بداية البدايات

مقالات مختارة في النقد الأدبي

د. محمد علي الخزاعي

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

فبراير 2010م

رقم الناشر الدولي

ISBN 978_99958_0_088_8

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة

د . ع 8070 / 2010م

تصميم الغلاف
عبدالله يوسف

الإخراج الفني والتنفيذ
موسى حسن

الإهداء

هذه المجموعة مهداة إلى الأصدقاء :

قاسم حداد
الذي عرف إليوت مبكراً قبل غيره من شعرائنا

و
عبد الرحمن بركات
الذي أبدى اهتمامات بشكسبير ربما أكثر من بعض مخرجي جيله

و
محمد عبد الملك
الذي ألّم بتقنيات القصة القصيرة منذ البداية

المحتويات

1 – بداية البدايات 11

2 – في المسرح 17
1 – أوديب بين سوفوكليس و الحكيم (1) 19
2 - أوديب بين سوفوكليس و الحكيم (2) 27
3 - إنت اللى قتلت الوحش 35
4 – ثلاث مقالات في المسرح البريطاني : المقالة الأولى : مجلس الحب 47
5 - ثلاث مقالات في المسرح البريطاني : المقالة الثانية : حكاية الشتاء 53

3 – في النقد الأدبي 61
1 – بين المسرح و الدين 63
2 – إليوت و الوظيفة الإجتماعية للشعر 71
3 – شكسبير و التاريخيات 79
4 – ديكنز بعد مائة عام 97
5 – نظرة إلى واقع المسرح في البحرين 105

4 – نماذج من ترجمات القصة القصيرة 111
1 – المنزل الملعون 113
2 – المفتري 121
3 – مدام هرمين 127

1 – بداية البدايات

بداية البدايات

تمثل هذه المقالات المختارة بداية البدايات بالنسبة لي في مجال الكتابة و النقد عندما قمت بنشر معظمها في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن المنصرم في جريدة «الأضواء» الأسبوعية حيث كانت الجريدة الوحيدة التي تصدر في البحرين آنذاك. عثرت على هذه المقالات والقصص القصيرة المترجمة بين ما تبقى لي من أوراق تلك الفترة ، فقد اختفى الكثير مما كتبت لعدم احتفاظي بنسخها الأصلية عندما كانت وسائل التخزين في ذلك الوقت تحت رحمة البدائية . فقد كان القليل من الناس يستخدم آلة الكتابة أو ما كان يسمى بالطابعة. وكان الحاذق من الكتاب يستخدم أوراق الكربون ليحصل على نسخة إضافية أو أكثر مما كان يسطر على الورق. لحسن الحظ ، بقيت تلك المقالات منشورة في الجريدة حيث احتفظت بقصاصاتها ولم يكن مصيرها الضياع .

يمكننا تبويب هذه المجموعة من المقالات إلى ثلاثة أبواب على النحو التالي: النقد المسرحي ، النقد الأدبي و القصة القصيرة المترجمة، وكما هو واضح هنا فقد كانت اهتماماتي في تلك الفترة منصبة على هذه الجوانب الثلاثة. وكانت هذه ثمرة تأثير دراستي الجامعية الأولى بعد تخرجي من جامعة القاهرة وجامعة ليدز في بريطانيا حيث تفتحت آفاق معرفتي على آداب اللغة الإنجليزية في تلك الجامعة العريقة ونضجت في كلية اللغة الإنجليزية في تلك الجامعة الشهيرة في شمال إنجلترا. من هنا نشأ هذا الاهتمام المبكر. وكان لدراستي للدراما في عصر شكسبير ذلك التأثير في تنمية ولعي بفن و أدب المسرح. ففي القاهرة وكل من لندن وليدز أتيحت لي فرص التعرف

على فن المسرح و أدبه عن قرب من خلال تلك العروض الرائعة التي أتيحت لي فرصة مشاهدتها.

كما يتضح من عنوان هذه المجموعة من المقالات فإنها تمثل محاولات في الكتابة في مجالات النقد والدراسات الأدبية. ولا بد لي من التأكيد هنا أنني حينما قررت إعادة نشر هذه المحاولات حرصت على نشرها كما ظهرت ، فلم أجري عليها أية تغييرات أو تصحيحات ، فهي من وجهة نظري ، مجرد شواهد على اهتمامات كاتب يتلمس طريقه في أولى خطوات الكتابة و البحث الأدبي . لذا يمكن اعتبارها من هذه الناحية مجرد محاولات ليس إلا. كما أنه يمكن أن يستدل من خلالها على ما كان ينشر في جريدة «الأضواء» الوحيدة على الساحة في تلك الفترة .

قمت في الباب الأول بجمع تلك المقالات المتعلقة بفن وأدب المسرح. وسيجد القارئ دراسة مقارنة حول مأساة أوديب الشهيرة من خلال معالجة كل من توفيق الحكيم وهو أول من تناولها من بين الكتاب العرب وعلي سالم وهو من جيل لاحق على جيل الحكيم. وتبين معالجة كل منهما اختلاف الرؤية وبالتالي تباين المعالجة الدرامية لكل من الكاتبين العربيين. ومن هنا يمكن أن تندرج هاتان المقالتان تحت باب الأدب المقارن حيث أن الفارق الزمني بين كتابتهما يصل إلى نحو خمسة عقود. وهذا الباب جدير بالدراسة لأهميته في الدراسات الأدبية وأدب المسرح المقارن بوجه خاص.

وتحت هذا الباب سيجد القارئ «ثلاث مقالات في المسرح البريطاني» يمكن اعتبارها دراسات في النقد الدرامي التطبيقي. حيث أن هذه المقالات كتبت بعد حضوري لعروض تلك الأعمال الدرامية على خشبة المسرح في بريطانيا. سيلاحظ القارئ الكريم أنه بالرغم من أن العنوان يدل على وجود ثلاث مقالات ، إلا أنه للأسف لا يتضمن

هذا الباب إلا مقالتين فقط وذلك لفقدان المقالة الثالثة التي ربما كانت حول إنتاج جديد ومعالجة عصرية لمأساة «هاملت» التي فقدت كما فقد غيرها. وقد كتبت هذه المقالات الثلاث لتنشر متتابعة على مدى ثلاثة أسابيع متتالية.

أما الباب الثاني فيحتوي على دراسات في النقد الأدبي حيث يجد القارئ الكريم دراسات من بينها مقالة حول الشاعر و الناقد الأنجلو أمريكي تي إس إليوت حول الوظيفة الاجتماعية للشعر ومقالة بمناسبة المئوية الأولى لوفاة الكاتب الروائي البريطاني العظيم تشارلز ديكنز. ولعل مقالة «شكسبير و التاريخيات» التي لم يسبق لي نشرها من قبل تمثل محاولة لفهم المسرحية التاريخية من منظور شكسبيري أو مسرحة التاريخ البريطاني على يد شاعر الإنجليزية الأشهر . وقد كتبت تلك المقالة كمدخل لأسبوعٍ أقيم في منتصف السبعينيات لمسرحيات شكسبير المعدة سينمائياً. أما مقالة «بين المسرح و الدين» فهي دراسة حول نشأة فن المسرح كنوع أدبي وتطوره منذ بداياته الدينية واحتفالاته الطقوسية أيام اليونان القدماء مروراً بالمعالجات الكنسية متمثلة في مسرحيات الآلام و الأسرار و المعجزات ومن ثم مسرحيات الأخلاق التي كانت الحلقة الوسطى بين المسرح الديني و الدنيوي . كما حاولت في تلك الفترة تشخيص واقعنا المسرحي من خلال نظرتي إلى واقع المسرح في البحرين في ذلك الوقت.

أما الباب الثالث فيضم بين دفتيه ترجمات لروائع القصص القصيرة العالمية وكان الهدف منها تعريف القارئ بفن القصة القصيرة الذي شابه كثيراً من سوء الفهم من قبل بعض «القصاصين» الذين فهموا القصة القصيرة بمداها القصير في عدد الصفحات حتى وصلت في بعض الأحيان إلى نصف صفحة أو حتى فقرة واحدة. كان القصد من ترجمة تلك القصص ليس لتقديم نماذج لروائع القصة القصيرة العالمية

بقدر ما كان القصد منها أن أبين للقراء أن فن القصة القصيرة فن ليس من السهولة لكل كاتب أن يخوض غماره فهو صعب تحكمه ضوابط و قواعد لا يقدر عليها سوى الكتاب الموهوبين أمثال يوسف إدريس و نجيب محفوظ و يحي حقي و رشاد رشدي و غيرهم من الكتاب العرب. وكان الهدف من نشر تلك القصص إلى جانب ذلك محاولة لخوض تجربة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية.

أنا مدين لمسرح أوال ، هذه الفرقة المصممة على البقاء رغم العديد من عوامل «الإحباط» التي تعيق تطور الفرقة كمؤسسة أهلية فنية من مؤسسات المجتمع المدني ، بالشكر الجزيل لتبنيها نشر هذه المجموعة من المقالات. فلإدارة المسرح و للفنان عبدالله ملك خالص تقديري و امتناني وكذلك للفنان المبدع موسى حسن الذي قام بإعداد المقالات للمطبعة لتصدر على هيئة كتاب. و شكري موصول كذلك للأخت لميعة محمد يوسف التي قامت بإعادة طبع هذه المقالات وصفها إلكترونيا ، فكلمات الشكر وحدها لا تفيها حقها لجهدها المبدع.

محمد علي الخزاعي
المنامة – صيف 2009

2 – في المسرح

1 – أوديب بين سوفوكليس و الحكيم (1)

2 - أوديب بين سوفوكليس و الحكيم (2)

3 - إنت اللى قتلت الوحش

4 – ثلاث مقالات في المسرح البريطاني : المقالة الأولى : مجلس الحب

5 - ثلاث مقالات في المسرح البريطاني : المقالة الثانية : حكاية الشتاء

أوديب بين سوفوكليس والحكيم

1 ـ أوديب سوفوكليس

«يا أهل مدينتنا طيبة ، أنظروا! هذا أوديب الذي عرف الأحجية المشهورة ، وكان رجلاً عظيماً. من من المواطنين لم ينظر إلى مقاديره بعين ملؤها الحسد؟ أنظروا إلى أي بحر عاصف من البلاء قد وصل. لذلك ، وبينما تنتظر أعيننا لترى اليوم الأخير ، المقدر ، يجب علينا أن لا نصف أحداً من بني الجنس الفاني بالسعادة حتى يعبر حدود الحياة بلا ألم.»

بهذه الكلمات تختتم الكورس مأساة «أوديب ملكاً» لسوفوكليس. وإذا تمعنا جيداً في هذه السطور سنجد أنها تتضمن جوهر مأساة أوديب ، وهي سقوط رجل عظيم لم يكن له إلا نزراً يسيراً فيما حل به والذي كان من تدبير قوى أكبر وأعظم منه كإنسان ، قوى يقف حيالها مكتوف اليدين ، هذه القوى في الواقع لم تكن سوى الآلهة التي تتحكم وتقرر مصير الإنسان. والإنسان ما هو إلا مخلوق مسير لا يملك لنفسه نفعاً و لا ضراً ، وأن إرادة الآلهة لا راد لها. والسعيد من بني البشر من يغادر هذه الحياة وقد سلم من بطش الآلهة الحاقدة. وطالما بقي الإنسان على هذه البسيطة فإنه معرض لأن يصبح ضحية لمكر الآلهة وبطشها. هذا الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية ممثل في القدر هو محور الكثير من المآسي الإغريقية و من هنا جاء تفسيرها على أساس ديني . وفي مثل هذه المآسي التي يمكن أن نصفها بأنها دينية لا يكون التركيز فيها على البطل التراجيدي وحده فحسب ، وإنما على الخلفية الدينية على حد سواء إن لم تطغ هذه الأخيرة على البطل نفسه في بعض الأحيان.

بنى سوفوكليس مأساته على فكرة رئيسية ، أي على قوتين غير متكافئتين. فليس في إمكان الإنسان أن يتحدى الآلهة ويهرب من قدره لأن النجاح لن يكون حليفه والنهاية التي تتربص به لا محالة واقعة. هذا ما حدث لأوديب ، فقبل أن يرى نور الحياة قالت نبؤة أبوللو أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه . ولكي يتفادى والداه تحقيق هذه النبؤة التي تحمل في طياتها إثمين لا يقل أحدهما عن الآخر بشاعة ولا تدنيساً ، يأمر أبوه لايوس ملك طيبة أحد خدمه أن يتخلص منه. غير أن هذا الخادم لم يطاوعه قلبه أن يفتك بطفل بريء فسلمه لأحد الرعاة الذي سهر على تربيته وسلمه في النهاية لملك كورنثيا بوليبس الذي تبناه . وعندما بلغ أشده واستوى ، أصبح الأمير المكرم لكورنثيا والابن المحبوب من قبل عاهليها والذي ظن أنه ابنهما الحقيقي . ولكن بطريق الصدفة سمع من أحد أفراد حاشية بوليبس وهو تحت تأثير الشراب أنه ليس الأبن الحقيقي لبوليبس وميروبي فكتم غيظه لحظة وذهب يستفسر عن حقيقة أمره ممن اعتقد أنه ابنهما. فأخبراه بما يطمئنه. إلا أن باله لم يستقر لحظة فقرر أن يذهب إلى دلفي لاستشارة الآلهة ليعرف الحقيقة منها عن طريق نبؤة أبوللو. وهناك في دلفي ، أخبرته النبؤة بما لم يكن يتوقعه ، وهو أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه ، فما كان منه إلا أن قرر عدم العودة إلى كورنثيا مرة أخرى خوفاً من تحقيق النبؤة. وظل هائماً على وجهه في الأرض الواسعة . وفي طريقه من دلفي إلى طيبة وعند تقاطع ثلاث طرق ، إلتقى بقوم مسافرين عددهم خمسة أفراد ونشبت بينه وبينهم مشادة على أحقية كل منهم في العبور أولاً أدى إلى اقتتالهم فصرع أوديب أربعة منهم ولاذ بالفرار ناجياً بجلده.

وعلى أبواب طيبة التقى أوديب بوحش يطلق عليه أبو الهول يطرح على كل من يلقاه أحجية ، فإن فشل في حلها كان الموت من نصيبه.

وفي أبي الهول وجد أوديب نداً له ، فهو لم يفلح في حل اللغز بل انتصر على الوحش وقتله وبذلك خلص طيبة من شره ومن الرعب الذي كان يتهددها. وعندما دخل المدينة استقبل استقبال الأبطال ونصب ملكاً على عرشها الذي خلا بمقتل ملكها لايوس على يد جماعة من قطاع الطرق – كما أشيع بين الناس – وهو في طريقه إلى دلفي لاستشارة الآلهة – ويتربع أوديب على العرش ويقترن بملكة لايوس جوكستا وتنجب له بنين وبنات.

كل هذه التفصيلات تحدث قبل أن تبدأ المسرحية. حيث أنها تبدأ بعد مرور سبعة عشر حولاً من مقدم أوديب إلى طيبة وزواجه من جوكستا التي لم تكن في الواقع سوى والدته ولم يكن لايوس سوى أبيه ، وبذلك تحققت نبؤة أبوللو بالرغم من جميع الاحتياطات التي بذلها الوالدان المسكينان. وبالرغم من هروب أوديب من كورنثيا الذي لم يكن سوى بداية الطريق نحو تحقيق ما خشي الثلاثة عقباه.

تبدأ المسرحية بمحنة ترزح تحت وطأتها طيبة حيث انتشر الطاعون وكثرت ضحاياه من بني البشر والحيوان على حد سواء. وأمام هذه المصيبة لا يجد الملك بداً من استشارة الآلهة ، فيرسل كريون ، أخا زوجته ، إلى معبد دلفي لمعرفة الأسباب التي من أجلها أرسل الطاعون والوسيلة التي يكفرون بها عن معصيتهم إرضاءً للآلهة لكي تزيل عن كاهل طيبة هذا الطاعون المدمر. يعود كريون من دلفي بالنبؤة التي تقول أن طيبة تهاونت ولم تثأر لمقتل ملكها السابق لايوس. وأن قاتله حر طليق في المدينة. يقسم أوديب أن يجد في البحث عن قاتل لايوس إرضاء للآلهة وهنا فقط تظهر أول السخريات الدرامية فالقاتل الذي يبحث عنه أوديب لا أحد سواه.

يرسل أوديب في طلب تيرسياس العراف الأعمى أو النبي كما يدعوه الإغريق لتفسير نبؤة الآلهة. وعند مقدمه يرفض الإفصاح بشيء في

بادئ الأمر فتثور ثائرة أوديب وتنشب بينهما مشادة حادة يفقد فيها كلاهما السيطرة على أعصابه فينبئ تيرسياس أوديب أنه هو القاتل الذي يبحث عنه وأنه من جلب العار لنفسه ولأمته وأن هذا اليوم سيشهد نهايته. غير أن أوديب لا يأخذ بكلام تيرسياس ويتهمه بالتآمر مع كريون للإطاحة بعرشه.

لو لم يكن أوديب في هذه الأثناء في سورة من الغضب ولو أنه استمع لما قاله تيرسياس لانتهت المأساة عند هذا الحد ولتوصل أوديب إلى الحقيقة التي يبحث عنها ولكن شيئاً من هذا القبيل لم يحصل. لم يستمع أوديب لما قاله تيرسياس لأنه لم يساوره الشك لحظة في استقامته وعفته.

لا يمكن للحقيقة أن تطمس أو تظل مغمورة إلى الأبد ، فلا بد أن يأتي اليوم الذي تظهر فيه واضحة بلا شائبة. وفي حالة أوديب لم تظهر الحقيقة إلا بعد سبعة عشر عاماً. وفي محاولة للبحث عن قاتل لايوس يبدأ السر الرهيب الذي يغلف النبؤة في الظهورعلى السطح. وتشاء سخرية القدر أن تجعل من القاتل المحقق الذي يبحث عن نفسه دون أن يدري. والسؤال الأول الذي يطرحه أوديب هو : كيف قتل لايوس ؟ فتجيبه جوكاستا أنه قتل عند تقاطع ثلاث طرق ،أن قتلته كانوا مجموعة من قطاع الطرق ولا يعرف عن الحادثة سوى خادم من خدم لايوس وهو من نجا بجلده وفضل أن يترك حياة القصور ويعيش في الحقول و المراعي منذ أن اعتلى أوديب العرش.

هنا فقط يبدأ الشك يساور أوديب لأن مقتل لايوس عند تقاطع ثلاث طرق هو نفس المكان الذي لقى فيه المجموعة وصرع أربعة منها. وكان السؤال الثاني الذي وجهه أوديب لجوكاستا هو أن تصف له لايوس. فكان ردها أنه كان طويل القامة وأن المشيب بدأ يغزو شعره قليلاً وأنه لا يختلف عن أوديب كثيراً في شكله. هنا بدأت شكوكه تزداد بأنه

قاتل لايوس بالفعل، ولكن لا يمكن حسم هذا الشك إلا بسؤال الخادم شخصياً عن عدد الذين هاجموهم ، فإن كان رده أنهم كانوا أكثر من واحد فمعنى ذلك أن أوديب برئ مندم لايوس. وإن كان الجواب أن من هاجمهم واحد فقط فمعنى هذا أنه هو القاتل الذي يبحث عنه وبذلك تكتمل الصورة وتظهر الحقيقة واضحة للعيان.

وبينما أوديب مشغول في التحقيق يأتي من كورنثيا رسول يحمل بشرى سارة هي أن الحكم قد آل لأوديب بعد وفاة والده بوليبس. بدأ بصيص من الأمل يطفو على السطح. فبوليبس مات ميتة طبيعية وبذلك نجا أوديب من إثم قتل والده. وقرر أن لا يذهب إلى كورنثيا طالما بقيت ميروبي على قيد الحياة. غير أن بصيص الأمل الذي تراءى له لحظة ما فتئ أن خبا في الحال لأن الرسول أخبره أن مخاوفه لا أساس لها لأنه ليس الابن الحقيقي لبوليبس و ميروبي لأنه هو – أي الرسول – من قدمه هدية للملك. لقد سبق لراع أن أعطاه أوديب عندما كان طفلاً وكان موثق الرجلين بطريقة غريبة لأن كعبيه قد ثقبا وشد وثاقه لكي لا يستطيع نحريكهما. ومن هنا جاءت تسميته أوديب أي وارم القدمين.

لم يكن هناك مفر من أن يسأل أوديب الرسول عن الراعي الذي سلمه إليه. وتبين أن الرجل المطلوب هو نفس الرجل الذي نجا من الموت عندما قتل لايوس وصحبه. هنا يبدأ بحث أوديب عن حقيقة كنهه. من هو ؟ ومن هما والداه؟ وكل ما يتمنى أن لا يكون من أصل وضيع. ويخيم الحزن على جوكستا وترجوه أن لا يستمر في البحث عن أصله. وعندما يصر أوديب على استدعاء الراعي تنطلق جوكاستا مسرعة إلى داخل القصر وهي تولول : »وا أسفاه ، أيها التعس ، تلك هي الكلمة الوحيدة التي أخاطبك بها ، هي ولا كلمة غيرها من الآن و إلى الأبد.«

يحضر الراعي وبعد استجواب دقيق من جانب أوديب يعترف بأنه يعرف الرسول وأنه سلمه الطفل الذي كان ابن لايوس الذي سبق أن أعطته إياه والدته جوكاستا ليتخلص منه ولكن قلبه لم يطاوعه على قتل طفل بريء. وعندما سئل عن السبب الذي من أجله أراد والداه أن يتخلصا منه أجاب أنه الخوف من أن تتحقق نبؤة قالت بأن هذا الطفل سيقتل أباه ويضاجع أمه.

وأخيراً انكشفت خيوط هذه الجريمة الغامضة التي وضعت أوديب في مركز الأحداث. والآن وقد عرفنا من هو القاتل الحقيقي للايوس فإن القصاص من أوديب بصفته ملك طيبة وأعلى سلطة في البلاد يصبح أمراً صعباً. ويشاء القدر أن يضع أوديب بنفسه خاتمة لهذه المأساة الرهيبة. فنهايته متوقعة حيث أن آخر كلماته في نهاية التحقيق تدل بوضوح على نوع العقاب الذي سيوقعه على نفسه: «آه! آه! لقد تحقق كل شيء! كل شيء صحيح! أيها النور هل لي أن ألقى عليك نظرة لآخر مرة! أنا الذي حلت به اللعنة في المولد وفي الزواج وفي سفك الدم.»

ضحايا القدر في هذه المأساة ثلاثة : أحدهما لايوس ، وإن كان مقتله جريمة لا تغتفر إلا أنها أهون من مضاجعة الابن لوالدته ، الضحية الثانية التي لم تحتمل جوكاستا الصدمة فشنقت نفسها. وبعد أن علم أوديب ، الضحية الثالثة ، بالنبأ اندفع إلى مخدع زوجته–والدته واقتلع دبوساً معلقاً في صدرها وأخذ يطعن عينيه. وهذا القصاص الذي أحله أوديب بنفسه أشد قسوة من الموت . إذ بالموت تنتهي آلامه ، أما بالعمى فسيظل معذباً إلى أن تزف ساعة مماته.

ويجرنا عمى أوديب إلى عمى تيريساس ويجعلنا نقارن بين ضريرين. فتيريسساس ضرير باسطاعته أن يرى الحقيقة جلية ورب ضرير مبصر. فهو كما يطلق عليه في الإنجليزية **Prophet and Seer**

أي نبي و عراف. وهناك تورية واضحة في كلمة **Seer** التي تعني حرفياً مبصراً. فهو إذن أكثر من عراف يتنبأ بالمستقبل. أما أوديب فلم يبصر ليرى الحقيقة حينما كان مبصراً وعندما تجلت له واضحة كان تأثيرها عليه مدمراً فسلبت نور عينيه. فهو في عماه يريد أن يهرب من الواقع لكي لا تقع عيناه على حقيقة الوجود وترى أولاده الذين خرجوا من نفس الرحم الذي ترعرع فيه. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى بفقدان بصره سيعيش في ظلام دامس إلى الأبد فهو ليس في حاجة إلى بصر لأنه عندما كان بصيراً فشل في التوصل إلى من يرنو إليهما فلتكن حياته ظلاماً في ظلام.

وجد أرسطو طاليس في «أوديب ملكاً» المأساة المثالية ، وقد بقيت كذلك منذ ذلك الوقت إذ طالما أعجب بها الكثيرون. و إعجاب أرسطو بها يرجع إلى بلوغها الكمال في تركيبها الدرامي حيث أن كل مشهد من مشاهدها ما هو إلا نتيجة منطقية للمشهد الذي سبقه. فلتفشي الطاعون كان من الطبيعي أن يرسل كريون إلى دلفي لاستشارة الآلهة وأن يستدعى تيرسياس لتفسير النبؤة ... إلى آخر أحداث المسرحية.

تتجلى في هذه المسرحية روعة البناء الدرامي والبساطة التي تتميز بها المأساة اليونانية. وتعتبر هذه المأساة نموذجاً جيداً لتطبيق مبدأ الوحدات الثلاث التي لاحظها أرسطو والتي أطلق عليها فيما بعد الوحدات الأرسطية وهي وحدات المكان والزمان والحدث. فأحداث المسرحية تجري في مكان واحد هو طيبة وتستمر مدة يوم واحد هو آخر يوم في حياة أوديب كملك لطيبة، وأما الحدث فهو واحد لا غير، فليس هناك موضوع آخر غير قصة أوديب تشغلنا عن الموضوع الذي نحن بصدده.

يرى بعض الدارسين في تفسيرهم لمأساة أوديب على أنها عقاب

لخطيئة. فسقوط أوديب في رأيهم مرده ارتكاب جريمة قتل الوالد ومضاجعة الوالدة. ومن غير المنطقي أن يكون هذا هو التفسير الوحيد والصحيح للمأساة لأن العقاب لا يتساوى مع الإثم الذي ارتكبه أوديب لأنه لم يكن يعلم أنه ارتكب جريمة قتل والده والاقتران بوالدته. وأوديب كبشر لم يصل إلى مرتبة الكمال فهو حاد الطبع ومتشكك. وما حادثة القتل العرضية إلا دليل على ذلك. وربما ترجع شكوكه إلى إيمانه باستقامته وعفته. وهذا القصور في شخصية أوديب هو ما يخفف الصدمة على المشاهدين فيتجهون إلى قبول العقاب الذي حل به.

فسقوط أوديب ليس مرده ارتكاب إثمين لا يغتفران وإنما لأنه وقع ضحية شراك وشباك نصبتها له قوى خارقة أكبر و أقوى منه وهذا ما يجسد فكرة الصراع الدرامي بين أوديب وتلك القوى الخارقة التي نطلق عليها تجاوزاً القدر. وهذا الصراع بطبيعة الحال غير متكافئ. من هنا يأتي تعاطفنا مع أوديب الذي لا ننظر ليه كمجرم وإنما كبطل استطاع أن يحافظ على إنسانيته وكرامته وبقي بطلاً حتى النهاية.

أوديب بين سوفوكليس والحكيم

2 ـ أوديب توفيق الحكيم

لم تحظ مسرحية باهتمام كتاب المسرح كما حظيت به «أوديب ملكاً» لسوفوكليس ، إذ أن عدد من تناولها من كتاب المسرح بالمحاكاة يفوق الثلاثين مؤلفاً في مختلف العصور . وكان هؤلاء كتاباً لهم وزنهم في تاريخ المسرح العالمي كسينيكا ، كورني ، فولتير ، جان كوكتو ، آندريه جيد ، جون درايدن و ييتس. ومن يقارن ما كتبه هؤلاء المشاهير بما كتبه سوفوكليس يتضح له جلياً أنه إذا كان بالإمكان محاكاة أعظم كتاب المآسي اليونانيين في مسرحيته الشهيرة ، فإنه ليس بالإمكان التفوق عليه والارتقاء إلى مستواه.

ولا يرجع هذا إلى تفوق المسرح اليوناني على ما تلته من مسارح ولكن الأمر يعود إلى أن موضوع مأساة أوديب يناسب الوسائل التي كان يمتلكها المسرح اليوناني من جهة أو إلى أنه يتفق مع روح المسرح الذي صبغته الديانة الوثنية بصبغتها وأضفت عليه طابعاً دينياً وفلسفياً يتلاءم مع معتقدات الإغريق وفلسفتهم. ومن هنا كانت جذور المسرح اليوناني موغلة في أساطير اليونان الدينية والشعبية. وما الكثير من المآسي اليونانية إلا تعبير عن شعور ديني مما جعل تقبلها من الجمهور الأثيني أمراً سهلاً لأنها تتناول موضوعات ليست غريبة عليه.

وما فشل كثير من الكتاب الذين تناولوا موضوع أوديب إلى الارتقاء إلى «أوديب ملكاً» إلا لعدم اقتناعهم بأن مأساة أوديب كانت في الأساس مسرحية دينية قبل أن تكون مأساة فرد. وتناولها كثير منهم من وجهة النظر الإنسانية البحتة مغفلاً العنصر الديني الذي تقوم عليه المأساة وهو علاقة الإنسان بالقدر.

من حسن الطالع أن أدب المسرح العربي الحديث لم يخل من محاولة محاكاة سوفوكليس في مسرحيته الرائعة. ومن من كتاب المسرح العربي يستطيع أن يقوم بهذه المحاولة غير توفيق الحكيم ؟ وتوفيق الحكيم من المسرحيين القلائل الذين استطاعوا أن يفهموا روح الترجيديا عند الإغريق وهي – على حد تعبيره– «أنها تنبع من شعور ديني»

إن جوهر التراجيديا يقوم على صراع ظاهر أو خفي بين الإنسان والقوى الإلهية المسيطرة على الكون. صراع الإنسان مع شيء أكثر من الإنسان، وفوق الإنسان ... أساس التراجيديا الحقيقية في نظري ، هو إحساس الإنسان أنه ليس وحده في الكون وهذا ما أعنيه «بالشعور الديني»

ولكن إلى أي مدى استطاع توفيق الحكيم أن ينجح فيما فشل فيه الآخرون الذين لم يكن باعهم أقصر من باع كاتبنا الذي يحتل مكان الصدارة بين كتاب المسرح في العالم العربي؟ هذا ما ستحاول هذه المقالة الإجابة عليه.

إن أول خطأ وقع فيه توفيق الحكيم هو تجاهله لجوهر عمل سوفوكليس الذي يقوم على صراع بين قوى الآلهة وبين الإنسان. فبدلاً من أن يجعل هذا الصراع محور مسرحيته أدخل عليها صراعاً من نوع آخر وهو نفس الصراع الخفي الذي يدور في مسرية سابقة له هي «أهل الكهف» ، هذا الصراع بين الواقع والحقيقة.

باستبدال الصراع الرهيب بين القدر والإنسان وإحلال صراع بين الواقع والحقيقة جرد الحكيم المسرحية من أهم عناصرها . وقد لجأ إلى هذا التغيير لأسباب يرجعها إلى عقيدته الإسلامية. فالعقلية الإسلامية ترفض قبول فكرة الإله المتجبر الذي يدبر الأذى للناس وينصب لهم الفخاخ ليقعوا فيها ثم يحاسبهم بعد ذلك على ما فعلوا.

فأوديب الذي يقع ضحية القضاء المحتوم الذي لاحقه منذ ولادته عند سوفوكليس يختلف تماماً عن أوديب الذي صوره توفيق الحكيم. فالهاوية التي تردى فيها أوديب ليست من تدبير القدر وإنما من تدبير إنسان هو العراف تيريسياس ، فهو الذي أوحى إلى لايوس بأن يتخلص من الطفل لأنه أراد أن يملك زمام تسيير الأمور في طيبة. وهو الذي أوحى إلى أهل طيبة أن ينصبوا أوديب بعد موت لايوس بدلاً من كريون الذي لم يرده أن يتبوأ الملك في طيبة لأنه لم يرد أن يكون ملكهم من بيت لايوس وإنما رجلاً من عامة الناس.

إن كل ما فعله الحكيم هو أن أخذ الأسطورة القديمة وغير فيها إما بلإضافة شخصيات جديدة كالكاهن أو بتغيير جوهر بعض الشخصيات كأوديب و تيرسيساس لتتناسب مع الفكرة التي أرادها.

فأوديب لا يغادر كورنثيا هرباً من القدر المحتوم الذي تنبأت به نبؤة أبوللو من أنه سيقتل أباه ويضاجع أمه وإنما بحثاً عن حقيقة أصله. كل ما أراد أن يعرفه هو من هما والداه. وسبب بحثه هذا هو – على حد قوله – كرهه أن يعيش في أكذوبة. إن ما يسعى إليه هو الحقيقة مهما كلفه الأمر. هذا ما يعتقده أوديب غير أن الحقيقة مخالفة لذلك تماماً. فهذا الرجل يعيش في أكذوبة منذ سبعة عشر عاماً يوم أن توج ملكاً على طيبة. لقد ظن أهل طيبة أن أوديب البطل الذي أنجاهم من أبي الهول الذي له جسم أسد ورأس امرأة وجناحا نسر. وكل ما لقيه لم يتعد كونه أسداً مفترساً استطاع أن يقتله بهراوته. وحكاية ألجنحة ما هي إلا نسج من خيال ترسياس فهو الذي أدخل في أذهان الناس هذه الحكاية الأسطورية وصدقوها جميعاً وأصبح أوديب في نظرهم بطلاً ومنقذاً. فإذا كان أوديب يسعى فعلاً إلى الحقيقة ويكره أن يعيش في أكذوبة فلماذا قبل أن يسكت على هذه الأكذوبة طوال هذه

المدة؟ لماذا قبلها منذ البداية مع أن حكم طيبة لم يكن مطلبه؟ دعونا نرجع إلى الفصل الأول حيث يدور هذا الحوار بين أوديب والعراف ترسيساس :

أوديب : لست أخاف على نفسي من الحقيقة! .. ولو طوحت بي من فوق العرش! ..إنك تعرف أن الملك ليس بغيتي! .. لقد كنت في «كورنت» مهدي الذي نشأت فيه ، بين أحضان «بوليب» الطيب و «ميروب» الرحيمة! وما كان لهما من مطمع إلا أن يقنعا الناس أني ابنهما ، وأن يجلساني على عرشها .. ولكني هربت من ذلك الملك! ! .. باحثاً عن أصلي! .. لقد هربت من «كورنت» لأني لم أطق الحياة في أكذوبة! جئت هنا .. فإذا بي أعيش في أكذوبة أضحم.

ترسياس : لعل الأكذوبة هي الجو الطبيعي لحياتك! ..

أوديب : وحياتك أنت أيضاً يا «ترسياس»!

ترسياس : وحياتي أنا أيضاً ! .. وحياة كل بشر ! .. لا تنس أنك بطل هذه المدينة! لأن «طيبة» في حاجة إلى بطل .. وهي التي آمنت بأسطورة «أبي الهول»! .. فحذار أن تفجع الشعب في عقيدته! ..

أوديب : ما من شيء يرغمني على الصمت إلا خوفي أن أفجع زوجتي وأولادي في إيمانهم ببطولتي! .. ولا شيء يؤلمني إلا اضطراري الكذب إلى هذا الحد الطويل عليهم! .. إني لأتحامل على نفسي ، حتى لا أصيح بهم وهم يروون أمامي قصة «أبي الهول» لا تصدقوا هذا الهراء .. إن الحقيقة يا أولادي هي ..

الحقيقة أن أوديب الحكيم يعاني من خداع النفس وإلا لما قبل أن يكون ضحية لما كان يدبره ترسياس الأعمى. وهذا الأخير هنا له دور يخالف دوره في مسرحية سوفوكليس. كان هناك النبي الذي يقرأ الغيب من خلال سطور النبؤة. أما هنا فهو لا يقل عن مكيافلي دهاء وخبثاً. استطاع أن يقنع لايوس بالتخلص من وليده في المهد لأنه أراد

أن يطوي صفحة الملك من أسرة لايوس العريقة. وعندما قتل لايوس كان من حق كريون أن يتبوأ الحكم ولكن ترسياس حرمه من هذا الحق لأنه أراد أن يعتلي العرش رجل غريب فكان له ما أراد.

أما جوكستا فلا يمكن مقارنتها بجوكاستا الحكيم التي نراها في المشهد الأول من مسرحيته أقرب إلى المرأة الشرقية منها إلى المرأة الإغريبية ، فهي تشارك زوجها مصابه وتقرأ ما يجول بخاطره بسبب الطاعون الذي حل بطيبة وأطبق على أنفاسها. فجوكاستا تقوم هنا بدور الزوجة خير قيام ولا يتطرق إلينا الشك مطلقاً في البداية على أنها والدته. إضافة إلى ذلك فهي مدلهة بحب أوديب . وهي الأخرى مخدوعة ببطولته كما كانت عاملاً في نشر الأكذوبة في محيط العائلة على الأقل إذ تطالبه بأن يحكي لأطفالها قصة بطولته :

– إنه لفخر لي ولأولادنا ألا تكون إلا من صفوة الأبطال ! .. من أجل هذا أحب أن تروي لصغارنا بطولتك ، وتلقي عليهم درسك في كل حين ! .. بل لست أنكر أني ، أنا أيضاً ، أحب أن أسمع هذه القصة منك ! .. إنها تذكرني بتلك اللحظات التي كان يترقبك فيها قلبي .. قلقاً مرتجفاً ، لا يدري أتظفر أنت بمفتاحه ، أم يلقي بنفسه في بحر العدم !

– «أوديب» زوجي ! .. لكأنه كتب لي أن أرى السعادة كاملة وأن تراها أنت كذلك بلا شائبة !

أما في مأساة سوفوكليس فإن المرة الأولى التي تقع فيها أعيننا على جوكاستا نراها غاضبة ومستاءة بسبب الخلاف الذي نشب بين زوجها وأخيها فتخاطبهما بلهجة لا تخلو من التقريع : « أيها المضللان لم أثرتما مثل هذا الخلاف الكلامي؟ ألا تخجلان فبينما البلاد تئن من وطأة البلاء تثيران مشاكلكما الخاصة؟ تعال ، إذهب أنت إلى داخل الدار ، وأنت يا كريون ، عد إلى منزلك وإياك أن تثير الكثير من جراء

هذا الموضوع التافه.»

تناول توفيق الحكيم مأساة أوديب من الناحية النفسية وبذلك كان تأثره بفرويد أكثر من تأثره بسوفوكليس. هناك من الناس من يخلط بين مأساة أوديب لسوفوكليس وعقدة أوديب التي كشف عنها فرويد. والفرق شاسع بين الاثنين صحيح أن «أوديب ملكاً» لا تخلو من العنصر السيكولوجي ولكن هذا كما يقول الأستاذ HADAS «لا يبرر إطلاق اسمها على عقدة. وإنصافاً لفرويد ، يجب أن نبين أنه سمى العقدة باسم أوديب لملائمة الاسم لها فقط ولأن كل الناس يعرف القصة وليس لأن القصة تصور العقدة.»

يوضح لنا الفصل الثالث من «الملك أوديب» بجلاء أن أوديب توفيق الحكيم ما هو إلا إنسان مصاب بمرض خطير هو عشقه لوالدته ، فبعد ظهور الحقيقة وانكشاف خيوطها ، بدلاً من أن يعاني أوديب من هول الصدمة نراه يواجه الموقف وكأن شيئاً لم يكن ، فلا ضير عنده أن تكون جوكاستا أمه وزوجته في نفس الوقت. نراه يلح ويتوسل إليها في البقاء وأنه على استعداد لأن يعيش معها تحت سقف واحد كزوجين وأنه لن يعير اهتماماً لما سيقوله الناس عنهما ،ولكن مع ذلك فجوكاستا زوجته ويجب أن تبقى كذلك وسيبقى هو ابنها وزوجها في نفس الوقت!

«نادني بأي وصف شئت! فأنت «جوكاستا» التي أحبها ولن يغير شيء ما بقلبي ..فلأكن زوجك أو ابنك ... فما تستطيع الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود! ولتكن «أنتجونة» وأخواتها أولاد لي و أشقاء. فما يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغير في نفسي ما أكنه لهم من الحنان والحب! .. أعترف لك يا «جوكاستا» أني تلقيت الضربة وكدت بها أنوء..ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلني أبدل شعوري نحوك لحظة واحدة! .. فأنت هي «جوكاستا»

دائماً . . ومهما أسمع من أنك لي أم وأخت . . فلن يغير هذا من الواقع شيئاً . . وهو أنك عندي دائماً «جوكاستا».

إن هذا الكلام لتقشعر له الأبدان ولتزول من هوله الجبال! بهذا المنطق الغريب فقد أوديب أهم شيء كبطل مأساوي ، فقد تعاطفنا معه وأثار اشمئزازنا لإصراره على استمرار هذه العلاقة المحرمة.

لا يمكننا على الإطلاق مقارنة أوديب المصري بأوديب الأغريقي فالاختلاف كبير بين الاثنين. والدافع الذي من أجله أقدم الاثنان على فقء عينيهما يبين لنا أن أوديب سوفوكليس بطل بحق وأنه إنسان سوي أضحى ضحية للقدر ، وأنه فضل البقاء في ظلام دامس تكفيراً على ما اعتقد أنه ذنبه لأنه لا يريد أن يبعد الأهوال التي انكشفت له ولا المعرفة التي سعى إليها. أما أوديب توفيق الحكيم فيفقأ عيناه لا هروباً من الحقيقة ولا تكفيراً عن أبشع إثم ارتكبه ولكن لأنه أراد أن يبكي جوكاستا بدموع من دم! ما أهول هذه الفكرة!

من أهم مظاهر الاختلاف العام بين المسرحيتين :

أولاً : على العكس من سوفوكليس اضطر توفيق الحكيم أن يلخص ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة. وبذلك فقدت المسرحية عنصراً هاماً هو عنصر التشويق الذي يشدنا إلى ما سيجري.

ثانياً : فقدت المأساة عنصر الصراع العاتي بين الإنسان والقدر وأحل الحكيم محله صراعاً تجريدياً هو الصراع بين الحقيقة والواقع وهو نفس الصراع الذي تقوم عليه مسرحيته الأخرى «أهل الكهف».

ثالثاً : جرد الحكيم المسرحية من بعض المعتقدات التي تأباها العقلية الإسلامية كفكرة تجبر الإله وتدبيره الأذى للناس وأحل محلها فكرة مناقضة وهي أن الشر كامن في النفس البشرية وأن كل ما يصيب الإنسان من شرور مرده الإنسان نفسه. فالآلهة لم تدبر شيئاً وإنما كان

كل شيء من تدبير ترسياس الأعمى.
رابعاً : خرج الحكيم على قاعدة الوحدة في الزمان و المكان . ويقول أنه خرج عليهما مرغماً وكان بوده لو احتفظ بهما وسبب ذلك أنه رأى أن جو الأسرة في حياة أوديب أمراً لا ينبغي إغفاله لأنه على محوره تدور الفكرة التي من أجلها اختار هذه المأساة بالذات! وبسبب هذه الفكرة تحولت مأساة أوديب من مأساة إنسانية عامة إلى مأساة فردية خاصة.
وبعد ، فقد أضاف توفيق الحكيم محاولة إلى المحاولات التي قام بها الكثيرون في محاولاتهم محاكاة سوفوكليس وما كان توفيقه في محاولته هذه خيراً من محاولاتهم! وحسبنا أن نستشهد هنا بكلمات توفيق الحكيم نفسه في هذا المجال : «إن محاكاة القديم هي مشكلة صعبة حقاً .. بل إنها تكاد أن تكون مستحيلة في بعض الأحوال ، كما لو كنا نريد بعنب جديد أن نصنع للتو خمراً معتقة! .. هنالك ولا شك سر خفي في تركيب ذلك الخمر القديم ، يجعل له مذاقاً لا يضاهى! .. أما بعد فحسبنا أن حاولنا الصعب من الأمور ، ونحن نعلم كل العلم أن الذي ينتظرنا في نهاية الطريق هو الإخفاق! .. إن أجزل الأجر هو أحياناً العمل نفسه ، لا نتيجته! ..وما أعظم الأجر الذي نلته ، والثمر الذي تساقط عليّ ، بمجرد مكثي بضع سنين ، في ظلال الشجرة القديمة ، الدائمة الاخضرار و الإثمار : «تراجيديا سوفوكليس»! ..

أوديب : إنت اللى قتلت الوحش!

ظهرت بعد مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس العديد من المسرحيات التي حاكى مؤلفوها هذه المأساة الإغريقية وتناولوها من زوايا مختلفة. غير أنه لم يستطع أحد منهم أن يرقى لمعاناة مسرحية سوفوكليس في روعتها فأتت معظم محاولاتهم صوراً باهتة من الأصل الذي يعتبر بحق أروع ما خلفه لنا التراث المسرحي اليوناني.

قرأت مؤخراً مسرحية عربية حديثة تتناول أسطورة أوديب ولكن بشكل ساخر. وقد استوقفتني هذه المسرحية كثيراً لا لشكلها و مضمونها فحسب وإنما للآراء التي أبداها مؤلفها في مقدمة مسرحيته المطبوعة.

أعطى مؤلفها لمسرحيته عنواناً مثيراً هو «كوميديا أوديب أنت اللي قتلت الوحش» وقد قدمت في فبراير 1970 على مسرح الحكيم بالقاهرة من إخراج جلال الشرقاوي. أما كل ما أعرفه عن المؤلف أنه يدعى علي سالم وأنه على حد تعبير ناشر مسرحيته ، دار الهلال، كاتب مسرحي من طلائع الجيل الجديد في المسرح المصري.

وقد أثبت هذا الكاتب الشاب في السنوات الخمس الماضية أنه واحد من أنضج كتاب الكوميديا في المسرح العربي. فالكوميديا عنده ليست نوعاً من الضحكات العابثة ولكنها سخرية اجتماعية وفلسفة عميقة. كما أن الروح الشاعرية التي يتميز بها مسرحه قد انعكست بوضوح في حواره ومواقفه الدرامية المختلفة.

أول ما استوقفني عند قراءتي للمسرحية هو رأي غريب للمؤلف مفاده أن أصل أسطورة أوديب فرعوني و ليس إغريقي! وأن الذي دعاه إلى الأخذ بهذه الفكرة أن إيمانيويل فيلكوفسكي وضع كتاباً حول «أوديب و اخناتون» أبت فيه بطريقة مؤكدة تماماً لعلي سالم نفسه أن

الأحداث الأسطورية لقصة أوديب والأحداث المسرحية كما كتبها سوفوكليس في مسرحيته ليست إلا الأحداث التاريخية لاخناتون وأسرته في طيبة القديمة وأن طيبة المذكورة في المسرحية ليست طيبة إقليم بيوتيا في اليونان وإنما هي طيبة مصر القديمة ، الأقصر الآن.
ويمضي علي سالم في محاولته لإقناع القارئ بصحة حجته وحجة صاحبه إيمانيويل فلكوفسكي أن أبا الهول الذي أورده سوفوكليس هو نفسه أبو الهول الموجود في منطقة أهرامات الجيزة! ويضيف بعد ذلك إلى أن سوفوكليس نفسه لم يغادر أرض اليونان ولكنه كان صديقاً للمؤرخ هيرودوت الذي زار مصر مراراً وكان يقابل بحفاوة بالغة من الكهنة الذين سمحوا له بمشاهدة طقوس معينة محرم على الشعب مشاهدتها. ويتساءل علي سالم : « هل حدث هيرودوت سوفوكليس عن مسرحية شهدها في معابد مصر تدور حوادثها حول ملك تزوج أمه وقتل أباه..؟:
لكن علي سالم لا يثبت على هذا الرأي إلا لحظة ليعود ويناقض نفسه بأن أسطورة أوديب كانت موجودة قبل أن يكتبها سوفوكليس ، وأنها كانت تتناقل على ألسنة الرواة وأن أبا المأساة الإغريقية ، أسخيلوس ، كان قد كتب عنها غير أنها لم تصل إلينا وأن أقدم إشارة إلى الأسطورة موجودة في النشيد الحادي عشر من ملحمة «الأوديسا» لشاعر اليونان العظيم هوميروس.
بيت القصيد أن علي سالم أعطى لنفسه الحق في أن يعود بأحداث المسرحية إلى مكانها الذي يزعم أنه طيبة مصر القديمة. وإذا ما علمنا أن أسطورة أوديب كما جسدها سوفوكليس من الروعة والعمق بمكان بحيث غدت كالمنهل العذب يغترف منه كل كاتب قطرات حسب مقدرته ليخرج بعمل جديد نواته موجودة في المأساة الإغريقية الأصلية فإن أي مؤلف لن يقدم لنا سوى شذرات من هذه الأسطورة. وهذا

ما حدا بمؤلفنا العربي إلى أن يجرد مسرحيته من كل المفاهيم اليونانية القديمة التي تصور في جوهرها علاقة الإنسان بالآلهة وبالقدر كأداة من أدواتها ، وأن يتجاهل تماماً ذلك الجزء من الأسطورة الذي يتناول تلك العلاقة المحرمة التي ربطت بين أوديب ووالدته جوكاستا برباط الزوجية ونتيجتها المدمرة عندما اكتشف الاثنان حقيقة كنههما. بدلاً من كل هذا ركز علي سالم على عنصر الخطر الذي كان يتهدد طيبة بسبب وجود الوحش الغريب «أبو الهول» الذي أطبق على المدينة وجعل أهاليها تحت رحمته بسبب ألغازه التي كان يطلقها ويحار بنو طيبة في حلها ويكون الموت من نصيبهم.

مسرحية علي سالم لا علاقة لها بتاتاً بأسطورة أوديب ولا بمسرحية سوفوكليس ، وإنما اتخذ المؤلف من بعض شخوصها ومن حادثة أبي الهول ستاراً لمعالجته الذكية للأفكار التي تتناولها مسرحيته. وقوله أنه أراد الرجوع بالأسطورة إلى مكانها الأصلي ما هو في الحقيقة سوى وسيلة لخلق خلفية مصرية لمسرحيته هذه ، وهو على أية حال لو أعطى لشخوص مسرحيته أسماء فرعونية لما تغير شيء من جوهرها كثيراً أو قليلاً . وإنني أرى محاولته الاستظلال بظل شجرة سوفوكليس الوارفة الظلال ما هو إلا وسيلة فذة لإبعاد أنظارنا عن حقيقة العنصر الرمزي في المسرحية.

قبل أن ننتقل إلى المسرحية يجمل بنا أن نلقي نظرة على شخوصها: فبالإضافة إلى أوديب وهو «شاب يعيش في طيبة لا يعرف من أين جاء على وجه التحديد ، و جوكستا «ملكة طيبة» ، وكريون «رئيس الحرس في طيبة ، و تريزياس الذي هو نفسه تريزياس بنفس أبعاده المعروفة في الأدب الإغريقي القديم ، كما يزعم علي سالم . هناك بعض الشخوص بأبعادها الهامة التي لم تكن موجودة بطبيعة الحال في مسرحية سوفوكليس مثل حورمحب «رئيس كهنة آمون و مدير

جامعة طيبة» و أوالح «رئيس الشرطة في طيبة». هذا بالإضافة إلى بعض الشخصيات الثانوية التي تلعب دوراً مهماً في تجسيد أفكار المؤلف.

والآن دعونا نلقي نظرة على خط سير الحدث في المسرحية. تبدأ «كوميديا أوديب» بتريزياس يقص علينا قصة طيبة ، عروس النيل ، وكيف غدت مدينة كئيبة يخيم الحزن عليها بسبب ظهور «أبوالهول» الذي يعترض المسافرين ويلقي عليهم ألغازاً ومن يعجز منهم عن حلها يكون نصيبه القتل. ذهب الكثيرون لحل اللغز ولم يعودوا فقرر مجلس المدينة تخصيص جائزة مقدارها خمسين ألفاً من الجنيهات لمن يحل اللغز المستعصي على عقول العاديين من الناس. وكان آخر من ذهب منهم الأستاذ بتاح ، أستاذ الدراسات العقلية المبدعة وجراح الجمجمة الملكية ، ولكنه كسابقيه ذهب ولم يعد. هنا يعترض حورمحب على إرسال أساتذة الجامعة ويعتقد أنها مؤامرة تهدف إلى القضاء على ثروة طيبة العلمية ويتخذ قراراً يقضي بتحريم إرسال الأساتذة لمقابلة أبي الهول .وهنا يدور جدل حول من سيحل اللغز وتتدخل الملكة جوكاستا لحسم الخلاف و تعطيهم مهلة ربع ساعة رملية . فإذا لم يتقدم أحد لحل اللغز فإن مجلس المدينة يعتبر نفسه منحلاً.

وتخاطب اللملكة الأهالي و تثير نخوتهم بقولها : «يا أهل طيبة ... أكثركم حكمة ... أحدكم ذكاءً... أكبركم عقلاً ... أوسعكم خبرة ... يتقدم ويحل اللغز...» وهنا يتقدم أوديب ولكن بشرط أن يعطى طيبة ويصبح ملكاً عليها وبعد تردد توافق الملكة وتسأله ماذا سيفعل إذا نجح وحل اللغز وأصبح ملكاً لطيبة؟ وتسمع المفاجأة من أوديب نفسه :

أوديب : حانقلها خمس آلاف سنة لقدام ...حاعمل لها كل

المخترعات اللي الانسان حيعملها بعد خمسة آلاف سنة ..باختصار شديد حاعمل الحضارة ..آلات الطباعة ... والسيارات .. والطيارات.. والكهرباء و الإلكترونات والتلفزيون واللاسلكي.

وبالطبع فإن أوديب كان أذكى من أوالح وأونح وكان محتاطاً للأمر فلكي لا يكون تحت رحمتهما و يسرحاه في أية لحظة فإنه أصر على أن توافق الأهالي على تعيينه وأن يتزوج الملكة جوكاستا ويكون بذلك قد ضرب عصفورين بحجر. وتوافق الملكة التي هي من سلالة الإله آمون على الزواج من إنسان عادي بعد إقناع أوالح رئيس الشرطة لها بأنه سيعجبها لأنه عرف هذا من تحرياته ! !

يذهب أوديب لملاقاة أبي الهول ويعود كما يبدو ظافراً ويحاول أن يقول للناس شيئاً غير أنهم لم يستمعوا له ولم يعطوه فرصة للكلام لأنهم كانوا يهتفون بصيحات منغمة «إنت اللي قتلت الوحش ! »

وهكذا يرفض الناس أن يستمعوا إلى أوديب في وقت هم أحوج ما يكونون فيه للإنصات.

وقبل نهاية الفصل الأول يتبوأ أوديب الحكم و يعتلي عرش طيبة بعد أن كان من عامة الناس وأخذ المقربون من الحكم يثبتون له أنه من سلالة الآلهة !

على العكس من الفصل الأول ذي المشهد الواحد فإن الفصل الثاني يتكون من سبعة مشاهد سريعة. فقد نقلنا الآن نقلة سريعة وطويلة من الماضي البعيد الذي يبعد خمسة آلاف سنة إلى الوقت الحاضر حيث الأجهزة الإلكترونية في متناول أهالي طيبة. والملفت للنظر هو أن أجهزة الإعلام من إذاعة مسموعة ومرئية كلها تتغنى بأوديب وقتله للوحش. فجميع البرامج موضوعها أوديب ووحشه. ولم يقتصر الأمر إلى هذا الحد بل تعداه إلى برامج الدراسة على مختلف مستوياتها. فكل ما يدرس هو عن أوديب سليل الآلهة. ونفاجأ بعد

قليل عندما نرى أن بطانته من خبراء الدعاية والإعلام قد نشروا خبراً عن تأليه أوديب الذي أصبح يدعى الآن أوديب رع. وليس هناك من هو أبلغ من تريزياس لإعطائنا فكرة عما آلت إليه الأمور في طيبة بعد أن أصبح أوديب ملكاً عليها.

تريزياس: إن النغمة السائدة الآن هي أوديب والوحش المقتول.. الكل يغني أغنية واحدة للفرعون الجديد الذي اختصر من عمر الزمن خمسة آلاف عام .. وأخذ أهالي طيبة يتمتعون بالمخترعات التي لن يراها غيرهم قبل زمن طويل. ولقد أحسن مجلس المدينة استغلال تلك المخترعات كلها في تثبيت الألحان المطلوبة في أ

هان الناس ، وفي ملء بعض الخزائن بالمال في الوقت نفسه .. ولم ينس مجلس المدينة أن يعد بياناً باللغز والحل الذي قدمه أوديب للوحش .. وكان الحل هو الإنسان. ظل لآلاف السنين و سيظل إلى الأبد .. هو الحل الوحيد لكل الألغاز..سيظل الإنسان هو النغمة الصحيحة .. النغمة الصحيحة الواضحة بين كل الألحان الرديئة على مر العصور.. ومن الغريب أيضاً أن هذه الحقيقة الواضحة وضوح الشمس في نهار طيبة كثيراً ما تغيب عن أذهان الكثيرين من الملحنين الذين يضعون للشعوب موسيقاها.

وفي المشهد الأخير من الفصل الثاني نفاجأ بأن الوحش الذي كان يهدد طيبة من قبل قد رجع من جديد وبدأ يبث الرعب في قلوب الأهالي.

يبدأ الفصل الثالث و الأخير الذي يتكون من ثلاثة مشاهد بتكرار للمحنة التي عاشتها طيبة قبل أن يخلصها أوديب من الوحش. ويقف أوالح بين الأهالي الواجمين ويتلو عليهم «تقريراً لشرح أبعاد الموقف الحالي بخصوص هجوم الوحش على أسوار المدينة ..» وبعد الانتهاء من تلاوة التقرير يخاطب أوالح الأهالي المتجمهرة :

«يا أهل طيبة الأعزاء ..إنطلاقاً من قاعدة ديمقراطية ..اجتمعنا هنا النهار ده عشان ناخذ رأيكم .. نخلص من الوحش ده إزاي ..؟
ويرد عليه شخص مجهول من الأهالي دون أن نراه :
« أما بجاحة يا أخي .. إحنا مالنا إحنا .. ما هي كل حاجة بتعملوها لوحدكم إشمعنى يعني النهار ده .. هي أهل طيبة أيه ..؟ في الفرح منسية وفي الحزن مدعية ...
وهنا تثور ثائرة أوالح ويطلب من المتكلم الوقوف لكي يراه ويسجل إسمه في محضر الجلسة. ولكن بدلاً من أن يتقدم أحد من الأهالي نسمع نفس الصوت يقول هامساً :
«بطل بقى .. بطل بقى يا أوالح .. يلعن روح أبوك»
وهنا يقف أوالح مذهولاً ويطلب من الذي شتمه الوقوف ، وعندما لا يقف أحد يفقد أوالح السيطرة على أعصابه ويأمر رجاله من الشرطة القبض على طيبة بمن فيها أوديب ملكها ..! !
وإنقاذاً للموقف يتقدم تريزياس على أساس أنه الذي شتم لكي يتم الإفراج عن طيبة . وبعد أ، يعتب أوالح هذا الشيخ الوقور يطلق سراح المدينة. في هذه الأثناء تدخل جوكستا وتستفسر عن السبب الداعي لعقد هذا الاجتماع. فتبلغ أن الوحش قد ظهر من جديد؟ فتنبههم إلى أنه كان ينبغي عليهم أن يبلغوا أوديب المتخصص في حل ألغاز الوحوش وقتلها وأن التقاليد الفرعونية كلها تتضاءل عندما تتعرض طيبة للخطر. لذلك سيحل أوديب اللغز. وعندما يدخل أوديب ويبلغ عن ظهور الوحش يفاجئهم بقوله أنه مستعد لحل اللغز وقتل الوحش وعندما يظهر وحش آخر فسيفعل نفس الشيء. ولكن عندما يموت ما ذا سيفعلون؟ لا بد لطيبة مجتمعة أن تقابل الوحش. يجب على الشعب بأكمله أن يذهب ليقاتل، ويذهب الشعب ولكنه يعود منهزماً لأن الوحش كان أقوى منه.

بعد الهزيمة تنكشف الحقيقة وهي أن أوديب كان يعيش في جهل مطبق بما كان يدور في طيبة . ،ان أوالح كان يحكم الناس بوسائله البوليسية وأنه لم يعد له مجال للبقاء في طيبة فقد احتاط للأمر وحصل على عقد عمل في بابل . وتصل المسرحية إلى ذروتها عندما يطل أوديب من شرفة قصره ليخطب في الناس معلناً الحقيقة . ولكن هيهات للناس أن تسمع وتفهم وبدلاً من هذا تصر على ترديد العبارة الكاذبة : «إنت اللي قتلت الوحش» إن كلمات أوديب الأخيرة من الأهمية بمكان بحيث يجدر بنا نقلها هنا :

أوديب : يا أبناء طيبة . . يا أبنائي . .

(الناس يجتمعون) .

أوديب : لقد خسرنا المعركة . . وبقيت أمامنا الحرب كلها . . وأريد أن أعلن عليكم بعض الحقائق . . لقد طرد أوالح من طيبة . . وهذا معناه أنه لن يكون للخوف مكان بيننا . . لن يكون هناك في طيبة ما يعوق نمو عظمة الإنسان و إبداعه . . وهناك حقيقة لا بد أن تعوها جيداً من أجل الانتصار على «أبو الهول» . لا يمكن للإنسان بمفرده أن يقتل الوحوش التي تهاجم المدن . . لم يحدث في المرة الأولى أنني قتلت الوحش . .

الأهالي : (يغنون) إنت اللي قتلت الوحش

أوديب : أنتم إللي قلتم كده

الأهالي : (يغنون) إنت اللي قتلت الوحش

أوديب : لكن الحقيقة ما كنتش كده بالضبط . . .

الأهالي : (يغنون) إنت اللي قتلت الوحش

أوديب :أرجوكم . .

الأهالي : (يغنون) إنت اللي قتلت الوحش

(يضيع صوته وسط الغناء)

هذا المقتطف أبلغ من أن يحتاج إلى تعليق.
هذه مسرحية فريدة من نوعها في المسرح المصري المعاصر ، ويخيل لي أنها من أجود المسرحيات التي ظهرت في السنوات الأخيرة التي أعقبت حرب الأيام الستة. فهي مسرحية فكرية وسياسية في نفس الوقت .. قد يبدو للوهلة الأولى أنها كوميديا كما أراد مؤلفها أن يخبرنا ولكنها في واقع الأمر مسرحية جادة وتعالج موضوعاً حساساً.
فالمواقف الهزلية التي وردت في بداية المسرحية أدت وظيفة درامية وكأن المؤلف أراد أن يذكرنا بالمثل المعروف «شر البلية ما يضحك».
لقد وفق علي سالم في نقلته الذكية من طيبة الفرعونية إلى طيبة الحديثة. إن طيبة الحديثة هي بلا شك مصر أيامنا هذه.
أما شخوص المسرحية فلا أظن أنها شخصيات لها كياناتها لأنها ليست من دم ولحم ، وكل ما في الأمر أنها مجرد رموز لشخصيات من واقع الحياة. فشخصيات مثل أوديب وأوالح وكريون من السهولة وجود ما يقابلها في مصر الحديثة إذا ما نظر المرء إليها بتعمق.
فأوالح هو بلا منازع تجسيد لمدير جهاز المخابرات وأساليبه التي ورثها أباً عن جد لمدة أربعة قرون هي نفسها أساليب جهاز أمن الدولة والمباحث العامة ذات السمعة السيئة في كل مكان.
أما أوديب فيخيل لي أنه يرمز إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر.
والوحش الذي يهدد المدن فهو رمز للخطر الصهيوني الذي يجثم على أنفاس الأمة العربية. وهناك إشارة واضحة إلى هزيمة حزيران في المشهد الثاني من الفصل الثالث عندما وقف أوديب ليعلن أنه خسر المعركة وبقيت أمامه الحرب بأكملها!
أضف إلى هذا ما جاء على لسان كريون وهو يطلع أوديب على الحقيقة:
كريون : ما أعرفش يا مولاي .. ومفيش حد يعرف .. حاجة واحدة

بس أللي أعرفها . . انهزمنا . . أبو الهول هزم شعب طيبة . . ما قدرناش نقف قدامه . . ما كناش عارفين بالضبط بنحارب مين أو بنحارب أيه . . لأول مرة في تاريخ طيبة لا يستطيع شعبها أن يصمد في قتال . . طيبة العظيمة . . أم الأبطال ، أم الحضارات لم تستطع أن تصمد أمام الوحش في المعركة.

أما تريزياس فهو شخصية ذات أبعاد متعددة وهو الوحيد في المسرحية الذي لا نجد من يقابله من الأفراد في طيبة الحديثة. ومن خلال تطور الحدث فهو يمكن أن يرمز للتاريخ لأنه افتتح المسرحية وأنهاها بدور الراوي وفي أماكن أخرى يرمز إلى ضمير الشعب وإلى الحقيقة لأنه كان بمثابة الناطق بلسان الشعب والمعبر عن مشاعره.

تدور الفكرة الرئيسية للمسرحية حول بطولة الفرد التي لا يمكن أن تقوم لها قائمة في العصر الحديث. فأوديب كان بطلاً في طيبة منذ خمسة آلاف عام ولكن بطولته الآن أمر مشكوك فيه. إن البطل الحقيقي هو الشعب عندما يتحرر من الخوف ومتى ما عاش هذا الشعب أسير الخوف فلا أمل في نجاته من الوحش الذي يتهدده والذي لا يمكن القضاء عليه إلا بالعلم ومعرفة كل شيء عنه كما يعرف كل شيء عنا . ولا يمكن للشعب أن يعلم طالما هو مغلل بقيود الخوف.

بجانب بطولة الفرد يمكننا القول بأن هذه المسرحية تعتبر أكبر نقد وجه إلى دولة المباحث في مصر قبل سقوطها بعد ما يزيد على خمسة عشر شهراً منذ تقديم المسرحية إلى جمهور القاهرة. ففي طيبة كل شيء مراقب . فأجهزة التليفون مراقبة ، الأفراد مراقبون ،وكل من لا يتغنى بأوديب وبقتله للوحش فهو خائن وضد النظام. أوالح ورجاله يحكمون طيبة بالتهديد و الإرهاب والتعذيب. والفصل الثاني في مشاهده الأول والثالث والسابع يخبرنا بوضوح عن أوالح و أساليبه الجهنمية التي أشاعت الخوف في قلوب الأهالي مما جعل

تهديد الوحش أقوى من أن تصمد أمامه طيبة بأسرها لأن شعبها كان أسيراً لخوفه.

بقيت كلمة أخيرة حول لغة المسرحية المفروض أن تكون مسرحية مصرية صميمة وأن يستخدم المؤلف اللغة العامية المصرية كوسيلة للتعبير طوال الوقت. ولكنه لم يفعل هذا فاضطر إلى اللجوء إلى اللغة العربية الفصحى لأن الضرورة الدرامية نحتم استخدام مستويين للغة حسب ما تقتضيه الشخصيات والمواقف . وهذا ما حدا بالمؤلف إلى جعل تريزياس يعبر في معظم الأحيان بلغة عربية فصحى هي أقرب إلى لغة القرن العشرين منها إلى لغة العرب في الجاهلية. وكذلك الحال مع أوديب فهو كثراً ما يجمع بين العامية و الفصحى وسر جمعه هذا أن العامية لا تستطيع أن تعبر عما يجول في خاطره فلا غرو إذن إذا لجأ إلى الفصحى فهي أبلغ وأوضح و أجمل!

ثلاث مقالات في المسرح البريطاني

المقالة الأولى

مجلس الحب

يرى المتتبع لنشأة المسرح في إنجلترا الصلة الوثيقة بينه و بين الكنيسة. فقد كانت البدايات الأولى للمسرح الإنجليزي في الواقع بداية دينية بحتة وذلك بسبب رعاية الكنيسة له ، فقد اتخذت من المسرح وسيلة لبث تعاليم النصرانية. ومن خلال تجسيد أفكارها هدفت إلى تعليم جمهور العصور الوسطى الذي كان يفتقر إلى التعليم. فتحولت ساحات الكنائس وأروقتها إلى مسارح وكانت البدايات الأولى تلك المسرحيات التي شهدتها القرون الوسطى وعرفت بمسرحيات «الآلام» التي تناولت موضوع صلب السيد المسيح و «الأسرار» التي عالجت الأسرار الكنسية و»المعاجز» التي روت قصص قديسي الكنيسة و شهدائها.

بقيت الكنيسة مهيمنة على المسرح الذي صبغته بطابعها حتى تحرر من قبضتها بخروجه إلى الشارع وظهور مسرحيات دنيوية وإن كانت لا تخلو من تعاليم النصرانية ، عرفت هذه المسرحيات بـ»الأخلاقيات». ولم يصبح المسرح علمانياً إلا في عصر الملكة إليزابث على يد مجموعة من الكتاب الأوائل عرفوا باسم فطناء الجامعة لكونهم من خريجي الجامعتين الشهيرتين أكسفورد و كمبريدج.

في العصر الإليزابيثي تعرض بعض كتاب المسرح لنقد الكنيسة وأساليبها وعلى الخصوص كنيسة روما. فقد صوروا فساد رجال الدين وكشفوا مساوئهم وكانت معالجة مثل هذه المواضيع تلقى استحسان جمهور المسرح الإنجليزي الأنجليكاني الذي كان يرى في

روما وفي الكرسي البابوي عدواً من أعدائه.
من بين الكتاب الإنجليز الذبن هاجموا كنيسة روما ورجالها بمرارة ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر كاتبين وشاعرين هما كريستوفر مارلو وجون ويبستر وكلاهما من معاصري شاعر الإنجليزية الأعظم وليم شكسبير. صور الأول في مسرحيته «يهودي مالطة» رجال الكنيسة الكاثوليكية على أنهم مجرد أناس يسعون إلى الحصول على المال بأية وسيلة ولو أدى ذلك إلى اقتتال بعضهم البعض خصوصاً إذا كانوا من مذهبين مختلفين. أما جون ويبستر فقد هاجم روما بعنف في مسرحيتيه «الشيطان الأبيض» و «دوقة مولفي»، ممثلة في كرادلتها الذين يتخذون من ملابسهم الكهنوتية وسيلة لتحقيق رغباتهم الجنسية الدنيئة. فهؤلاء الكرادلة في نظر ويبستر ما هم إلا شياطين في ثياب رجال الدين التي تمثل الورع والتقوى.
لابد من هذه المقدمة في سبيل الموضوع الذي نحن بصدده وهو مسرحية عصرية تعرض الآن على خشبة مسرح الكرايتريون CRITERION بلندن عنوانها «مجلس الحب» COUNCIL OF LOVE .
المؤلف :
مؤلف المسرحية الأصلي أديب ألماني يدعى أوسكار بانيزا ولد عام 1853 وهو من جيل الرومانطيقيين الألمان الذين تأثروا بأفكار الفيلسوف الألماني نيتشة. كان بانيزا من أشد أعداء الكثلكة ، وقد سجن عدة مرات بسبب كتاباته التي تتسم «بالكفر» و الهرطقة . أما النسخة التي تمثل الآن على مسرح الكرايتريون فقد أعدها جون بيرد وهو أحد العاملين بهيئة الإذاعة البريطانية. ويقول بيرد: «إن الموضوع العام وتتابع المشاهد في معظم الأحيان تركتها كما كتبها بانيزا ، أما المحتوى والشخصيات والحوار فمن تأليفي.»

المسرحية :
الزمن : عطلة نهاية الأسبوع من عيد الفصح عام 1495 .
المكان : السماء ، الفاتيكان ، الجحيم.

تعالج المسرحية موضوعين لهما خطرهما ، هما فساد الكنيسة في القرون الوسطى ونقد الدين المسيحي و الأفكار التي يقوم عليها . ويرى معتنقو المسيحية في هذه المسرحية تعبيراً عن الإلحاد لأنها لا تستخف بالكنيسة فحسب وإنما بالأسس العامة للمسيحية كفكرة الله و المسيح والسيدة العذراء وذلك بسبب تجسيدهم على المسرح في صورة مشوهة تناقض الصورة المرتسمة في أذهان المسيحيين.
إن اختيار العقد الأخير من القرن الخامس عشر زمناً لهذه المسرحية لم يكن عفوياً ولا عبثاً وإنما قصد منه تأكيد فكرة هي أن الكنيسة الكاثوليكية ما هي إلا مؤسسة إقطاعية أبعد ما تكون عن تعاليم السيد المسيح . فقد تميزت هذه الفترة بسيطرة عائلة بروجيا الإقطاعية في إيطاليا ووصول أحد أبنائها وهو رودريجو بورجيا إلى الكرسي البابوي وسمي بالإسكندر السادس. وأحداث المسرحية التي تدور في الفاتيكان تبين لنا الرذائل الجنسية التي انهمك فيها الكرادلة والبابا نفسه.
إن هجوم المسرحية على الكنيسة لابتعادها عن الدين المسيحي وتعاليمه وانغماسها في الملذات والليالي الحمراء لم يكن كما رأينا بالشيء الجديد في المسرح الإنجليزي. غير أن هذه المسرحية فاقت ما سبقها في هجومها العنيف و سخريتها اللاذعة ، خصوصاً في ما يتعلق بسلطة الكنيسة في تثبيت القديسين ، إذ أنه في بعض الأحيان تجعل الكنيسة من شخص ما قديساً دون أن يستحق هذه التسمية. ففي المسرحية كان الرهبان قد بشروا صبية لم يتجاوز عمرها الخامسة عشر

بالجنة متى ما سلمت لهم جسدها وأن تصبح قديسة من القديسات.
وقد تم ذلك بالفعل بعد أن قدمت لهم جسدها 248 مرة! إن دل هذا على شيء فإنما يدل على أمرين خطيرين :
أولهما : ظاهرة الرهبنة. فالمفروض في الراهب أن ينقطع كلية عن هذا العالم ومغرياته المادية وأن يكرس كل حياته لعبادة الله و التفقه في شئون دينه. إلا أن الرهبان الذين تصورهم المسرحية ما هم إلا عبيد لغرائزهم الجنسية وملذات الحياة.
ثانيهما : تصديق كثير من الناس لخزعبلات وخرافات يبثها رجال الدين وتقبلها على علاتها بلا مناقشة لصحتها أو بطلانها . بالطبع هذا يدل على سذاجة العامة من جهة و دهاء الإكليروس من جهة أخرى.
الأمر المذهل في هذه المسرحية هو المشاهد التي تدور في السماء. فعندما ترفع الستارة في الفصل الأول عن «العرش» وهو عبارة عن كرسي قديم بال و تظهر الملائكة ساجدين و متغنين بمجد ربهم. إلى هنا يبدو كل شيء طبيعيا ، ولكن عندما يدخل «الرب الأب» وهو كهل يبدو عليه الإرهاق لأنه بلغ من العمر عتياً وشعره الأبيض يتدلى على كتفيه ، وهو مشهد يثير التقزز والاستياء من هذا التصوير الساذج للقدرة الإلهية المبدعة ، – هذا ما حصل لي على الأقل – لجرأة المسرحية في تعرضها «للرب» وتشويه الصورة النورانية كما نعرفها . أهذه هي فكرة «الرب» كما يريد المؤلف أن يدخلها إلى أذهان المتفرجين ؟ يا لها من فكرة ساذجة لفهم القدرة الإلهية!
أما المسيح فيدخل إلى المسرح في عربة ذات ثلاث عجلات كتلك التي يستخدمها المقعدون. فالمسيح الذي تصوره المسرحية شخصية مهزوزة ضعيفة فهو كسيح بالفعل ويظهر شبه عار كما فارق الأرض آخر مرة عندما صلب. وتبدو جراح قدميه ويديه ملطخة بدمائه ،

وعندما يتحدث «الرب الأب» عن عيد الفصح و صلبه ترتعد فرائصه مما يثير ضحك الجمهور.

أما شخصية إبليس في هذه المسرحية فهي أكثر الشخصيات إقناعاً ويخيل لي أنه البطل الحقيقي هنا. فعندما يظهر في الجحيم نراه واقفاً أمام منضدة وعليها مختلف القناني و الأجهزة. وكأن المنظر ما هو إل مختبر عالم! ويخبرنا – جمهور المسرح – أنه يريد أن يفني ويمسك زجاجة سم ويقول : «هل أقتلهم بالسم جميعاً؟ لا . هناك سلاح أمضى وأقوى من هذا السلاح». فالسلاح الذي اختاره إبليس ما هو إلا فتاة رائعة الجمال ولكنها بكماء وينساب السم من بين شفتيها فيكون الردى نهاية كل من يجرؤ على تقبيلها.

استطاع إبليس أن ينتصر على بني آدم ممثلين في آباء الكنيسة الكاثوليكية باستخدامه سلاحه الفتاك هذا. فقد اصطحب الفتاة وهي ابنته سيفيلي إلى إحدى الحفلات الحمراء في الفاتيكان. وما أن تقع أعين الكرادلة و الآباء عليها حتى يفتتنوا بجمالها الفتاك ويتهافتوا عليها. كل يجرها إلى جانبه محاولاً أن يحظى بها وحده ويلثمها بقبلاته. ويخر رجال الكنيسة صرعى واحداً تلو الآخر.

استطاع إبليس بالجنس أن يقضي على مدعي الورع وتجار الدين.

والآن لنعد إلى عنوان المسرحية «مجلس الحب» الذي فيه تلاعب بالألفاظ. فكلمة «حب» لها في الإنجليزية أكثر من مدلول الحب كعاطفة ، فهي أيضاً تدل على ممارسة العملية الجنسية ، فكأنما أراد المؤلف أن يقول لنا أن كل ما يدور في قصور الفاتيكان أيام البابا إسكندر السادس لم يكن سوى مجلساً أو مجمعاً للمجون حيث يمارس الجنس جماعياً كما شاهدنا في هذه المسرحية.

بقيت كلمة أخيرة حول أهمية هذه المسرحية من الناحية التاريخية. فهذه أجرأ مسرحية في نقدها للكنيسة و للدين المسيحي. وتستمد

جرأتها هذه من غياب الرقابة على المسرح في بريطانيا. فالمعروف أن بريطانيا هي الدولة الوحيدة الآن التي تخلو من رقابة على المسرح. فالدولة لا تقوم بدور الرقيب ولكن الجمهور هو الرقيب. ففي حالة اعتراض عدد كبير من الجمهور على أي عرض مسرحي فإنهم يقومون بتقديم التماس وتنظر الجهات المختصة في اعتراضهم. ولكن العجيب في الأمر أنه حتى الآن لم يتقدم أحد باعتراض على عرض هذه المسرحية ، فقد مضى على عرضها أكثر من شهر والكنيسة في إنجلترا لم تحرك ساكناً. ترى هل هذا بسبب هجوم المسرحية على كنيسة روما؟ فإذا كان الأمر كذلك فما بال التعرض «للرب» وللمسيح ولتعاليم المسيحية؟

هذه الموجة الانحلالية التي تسود الغرب هذه الأيام في المفاهيم الدينية والروحية والأخلاقية قد طبعت المسرح بطابعها بحيث أصبح الكثير من المسرحيات التي تعرض اليوم ، لا شيء سوى الجنس الصارخ أو هل نقل الهرطقة التي قد تجسم هذا الانحلال ؟

29 أكتوبر 1970

ثلاث مقالات في المسرح البريطاني
المقالة الثانية
حكاية الشتاء

تميزت الفترة الأخيرة من أعمال شكسبير بظهور نوع معين من إنتاجه المسرحي الذي يطلق عليه عادة المسرحيات الأخيرة أو الرومانسيات. فقد أتت هذه المسرحيات في أعقاب المآسي الأربع الكبرى وبعض الرومانيات كيوليوس قيصر و أنطوني و كليوباترا و كوريولينس . ويبغ مجموع الرومانسيات أربع مسرحيات، إذا ما استثنينا "القريبان النبيلان" التي يعتقد أن شكسبير كتبها بالاشتراك مع جون فلتشر ، وهي سيمبلين ، بركليز ، حكاية الشتاء و العاصفة. وباستثناء العاصفة ، فإن حظوظها جميعها ضئيل في تقديمها على المسرح هذه الأيام إذا ما قورنت بأعمال شكسبير الأخرى وعلى وجه الخصوص المآسي العظمى.

لقد حالفني الحظ هذا الصيف وتمكنت من حضور عرض لحكاية الشتاء قدمته فرقة شكسبير الملكية في موسمها في لندن.

عرضت "حكاية الشتاء" للمرة الأولى في ربيع 1611 عندما قدمتها فرقة "رجال الملك" وظلت تلاقي إقبالاً لمدة ربع قرن من الزمان. وكثيراً ما قدمت في بلاط تشارلز الأول الذي أعجب بها بطبيعة الحال. بعد ذلك اختفت من ربرتوار المسرح في لندن لمدة مائة عام إلى أن أعيد تقديمها عام 1741 ولكن بصورة مشوهة كما كان يحدث لمسرحيات شكسبير في ذلك الوقت. وفي القرن التاسع عشر قدمت عدة مرات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة. أما في زماننا هذا فإن حظها أوفر من أي وقت مضى عدا النصنف الأول من القرن السابع عشر. وكان عام 1960 آخر مرة تم تقديمها في إنتاج لفرقة شكسبير الملكية في

مدينة ستراتفورد مسقط رأس شكسبير.
أما الإنتاج الحالي لـ"حكاية الشتاء" فقد شهدته مدينة ستراتفورد في موسم 1969 وقد لاقى نجاحاً منقطع النظير مما حدا بالفرقة أن تسافر به إلى اليابان. ونجاح العرض في اليابان يؤكد لنا أن لشكسبير شعبيته حتى خارج محيط بلاده.
يمكننا أن نوجز حبكة "حكاية الشتاء" كالأتي: بدأ الشك يساور ليونيتس ملك سيسيليا في أن زوجته تخونه مع صديق عمره بونكسينس ملك بوهيميا. وفي سورة عارمة من الغضب يأمر أحد أفراد حاشيته "أنتيجونس" بأن يأخذ طفلتها إلى مكان مقفر ليتخلص منها. يحتكم الملك الطاغية إلى أبولو بأن هرمايون ملكة ليونيتس بريئة وأن ليونيتس طاغية مصاب بالغيرة وأنه سيموت بلا ولي عهد إذا ما فشل في العثور على ابنته المفقودة. وتؤكد النبؤة الموت الظاهري لهرمايون والموت الحقيقي لمنيليوس ابن ليونيتس. وعندما توبخ بادلينا زوجة اتيجونس ليونيتس يثوب إلى رشده ويشعر بالندم لغيرته التي لا أساس لها ويحرم نفسه من جميع ملذات الحياة.
يقتل أنتيجونس بواسطة دب ولكن الأميرة الصغيرة تبقى على قيد الحياة ويعثر عليها قوم من الأرياف فيقومون على تربيتها. وتكبر وبصبح عودها يافعاً و تزداد جمالا و رشاقة. ويقع فلورزيل ابن ملك بوهيميا في غرامها ويحاول الاقتران بها دون معرفة والده بولكسينس . وعندما يكتشف ملك بوهيميا أمر ابنه ، يهرب فلورزيل مع حبيبة فؤاده إلى بلاط ليونيتس حيث يثبت أن بريتا هي الأميرة المفقودة ويتزوجها فلورزيل ويتم الصلح بين ليونيتس وبونوكسيتس ويكشف النقاب عن سر وهو أن هرمايون لا تزال على قيد الحياة.
إستقى شكسبير مصادر "حكاية الشتاء" من رومانس نثرية عنوانها "باندوستو" نشرت لأول مرة عام 1588 من تأليف روبرت جرين

وهو أحد الكتاب المسرحيين الذين عرفوا بفطناء الجامعة الذين كان لهم تأثير على تطور شكسبير ككاتب مسرحي. وكعادته قام بتغيير الحكاية بإضافة شخصيات جديدة تتناسب مع الفكرة التي كان يرمي إليها. وبالطبع فقد جاءت نهاية "حكاية الشتاء" السعيدة مختلفة عن النهاية الحزينة لباندوستو لتظهر بجلاء عبقرية شكسبير الخلاقة. فهو عندما يستعين بمصدر ما لا ينفرد بما يجد وإنما يضيف أجزاء ويحذف أخرى فهو هنا أشبه بما يفعل النحات الذي يستلم كتلة من الرخام لا توحي بشيء ويخلق منها تمثالاً آية في الروعة والجمال.

أثار عنوان المسرحية كثيراً من التفسيرات بين النقاد، فمنهم من فسر "حكاية الشتاء" على أنه مجرد حكاية أو حدوثة من حواديث الشتاء التي تحكيها الجدات لأحفادهن في ليالي الشتاء القارسة أو بعبارة أخرى أن موضوع هذه المسرحية ما هو إلا أحدوثة خيالية مثيرة فيها المضحك والمبكي وتنتهي عادة بنهاية سعيدة شأنها في ذلك شأن جميع الحكايات. يتجاهل هذا الرأي بالطبع صبغة الواقعية في بعض فصول المسرحية وخاصة في الفصل الأول المتعلق بغيرة ليونيتس. أما فريق آخر من النقاد فنظر إلى "حكاية الشتاء" على أنها عنوان رمزي يرمز إلى دورة الطبيعة والحياة. فهي تبدأ في فصل الشتاء الذي يرمز إلى موت الطبيعة أو الركود كما يرمز إلى تقدم السن وتنتهي في الربيع ، أجمل فصول السنة الذي يرمز إلى الحياة وبهجتها كما يرمز إلى مقتبل العمر والشباب ممثلاً في برديتا و فلوروزيل. وأعتقد أن التفسير الأخير أكث إقناعاً من سابقه.

يبدو من الوهلة الأولى أن "حكاية الشتاء" تتكون من مسرحيتين أو قسمين منفصلين ، القسم الأول قاتم و مأساوي يخيم الموت على كل فصل من فصوله بينما يمثل القسم الثاني الحياة بكلٍ ما فيها من بهجة وسرور. والواقع أن المسرحية بجزئيها تشكل عملاً من أجمل وأروع

ما أبدع شكسبير. فحكاية الشتاء في رأيي تمثل الحياة أصدق تمثيل بحلوها و مرها، بشقائها و سعدها. ولا يمكننا أن نصنفها كمأساة ولا كملهاة حيث أنها خليط من هذين النوعين، بل يمكننا تجاوزاً أن نطلق عليها ، كما يحلو لبعض النقاد أن يطلق على مسرحيات شكسبير الأخيرة ، تراجيكوميديا.

تشكل الغيرة الموضوع الرئيسي للقسم الأول من المسرحية ، فحول غيرة ليونيتس يدور الحدث. ولا شك أنه عندما تسيطر غيرة وهمية لا أساس لها على مشاعر شخص ما فإنها تكون ضرباً من الجنون. وهذا ما حصل بالفعل لليونيتس. فقد أصيب بلوثة عقلية نتيجة لغيرته. بدأ يشك في أن زوجته التي أحبته تخونه مع صديق عمره بولكسينس الذي هرب من بلاط صديقه في سيسيليا إلى مملكة بوهيميا بعد أخذه بنصيحة الحكيم كاميلو الذي فضل هو الآخر الهرب إلى بوهيميا خوفاً على حياته من ليونيتس الذي طغى فجأة وحول مملكته إلى جحيم لا يطاق بعد أن كان من أسعد المخلوقات.

سبق لشكسبير أن عالج موضوع الغيرة في مسرحية "عطيل" ومن يعقد مقارنة بين عطيل وبين ليونيتس يرى فارقاً شاسعاً بين هاتين الشخصيتين، فبينما الأول – لأنه صادق بطبعه – ينقاد لمؤامرات إياجو الذي ينجح في تغطية عينية بغشاوة تحجب عنه الحقيقة فإن الآخر ليس في حاجة إلى من يكشف له خيانة زوجته كما يعتقد. وبينما يطالب ويتشبث عطيل بالمنديل كدليل على خيانة ديزدمونا ، فإن ليونيتس ليس في حاجة إلى دليل لأنه مقتنع في قرارة نفسه من خيانة هرمايون. وحتى نبؤة أبولو التي يلجأ إليها ما هي إلا ستار لكي يدفع عن نفسه تهمة التجبر والعناد. وعندما تتلى النبؤة التي أحضرت في كتاب من معبد أبولو بدلفي في المحكمة الصورية التي أعدت للزوجة الطاهرة هرمايون ، يعلن الضابط : "إن هرمايون

عفيفة ، بولكسيتس بريء ، كاميليو مواطن مخلص ، ليونيتس طاغ غيور ، طفلته البريئة من صلبه ، سيعيش الملك بلا وريث إذا لم يعثر على من فقده" عندئذ يصرخ ليونيتس بأعلى صوته : "هلٍ قرأت الحقيقة؟" وعند سماعه الجواب بالإيجاب يثور و يزبد قائلاً : "لا صحة على الإطلاق للنبؤة . ستستمر المحاكمة . هذا مجرد تلفيق."
في هذه اللحظة بالذات يتلقى نبئاً سيئاً عن وفاة ابنه ماميلوس.
ويمكن تفسير موت ماميلوس على أساس أنه عقاب لوالده وهذا ما يؤكد صحة النبؤة فبموته يفقد ولي عهده ولن يجد لعرشه وريثاً حتى يتم العثور على الأميرة المفقودة.
أما برديتا الأميرة الرضيعة التي أمر والدها أحد أعضاء حاشيته ، أنتيجونس ، للتخلص منها بأن يأخذها إلى أرض مقفرة فتنجو من الموت بعد أن يهاجم دب أنتيجونس ويقتله فيعثرعليها أحد الرعاة ويقوم على تربيتها.
تمر من عمر الزمان ست عشرة سنة بين لحظة التخلص من برديتا وظهورها على المسرح مرة أخرى وهي في عنفوان الشباب. هذه الفجوة الزمنية الكبيرة ليست ضرورية لبرديتا فحسب و إنما لوالدها أيضاً. فالزمن يكشف لنا الحقيقة مهما طال وقت طمسها.
في هذه الأثناء يبدأ المشيب يغزو ليونيتيس ويثوب إلى رشده رويداً رويداً ويعترف بفداحة خطأه ويحاول أن يكفر عن سيئته بالعزوف عن الزواج لأن أي إمرأة لن تكون في جمال ولا في طهارة زوجته هرمايون. لقد عانى وقاسى ليونيتس كثيراً وهذه المعاناة لابد منها من أجل التكفير عن ذنبه وسيكون ثمرته التراضي واتحاده مرة أخرى مع هرمايون التي لم تمت في الواقع. وبالرغم من أن جو المسرحية وثني وتدور أحداثها قبل ظهور السيد المسيح ، إلا أن أفكاراً كالإثم والمعاناة و التكفير هي أفكار مسيحية بحتة.

إذا كان القسم الأول من "حكاية الشتاء" قاتماً و مأساوياً يخيم شبح الموت و الشك والغيرة على كل مشهد من فصوله ، فإن القسم الثاني يختلف عنه كلية إذ أنه يمثل الربيع بكل معانيه : الطبيعة الخلابة ، الجمال ، الحب و الشباب. هناك نرى الطهر و الصفاء والبساطة ممثلة في برديتا التي يسهر الرعاة على تربيتها فتنشأ أميرة بحق.

تضفي المشاهد التي تدور في ريف بوهيميا طابعاً رعائياً على مشاهد القسم الثاني من المسرحية حيث يمتزج الحب بالمرح والمفاجأة. الحب في قصة غرام برديتا مع فورزيل. ومن الغرابة أنهما التقيا صدفة ووقع كلاهما في غرام صاحبه. هو أمير ابن ملك بوهيميا وهي الأميرة المفقودة ابنة ملك سيسليا ولا يعرف كلاهما كنه صاحبه و لا كنهه هو شخصياً. ومن الغرابة أيضاً أن حبهما هذا يؤدي في النهاية إلى التعرف عليها وإلى عودة المجاري إلى طبيعتها بين أبويهما بعد فترة من العداء دامت ستة عشر عاماً. أما المرح فيتمثل في الرقصات التي تعقب الاحتفال بجز صوف الغنم وكذلك في المشهد الهزلي الذي يجري بين أوتوليكس والمهرج عندما يسلب الأول كيس نقود الثاني. والحوار الذي يدور بينهما يثير الضحك لوجود ما يسمى بالسخرية الدرامية حيث أن المهرج يعرض نقوداً على أوتوليكس ويحلف هذا يميناً أن لا يأخذ منه شيئاً لكي لا يكشف المهرج سرقة نقوده.

من الواضح أن المشاهد التي تدور في ريف بوهيميا لها أهمية درامية لأن شكسبير أراد أ، يخلق نوعاً من التوازن بين الجزء الذي يدور في سيسيليا الذي يتميز بالدمار والموت وبين الجزء الذي تجري أحداثه في ريف بوهيميا حيث الطبيعة الجميلة الخلابة. لولا هذا التوازن لما أصبحت "حكاية الشتاء" بالشكل التي هي عليه الآن.

بقيت كلمة أخيرة حول النهاية السعيدة "لحكاية الشتاء". فقد استخدم شكسبير هنا ما يطلق عليه بالانقلاب المسرحي وهو عبارة

عن تطور مفاجئ وغير متوقع في الحدث. فقد أحيا شكسبير هرمايون بعد أن ظننا أنها فارقت الحياة في سجنها. بعثها مرة أخرى في صورة تمثال كما أراد تبادلينا وإذا بهذا التمثال عندما يزاح عنه الستار ينطق. وبهذه المفاجأة السارة تكتمل سعادة ليونيتس ويلتئم شمل العائلة. فهو لا يعثر على زوجته التي اعتقد أنها توفيت وظل مخلصاً لذكراها منذ أن شعر بالندم الذي هو بداية الطريق لتطهير نفسه وبعثها مرة أخرى. وتنتهي المسرحية ببعث هرمايون و برديتا جسدياً و ليونيتس روحياً.

هذه هي "حكاية الشتاء" . ما أروعها من مسرحية عندما نقرؤها ولكنها أروع بكثير عندما نشاهدها على المسرح لأنها كتبت أصلاً لتمثل و تجسد على خشبته.

3 – في النقد الأدبي

1 – بين المسرح و الدين

2 – إليوت و الوظيفة الإجتماعية للشعر

3 – شكسبير و التاريخيات

4 – ديكنز بعد مائة عام

5 – نظرة إلى واقع المسرح في البحرين

بين المسرح والدين

لم يرتبط فن من الفنون بالدين كما ارتبط به الفن المسرحي. فالمسرح اليوناني منذ نشأته كان مرتبطاً بالطقوس الدينية الوثنية أشد الارتباط ، فقد كانت المسرحية عبارة عن قصيدة غنائية جماعية (كورال) تصاحب رقصات وتنشدها المجموعة (الكورس) تكريماً لإله الخصب و الخمر ديونيسيوس أثناء اثنين من أعياده التي اعتاد اليونانيون إقامتها كل عام احتفالاً بهذين العيدين.

وكانوا في العيد الأول يقيمون حفلاً في أواخر الربيع بعد جني العنب وعصرها وكان يغلب المرح على هذا العيد حيث تنشد فيه الأناشيد الدينية وتغنى الأغاني. وفي العيد الثاني في أوائل فصل الشتاء حينما تجف الكروم وتتجهم الطبيعة يصطبغ الحفل بالحزن ويغلب على الأناشيد الوقار ، ومن هذا الجو نشأت المأساة. وقد تطور القصيد الكورالي بعد إدخال الشخصيات عليه إلى أن وصل عددها إلى ثلاث شخصيات على يد الشاعر سوفوكليس الذي كان و زميلاه أسخيلوس و يوروبيدس الأعمدة الثلاثة التي قامت عليها المأساة الإغريقية . ويقال أن الفضل الأول لتطور القصيد الكورالي يرجع إلى الشاعر ثيسبس . فهو المخترع الحقيقي للتراجيديا كعمل فني لأنه أدخل الشخصية إلى القصيد الكورالي. وكان ثيسبس نفسه يقوم بالتمثيل. وكان يتنكر في عدة أشكال بسيطة ، فتارة يمثل دور الملك وتارة يخرج من المسرح ليعود بعد لحظات في ثياب كاهن أو غيره حسب ما يتطلبه الدور.

وكانت التراجيديا اليونانية منذ البداية مرتبطة بالأساطير والخرافات السائدة في ذلك الوقت. ويبدو أن الموضوع الرئيسي الذي انبثقت منه كان مولد الإله ديونيسيوس ثم آلمه ووفاته وبعثه من جديد ليواجه

الآلام مرة أخرى وهكذا دواليك. ويرمز هذا الموضوع إلى الدورة السنوية للطبيعة حيث تختفي البذور في باطن الأرض في الشتاء إلى أن تثمر الأشجار في الربيع وعندما يحين الخريف تذبل أوراقها وتتساقط وتجف أغصانها لتموت موتاً مؤقتاً ثم تبعث من جديد في الربيع القادم.

وببلوغ المأساة الإغريقية أشدها على أيدي الشعراء الثلاثة (أسخيلوس و سوفوكليس و يوروبيدس) تصبح آلهة اليونان وأساطيرها عنصراً في معظم المآسي وفي كثير من الأحيان نرى الآلهة على خشبة المسرح تقوم بأدوار بارزة . وفي بعض الأحيان تتدخل في سير مجرى الأحداث. وتدخل الآلهة في الحدث وسيلة ابتدعها الشعراء لإنهاء مسرحياتهم نهاية سعيدة (كأن ينجو البطل بأعجوبة) أو لحل عقدة المسرحية المفرطة في التعقيد. ويطلق على تدخل الآلهة في الحدث عبارة "الإله من الآلة التي يقابلها في اللاتينية عبارة **Deus ex Machina**

وأهمية ألآلهة في تقرير مصير الإنسان في المأساة عند اليونان لها دلالتها الكبرى وهي أن الإنسان في كثير من الأحيان لا يملك لنفسه نفعاً و لا ضراً. فالآلهة هي أداة للقدر إن لم تكن القدر نفسه ، تقرر مصير الإنسان وتسيره حسب أهوائها. وليس معنى هذا أن الإنسان في بعض الأحيان لا يتحمل تبعة تصرفاته ، بل على العكس من ذلك فهو مسئول عن أعماله. وفي كثير من الحالات يجني على نفسه بسبب نقص في شخصيته أو قصور في تفكيره مما يجعل سقوطه أمراً حتمياً. كما أن الإنسان الذي تصوره المأساة اليونانية ليس إنساناً عادياً وإنما هو فوق مستوى البشر مركزاً وقوة. فقد يكون من النبلاء أو من أنصاف الآلهة أمثال بروميثيوس و أجاممنون و أوديب.

هذا عن منشأ المسرحية عند الإغريق وكيف تطورت من أنشودة ورقصات جماعية حتى أصبحت عملاً دراميا إلى جانب كونها عملاً

أدبياً. فكيف كانت الحال بالنسبة إلى نشأة الفن المسرحي في إنجلترا؟ الملاحظ أن الفن المسرحي في إنجلترا كان ديني النشأة أيضاً. والفارق الوحيد أن إنجلترا في العصور الوسطى لم تكن وثنية متعددة الآلهة كما كانت اليونان، وإنما كانت نصرانية المعتقد كاثوليكية المذهب شأنها في ذلك شأن بقية أوروبا في ذلك الزمان. فكان من الطبيعي أن تنبثق المسرحية في إنجلترا من الطقوس الدينية كما كانت الحال من قبل في بلاد الإغريق وإن كانت طقوسها مسيحية. ويلاحظ أيضاً أن ظهور المسرح في إنجلترا لم يكن امتداداً للفن المسرحي عند الإغريق – كما يعتقد بعض الناس – وإن كان تأثر بعض الكتاب الإنجليز بالتراث الكلاسيكي أمراً لا يمكن إنكاره. لقد انطفأت شعلة المسرح الإغريقي بموت يوريبيدس... وجاء المسرح الإنجليزي تطويراً للطقوس الكنسية. وليس المقصود بهذه الطقوس القداس اليومي أو الأسبوعي و إنما المقصود أعياد الميلاد والفصح والقيامة. فقد كان الرهبان والقساوسة يقومون بتمثيل هاتين المناسبتين داخل أسوار الكنيسة. وكان مرد ذلك حرص الكنيسة على أن تجعل من أسرارها ومن قصص الإنجيل أموراً واقعية واضحة لأعين جمهورها الذي كان يفتقر إلى التعليم. ولم يكن تبسيط القصص الواردة في الكتاب المقدس مقتصراً على التمثيل وإنما تعداه إلى فن الرسم. ففي كثير من الكنائس القديمة نرى صوراً من قصص الإنجيل رسمت على الجدران و السقوف أو على زجاج النوافذ وهذا النوع من أجمل فنون الرسم ويطلق عليه "الزجاج المعشق" أو Stained Glass .

وكان موضوع صلب المسيح عليه السلام وآلامه محور نوع خاص من المآسي الأولى في إنجلترا عرفت باسم مسرحيات الآلام Passion Plays وتبع هذا النوع من الأدب الديني نوع آخر من المسرحيات عالجت أسرار الكنيسة عرفت باسم مسرحيات الأسرار Mystery

Plays وهي أسرار التعميد ، التناول ، التثبيت ، الزواج ، الاعتراف ، الرهبنة ، والمسحة الأخيرة . وتعرف هذه الأسرار في جملتها بالأسرار السبعة. وتبع مسرحيات الأسرار نوع آخر من المسرحيات الدينية عرفت بمسرحيات المعجزات Miracle Plays تناولت حياة القديسين والشهداء وما يتصل بها من معجزات ومكرمات. وظل هذا النوع من المسرحيات (التي كان الدين صلبها سواء في الشخصيات أو الموضوعات أو أماكن الأحداث) سائداً حتى ظهور نوع آخر من المسرحيات كان بمثابة مرحلة انتقالية بين المسرحيات الدينية و المسرحيات الدنيوية البحتة واستمر هذا النوع طوال العصور الوسطى وترك أثره في كتاب عصر النهضة وأوائل العصر الإليزابيثي عرفت بالمسرحيات الأخلاقية Morality Plays وهي مسرحيات تنتهي عادة بحكمة أخلاقية . وكانت تسخر من الرذائل وتحض على الفضائل وكان الوعظ من أبرز سماتها. والشيء الهام هنا أن الذين كانوا يقومون بتمثيل هذا النوع من المسرحيات ليسوا من رجال الدين وإنما كانوا من العامة ، وكان أصحاب كل حرفة يقومون بتمثيل رواية ويطوفون بها المدن والقرى المجاورة. وبذلك خرجت المسرحية من نطاق الكنيسة إلى الشارع وبذلك تحررت من هيمنة رجال الدين على التمثيل.

وكان من الطبيعي جداً أن يصاحب تحررها في التمثيل تحررها في الموضوع. فظهر جيل من الكتاب الشباب ألفوا مسرحيات عالجت موضوعات دنيوية كانت حجر الزاوية في تطور الدراما في إنجلترا ووصولها إلى أوجها على يد وليم شكسبير ، وعرف هؤلاء الشباب بفطناء الجامعة University Wits لأنهم كانوا طلبة جامعيين اتخذوا من الكتابة للمسرح هواية يشبعون بها موهبتهم الشعرية ويشغلون أوقات فراغهم بها وقد كان من بينهم توماس ناش ، جورج ييل ،

توماس كيد ، روبرت جرين و كريستوفر مارلو. وكان هذا الأخير أعظمهم على الإطلاق وأكثرهم إنتاجاً ويعتبر بحق أعظم كاتب مسرحي ظهر قبل شكسبير.ويرى كثير من النقاد أن مارلو يستحق بجدارة المنزلة الثانية بعد شكسبير. ومما هو جدير بالذكر هنا أن المسرحيات الأخلاقية تركت أثرها فيما يمكن أن يوصف بأعظم أعمال مارلو ألا وهي "مأساة الدكتور فاوستس" التي وصفها بعض النقاد بأنها مسرحية أخلاقية لأنها تعالج موضوع الإنسان في محنته عند اختياره بين الله و الشيطان.

وببلوغ الفن المسرحي أشده على يد شكسبير و معاصريه نرى ظهور جماعة من الناس نظرت شذراً إلى الإنتاج المسرحي وعدته عملاً لا أخلاقياً وذلك لجعله الإنسان محوراً لموضوعه ولبعده عن تعاليم الكنيسة. هذه الجماعة عرفت باسم المتطهرين **The Puritans** . وهي جماعة متعصبة أرادت إصلاح الكنيسة والذهاب بالدين المسيحي إلى تعاليمه الأولية من تقشف وزهد وبعد عن التبرج و الأناقة والعودة إلى البساطة ولبس السواد. ولاشك أن المتطهرين هدفوا إلى إصلاح الكنيسة ولكنهم غالوا كثيراً في معتقداتهم لدرجة أنهم اعتبروا المسرح رجساً من عمل الشيطان فحاربوه بلا هوادة وكان هدفهم دائماً إغلاق المسارح – لأنها في رأيهم – تدعو إلى الرذيلة . وقد كان للمتطهرين ما أرادوا عندما وصلوا إلى الحكم وسقطت الملكية وأعلنت الجمهورية بزعامة أوليفر كرومويل ،إذ أصدر البرلمان عام **1642** قانوناً يقضي بإغلاق جميع المسارح وإيقاف النشاط المسرحي . ولم يعاد فتح المسارح إلا بعودة الملكية عام **1660** بعودة الملك تشارلز الثاني إلى العرش.

وهكذا عاد النشاط المسرحي بعودة الملكية ولكن أنى للحركة المسرحية الجديدة أن تبلغ ما بلغته في عصر إليزابث الأولى الذي كان يعتبر بحق

العصر الذهبي للمسرح في بريطانيا. أما أهمية الحركة الدرامية في عصر عودة الملكية The Restoration فترجع إلى كونها مرحلة هامة في تطور الفن المسرحي. فقد ظهرت إلى حيز الوجود في تلك الفترة المبادئ الأولية لمذهب الواقعية في المسرح. فبعد أن كانت المسرحيات تكتب شعراً أصبحت تكتب نثراً. وأخذت الصنعة الفنية تغلب على معظم الإنتاج المسرحي ، وكان النوع السائد من تلك المسرحيات هو النوع الكوميدي الذي عرف باسم كوميديا السلوك Comedy of Manners . كما ظهر نوع خاص من المسرحيات الشعرية الجادة عرف بالمسرحيات البطولية Heroic Plays . ومما يجدر ذكره في هذا الشأن عزوف كتاب المسرح طوال فترة عودة الملكية حتى نهاية القرن الثامن عشر عن معالجة الموضوعات الدينية ، ومثل هذه المعالجة لا توجد إلا في العصر الحديث على أيدي بعض الكتاب أمثال برنارد شو و ت س إليوت و غيرهم.

لاشك أن المعتقدات الدينية تصبح في حد ذاتها مادة دسمة عندما يتناولها الكتاب المسرحيون بالمعالجة. وذلك لأن هذه المعتقدات من الموضوعات الأزلية التي لا يمل الناس الحديث فيها سواء كانوا من خصومها أو من أنصارها. وكم من مسرحية نجحت في عصرنا هذا لكونها تتعلق بأفكار دينية معينة كمسرحية "القديسة جون" و مسرحية "الميجور باربرا" لبرنارد شو ، حيث تحكي الأولى قصة استشهاد جان دارك وتناقش الثانية موضوع اعتماد المؤسسات الدينية على الهبات والمساعدات المالية التي كثيراً ما تجمع بوسائل تتنافى مع تعاليم هذه المؤسسات. ومثل هاتين المسرحيتين في ذلك مثل بعض المسرحيات الشعرية الحديثة كمأساة "جريمة قتل في الكتدرائية" – للشاعر و الناقد الراحل ت س إليوت – التي تروي استشهاد الأسقف توماس بيكيت أو "شرف الله" للكاتب الفرنسي جان آنوي

التي تتناول نفس الموضوع.
ومن أحدث ما كتب من مسرحيات دينية مأساة "رجلٍ لكل المواسم" للكاتب الإنجليزي روبرت بولت حيث لاقت نجاحاً منقطع النظير وهي تتناول علاقة القديس توماس مور بملك إنجلترا هنري الثامن وتحكي قصة استشهاده و نهايته المأساوية.
يبين هذا الاستعراض السريع كيف نشأ المسرح في كنف الدين وكيف تطور بعد ذلك وأصبح يتخذ من الموضوعات الدينية مادة لطرح الأفكار ومناقشتها. وكيف صار الفن المسرحي وسيلة لبث التعاليم والمعتقدات الدينية وكيف أصبحت التعاليم الدينية والمعتقدات مادة دسمة في أيدي الكتاب المسرحيين يعرضونها على جمهورهم بعد أن يلبسوها ثوباً دراماياً يجعلها أبلغ تأثيراً في نفوس الناس ، وما النجاح الكبير لكريستوفر مارلو في مأساته "الدكتور فاوستوس" وفشل مئات الوعاظ والقساوسة في إيصال نفس الأفكار من على منابرهم إلى جمهرة مستمعيهم إلا دليل واضح على هذه المقولة.

مصادر المقال :

1 – S. Khafajah، An Introduction to Greek Tragedy، Cairo

2 – Alardice Nicholl، British Drama، London

3 – F. B. Millet & G. E. Bentley، The Art of the Drama، London

4 – د. محمد مندور : في الأدب و النقد ، القاهرة

ت . إس . إليوت والوظيفة الاجتماعية للشعر

في الخامس من يناير الماضي مرت الذكرى السابعة لوفاة الشاعر والناقد الانجليزي ، الأمريكي المولد ، ت. إس. إليوت الذي أحدث ثورة في الشعر والنقد على حد سواء وصبغ هذا العصر بطابعه حتى غدا بحق عصر إليوت.

ويأتي شاعرنا في نهاية سلسلة من العظام في عالم الأدب في انجلترا كان في مقدمتها بن جونسون وتبعه جون درايدن ودكتور جونسون وماثيو أرنولد. ومن غريب الصدف أن هذا الأخير فارق الحياة عام 1888 وهو نفس العام الذي فتح فيه إليوت عينيه على نورها وكأنما أريد لإليوت أن يكون استمراراً لأرنولد ومن سبقوه. فقد كان كل واحد من هؤلاء علماً من أعلام عصره فقد جمعوا بين الشعر والنقد الأدبي إلى جانب الكتابة في المسرح إلا إذا استثنينا دكتور جونسون وماثيو آرنولد اللذين لم يكتب كل منهما سوى مسرحية واحدة فقط ولا يمكننا أن نضعهم في مصاف كتاب المسرح لان ما كتباه لا يتعدى من جانبهما مجرد محاولة تأليف للمسرح.

ولإليوت كشاعر أهميته الكبرى في هذا العصر وقلائل من النقاد ودارسي الأدب من ينكر أهميته أو يختلف على مكانته بين شعراء ونقاد عصره . . وإذا ما ذكرت قصيدته الرائعة (الأرض الخراب) التي كانت بمثابة الشعلة التي أضاءت والشرارة التي أوقدت الثورة في الشعر على الرومانطيقين الجدد والقدامى ، ذكرت أصالة شاعريته وعظمته ومدى تأثيره على شعراء عصره سواء كانوا من الانجليز أو من غيرهم.

وقلائل هم الذي يعرفون مدى تأثير إليوت وشعره وخاصة (الأرض الخراب) على حركة التجديد في الشعر العربي الحديث. لقد كان

رواد مدرسة الشعر الحديث من أمثال صلاح عبدالصبور وبدر شاكر السياب وأحمد عبدالمعطي حجازي من أشد شعراء العربية تأثراً بإليوت. فإذا ما افترضنا جدلا أن هؤلاء الرواد قد بذروا البذرات الأولى في الشعر الحديث فإلى أي مدى استطاع من خلفوهم وساروا على نهجهم أن يقتدوا بهم فيدرسوا إليوت ويتأثروا به؟

شعراؤنا المحدثون في البحرين وان كانوا قد سمعوا بإليوت فلا أظنهم درسوا ما خلفه لنا من مجموعات شعرية أو مقالات نقدية أو محاضرات في الأدب أو دراسات أو مسرحيات. فهؤلاء الشباب يحملون لواء الرفض لكل ما هو قديم حتى لو كان هذا القديم من أجود الأعمال في التراث. ومشكلة هؤلاء الشباب أنهم لم يدرسوا تراثهم دراسة واعية وعميقة. وهم هنا يختلفون مع إليوت اختلافاً بيناً. فللتراث عند إليوت منزلة كبيرة ولا يمكن لشاعر أن يقول عن نفسه أنه شاعر ما لم يطلع ويدرس ما خلفه من سبقوه سواء من شعراء قومه أو من شعراء الإنسانية. إن التراث يمثل أهم المعطيات في نظرية إليوت النقدية . . ففي مقالة له بعنوان (التقليد والموهبة الفردية) **Tradition and the Individual Talent** يبين لنا أهمية التقاليد أو العرف. وقد يبدو من الوهلة الأولى أن ما يقصده إليوت بكلمة التقاليد ذلك المعنى الذي نطلقه على الأشخاص أو الأشياء التي ظلت تسير على وتيرة واحدة دونما تغيير كأن تقول (فلان تقليدي) أو (تلك طريقة تقليدية) أما ما قصده إليوت فشيء مختلف تماما عن ذلك المعنى الازدرائي الذي يتضمنه هذا الاستعمال للكلمة. ولا تعني أهمية التقاليد كون الشاعر يقلد تقليداً أعمى من سبقوه ، فإن هذا النوع من (التقليد) يجب أن لا يشجع لأنه مجرد تكرار لا طائل منه ولا فائدة ترجى من ورائه.

(فالتقليد) مسألة ذات معنى أوسع فهو لا يمكن أن يورث وإن أردته

يجب عليك الحصول عليه بعد جهد كبير لأنه يتطلب في المكان الأول إحساساً بالتاريخ لا يمكن الاستغناء عنه تقريباً لكل شخص يريد أن يستمر كشاعر بعد سنته الخامسة والعشرين . . وهذا الإحساس بالتاريخ يتطلب فهما ليس فقط لمعنى الماضي ولكن لوجوده أيضاً ، فالإحساس بالتاريخ يضطر الإنسان لان يكتب ليس بوجود جيله في عظامه فحسب وإنما بإحساس أن كل أدب ربما ابتداء من هوميروس ومعه كل أدب بلاده هو ، له وجود متواقت في نفسه ويكون نظاماً متواقتاً أيضاً. وهذا الإحساس بالتاريخ الذي هو إحساس بالخالد بالإضافة إلى الزائل ، والخالد والزائل معاً هو ما يجعل من الكاتب يحس تماماً بمكانته في الزمن وفي عصره. (1)

هذا هو ما قصده إليوت بالتقليد. فكم من شاعر من شعرائنا المحدثين ينطبق عليه هذا الكلام ؟ لا أظنه ينطبق على أحد منهم لأنهم شعراء ثوريون وليسوا تقليديين أو ليسوا كذلك ؟ بلى فان ثورتهم هذه ناتجة عن رفضهم لكل ما هو قديم سواء كان في شكله أو في مضمونه. فهم قد كسروا قيود القافية التي لا يستطيعون تسخيرها طواعية ، وهم قد ثاروا أيضا على مضامين القصائد القديمة وأتوا بمضامين جديدة أضف إلى ذلك أن الشاعر منهم أصبح ذا رسالة وأصبحت للشعر وظيفة اجتماعية غير تلك الوظيفة التي كانت له في الماضي. وشعراؤنا على حق فيما يدعون إليه ، ففي الزمان السالف كان الشاعر عند العرب بمثابة الناطق بلسان قبيلته وسفيرها. فهو يمدحها ويثني على أصدقائها ويهجو أعداءها ويذم الخارجين على طاعتها. واستمر هذا الحال حتى ظهور الإسلام.

فقد كان للنبي صلى الله عليه وسلم شاعره الخاص حسان بن ثابت والذي كانت مهمته الدفاع عن الإسلام والتصدي لأعدائه. وفي أيام الدولة الإسلامية كان للشعراء دورهم ، فكم من شاعر مدح

الخليفة وحظي بعطفه. أما الآن فدور الشعراء مخالف لما كان عليه في الماضي. ولا يعني هذا بالطبع أن شعراء اليوم أفضل من شعراء الأمس. فهذه قضية ليس هذا مكان الحديث عنها. وعلى أية حال فإذا كان للأمة العربية أن تفخر بفن من الفنون فإنها لن تجد ما تفخر به غير شعرها وشعرها الكلاسيكي العظيم الذي جادت به قريحة شعرائها. ولكن شعراءنا في ثورة عارمة على كل ما هو قديم ، فروائع التراث اعتبروها مجرد مخلفات أورثها لهم الأقدمون ضمن ما خلفوه من قوالب وأوزان جامدة لا حياة فيها ! لذلك لاغرو أن نادى هؤلاء القوم برسالة الشاعر ووظيفة الشعر التي تختلف عما ألفه الناس في الماضي بالإضافة إلى التحرر من القافية وأوزان الخليل بن أحمد ، وربما يجانبهم الصواب فيما يدعون. وقبل أن نسترسل في الحديث يجمل بنا أن نعود إلى ت. س. إليوت لنعرف وجه نظره في الوظيفة الاجتماعية للشعر.

القي إليوت محاضرة عام 1943 بعنوان (الوظيفة الاجتماعية للشعر) The Social Function of Poetry في المعهد النرويجي البريطاني. ثم عاد فأجرى عليها بعض التعديلات وألقاها في باريس بعد ذلك بعامين وظهرت في مجلة The Adelphi وقد أعاد نشرها ضمن مجموعة من المقالات في كتاب اسماه (عن الشعر والشعراء) نشر لأول مرة في سنة 1957.

تحدث إليوت في محاضراته عن وظيفتين اجتماعيتين للشعر هما : وظيفته الخاصة ووظيفته العامة. فالشعر البدائي كانت وظيفته واضحة جلية ، فلأن الشعر كان أقدم من النثر فان الشعراء عالجوا مواضيع مختلفة وكان من جراء هذه المعالجة أن ظهرت أنواع متعددة من الشعر. فظهرت القصائد والأهازيج التي قصد منها طرد الشيطان والأرواح الشريرة ، والشعر المستخدم في الطقوس الدينية . ومن هنا

نشأت الترانيم بالإضافة إلى الشعر الذي يسجل تاريخ أمة ما وأساطيرها فكان الشعر الملحمي. وإلى جانب هذا ، ظهر الشعر التعليمي الذي يمكن أن يعني شيئين منفصلين تماماً أو كلاهما معاً في آن واحد وهما نقل المعلومات والوعظ والإرشاد. فقد نظم الشعراء الأقدمون قصائد في علم الفلك والزراعة إلى جانب الشعر الفلسفي والدرامي. وكانت هناك قصائد في مختلف المواضيع ولكن ظهور النثر أفسح المجال أمام الكتاب لتناول هذه المواضيع نثراً وليس نظماً.

ولكننا لو حاولنا الحديث عن الوظيفة الاجتماعية لكل نوع من أنواع الشعر هذه على حدة لتحدثنا عن الوظيفة الاجتماعية لكل موضوع من المواضيع التي عالجها الشعراء نظماً كالفلسفة والدين والدراما والعلوم والسياسة سنكون في النهاية قد تحدثنا عن كل شيء ماعدا الوظيفة الاجتماعية للشعر كشعر.

وعن وظيفة الشعر هذه يقول إليوت (إذا كان لابد لنا أن نبحث عن الوظيفة الجوهرية للشعر يجب علينا أن ننظر أولاً إلى وظائفه الأكثر وضوحا تلك الوظائف التي يجب أن يؤديها ، إذا كان لابد له أن يؤدي أية وظيفة. وأول ما يجب أن نتأكد منه ، حسب اعتقادي ، هو أنه لابد للشعر أن يعطينا المتعة. وإذا سألتموني أي نوع من المتعة فاني استطيع أن أجيبكم فقط بذلك النوع من المتعة التي يعطينا إياها الشعر. ببساطة ، إن أية إجابة أخرى ستجرنا بعيداً إلى علم الجمال وإلى السؤال العام عن طبيعة الأدب).(2)

إذن فالمتعة التي نجنيها من قراءتنا أو استماعنا للشعر هي إحدى الوظائف الوحيدة لأن هناك شيئاً آخر لا يقل أهمية عن المتعة وهو إيصال التجربة وعن هذه الأخيرة يقول إليوت: (افترض أننا سنتفق بأن كل شاعر جيد ، سواء كان شاعرا عظيما أم لا ، عنده شيء آخر ليعطينا بجانب المتعة ، لأنه لو اقتصر على المتعة وحدها فهذه لن

تكون من أعلى المراتب. وإلى جانب أي غرض محدد قد يكون للشعر كالأغراض التي أوضحتها عند حديثي عن الأنواع المختلفة للشعر ، هناك دائماً إيصال نوع جديد من التجربة التي تنمي إحساسنا وتهذب إدراكنا ، أو التعبير عن شيء سبق لنا أن خربناه ولكن لا نجد الكلمات التي نعبر بها عنه).

إن أي شعر ، في نظر إليوت ، لا يعطينا المتعة ولا ينقل إلينا تجربة ما لا يمكن أن نطلق عليه تسمية شعر. فهذان الشيئان يشكلان وظيفة الشعر الأساسية في المجتمع. فالشاعر إنسان يعيش في مجتمع ويقرض الشعر لأفراد مجتمعه وكلما زاد عدد مستقبلي إنتاجه الشعري كلما زادت ووضحت وظيفة شعره. ومن هنا تبرز نقطة هامة وهي أن هناك من (الشعراء) من ينتج شعرا ولكنه يبقيه طي الكراسات فلا يبرزه إلى حيز الوجود وان أبرزه فإنما على نطاق ضيق وهذا النوع من الشعر وظيفته محدودة في المجتمع ، فمن واجبات الشاعر أن يوصل ما ينتج إلى اكبر عدد من مستقبلي إنتاجه. ومن هنا يفرض علينا سؤال (ما هو واجب الشاعر نفسه ؟).

تتطلب الإجابة على هذا السؤال حيزاً اكبر مما هو مخصص لهذه المقالة ، ولذلك فلا بد من الإجابة عليه بإيجاز. يرى بعض الناس أن على الشاعر أن يلتزم بقضايا عصره وان يكون معبراً ومدافعا عما يحس به السواد الأعظم من بني جلدته فهم يصرون على أن يكون الشاعر ملتزماً – مع العلم أن الالتزام قد يختلف مفهومه من شخص إلى آخر – والبعض يؤمن أن على الشاعر أن يكون محاربا وإن (الشعر سلاح ايجابي إذا ما أحسن استخدامه). فهم يدعون هنا بعبارة أخرى إلى أن يكون الشاعر ذو قضية سواء كانت دينية أو سياسية أو أخلاقية أو غيرها. ولكن هناك خطر من أن من يقرأ لشاعر يدافع عن قضية – إذا كانت لا تتفق وآراءه الشخصية – قد يرمى جانبا ما يقرأه أو يسد

أذنيه عما يسمع معلقاً (إن هذا ليس بشعر) وربما يكون صاحبنا هذا على حق ولكن هنا بعض الاستثناءات فمن هذا النوع من الشعر ما هو خالد وباق رغم انقضاء القضية التي من أجلها قيل.

إن واجب الشاعر عند إليوت مخالف تماما لما يؤمن به بعض شعرائنا الجدد ، فهو يحدثنا عما يراه بقوله: (يمكننا القول أن واجب الشاعر ، إنما هو واجب غير مباشر نحو قومه ، فواجبه المباشر هو نحو لغته أولاً بمحافظته عليها وثانيا بتوسيعها وتحسينها. فبتعبيره عما يحسه الغير فهو يغير أيضا إحساسهم بجعل هذا الإحساس أكثر وعياً ، وأكثر إدراكاً بما كانوا يحسون وبذلك فهو يعلمهم شيئاً عن أنفسهم. ولكنه ليس مجرد شخص ذا وعي أكثر من الآخرين ، وهو كفرد يختلف أيضا عنا باقي الناس وعن باقي الشعراء أيضاً فباستطاعته أن يجعل قرائه يشاركونه عن وعي في أحاسيس جديدة لم يسبق لهم أن جربوها من قبل. وهذا هو الفرق بين الكاتب الذي هو مجرد شخص غريب الأطوار أو مجنون وبين الشاعر الحقيقي. فالأول قد تكون له مشاعر فريدة ولكن لا يمكن أن يشاركه الغير فيها ولذلك فلا فائدة ترجى منها ، أما الأخير فيكشف عن إشكالات متنوعة من الأحاسيس توجد لدى الآخرين وبتعبيره عنها فانه يطور ويغني لغته).

واجب الشاعر كما هو واضح من كلام إليوت هو إثراء اللغة والتأثير في الناس عن طريق تقبلهم لشعره وقد قيل قديما أن من يقرءون الشعر ويتذوقونه أفضل أخلاقياً من أولئك الذين لا يحبون الشعر ولا يتذوقونه.

من هنا يظهر أثر الشعر في الأفراد ، فكلما كثر عددهم كلما بان الأثر في المجتمع وبذلك تكون للشعر وظيفة اجتماعية. وهنا يجدر بنا في ختام هذه المقالة أن نورد مقتطفاً أخيراً من محاضرة إليوت:

"لذلك لو حاولنا أن نتتبع تأثير الشعر من خلال أولئك القراء

الذين تأثروا به كثيراً إلى أولئك الناس الذين لم يقرءوا الشعر أبداً ، فإنك سترى أن الشعر موجود في كل مكان. ستجده على الأقل موجوداً إذا كانت الثقافة القومية حية تتمتع بصحة جيدة ، لأنه في المجتمع الصحي هناك تفاعل مستمر متبادل وتأثير في كل جزء على الأجزاء الأخرى. وهذا ما أعني بالوظيفة الاجتماعية للشعر في مدلولها الكبير. إن الشعر بتناسقه مع فضائله وحيويته ، يؤثر في كلام وإدراك الأمة بأسرها).

المصادر:

(1) انظر T. S. Eliot، Tradition and Individual Talent

(2) T. S. Eliot، on Poetry and Poets هذا المقتطف والمقتطفات اللاحقة هنا هي من ترجمة الكاتب الحالي.

شكسبير والتاريخيات

لا أظن أن أديباً حظي باهتمام الدارسين مثلما حظي به وليم شكسبير. فما كتب عنه و عن أعماله يفوق ما كتب عن أي كاتب آخر. ولعل الكثير مما يجهل عن حياة وتعليم شكسبير هو السبب في ظهور العديد من الروايات التي ينشرها بعض علماء الأدب من أساتذة الجامعات حول حياته حتى غدت هذه نثير اهتمامهم مثلما تثير أعماله اهتمامهم ، وهذا في حد ذاته يعتبر ظاهرة خطيرة. وكان من جراء عدم توفر معلومات كافية عن حياة الشاعر قبل مغادرته مسقط رأسه ستراتفورد-أبون-آيفون إلى لندن في منتصف الثمانينيات من القرن السادس عشر، ظهور العديد من الروايات التي يثير فيها أصحابها الشك حول المؤلف الفعلي لهذه الأعمال التي نطلق عليها أعمال شكسبير. فمن بين هؤلاء من زعم أن المؤلف الحقيقي لجميع هذه المسرحيات هو الفيلسوف الإنجليزي فرانسيس بيكون الذي اتخذ من اسم شكسبير ستاراً يتخفى وراءه. كما زعم آخرون أن المؤلف الفعلي كان كريستوفر مارلو وأنه كتب هذه الأعمال بعد مقتله المزعوم عام **1593** . وتمضي قائمة الزاعمين إلى إدراج اسمي إيرل أوف أوكسفورد و ساوثهامبتون على أنهما المؤلفان اللذان سطرا هذه الأعمال.

لم تعد هذه الروايات تستهوي أحداً من دارسي الأدب لأن كون شكسبير هو المؤلف الحقيقي للأعمال المنسوبة إليه لم تعد مثار شك ولا ميدان جدل. فهناك العديد من الأدلة التي لا مجال للشك في صحتها والتي تؤكد بشكل قاطع أن وليم شكسبير هو بالفعل من ترك هذه الروائع. ولعل أعجب البحوث في إثبات أن فرانسيس بيكون لا يمكن أن يكون هو شكسبير الحقيقي هو ما قام به مدرس رياضيات في

اسكتلندا يدعى نورمان توماس قام باختبار أعمال شكسبير و أعمال فرانسيس بيكون بواسطة جهاز الكومبيوتر حيث ثبت له عن طريق عد حروف الجر والعطف أياً كان مؤلف مسرحيات شكسبير فهو لا يمكن أن يكون فرانسيس بيكون.

إن ما يهمنا من حياة شكسبير هو فترة عمله في المسرح. فمن المعروف أنه ولد عام 1564 وهو نفس العام الذي ولد فيه الشاعر كريستوفر مارلو الذي يعتبر من كبار الشعراء في العصر الإليزابيثي قبل وليم شكسبير و قد كان تأثيره عليه ملحوظاً لدرجة أن أعماله نسبت إلى مارلو. عمد شكسبير في كنيسة الإبراشية في ستراتفورد في السادس والعشرين من أبريل من ذلك العام و توفي ودفن في مسقط رأسه في الثالث والعشرين من أبريل عام 1616 . عاش و ترعرع في ستراتفورد حتى تاريخ رحيله إلى لندن. وبالرغم من عدم وجود إثبات قاطع على التاريخ الذي وصل فيه إلى لندن ، إلا أنه من المعتقد أن يكون قد تم هذا عام 1584 . ومن الطبيعي أن لا توجد تفاصيل عن علاقاته في لندن خصوصاً قبل أن ينال قسطاً من الشهرة . ولكن من المؤكد أنه كان في هذه الفترة عضواً في فرقة اللورد بمبروك المسرحية التي كتب لها بعض مسرحياته الأولى.

قبل نهاية هذه الفترة أثبت شكسبير وجوده كشاعر وككاتب مسرحي له شعبيته وينتظر من قلمه الكثير. وقد وردت أول إشارة إلى هذه الفترة في خطاب بعثه روبرت جرين ، الشاعر والمؤلف المسرحي وأحد ما أطلق عليهم بفطناء الجامعة ، إلى أحد أصدقائه ويدعى توماس تشوتل شكا فيها من النجاح الذي حققه شكسبير في لندن ، ومن إخفاقاته في تحقيق النجاح الذي كان يتوقعه لنفسه ومن حياة العوز والبؤس التي كان يعاني منها. وكان جرين يشعر بالمرارة من جراء ما كان يتقاضاه من الممثلين نظير كتابته مسرحيات لهم.

وقد حذر صديقه في رسالته من مغبة الاعتماد على هؤلاء الممثلين ناكري الجميل.

بحلول عام 1594 بدأت فترة جديدة من حياة شكسبير كشاعر و كرجل مسرح ، فقد أدى نجاحه في فرقة اللورد بمبروك إلى انضمامه إلى فرقة أخرى كانت تضم ريتشارد بربج الذي كان يقوم بتمثيل أعظم الأدوار التراجيدية التي كتبها شكسبير , وليم كمب الكوميدي المشهور وجون همنج وهنري كوندل اللذان أصبحا مديرين للفرقة التي عرفت باسم "رجال كبير الأمناء" والتي اتخذت من "المسر" مقراً لها. وكان هذا أول مسرح حقيقي يبنى للعروض المسرحية في انجلترا. وقد استمر عمل الفرقة في المسرح مدة خمسة أعوام انتقلوا بعدها سنة 1599 إلى مسرح "الجلوب" الشهير.

في عام 1603 توفيت الملكة إليزابث وخلفها على العرش جيمس الأول الذي كان كالملكة من مشجعي ورعاة المسرح ، فتغير اسم الفرقة إلى فرقة "رجال الملك". وتتميز هذه الفترة بنضج شكسبير فنياً حيث وصل القمة في مسرحياته التي قدمت على مسرح "الجلوب" وكان الطابع العام لهذه المسرحيات مأساوياً كما سيتبين لنا.

وإلى جانب عمل فرقة رجال الملك على مسرح "الجلوب" الذي كان مسرحاً صيفياً ، كان هناك مسرح آخر بالقرب من جسر لندن على شاطئ نهر التيمز يسمى "البلاك فرايرز" بناه ريتشارد و جيمس بربج و شركاؤهما الذين كانوا في مجموعهم خمسة كان شكسبير من ضمنهم. وكان مسرح "البلاك فرايرز" شتوياً وقد تم تأجيره إلى فرقة مسرحية كان الممثلون فيها جميعهم من الصبية الذين لا تتجاوز أعمارهم الرابعة عشرة. وكان هؤلاء من المنشدين في فرقة الإنشاد في كتدرائية القديس بولص دربوا على تمثيل أدوار كانت تختلف اختلافاً بيناً عن المسرحيات التي كانت تقدم على مسرح "الجلوب" .

وكان هذا المسرح يعرف باسم مسرح خاص وذلك لأن ثمن التذكرة الدخول إليه تعادل ستة أمثال التذكرة في مسرح "الجلوب" وذلك لكونه مسرحاً مسقوفاً. وبالطبع لا يتمكن الدخول إليه إلا من كان في وضع مالي يمكنه من ارتياد هذا المسرح على عكس مسرح "الجلوب" الشعبي.

بدأت الفترة الأخيرة لعمل شكسبير في المسرح عام 1608 بحادثة طريفة. فقد كانت فرقة الأطفال تقدم عملاً احتوى على إشارة إلى الأسرة الملكية الأمر الذي أغضب الملك وأمر بحل الفرقة مما أدى إلى إحلال فرقة شكسبير محلهم وقاموا بالتمثيل على مسرح "البلاك فرايرز" في فصل الشتاء إضافة إلى تمثيلهم على مسرح "الجلوب" خلال فصل الصيف. ولمسرح "البلاك فرايرز" كتب شكسبير مسرحيات كانت تجمع بين المأساة والملهاة بل هي أقرب على الملاهي منها إلى المآسي. ويطلق عليها أحياناً الرومانسيات أو المسرحيات الأخيرة. وكانت آخر مسرحية من هذا النوع يكتبها شكسبير هي مسرحية "العاصفة" عام 1612 وبعدها قرر أن يتقاعد ويعود إلى ستراتفورد ليقضي بقية حياته في سلام بعيداً عن ضجيج المسرح وتصفيق المعجبين. غير أن زملاؤه أقنعوه بالعودة إلى المسرح كلقاء أخير فكتب بالاشتراك مع جون فلتشر آخر مسرحياته "هنري الثامن". وفي أثناء العرض الأول لها في التاسع و العشرين من يونيو 1613 شب حريق في مسرح "الجلوب" أتى عليه بالكامل. وكان هذا الحادث هو الذي وضع نهاية شكسبير كممثل وكاتب مسرحي. وتوفي بعده بثلاثة أعوام.

ترك لنا شكسبير 37 مسرحية تعبر عن تطوره الفني. وبالطبع فإن المسرحيات الأولى تعتبر مجرد محاولات أو لنقل بداية نبوغه لأنه من المعتقد أن شكسبير قبل قيامه بمحاولاته في التأليف كان يقوم

بمراجعة وتصليح أعمال معاصريه قبل أن يتفرغ إلى الكتابة نهائياً.
تقسم مدة اشتغال شكسبير بالمسرح إلى أربع فترات منذ قدومه إلى لندن حتى مغادرته إياها إلى مسقط رأسه ، أي من سنة 1584 على وجه التقريب حتى سنة 1612 أو 1613. ويبين لنا الأستاذ بيتر ألكسندر الترتيب التقريبي لتاريخ مسرحياته. فالفترة الأولى التي أمضاها شكسبير مع فرقة اللورد بمبروك من 1584 - 1594 كتب ثلاث ملاه هي :

1 - كوميديا الأخطاء
2 - ترويض السليطة
3 - سيدان من فيرونا

وخمس تاريخيات هي :

1 - الجزء الأول و الثاني و الثالث من هنري السادس
2 - ريتشارد الثالث
3 - الملك جون

ومأساة واحدة هي تايتوس أندرونيكس.
أما الفترة الثانية وهي التي قضاها مع فرقة كبير الأمناء فتقع بين عامي 1594 و 1599 فتتميز بالنضج وفيها ألف عشر مسرحيات من بينها خمس ملاه هي :

1 - حلم ليلة منتصف صيف
2 - تاجر البندقية
3 - زوجات وندزو المرحات
4 - ضجة فارغة
5 - كما تهواه

وأربع تاريخيات هي :

1 - ريتشارد الثاني

2 – الجزء الأول و الثاني من هنري الرابع
3 – هنري الخامس
ومأساة واحدة هي روميو وجولييت.
وتميزت الفترة الثالثة من تطوره الفني بالمسرحيات العظيمة التي قدمت على مسرح "الجلوب" ما بين عامي 1599 و 1608 كتب خلالها إثنا عشر مسرحية أربع من بينها كوميديات هي :
1 – الليلة الثنية عشرة
2 – ترويلس و كريسيدا
3 – ضربة بضربة
4 – وكل شيء بخير
و ثمان مآس هي :
1 – يوليوس قيصر
2 – هاملت
3 – عطيل
4 – تيمون الأثيني
5 – الملك لير
6 – مكبث
7 – أنطوني و كليوباترا
8 – كريولانس
أما الفترة الأخيرة وهي التي كتب فيها مسرحياته النهائية لفرقة رجال الملك لتقدم على مسرح البلاك فرايرز فتقع بين عامي 1608 و 1612 فكتب فيها أربع رومانسيات هي :
1 – بركليز
2 – سمبلين
3 – حكاية الشتاء

4 – العاصفة

أما آخر أعماله فقد شارك في تأليفها جون فلتشر الذي اقترن اسمه بكاتب آخر هو فرانسيس بومونت فيعتبران أشهر ثنائي كتبا سويا للمسرح ، فهي هنري الثامن التي عرفنا طالعها السيئ عند أول عرض لها.

في عام 1623 ، بعد وفاة شكسبير بسبعة أعوام قام اثنان من أصدقائه وزملائه في فرقة "رجال الملك" هما جون همنج و هنري كوندل ، بجمع أعماله وطبعها في مجلد واحد في حجم الفوليو عرف بالفوليو الأول. وقد صدر برسالة إهداء إلى اللورد بمبروك واللورد مونتجومري ومقدمة إلى القراء إلى جانب قصيدتين من الجامعتين الشقيقتين أوكسفورد وكمبريدج. كما احتوى التصدير على قصيدتين للشاعر و المسرحي المعاصر لشكسبير بن جونسون الذي كان صديقاً وناقداً لأعماله. إحدى القصيدتين موجهة للقارئ ، أما القصيدة الثانية وهي الأطول و الأهم التي كان عنوانها : "إلى ذكرى من أحببت ، الكاتب السيد وليم شكسبير وما خلفه لنا" . وبالرغم من كون هذه القصيدة تتخذ شكل المرثية إلا أنها تعتبر من القطع الأساسية في النقد الأدبي لأن بن جونسون أشار إلى حقيقة أن شكسبير لم يكتب لعصر واحد و إنما لكل الأزمان "

. He was not of an age، but for all times

ووضع جونسون شكسبير في القمة بين من سبقوه وعاصروه من كتاب الدراما.

لم يكن الفوليو الأول المرة الأولى التي تظهر فيها أعمال شكسبير على الورق. فقد طبعت عشرين مسرحية منفردة من أعماله في حجم الكوراتو بيعت بسعر ستة بنسات للمسرحية الواحدة. أما الفوليو فقد بيع بجنيه واحد. من بين هذه العشرين مسرحية طبعت تسع

عشرة منها في حياته وواحدة بعد وفاته.
قد يحلو للبعض أن يتساءل لماذا لم تظهر جميع أعمال شكسبير أثناء حياته؟ يخيل لنا أن ذلك مرده سببان رئيسيان بالإضافة إلى صعوبة الطباعة وبدائيتها هما :
أولاً: عدم وجود ضمان لحقوق الطبع للمؤلفين
ثانياً : خشية المؤلفين من أن نشرهم لمسرحياتهم سيقلل من رواد المسرح لمشاهدة هذه المسرحيات تمثل على خشبة المسرح.
هناك ملاحظة هامة جديرة بالذكر بشأن الفوليو الأول مفادها أن كوندل و همنج قاما بتقسيم مسرحيات شكسبير إلى ثلاثة أنواع أسمياها كوميديات ، تاريخيات و تراجيديات. ولا يتفق دارسو شكسبير اليوم مع هذا التقسيم إذ أن من بين ما اعتبراه كوميدياً لا يقع بالضرورة في هذا النوع كما أن العكس صحيحاً بالنسبة للتراجيديات.
أما بالنسبة للتاريخيات فقد صنفا عشر مسرحيات حسب تسلسلها الزمني لوقائعها بدءً من "الملك جون" وانتهاءً بـ"هنري الثامن".
وهنا يحق لنا أن نتساءل : ما هي المسرحية التاريخية؟ فالإجابة لا تحتاج إلى عناء كبير في التفكير وهي أنها المسرحية التي تستمد مادتها من التاريخ. فهذه الإجابة لا غبار عليها وتكاد تكون صحيحة. غير أنه هل كان هذا هو نفس مفهوم معاصري شكسبير للتاريخيات؟
كتب شكسبير العديد من المسرحيات التي استمد مادتها من التاريخ. فمن التاريخ الروماني وبالذات من بلوتارك ، استقى شكسبير مواد مسرحيات تيتوس أندرونيكس ، يوليوس قيصر ، أنتوني و كليوباترا ، كريولاينوس ، إلا أنها في مفهوم الدراسات الشكسبيرية ليست تاريخيات وإنما تعتبر من الرومانيات. وهنا قد يستدرك المجيب على السؤال المتعلق بالمسرحية التاريخية ويضيف أن المقصود بالتاريخيات هي تلك المسرحيات التي تتناول تاريخ إنجلترا فقط ويستثنى من ذلك

مسرحيتا "سمبلين" و "الملك لير" حيث أن أحداثهما تقع في فترات موغلة في القدم من ناحية و لا تعتبر تاريخية حيث أن موضوعهما لا يتعلق بأحداث تاريخية محددة.

إذن ما هي التاريخيات؟ حسب المفهوم الإليزابيثي ودارسي شكسبير ف، ها تلك المسرحيات العشر التي استمد شكسبير مادتها من التاريخ الوسيط لإنجلترا وهي الفترة التي عرفت بحرب الوردتين والتي دامت قرابة قرن من الزمان. هذه المسرحيات عبارة عن رباعيتين تسبقهما مقدمة أو إبيلوج متمثلة في "الملك جون" و خاتمة أو برولوج متمثلة في "هنري الثامن" التي لا تصنف الآن ضمن التاريخيات وإنما ضمن المسرحيات الأخيرة.

هنا يجدر بنا أن نبين أن شكسبير لم يبتدع المسرحية التاريخية ولم يكن هو الكاتب الأول الذي قام بمسرحة فصول من تاريخ إنجلترا. ففي هذا المضمار فقد سبقه من جاء قبله من الكتاب. فعندما وصل شكسبير إلى لندن كان هناك كتاب الدراما المعروفين بفطناء الجامعة ككريستوفر مارلو ، جورج بيل ، روبرت جرين وغيرهم. وقد ظهرت أعمال استمدت من التاريخ الإنجليزي كـ"إدوارد الثاني" ، "جيمس الرابع" ، "جوربودك" و "مرآة للحكام".

لا شك أنه كان للتاريخ أهمية كبرى لدى شكسبير وبشكل خاص تاريخ إنجلترا حيث أنه كان يتمتع بحاسة تاريخية من نوع فريد ربما لم تتوفر للكثير من معاصريه ، ويبدو هذا جلياً في تناوله للتاريخيات. فمتى ما علمنا أنه من بين السبع وثلاثين مسرحية خلفها لنا ، هناك عشر منها ، أي ما يربو على ربع أعماله المسرحية ، تدور حول حقبة مهمة من تاريخ إنجلترا ، تظهر جلياً أهمية التاريخ ؛مصدر لأعمال شكسبير الدرامية.

تستمد التاريخيات عناوينها من أسماء الملوك : الملك جون ، الملك

ريتشارد الثاني ، هنري الرابع ، هنري الخامس ، هنري السادس ، ريتشارد الثالث ، والملك هنري الثامن. وباستثناء الملك جون ، التي تدور أحداثها في بداية القرن الثالث عشر ، فإن تاريخيات شكسبير تدور حول موضوع الصراع من أجل التاج استمر منذ نهاية القرن الرابع عشر حتى نهاية القرن الخامس عشر. وتشكل هذه المسرحيات ملحمة تاريخية تغطي فترة مائة عام مقسمة إلى فصول يحكي كل فصل منها حكم ملك من هؤلاء الملوك. غير أننا عندما نقرأ هذه الفصول أو نشاهدها ممسرحة ، تصيبنا الدهشة لأن التاريخ عند شكسبير ثابت لا يتحرك أو هو مجرد تكرار لأحداث. فكل فصل أو حكم يبدأ و ينتهي من نفس النقطة. ففي كل مسرحية من هذه التاريخيات ، يدور التاريخ دورة كاملة ليعود فيبدأ من نقطة الانتهاء. فهذه الدورات المتشابهة التي يصورها التاريخ هي فترات حكم هؤلاء الملوك. فكأنما يعيد التاريخ نفسه ولكن من خلال أشخاص مختلفين.

ينبغي علينا كي نفهم هذه التاريخيات أن ندرسها ككل. عند ذلك سيتبين لنا أن المسرحيات العشر إذا ما أخذنا "الملك جون" و "الملك هنري الثامن" ، عبارة عن رباعيتين تشمل الأولى "ريتشارد الثاني" و"هنري الرابع بجزأيها" و "هنري الخامس" ، وتشمل الثانية "ريتشارد الثالث" و "هنري السادس بأجزائها الثلاثة" . عن هذه التاريخيات يقول الأستاذ يان كوت : "تبدأ كل واحدة من هذه المآسي التاريخية العظيمة بصراع من أجل العرش أو من أجل تقويته. وتنتهي كل واحدة بموت ملك وتتويج ملك جديد . وفي كل واحدة من هذه المآسي التاريخية فإن الحاكم الشرعي يجر وراءه سلسلة طويلة من الجرائم ، فهو يرفض لوردات أو بارونات الإقطاع الذين ساعدوه للوصول إلى التاج ، فيبدأ أولاً بالتخلص من أعدائه

ثم يتبعهم بتصفية حلفائه السابقين ثم ينتهي بالقضاء على الطامعين والمطالبين المحتملين بالتاج. إلا أنه بطبيعة الحال لن يستطيع التخلص منهم جميعاً. فمن المنفى يبرز أمير هو ابن أو حفيد أو أخ لمن قضى الملك عليهم ، جاء ليدافع عن القانون الذي خرقه المتربع على العرش ، ويجمع هذا من حوله اللوردات الرافضين . ويكون هذا الأمير بمثابة الأمل المنتظر ورمز العدالة للخلاص من الحكم الجائر. إلا أن كل خطوة يخطوها هذا الأمير نحو السلطة تجر وراءها جريمة حتى يقترف في النهاية سلسلة طويلة من الجرائم عندما يقترب من الوصول إلى العرش وحتى قبل أن يصبح الملك الشرعي، وعندما يتبوأ الحكم يصبح مكروهاً كما كان سلفه. فيبدأ بقتل أعدائه و حلفائه السابقين. ويظهر مطالب جديد بالسلطة بدعوى الدفاع عن العدالة المنتهكة ، وبهذا تكون العجلة قد أكملت دورتها. وتبدأ صفحة جديدة و مأساة تاريخية في كل فصل."

من الصعب فهم أعمال شكسبير دون الرجوع إلى المعتقدات السياسية والدينية السائدة في عصره. ومتى ما علمنا أن شكسبير ابن عصره وكان يكتب للإليزابيثيين واضعاً نصب عينيه الخلفية الفكرية لذلك العصر ، لذلك لم تكن مسرحياته تحتاج إلى تفسير من قبل رواد المسرح لأنها كانت تعبيراً عما يؤمنوا به كمسلمات. فعلى سبيل المثال كان الحق الإلهي المقدس للملوك من المسلمات التي آمن بها معظم الناس في ذلك العصر. فالملك هو ظل الله على أرضه ويحكم باسمه. أما المسلمة الثانية فهي فكرة النظام الذي يعتبر أساساً لكل شيء. ومتى ما زال النظام فالنتيجة هي الفوضى بمعناها المدمر . فالكون عبارة عن جهاز متناهي الدقة قائم على النظام وهذا الكون أو الماكروكوزم له ما يطابقه ولكن في صورة مصغرة جداً تتمثل في العالم الصغير أو المايكروكوزم. أما المسلمة الثالثة فهي الخطيئة.

فالله سبحانه وتعالى خلق عالماً منظماً وخلق الإنسان في أحسن صورة وأسكنه جنة الخلد. ولكن الإنسان عصى أمر ربه فأكل من الشجرة المحرمة فحلت عليه اللعنة وأنزل إلى الأرض بعد طرده وزوجه من الجنة. وظلت الخطيئة الأولى ملازمة له حتى ظهور السيد المسيح الذي فدى الإنسان بروحه وكفر عن خطاياه.

تقوم فكرة النظام على أساس أن هذا العالم مكون من سماوات وأراض وكواكب تسير في نظام وتوازن تامين ومتى ما اختل هذا النظام فستكون النتيجة مدمرة . تصوروا ما سيحدث لو أن الشمس أشرقت من الغرب بدلاً من الشرق أو أن الربيع سبق الشتاء. وفكرة النظام في الكون دليل على قدرة الله سبحانه وتعالى. وقد وردت في القرآن الكريم عدة آيات تشيد بقدرة الله في خلقه وفي كونه المنظم كما في الأية الكريمة : "لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل بسابق النهار وكل في فلك يسبحون" هو نفس ما يقصده الإليزابيثيون. هذا في الكون الأكبر. أما في الكون الأصغر ، فهناك نظام آخر قائم على مرتبات كما هو الحال في النظام الكهنوتي ويتمثل في السلم التدريجي بدءاً بالشماس وانتهاء برئيس الكنيسة. ونفس السلم نجده في السلطة الدنيوية بدءاً بالملك وانتهاء بأحط الوظائف. ونفس السلم نراه في الكائنات الأخرى من حيوان ونبات.

نرى هذه الأفكار مجسدة بوضوح في التاريخيات و المآسي الكبرى. ففي الرباعية الأولى المكونة من ريتشارد الثاني و هنري الرابع و الخامس ، نحن أمام ملك يحكم بالحق الإلهي المقدس للملوك. غير أن هذا الملك ضعيف وحكمه فاسد لذلك نجد من يحاول أن يستولي على السلطة ويخلع الملك الشرعي ويعتلي العرش لا بحق الملوك الإلهي وإنما بالحق الطبيعي. يعتبر ريتشارد الثاني آخر الملوك الذين يحكمون بالحق الإلهي المقدس على أساس أنه ظل الله في أرضه

وهنري بولنجبروك الذي عرف فيما بعد بهنري الرابع هو أول من حكم بالحق الطبيعي. وعندما توفي هنري الرابع وخلفه ابنه يعلم الأول أنه لا حق له في الملك بينما يحاول الأخير أن يبرر حقه على أساس أنه الخليفة الشرعي ويحق له الحكم لأن أباه كان ملكاً لذلك فحكمه شرعي. وهنا تمتزج فكرة النظام والخطيئة معاً. فهنري الرابع ارتكب خطيئة بقتله الملك الشرعي و استيلائه على عرشه ولا بد أن ينال جزاءه من جراء ما اقترفه من خطيئة. وهنري الخامس على علم بخطيئة أبيه ، لذلك نراه يحاول التكفير عن تلك الخطيئة بالتقرب إلى الله وعمل البر ولكن دون جدوى. فابنه هنري السادس سيكون الضحية ولا بد للدائرة أن تكمل دورتها.

يدور المضمون العام للتاريخيات حول موضوع اغتيال الملك. ونرى نفس الموضوع يتكرر عندما ننتقل إلى مآسي شكسبير الكبرى. إذن هناك استمرارية للموضوع وهناك صلة تربط التاريخيات بالمآسي إلى أن تتم معالجة الموضوع معالجة تامة تنتهي بالملك لير التي تعتبر نهاية المطاف. فبعد الملك لير لا نجد ملوكاً تقتل في مسرحيات شكسبير. وهنا يمكننا القول بأمان أن التراجيديات الكبرى باستثناء أوثللو أو عطيل بالطبع هي الأخرى مسرحيات سياسية كما هي الحال مع التاريخيات.

هنا ينبغي أن نتوقف قليلاً عند السياسة وموضوع قتل الملك. ما هي آراء شكسبير حول هذا الموضوع؟ هل كان بالفعل كاتباً رجعياً ، كما اعتقد البعض ، لمجرد أنه كان يعارض اغتيال الملوك؟ لاشك أنه كانت لشكسبير آراؤه الخاصة إلا أنه من الصعب علينا معرفتها لأنه لم يخلفها لنا. ولكننا يمكن أن نستشف آراءه من خلال دراستنا للتاريخيات والتراجيديات الكبرى. ولا بد لنا أن نضع في اعتبارنا أنه ما كان لأحد أن يجرؤ في عصر الإليزابيثي أن يجاهر بعدائه للملكية

مخافة أن يتعرض لنقمة الملكة و أنصارها ، من جهة ، كما أنه ، من جهة أخرى ، كان شكسبير يعبر عن فلسفة العصر السياسية فيما يتعلق بموضوع قتل الملوك واغتصاب السلطة. وهذا يجرنا إلى سؤال هام. ماذا كان يقصد شكسبير بمسرحته لحقبة كاملة من التاريخ الإنجليزي سبقت عصره؟

هناك إجابتان متناقضتان لهذا السؤال. الأولى تتسم بالسطحية إلى حد ما و الأخرى من العمق بدرجة أنها تجيب على تهمة من يتهم شكسبير بالرجعية. ربما كان شكسبير يسعى بمسرحته لتلك الحقبة من التاريخ الانجليزي إلى كتابة ملحمة تخلده على مر العصور كما خلدت من قبله أسماء مثل هوميروس و فرجيل. أو أن شكسبير كان يهدف إلى التقرب ومدح الملكة العذراء إليزابيث و الإشادة بعهدها الذي اتسم بالرخاء والاستقرار مقارنة بعهود الاضطرابات والمنازعات والحروب.

وهنا يمكن اعتبار التاريخيات في المقام الأول كما يعتقد الدكتور جون دانبي مجرد دعاية للعصر التيودري بمقارنته بالعصور السابقة حيث كانت إنجلترا تفتقر على الاستقرار وكانت ميداناً لتطاحن البارونات والنبلاء من أجل السلطة. وقد لا يكون قصد شكسبير من مسرحته التاريخ هذا الرأي ولا ذاك وإنما كان قصده إمتاع رواد المسرح المهتمين بهذا النوع من المسرحيات لمجرد أنها كانت سائدة في عصره.

أما الإجابة الثانية على السؤال فهي على النحو التالي :

أولاً : كان هدف شكسبير من مسرحته للتاريخ أن يقدم درساً أخلاقياً لملوك عصره. فكأنما أراد أن يرفع المرآة أمام وجوههم ليقول لهم "ماذا ترون؟" هل هؤلاء الملوك مثلكم أم يختلفون عنكم ؟ فإذا كانوا مثلكم فحاولوا أن تغيروا ما بأنفسكم وإن لم تكونوا مثلهم فاتعظوا بما حل بهم ولتتعلموا من دروس التاريخ.

ثانياً : يخطئ من يتصور أن التاريخيات كانت تعبيراً عن شعور

فياض بالوطنية خصوصاً وأن هذه المسرحيات قد كتبت في أعقاب حرب الأرمادا بعشر أو اثنتي عشر سنة ، لذلك فهي تمجيد لملوك انجلترا العظام وانتصاراتهم المجيدة. هؤلاء الناس يتجاهلون ، إذا ما استثنينا هنري الخامس و هنري الثامن ، أن هذه المسرحيات لم تكتب تمجيداً لملوك إنجلترا العظام الذين فازوا بالإعجاب وإنما عن أولئك الملوك الذين بذروا الريح فجنوا العاصفة.

ثالثاً : أي عالم قدم لنا شكسبير من خلال تاريخياته؟ هل كان هذا عالم بارونات الإقطاع الذين كانوا يقتتلون في منتصف القرن الخامس عشر أم هو عصر الملكة إليزابيث الملكة الحكيمة ، العادلة الورعة؟ نفس هذه الملكة التي أعدمت ابنة عمها ماري استيورات ملكة اسكتلندا عندما كان شكسبير في الثالثة والعشرين من عمره ، هل كان هذا العصر هو عصر إليزابيث التي أرسلت إلى المشنقة ما يقارب من 1500 من رعاياها كان من بينهم عشاقها ووزرائها وأساتذة في القانون وفقهاء في الدين. هل كان شكسبير يعتبر التاريخ مجرد سلسلة طبعت كل حلقاتها بطابع العنف؟

رابعاً : هل كان شكسبير من المؤمنين بالحق الإلهي المقدس للملوك؟ ليس من المؤكد أنه كان كذلك بدليل تركيزه وإلا لما ركزت هذه المسرحيات على اغتيال الملوك وتصويرهم في بعض الأحيان كقتلة و شريرين لا يليقون بحق إلهي مقدس. فأي معتنق من كتاب الدراما لهذا المبدأ سيتحاشى معالجة مثل هذه الموضوعات الشائكة. ولا شك أن رواد المسرح أيام شكسبير كانوا على دراية مما كان يقصده كتابهم. ولنا أن نتذكر مثالين من بين أعماله الأول من مسرحية "يوليوس قيصر" الذي ربما كان بمثابة الملك الصالح بدليل أنه رفض التاج سبع مرات غير أنه كان في نظر المتآمرين حاكماً مستبداً لذا يتوجب التخلص منه. أما المثال الثاني فمسرحية "ريتشارد الثاني" الذي

كان بمثابة الملك الفاسق لذا يظهر من يعزله عن عرشه ويأمر بقتله.
وقد يكون من المفيد أن نتذكر ما عمله أصحاب اللورد إسيكس عشيق الملكة إليزابيث الذي دبر مؤامرة لاغتيالها عام 1601 عندما اتصلوا بفرقة شكسبير من أوجستين فيلبس أن يعيد عرض مسرحية "ريتشارد الثاني" عشية المؤامرة وذلك لاستمالة الناس وتنبيههم إلى حقيقة أنه يجب أن يعزل الملك عندما يكون ملكاً فاسداً. وقد حاول أوجستين فيلبس أن يصرفهم عن هذه المسرحية بحجة أنها قديمة ولم يجر تمثيلها منذ مدة طويلة ، إلا أن الأربعين شلناً التي دفعت له جعلته يعدل عن رأيه ويعيد عرض المسرحية. وتعتبر هذه المسرحية من أكثر المسرحيات شعبية في أيام شكسبير فقد أعيدت طباعتها أربع مرات ، ثلاثاً منها قبل عام 1603 في حياة الملكة إليزابيث لكن مشهد خلع الملك تم حذفه من جميع الطبعات ولم يظهر إلا في الطبعة الرابعة إبان حكم جيمس الأول. وبالطبع فإن حذف مشهد تنازل الملك له دلالته الكبرى وإلا لما تم حذفه إبان حكم الملكة إليزابيث.
وبعد .... هل كان شكسبير كعامة معاصريه من معتنقي الحق الإلهي المقدس للملوك؟ إذا كان كذلك فهل يعقل أن يصور لنا ظل الله في أرضه على هيئة مجرم؟ هل لنا أن نذكر أن شكسبير لم يخترع المادة التاريخية لمسرحياته وإنما استخدمها من مصادر معروفة كـ"تاريخ" هولنشيد و"إتحاد أسرتي لانكستر و يورك" لإدوارد هول و"الكتب الأربعة للحرب الأهلية" لصموئيل دانيال. إذا كان تاريخ إنجلترا على هذه الشاكلة فأين الورع و التقوى والعدالة التي يجب أن تتمثل في الملك؟ أوليس من المعقول أن يكون شكسبير متمرداً على معتقدات عصره خصوصاً وأن راعيه إيرل ساوثهامبتون كان من بين المتورطين في مؤامرة إسيكس؟ أوليس من الممكن أن شكسبير أراد أن يعلم جمهوره شيئاً عن تاريخ بلادهم بمسرحته لفصول من التاريخ

الإنجليزي؟ أولا يعقل أن تكون هذه المسرحيات المتشابهة في أحداثها وفي شخوصها مجرد مسرحيات هجائية قصد منها الرمز إلى عصر الملكة إليزابيث التي لم تكن تقل وحشية عن غيرها من أسلافها؟

المراجع

1 – Peter Alexander : Complete Works of Shakespeare

2 – Lily B. Campbell : Shakespeare's Histories

3 – John E. Danby : Shakespeare's Doctrine of Nature

4 – Jan Kott : Shakespeare Our Contemporary

5 – L. C. Knight : Shakespeare : The Histories

6 – E. M. W. Tillyard : The Elizabethan World Picture

7 – لويس عوض : البحث عن شكسبير

"ديكنز" .. بعد مائة عام

يحتفل العالم هذا العام بذكرى مرور مائة سنة على وفاة الروائي الانجليزي الشهير تشارلز ديكنز. فمنذ قرن من الزمان فارق ديكنز هذه الدنيا ، وبموته انطفأت شمعة ظلت مشتعلة ردحاً من الزمن أسعدت وأضاءت دنيا كثير من الناس من خلال أعمال صاحبها.
فمن هو يا ترى تشارلز ديكنز؟
ولد ديكنز في السابع من شهر فبراير عام 1812 ، وكان الإبن الثاني لكاتب بسيط يعمل في مكتب صرف المرتبات التابع للبحرية في ميناء بورتسموث ، عاش تعيسا في طفولته ، لم يشعر بطعم السعادة والهناء قط وذلك لسوء تصرف والده في شئونه المالية ولكثرة استدانته التي دخل السجن بسببها بعد أن ألقي القبض عليه. فما كان من أم ديكنز بعد أن غدت بلا عائل إلا أن تذهب إلى السجن لتلحق بزوجها وتشاركه في محنته ومعها أربعة من أطفالها وبسبب هذه الحادثة تعرض ديكنز إلى الخطر واضطر أن يذهب للعمل منذ نعومة أظفاره ، فقد ألحق بمصنع للدهان الأسود حيث كان يقوم بلصق قصاصات من الورق على الزجاجات لقاء ستة شلنات في الاسبوع. وكانت الشهور التي قضاها في ذلك المصنع من أسوأ فترات حياته إذ تميزت بالبؤس والإذلال واليأس. ولكن القدر لطف به وتدخل – كما كان يحدث في روايات ديكنز نفسه – لانقاذ العائلة المسكينة والطفل البائس عندما ورث أبوه مبلغاً من المالي تركه له أحد أقاربه مكنه من إرسال إبنه تشارلز إلى مدرسة في هامستد Hamstead حيث بقى هناك سنتين أو ثلاثا.
وفي سن الخامسة عشر التحق ديكنز بمكتب أحد المحامين في وظيفة كاتب صغير. وقد مكنه مركزه هذا الذي لم يتقاضى منه كثيرا

أن يعتمد على نفسه ويكون له أصدقاء وينمي حبه للمسرح. بعد سنتين ترك عمله هذا ليشتغل في الصحافة كمراسل صحفي وبعد ذلك أصبح المراسل البرلماني لصحيفة "المرونينج كرونكل" The Morning Chranicle مقابل مرتب أسبوعي محترم مقداره خمسة جنيهات وخمسة شلنات.

كان أول إنتاج أدبي لديكنز عبارة عن صورة وصفية وقعها باسم "بوز" Sketches by Boz ظهرت في مجلة شهرية. وفي عام 1836 نشر هذه الصور الوصفية في كتاب لاقى نجاحاً منقطع النظير ، وبدأ منذ تلك السنة يعلو نجمه ويسطع في عالم الأدب والرواية خاصة ، فقد ظل يكتب طيلة ثلاثة عقود ونيف من الزمان حتى آخر يوم في حياته فأثرى من كتاباته وسافر كثيرا خارج انجلترا إلى القارة الأوروبية وزار الولايات المتحدة مرتين.

وبعد زيارته الأولى لأمريكا نشر كتابه "ملاحظات أمريكية" عبر فيها عن انطباعاته لأمريكا التي لم ترق له على الإطلاق. أما في زيارته الثانية فقد قام بقراءة قصصية – بعد أن أصبح يشار له بالبنان – أما جمهرة من الناس وكان قد فعل هذا من قبل في انجلترا.

بلغ ديكنز ذروة الشهرة عندما ظهرت روايته "ديفد كوبر فيلد" عام 1849 وكانت عبارة عن ترجمة ذاتية له ، صور فيها والده في صورة كاريكاتورية في شخص المستر ميكوبر.

توفي ديكنز في التاسع من شهر يونية عام 1870 ودفن في كنيسة ويستمنستر بلندن مع مشاهير كتاب بلاده وعظمائهم.

كتب ديكنز ما يزيد على أربعين عملا كان أغلبها روايات. فإلى جانب الروايات كتب قصصا قصيرة وبضع كتب عن أدب الرحلات وبعض المسرحيات. أما شهرته الأدبية فتعود إلى رواياته التي أهمها: "أوليفر تويست" ، "دومبي وولده" ، "نيكولس نيكلبي" ،

"مارتن تشزلويت" ، ديفيد كوبر فيلد" ، "الصغيرة دوريت" ، "أيام عصيبة" ، "قصة مدينتين" ، "صديقنا المشترك" و"الآمال العظام" ، وكان من الروائيين القلائل الذين نشروا أعمالهم مجموعة Collected Works أثناء حياتهم أكثر من مرة ، إذ نشرت أعماله مرتين وهو لا يزال على قيد الحياة.

قد يختلف كثير من الناس على أعظم الروائيين الانجليز ولكن لا أظن أن أحدا يختلف في تشارلز ديكنز بأنه من أعظم ما أنجبت انجلترا من كتاب الرواية ، فهو بلا منازع ليس أعظم كتاب عصره وأغزرهم إنتاجاً فحسب بل هو أكثرهم شعبية. فبينما الغبار يغطي كتب الكثيرين من الروائيين نجد روايات ديكنز هي الوحيدة التي لم يعلوها الغبار وبقيت في متناول القراء صغاراً وكباراً وأعيد قراءتها مرات ومرات.

إن شعبية ديكنز ترجع إلى حد كبير في كونه استطاع أن يفهم مجتمعه فهما دقيقا وأن يدرسه دراسة واعية ، فقد عرف مشاكل الناس وتفهم آمالهم. ونتيجة لذلك عالج مشاكل عصره وانتقد كثيراً من المظالم التي كانت تتعرض لها الطبقات الفقيرة والوسطى. فأصبح بحق تعبيرا عن ضمير عصره وهذا ما جعله أكثر شعبية من معاصريه لأنه كتب نفس الأحاسيس التي أحسها قراؤه وبين لهم نفس المشاكل الاجتماعية التي كانت تواجههم. وبعبارة أخرى كان قراؤه عند قراءة رواياته يكتشفون ما كانوا يفكرون ويحسون به هم أنفسهم.

هذا القول يجرنا إلى نقطة هامة وهي أن ديكنز حينما عبر عن آمال وآلام الطبقة الفقيرة والوسطى – أو عن بيئته هو في صباه. كان يكتب عن تجربه خاضها وعن حياة عاشها لذلك أتت تلك الكتابات صادقة كل الصدق لأنها نابغة عن تجربة ذاتية.

وهذا لا يعني بالطبع أن كل ما كتبه ديكنز مجرد آلة فوتوغرافية تصور ما تلتقطه عدساتها وتكون النتيجة صورة صادقة مع اختلاف

الألوان في حالة التصوير العادي "الأبيض والأسود". الواقع أن ما كتبه كان ينبض بالحياة وليس مأخوذا أو منقولا من الحياة تماما لأنه لو كان كذلك لأنكرنا عليه صفة الخيال الإبداعي – أو The Creative Imagination التي هي من أبرز مميزات عبقرية تشارلز ديكنز.

كثيراً ما انتقد النقاد المحدثون روايات ديكنز لكونها مفككة التركيب. وهم عندما يصدرون مثل هذا الحكم يقارنون ما كتب ديكنز بما كتب من أتى بعده من عمالقة وجهابذة الفن الروائي في انجلترا أمثال جورج إليوت وهنري جيمس وجوزيف كونراد الذي بلغت الرواية الانجليزية على أيديهم ذروة الفن والصنعة. فهؤلاء الكتاب شيدوا صروحا شامخة امتازت بالدقة البالغة إذ أن كل كلمة كتبوها لم توضع في مكانها عبثاً. لا شك أن من يقارن ديكنز بمن أتى بعده من العظام يتجنى على فنه كثيرا. فهؤلاء النقاد ينسون الزمن الذي عاش فيه ديكنز وحصيلة التراث الذي استقى منه وتعلم. لنسأل أنفسنا ممن تعلم ديكنز؟

كان الرواد الأوائل للرواية الانجليزية أمثال ريتشاردسون و فيلدينج وديفو هم أساتذة ديكنز، ولم يكن هؤلاء (وغيرهم بطبيعة الحال من الرواد الوائل في أي مجال) سوى واضعي الأسس أو اللبنات الأولى لفن الرواية ، فلا غرو أن تأتي رواياتهم مفككة في بنيانها Loose in Structure ولكن ديكنز على أية حال كان أفضل ممن سبقوه ، إذ أنه استفاد من أخطائهم وان كانت له هو نفسه أخطاؤه أيضاً. إن السبب الرئيسي لتفكك التركيب البنائي لرواياته هو ظهورها جميعاً على شكل مسلسل في مجلات شهرية وأسبوعية ، فكان عليه في كثير من الأحيان أن يكتب أي شيء ليغذي المطبعة ، فلا عجب أن جاءت رواياته بهذا الشكل. أضف إلى هذا أن هناك سبباً آخر ربما يقل أهمية عن سابقة هو أن ديكنز كان يكتب ما يريده قراؤه. فحينما

يرى انخفاضا في توزيع المجلة التي كانت تنشر رواياته المسلسلة لعدم استحسان القراء لبعض الحوادث أو الشخصيات فإن قلمه وخياله الخصب يبدآن في العمل لإرضاء قرائه وما أكثرهم !

ومن جراء ظهور رواياته مسلسلة غلبت عليها صبغة "الحوادثية" أو Episodic فكل حلقة تكاد تكون حادثة أو أقصوصة بحد ذاتها وهذا ما جعلها في كثير من الأحيان مفككة وغير مترابطة. وهذا لا ينفي أن ديكنز استطاع أن يأسر ألباب قرائه. فبالرغم من عدم اهتمامه بالشكل البنائي لرواياته إلا أنه عرف كيف يروي قصصه وهذا سر عظمته. فهو يجعلنا – كقراء – نضحك تارة ونبكي تارة أخرى وأهم من هذه تلك أنه استطاع أن يجعلنا ننتظر وهذا ما يجب أن يفعله كل روائي يريد أن يشد القارئ لما كتبه لان صلة القارئ بالكتاب لا يمكن أن تنقطع إلا إذا أحس القارئ بضعف الشعور الذي يشده إلى الرواية التي بين يديه نتيجة لوهن "لحظة الترقب والانتظار".

هناك شيء هام يميز ديكنز عن غيره من الروائيين هو أن الأطفال يلعبون دوراً هاماً في كثير من رواياته. فبعض هذه الروايات مثل "أوليفر تويست" بطلها طفل في العاشرة. وفي "ديفد كوبر فيلد" نلتقي بديفد منذ ساعة مولده حتى بلوغه سن الرجولة. و"الآمال العظام" بطلبها "بيب" PIP هو الآخر نراه طفلا حتى يشب وكذلك في "دومبي وولده" و "أيام عصيبة". الأطفال يملأون روايات ديكنز. فنحن نرى العالم من حولنا في تلك الروايات من خلال نظرة الأطفال إليها. والأطفال يستطيعون عادة أن يتذكروا كل الحوادث التي مرت بهم ويروونها بكل تفاصيلها ، ويلاحظون الناس ويدرسون طريقتهم في الكلام ويلتقطون العبارات التي تتردد دائما على ألسنتهم والحركات العصبية – Nervous TickS التي يصدرونها لا يمكن أن تفوتهم.

يعزو الأستاذ ولتر ألن نجاح بعض روايات ديكنز إلى وجود الأطفال

وتصوير الحياة من خلال نظرتهم إليها. ويقول أنه عندما يحاول ديكنز أن يرسم شخصيات كما يراها الكبار وتصبح شخصيات عادية لا هي بالفكهة ولا هي بالميلودرامية فإنه يفشل فشلا ذريعاً كما هي الحال في شخصيات المستر براونلو Mr. Brownlow وأجنس وكفيلد Agnes Wickfield.

كانت الفترة التي عاشها ديكنز فترة حاسمة في تاريخ انجلترا لأنها كانت مرحلة تحول من القرن الثامن عشر وبداية الثورة الصناعية إلى القرن التاسع عشر حين بدأت تلك الثورة تؤتي أكلها على شكل مصانع كثيرة وظهور طبقة جديدة من أصحاب الصناعة والمال. وكان من طبيعة الحال أن أثر هذا التحول على السواد الأعظم من الطبقات الفقيرة والوسطى نتيجة لاستغلال العمال صغاراً كانوا أم كباراً من حيث ساعات العمل الكثيرة والأجور الضئيلة التي كانوا يتقاضونها. وكان ديكنز من أول المنتقدين للمجتمع الفكتوري الذي تميز بظاهرة سيطرة المال على جميع أوجه الحياة وأصبحت الفلسفة النفعية **Utilitarianism** التي نادى بها بنثام هي الفلسفة السائدة في ذلك المجتمع. وكان النقد الذي وجهه ديكنز إلى هذه الفلسفة من أشد ما وجه إليها لأنها تجرد الإنسان من إنسانيته بسبب ماديتها المفرطة. هذا ما فعله ديكنز في روايته الرائعة "أيام عصيبة" **Hard Times** التي كانت من رواياته المهملة حتى لفتت إليها الأستاذ ليفز نظر المهتمين بفن ديكنز. ويعد كثير من النقاد هذه الرواية بالذات من أعظم ما كتبه ديكنز وذلك لتكامل نظرتها الفنية أو ما أطلق عليه الدكتور ليفز **Unity of Vision**.

إن الحديث عن تشارلز ديكنز لا حدود له ولا أظنني أوفي هذا الروائي حقه في هذه المقالة القصيرة ، فهناك كثير من النقاط أغفلتها لأني أعتقد أن مجالها ليس في هذا المكان فأنا لم أتحدث عن أي من رواياته

بالتفصيل لأن كل واحد منها في حاجة إلى مقالة وحدها أن لم تكن في حاجة إلى كتاب بحد ذاته.

في الختام دعونا نرى مكانة ديكنز في الأدب الإنجليزي.

كثير من النقاد يرى في ديكنز نجماً من ألمع نجوم الأدب لأنه لا يتصف بالعبقرية فحسب وإنما بالشاعرية أيضاً ، فلا غرو أن لقب بشاعر الرواية. فالدكتور ليفز يعتبره أعظم كاتب بعد شكسبير من حيث تمكنه من استخدام الكلمة ، العبارة ، الإيقاع والصورة بسهولة وكثرة في نفس الوقت. والأستاذ ر.س. تشرشل يبين مكانته عند قرائه من الانجليز بقوله :

"إن انتقاد ديكنز في أي شكل يعتبره بعض قراءه المخلصين من الانجليز في مستوى انتقاد العائلة المالكة. وأنا أؤمن أن ديكنز هو أعظم عبقري في الأدب الانجليزي ولكني أؤمن أيضا أنه لم يسبق لأي كاتب ممتاز على الإطلاق أن أنتج "نفايات" بكثرة مثله. ولكن للأسف فإن "النفايات" والكتابات التي تتصف بالعبقرية توجد جنباً إلى جنب في نفس الروايات".

نظرة .. على واقع المسرح في البحرين

لا يختلف اثنان في كون البحرين متخلفة في مضمار المسرح كفن وكأدب ، فحتى الآن لم يخلق لنا مسرح يمكن أن نطلق عليه "المسرح البحريني" وذلك لسبب بسيط هو اختفاء الكاتب المسرحي "البحريني" فعلى كثرة شعرائنا فإن المسرح لم يستهوي شبابنا ولا حتى شيوخنا إذا ما استثنينا أستاذنا الكبير إبراهيم العريض الذي بدأ محاولات في المسرح الشعري ولكن للأسف لم يقدر لها الاستمرار.

وعندما نقول "المسرح البحريني" فإنه يتبادر إلى أذهاننا مسرح البلاد الأخرى له طابعه الخاص وتقاليده الخاصة. وهذه التقاليد ليست وليدة يوم وليلة وإنما هي ثمرة سنوات عديدة من التجارب والمحاولات لكتاب كرسوا وقتهم للكتابة للمسرح وأرسوا قواعد تبقى على مر الدهور.

النص المسرحي هو حجر الزاوية لأية حركة أو نهضة مسرحية. فعن طريق نص لمؤلف "بحريني" يمكن أن يوجد "المسرح البحريني" ولكن وجود النص لا يمكن أن يعني بالضرورة وجود حركة مسرحية. فهذا النص لا يمكن أن يساهم في قيام حركة مسرحية مالم يقدم على خشبة المسرح وهذا هو السبب الذي من أجله كتب. ولكن من جهة أخرى يمكن أن تقوم حركة مسرحية في البحرين حتى في غياب نص "بحريني" مؤلف. إذ بإمكان الفرق المسرحية أن تقدم العديد من روائع المسرح العالمي والعربي. ولكن لا يمكن لنا أن نطلق على هذه الحركة "مسرح بحريني".

إن أية حركة مسرحية لابد أن تقوم على ثلاثة عناصر مكملة لبعضها هي :

1 - الفرق المسرحية
2 - الموسم المسرحي
3 - الجمهور

وإذا ما ناقشنا هذه العناصر واضعين واقع المسرح في البحرين نصب أعيننا فإننا سنصاب بخيبة أمل كبرى.

1 - الفرق المسرحية : اعتقد أننا نجافي الحقيقة لو أطلقنا لفظ "فرق مسرحية" على ماهو موجود الآن في البحرين. وعندما نبحث عن "الفرق المسرحية" سنرى "أسرة فناني البحرين" وسنسمع عن "مسرح الاتحاد الشعبي" و"مسرح الخليج الشعبي" وكانت هذه السطور ليست لديه فكرة عن الفرقتين المؤسستين حديثا ، لعد إثبات نشاطاتهما المسرحية ، لذلك ليس من حقي الحديث عما ليس لي به علم وسأقتصر الحديث على "أسرة فناني البحرين" التي كانت تعرف "بأسرة هواة الفن" واعتقد أن الأسرة قد وقعت في مطبين كبيرين أولهما لتخليها عن اسمها السابق وهو الأنسب لها في نظري. ولنسأل أنفسنا : إذا كان الأسرة تضم فنانين فأين هم هؤلاء الفنانين ؟ هل كبر هواة الفن واصبحو فنانين بحق وحقيق ؟ هل إنتاج هؤلاء الفنانين في مستوى يمكن أن يطلق على منتجيه صفة فنانين ؟ لن أجيب على هذه الأسئلة وإنما سأستشهد بقول للسيد سلطان وهو أمين عام الأسرة عندما قال في ندوة أسرة أدباء وكتاب البحرين عند مناقشتها للمسرح في البحرين :

"ما عندنا فنانين ، اعطوني فنانين ونعطيكم مسرح!".

أما المطلب الثاني فهو تبني الأسرة لفكرة المسرح الشعبي .. فالملاحظ أن جميع إنتاج الأسرة في السنوات الأخيرة كان من المسرح الشعبي فمسرحيات "عمامي الثلاثة" و"بيت طيب السمعة" مسرحيتين شعبيتين وسيلة التعبير فيهما اللغة العامية .. وأنا شخصيا لو خيرت

في مشاهدة مسرحيتين إحداهما بالفصحى والأخرى بالعامية لما ترددت في اختيار الأولى. والمشرفون على الأسرة ، لتبنيهم فكرة المسرح الشعبي ، يعتقدون أن اللغة العامية هي الوسيلة الوحيدة للإضحاك وإدخال البهجة في نفوس المتفرجين. وهم هنا يقعون في نفس الخطأ الذي وقع فيه بعض القائمين على المسرح في الجمهورية العربية المتحدة فقد أدخلوا في أذهان الناس هناك أن المسرحيات التي تقدم باللغة العامية هي المسرحيات الكوميدية الناجحة حتى تبين لهم بطلان هذا الرأي عندما قدمت رائعتان من الكوميديات العالمية كان كاتب هذه السطور من بين من شاهدهما .. وهاتان المسرحيتان هما "الضفادع" لأب الكوميديا اليونانية أريستوفانيز و"الدكتور كونك" للكاتب الفرنسي جول رومان. رأيت الجمهور المصري وهو يستمع باللغة العربية الفصحى ويضحك للمواقف الكوميدية وأظن أن الجمهور هنا في البحرين لا يقل عن الجمهور المصري في تذوق المسرحيات التي تستعمل فيها اللغة الفصحى كوسيلة للتعبير.

إن أية فرقة مسرحية يجب أن تضم فريقا من الفنيين الذي يفهمون المسرح ومتطلباته. ولا يشترط فيهم في هذه الفترة على الأقل في البحرين – أن يكونوا من المحترفين لأن الاحتراف الآن لن يؤدي إلا إلى خراب بيوتهم. وأهم عضو في الفرقة هو مخرج المسرحية فهو بمثابة الربان الذي يحرك الممثلين ويشترط فيه أن يكون قد اغترف من منجم التراث المسرحي العالمي والعربي. يأتي بعد ذلك دور الممثلين وأهم ما يشترط فيهم موهبة التمثيل وحسن النطق والتحكم في نبرات أصواتهم .. وبالإضافة إلى المخرج والممثلين يحتاج المسرح إلى مهندس ديكور ومصمم ملابس وعامل إضاءة وماكيير لكي تكتمل الفرقة ولا أظن أن جميع هذه العناصر تتوافر لدى أسرة فناني البحرين في الوقت الراهن.

2 - الموسم المسرحي هو المرآة الصادقة التي تعكس نشاط الفرقة وتبرزها إلى حين الوجود .. إن أية فرقة ناجحة لابد أن تقدم عددا من المسرحيات طوال موسمها الذي قد يطول أو يقصر حسب ظروف البلد. ونحن هنا في البحرين لم يكن لدينا موسم مسرحي على الإطلاق. كان كل ما يقدم لنا عبارة عن مسرحية واحدة كل سنة وأحيانا كل سنتين إن لم تزد. والسبب في ذلك هو أن "أسرة فناني البحرين" لم يكن لديها ريبرتوارا تقدمه ، قد يرجع ذلك إلى ضعف إمكانياتها .. وعندما يغيب الريبرتوار. ولا يشترط بالطبع في ريبرتوار الموسم الواحد أني يضم عددا من المسرحيات الجديدة التي لم يسبق تقديمها ولكن قد يحتوي على مسرحيتين أو ثلاث سبق أن قدمت من قبل ولاقت إعجابا ونجاحا حذا بمديري الفرقة إلى إعادة تقديمها .. ربما كانت إحدى العقبات في الماضي هي عدم وجود النصوص الكافية وأظن أن هذه العقبة قد أزيلت حيث أن المكتبة العربية غنية الآن بترجمات لروائع المسرح العالم ناهيك عن مسرحياتنا العربية لكتاب أمثال توفيق الحكيم .. ولكن كيف نقدم إنتاجا فنيا رفيعا والمهتمون بالمسرح الشعبي ؟!

3 - الجمهور هو أصعب التحديات التي تواجه الفرق المسرحية الناشئة. وهنا يتبادر إلى الأذهان سؤال أزلي : هل يخلق الجمهور الحركة المسرحية ويساعد على استمرارها أم أن الحركة المسرحية هي المسئولة عن خلق جمهور واع تنمى فيه حبه للمسرح ؟ تعددت الأراء في الإجابة على هذا السؤال ولكني اعتقد أن الفرقة المسرحية الجادة التي تهدف إلى تقديم روائع الفن المسرحي دون أن يكون هدفها الربح المادي والتطلع إلى شباك التذاكر ستكسب احترام الجمهور الواعي ، وسيقبل الناس على مشاهدة ما تقدمه إليهم من أعمال فنية ناجحة وهذه الأعمال هي التي ستساعد على خلق جمهور واع

للمسرح طال الزمان أم قصر.
كانت مشكلة "أسرة هواة الفن" في السابق إرضاء الجمهور على حساب الفن المسرحي بتقديمها فصول مسرحية بتخللها الغناء والطرب وبعض الوصلات الموسيقية. فماذا كانت النتيجة؟ لقد تعثرت مسيرة المسرح ولم يستطع أن ينهض على قدميه إلا مؤخرا. ويجب على المهتمين بالمسرح أن لا يساهموا في استمرار بقائه على قدميه فحسب بل أن يدفعوه إلى الأمام لكي يواصل مسيرته من موسم إلى آخر لكي تستطيع البحرين أن تفخر بأن لديها حركة مسرحية شأنها في ذلك شأن البلاد المتمدنة حيث يلعب المسرح والفنون دوراً كبيراُ في حياة شعوبها.
بالاضافة إلى العوامل الثلاثة التي بينتها يبقى عامل لا يقل عنها أهمية هو مبنى المسرح ، فالملاحظ أنه لا يوجد لدينا في البحرين مسرح تتوفر فيه الإمكانيات التي تسهل تقديم نشاطات تمثيلية فوق خشبته.
وما يوجد في بعض الأندية يمكن أن يطلق عليه أي شيء إلا كلمة "مسرح". وعندما يذهب من يهوى الفن المسرحي إلى مشاهدة مسرحية يتوقع أن يجد الكرسي المريح حيث يجلس براحته ليستمتع بالعرض المسرحي دون أن يعكر صفوة ستار آدمي. وأن يسمع بوضوح دون أن تفسد عليه مكبرات الصوت لذة متابعة الحوار!.
الآن وقد ألقينا نظرة على واقع المسرح في البحرين ووجدنا القصور الذي نعاني منه يجب علينا أن نجد الحلول الناجحة التي تأخذ بيد الحركة المسرحية في بلدنا. وأظن أن المسئولين في حكومتنا التي تختص دوائرهم برعاية النشاطات الفنية وقد أولو عناياتهم في تشجيعها. ففي مجال التأليف للمسرح نظمت دائرة الإعلام مسابقة للنصوص المسرحية وهي في نظري الخطوة الأولى لأجل خلق نص

"بحريني" مؤلف .. أضف إلى ذلك أن دائرة الشئون الاجتماعية تولي الفنون رعاية خاصة إذ انشئ فيها قسم حديث لرعاية الفنون وحسب ما أعلم فأنه في نية المسئولين في هذا الدائرة تنظيم مسابقات وتقديم جوائز تشجيعية لأحسن العروض المسرحية.

بقيت بعد كل هذا كلمة أخيرة. أنا من المؤمنين بأن البحرين في حاجة إلى فرقة قومية تستقطب المواهب التمثيلية ويمكن لها أن ترفع رأس البحرين عاليا سواء في الداخل أو الخارج في ميدان المسرح. والخطوة الأولى هي أن يتم التعاقد مع خبير في المسرح يتحمل مسئولية إنشاء فرقة قومية كما فعل زكي طليمات في الكويت وحسب معلوماتي فإن النية تتجه بالفعل لإحضار مثل هذا الخبير. وأنا من المتفائلين بمستقبل المسرح في البحرين وسنشهد في غضون السنوات القليلة القادمة قفزة إلى الأمام في مجال الفنون وفي المسرح بصفة خاصة المسرح الذي لم يتحقق خلال سنوات طوال. وإلى أن يتحقق حلم إنشاء فرقة قومية علينا أن تنظر فإن غداً لناظرة قريب.

4 – نماذج من ترجمات القصة القصيرة

1 – المنزل الملعون

2 – المفتري

3 – مدام هرمين

المنزل الملعون
أميل جابوريو

كان الفيكونت بـ . . . ، وهو شاب وسيم دمث الخلق ، ينعم في أمان بدخله السنوي الذي يقدر بثلاثين ألف فرنك ، ولسوء حظه توفى عمه الذي كان بخيلاً يشار إليه بالبنان تاركاً له كل ثروته التي تصل إلى ما يقارب المليونين.

وعند فحصه لوثائق التركة علم الفيكونت أنه أصبح المالك لمنزل في شارع الفكتوار. وعلم أيضا أن المنزل ابتيع عام 1849 بمبلغ ثلاثمائة ألف فرنك وانه يدر الآن اثنين وثمانين ألفا من الفرنكات سنويا خالصة من الضرائب وهي حصيلة الإيجارات.

قال الفيكونت الجواد مخاطبا نفسه : "هذا شيء كثير كثير جداً. كان عمي شديد القسوة. إن تأجير الشقق بهذا السعر ضرب من ضروب الربا ولا احد يستطيع إنكاره. فعندما يحمل شخص اسماً عظيماً كاسمي فعليه أن لا يستسلم لمثل هذا النوع من النهب. سأبدأ من الغد بتخفيض الايجارات وسيرفع النزلاء اكفهم بالدعاء لي بسبب خطوتي هذه."

بهذا القصد العظيم في مخيلته أرسل الفيكونت حالاً في طلب بواب المنزل الذي قدم نفسه بسرعة حانياً ظهره كأنه قوس. فخاطبه الفيكونت قائلا:

– برنار يا صديقي ، اذهب واخبر جميع نزلائك أنني قررت تخفيض إيجارهم إلى الثلثين.

إن كلمة "تخفيض ، التي لم يسمعها من قبل قط وقعت على رأس برنار كوقع قطعة من الطوب ، لكنه سرعان ما استفاق. لم يسمعها جيداً ولم يفهم ما قال له سيده ، فخاطبه متأتئاً:

– تخـ ... فض الايجارات ! سيدي الفيكونت ينوي أن يهزل ، تخفض ! سيدي بالطبع يعني أن يزيد الايجارات .
فرد عليه الفيكونت :
– لم أكن في حياتي جاداً بمثل ما أنا عليه الآن يا صديقي.
قلت وها أنا أعيد ، قررت تخفيض الايجارات.
بلغت الدهشة بالبواب حد الحيرة لدرجة أنه اضطرب وفقد السيطرة على نفسه. فألح على الفيكونت بقوله:
– سيدي لم يفكر ملياً. سيندم سيدي هذا المساء.
– تخفض إيجارات النزلاء ! ! لم يعرف شيء مثل هذا من قبل.
يا سيدي ! ماذا سيكون رأي النزلاء في سيدي عندما يعلمون بهذا ؟ ماذا سيقول الناس في الحي ؟ بصراحة . .
فقاطعه الفيكونت بجفاء :
– سيد برنار ، يا صديقي ، أفضل عندما أصدر أمراً أن أطاع بلا جدال. لقد سمعتني. انصرف.
خرج السيد برنار من بيت سيده وهو يتطوح كأنه سكراناً. اضطربت كل أفكاره وانقلبت رأساً على عقب وأصيب بارتباك. أكان لعبة حلم وكابوس مضحك أم لم يكن ؟ هل كان هو حقاً بيير برنار أو برنار آخر ؟
قال محدثاً نفسه :
– يخفض إيجاراته ! هذا لا يصدق لو بدت بالفعل شكوى من النزلاء ! لكنهم لم يشتكوا، على العكس، كلهم يدفعون إيجاراتهم في مواعيدها. آه لو علم عمه بهذا لنهض من قبره. لقد جن ابن أخيه. هذا ما حصل له بالتأكيد ! يخفض إيجاراته ! يجب عليهم أن يحضروا هذا الشاب أمام مجلس العائلة . . سينتهي نهاية سيئة !
من يدري ماذا سيفعل بعد هذا ؟ ربما تغذى جيداً هذا اليوم.

كان برنار الأمين شاحب الوجه بسبب انفعاله عندما دخل مسكنه مرة أخرى. كان باهتاً ومنهوكا لدرجة أن امرأته وابنته "آمندا" صاحتا باستغراب في آن واحد عندما وقع نظرهما عليه :

– يا إلهي ! ما الخبر ؟ ما ذا حل بك الآن ؟

فأجابها بصوت متغير :

– لا شيء بتاتا . .

قالت له مدام برنار متوعدة :

– انك تخادعني ، انك تخفي عني شيئاً. لا تثرني ، تكلم ، إني قوية. ماذا أخبرك المالك الجديد ؟ هل يفكر في طردنا ؟

– ليت الأمر كان كذلك ! ولكن فكري فقط ، قال لي بنفسه. اخبرني أن . . . آه لن تصدقيني مطلقاً.

– أوه ، بلى ، فقط استمر

– لك ما شئت إذن ! – حسناً ، ثم اخبرني ، أمرني أن اشعر المستأجرين أنه – خفض إيجاراتهم بمقدار الثلث هل سمعت ما قلت ؟ خفض إيجارات المستأجرين . . . ولكن لا مدام برنار ولا ابتنها سمعتاه لأنهما كانتا مستغرقتين في الضحك. وبعد أن انتهيتا سألتاه في صوت واحد :

– يخفض ! آه ! يا لها من نكتة ممتازة ويا له من رجل مضحك ! يخفض إيجار المستأجرين.

وبعد أن فلتت منه أعصابه أصر برنار على أن يؤخذ مأخذ الجد في بيته ، فثارت ثائرة زوجه أيضاً وكانت النهاية مشادة بينهما ، وأعلنت مدام برنار أن مسيو برنار كان قد تلقى أمره العجيب بلا ريب من قعر لتر من النبيذ احتساه في المطعم القائم في ناصية الطريق.

أما المدموازيل آمندا فكانت تظن أن نهاية هذه المشادة بين والديها كانت ستؤدي بلا ريب إلى تبادل الصفعات واللكمات ، ولكن مدام

برنار التي لم ترد أن يظن أنها فقدت قواها العقلية ، رمت شالها على رأسها وجرت إلى مسكن المالك الجديد. لقد قال برنار الحقيقة ، وسمعت بأذنيها المزدانتين بحلقين كبيرين من الذهب الكلمة التي يصعب تصديقها .. ولكونها امرأة حكيمة وحصيفة طلبت " قليلاً من الكتابة" لتضع على حد قولها "مسئوليتها في مأمن".

رجعت هي الأخرى مصعوقة ، وقضى الأب والأم وابنتهما المساء بأكمله في البيت ينظرون إلى أمرهم بعين الاعتبار. هل يأتمرون بأمر مخدومهم ؟ أم أنه ينبغي عليهم أن يحذروا بعض أقرباء هذا الشاب المجنون الذي يناقض حسن إدراكه نفسه إلى درجة الجنون ؟

قرروا أن يأتمروا بأمره.

وفي صباح اليوم التالي بعد أن زرر برنار أحسن معاطفه قام ليطوف بالثلاثة والعشرين نازلاً ليعلن على مسامعهم النبأ العظيم.

بعد عشر دقائق كان المنزل القائم في شارع الفكتوار في حالة من الفوضى يصعب وصفها. فهؤلاء الناس الذين عاشوا أربعين حولاً في نفس الطابق من المنزل لم يكرموا بعضهم حتى بلمس طرف قبعاتهم. تجمهروا وبدأوا يتحدثون بشوق.

– هل تعرف يا مسيو ؟

– إن هذا شيء غير عادي.

– ببساطة شيء لم يسمع به من قبل.

– لقد خفض المالك إيجاره !

– بمقدار الثلث أليس كذلك ؟ وإيجاري أيضاً

– إن هذا لشيء غريب ! لا بد أن في الأمر خطأ ما. وبالرغم من التأكيدات من جانب عائلة برنار وبالرغم حتى من "قليل من الكتابة" ومن "المأمن" كانت هناك بعض العائلات المتشككة أمثال عائلة توماس التي ظلت متشككة بالرغم من التأكيدات.

وبالفعل قام ثلاثة من النزلاء بالكتابة إلى المالك الجديد ليخبروه بما حصل وليحذروه من أن بوابه قد فقد عقله تماما. ورد المالك على هؤلاء المتشككين مؤكداً ما قاله برنار لهم. لذلك فريبتهم كانت لا داعي لها.

بدأت حينئذ التأملات والتعليقات :

– لماذا خفض المالك إيجاراته ؟

– نعم ، لماذا ؟

تساءل الجميع : "ما الدوافع التي حركت هذا الرجل الغريب ؟ لا بد أن هناك أسباباً خطيرة بالتأكيد وراء مثل هذه الخطوة ! إن رجلاً ذكياً ذا إدراك سليم لن يحرم نفسه. لن يتصرف امرؤ هكذا إلا إذا كان مضطراً أو مجبراً بسبب ظروف قوية وفظيعة."

وسأل كل واحد نفسه : "لابد أن هناك شيئاً وراء كل هذا التصرف".

" لكن ما هو هذا الشيء ؟"

ومن الدور الأول حتى الدور السادس بحثوا وخمنوا وقلبوا الأمر. كان كل ساكن يبدو عليه الانشغال بأمر ما ويبذل جهداً لحل لغز مستعص. خيم قلق غامض في كل مكان كما يحدث عادة عندما يجد الإنسان نفسه أمام سر ينذر بحدوث كارثة.

ذهب أحدهم إلى حد المخاطرة فقال :

– لابد أن هذا الرجل قد ارتكب جرماً عظيماً ولا يزال يخفيه طي الكتمان ويدفعه الندم لفعل الخير.

– إنها ليست فكرة صائبة أن نفكر في العيش هكذا جنباً إلى جنب مع نذل كهذا. كلا ، على الإطلاق. ربما يكون نادماً أو شيئاً من هذا القبيل. ولكن افترض أن استسلم للإغراء مرة أخرى ؟

تساءل آخر بشوق :

– ربما بناء المنزل رديئاً ؟

– ربما ، ربما لا أحد يعلم ولكن الجميع يعرفون شيئا واحدا هو أنه قديم جداً ، جداً.

– صحيح ! وكان من الضروري في شهر مارس من العام المنصرم أن يقيموا دعامات يسندون بها البناء عندما حفرت المجاري.

وقال نازل من الدور الخامس :

– أو ربما كان السقف إذن ، والمنزل يرزح تحت ثقله ؟

وعقب ساكن بالسطح :

– أو ربما توجد آله لسك النقود المزيفة في القبو. فكثيراً ما سمعت بالليل صوت رطمات بطيئة مكتومة لآلة سك النقود.

وكان رأي نازل آخر هو أن بعض الجواسيس الروس أو البروسيين استطاعوا أن يحصلوا على مسكن في المنزل ، بينما كان سيد في الدور الأول يميل إلى الاعتقاد بأن مالك المنزل كان ينوي أن يحرق المنزل وأثاثه لغرض وحيد هو الحصول على مبالغ ضخمة من شركات التأمين.

بدأت تحدث بعد ذلك ، كما أعلن جميعهم ، أشياء غريبة جداً ومخيفة في نفس الوقت. فقد سمعوا في الدورين السادس والأخير أصواتاً غريبة لم يجدوا لها تفسيرا على الإطلاق. وذات ليلة كانت ممرضة المرأة المسنة النازلة في الدور الرابع في طريقها إلى القبو لتسرق نبيذاً عندما التقت بشبح المالك الراحل – حيث كان ممسكاً بوصل في يده – وتعرفت عليه في الحال.

كانت اللازمة من الطابق العلوي هي : "لابد أن هناك شيئاً وراء كل هذا".

بدأت الحكاية من مرحلة القلق حتى وصلت إلى مرحلة الخوف ، ومن الخوف انتقلت بسرعة إلى مرحلة الرعب. لذلك فالسيد القاطن بالدور الأول والذي كانت له أشياء ثمينة في غرفته قرر الرحيل وأرسل

إلى المالك إخطاراً عن طريق كاتبه.
ذهب برنار ليخبر الفيكونت بذلك فرد عليه :
– حسناً ، دع المغفل يرحل.
وفي اليوم التالي قام أخصائي في معالجة الأقدام قاطن في الدور الثاني بمحاكاة السيد القاطن إلى الأسفل منه مع انه لم يكن يملك من الأشياء الثمينة ما يخشى عليها. وبعد ذلك قام العزاب والعائلات الصغيرة في الدور الخامس بمثل ما قام به.
ومنذ تلك اللحظة كان هناك هرج ومرج. وبنهاية الأسبوع أشعر كل النزلاء صاحب المنزل عن عزمهم في إخلاء مساكنهم. انتظر الجميع وقوع كارثة مخيفة. ظلوا ساهرين وقاموا بتنظيم دوريات تطوف بالمنزل ، أما الخدم الخائفون فقد اقسموا أنهم سيتركون المنزل الملعون، وبقوا فيه بصفة مؤقتة بعد أن ضوعفت أجورهم ثلاث مرات.
ولم يعد برنار أكثر من شبح لنفسه فقد أنهكته الحمى والخوف وحولتاه إلى مجرد ظل.
ورددت زوجته بأسى مع كل إخطار جديد : "لا ، لا ، إن هذا ليس شيئاً طبيعياً. في تلك الأثناء ارتفعت ثلاث وعشرون يافطة كتب عليها "للإيجار" على واجهة المنزل لتلفت أنظار الباحثين عن سكن من حين لآخر.
تسلق برنار الذي لم يعد يتذمر الآن السلالم وأشار إلى زائرة الطريق من شقة إلى أخرى.
كان يقول لزائريه : "بإمكانكم أن تختاروا ما شئتم من الشقق فالمنزل خاو تماماً لأن جميع النزلاء اخطروا صاحب المنزل دفعة واحدة كأنهم رجل واحد ، وهم لا يعرفون السبب بالضبط ولكن أشياء قد حدثت ، أوه ، نعم أشياء ! سر لم يعرف من قبل – خفض صاحب المنزل الإيجارات ! !

وفر نزلاء المستقبل خائفين.
انتهت الفترة المحددة ونقلت ثلاث وعشرون عربة أثاث ثلاثة وعشرين مستأجراً. ذهب جميعهم وبقى المنزل خاوياً من الطابق الأعلى حتى الطابق الأرضي. وعندما لم تجد الفئران شيئاً تعيش عليه هجرت المنزل هي الأخرى.
لم يبق إلا البواب أسير خوفه. وكثيراً ما تراءت له رؤى مخيفة أرقت منامه ، وكان يخيل له أنه يسمع أصواتاً حزينة وهمهمات شريرة جعلت أسنانه تصطك وشعرة يقف تحت طاقيته القطنية. أما مدام برنار فلم يغمض لها جفن. وأما آمندا فقد تخلت في سورة من الغضب عن كل أفكارها بشأن المسرح الأوبرالي وتزوجت – لا لشيء وإنما لتترك بيت والديها – حلاقاً شاباً لم تكن تطيق معشره من قبل.
وفي صباح أحد الأيام وبعد كابوس أكثر إزعاجا من المعتاد اتخذ برنار هو الآخر قراراً خطيراً. ذهب إلى صاحب المنزل وسلمه المفاتيح وانطلقت ساقاه تسابقان الريح.
والآن يقبع في شارع الفيكتوار منزل مهجور ، هو "المنزل الملعون" الذي قصصت عليكم تاريخه. هناك، يتراكم الغبار على الأشرطة الخشبية ويطول العشب في فنائه. لا يتقدم الآن أي مستأجر وفي الحي الذي يوجد به هذا المنزل الملعون انخفضت أسعار المنازل المجاورة له بسبب سمعته السيئة.
خفض إيجاراتك ! ! من يفكر في شيء مثل هذا ! ! !

المفتري
أنطون تشيكوف

زوج سرجي كبيتونيتش أخنييف مدرس الخط ، ابنته نتاليا بمدرس التاريخ والجغرافيا ، ايفان بيتروفيتش لوشاندينيخ. ومرت وليمة الزفاف في سهولة ويسر فقد غنى المدعوون ولعبوا ورقصوا في غرفة الجلوس. وتحرك الندلاء الذين استأجروا لهذه المناسبة بخفة هنا وهناك كأنهم من المجانين في معاطفهم السوداء وربطات أعناقهم البيضاء المتسخة. وعلا ضجيج أصواتهم في الجو. أما في الخارج فقد وقف أناس يرسلون نظراتهم عبر النوافذ لأن مستواهم الاجتماعي لم يعطهم حق دخول المنزل.

عند منتصف الليل شق المضيف ، طريقه إلى المطبخ ليرى إن كان كل شيء معداً للعشاء أم لا. كان المطبخ مليئاً بالدخان من أرضة حتى السقف ، وكان الدخان مشبعاً بروائح الأرز والبط وأشياء أخرى كثيرة. وبعثرت الأطعمة والمشروبات على مائدتين بطريقة فنية لا ترتيب فيها. وكانت الطاهية "مارفا" البدينة ، المحمرة الوجه تشغل نفسها بالقرب من الموائد المملوءة . "أرني "الخفش"(1) يا عزيزتي" قال أخنييف فاركا يديه ولاعقا شفتيه ، "يا لها من رائحة زكية ! بإمكاني أن التهم المطبخ بأكمله ! حسناً ، دعيني أرى الخفش !".

مشت مارفا إلى إحدى المقاعد ورفعت بعناية صحيفة ملطخة بالدسم كان بأسفلها طبق كبير تقبع فيه سمكة سمينة وسط الكبر(2) والزيتون والجزر. ألقى أخنييف نظرة على السمكة وأطلق آهة تنم عن الراحة. أشع وجهه ودارت عيناه. انحنى وتمطق بشفتيه مطلقاً صوتاً كصوت عجلة تتحرك. وقف برهة ثم طقطق أصابعه ، بعدها تمطق مرة أخرى "به ! صوت قبلة صادقة. من كنت تقبلين هناك يا مارفوشا ؟" سمع

صوت أحدهم في الغرفة الملاصقة وفي الحال ظهر رأس فانكين قصير الشعر ، وهو مساعد المدرب بالمدرسة ، في الممر. "من كنت تقبلين هنا ؟. آ .. آ ..ه !

حسن جدا ! سرجي كيبتونيتش !! رجل ممتاز وحسن في الواقع ! مع الجنس اللطيف في حديث خاص !!" "لم أكن أقبلها على الإطلاق" قالها أخنييف مضطربا ، "من أخبرك أيها الغبي ؟ كنت فقط أتمطق – نظراً لابتهاجي – بمنظر السمكة". "قل مثل هذا الكلام لشخص غيري ، وليس لي !" رد عليه فانكين الذي مط وجهه بابتسامة عريضة بينما هو يختفي وراء الباب.

احمر وجه أخنييف خجلا ، وقال محدثا نفسه :

– يعلم الشيطان وحده ما ستكون عليه نتيجة هذا !

سيذهب الآن ويقص هذه الحكاية للناس ، هذا النذل سيسيء إلى سمعتي أمام المدينة بأكملها ، الغبي.

دخل أخنييف حجرة الجلوس واختلس نظرة ليرى ما يفعل فانكين الذي وقف بجانب البيانو وانحنى هامساً في أذن زوجة أخ المفتش التي استغرقت في الضحك.

"انه يحدثها عني !" ظن أخنييف . "انه يحدثها عني فليأخذه الشيطان ! إنها تصدقه. أراها تضحك. يا إلهي ! لا يجب أن أترك أمراً كهذا ! كلا. سأصلح هذا الأمر لكي لا يصدقه أحد. سأحدثهم جميعاً وسيبقى هو في النهاية مغفلاً مولعا بالقيل والقال".

حك أخنييف رأسه ومشى إلى باديكوي وهو لا يزال مضطرباً "كنت في المطبخ منذ برهة أعد الأشياء للعشاء" قال محدثاً الفرنسي "أعلم أنك تحب السمك. عندي سمكة من نوع الخفش كبيرة جداً طولها ياردتان تقريبا. ها ، ها ، ها ! نعم بالمناسبة كدت أنسى. هناك حادثة واقعية عن تلك السمكة. دخلت المطبخ منذ برهة وجيزة وأردت

فحص الطعام. ألقيت نظرة على السمكة ومن شدة ابتهاجي لمرآها مصمصت شفتي لأنها كانت مثيرة ! وفي تلك اللحظة دخل المغفل فانكين وقال – ها ، ها ' ها – وقال "آآآآ ! – آه ! كنتما تتبادلان القبل ؟ ، – مع مارثا ، تصور هذا فقط – مع الطباخة ! يا لها من قصة مختلقة ، ذلك المغفل. إن المرأة دميمة ، تشبه قردة ويقول هو كنتما تتبادلان القبل يا له من شخص شاذ!".

ومن هو الشاذ ؟ سأل تاراتولوف بينما هو يقترب منهما ، "إني اقصد فانكين. دخلت إلى المطبخ" وأعيدت حكاية مارفا والسمكة.

"إن هذا يضحكني. يا له من رجل غريب الأطوار. في رأيي أن تقبيل كلب لهو أمتع من تقبيل مارفا" أضاف أخنييف. وعند استدارته لاحظ فرداً فوجه إليه الحديث:

– كنا نتحدث عن فانكين. يا له من رجل شاذ. دخل المطبخ ووجدني واقفاً بالقرب من مارفا وبدأ في الحال اختلاق مختلف الحكايات فقال "ماذا ؟ كنتما تتبادلان القبل !" كان سكراناً ولابد أنه كان يحلم. قلت له: أفضل أن أقبل بطة على تقبيل مارفا. ثم إنني متزوج أيها الأحمق!" جعلني أبدو مضحكا.

"من الذي جعلك تبدو مضحكا ؟" استفهم مدرس الدين موجهاً سؤاله إلى أخنييف.

– فانكين. كنت واقفا في المطبخ أنظر إلى السمكة .. وهكذا مضت الحكاية. وفي خلال حوالي نصف ساعة علم جميع الضيوف قصة فانكين والسمكة.

"والآن فليتكلم" قال أخنييف محدثاً نفسه وفاركاً يديه: "دعه يتحدث. سيبدأ في إخبارهم وسيقاطعونه بقولهم: لا تحدثنا هراء ، أيها الأحمق ! فنحن نعرف الحكاية بأكملها".

شعر أخنييف بارتياح شديد وتعبيراً عن فرحه احتسى أربعة كؤوس

من البراندي وهي أكثر مما أراده. وبعد أن رافق ابنته إلى مخدعها عاد إلى غرفته وسرعان ما أخلد إلى النوم وغط في سبات عميق كنوم طفل برئ. وفي اليوم التالي لم يعد يتذكر حكاية السمكة. ولكن وا أسفاه ، فابن آدم ينوي شيئا والله سبحانه وتعالى يقرر أشياء. ولسان السوء يفعل فعلته القبيحة وحتى ذكاء أخنييف لم يجده فتيلاً. فبعد أسبوع من بدء الحكاية في يوم أربعاء وبعد الحصة الثالثة عندما وقف أخنييف في غرفة المدرسين يناقش الميول الشريرة للطالب فانكين تقدم نحوه المدير مشيراً إليه وانتحى به جانبا وقال له:

– انظر يا سرجي كيبتونيتش. استميحك عذراً إن هذا ليس من شأني ولكني مع ذلك يجب أن أوضح لك ، أنه واجبي. أنت تعلم أن شائعات على قدم وساق تفيد أنك على علاقة وطيدة مع تلك المرأة – مع طاهيتك – إن هذا ليس من شأني ولكن – يمكنك أن تكون على علاقة وطيدة معها ، يمكنك أن تقبلها – بل ويمكنك أن تفعل معها ما شئت ولكن أرجوك ألا تفعل هذا في العلن ! أتوسل إليك. لا تنس أنك مدرس.

وقف أخنييف كما لو كان متجمداً ومتحجراً. ومضى إلى منزله كشخص لسعه سرب من النحل أو سكب علي بدنه ماء مغلي. وفي طريقه خيل إليه أن المدينة بأكملها تحملق فيه كما تنظر باستغراب إلى رجل ملطخ بالعار. وفي البيت مشاكل جديدة كانت في انتظاره. سألته زوجته على مائدة الغداء :

لماذا لا تأكل ؟ فيم تفكر ؟ هل تفكر في كيوبيد ؟ انك مشتاق إلى مارفوشكا. أني أعرف كل شيء أيها المخادع. لقد فتح الناس الرحماء عيني أيها البربري !

ووجهت إليه صفعة عل خده. قام عن المائدة مترنحا وبدون أن يأخذ معطفه وقبعته يمم شطره نحو فانكين. كان الأخير في بيته.

"أيها الوغد ، لماذا لطخت سمعتي بالوحل أمام العالم ؟
لماذا افتريت علي ؟" قالها موجهاً كلامه لفانكين.
– كيف ؟ أي افتراء ؟ ماذا تخترع ؟
– ومن أخبر كل الناس بأنني كنت أقبل مارفا ؟ ألم تكن أنت ، ربما ؟
ألست أنت ، أيها القاتل ؟
بدأت عينا فانكين تغمغمان وتتفتحان بسرعة واهتزت كل عضلات وجهه. ورفع عينيه نحو أخنييف وقال فجأة وبسرعة :
– فليعاقبني الله ، عسى أن أفقد بصري وأموت إن كنت قد تفوهت بكلمة عنك عند أحد. فلأفقد بيتي ووطني.
إن صدق فانكين لم يكن موضع شك ، كان جليا أنه لم يتقول على أخنييف.
"ولكن من يا ترى افترى علي ونشر هذا القيل والقال ؟ من ؟ سأل أخنييف نفسه مستعرضاً في رأسه كل معارفه وضاربا بصدره "من هو يا ترى ؟"

---

1 – نوع من السمك يطلق عليه في الانجليزية Sturgeon يستخرج منه الكافيار
2– نبات تخلل أزهاره

مدام هرمين

جي دي موباسان

المجانين يخلبون لبي. فهذه المخلوقات تعيش في عالم من الأحلام الخيالية ملئ بالأسرار ، في سحابة الجنون التي يصعب اختراقها ، حيث كل ما شاهدوه على الأرض وكل ما عملوه يحيا بالنسبة لهم مرة أخرى في وجود خيالي خارج عن نطاق كل القوانين التي تحكم العالم وتنظم الفكر الإنساني.

فبالنسبة لهم ينعدم المستحيل ويختفي غير المحتمل ويصبح العالم الخرافي عالماً طبيعياً والخارق للطبيعة يصبح مألوفاً. فالمنطق ذلك الحاجز العتيق ، والعقل ذلك الحائط القديم ، والإدراك درابزين الذهن الموغل في القدم ، كل هذه غدت محطمة وبعثرها خيالهم الذي انطلق في عالم الحرية وهرب في ممالك الخيال حيث تنعدم الحواجز ، وانطلق في قفزة خرافية بلا عائق ولا مانع. كل شيء بالنسبة لهم صائر وكل شيء يمكن أن يصير ، فهم لا يبذلون مجهوداً لقهر الحوادث والتغلب على الصعاب وامتطاء الحواجز. فمجرد نزوة من إرادتهم ، خالقة العالم الخرافي ، تكفيهم لأن يكونوا أمراء وأباطرة بل حتى آلهة ليمتلكوا ثروات الدنيا وكل ما في الحياة من طيب ، وليستمتعوا بكل المباهج ، وان يكونوا دائما أقوياء ، ودائما يتمتعون بجمال أخاذ ، ودائما في مقتبل العمر ، ودائما ينعمون بحب الناس. فمن بين كل المخلوقات على هذه البسيطة هم وحدهم السعداء لأن الواقع لم يعد كائناً بالنسبة لهم. أود أن أتدلى فوق عقولهم كما يتدلى إنسان فوق لجة يغلي في أعماقها تيار مجهول لا يعرف الإنسان من أين أتى ولا يدري إلى أين هو ذاهب.

لكن لا طائل هناك من التدلي فوق هذه الوديان الشديدة الانحدار

لأننا لا يمكننا أبدا أن نعرف من أين يأتي ذلك التيار ولا إلى أين هو ذاهب.
ومع ذلك فهو مجرد تيار مثل كل التيارات التي تجري في وضح النهار ولن نتعلم من منظره سوى القليل.
لن نستفيد إلا قليلاً إذا ما تدلينا فوق عقول المجانين لأن أكثر أفكارهم غرابة في وقعها لن تزيد على أفكار كانت معروفة لدينا من قبل وأصبحت غريبة علينا لأنها لم تعد مقيدة بقيود العقل. فذلك النبع النزوي يربكنا ويثير حيرتنا لأننا لا نرى موضع منبعه. ومما لا شك فيه ولا غبار عليه أن حجراً صغيراً في مجراه كفيل بإنتاج هذه الدوامات.
ومع ذلك فالمجانين تخلب لبي وأنا أعود إليهم كثيراً منجذباً بالرغم مني بواسطة هذا السر العادي للجنون.
ولكني بينما كنت في احد الأيام أقوم بزيارة إحدى مصحاتهم العقلية قال لي الطبيب الذي صحبني :
– تعال سأريك حالة ممتعة.
وفتح لي زنزانة كانت بداخلها امرأة في حوالي الأربعين من عمرها – لا تزال مسحة الجمال تاركة أثرها عليها – جالسة في مقعد مريح تحملق في وجهها الذي انعكست صورته على مرآة يد صغيرة.
وما أن رأتنا حتى نهضت إلى الجانب الآخر من الغرفة لتحضر حجابا كان ملقى على مقعد ولفت به وجهها بعناية ثم عادت وردت تحياتنا بإيماءة من رأسها. فتوجه إليها الدكتور بسؤاله :
– حسناً ، كيف حالك هذا الصباح؟
– تنهدت بعمق قبل أن تجيبه :
– أوه مريضة ، مريضة جداً يا دكتور البقع تزداد سوءا كل يوم.
فرد عليها وهو واثق من إجابته :
– كلا ، كلا ، أؤكد لك انك مخطئة.

فاقتربت منه هامسة :
– كلا. أنا متأكدة منها. لقد عددت هذا الصباح عشر بقع أخرى ، ثلاث منها على الخد الأيمن ، وأربعاً على الخد الأيسر ، وثلاثاً على جبيني. إن هذا الشيء مخيف ، مخيف حقا. إني لا أجرؤ على أن يشاهدني أحد ولا حتى ابني. لا ، ولا حتى هو ! لقد تحطمت وشوهت إلى الأبد.
ألقت بنفسها على المقعد مرة أخرى وبدأت تنتحب. تناول الطبيب كرسياً وجلس بالقرب منها. وبصوت رقيق مواس قال لها:
– تعالي ، دعيني القي نظرة ، أؤكد لك أن هذا لا شيء. فباستطاعتي أن أزيل هذه البقع بمجرد عملية كي بسيطة.
هزت رأسها دون أن تنبس ببنت شفة. حاول أن يلمس حجابها ولكنها أمسكت به بقوة بكلتا يديها حتى غاصت أصابعها فيه.
بدأ من جديد يحضها ويؤكد لها :
– تعالي ، أنت تعرفين تمام المعرفة أنني استطيع إزالة آثار الجدري القبيحة من جلدك كل مرة وأنه لا يمكنك رؤيتها عندما أوليها عنايتي. فإذا لم تريني إياها فأنني لن استطيع علاجك.
ردت متمتمة :
– لست ممانعة في تركك تلقي نظرة أخرى ولكني لا أعرف السيد الذي يصحبك.
– إنه طبيب أيضا باستطاعته أن يهتم أكثر مني.
عند ذلك رفعت الخمار عن وجهها ، ولكن مخاوفها وعاطفتها وخجلها من أن ترى جعلت وجهها يكتسي بحمرة الخجل.
وامتدت هذه الحمرة حتى حنجرتها حيث الموضع الذي يغطيه ثوبها.
خفضت عينيها وأدارت وجهها تارة إلى اليمن وأخرى إلى اليسار محاولة الهروب من نظراتنا وقاتل متمتمة :

– أوه ، إني أتعذب لمشاهدتكم لي على هذه الحال. إنها رهيبة أليست كذلك ؟ أو ليست رهيبة ؟

نظرت إليها بدهشة عظيمة لأنه لم يكن في وجهها شيء لا أثر ولا بقعة ولا حتى أثر جرح. التفتت نحوي خافضة عينيها وقالت :

– كان أثناء تمريضي لابني أن أصبت بهذا المرض المخيف. لقد أنقذته ولكني شوهت. أعطيت

جمالي لطفلي المسكين. لقد أديت واجبي وضميري مرتاح الآن. فإذا قاسيت فالله وحده يعلم بذلك.

أخرج الطبيب من جيبه فرشاة تستعمل في الرسم بالألوان المائية وقال لها:

– اسمحي لي فسأصلح كل شيء.

أدارت إليه خدها الأيمن وبدأ يضع عليه لمسات خفيفة كما لو كان يضع غشاءً رقيقاً من الطلاء. وفعل نفس الشيء بالخد الأيسر وبالذقن والجبين ، ثم صاح قائلا :

– انظري ، لقد اختفت كلها اختفت كلها.

التقطت مرآتها وبدأت تحملق فيها لفترة طويلة باحثة بجهد ملؤه العذاب ومجهود ذهني مركز لتكشف شيئا ثم قالت متنهدة :

– كلا لم تبق الآن إلا بقع قليلة جداً. شكراً جزيلاً.

نهض الطبيب وودعها. أشار إلى الطريق وتبعني وما أن أغلق الباب حتى قال :

– سأقص عليك قصة تلك المرأة المسكينة.

إسمها مدام هرمين. كانت فائقة الجمال وشديدة الجاذبية. أحبها كثيرون وكانت مليئة ببهجة الحياة.

كانت امرأة من الطراز الذي يكون الجمال بالنسبة لهن كل شيء ، فبالجمال يعشن وفيه يجدن العزاء والسلوى. بالإضافة إلى أهمية

الجمال لديهن هناك عنصر آخر هو رغبتهن في إرضاء الناس.
فقلقها المستمر من أجل محافظتها على نضارتها وعنايتها بوجهها ويديها وأسنانها وكل جزء من جسمها بإمكانها عرضه احتل كل وقتها وأخذ كل اهتمامها.
توفى زوجها وترك لها ابنا واحدا. وربى هذا الطفل كجميع أطفال النساء اللاتي يلقين الإعجاب الكثير. ومع ذلك فقد أحبته.
كبر الولد وتقدمت هي في السن. وسواء رأت اللحظة المحتومة آتية أم لم ترها فاني لست ادري. كم أحدقت ، ككثير غيرها ، كل صباح لساعات وساعات في جلدها الذي كان يوماً ما رقيقاً ونضراً وطرباً والذي بدأ الآن يتجعد قليلا أسفل العينين منثنيا ألف ألف ثنية لا تدرك الآن ولكن من المحتم أن تغور أكثر فأكثر يوماً بعد يوم وشهراً بعد شهر. كم رأت تلك الخطوط الطويلة التي حفرت فوق جبينها وهي تخطو في بطء كأنها ثعابين رفيعة لا يستطيع أحد إيقاف تقدمها. كم احتملت ذلك العذاب البغيض ، عذاب المرآة ، مرآة اليد الفضية التي لا تستطيع تركها برهة على الطاولة لتلقيها على الأرض فجأة وتعود فتلتقطها لترى مرة أخرى عن قرب ، أقرب من ذي قبل ، الخراب الصامت الذي تقدم العمر الكريه. كم من مرة تركت أصدقائها في غرفة الجلوس يتجاذبون أطراف الحديث لتصعد إلى غرفتها وتحكم قفل بابها بالمزلاج وراءها لتحملق في الدمار الناشب أصابعه في جلدها الذابل لتفحص بيأس ما فعله تقدم العمر الصعب إدراكه والذي لم يلحظه أحد غيرها حتى الآن والذي يملأ نفسها مرارة. إنها تعلم أين مواضع الخراب حيث تعض أنياب الشيخوخة بعمق. وتقول المرآة الصغيرة المستديرة ذات البرواز الفضي أشياء مروعة ، إنها تتحدث إليها ويبدو أنها تضحك وتسخر منها وتتنبأ بما سيحصل. إنها تتحدث عن شتى أنواع البؤس الذي سيعاني منها

جسمها وعن عذاب البال الشنيع الذي سيصحبها حتى مماتها الذي سيكون بمثابة الخلاص بالنسبة لها.

كم مرة بكت وهي شاردة وألقت بنفسها ساجدة على الأرض لتصلي وتصلي. تصلي لمن يقتل عباده هكذا. يهبهم الشباب بجعل الشيخوخة أكثر مرارة وينعم عليهم بالجمال ليسترده ثانية وعلى صورة مفاجئة. كم صلت له وتوسلت إليه أن يهبها ما لم يهبه لأحد من عباده ، أن يسمح لها بأن تحتفظ بالسحر والنضارة والرشاقة حتى آخر يوم. وعندما أدركت أنها تتوسل إليه بلا طائل ، إلى المجهول الذي لا يرق ولا يلين والذي يضيف عاماً على عام في رقم لا نهائي ، عند ذلك ألقت بنفسها على سجادة حجرتها وتدحرجت عليها وذراعاها ملويتان. كم ضربت بجبينها على الأثاث وحبست صرخاتها اليائسة في حنجرتها.

لا بد أنها احتملت هذه الأنواع الشتى من العذاب. وإليك ما حدث:

في يوم ما – عندما كانت في الخامسة والثلاثين – وقع ابنها فريسة للمرض وكان يومها في الخامسة عشرة. وظل طريح الفراش. وبالرغم من عدم استطاعة الأطباء تشخيص المرض وطبيعته فان القس الذي يقوم بتدريسه ظل ملازماً له ويسهر الليالي معه ونادراً ما غادر مكانه في الوقت الذي كانت فيه مدام هرمين تأتي في الصباح وفي المساء لتسمع عن حالته.

وفي صباح أحد الأيام أقبلت لابسة روب دي شامبر والبسمة تعلو شفتيها وهي في كامل عطرها وسألت من الباب :

– جورج ، هل أنت في تحسن ؟

ويجيبها الصغير وقد انتفخ وجهه واصطبغ بلون قرمزي من آثار الحمى :

– نعم يا أمي. أشعر بقليل من التحسن.
بقيت لحظات قلائل في حجرة النوم وتفحصت زجاجات الدواء مكشرة بازدراء وفجأة صرخت قائلة :
– لقد نسيت شيئاً عظيم الأهمية.
وخرجت مسرعة مخلفة وراءها شذى عطر زينتها الصباحية.
وفي المساء بانت في ثوب سهرتها وكانت هذه المرة على عجل أكثر من ذي قبل – لأنها كانت دائمة التأخر – وكان لديها متسع من الوقت لتستفسر :
– حسنا ، ماذا قال الطبيب ؟
وأجابها القس :
– يقول أنه ليس متأكداً ياسيدتي.
ولكن القس أجابها ذات مساء :
– سيدتي ، إن ابنك مصاب بالجدري.
فبدرت منها صرخة خوف عالية ومضت مسرعة.
وعندما دخلت خادمتها غرفتها صباح اليوم التالي كان أول شيء تلاحظه هو رائحة نفاذة لسكر محترق ، ووجدت سيدتها مستيقظة على غير عادتها ووجهها شاحب من قلة النوم ، وكانت ترتجف من شدة الألم في فراشها. وما أن فتحت مصاريع النوافذ حتى بادرت مدام هرمين خادمتها سائلة.
– كيف حال جورج ؟
– ليس على ما يرام ياسيدتي؟
لم تنهض من فراشها قبل منتصف النهار ، وكان إفطارها بيضتين وكوبا من الشاي – كما لو كانت هي المريضة – ثم غادرت البيت لتستشير صيدليا عن أحسن الوسائل للوقاية من الجدري.
وعادت إلى البيت بعد موعد العشاء وهي محملة بعدة زجاجات

وأقفلت على نفسها غرفتها حيث بللت نفسها بكثير من المطهرات.
كان القس في انتظارها في حجرة المائدة. وما أن وقع نظرها عليه حتى صاحت بصوت مشحون بالعواطف :
– حسناً ؟
– أوه ، لا يزال على حاله. إن الطبيب قلق جداً.
وفي فجر اليوم التالي أرسلت تستفسر عن صحة وحيدها. كان ما سمعته أنه لا يزال كما كان. قضت طيلة يومها في غرفتها حيث كانت تحيط بها مجمرات نحاسية يتصاعد منها أدخنة تملأ الجو بروائحها النفاذة. بالإضافة إلى هذا أعلنت خادمتها أنها سمعتها تئن طوال الليل.
انقضى أسبوع على هذا المنوال. لم تفعل شيئاً سوى الخروج لمدة ساعة أو ساعتين "لتغير الجو" عند منتصف ما بعد الظهر.
طلبت المزيد من الأخبار الآن. وانتحبت كل ما ازدادت حالته سوءاً.
وفي صباح اليوم الحادي عشر أعلن عن وصول القس وكان وجهه مكفهراً وشاحبا. قال لها رافضاً المقعد الذي قدمته له :
– سيدتي إن ابنك مريض جداً وهو يرغب في رؤيتك.
ألقت بنفسها على ركبتيها منتحبة :
–أوه ، يا إلهي ، أوه يا إلهي ، لا أجروء. ياربي ، ياربي أعني.
فرد عليها القس :
– إن الطبيب يائس من شفاء ابنك. سيدتي جورج في انتظارك.
غادر القس الغرفة.
وبعد ساعتين طلب الفتى مرة أخرى رؤية والدته لشعوره أن ساعته قد اقتربت فذهب القس مرة أخرى إلى غرفتها فوجدها لا تزال جاثمة على ركبتيها تنتحب وهي تردد :

– لن أذهب .. لن أذهب .. إني خائفة جداً .. لن أذهب.
حاول أن يقنعها بتغيير رأيها وأن يقودها خارج غرفتها ولكنه لم يفلح سوى في أن يسبب لها نوبة هستيرية لازمتها طويلاً وجعلتها تصرخ.
عند المساء رجع الطبيب مرة أخرى وقيل له عن جبنها فأعلن أن سيحضرها بالإقناع وبالقوة. ولكن عندما أعيته كل الحجج وطوقها بذراعه ليحملها إلى ابنها أمسكت بالباب وتشبثت به بكل ما تملك من قوة حتى أصبح من المتعذر تخليصها منه. وعندما تركها الطبيب ألقت بنفسها على الأرض عند قدميه طالبة منه الصفح ومتهمة نفسها بالخسة وظلت تبكي قائلة :
– أوه ، لن يموت ، قل لي انه لن يموت ، بالله عليك أخبره إني أحبه وإني أعبده ...
بقى الفتى مشارفاً لحظة الممات. وعند إحساسه أنه لم تبق سوى لحظات من عمره توسل إليهم أن يقنعوا والدته أن تودعه. وبإحساس غريب يتملك المشرفين على الموت أدرك الحقيقة وتنبأ بها وقال :
– إذا كانت خائفة من المجيء إلى هنا فتوسلوا إليها أن تأتي إلى البلكونة وتطل من النافذة على الأقل لكي أتمكن من رؤيتها وتوديعها بنظرة لأنني لن أستطيع تقبيلها.
ذهب الطبيب والقس مرة أخرى إلى مدام هرمين وقالا لها :
–لن تخاطري أبدا لأنه سيكون هناك لوح من الزجاج يفصل بينك وبينه.
وافقت أخيراً على الذهاب لرؤيته وغطت رأسها وحملت معها زجاجة أملاح الشم التي تستعلم في حالات الإغماء وخطت ثلاث خطوات في البلكونة وفجأة خبأت وجهها في راحتيها وأنت قائلة :
– لا .. لا .. لن أجرؤ على النظر إليه ... مطلقاً ... إني شديدة الخجل .. إني خائفة .. لا .. لا أستطيع.

حاولوا أن يجروها إلى الداخل ولكنها تشبثت بكلتي يديها بقضبان حاجز البلكونة وأفلتت منها أنات عالية جعلت المارة في الشارع يرفعون رؤوسهم. انتظر الفتى وهو في النزع الأخير يصارع الموت ، وأدار عينيه نحو النافذة وانتظر قبل أن يسلم الروح ليلقي نظرة على ذلك الوجه الجميل الذي أحبه ، وجه والدته الحنون.

انتظر طويلا حتى أرخى الليل سدوله ، ثم أدار وجهه صوب الجدار ولم ينبس ببنت شفة بعد ذلك.

وعندما أشرف الصباح كان قد مات. وفي اليوم التالي أصبحت في عداد المجانين . . .