آخر هو كونه مسرحـا عني بتصوير الارادات البشرية المتحكمة بمشاعر وافكار اصحابها والموجهة لافعالهم وجهة محددة ، سواء نحو الخير او نحو الشر • ولان ابطال اعمال شكسبير تميزوا بارادتهم المتفردة وكانوا دائما مسؤولين عن النتائج التي انتهت اليها الحياة التي عاشوها ، كانت حياتهم في كل الاحوال هي من صنع ايديهم بالذات • والحياة في تصوير شكسبير تنطوي على قدر كبير من الشر ، وان انقسام ابطال اعماله الى اخيار والى اشرار مترتب على نجاح الخير منهم في الصمود امام مغريات الشر ومقاومته حتى النفس الاخـير ، او العكس فالشر يترتب على فشل الشرير منهم في مقاومة هذه المغريات •

أن تطلع شكسبير الى المستقبل في بحثه عن مثله الاعلى في حياة يسودها الانسجام والمحبة والازدهار ويظللها العدل من ناحية وادانته للحياة القائمة بافتقارها الى كل هذه القيم من الناحية الاخرى . فضلا عن افتقار مسرحه الى النزعة الارستقراطية والذوق الارستقراطي والبلاطي آنذاك وتأكيده على المشهد المستع والمثير والمفعم بالحياة ــ كل ذلك جعل من مسرحه مسرحا شعبيا استقطب جمهورا واسعا ومتنوعا .

يؤكد كتاب « فن المسرحية » على ان لندن كلها كانت ممثلة في الجمهور الذي يفد الى مسرح شكسبير : من النبلاء الى المتسولين ، ومن نساء القصر الى البغايا ، ومن الجنود الى الشعراء ، ومن تلاميذ الحرف في المدينة الذين كانوا يسرقون من وقت سيدهم وقتا يذهبون فيه لمشاهدة المسرحية . ومن رجال البلاط الذين كانوا يفدون الى المسرح ليروا اذا كانت المسرحية مناسبة لتعرض امام الملكة اليصابات في قصر وندسور ، ومن تجار المدينة الاثرياء الذين يستطيعون شراء عدة مسارح ، ومن النشالين الذين جاءوا للبحث عن ثمن وجبة الطعام التالية . وجميع هؤلاء كانوا يفدون الى هذه المسارح ، والكل يترقب ان يجد متعة عند الكاتب المسرحي [١١] » .

لم يتفق الباحثون حول طبيعة وعدد المراحل الابداعية لادب شكسبير ، غير ان هناك من يذهب الى انها ثلاثة : الاولى طغت عليها الكوميديا وطبعتها بطابعها وقد غطت العقد الاخير من القرن السادس عشر بكامله تقريبا ، والثانية طغت عليها المأساة وطبعتها بطابعها وتبدأ بـ « هاملت » (١٦٠١) تقريبا حيث تنتهي بـ « تيمون الاثين » . اما الثالثة فمرحلة الكوميديات الرومانتيكية ذات الطابع الفانتازي ، التي تغطي الاعوام الاخيرة من حياة شكسبير الابداعية والتي انتهت بعام ١٩١٢ حيث اعتزل شكسبير العمل المسرحي نهائيا واعتكف في مزرعته في ستراتفورد .

لقد بقي شكسبير في جميع هذه المراحل امينا على التأكيد على نفس المثل الاعلى الذي افتقرت اليه الحياة المعاصرة والذي تطلع الى تحقيقه في المستقبل ولهذا السبب فقد عني مسرح شكسبير بالكشف عن الحركة كقيمة أساسية في الحياة ، ترتبت على اصطراع الارادات والرغبات المتناقضة داخل هذه الحياة .

واذا كان لنا ان نقول بان الدراما كنشاط فني او كتعامل فني مع الحياة ، وكمعالجة فنية لها ، انما جاءت لرصد الصراع الاجتماعي وتجسيده والكشف عن جوهره ، وعن هوية القوى الاجتماعية المتبنية لهذا الطرف من أطرافه أو ذاك وعن الدوافع والتيارات الدفينة المتحكمة به ، وان ظهورها في الحياة كان دائما مشروطا بوجود هذه القيمة الدرامية فيها ، وان قوة الدراما في هذا المكان ، او ذاك من العالم قد اقترنت بقوة وتعاظم هذه القيمة داخل الحياة الاجتماعية في هذا المكان من العالم او ذاك ، اذن فقد تميزت عبقرية شكسبير الدرامية عن غيرها ـ خصوصا في عصر النهضة ـ بالضبط في توظيف الدراما لخدمة هذه الاغراض .

لم يعبر شكسبير عن نزعة التزام بالمفهوم الحديث لهذا المصطلح . لقد كان شكسبير محايدا تماما ، ولعل من الافضل ان نتجنب الحديث عن التزام اجتماعي او حياد اجتماعي عند شكسبير ، ذلك ان العبقرية الشكسبيرية لم تكمن ، كما يرى عدد من الباحثين ، في عبقرية الحلول الاجتماعية للمشاكل التي تشكو منها الحياة ، بل في تشخيصه العبقري لجذور الشر التي تجعل الحياة مأساوية . ولعل نقطة الضعف في اعمال شكسبير ، كما يرى نفس الباحثين ، تتمثل بالضبط في ضيق افق ومحدودية الافكار التي ينطلق منها وهو يبحث عن الحلول التي يقترحها أحيانا للتناقضات الاجتماعية .

غير ان شكسبير كان منحازا للخير ضد الشر . وهذا الموقف الشكسبيري المبدئي والثابت نجد تطبيقاته المختلفة باختلاف وتنوع مراحل ابداعه . فهو في مرحلة ابداع شكسبير الاولى يتشح بمسحة تفاؤل وجد في الكوميديا التي طغت على هذه الفترة ـ شكلا تطبيقيا ملائما . فحتى مآسي هذه الفترة اتسمت بمزاجها الفاتح وبصراعاتها غير الجادة نسبيا [١٢] . غير ان الرؤيا الحياتية عند شكسبير عرفت تحولا اساسيا وعميقا باتجاه تعمق الحس المأساوي على حساب الحس الملهاوي . ويعزو عدد من الباحثين مثل هذا التحول الى التحولات الجارية داخل الحياة الانجليزية باتجاه تعمق الصراعات الاجتماعية وتعقدها وحدتها . ولذلك نجد غلبة المعالجات المأساوية على المعالجات الملهاوية خلال فترة الابداع الشكسبيري الثانية . والجدير بالملاحظة هو انه حتى ملاهي هذه الفترة ـ مع قلتها ـ اشتملت على ما يثير وعى المشاهد على مصير البطل الخير . ومن هنا تسمية ملاهي هذه الفترة من قبل عدد من الباحثين بـ « الملاهي المرة » او « الملاهي القاتمة »[١٣] . وتنفرد المأساة كشكل فني في معالجة مثل هذا الصراع دون الملهاة .

ويعلل عدد من الباحثين مثل هذا التحول في طبيعة الابداع الشكسبيري بجوالتفاؤل الذي ساد الحياة الانكليزية خلال فترة حكم الملكة اليزابيث ونهجها السياسي المؤكد على الاخاء الطبقي والمراعى لمصلحة الطبقة البرجوازية في حدود معينة والمضيق نسبيا على امتيازات الاقطاع ، خصوصا بعد معركة الارمادا الشهيرة ، مما ساعد على اشاعة روح من التفاؤل العام والامل في تحقيق الطموحات بحياة جديدة بيسر وسهولة نسبيين . غير ان المعروف ان الملكة اليزابث قد تراجعت عن خطها السياسي هذا وانحازت الى جانب الطبقة الاقطاعية مما ترتب عليه خيبة امل عامة لدى اوساط الشعب الواسعة ترتبت عليها اعادة نظر شاملة في الكثير من القضايا الحياتية . ولقد تعمق هذا الخط السياسي أيام حكم جيمس الاول الذي تولى العرش

بعد وفاة الملكة اليزابث سنة ١٦٠٣ م . وهكذا حافظ شكسبير على ارتباطه الحي والصحي بحركة الحياة وعبر عن جوهر هذه الحركة بامانة قلما توفرت لغيره من كتاب الدراما .

لقد ربط ج . دوفر ويلسن في كتابه « جوهر شكسبير » الذي ظهر عام ١٩٣٢ م ، بين انتقال شكسبير من الملهاة الى المأساة وبين ارتفاع ايرل ايسكس وانحطاطه (١٤) . ومعروف ان ايرل ايسكس هذا قد ترأس حركة تمرد ضد الملكة اليزابث في اواخر العقد الاخير من القرن السادس عشر اتهمت بالفشل وحكم عليه بالاعدام ونفذ فيه . كما ان من الامور المعروفة ان انحياز الملكة اليزابث الى جانب الاقطاع وتعمق هذا الخط على يدى خلفها في مطلع القرن السابع عشر لم يتوقف الا بحركة مسلحة قامت بها البرجوازية الانجليزية عام ١٦٤٢ بقيادة كرومويل توجت باسقاط النظام الملكي والحكم على الملك بالاعدام وتشتت الطبقة الاقطاعية الانجليزية وهرب معظم ممثليها الى القارة الاوربية . وهكذا نستطيع ان نعتبر ان معظم مسرحيات شكسبير تمثل صرخة تحذير من نوعها ضد الانانية الطبقية التي بدأ قرنها يذر منذ مطلع القرن السابع عشر .

سبق ان أشرنا الى ان الدراما قد عنيت منذ أقدم عصورها بمعالجة خلل يطرأ على الحياة ويقضي على حالة الانسجام والتوازن فيشيع فيها القلق والاضطراب . ولقد تبنت الدراما في كل العصور وأخذت على عاتقها اعادة الانسجام والاستقرار والتوازن الى الحياة من جديد .

وليست الحياة في حركتها الدائمة اكثر من : حالة انسجام واستقرار تخرق ليشيع الاضطراب والقلق والخصام والاقتتال الى ان تعود الحياة الى حالة من الانسجام تنجح احدى كفتي الصراع في فرضها على خصومها .

ان مضمون الانسجام الذي يعود الى الحياة يتوقف على الطبيعة الاخلاقية والفكرية للفئة التي استطاعت ان تفرضه . وهكذا فان تحديد انتماء الاديب الى العالم يتوقف على طبيعة المحتوى الفكري والاخلاقي

لحالة الانسجام التي تبنى اعادتها الى الحياة . ان طبيعة مسرح شكسبير التقدمية والشعبية تتحدد من خلال القيمة الخيرة والانسانية والتقدمية لحالة الانسجام الجديدة التي تنتهي اليها جميع مسرحياته . وغني عن التذكير ان مضمون حالة الانسجام هذه جسدت طموح جماهير الشعب الواسعة الى الخير والعدل والرفاه الاجتماعي . هذا من ناحية ومن الناحية الاخرى فقد جاءت هذه الحالة الجديدة من الانسجام متطابقة ومنسجمة مع حركة الحياة الى امام .

لعل اعمال شكسبير ـ المأساوية منها والملهاوية على حد سواء ـ قد تميزت من غيرها من الاعمال المسرحية بهذا الخصوصية التي انفردت بها في معالجة الخلل الذي كان قد طرأ على الحياة او الذي يطرأ بسبب خرق البطل لحالة الانسجام والغائها ، وان البناء الدرامي في أي عمل من هذه الاعمال انما يخضع لمتطلبات اعادة الانسجام الى الحياة وينتهي بانتهاء هذه المهمة .

ففي ملهاة شكسبيرية ينتصر البطل المجسد لمفهوم الخير والحامل لرايته والمضحي في سبيله وذلك دون ان يضطر الى تقديم تضحيات كبيرة وبدرجة ملحوظة من اليسر والسهولة . وسبب ذلك راجع الى اختصاص الملهاة بمعالجة الصراعات الحياتية الخفيفة وحالات عدم الانسجام التي لا تؤدي الخصومة حولها الى وقوع ضحايا ولا الى تضحيات كبيرة .

أما في مأساة شكسبير فيتعين على البطل الذي يحمل راية الخير ويدعو له ، التضحية بنفسه . وفي احيان كثيرة تكون التضحية امرا لا مفر منه حتى بالنسبة للعديد من مؤيديه كثمن لابد منه اذا اريد للحياة ان تتخلص من قوى الشر المسؤولة عن تفشيه في الحياة . غير ان قضية الخير هي التي تنتصر عند شكسبير دائما . وهذا مبدأ عام يشمل كل الاعمال الشكسبيرية على امتداد حياته الفنية كلها .

فهاملت يموت وتموت معه اوفيليا ، غير ان هوراشيو يبقى من بعده كما يبقى فورتنبراس الذي يوصي له هاملت بالعرش من بعده . اما صناع الشر وعلى راسهم كلوديوس فيبادون تماما ويبتر ذكرهم . ولعل مسرحية « الملك لير » ابرز مسرحية شكسبيرية في تجسيد هذه العلاقة المأساوية . اما مسرحية « كما تهواه » فتعتبر النموذج الملهاوي الشكسبيري الاروع في تجسيد هذه العلاقة الملهاوية .

ان شكسبير هو ابن عصر النهضة ، والمسرح الشكسبيري يمثل عصر النهضة ويكشف عن جوهره ويجسده خير تجسيد . ومعروف ان عصر النهضة ينتهي بنهاية القرن السادس عشر . ومثلما اشاع عصر النهضة في الحياة حساسا عاما وتطلعا عاما وشاملا نحو حياة جديدة تماما ، تختلف اختلافا جوهريا عن نموذجها الموروث عن الماضي لم تفلح الحياة المعاصرة في تجسيده بعد ، فقد عبر مسرح شكسبير عن هذا المزاج وجسد تطلع ابناء عصر النهضة الى حياة جديدة تماما ومغايرة تماما ، تفرز علاقات بين الناس من نوع جديدة تستند الى مفاهيم العدل والخير والمحبة .

واذا كان عصر النهضة فترة مخاض تاريخية هائلة احدث انعطافا هائلا في الحياة الانسانية ، فان عملية المخاض هذه قد اسفرت عن قيام دولة الحكم المطلق ذات الهوية الاقطاعية الخالصة . وهكذا يضع قيام هذه الدولة وازدهارها نهاية لعصر النهضة وبداية عصر جديد تماما هو العصر الذهبي للنظام الاقطاعي في اوربا .

ومثلما كانت دولة الحكم المطلق النقيض الجدلي للتشتت الاقطاعي خلال عصر النهضة ، كان الادب الكلاسيكي ـ خصوصا الفرنسي ـ خلال القرن السابع عشر نقيضا جدليا لادب عصر النهضة . ومثلما كان ادب عصر النهضة تجسيدا لمرحلة جديدة في حينها تكشف خصائص صلة هذا الادب الوثيقة بحياة الناس في ذلك العصر وطبيعة كشفه عن خصوصية العلاقات الدقيقة التي تربط بين مختلف فئات المجتمع آنذاك ، فقد جاء الادب

الكلاسيكي ـ خصوصا الفرنسي منه ـ تجسيدا هو الاخر لمرحلة جديدة في تطور الادب كاشفة ومجسدة لخصائص صلته الوثيقة بالوجود الثقافي والروحي والقانوني والاخلاقي لدولة الحكم المطلق .

يؤكد مؤلفا كتاب « فن المسرحية » ان « الكلاسيكية الجديدة الفرنسية ازدهرت في عهد لويس الرابع عشر (ملك الشمس) ، وحكومة لويس المطلقة هي المعادل السياسي لما في الكلاسيكية الجديدة من صرامة وتشدد » . ويستطرد المؤلفان : « ويشكل هذا الطابع الارستقراطي للحياة في ذلك العصر ، احد الملامح الاساسية الكلاسيكية الجديدة . فقد كان النقاد ينظرون الى الادب والمسرحية ، لا على انهما تعبير عن حياة الامة كلها ، ولكن على انهما (متعة للمثقفين والمهذبين من الناس) ، ومثل هذه الفئة كانت بالطبع من المتصلين ببلاط الملك لويس » [١٥] .

ولا تشذ الدراما الكلاسيكية عن القاعدة العامة التي التزمت بها الدراما قبلها منذ نشأتها الاولى ، هذه القاعدة المتمثلة بمعالجة خلل يطرأ على الحياة يقضي على حالة الانسجام فيها ويلغيها ، وان بناء الدراما الكلاسيكية الجديدة ، شأنها شأن بناء الدراما في العصور السابقة عليها ، كان يخضع لمتطلبات اعادة الانسجام المفقود الى الحياة . غير ان الدراما الكلاسيكية بحثت عن هذا الانسجام في غير المضان التي بحثت فيها عنه دراما عصر النهضة ـ واعني بها الدراما الشكسبيرية ـ فالمثل الاعلى للانسجام الحياتي الذي تبحث عنه الدراما الكلاسيكية الجديدة ينتمي الى الماضي ، بينما راينا ان مثل هذا المثل الاعلى عند شكسبير لم يكن اكثر من امكانية ينطوي عليها المستقبل . ولذلك كان ادب شكسبير تقدميا لانسجامه في توجهه العام مع حركة الحياة نفسها ومع مضمون هذه الحركة، بينما كان الادب الكلاسيكي الجديد رجعيا او محافظا الى حد التزمت في احسن الاحوال وذلك لتعارضه العام في الدراما الكلاسيكية الجديدة مع توجه حركة الحياة ومضمونها .

يلاحظ مؤلفا كتاب « فن المسرحية » : « ان هناك تأثيرا ملحوظا بين نظرة الرجل الكلاسيكي الى الفن ونظرته الى الحياة . اذ نرى في كل ما يصدر عن فكره واحساسه ، حبه للنظام الذي يقتضي منه احترام السلطة والخضوع لها ، هذه السلطة التي يجدها ضمن التجربة الانسانية في السياسة والدين والاقتصاد والاخلاق الاجتماعية . فان لم يكن مادحا رجعيا لكل ما يمت للماضي بصلة ، كان محافظا صميما ـ اي مؤمنا بالوضع القائم . وهو في أسوأ مواقفه ، ضيق الافق وصارم في دفاعه عن التقاليد والتراث ، وهو في احسن مواقفه العامل الرئيس على حفظ افضل ما اكتشفته التجربة الانسانية »[١٦] . والى نفس النتيجة يتوصل والاس فاولي وهو يتحدث عن الكلاسيكية حيث يقول : « اول ما يتبادر الى الذهن في الكلام عن الكلاسيكية كلمات كهذه : نظام ، رقابة ، تركيز ، اختيار ، تركيب ، قواعد . واللحظة الكلاسيكية هي تلك التي لا يكون الفنان فيها امينا لقواعد فنه التي وضعها مرجع ثقة كارسطو فحسب ، وانما يكون فضلا عن ذلك ، مواليا لحكومة بلاده . وهو منسجم ، كفنان ، مع المعتقدات الاخلاقية والسياسية والجمالية لمجتمعه . ومشاعره الخاصة عامة يشاركه فيها معاصروه، حتى لتبطل ان تكون خاصة وتصبح اتباعية . فالكلاسيكية اذن ، هي المرادف الجمالي للحكم الفردي في السياسة »[١٧] .

سبق ان قلنا ان مجمل سمات وخصائص المسرح الشكسبيري ، بما في ذلك خرق حالة الانسجام الحياتي وما يترتب عليها من نتائج ، تؤكد التطلع لتغير الحياة وفق نموذج جديد تماما . ما يزال مجرد حدس ، مجرد مثل اعلى تتطلع نفوس وافكار فريق من الناس الى تحقيقه في المستقبل ، وذلك لان مجمل العادات والتقاليد والقيم والقوانين الموروثة عن الماضي تعارضت مع مصالح هذا الفريق وسببت له الكثير من الالام . والعكس فان مجمل سمات وخصائص المسرح الكلاسيكي الجديد ، بما في ذلك طبيعة خرق حالة الانسجام

الحياتي وما يترتب عليها ، تؤكد مصلحة فئة اجتماعية معينة في المحافظة على الحياة كما هي دون تغير ، مع العمل على شدها الى الماضي بكل قوة واصرار ، وذلك لان مجمل العادات والتقاليد والقيم والقوانين الموروثة عن الماضي تشكل الارضية الراسخة التي ارتكزت اليها مصالح هذه الفئة وامتيازاتها في الحياة .

وبالفعل فقد جاء حل العقدة في مسرحية شكسبير دائما لصالح قضية الخير والتقدم وفي صالح انصارهما دائما ، بعكس حل العقدة في مسرحية كلاسيكية جديدة حيث يجسد الحاق الهزيمة بالبطل الذي يخرق الانسجام الحياتي ويترتب على ذلك العودة بالحياة الى حالة الانسجام السابقة قبل ان تخرق ، وبهذا الشكل تقسم ـ من وجهة نظر كلاسيكية جديدة ـ اي محاولة لادخال أي تغيير على الحياة . ان النموذج المفضل في مسرحية كلاسيكية جديدة هو ذلك الانسان الذي ينصاع لسلطان التقاليد والعرف والقوانين السائدة . بكلمة هو الذي يذعن للسلطة القائمة ، والسلطة القائمة من وجهة نظر مسرحية كلاسيكية جديدة ـ سلطة شرعية طاعتها واجبة ، أما الخروج على ارادتها فمحرم لاي سبب كان . اما السلطة في مسرحية شكسبيرية فقد تكون جيدة فيتحتم على قوى الخير دعمها بينما يخرج على ارادتها الاشرار ، وقد تكون رديئة ، الامر الذي يضطر الاخيار الى الخروج عليها وتحطيمها .

والملك هو الاخر قد يكون في مسرحية شكسبيرية ، شريرا ، فيفشل في ممارسة سلطاته ويلحق بحياة شعبه افدح الاضرار ، وقد يكون خيرا فينجح في ممارسة هذه السلطات فيوفر العديد من الفرص امام شعبه لينعم بالامن والازدهار . أما في مسرحية كلاسيكية جديدة فالملك هو هو دائما لانه يأتي تجسيدا لصورة ذهنية للمثل الاعلى للملك ، وان تعارضت هذه الصورة الذهنية المثالية مع تجسيدها المادي في الحياة .

اما تشخيص موليير الذي يتبع تقليدا مغايرا تماما للتقليد الشكسبيري ويتعارض معه فينبع - في رأي ميليت وبنتلي مؤلفي كتاب «فن المسرحية» - من ذوق ومفهوم الجمهور الفرنسي الذي « يعتبر المجتمع اهم من الفرد بكثير» الامر الذي ترتب عليه « اهتمام هذا الكاتب بالصفات التي تجعل الشخصية تشبه شخصيات الاخرين الذين هم من نوعها ، اكثر من اهتمامه بالصفات التي تجعل هذه الشخصية تختلف عن شخصياتهم ، وبعبارة اخرى كانت شخصيات موليير نماذج اجتماعية ، وليست مخلوقات مفرطة في الفردية »[٣٠].

وبعد ان يستعرض الكتاب عددا من نماذج موليير : « طرطوف » و « ارماند » و « السيست » مثلا يخلص الى القول بان « مثل هذه الانماط من الشخصيات تشكل خطرا ، او على الاقل زعزعة ، لمجتمع منظم ومستقر تماما ، وقد كان هذا المدلول الاجتماعي للعمل يهم موليير دائما»[٣١] .

لابد من الاقرار بان كلا من شكسبير من ناحية وموليير مع بقية اساتذة الدراما الكلاسيكية من الناحية الاخرى راعى ذوقا ملموسا ومحددا ومرتبطا بجمهور معين ، غير انه لابد من الاقرار أيضا بان ذوق جمهور مسرح شكسبير اختلف تماما عن ذوق جمهور المسرح الكلاسيكي الجديد ، لا لان الاول انجليزي بينما الثاني فرنسي ، فقد التقى ذوق مسرح عودة الملكية الانجليزي مع ذوق جمهور المسرح الكلاسيكي الفرنسي ، بل لان جمهور شكسبير ينتمي الى عالم يختلف تماماً عن العالم الذي ينتمي اليه جمهور المسرح الكلاسيكي الفرنسي .

اما ذوق جمهور المسرح الشكسبيري فتحدد على ضوء مصلحة هذا الجمهور في التأثير بالحياة وتغييرها وفق نموذج لا يمكن ان يتحقق الا في المستقبل الذي لم يكن في نظر ذلك الجمهور «استمرارا للماضي» بل «مجموعة من الامكانيات المثيرة»[٣٢] . ومن هنا الطابع الشعبي لمسرح شكسبير . وهذه الصفة نابعة من حقيقة تعبيره عن تطلعات وآمال وامانى جماهير الشعب ذات المصلحة بتغيير الحياة ، بينما كان في انجلترا ايام شكسبير

مسرح من نوع آخر تماما وهو مسرح بلاطي عبر عن الموقف الارستقراطي من العالم ودعا اليه .

وعلى العكس فان ذوق جمهور المسرح الكلاسيكي الجديد ارستقراطي الهوية حدده موقف الطبقة الاقطاعية من العالم وارادتها في المحافظة على الحياة بما فيها من اعراف وتقاليد ونظام سياسي وتشريعي يعبر عن ارادة هذه الطبقة ويحمي مصالحها ، ويقف بحزم ضد أي محاولة لتغييرها أو حتى مجرد التفكير بالخروج على ارادتها . هكذا يجب ان نفهم الخطر الذي شخصه موليير في وجود نماذجه السلبية ضد مجتمع الارستقراطية الاقطاعية « المنظم والمستقر » (كذا) من وجهة نظر الطبقة الاقطاعية طبعا . اما شكسبير فقد رأيناه يخرج على هذا « النظام والاستقرار » المزيفين ، من وجهة نظر فئة اجتماعية اخرى ، ويدعو الى الخروج عليه ويجسده بسلوك خيرة نماذجه الدرامية الرائعة : «هاملت» و «عطيل» و «كورديليا» و «لير» وغيرهم .

ان الكلاسيكية كمعادل موضوعي للحكم المطلق في فرنسا ، اواسط القرن السابع عشر ، في ميدان السياسة والفكر والاخلاق لا ترى من الحقيقة الا جانبا واحدا فقط ، وتهمل الجانب الاخر . ففي أواسط القرن السابع عشر اخضع الموقف الكلاسيكي التشتت الاقطاعي والاستقلال الضعيف لعدد من المناطق الجغرافية والتجمعات القومية ، اخضع كل ذلك لتعاليم تتعلق بفكرة مجردة عن الدولة والقانون والواجب والمواضعات بصورة عامة . وفي سبيل ذلك ضحى الاتجاه الكلاسيكي بالشخص لصالح العام ، وبالملموس المحدد لصالح المفهوم المثالي . وعلى الرغم من ان الطبيعة المثالية والميتافيزيقية ملازمة للاتجاه الكلاسيكي كاسلوب في الحكم ، الا ان الباحثين يتفقون على ان لهذا الاتجاه صبغة تقدمية في زمانه كأسلوب ادى الى توحيد القوى الوطنية ، وتنظيم الدولة على اعتبارها جهازا ضخما في التاريخ الوطني الواحد .

ومع مرور الزمن ، وفي اواسط القرن الثامن عشر على وجه التحديد حيث استنفد هذا النظام دوره التاريخي ، ونمت قوى اجتماعية جديدة ذات مصالح من نوع جديد تتعارض تماما مع مصالح الفئات القديمة التي استجاب النظام القديم لمصالحها على حساب الفئات الاخرى . وبعد مرور قرن من الزمان على قيام حكومة لويس الرابع عشر (ملك الشمس) ، ما عاد باستطاعة الاقطاع ونظامه المطلق ان يقنع احدا بكونه وسيلة للتوحيد ، بل كشف عن طبيعته القائمة على القهر والتسلط والاضطهاد . ان الكلاسيكيين يريدون من الفرد التنازل عن حقوقه الخاصة ، لا من اجل الفكرة ، بل لصالح الطبقة الاقطاعية ذات الصلة بدوام النظام الاقطاعي .

وبالفعل فقد اعتقد الناس في اواسط القرن السابع عشر بان فكرة الدولة اسمى واكثر واقعية من اي قطر فقير ، وبان فكرة المواطن اهم واكثر واقعية من اي انسان معين في المجتمع . اما بعد قرن من الزمان ، اي في اواسط القرن الثامن عشر ، عصر ظهور البرجوازية بشكل محسوس على مسرح الحياة الاجتماعية ، فقد اعتبر هذا كله مجرد خداع وان « حركة الفكر المطلقة لما هو عام ليست واقعا بل مجرد ضباب اثاره ملاك معين ، او ملك معين ، او راهب معين ، لاجل ان يحكم قياد فلان البرجوازي ، او فلان الفلاح ، لقد غنى راسين الاديب الكلاسيكي في السابق لا من أجل الانسان ، ذلك لان الانسان في رأيه مجرد خرافة ، شيء تافه ، بل غنى فكرة الانسان وواجبه وحقه »[٣٣] .

وفي هذا الوقت بالذات ، اي في اوساط القرن الثامن عشر ، قال روسو المفكر الفرنسي المعروف : « الى الجحيم بفروض الواجب والقانون التي لا تعمل الا على قتل الانسان وخداعه . ان فلانا الفلاح هو قبل كل شيء انسان كفلان الملك . والدولة ليست فكرة بل هي لا تعدو كونها شكلا من اشكال الحياة العامة ملائمة للجميع . ليست هناك افكار مطلقة بل هناك اشياء محددة واناس ومشاعر . انها حقيقة وواقع تستحق ان يعمل الانسان من اجلها ويبدع ، دع الناس الافراد يحيون كما يريدون وليكونوا مطلقي الحرية »[٣٤] .

تشكل صرخة روسو هـذه ، المنهـاج الذي لخص جوهـر الموقف البرجوازي في مرحلة صراع البرجوازية ضد الايديولوجية والفكـر المطلق للدولة الاقطاعية • فالنظام الاقطاعي المطلق عندما قال بفكرة الدولة المطلقـة حاول عن عمد اخفاء طابعها الطبقي ليسهل عليه تجنيد طاقات الشعب المختلفة لمصلحة هذه الدولة التي لا تمثل في حقيقتها مصالح مجموع الشعب ، كما ادعى الاقطاعيون ، بل تمثل مصالح فئة ملاكي الاراضي بالدرجة الاولى ، ولقد جسد الموقف الكلاسيكي اخلاقية ومواضعات هذه الطبقة بالذات في ارستقراطيتها وترفعها عن الحياة اليومية وتشددها في قواعد اللياقة والسلوك الخاصة بهـا •

لقد اراد الاقطاعيون لنظامهم الاجتماعي البقاء والخلود فقالوا بثبات الاشياء وازليتها فحددوا لكل شيء قواعد ثابتة وصارمة تشددوا في مراعاتها، ولما استشعروا خطر الحرية الفردية على قواعدهم الغوا هذه الحرية ، ومن هنا كان الطابع المجرد للشخصيات التي افتقرت لعوالم داخلية خاصـة بها • فتفكيرها واحاسيسها ومشاعرها انسانية عامة وليست فردية • منسجمة مع المواضعات الاجتماعية وليست معارضة لها ، وتصرفاتها يحكمها عقل صارم وبارد ، وليس لاي شخصية من الحريـة الا مـا يكفـي لخضوعها لهـذه المواضعات ، ولذلك جاءت الشخصيات ذهنية تنشط وسط ظروف وعلاقات ذهنية ، وليس لها مواقف خاصة بها الا ما تمليه المواضعات الاجتماعية للوسط الذي تحيا فيه هذه الشخصية • وشخصية الاديب غير حاضرة لانه غير حـر في ابداعه • وهو يستعذب الانقياد للقواعد المقررة ، بل هو يفتعلها ان لم تكن موجودة • واذا كان له موقف من عالمه فمن اجل اظهاره باجمل صورة ممكنة مزوقا ومصقولا ورائعا • وان كان هناك نقد ، فلهنات وتصرفات فرديـة ، والانتقاد ان وجد يكون ذا طابع اخلاقي وجمالي ، ذلك لان النظام الاجتماعي القائم ، من وجهة نظر اديب كلاسيكي ، جميل ورائع وهو ثمـرة من ثمـار « العقل العام » الذي يسير هذا العالم ويتحكم فيه • وهذا العقـل الذي

يتحكم ، على حد زعم الاتجاه الكلاسيكي ، بعالمنا الذي لا يد للانسان فيه لا يسكن ان يخطىء ، بل الخطأ من صنع الانسان نفسه ، وهو شاذ ، اي الخطأ ، نابع من نفس معوجة شاذة [٣٥] .

واذا جاز لنا اعتبار الكلاسيكية الجديدة معادلا موضوعيا لدولة لويس الرابع عشر المطلقة ، فمن باب اولى اعتبار الاتجاه التنويري في الادب والفن ، اواسط القرن الثامن عشر ، معادلا موضوعيا للموقف البرجوازي من العالم آنذاك . ومثلما نافست الطبقة البرجوازية الاقطاعيين وسعت لازاحتهم من مراكزهم القيادية والادارية سعى الاتجاه التنويري لازاحة الاتجاه الكلاسيكي من الحياة الادبية ايضا .

لقد اكد الاتجاه التنويري على معالجة الفردي والملموس كبديل عن تأكيد الكلاسيكية على العام والمجرد ، كما أكد على حرية الاديب وحرية الشخصية الادبية بديلا عن تبعيتهما للظروف وتحرر الاول من القواعد المقررة سلفا في الابداع بديلا عن تبعية الاديب الكلاسيكي لها .. الخ .

يعتبر ديدرو أحد أبرز المثقفين الفرنسيين الذين صاغوا برنامج الاتجاه التنويري ونفذوه في الميدانين : النظري الفلسفي والفني التطبيقي . وبهذا الصدد يؤكد درجافين ك. ن. في بحثه الموسوم : «ديدرو والاسكلوبيديون» «جسدت حياة دينيس ديدرو (١٧١٣-١٧٨٤) وأعماله الابداعية بصورة واضحة ومنطقية الحركة التاريخية للبرجوازية التقدمية الفرنسية خلال العصر التنويري ، كما اكدت وجود هذه الطبقة على اساس من الادراك الايجابي وكفاحها من اجل انتصار مثلها . لقد عمل ديدرو وهو ينتمي الى تلك الفئة من الرجال العظماء الذين حضروا الاذهان في فرنسا لتقبل الثورة المقبلة العظمى ، عمل ديدرو مع هؤلاء الرجال جنبا الى جنب مرة ومتقدما اياهم في مرات اخرى على تحقيق الهدف العظيم في تحطيم (النظام القديم) في وعي معاصريه وفي اقامة الهيكل النظري لذلك العالم الجديد الذي يجب ان يحل في المستقبل محل النظام الاقطاعي المطلق الهرم »[٣٦] .

مكتبة قسم اللغة العربية
كلية الآداب

لقد ادرك ديدرو ان الاصول الفنية للدراما الكلاسيكية الجديدة التي صاغتها وحددت ابعادها الحاجات والمشاكل التي افرزتها الحياة مجتمع ارستقراطي اقطاعي وبما ينسجم والذهنية السائدة لذلك النظام ، ادرك ان هذه الاصول تشكل عائقا يحول بينه وبين توظيف الدراما للكشف عن جوهر حياة الطبقة البرجوازية التي يرشحها التاريخ لقيادة المجتمع وعن موقف هذه الطبقة الجديد من العالم • ولذلك فقد حدد ديدرو في كتاباته النظرية مهمات جديدة للدراما واكد ان تطور هذه الدراما تابع للتطور الفكري للقطاع التقدمي داخل البرجوازية الفرنسية اواسط القرن الثامن عشر • ومن بين أبرز المهمات التي طالب ديدرو الدراما بتنفيذها هي المحافظة على الصدق الحياتي وتجسيد افكار الفضيلة •

لقد طالب التنويريون ــ وفي مقدمتهم ديدرو ــ باعادة النظر بمبدأ تقسيم الدراما الى مأساة خالصة وملهاة خالصة • وحجة ديدرو ومن ورائه كل التنويريين ان مثل هذا التقسيم ينطوي على فهم شكلي للحياة ، وكذلك قل عن قانون الوحدات الذي تشدد الكلاسيكيون في مراعاته والذي تحول في عصر النمو الفكري والفني للدراما البرجوازية الى قيد يحول دون تطورها تطورا حرا وطبيعيا •

وبينما كان من مصلحة المجتمع الارستقراطي الاقطاعي تقديم شخصيات ذهنية على المسرح الكلاسيكي يقترح ديدرو على كتاب الدراما خلق شخصيات ذات وظائف اجتماعية محددة تتحدد صفاتهم من خلال هذه الوظائف كما تتحدد سماتهم النفسية والسلوكية في الحياة • وباختصار يريد ديدرو من الدراما أن تتحول الى لوحة حية للواقع المعاش ولاخلاق البرجوازية الفرنسية• اما التصادمات التي تختص الدراما في معالجتها فيجب ان تنبع من صميم مشاكل العصر الحياتية والاجتماعية •

واذا كانت الدراما الكلاسيكية معنية باظهار العالم بأجمل صورة مسكنة: مزوقا مصقولا ورائعا . واذا كان النظام الاجتماعي القائم من وجهة نظر الكلاسيكي جميلا ورائعا لانه ـ على حد زعمه ـ ثمرة من ثمار « العقل العام» الذي يسير هذا العالم ويتحكم به ، وهو في ظنهم منزه عن الخطأ ، اذا كانت الدراما الكلاسيكية معنية بكل ذلك فان الدراما البرجوازية في العصر التنويري تقف من العالم موقفا مغايرا تماما لانها تنطلق من مواقع اجتماعية تتعارض تماما مع تلك المواقع الاجتماعية التي انطلقت منها الدراما الكلاسيكية .

واذا كان العالم جميلا ورائعا بالفعل من وجهة نظر ارستقراطي اقطاعي فهو ليس كذلك بالنسبة لبرجوازي أو اي انسان بسيط يعيش في ظل النظام الاقطاعي ، ومع ان أعمال ديدرو الدراميةوفي طليعتها «الابن الطبيعي» و«رب العائلة » لم ترق من حيث خصائصها الفنية الى مستوى اعمال ديدرو في الميدان الفلسفي ، الا انها استطاعت ، رغم ذلك ، ان تتضمن اهم البيانات التي ضمنها ديدرو اهم افكار ومواقف ووجهات نظر البرجوازية من الحياة والعالم .

ففي مسرحية « الابن الطبيعي » التي لم تتحرر تماما من معايير البناء الدرامي للكلاسيكية ، استطاع ديدرو ان يجسد على خشبة المسرح عددا من الشخصيات البرجوازية التي عبرت عن رأي طبقتها بالعالم وعن موقفها من الحياة وعن سعيها لاحتلال مواقعها التي ترى نفسها اهلا لها .

لقد تجسد الموقف الجديد من العالم من خلال دعوة العديد من الشخصيات الى ضرورة تغييره ، الامر الذي لم تسمح الدراما الكلاسيكية حتى بمجرد التفكير فيه . تقول كنستانس وهي تحاول اقناع دورفال الذي اخذ يشعر باليأس من اصلاح العالم وتخليصه من مظاهر الشر والظلم والتعسف مما حمله على التفكير باعتزال الحياة العامة :

« انك على خطأ يادورفال ، فلكي تشعر بالطمأنينة يجب ان يكون قلبك راضيا عنك ، وكذلك الناس ايضا . انك لن تحصل على رضا الناس ولن تشعر برضا قلبك اذا تركت الموقع المحدد لك . ان لديك قدرات نادرة جدا يجب ان تقدمها للمجتمع ، وليبتعد عن المجتمع جمهور المخلوقات غير النافعة الذين يتحركون دون هدف ، ويزحمونه ولا ينفعونه بشيء . ولكن انت ــ واقولها جهارا ــ لا يسكنك الابتعاد عن المجتمع والا اعتبرت مجرما في حقه. وعلى المرأة التي تحبك ان توقفك لتعيش بين الناس . وعلى كنستانس بالذات ان تحفظ للفضيلة المظلومة من يساندها وللرذيلة المتعجرفة من يقضي عليها واخا للناس الخيرين جميعا . وابا لهذا العدد الكبير من التعساء ابا ينتظرون ظهوره وصديقا للجنس البشري من اجل الف مشروع امين نافع وعظيم . هذه النفوس المجردة من التحيز وهذه الروح القوية التي يطالبون بوجودها هي روحك انت ... الخ »[٣٧] .

لقد كانت البرجوازية تعتقد فعلا ان لها «مواقع محددة» في الحياة يتعين عليها ان تحتلها ، وانها تتمتع بـ «قدرات نادرة جدا يجب ان تقدمها للمجتمع » . كما اعتقدت ، واعتقادها كان صائبا ، ان المجتمع تتحكم به « مخلوقات غير نافعة يتحركون دون هدف يزحمونه ولا ينفعونه بشيء » يجب أن تنحى عن مواقعها . كما اعتقدت البرجوازية آنذاك ، ان الرذيلة المتعجرفة التي يجسدها سلوك اقوياء ذلك العالم تغتال « الفضيلة المظلومة » التي يجسدها واقع حياة الطبقة البرجوازية وان ابناء الشعب البسيط الذين حولهم النظام الاقطاعي الى « تعساء » ينتظرون من يقضي على هذه الرذيلة ليتسكنوا من تحقيق آلاف المشاريع النافعة التي تزدحم بها ضمائرهم وعقولهم.

وبالمقارنة مع الدراما الدراما الكلاسيكية التي لم تتحدث الا عن مجتمع واحد ، هو مجتمع الاقطاعيين ، جميل ومعقول وفاضل وينعم بالرفاه والامن .. الخ . اهتمت الدراما البرجوازية بالحديث عن الطبيعة المتناقضة للمجتمع وعن طبيعته الطبقية ، وبالتالي كشفت عن نسبية القيم والاخلاق والسلوك

التي اختلفت تبعا لاختلاف انتماء اصحابها • فلم تعد الحقيقة ذات وجه واحد كما كانت تطالعنا بها الدراما الكلاسيكية ، بل هي ذات وجهين مختلفين اختلاف الليل والنهار •

« اندريه : مكثت ثلاثة أيام وانا مندس وسط حشد من جثث الموتى واجساد المحتضرين وكلهم من الفرنسيين ، كلهم من ضحايا الخيانة ــ بعدها اخرجوني من هذا المكان وغطوا جسدي بقطع مهلهلة واقتادونا انا وبعض زملائي التعساء الى المدينة مارين بشوارع تغص بجمهور مجنون كان يصب علينا اللعنات والشتائم بينما كان هناك اناس يختلفون كل الاختلاف • وكانت الضجة قد جذبتهم الى النظر الينا من نوافذ منازلهم يمطروننا بالنقود والمعونات •

دورفال : اي خليط لا يمكن تصوره من « الانسانية والخير والبربرية »[٣٨] •

واذا كانت مسرحية « الابن الطبيعي » (١٧٥٧) من الناحية الفنية عاجزة عن الارتقاء الى المستوى الذي بلغته اعمال ديدرو الفلسفية ، كما سبق ان اشرنا ، فان اعمال بورمارشيه الدرامية ، خصوصا « زواج فيجارو » (١٧٧٥) افلحت في تطوير وانضاج الشكل الفني للدراما البرجوازية في فرنسا الى درجة مكنها من التحرر فعلا من هيمنة الشكل الكلاسيكي والاستقلال عنه تماما •

مثلما هزم الكونت الفيفا في مسرحية « حلاق اشبيلية » امام اصرار روزينا على الا تستسلم لهواه الا من خلال الرابطة الزوجية ، وبهذا تنهزم الاخلاقية الاقطاعية امام اخلاقية الطبقة الوسطى ، تحيق بنفس الكونت الفيفا هزيمة ثانية في « زواج فيجارو » ثاني أعظم عملين دراميين خطهما يراع بومارشيه . ففي هذه المسرحية نجد فيجارو قد كسب ثقة سيده الكونت بعد ان ساعده على خدع بارتولو القيم على شؤون روزينا وخطيبها فاصبحت

زوجة الكونت . يفكر فيجارو بالزواج من سوزان وصيفة الكونتيسة ، الا ان الاخيرة تثير اعجاب الكونت الذي يريد ان يستغل امتيازاته التي تمنحه اياها عادات مجتمع اقطاعي ، فيجعل من سوزان عشيقة له قبل ان يتم اقترانها بفيجارو . ويخوض الاخير صراعا متكتما ومريرا ضد الكونت ، يستغل فيه بمهارة فائقة ميل الكونتيسة البريء الى الوصيف الشاب شيروبان وعاطفة الشباب المتأججة التي يحس بها الوصيف تجاه الكونتيسة ، يجسد بومارشيه كل ذلك من خلال فصل كوميدي مرح يتوج في هذه المرة ايضا بهزيمة الكونت وانتصار فيجارو وسوزان : اي هزيمة الاخلاقية الاقطاعية امام الاخلاقية البرجوازية .

ان بومارشيه نفسه يؤكد المحتوى الطبقي لفعل مسرحيته في المقدمة التي كتبها لـ « زواج فيجارو » فيقول :

« لقد فكرت وما زلت افكر انه لا يمكن للمؤلف المسرحي أن يحظى بتأثير بالغ على النظارة او يفوز بعظة عميقة الاثر او يصل الى المشاهد الضاحكة بدون احداث قوية تنبع من صراع بين طبقات المجتمع الواحد . ان الرذائل وانواع الطغيان هي في كل عصر وزمان لا تتبدل وان استخفت تحت الاف من الاقنعة من العادات المعاصرة واظهار هذه الرذائل على حقيقتها هو انبل مهمة يضطلع بها رجل المسرح ، فما يهذب الناس ويصلحهم الا باظهارهم كما هم في الحياة »(٣٩) .

لقد شخص العديد من الباحثين مثل هذه القيمة الاجتماعية في اعمال بومارشيه . يختتم البحاثة السوفيتي جيفيليغراف أي . ك . تحليله لاعمال بومارشيه وتشخيصه لدوره المحدد والملموس في تاريخ الدراما العالمية بالكلمة التالية : « ان العقل السليم والارادة الصلبة اللذين تحلى بهما اطفال الشعب قد تفوقا وانتصرا على انانية ممثل الطبقة الاقطاعية . وهكذا ، فان اول ما يستنتج من الكوميديتين هو ان ممثلي الطبقة الوسطى يستطيعون بل يتعين عليهم ان يكافحوا ضد المطاليب الظالمة التي يتقدم بها الاقطاعيون ، ذلك ان بامكان ممثلي الشعب بفضل حذقهم وحيويتهم ان يحققوا النصر ....

ان من الضروري البحث عن المكافحين الرئيسين ضد الامتيازات الاقطاعية داخل ذلك الجزء من الطبقة الوسطى الذي عانى اكثر من غيره من وطأة هذه الامتيازات ان فيجارو حلاق ، حرفي مستقل وممثل للفئة الدنيا من الطبقة الوسطى ان وضعه الحياتي قلق لدرجة بحيث استطاع دون ادنى مشقة تغييره الى خادم عند الكونت وبواب لقصره . غير انه يجد نفسه هنا وسط دوامة الامتيازات الاقطاعية فكاد ان يصبح واحدا من ضحاياها . ان خطيبته سوزان ـ وصيفة الكونتيسة ـ ابنة حقيقية للشعب . استطاع اتحاد ولباقة وحذق ومرح سوزان مع ذكاء فيجارو أن يحقق النصر . ان فيجارو وسوزان هما بطلا بومارشيه .. وان فيجارو وسوزان هما ممثلا تلك الفئات الاجتماعية التي تعاطف معها بومارشية أكثر من أي فئات اجتماعية اخرى . ان نتيجة كل مصائب بومارشيه التي كابدها خلال خدمته للملك وخلافاته الحادة مع سلطات القضاء الملكي من ناحية ، ومن ناحية اخرى ، الدوى المكتوم للكوارث الثورية القادمة ، كل ذلك زاد من درجة وضوح الوعي عند بومارشيه ومثل امام ناظرية صورة التصادم المحتوم في المستقبل القريب بين حصن النظام القديم والقوى الجديدة التي تتقدم للاطاحة بها . لقد تحسس بومارشيه بوضوح ان المكافحين الرئيسيين ضد قوى العالم القديم سيكونون بالضبط من بين الفئات الدنيا للطبقة الوسطى . لقد فهم ان كلا المسرحيتين ، وخصوصا « زواج فيجارو » تشكلان نداء ثوريا وان من الممكن أن يصفق لها البراجوازيون أيضا ، غير ان الذين سيصغون لها ويفهمونها حقا ، هم الجماهير الشعبية فقط ، لقد اصبح بومارشيه نذيرا حقيقيا للثورة » (٣٠) .

وهكذا ففي الوقت الذي بذلت فيه الدراما الكلاسيكية عناية فائقة لاحاطة السادة ، اقوياء هذا العالم ، بكل مظاهر الهيبة والوقار والرزانة والمجد ، سعت الدراما البرجوازية للكشف عن خصوصيات حياتهم الخاصة المليئة بالابتذال والفجور والتفسخ وهتك الحرمات واشاعة التعاسة في حياة البسطاء من ابناء الشعب وهدر كرامتهم الانسانية .

وبينما يفاوض فيجارو خطيبته سوزان حول غرفة زواجهما يقول :

فيجارو : أترفضين أنسب غرفة في القصر ، انها تقع بين الجناحين ، في الليل عندما تحتاج سيدتك الى اي شيء تدق لك الجرس زست ، في لحظة تكونين عندها • واذا اراد سيدي شيئا يدق لي الجرس ••• كراك ••• وفي ثلاث قفزات اكون بين يديه •

سوزان : بديع جدا ! لكن ••• بعدما يدق لك الجرس في الصباح ليعهد اليك بمهمة معقدة تستغرق وقتا طويلا ••• زست يكون سيدي الكونت على باب حجرتي ••• وكراك ••• في ثلاث قفزات اكون في احضانه ! •

فيجارو : (في صرخة) ايه ! ماذا تعنين بهذا الكلام ؟

سوزان : انصت في هدوء

فيجارو : ماذا هناك يا الهي ؟

سوزان : ياصديقي • ان سيدنا الكونت المافيفا بعد ان تعب من مغازلة الحسان في اسبانيا قد اعتزم العودة الى القصر ، ولكنه لا ليعاشر امرأته من جديد ، بل ليعاشر امرأتك انت • وهو يعتقد ان هذه الحجرة تعينه على بلوغ مأربه • انه يهيم بي اكثر مما يجب • ويصارحني بحبه وهيامه •• الخ [٣١] •

وفي مكان آخر يدير بومارشيه الحوار التالي على لسان شخصيات اخرى : « مارسلين : لا احد يستطيع فهم الكونت • وعلى الرغم من انه فاسق فهو غيور •

بارتلو : بالتأكيد ، فالملل هو الذي يدفعه الى الفسق ، والغرور الى الغيرة » [٣٢] •

اذن فهي طبقة فاسدة وفاجرة ومغرورة الى حد الغطرسة • فالكسل والعطالة والطفيلية التي طبعت حياتهم بطابعها قد ادخل الملل الى نفوسهم ، اما الامتيازات التي تمتعوا بها دون مقابل يبررها فقد ولدت في نفوسهم الغرور والعجرفة الفارغـة •

ولو اتسع بنا المجال لاستعراض مسرحية « زواج فيجارو » بالتفصيل ، لتبين لنا ان بناء هذه المسرحية يستند اساسا الى معالجة صراع حياتي وتاريخي ملموس يشكل الكونت طرفه الاول ، انه ممثل الطبقة الاقطاعيـة في هذه المسرحية ومجسد اخلاقيتها وسلوكها في الحياة وموقفها من العالم ، امـا الطرف الثاني فيجسده فيجارو ابن شعب فرنسا المسحوق وممثله في هـذه المسرحية • وهكذا يكون انتصار قضية فيجارو في نهاية المسرحية نبوءة عبقرية بالانتصار الذي سيحرزه سواد الشعب الفرنسي على أقوياء عالمهم ، عام١٧٨٩ خلال الثورة الفرنسية وذلك بعد تأليف وعرض المسرحيـة بعدد قليل من الاعـوام •

ومثلما كان انتشار الاتجاه الكلاسيكي منذ منتصف القرن السابـع عشر في عموم الاقطارالاوربية تعبيرا عن وتجسيدا لتعاظم نفوذ النظم الاقطاعية فيها وانفراد الطبقات الاقطاعية في قيادة مجتمعاتها وترك بصماتها على كل مظاهر الحياة فيها ، كذلك كان انتشار الاتجاه التنويري في الادب والفكـر منذ منتصف القرن الثامن عشر تعبيرا وتجسيدا لتعاظم نفـوذ الطبقـات البرجوازية بين صفوف شعوب الاقطار الاوربية وازدياد ثقلهـا الاجتماعي واحساسها بالمهـام الجسيمة التي يلقيها التاريخ على عاتقها •

الخلاصة :

الدراما نشاط ادبي قبل كل شيء يجب ان تدرس ضمن دائرة الادب مثلما يتعين دراسة الاخير ضمن دائرة الفن الكبرى . هذا الفن الذي مارسه الانسان منذ اقدم العصور سلاحا ضد قسوة الطبيعة بقصد السيطرة عليها وتسخيرها لمصلحته .

يتطلب ظهور الدراما عند شعب من الشعوب او امة من الامم ، تطورا في الحياة الاجتماعية الى الحد الذي يؤدي الى تعدد اشكال الوعي بالعالم وتعارضها داخل حياة المجتمع الواحد كنتيجة حتمية لانقسام هذه الجماعة الى فئتين على الاقل : أقلية مستغلة (بكسر الغين) تمارس ظلما اجتماعيا من خلال مختلف اجهزة السلطة التي تمارسها ، واكثرية مستغلة (بفتح الغين) يمارس عليها هذا الظلم الاجتماعي وتكون ضحية له .

الدراما اكثر تمثيلا للحياة واكثر حيوية من النوعين الادبيين اللذين سبقاها : الادب القصصي والشعر الغنائي ، واسمى منهما .

لا وجود للدراما بدون صراع حياتي فهي تجسيد له ، ومن هنا فهي انسب الانواع الادبية للارتباط بهوية الصراع الحياتي عبر تطور تاريخ المجتمع البشري .

لقد وقع اختيارنا على ثلاث مراحل من تاريخ الدراما العالمية هي : الدراما الانجليزية في عصر النهضة ، والدراما الكلاسيكية الجديدة في فرنسا واخيرا الدراما البرجوازية خلال العصر التنويري . من خلال عرضنا لاهم خصائص الدراما في كل من هذه المراحل من تاريخ الدراما حاولنا الكشف عن طبيعة الارتباط الوثيق بين ما يطرأ على حياة المجتمع البشري وانعكاس ذلك على واقع الحركة الدرامية صياغة فنية وقيما فكرية وموقفا من العالم ... الخ .

فاذا كان مسرح شكسبير قد عكس خصوصية العلاقة بين مختلف فئات المجتمع الانجليزي اواخر القرن السادس عشر واوائل القرن السابع عشر وجسد تطلعات قوى الخير داخل المجتمع نحو عالم جديد ينطوي عليه المستقبل كامكانية ، اخذ المسرح الكلاسيكي الجديد على عاتقه الكشف عن جوهر الحياة في مجتمع ارستقراطي اقطاعي وتبني موقف هذه الطبقة وعبر عن رغبتها في المحافظة على العالم كما هو عليه والوقوف في وجه اي محاولة لتغييره • ومن هنا كان تبشير المسرح الكلاسيكي بالطبيعة السكونية للعالم النقيض المباشر لتبشير المسرح الشكسبيري بطبيعته المتحركة والمتغيرة ابدا •

ومن هنا تلمسنا العلاقة الداخلية التي تربط المسرح البرجوازي خلال العصر التنويري في منتصف القرن الثامن عشر الذي اكتسب مواصفاته النهائية من خلال معارضته لقيم المسرح الكلاسيكي الجديد ، علاقته الداخلية والنوعية بمسرح شكسبيري ، ذلك انه بمثابة العودة الى جوهر التقاليد الشكسبيرية وتطويرها على ضوء حاجات عصر جديد • ومثلما جسد مسرح شكسبير طبيعة العالم المتغيرة انسجاما مع مصلحة الفئات الشعبية الدنيا ذات المصلحة بتغيير العالم ، تبنى المسرح البرجوازي في منتصف القرن الثامن عشر مسألة الكشف عن طبيعة العالم المتغيرة انسجاما مع مصلحة الطبقات الشعبية في تغيير العالم انذاك • ولذلك فقد سعى رواد الدراما البرجوازية الى اعادة النظر في شكل الدراما الكلاسيكية وايجاد شكل درامي قادر على تجسيد المضامين الجديدة في الحياة •

هوامش :

١ ـ راجع : ضرورة الفن . تأليف ارنست فشر . ترجمة اسعد حليم . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ . ص٢١ .

(٢) المصدر السابق . ص ٢٦ ـ ٣٠ .

(٣) يستعمل ارسطو مصطلح « محاكاة » بمعنى الخلق والابداع ، وليس للدلالة على التقليد الاعمى كما يدل عليه المعنى القاموسي للفظة «محاكاة». راجع : قواعد النقد الادبي ، تأليف لاسال آبركرومبي . ترجمة : محمد عوض محمد . سلسلة المعارف العامة ١٩٣٦ . ص٩٦ .

(٤) راجع : « فن الشعر » ، تأليف ارسطو ، الفصل الاول . لقد اعتمدنا ترجمة الدكتور شكري عياد اساسا لاستشهادنا هذا ، مع تغيير طفيف اجريناه بعد مقابلة الترجمة العربية بالترجمتين الانجليزية والروسية لكتاب « فن الشعر » .

(٥) يقول ارسطو : ولما ظهرت التراجيديا والكوميديا جنح الشعراء الى كل من هذين النوعين مسوقين بطبائعهم الخاصة ، فاصبح بعضهم صناع كوميديات عوضا عن كونهم صناع اهاج ، واصبح بعضهم الاخر اساتذة للتراجيديا بعد ان كان اسلافهم شعراء ملاحم ، فان التراجيديا والكوميديا كانتا شكلين اعظم وارفع من الشكلين السابقين » . راجع : المصدر السابق ، الفصل الرابع .

(٦) راجع : فن المسرحية . تأليف : فردب . ميليت ، وجيرالد ايدس بنتلي ، ترجمة : صدقي حطاب . دار الثقافة بيروت ١٩٦٦ ص ٩٨و٩٩ .

(٧) راجع : « شكسبير كاتب الشعب » ، تأليف : اى . انيكست . نشر هذا البحث ضمن كتاب بعنوان « مجموعة بحوث حول شكسبير » . الجمعية المسرحية لعموم روسيا . موسكو ١٩٥٨ ص ٢٠ ـ ٢١ (باللغة الروسية) .

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٣ .

(٩) راجع : فن المسرحية ، تأليف فردب . ميليت ، وجيرالد ايديس بنتلي ، ترجمة : صدقي حطاب ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ ، ص٩٩ .

(١٠) راجع : « شكسبير كاتب الشعب » ، تأليف : انيكست اي . نشر هذا البحث ضمن كتاب بعنوان : « مجموعة بحوث حول شكسبير » الجمعية المسرحية لعموم روسيا ، موسكو ١٩٥٨ ، ص٢٥ .

(١١) راجع : فن المسرحية ، تأليف فردب . ميليت ، وجيرالد ايديس بنتلي ، ترجمة : صدقي حطاب ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ١١٦ .

(١٢) هناك من يتردد في اعتبار مسرحية « روميو وجوليت » مأساة نسببين : الاول ان جوا من بهجة الحياة يظلل المسرحية ، والثاني : ان الصراع الذي تجسده لنا لم يكن بدرجة من القوة والحدة التي ترقى بها الى مآسي شكسبير القاتمة في مرحلة ابداعه الثانية ، كما ان موت كل من روميو وجوليت ـ بطلي المسرحية ـ لم يكن نتيجة ترتبت على موقف مأساوي من الحياة ، بل نتيجة من نتائج الصدفة العمياء ، وعدم الدقة في التوقيت .

(١٣) وهكذا يصف الدكتور فايز اسكندر ملهاة شكسبير «ترويلس وكريسيدا» التي كتبت حوالي عام ١٦٠٢ ، ويأتي تسلسلها الزمني بعد مأساة « هاملت » مباشرة . راجع : الادب في عصر شكسبير ، تأليف دكتور م . و . تيليارد ، ترجمة : نبيل حلمي ، دار المعارف بمصر ١٩٧١ ، هامش ص ٣٨ .

(١٤) راجع : فن المسرحية ، تأليف فردب . ميليت ، وجيرالد ايديس بنتلي ، ترجمة : صدقي حطاب ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ٢٩١ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٢١ ، ١٢٢ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٣٠١ .

(١٧) راجع : عصر السريالية ، تأليف والاس فاولي ، ترجمة : خالدة سعيد ، بيروت نيويورك ١٩٦٧ ، ص ١٣ .

(١٨) راجع : فن المسرحية ، تأليف فردب . ميليت ، وجيرالد ايديس بنتلي ، ترجمة : صدقي حطاب ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ٢٩٩ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٢٢٨ .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢٣١ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

(٢٣) راجع : بوشكين والرومانتيكيين الروس ، تأليف : غ . اي . غوكوفسكي، دار نشر « الادب الفني » ، الطبعة الثانية ، موسكو ١٩٦٥ ، ص٨٦ .

(٢٤) راجع : المصدر السابق ايضا .

(٢٥) سبق لي ان عالجت هذه الفكرة في بحث بعنوان « العلاقة الجدلية بين المذاهب الادبية » ونشر في مجلة الاقلام ، العدد العاشر ١٩٧٠ .

(٢٦) راجع : تاريخ الادب الفرنسي ، تأليف نخبة من المختصين ، المجلد الاول ، دار نشر اكاديمية العلوم في الاتحاد السوفييتي ، موسكو – لينينغراد ١٩٤٦ ، ص ٧٢٦ .

(٢٧) راجع : الابن الطبيعي ، تأليف : ديدرو ، ترجمة وتقديم : ملكة على لهيطة ، وزارة الاعلام ، الكويت ١٩٧٥ ، ص ٨٢ – ٨٣ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٦٥ – ٦٦ .

(٢٩) راجع : زواج فيجارو ، تأليف : بومارشيه ، ترجمة وتقديم : فتوح نشاطي وانور فتح‌الله ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ١٥ .

(٣٠) راجع : تاريخ الادب الفرنسي ، تأليف نخبة من المختصين ، المجلد الاول ، دار نشر اكاديمية العلوم في الاتحاد السوفييتي ، موسكو – لينينغراد ١٩٤٦ ، ص ٨٠٣ – ٨٠٤ .

(٣١) راجع : زواج فيجارو ، تأليف : بومارشيه ، ترجمة وتقديم : فتوح نشاطي وانور فتح‌الله ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٤٦ – ٤٧ .