الأدب وفنونه

دراسة ونقد

الأدب
المسرحية
النقد
المقال
الشعر
ترجمة الحياة
القصة
الخاطرة

الدكتور
عز الدين إسماعيل

دار الفكر العربي

الفصل الثالث

الفن المسرحى

كوّن الإنسان لنفسه منذ أقدم العصور معتقداته الدينية الخاصة، وقد كان سعيه وقد أوصله إلى هذه المعتقدات نتيجة لجهده الذى يبذله فى محاولته تفهم نفسه وعالمه ومصيره المقدر له بلغة يستطيع هو أن يفهمها. وليست المعتقدات الدينية وحدها هى نتيجة ذلك السعى، فإنه حين ترقى هو والجماعة فى الفهم والتفكير ظهرت فى المجتمع عادات وتقاليد ومحرمات وقوانين خلقية، وقد كان كل ذلك نتيجة لمحاولة رسم الطريق الذى يهدى الفرد والجماعة إلى الاتجاه الصحيح، ويحميهم من قوى الشر والتخريب. فلما أن اطمأن الإنسان إلى طعامه ومأواه، واحتمى من أعدائه، راح يتفهم ـ مدفوعا بنفس الغريزة ـ بعض الظواهر التى هى أقل إلحالحا. وكانت الفنون الجميلة واحدة من هذه الظواهر. فمنذ ما يقرب من ثلاثة قرون أو يزيد كان الإنسان يسأل نفسه: ما الفن؟ وهو ما زال حتى اليوم يردد السؤال نفسه. حقا أن أرسطو فى القرن الرابع قبل الميلاد كتب عن فن المسرح (الدراما) فى كتابه فن الشعر «البويطقيا Poetics» دراسة شاملة، ولكن ليس هناك ما يدل على أن مشكلة طبيعة المسرحية وبنائها وهدفها قد حلت حلا كافيا. وما يزال الكُتّاب ـ ولا يكاد يحصيهم العد ـ منذ أرسطو حتى اليوم يتناولون الموضوع بالدرس.

الحوار والصراع والحركة:

ونحب هنا أن نبدأ من المكان الذى لم يعطه أرسطو عناية كافية، وهو «الحوار» وذلك أن المسرحية تشترك مع القصة فى اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزا واضحا إلا طريقتها فى استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية. وأقول بصفة أساسية، لأن القصة تستخدم هذا الأسلوب «أحيانا» بجانب استخدامها الأسلوب السردى والأسلوب التصويرى، فى حين أن المسرحية لا تستخدم سوى ذلك الأسلوب، وسواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير.

الحوار هو المظهر الحسى للمسرحية، والمظهر المعنوى لها هو «الصراع». «و«كلمة» (دراما) تعنى صراعا داخليا»[1]. «وهذا لا يقل فى جوهريته بالنسبة لفن المسرحية عن

(1) Jean Beraud: Jnititaion a l' Art Dramatique., Varietes Montreal 1936. p. 57.

الحوار، والصورة العامة التى يتمثل فيها الصراع هى صورة الصراع بين الخير والشر. وليست المشكلة دائما هى مشكلة الخير والشر المطلقين، ففى الحياة صور لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورة هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة. ومن ثم يرتبط المسرح بالحياة أشد الارتباط؛ لأنه يتصل اتصالا مباشرا بمشكلات الحياة التى تقع بين الناس أو تتمثل فى النفس الإنسانية.

فالحوار والصراع إذن هما الخاصتان الفنيتان اللتان تميزان فن المسرحية. ولابد أن يرتبط هذان العنصران بطبيعة الحال فى العمل المسرحى، فلا يكفينا من الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر، ولكننا ننتظر فى المسرحية الحوار الذى ينقلنا إلى الحياة؛ الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص فى أزماتهم وصراعهم كما نتمثل الأفكار؛ الحوار كما يقع فى الحياة بين الناس.

إن محاورات أفلاطون تصلح كل الصلاحية للقراء المنفردين الجالسين إلى دراساتهم أو فى الحدائق تحت شجر الزيتون، ولكنها لا تصلح للجماهير؛ لأن الجماهير (حتى جماهير «المفكرين») سوف يستغرقون فى النوم أو يعودون إلى منازلهم إذا هم دعوا لمشاهدة ممثلين يلقون الأحاديث الطويلة الصعبة لسقراط[1] أو ألسبياد Alcibiades تلك الأحاديث التى لا يصل منها إلا ما كان قريبا من المنطق أو الحق، والتى لا يمكن أن تمتع إلا العقل المتأمل المهيأ تهيئة كافية لاستقبالها. بعبارة أخرى فإن مادة محاورات أفلاطون تخلو خلوا كبيرا من الحركة action والعاطفة emotion. وقد عرف كتاب المسرحيات الإغريق أن المتفرجين لا يستطيعون أن يستجيبوا مدة طويلة لشىء سوى الحركة والعاطفة[2].

ومعنى هذا أن المسرحية لا يكفى فيها أن يوجد أشخاص، وأن يتحدث هؤلاء الأشخاص بعضهم إلى بعض، فإن الحديث وحده يدعو إلى الملل، وسرعان ما يتلهى عنه المتفرج، والذى يأسره إلى المتابعة اليقظة هو هذه الحركة التى يمثلها هؤلاء الأشخاص، والتى تموج بها خشبة المسرح، وتلك العاطفة التى توجههم فى حركتهم كما تتمثل فى أحاديثهم. ومعنى هذا أن المسرحية لا يتم وضعها الفنى الحقيقى إلا حين

---

(١) Scorates (٤٧٠ ـ ٣٩٩ ق.م): فيلسوف يونانى، يعد هو وأفلاطون وأرسطو واضعى أسس الفلسفة الغربية.

(2) Barrett H. Clark: The Drama and Theater., in, the Enoyment of the Arts, Chapter VII, pp. 207 - 8.

تمثل على المسرح[١]؛ لأنها بذلك ستستفيد من وضعها على المسرح أن يشاهد المتفرج الحركة بعينه، ويحس بالعواطف التى توجهها، وهو بذلك ينتقل إلى أن يصبح كأنه واحد من أولئك الممثلين الذين يتحركون أمامه.

هذه النظرية تحتم أن تكون هناك علاقة بين المسرحية وبين أداء الممثلين لها فى المسرح وأمام المتفرجين؛ وهى نظرية لها قوتها ولا شك، ولعلها تكاد تكون قاعدة يعتمد عليها كل ناقد مسرحى.

ولكننا نجد نظرية مقابلة تضع أساسا آخر للنقد المسرحى يقول بها الناقد اشبنجارن J. E. Spingarn حين يقرر أن «كاتب الفن المسرحى لا يحاسب على أساس غير الأساس الذى يحاسب به أى فنان مبدع آخر، وهو: ما الشىء الذي حاول أن يعبر عنه، وكيف عبر عنه»[٢]. وقد راح أشبنجارن يقتبس من أرسطو فى كتابه «فن الشعر Poetics» عبارات يعزز بها نظريته، فنقل عنه قوله: «يمكننا أن نتأكد من أن قوة التراجيديا يمكن الإحساس بها بعيدا عن التمثيل والممثلين». وكذلك «ينبغى أن يكون بناء الحوادث بحيث يجعل المستمع إلى القصة حين تروى ـ ودون مساعدة العين ـ يرتجف هلعا، ويذوب شفقة لما هو واقع». وأخيرا قوله: «إن التراجيديا ـ كالشعر الملحمى ـ يمكن أن تحدث أثرها بغير الحركة action، فمجرد القراءة يكشف عما بها من قوة»[٣].

وهنا يظهر التناقض، فنظرية تقول بلزوم المسرح والممثلين والمتفرجين حتى تأخذ المسرحية وضعها الفنى الكامل، وحتى تنكشف قوتها الكاملة فى خلال التمثيل والحركة التى يقوم بها الممثلون على المسرح، والتى تتمثل كذلك فى أحاديثهم، ونظرية تقول بأن هذه العلاقة بين المسرحية وبين المسرح والممثلين والمتفرجين علاقة عرضية، وأن المسرحية مسرحية بغير هذه الأشياء، وأنها تستطيع أن تحدث أثرها الفنى المنشود دون الاعتماد على شىء سوى القراءة.

وينتهى «كلارك» من هذا التعارض بأن الشخص العادى حين يذهب إلى المسرحية ويعجب مثلا بمسرحية «ماكبث» لشكسبير فإنه فى الحقيقة ـ حين نسأله عن سبب ارتياحه ـ قد وجد متعة لا فى جمال لغة شكسبير ولا فى الآثار المسرحية ولكن فى الموسيقى والرقص. ويقول:

---

(١) انظر: T. S. Eliot: Points Of View, p 61.

(2) Clark: op. cit., p. 210.

(٣) المرجع نفسه.

«إن فنون الرقص (الباليه Ballet) والمسرحيات الصامتة Pantomime غالبا ما قامت دون أى مساعدة من الشاعر المسرحى؛ لأنها لا تعتمد على الكلمة المنطوقة، وكذلك لا تعتمد ـ إلى حد كبير ـ على القصة، بل تعتمد على الميل الحسى إلى اللون والموسيقى وحركات الرجال والنساء الرشيقة فى أزيائهم الجميلة المثيرة، هذا فضلا عن المنظر المسرحى؛ ففن المسرح يمكن أن يكون ـ حتى حين يخلو من المسرحية drama ـ غاية فى ذاته تماما كما يمكن أن تقوم المسرحية دون مساعدة المسرح»[1].

ونحن لا يعنينا هنا من مسألة العلاقة بين المسرحية والمسرح والممثلين والمتفرجين إلا ما يمكن أن يكون من أثر لهذه الثلاثة الأخيرة على المؤلف حين يختار مادته، وحين يعمل فى هذه المادة، أو حين يحاول إخراجها فنيا فى إطار مسرحى.

علاقة المسرحية بالمسرح:

وقبل أن نمضى فى بحث ذلك ينبغى الالتفات إلى بدهية تؤكد لنا ما بين المسرحية والمسرح من علاقة. فحين نسأل المؤلف ـ كما يريد إشبنجارن ـ ماذا صنع؟ ويقول: إنني صنعت مسرحية، فإنه يعنى فى هذه الحالة أنه لم يكتب قصة أو قصيدة أو ملحمة. بعبارة أخرى فإنه لم يعتبر فيما صنع الأصول الفنية العامة للقصة أو القصيدة أو الملحمة، بل قيد نفسه بأصول أخرى، أو لنقل بإطار فنى آخر هو الإطار المسرحى. وإذا نحن نظرنا إلى الإطار وجدنا اعتبارات خاصة بالمسرح ذاته لها أثرها فى توجيه الكاتب. من ذلك الزمان وإمكانيات المكان، فالكاتب ـ فى العصور الحديثة على الأقل ـ أصبح مقيدا بسويعات محددة فى المسرح لعرض مسرحيته لا يستطيع أن تجاوزها. وهذا الزمن المحدد كان له أثره فى بناء المسرحية ولا شك، لأنه يريد فى خلال هذه المدة المحدودة أن يعرض أشياء كثيرة، وهذا الحد الزمنى له أثره فى أنه سيستبعد بعض الأشياء اعتمادا على أن بنية المسرحية تستطيع أن تستغنى عنها. وهذا معناه أن البنية لابد أن تكون مركبة تركيبا خاصا. ومن هنا وصلنا إلى وضع حد لفصول المسرحية، فى الوقت الذى تركنا فيه فصول القصة مثلا دون تحديد. هناك المسرحية ذات الفصل الواحد، ولكن هذا النوع ليس ما نتحدث عنه هنا، كما أننا لا نعنى بالقصة القصيرة، ولكن المسرحية التي نعنيها هى المسرحية ذات الفصول، وقد أصبح من المتواضع عليه ألا يقل عدد هذه الفصول عن ثلاثة[2] وألا يزيد على خمسة، وفى حدود هذا العدد من الفصول ينسق المؤلف بناء مسرحيته، فإذا كانت ذات فصول ثلاثة فإنه يجعل الأول منها لعرض الشخصيات

(١) نفسه ص ٢١٣.

(٢) ضمن موجات التجديد المعاصرة ظهرت مسرحيات كثيرة من فصلين.

والمشكلة، والثانى للأزمة، والثالث للحل والنهاية، وإذا كانت من فصول أربعة فإنه يعرض الشخصيات وبداية خيوط المشكلة فى الأول، ثم يمضى بأطراف تلك الخيوط ينسج منها المشكلة كاملة فى الثانى، ثم الثالث، فالرابع. وعلى كل حال فإن هذا التقسيم الشكلى الواضح فى الإطار المسرحى لم يفرضه - فيما يبدو لى - سوى تقيد المؤلف بزمن محدد. إن «شاعر الربابة» عندنا لم يحتج إلى أن يقص قصة أبى زيد الهلالى فى فصول محددة العدد كهذه؛ لأن المتفرجين والمستمعين فى المكان الذى يجتمعون فيه لا تحدهم حدود، وهم يستطيعون أن يسهروا معه حتى مطلع الفجر.

فالارتباط إذن بزمن معين لعرض المسرحية على الجمهور فى المسرح كان له أثره فى توجيه البناء الفنى للمسرحية ذاتها. وإذا لم ترتبط المسرحية بهذا الزمن المحدد لما كان هناك ما يدعو إلى تحديد هذه الفصول - كما ينتهى إلى ذلك كلارك - فما الذى ما يزال يقيد المؤلف المسرحى بهذه الحدود البنائية فى مسرحية تقرأ أو يستمتع بقراءتها؟

وكما كان لحدود المسرح الزمنية أثرها فكذلك كان لإمكاناته المكانية - من ناحية أخرى - أثرها فى اختيار المواقف والأحداث.. فخشبة المسرح لا تتسع مثلا لجيشين متحاربين، وعندئذ يضطر المؤلف المسرحى إلى إدارة المعركة خلف الأستار، ولا يظهر أمام الناس إلا ما يدل على النتيجة، وكذلك هناك أحداث ليس من السهل على الممثل أداؤها أمام المتفرجين، فأوديب مثلا لا يفقأ عينيه أمام المتفرجين، ولكنه يدخل إلى المسرح متخبطا فى مشيته والدم يسيل من عينيه.

فارتباط المسرحية بإطار فنى خاص أثر من آثار ارتباط المؤلف المسرحى ذاته. هذه هى البدهية. وقد يضاف إلى ذلك أن تصور المؤلف للمسرح الذى ستمثل فيه المسرحية، وخصائص هذا المسرح بالذات، البنائية وغير البنائية، له أثر فى دقائق التأليف ذاته. ولا شك أن المسرحية الإغريقية كانت أنسب مسرحية لشكل المسرح القديم الذى كان معدا فى الهواء الطلق، والذى كان يتسع لعدد يتراوح بين ثلاثين وأربعين ألفا. أما فى العصور الحديثة فقد تغير شكل المسرحية تغييرا جوهريا، وأصبح العرض المسرحى لا يشهده سوى ألف أو أقل قليلا. وهذه التغييرات المكانية لها اعتبارها عند المؤلف ذاته. فتصوره للمكان له اعتباره عندما يمضى فى عملية بناء المسرحية. وهذا يؤكد مرة أخرى تلك البدهية السابقة. وقد كفانا عرض هذه البدهية مئونة بحث العلاقة بين المسرحية والمسرح ذاته.

المسرحية الفلسفية:

على أن هناك نوعا من الكتابة المسرحية ينزع نزعة فلسفية تأملية. وعندئذ يكون من الصعب فهم المسرحية ممثلة، ويكون من الأجدى قراءتها. وهذا هو النوع الذى يتفق

ووجهة نظر أرسطو فى أن المسرحية يمكن أن تقوم بغير تمثيل ولا ممثلين. وفى هذه الحال ما زال الحوار يلعب دورا خطيرا. إن المسرحية المقروءة تفقد القارئ فرصة مشاهدة الحادثة «تقع»، أى الحركة. والحركة هى العنصر الثالث الجوهرى فى العمل المسرحى، وهو يتعاون مع العنصرين السابقين (الحوار والصراع) ولا يقل عنهما أهمية. ويمكن أن يقال إننا حين نقرأ المسرحية إنما نستغنى عن عنصر فنى مهم هو الحركة. وهذا صحيح إلى حد ما؛ ذلك أن الحركة تتمثل فى أذهاننا من خلال اللغة، من خلال الحوار، فالحركة على خشبة المسرح حركة عضوية وذهنية فى وقت معا. وهى فى المسرحية المقروءة حركة ذهنية فحسب. وقد سبق شرح ذلك فى عنصر «السرد» فى الفصل السابق. ومعنى هذا أننا فى المسرحية المقروءة نفتقد حيوية الحركة العضوية التى يقوم بها الممثلون ونستعيض عنها بحركة ذهنية تتمثل لنا من خلال الحوار المكتوب. وهذا يقتضى بالضرورة حيوية ذلك الحوار.

والحيوية فى الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية، أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعى، ومستواها الفكرى والخلقى، ومثلها فى الحياة. فالحوار قبل كل شىء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التى كان من الممكن أن تتحدث بها الشخصيات بذاتها. ومن حديث الشخص نستطيع أن نعرف عنه كل شىء.

لغة المسرح بين الشعر والنثر:

وهنا نكون قد وصلنا إلى مشكلة مهمة فى حياة المسرح هى: بأى لغة تكتب المسرحية؟ ذلك أن المسرحية (التراچيديا بصفة خاصة) كانت تكتب شعرا (والمسرح المصرى قد عرف الشعر المسرحى فى مسرحيات «شوقى» وما زال حتى اليوم يعرفه فى مسرحيات «عزيز أباظة» وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وغيرهم) وهى الآن تكتب فى الغالب نثرا. ولكن الناس الآن لا يتكلمون فى حياتهم اللغة الفصيحة، ولذلك وجدت الدعوة إلى أن يكون الحوار باللغة التى يتكلمها الناس.

وقد شغلت مشكلة الفصحى والعامية مواسم أدبية فيما سبق. ومنذ بضع سنوات أدلى إلى رائد «الحوار» فى الأدب العربى الحديث الأستاذ «توفيق الحكيم» برأيه - وهو عندى الرأى الوجيه فى هذا الإشكال - فقال: «إن كل قيد يقف أمام الفنان ويحول بينه وبين حرية التعبير وصحة الأداء يجب أن يحطمه دون أن يحفل بشىء أو أحد. فإذا شعر فنان بأن تعبيره لن يكون كاملا ولا نابضا ولا حيا، وأن أداءه لن يكون سليما ولا كاملا إلا باستعمال أسلوب من الأساليب، فإنه يتحتم عليه أن يستخدم هذا الأسلوب. أما فى المسرح فالأمر أكثر وجوبا على المؤلف، فالقراءة قد تجعل من السهل على القارئ

أن يترجم لنفسه لغة الأبطال، ولكن المسرح لا يتيح للمشاهد فرصة التأمل، بل هو يتلقى كلام الأبطال مباشرة من أفواههم، فكل تنافر بين مظهر الأبطال على المسرح واللغة التى ينطقونها يحدث فى الحال شعورا باختلال الصورة الفنية فى الذهن. لذلك كانت الروايات المسرحية التى تمثل أشخاصا أجانب فى المكان، أو الروايات التاريخية أو الأسطورية التى تمثل أشخاصا أجانب فى الزمان، لا بأس فى جعل لغتها فصحى أو شعرية لا علاقة لها بالواقع الذى يعيشه المشاهد. أما إذا شعر المشاهد أن الأشخاص يتفقون معه فى الزمان والمكان فلابد حتما عندئذ من أن يتكلموا اللغة التى تفرضها عليهم حياتهم الحقيقية الواقعية فى الزمان والمكان»[1].

هذه العناصر الثلاثة (الحوار ـ الصراع ـ الحركة) هى العناصر الجوهرية التى تميز فن المسرحية عن غيره من الفنون الأدبية. ومن الواضح أن المسرحية تشترك مع القصة فى أنها تستغل عناصر القصة من حادثة وشخصية وفكرة. والواقع أن كل مسرحية تشتمل على قصة. إنها قصة غير مسرودة ولكنها ممثلة كما تحدث فى الواقع. و«وحدة الموضوع» التى يتحدث عنها النقاد ليست تعنى عند أرسطو ـ أول من نادى بها فى المسرحية ـ سوى وحدة القصة unity of action التى تصورها المسرحية.

الإطار المسرحى:

ولكن برغم هذا الاشتراك فإن المسرحية تختلف عن القصة فى استخدامها هذه العناصر؛ ذلك أن الإطار المسرحى الخاص يفرض على المؤلف المسرحى طريقة خاصة لبناء الحادثة وتكوينها. ويكفى أن نذكر هنا أن كاتب القصة يستطيع أحيانا أن يستطرد، وقد يستهلك فصلا بكامله فى هذا الاستطراد، دون أن يؤثر هذا على الحادثة الأساسية، بل قد يكون مفيدا لها. أما المسرحية فهى «لا تسمح بالأشياء الجانبية التى ربما أبعدت ذهن المتفرج عن الحادثة الرئيسية. إن هناك مكانا يسمح به للوقائع ذات الأهمية الثانوية بجانب تطور المواقف الدرامية أو فيه، ولكنها يجب دائمًا أن تشارك فى حركة القصة، سواء بأن تزيد من التعريف بشخصية من الشخصيات، أو بأن تبعث دوافع جديدة للقرارات التى ستتخذها الشخصيات»[2].

وما يقال عن الحوادث الجانبية يقال عن الشخصيات الجانبية من حيث ضرورة ارتباطها بالحادثة الأساسية، وضرورة دورها فى بناء هذه الحادثة.

إن الإطار المسرحى إطار ضيق، وهو كذلك إطار محكم؛ ولذلك تصعب الكتابة المسرحية حتى إننا لنجد بجانب كل مائة كاتب قصة كاتبا مسرحيا واحدا. والحق أن

(١) مجلة الثقافة ـ العدد ٧٣٢ سنة ١٩٥٢، ص٧.

(2) Jean Beraud: Initiation a l'Art Dr., p. 54.

الكتابة المسرحية تحتاج إلى نضوج فنى خاص يتحقق فى مرحلة مزاولة الكتابة القصصية.

وفى القصة يرسم الكاتب شخصياته بأن يصفها من الناحية الشكلية aspect physique كما يصفها من ناحيتها الأخلاقية aspect morale وهذا يساعد على تمثيل الشخصية وفهمها. أما فى المسرحية فالشخصية أمامنا، ولا سبيل إلى رسمها عند الكاتب سوى أن يحركها وأن ينطقها، على أن تصدر عنها كل حركة وكل كلمة فى كل موقف من المواقف بحيث تأتلف فى رسم الشخصية مع غيرها من الحركات والكلمات. وأنا أسمى ذلك «وحدة الشخصية». وهذا لا يمنع نمو الشخصية مع نمو المسرحية، تماما كما يحدث فى القصة. فالصعوبة فى رسم الشخصية المسرحية تأتى من أن الكاتب مضطر لأن يحرك الشخصية أمامنا، وأن يخلق لها مجالات تتصرف فيها تصرفات خاصة، وأن يجرى على لسانها الحديث فى مناسبات معينة حتى نتعرفها، على أن يكون كل ذلك داخلا فى صميم المسرحية ذاتها. ولا تنس أن طريقة المؤلف المسرحى فى رسم الشخصية هكذا تكون ـ حين تنجح ـ أكثر تأثيرا من طريقة كاتب القصة، كما أنها تربط بيننا وبين الشخصية برباط قوى.

أما الفكرة فإنها لازمة لكل مسرحية، فى الوقت الذى لا تلزم فيه الفكرة فى القصة إلا فى القصة الدرامية. ومنذ اللحظة الأولى ظهرت المسرحية لتصور موقف الإنسان والطبيعة من الخير والشر. وقد تصور الصراع بين الإنسان والطبيعة، كما قد ترتبط بمشكلات الحياة اليومية. ومن هنا أمكن الحديث عن مسرحيات فكرية وأخرى اجتماعية. والمسرحية قد تستغل التاريخ كما تستغل الأسطورة، وقد تستقل عنهما. أما المسرحية الاجتماعية فهى قد تستغلهما أحيانا لتلقى من خلالهما الأضواء على مشكلات الحياة الراهنة، أخذا بفكرة أن التاريخ يعيد نفسه.

الأنواع المسرحية:

والمسرحية تنقسم إلى: «كوميديا» و«تراجيديا» أو «ملهاة» و«مأساة». وقد كانت الملهاة تتميز بتناولها الشخصيات غير المهمة، واهتمامها بشئون الحياة العامة، وعلى العكس من ذلك المأساة، فهى تتناول الشخصيات العظيمة. بدأت بالآلهة عند الإغريق، ثم بأبطال من البشر هم فى الحقيقة أنصاف آلهة، ثم صار الإنسان هو البطل، وبخاصة فى عصر النهضة، حين كان يظن أن الإنسان مركز العالم ولكنه ظل الإنسان الممتاز، كشخصيات الملوك والأمراء. حتى إذا ما تزعزعت تلك العقيدة ذهبت معها فكرة البطولة، ولم تعد البطولة تستخدم إلا لتدل على الشخصية الرئيسية فى المسرحية، كما تتناول الموضوعات العالمية البالغة الأهمية. أما فى العصور الحديثة فيقوم التفريق بين الملهاة والمأساة على أساس من فكرة «النهاية السعيدة» ففى الملهاة تتحقق النهاية السعيدة، أما النهاية المميزة للمأساة فهى هزيمة البطل أو موته فى العادة.

وحينما كانت المأساة ترتبط بالشخصيات ذات المكانة العالية أو الأهمية ظهر نوع خاص أطلق عليه اسم «المأساة البرجوازية» أو مأساة الحياة العامة.

وينبغى أن نذكر أن المأساة بمعناها الصحيح إنما تتمثل عند كتاب الإغريق بالذات مثل «سوفوكليس»[١]، حيث يصور صراع الإنسان فى اختياره بين المقادير والدافع الأخلاقى، بعكس «يوربيد»[٢] الذى كان متشائمًا يرى الحقيقة فى جوهرها فى الشر، ولا يرى قيمة للصراع، ولم يتحقق المعنى التراچيدى فيما بعد، وإن ظهرت مسرحيات كثيرة تصطنع الجدية والخطورة. وبعض النقاد يؤكدون أن المأساة لم تعد ممكنة؛ لأنها تتطلب إيمانا بالإنسان ومستوى مسلما به من القيم، كلاهما قد هدمه العلم. ومع ذلك فهم يرون أن المأساة تحتاج إلى شاعر عظيم وربما ظهر.

أما الملهاة فيمكن تقسيمها بسهولة إلى ثلاثة أنواع: ملهاة الأخلاق comedy of manners، والملهاة الرومانتيكية، والفارص farce. والأولى من شأنها أن تحمل على الأوضاع المألوفة فى الحياة المعاصرة، كمسرحيات «برناردشو»[٣]. وكما أن هذا النوع قريب من القصة فكذلك الملهاة الرومانتيكية قريبة من الرواية، فهى تتناول جوانب من التجربة لا يألفها الناس كثيرا وتعالجها معالجة أقرب إلى العطف عليها منها إلى أن تحمل عليها. وعند شكسبير يتمثل هذا النوع، وهو غير مزدهر فى العصور الحديثة. أما الفارص فهى تقوم على الحركة المسلية، وفيها تهمل إثارة الحبكة ورسم الشخصية إهمالا صريحا. (ينظر إلى الفارص أحيانا على أنها ملهاة منحطة، وأن الملهاة التى تقوم على رسم الشخصية هى الملهاة الراقية).

وبجانب هذه الأنواع الرئيسية هناك أنواع مختلفة مختلطة أو غير محددة يجب أن تلاحظ. فهناك الملهاة الباكية Tragi - Comedy» وهى مزيج من المأساة والملهاة، وهى نوع مسرحى ازدهر خلال السنين الأولى من القرن السابع عشر. وهى فى أوج ازدهارها قد انقسمت إلى نوعين عامين: أما النوع الأول فقد كانت فيه القصة جادة، وهى تتحرك نحو نهاية مأساوية، حتى إذا كان المشهد أو المشهدان الأخيران من المسرحية إذا بالحوادث تنتهى إلى نهاية سعيدة أو كوميدية. أما النوع الثانى فيتمثل فى المسرحية التى يمتزج

---

(١) Sophocles (٤٩٦؟ ـ ٤٠٦ ق م): مؤلف مسرحى يونانى، يعد أعظم المسرحيين التراجيديين فى الأدب اليونانى القديم. كتب حوالى ١١٣ مسرحية لم يصل إلينا منها إلا سبع.

(٢) Euripides (٤٨٤؟ ـ ٤٠٦ ق م): كاتب مسرحى يونانى، وضع نحوا من ٩٢ مسرحية، وصل إلينا منها القليل.

(٣) چورچ برنارد شو George Bernerd Show (١٨٥٦ ـ ١٩٥٠): كاتب مسرحى إنجليزى أيرلندى المولد، تزخر آثاره بالفكاهة المرة والسخرية.

العنصران التراچيدى والكوميدى خلالها، فالحادثة الرئيسية جادة ولها إمكانات مأساوية برغم أنها تنتهى نهاية سعيدة. وكذلك تتضمن أشد المشاهد جدية عناصر كوميدية تتعارض أحيانا تعارضا حادا مع النغمة الحزينة الرئيسية. وينبغى الانتباه إلى أن العناصر الكوميدية فى «الملهاة الباكية» أجزاء أساسية من المسرحية، فهى تختلف عن المواقف الكوميدية التى تستخدم أحيانا فى المأساة للتخفيف من وقعها حتى لا يضجر المتفرج، وكذلك لتقوى أثر العواطف المأساوية عن طريق التقابل.

ومن الأنواع المسرحية كذلك «الميلودراما Melodrama» وهى فى الأصل تعنى المسرحية الموسيقية music - drama، وهو لفظ يستخدم استخداما غير محدد إلى حد ما، ليدل على ما يمكن أن يسمى بالفارص الجادة، وهى مسرحية تعتمد على الوقائع أكثر من اعتمادها على الشخصية، وتميل لا إلى المعنى الكوميدى بل إلى العواطف الحادة.

وهناك أيضا نوع يسمى «الماسك masque»، وهو ليس مسرحية ولكنه شىء يشبهها. إنه نوع من الاحتفال الذى قد يحدث فى الهواء الطلق. وقد ازدهر فى إنجلترا فى خلال القرن السادس عشر وبداية السابع عشر، وهو يرتبط بصفة خاصة بحفلات «عيد الميلاد». وهو يجمع بين الحديث العاطفى والحوار والملابس والمناظر والموسيقى والرقص، ولكن بحيث يربط بينها جميعا قصة بسيطة فى طبيعتها، ورمزية فى مدلولها، وقد كانت هذه الحفلات تقام فى بلاط الملوك، ويقوم بالأدوار فيها النبلاء ورجال البلاط أنفسهم، وحين ازدهر هذا النوع اجتذب إليه أحسن الكفايات فى الموسيقى والمسرح والزخرفة، ولكن هذه الحفلات كانت تتكلف نفقات باهظة. وقد انتهى كل ذلك بمجىء الطهريين Puritans[1]. وأشهر كتاب هذا النوع هو «بن جونسون Ben Jonson»[2]، وأشهر «ماسك» هى التى ألفها «ملتن» بعنوان Camus.

هذه هى الأنواع المسرحية المختلفة. وقد ظهرت عندنا منها المسرحية الشعرية التى تصور مأساة تاريخية، كمسرحيات شوقى وتلميذه عزيز أباظة، كما ظهرت المسرحية الفكرية التى يتناول فيها الكاتب الصراع والمشكلات الإنسانية الكبرى، كمسرحيات توفيق الحكيم الأسطورية، وكذلك ظهرت المسرحية الاجتماعية التى تتناول مشكلات وقتية، وتقدم صورة للمجتمع، ونظرا لأن هذا النوع تنشره الصحف أحيانا فقد كانت المسرحية ذات الفصل الواحد One - act Play هى أصلح إطار لهذا الغرض.

---

(١) البيوريتانيون جماعة بروتستانتية فى إنجلترا فى القرنين ١٦، ١٧، طالبت بتبسيط طقوس العبادة، وبالتمسك الشديد بأهداب الفضيلة.

(٢) Ben Jonson (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧): يعد أعظم كتاب المسرح فى عصره بعد شكسبير.

مسرحية «غروب الأندلس» دراسة تطبيقية:

وفيما يلى دراسة ونقد لمسرحية تمثل النوع الأول. أما المسرحية فهى «غروب الأندلس»، وأما المؤلف فهو الشاعر عزيز أباظة وتمثل له فى هذا الموسم بدار الأوبرا مسرحية كتبها أخيرا عن «شهريار»(١).

ومسرحية غروب الأندلس مسرحية تاريخية تستمد حوادثها ووقائعها من التاريخ وكذلك كانت شخصياتها هى الشخصيات التى ارتبطت بهذه الفترة التاريخية، وهى كما نعلم الفترة التى انتهى فيها حكم العرب لإسبانيا بعد أن كان حكما عريضا وملكا واسعا، وانقسم العرب فى إسبانيا إلى طوائف واستقلت كل طائفة بجهة من الجهات، وأقامت لها فيها إمارة، وأخذ الأمراء يتنافسون ويحاربون بعضهم بعضا فأضعفت الفرقة من شوكتهم، وأتاحت الفرصة للإسبان أن يقووا وأن يحملوا على ملك العرب ليعيدوه مرة أخرى إلى حوزتهم ويردوا هؤلاء الغزاة. والمسرحية تصور لنا انهيار الحكم فى غرناطة، وهى أكبر إمارة فى ذلك العهد. وقد حاول الكاتب أن يجعل مسرحيته صورة لحياة الأمم فى الفترة التى يؤذن الحكم فيها بالانهيار، وهى الفترة التى يستبد فيها الحاكم وينصرف إلى ملاهيه وملذاته، ويترك القيادة إلى الضعفاء أو النساء يصرفن الأمور كيف شئن، هذا فضلا عن إهمال هؤلاء الحكام العابثين حقوق الشعب والعمل على رفاهيته وقوته. وهناك عوامل كثيرة فى الواقع تتدخل فى انهيار الأمم وتكون سببا مباشرا لما يجتاحها من ثورات، أو تنتهى إليها حياتها من انحلال واضمحلال. وقد كانت مصر فى ذلك الوقت الذى كتب فيه المؤلف مسرحيته تعانى كثيرا من الأزمات التى مصدرها عبث الحاكم واختلاف آراء الناس وتفرقهم شيعا وأحزابا، إلى غير ذلك من العوامل التى كانت سببا فى انتكاس الحياة المصرية فى ذلك العهد، وقد لمس الكاتب شبها بين ظروف الحياة فى مصر فى ذلك العهد وبين تلك الأحداث المريرة التى مرت بها إمارة غرناطة فى تلك الفترة التاريخية التى صورها لنا، ومعنى ذلك أن المسرحية لم تأخذ على عاتقها مجرد السرد التاريخى لواقعة أو وقائع لها طرافتها، ولكنها ـ إلى جانب ذلك ـ كانت تحمل مضمونا اجتماعيا هو ذلك الذى تمثل فى تصوير مساوئ الحياة فى مصر ومفاسدها فى الوقت الذى كتبت فيه المسرحية، وهو من وراء ذلك يوجه الإنذار ويلفت الأنظار إلى أن تلك الحياة كانت كفيلة ـ وإن صبرنا عليها ـ بأن تنتهى بنا إلى ما انتهت إليه الحياة فى غرناطة فى ذلك العهد.

ويحس قارئ المسرحية بصفة خاصة أن المؤلف كان يلح إلحاحا شديدا على إبراز جوانب الحياة الفاسدة فى المجتمع المصرى، بل يحس أنه إنما كان يتحدث فى كل لحظة

---

(١) يلاحظ أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب ظهرت فى ديسمبر ١٩٥٥م.

عن مظهر من مظاهر الحياة المصرية ذاتها، ولكن فى القرن العشرين؛ ولذلك يكاد الإنسان ينسى أن هذه المسرحية تمثل لنا آخر عهد العرب بإسبانيا، ويخيل إليه أنها تصور لنا أحداثا مصرية وشخصيات مصرية، وهذا فى حد ذاته ـ بغض النظر عن الناحية الفنية ـ يمكن أن يكون مقبولا إذا أخذنا بأن مهمة الكاتب هى أن يلمس مشكلات المجتمع الذى يعيش فيه، وأن يصورها للناس بحيث يحملهم على تمثلها، ويثير فيهم الرغبة فى إيجاد الحل أو الحلول لها، فهى من الناحية الاجتماعية إذن تؤدى هذه المهمة، وهى أن تجعل القارئ يحس بمشكلات الحياة فى مصر فى ذلك العهد. ولكن تحقيق هذا من خلال مسرحية تاريخية أمر من الصعوبة بمكان، يورط الكاتب فى مزالق كبيرة من الناحية الفنية إذا لم يكن من المهارة الفنية على قدر كبير.

ومن أمثلة تصويره لواقع الحياة المصرية قوله:

الملك يلهو والحوادث حوله ... مستظاهرات والخطوب سراع
والقصر تفهق بالخنا قاعاته ... ويبيت يروى إثمها ويذاع
والحكم فوضى، لبه وقوامه ... ذمم تسام رخيصة فتباع
والشعب مكدود القوى متحفز ... إن الضعيف يصول حين يراع

أو قوله:

يا دولة هوم أحراسها ... فاستشرت النيران فى غابها
مخمورة يعبث سواسها ... والغاصب العادى على بابها

وكذلك:

قد رشوتم ـ أقولها ـ وارتشيتم ... واستباح المحارم الحكام
واتجرتم بالعدل فالأمر فوضى ... فحدود تطوى وأخرى تقام

.....إلخ.

وصور أخرى كثيرة من صميم الحياة المصرية آنذاك.

ووصف الدكتور طه حسين للمسرحية فى مقدمتها بأنها مصرية أندلسية، أو أنها مصرية الموضوع، مصرية الأحداث، مصرية التصوير والأداء، يعد نقدا قاسيا أكثر مما هو إطراء. وأول ما يدل عليه أن القصة فى المسرحية كانت مفككة ولم تأخذ الشكل المسرحى المطلوب فهى لم تأخذ من التاريخ سوى الأسماء والأشكال، وما عدا ذلك فهو

مصرى معاصر. ولعله ذكر مصر والمصريين وما وقع لهم فى هذه الأيام الأخيرة أكثر مما ذكر غرناطة وأهلها وما جرى عليهم من الأحداث.

وكان من الممكن أن تؤدى المسرحية مهمتها الاجتماعية إذا اتبع فيها الكاتب طريقة أخرى، هى أن يقتصر على الحادثة التاريخية يصورها لنا فى الإطار المسرحى تصويرا فنيا، ويضع فى خلال هذا التصوير العناصر المسرحية التى تثير فى القارئ شعورا نفسيا موازيا، فإذا به فى كل موقف من المواقف يقف أمام التاريخ لينظر إلى واقع، ويستنتج، ويحس إحساسا عميقا بهذا الواقع، ولكن بطريقة غير مباشرة، وكأنه ينبع من وجدانه الخاص، وعندئذ كان المؤلف يظل مرتبطا فى كل لحظة بالتاريخ وبما تم فى الفترة التى يصورها، تاركا القارئ يرسم ـ موازيا له ـ خطا آخر للحياة الواقعة التى يحياها. وإذا كانت مهمة العمل الفنى أن يجعلنا نحس بحياتنا إحساسا أعمق، ونلمس مشكلاتنا عن قرب، فإن المسرحية فى هذه الحالة ـ برغم أنها تصور لنا فترة تاريخية قديمة ـ تكون قد نجحت فى أن تؤدى هذه المهمة الحيوية أداء فنيا. ولكن عزيز أباظة لم يترك للقارئ لحظة واحدة ينظر فيها إلى التاريخ الذى يصوره لنا ليستنبط ويستخرج المضمونات، فكان فى كل مناسبة يستنبط للقارئ ويضع أمامه النتائج، بل أكثر من هذا فقد كان يعقب على هذه النتائج ويستخلص منها الحكمة، وأوضح مثال على ذلك نهاية كثير من المشاهد ونهايات الفصول، فأكثر هذه النهايات يكون عادة حكمة تلخص لنا الموقف أو تلخص لنا الفصل.

فى نهاية الفصل الأول نقرأ ـ قبل إسدال الستار مباشرة:

من لم يدعم بالأسنة ملكه والحزم، بات مفزعا لم يسلم

وفى نهاية الفصل الثانى أيضا ـ قبل إسدال الستار مباشرة:

الله إن أخذ القرى بفسوقها عصف الخلاف بها فكان قضاء

كذلك فى نهاية الفصل الرابع:

وا ضيعة الإسلام إن لم تقهروا أهواءكم، وا ضيعة الإسلام!

وفى كثير من نهايات المشاهد.

ومعنى هذا أن المؤلف كان يقوم بدور المؤلف والقارئ فى وقت واحد؛ لأنه لم يترك للقارئ فرصة واحدة يستنبط فيها ما يهدف إليه الكاتب، ويتذوق ويستمتع بالمسرحية.

وهذه النزعة إلى الحكمة أثر من آثار النزعة الخطابية التى تميز بها الشعر العربى منذ القدم، وكما نعرف ليس المسرح ميدانا للخطابة ولكنه مكان تبرز فيه الحياة طبيعية عادية. ولكن عزيز أباظة الذى أتقن كتابة الشعر على النسق القديم، والذى يعد تلميذا لشوقى فى كتابة المسرح، كان من الطبيعى عنده أن تظهر فى مسرحياته تلك النزعة الخطابية.

وتقوم المسرحية فى أساسها ـ كما سبق أن عرفنا ـ على الصراع، فإذا نظرنا ـ على هذا الأساس ـ إلى مسرحية غروب الأندلس نبحث فيها عن ذلك العنصر الجوهرى وجدنا أن المسرحية تمثل لنا نوعا من الصراع الحسى بين مجموعتين من الناس. وهو صراع حول الحصول على الحكم، فكلتا الطائفتين تسعى جاهدة لتثبيت أقدامها فى الحكم، وتدبر ـ فى سبيل ذلك ـ المؤمرات التى تنال بها من الطائفة الأخرى. فلدينا عائشة وابنها موسى وابن سراج ومن معهم يتخذون جانبا واحدا هو تثبيت الحكم لعبد الله بن أبى الحسن. ووراء ذلك نزعة عصبية تدعوهم إلى أن يتخذوا هذا الموقف محافظة منهم على ملك العرب. وفى الجانب الآخر نجد الثريا وابنها الأمير يحيى ومن والاهما من الإسبان يسعون إلى تقويض هذا الحكم، ويتخذون لذلك الوسائل، وربما كان من أهم هذه الوسائل التى صورها لنا المؤلف عملية التزاوج بين العرب والإسبان، فتزاوج العرب من الإسبان أتاح الفرصة لخروج أجيال تكاد لا تخلص للعرب، وربما كانت ميولها أقرب إلى الإسبان. كل هذا جعل عناصر هذا الملك العربى لا تحتفظ بصفاتها وأصالتها، بل تدخل فيها تلك العناصر الأجنبية التى ستعمل فيما بعد لتثبيط الهمم أو لمساعدة الإسبان. هناك إذن هذا الصراع الحسى الذى نلمسه بين هاتين الطائفتين، وهو لا يسمو إلى أن يكون صراعا حول فكرة، وكذلك لا يصل إلى أن يكون صراعا نفسيا يتجاذب شخصية أو مجموعة من الأشخاص ووصفه بأنه صراع حسى يقصد به إلى بيان أن العمل المسرحى هنا لم يكن فى أدق مظاهره، فلم يكن صراعا حول مذهب فكرى مثلا، ولم يقم ليصور لنا مشكلة إنسانية ـ كما هو الشأن فى المسرح ـ ولكن كانت مشكلة هذه المسرحية ـ كما قلنا ـ مشكلة الحصول على الحكم. وهى مشكلة لا تتضمن أى موقف فكرى إنسانى يهتم به كل إنسان فى كل زمان ومكان. ومن هنا نلمس مدى تحقق هذا العنصر المسرحى الجوهرى ـ وهو عنصر الصراع ـ فى هذه المسرحية. فقد كان تحققه على هذا النحو البعيد عن مشكلات القارئ

النفسية والمشكلات العامة الإنسانية؛ ولذلك فإننا نقرأ المسرحية أو نشاهدها دون أن تنشأ بيننا وبينها علاقة بالمعنى الدقيق، قد يلفتنا فيها اتصالها بتلك الفترة التاريخية التى لها فى نفوس العرب ـ بصفة عامة ـ أصداء حزينة، وقد تثير فيها لونا من الذكريات الإسبانية، ولكن هذا كله شىء واتصالنا بصميم المسرحية شىء آخر. فليس فى المسرحية مشكلة فكرية تتصل بنا، وليس فيها مشكلة نفسية تهم كل فرد منا، ولكنها ـ كما رأينا ـ تقوم على ذلك الصراع الحسى بين أناس يسعون إلى الحكم، وهم فى سعيهم إليه يتخذون كل وسيلة، بالخداع أحيانا والتهديد أحيانا، والتضحية إذا لزم الأمر، وما شاكل ذلك من الوسيلة العنيفة أو اللينة التى يلجأ إليها كل من وجد فى مثل هذا الموقف، موقف الساعى فى سبيل الحصول على الحكم. فإذا وقفنا بعيدا عن هذه المسرحية، بمشكلاتنا وبمشاعرنا وبكياننا بما نحن أفراد فى هذه الإنسانية، ولم نحس بارتباط حيوى بيننا وبينها، فإن ذلك مرجعه إلى أن المسرحية قامت على ذلك الصراع الحسى البعيد عن كل فرد منا، ومن ثم كانت فرصة الاستمتاع بهذه المسرحية من هذه الوجهة فرصة ضئيلة جدا ـ إذا لم نقل أنها معدومة. قد تروعنا أشياء أخرى فى هذه المسرحية نعجب بها عند قراءتها أو عند مشاهدتها، ولكن هذه الأشياء بعيدة عن صميم العمل المسرحى. ستعجبنا ـ بلا شك ـ تلك الأناقة الواضحة فى اللغة الشعرية، وهذه الصنعة الدقيقة التى فى الشعر، سيعجبنا هذا من ناحية مستقلة كل الاستقلال عن المسرحية، فنقول أن هذه «القطعة من الشعر» التى جاءت على لسان فلان من الشخصيات قطعة رائعة، فيها صناعة شكلية دقيقة ممتازة. ولكن إعجابنا بهذا شىء آخر لا دخل له بالمسرحية. بعبارة أخرى مجملة نقول أن إعجابنا «بشعر» هذه المسرحية لا يعنى بالضرورة أننا نعجب بالمسرحية ذاتها. وقد يختلف الكثيرون فى إعجابهم بهذه الناحية أيضا، فالصنعة فى العمل الشعرى شىء ممقوت، وقد زاد المؤلف على هذه الصنعة نوعا من التكلف. فهو لا تواتيه الفرصة لأن يستخدم صورا بديعية ولا يستخدمها. ومن أمثلة ذلك:

تصدت له رومية فانطوى لها (وأسلم حتى كاد أن ينتصرا)

وقوله:

فلتجمعى ولنمض إما حجة (لجنى المنى أو حجة لمنون)

بل أكثر من هذا أنه يمضى فى البحث وراء الألفاظ الغريبة، فهو لا يستخدم كلمة «الموج» ويمضى يبحث عن كلمة غريبة تؤدى المعنى فيجد أمامه كلمة «الدفاع». ويجد كلمة «فرصة» سائرة على الألسن فيجتنبها ويبحث عن كلمة غريبة ـ نوعا ما ـ فيجد

كلمة «نهزة»، فيستخدمها وهذا الاحتفال بالصنعة الشعرية قد لا يرضى عنه الكثيرون، وعند هؤلاء ستفقد المسرحية كل ما فيها، ستفقد جوهرها المسرحى، وستفقد أهمية الشعر فيها.

والظاهرة الأساسية الأخرى للعمل المسرحى هى ـ كما عرفنا أيضا ـ الحوار. فالمسرحية قطعة من الحياة، والشخصيات فيها عناصر بارزة تتحرك أمامنا وتتحدث ويتصل بعضها ببعض فى صورة عملية لا عن طريق حكاية سردية. فالشخصية أمامنا دائما، نراها ونستمع إليها، وهى تعبر عن موقفها وعن شخصيتها أو عن ذاتها بأسلوبها الخاص. وهنا يكون للغة دور خطير فى تصوير هذه الشخصيات. وإذا قلنا أن المسرحية تصور لنا الحياة أقرب ما تكون إلى الواقع كان ذلك معناه أننا ننتظر دائما أن يتحدث الأشخاص بعضهم إلى بعض على النحو الذى يمكن أن يتمثل لنا فى الحياة العادية. والحوار الذى يدور بين الناس فى الحياة العادية تكون له أهميته بمقدار ما يستمد من حيوات الأشخاص المتكلمين، فالشخصيات الحية المتدفقة الحياة يصدر عنها حديث يتمتع بقسط كبير من الحيوية، فحيوية الحوار مرتبطة ـ إلى حد بعيد ـ بحيوية الأشخاص، وحيوية الأشخاص مرجعها إلى مواقفهم الفكرية أو النفسية العميقة التى يحسون بها إحساسا قويا، ويصدرون فى حديثهم عنها. وهى تتمثل فى تلك الحركة النفسية أو الفكرية التى تدور داخل هذه الشخصيات، بعبارة أخرى فإن حيوية الحوار مرجعها إلى الحركة الذهنية أو النفسية التى تقع فى داخل الشخصيات، والشخصيات فى تفاعلها وفى اتصالها بعضها ببعض تعبر عن تلك الحركة فى لغتها فإذا بتعبيرها يتمتع بقسط كبير من الحركة والحيوية.

وكل من يقرأ مسرحية «غروب الأندلس» يفتقد فيها الحيوية اللازمة؛ لأن اللغة فيها لم تكن تتصل اتصالا مباشرا بالشخصيات، فلم تكن تدل على كل شخصية متميزة كل التميز عن الأخرى، وبنظرة فاحصة إلى الشعر الذى نقرؤه فى هذه المسرحية نستطيع أن نعرف السبب فى فقدانها الحيوية اللازمة. فالملاحظ أن أسلوب الشعر كان نمطا واحدا عند كل الشخصيات، ولم يكن فيه التنويع والتلوين اللذان يحددان كل شخصية ويحددان موقفها؛ ولذلك نستطيع أن نقرأ فى بعض الحالات ما يقرب من عشرين بيتا فى وزن واحد وقافية واحدة وتيار نفسى واحد. ثم إذا بنا نجد هذه الأبيات قد قسمت تقسيما ما بين شخصين أو أكثر، والانتقال من حيث شخصية إلى أخرى لا نكاد نشعر به فى كل حالة، بل يخيل للقارئ أنه يقرأ كلاما متصلا لشخصية واحدة، وكأنه على صلة بهذه الشخصية وحدها دون غيرها من الشخصيات التى وجدت فى الموقف! وهذا

من شأنه أن يجعل الحوار بهذه الطريقة بعيدا عما يقع فى الحياة، ومن هنا يبتعد عن هذه الحياة ويظل يفتقد الحيوية اللازمة، وكذلك كان المؤلف يجرى الحديث على ألسنة الشخصيات دون النظر إلى ما بينها من فروق جوهرية. فنحن نقرأ حديثا لشخصية من شخصيات الرجال لا نكاد نميز بينه وبين حديث تال له لشخصية من شخصيات النساء، وهكذا تضيع ملامح الشخصيات ولا يبقى أمامنا فى الحقيقة إلا القصيدة فى مجموعها بوزنها الواحد وقافيتها الواحدة. ويتضح جمود الموقف دائما عندما تستقل الشخصية الواحدة بحديث طويل، فنحن لا نكاد نطيق على المسرح مثل هذه المواقف، لا نريد شخصية متحركة متحدثة وبجانبها شخصيات أخرى جامدة صامتة، وإنما ننتظر دائما على المسرح حيوية شاملة. ويبدو ذلك واضحا فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية بصفة خاصة، فنجد الشخصية الواحدة تستقل بحديث يطول فيشغل أكثر من عشرة أبيات، ثم يليه حديث لشخصية أخرى يمتد امتدادا يقرب من هذا، ويليه حديث شخصية ثالثة، وهكذا.

هذه الصورة أبعد ما تكون عن الحوار المسرحى الحى. وليس معنى هذا أن المؤلف لم يكن يوفر لمشاهده الحيوية على الإطلاق، ففى المشهد السادس من القسم الثانى من الفصل الأول نجد أن المؤلف ينجح فى بث الحركة والحيوية فى الموقف. وهو المشهد الذى يخبر فيه الوزير «أبو القاسم» «السلطان» أنه أطلق سراح عائشة ومن معها قبل أن يأذن له السلطان؛ تنفيذا لرغبة الأمير يحيى، ففى هذا الموقف نجد المؤلف يحتفظ لكل شخصية بموقفها الخاص وبانفعالها الخاص، ويداول الحديث بين هذه الشخصيات فى سرعة تتناسب مع الانفعالات المفاجئة السريعة التى لازمت هذا الموقف؛ ولذلك يمكن أن نقول أن هذا الموقف قد أدى أداء مسرحيا ناجحا، وأن فيه من الحيوية ما جعل الحوار طبيعيا قريبا من الواقع.

يبقى أن ننظر فى شخصيات المسرحية، وفى ضوء ما قدمنا من مقدمات تتصل بتكوين المسرحية (بنيتها) وبالحركة المسرحية وبلغة الحوار والصراع نستطيع أن ننتهى إلى أن شخصيات هذه المسرحية لم تنجح فى أن تكون شخصيات إنسانية بارزة، بمعنى أنها لا تصور لنا ظواهر إنسانية باقية، وإنما هى أقرب إلى الشخصيات العادية فى الحياة وإن كانت تقوم بالأدوار التى تتم فى الحياة داخل القصور؛ فلدينا شخصيات السلطان والأمراء والقواد والجوارى والولاة وكل من له صلة بطبقة الحكام. وخطورة الشخصية بالنسبة للعمل المسرحى لا تأتي من خطورة مركزها الاجتماعى أو مركزها السياسى، ولكن من أهميتها الإنسانية؛ ولذلك نجد كثيرا من الشخصيات الشعبية تظفر باهتمام

المؤلفين المسرحيين فـإذا بهم يخلدونها، لا على أنها قامت بدور سيـاسى خطير أو لأنها حكمت الناس فترة من الزمـان، بل لأنها ـ قبل كل شىء ـ ظاهرة إنسانية لها قيـمتها؛ ولذلك لم تكن شخصيات «غروب الأندلس» هى تلك الشخصيات الإنسانية ذات القيمة وإن صورت لـنا النوازع الإنسانيـة. فنحن نصادف ألوانا من العـواطف والميول كـالحب والبغض والدهاء والخـداع وما شاكل ذلك من النوازع الإنسانية، ولـكن هذه الأشياء لم تأخذ وضعا مسرحيا، ولم يركـز الكاتب على واحدة منها، ولو أنه ركز عمله المسرحى على تصوير نوع من الصـراع يدور فى داخل شخصـية عائشة حـول الإبقاء على الحكم العربى والنزعة القومية، والميل نحو ابنـها «عبد الله» والعطف على موقفه. أو لنقل بين النزعة القومية فيها وعاطفة الأمومة، لكان ذلك سبـيلا إلى إخراج مسرحية لها قيمتها. ولكن المؤلف لا يستـغل هذا الموقف الاستغلال المسـرحى على نطاق واسع، أو لنقل لم تكن المسرحية فى أساسها تهدف إلى تصوير هذا الصراع، ولو أنها فعلت لكان لها شأن آخر.

ونعود إلى الشخصـيات مرة أخرى فنجد أن كل شخـصية من أجل هذا لم تكن تمثل فكرة إنسانية أو اتجاها نفسيا، ولكنها ـ جميعا ـ كانت تمضى إلى تحقيق غرض واحد وهو الحصـول على الحكم. ومن ثم لم تكن للشخصـيات طبيعـتها المستـقلة المنفردة بل كانت تتشابه إلى حـد بعيد. وهى ـ لذلك ـ كانت تبدو «باهتة»؛ لأن ملامـحها الخاصة لم تكن من الوضوح بقـدر كاف. وربما كانت شـخصية عـائشة من أبرز الشخصـيات. والحق أنها قامت فى المسرحية بأكـبر دور، وتحركت بشكل يلفت النظر، فنحن نصادفها فى مصر وفى وادى آش أكثر مما نصادف أى شخصية أخرى، وربما كان وجودها عنصرا لازمـا لهذه المسـرحيـة، ولكن لا ننسى أن هناك شـخصـيـات أخرى كـان من الممكن استغـلالها مسـرحيا ولكنها اخـتفت سريعا، كـشخصيـة الأمير يحيى، وكـذلك كانت شخصية الوزير أبى القاسم شخصية درامية ناجحة، فقد ركز فيه المؤلف مفهومات الوزير ومبادئه، فاستطاع أن يعطينا صورة صادقة لحياة الوزراء الضعاف القلقة المضطربة التى لا تخلو من ذلة أمام الحكام، والتى تصطنع البطش والجبروت والقوة مع الشعب الضعيف، بعبارة عامـة كانت شخصية الوزير أبى الـقاسم مرسومة رسما دقـيقا وأدت دورها على النحو المفـروض. وفيـما عدا ذلك نصـادف شخـصيات أبطال وقـواد ليس لهم إلا أن يتحمـسوا لعائشة وأن يبـذلوا لها النصح أحيانا، أما شـخصية السلطان أبى الحـسن فقد كانت ناجحة إلى حد ما، فيها عناصر الشيخوخة وفيها آثارها وتصرفاتها، ثم فيها ـ إلى جانب ذلك ـ بقية من حـماسة قديمة ونجدة عربيـة أصيلة. أما شخصيات الإسـبان فقد كانت أهمـيتهـا فى أن تكمل القصة، ولم تكن شـخصيـات لها أهميـة فى ذاتها. هى

شخصيات يقتضيها تكوين المسرحية، وتكوين الحادثة فيها. ولكن لم تكن شخصيات لها فى ذاتها قيمة مستقلة. كذلك كانت شخصيتا الوصيفتين «وجد» و«أمل» فهما شخصيتان جانبيتان ليس لهما قيمة خاصة ولكن تتحدد أهميتهما بضرورة موقفهما المسرحى الذى يتكرر فى بداية القسم الثاني من الفصل الأول وفى بداية الفصل الخامس. وهذا الموقف يفيد دائما فى التعريف ببعض الشخصيات التى لم يسبق لنا معرفتها والتى سيبدأ دورها.

وعلى العموم نستطيع أن نقول أن شخصيات المسرحية لا تعدو أن تكون أدوات لازمة لتكوين القصة أو لتكوين الإطار المسرحى، ولكنها ـ فى مجموعها ـ لا تتضمن شخصية بارزة لها قيمة مستقلة فى ذاتها.

هذا الكتاب

يعد سابقة عملية فريدة فى مجال الأدب وفنونه حيث إنه لا يوجد فى اللغة العربية كتاب يجمع بين الجانب النظرى والجانب العملى فهو يتعرض إلى قراءة النظريات الخاصة بالأدب وفنونه المختلفة وشرحها ـ بالإضافة إلى المدرسة التطبيقية العملية.

وذلك حتى تتم الفائدة المرجوة من دراسة فنون وفروع الأدب؛ شعراً، ونقداً، وقصة، ومسرحية... إلخ.

ومن أدوات التيسير للدراسة فى هذا الكتاب أن كل فصل من فصوله يصلح أن يكون كتابا مستقلا، كما أن هذا الكتاب يعد أداة توصيل للعناصر الأساسية للفكر الأدبى الذى يمثل تراث أمتنا وحضارتها على مر العصور ناهيك عن التواصل الذوقى والفنى بالقرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، واللذان هما أعز ما فى تراثنا المجيد.

I.S.B.N. 977-10-1468-9