





مكتبة جامعة بيرزيت
282 4/24

282 4/24

تاريخ المسرح

في

ثلاثة آلاف سنة

(عرض لتاريخ الدراما والتسجيل والفنون المسرحية)

تأليف

شeldon Chasin

مراجعة

ترجمة

عيسى فني

درستي خشية



SPC
PN
2101
C4312
79502
R.B.K

116666

الجزء الأول



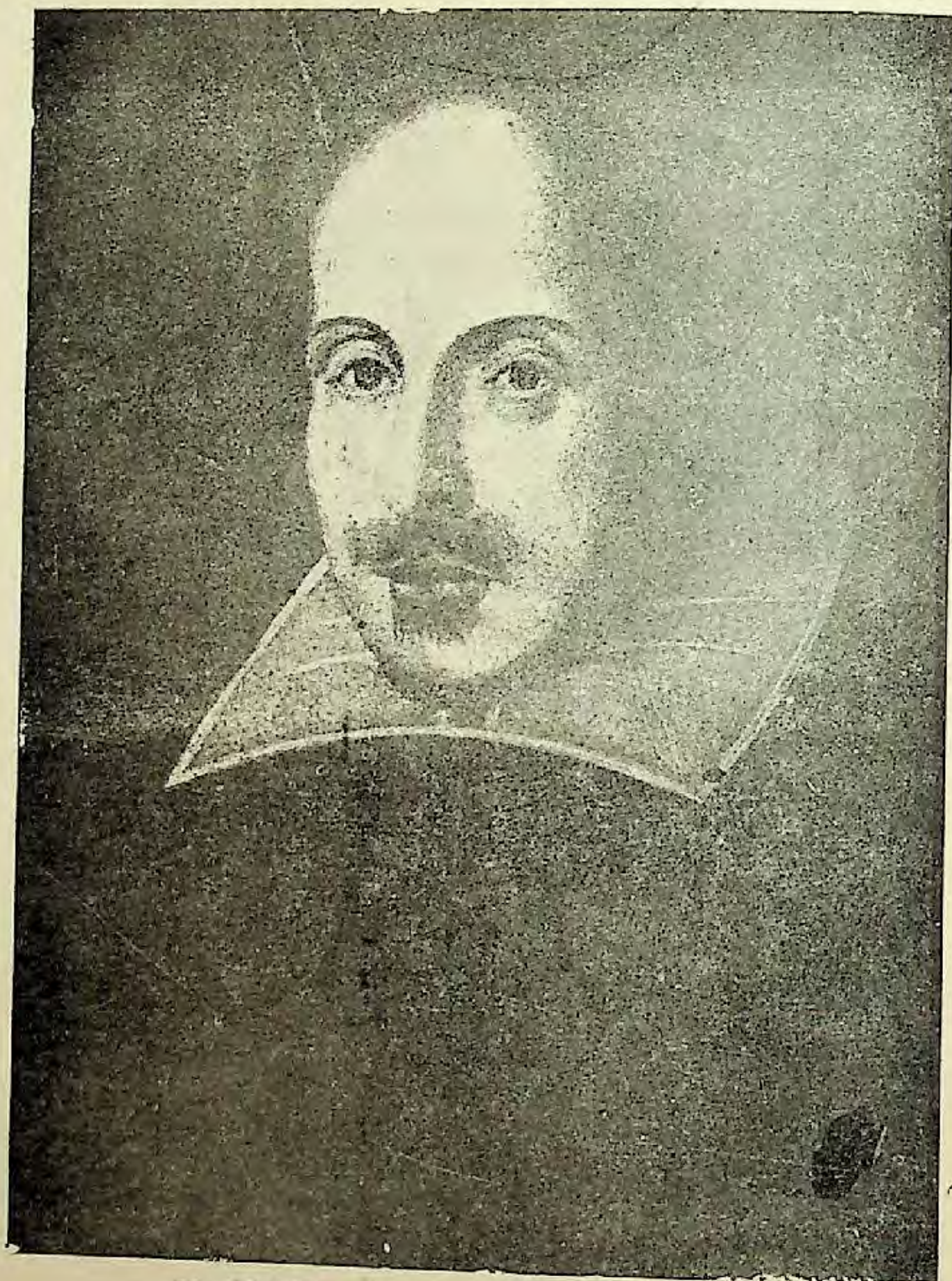
وزارة الثقافة والإرشاد القومي

معرض المسرحية وتطور المذاهب الفنية
مقدمة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ت ٤٢٧٧٧

المطبعة النموذجية
١ سكة السابوري المحلية الجديدة





شيكسبير

مناظر المسرحية وتطور المذاهب الفنية





مقدمة الترجمة

فنون المسرح فنون متكاملة ... وبالأحرى ، فنون يكمل بعضها بعضا ، وليس منها فن يمكن أن يقوم بنفسه بحيث لا تربطه ببقية الفنون المسرحية الأخرى رابطة أو وشيجة ... ومن هنا كان لا بد لمن يدرس أحد هذه الفنون أن يلم للماما كافيا ولا أقول للماما متوسطا ... ببقية الفنون المسرحية الأخرى ... فالممثل يجب أن يلم للماما كافيا بتاريخ المسرح منذ أن نشأ قبل العصور التاريخية حتى اليوم ... وتاريخ المسرح يشمل نشأة التمثيل منذ أن كان رقصا بدائيا وإنشادا بدائيا ، ثم تطوره بعد ذلك ، مع تطور الأغنية الإنشادية الراقصة ومصاحبة الموسيقى ودق الطبول لها ... حتى ظهور مسرحية حول نواة هذه الأغنية التي كان البدائيون يتعبدون بها لخالق الكون المحيط بكل شيء ... وهي من ثم كانت طقسا دينيا مقدسا « يفعله » هؤلاء البدائيون في خشوع وإجلال وإبتهاح وحمد وعرفان بالجميل واستزادة منه ... ثم تطور المسرحية نفسها خلال العصور وكر الدهور حتى عصرنا الحاضر ، وما طرأ عليها داخل المسرح وخارجه ... من نشوء وارتقاء ، وتقدم وتأخر ، ومراحل انتقالية تتناول شكلها ومضمونها في كل زمان ومكان ... وكل صقع وكل قطر ... واتخاذ المسرحية أحيانا أداة فنية تعبدية خالصة بنفسها الناس عن ذواتهم ، ويرفهن بها عن شاعرهم ، ويتقربون بها إلى خالقهم ... ثم اتخذها أحيانا أخرى أداة يعرضون بها مشكلاتهم ، ويعالجون فيها قضاياهم ... وينفثون فيها فلسفاتهم ... ثم توسطهم بها بين الحالين ، إذ يجعلونها أداة للترفيه والفكر معا ... فإذا ضاقوا بهذا كله انتقلوا بها إلى ميدان الخيال الخاص ، فخلقوا لك الشخصيات التي تطير ، والشخصيات التي تنسم بسمات الجن أو سمات الملائكة ، ويسفون أحيانا فيظفرون لك شخصيات الساتير والحيوانات الخرافية ، بل الحيوانات الحقيقية كالبعال والحير والخيل ... والطيور والزنابير ... كما فعل أرسطوفانز قبل خمسة وعشرين قرناً ...

إذاً ، فإن المسرح ... المعرفة لي جيد تمثيله ... فالمنخرج أشد حاجة
... عناصر المسرحية وتطور المذاهب الفنية



منه لأنه المهندس المسرحي الأكبر الذي يرسم كل شيء ، ويضع لكل حركة تقديرها ... ويخلق الجو الذي يتم فيه الفعل كله ... الجو النفسى أو المزاج الذى يؤدي به الممثلون أدوارهم ... صغيرة كانت هذه الأدوار أو كبيرة ... والجو العام الذى يتم فيه الفعل ، ويشمل الجو فوق منصة التمثيل ، والجو فى صالة المتفرجين والجو داخل كل كلمة تقال ، أو ومضة من الضوء تأتى من الكشافات التى تحيط بالمنصة ، وتأتمر بأمر مهندس الإضاءة ... الذى يتلقى وحيه هو أيضا من السيد المخرج ...

إن المخرج محتاج ولا بد إلى الإلمام بما حدث من ذلك كله فى جميع عصور التاريخ المسرحى ... وواجب الذين يحيطون به ويأتمرون بأمره ويعاونونه داخل المسرح وخارجه أن يلبوا هم أيضا بجميع العمليات المسرحية ويتفهموا ظروفها وتاريخ نشأتها ومراحل تطورها ... وفى بعض الدول الأوروبية وفى أمريكا مسارح تشتد فى تثقيف العاملين بها أو الذين تربطهم بها صلة ... أية صلة ... اشتداداً كبيراً ... وهم لا يستثنون من هؤلاء العاملين بمسارحهم أو المتصلين بها أحداً ... من عمال النظافة إلى القائمين بعمليات التمويل المادى البحت ... وتلك هى المسارح الفنية التجريبية الخاصة . إن جميع العاملين فى تلك المسارح والمتصلين ولو من بعيد بأعمالها يشتركون فى الاجتماعات العامة ، ولكل منهم أن يناقش ويدلى برأيه ... وكثيراً ما يؤخذ بأرائهم إذا اقتنع المجتمعون بها بعد مناقشتها وتمحيصها .

إن كلا من هؤلاء يعرف صلة التمثيل بالمنظر وصلة المنظر بالإضاءة وصلة الإضاءة بالمنظر والتمثيل بخلق المزاج النفسى والجو العام ، وصلة الحركة التى تجرى وسط هذا كله بهذا كله ... بل صلة موضع كرسي صغير أو كبير بهذا المكان أو ذاك فوق المنصة ... بل صلة الصوت الأدمى أو الصوت الآلى مهما كان ، وتكييف كل من الأصوات التى تصدر عن المنصة أو من خلفها بـ « الفعل » الذى يجرى فوقها ليدخل فى قلوب النظارة وعقولهم من خلال أسماعهم وأبصارهم ... والمسرح الذى يكون العاملون فيه والمتصلون به من هذا الطراز هو المسرح الخلق بكل نهضة مسرحية تقدمية مبصرة .. ولعلنا

منذ أقدم العصور إلى اليوم نجد أنها هي تلك المسارح التي كان العاملون فيها أو المتصلون بها من ذلك النوع الفذ الفريد . . . النوع الذي يلم أفراده بكل صغيرة وكبيرة من شؤون المسرح . . . « حتى طريقة تنظيف صالة المتفرجين » كما يقول بير بدج العظيم : لقد كان هذا هو الشأن في المسرح الإثيني القديم ، أيام كان كل العاملين بالمسرح يلبون بكل صغيرة وكبيرة فيه . . . من إسخيلوس وسوفوكلس . . . إلى الراقص أو المنشد الذي يرتص في الأوركسترا ويجاغل بصوته منشدا فيها . . . ولقد كان هذا هو الشأن في المسرح الإنجليزي في عصره الذهبي أيام الملكة إليزابيث . . . وفي المسرح الأسباني في عهد فيليب الثاني ، وفي المسرح الفرنسي أيام الملك الشمس لويس الرابع عشر ، وفي مسرح الفن بموسكو عندما كان ستانيسلافسكي ودانفشنكو العظيمان لا يستنكفان عن كنس مسرح الاستوديو « التجريبي » بأيديهما !

ذلك أن الثقافة المسرحية الواسعة هي التي تخلق الفن المسرحي العظيم . . . ولعل المكاتب المسرحية نفسها هو أشد المتصلين بالمسرح حاجة إلى الإلمام بالفنون المسرحية كلها إذا أراد أن يصل إلى روح الفن المسرحي المتكامل ، أو أراد أن يكتب مسرحية فنية متكاملة يربط التناسب بين أجزائها . . . ولعلنا نلاحظ أن أعظم الكتّاب المسرحيين في تاريخ المسرح بطوله هم أولئك الكتّاب الذين شبوا في أكتاف المسرح ، وتربوا في أحضانها ، ونهلوا من موارده مباشرة . . . لقد كان أولئك يكتبون وفي بالهم ظروف مسارحهم وإمكانياتها ، وفي حسبانيهم كل صغيرة وكبيرة مما يمكن تنفيذه مما يدور في رؤوسهم ، وما تخطه أقلامهم . . . وبهذا يسروا مهمة المخرجين والممثلين والمصورين ومصممي الديكورات ومهندسي الإضاءة . . . بل يسروا مهمة عمال الأثاث ومغيري المناظر . . .

ولعل هذه الفكرة هي التي دفعت أستاذنا شلدون تشبني إلى تأليف كتابه هذا . . . ولعله اهتدى إلى فكرة الجمع بين أهم الفنون المسرحية في كتاب واحد يوحى من عمله الطويل في الصحافة الأمريكية ناقدًا مسرحيًا وناقدًا للفنون جميعًا من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٦٠ . . . كان برأس قسم المسرح ونقد الفنون في أكثر من صحيفة سمى المسرحية وتطور المذاهب الفنية ذلك بعد تخرجه في جامعة كاليفورنيا

سنة ١٩٠٨ . . . ثم استقلاله بالعمل في مجلته الخاصة التي أنشأها سنة ١٩١٦ واستمر في إصدارها حتى سنة ١٩٢١ وكان اسمها : مجلة الفنون المسرحية أو Theatre Arts Magazine وتفرغه بعد هذا للكتابة الحرة في جميع الصحف والمجلات الأمريكية المشهورة متخصصة في نقد المسرح بجميع فروعها ، ونقد الفنون التشكيلية بكل ألوانها ، وذلك من سنة ١٩٢٦ حتى سنة ١٩٥٦ ، ركان خلال تلك السنين الطويلة يوالى إصدار كتبه الكثيرة التي كانت دوائر الفنون والآداب المختلفة تنهافت على اقتنائها ودراستها وتقرير معظمها في الجامعات والكليات . . . وكثير من هذه الكتب طبع عشرات المرات ، وانتشر في الدنيا بأسرها ، ولعل وضع قائمة بأسماء هذه الكتب هنا تثبت للقارىء سعة اطلاع هذا الرجل العجيب المؤرخ الفنان النقاد ورحابة أفقه وتمكنه مما يكتب . . .

١ - وفي سنة ١٩١٤ صدر كتابه الأول : « الحركة الجديدة في المسرح » :

The New Movement in the Theatre

٢ - وفي سنة ١٩١٨ صدر كتاب الثاني : « المسرح الخلاوى » :

The Open Air Theatre

٣ - وفي سنة ١٩٢٣ صدر مؤلفه : « كتاب في مبادئ الفنون الحديثة .

A Primer of Modern Arts

٤ - وفي سنة ١٩٢٥ صدر كتابه : « فن المسرح » :

The Theatre Art

٥ - وفي سنة ١٩٢٧ صدر كتابه : « الزخرف المسرحى » :

Stage Decoration

٦ - وفي سنة ١٩٢٩ صدر مؤلفه العظيم : المسرح ... أو كما سميناه : تاريخ

المسرح في ثلاثة آلاف سنة وهو هذا الكتاب .

٧ - وفي سنة ١٩٣٠ صدر كتابه : « المعمار العالمى الحديث » :

The New World Architecture

٨ - وفي سنة ١٩٣٤ صدر كتابه : « التعبيرية في الفن » :

Expressionism in Art

٩ - وفي سنة ١٩٣٦ صدر كتابه : « الآلة » :

١٠ - وفي سنة ١٩٣٧ صدر كتابه : تاريخ الفن في العالم .

A World History of Art

١١ - وفي سنة ١٩٤١ صدر كتابه : قصة الفن الحديث .

The Story of Modern Art

١٢ - وفي سنة ١٩٤٥ صدر كتابه : « الذين ساروا مع الله » .

Men Who Have Walked on With God

١٣ - وفي سنة ١٩٥٦ صدر كتابه العظيم الثالث عشر : « تاريخ جديد للفن

A New World History of Art في العالم »

وهو الذي الذي عاد فنشره باسم : « فن الرقص » .

The Art of Dance

هذا . . .

إلى اشتراكه على مدى واسع في تحرير كثير من مواد الفنون - والفنون المسرحية بخاصة - في دائرة المعارف البريطانية . . . وهي مواد تكفي لعمل كتب محترمة بل كتب مرموقة في أبوابها .

وهذه الكتب كلها كتب كبيرة غزيرة المادة ، نجد فيها فضلاً عن آراء مؤلفيها العظيم آراء كثيرة لأئمة الكتاب والفنانين الذين يستأنس تشيئي بأرائهم ويقدرهم حق قدرهم ، والذين يقدرهم تشيئي ينالون نوط الشرف بشهادة هذا الناقد الفنان لهم بدليل النقل من كتبهم ، وما أكثر هذه الكتب التي يستشهد بها تشيئي ، وما أكثر ما يشير إليها في هوامش كتبه موصياً القراء بالعناية بها والركون إليها إذا أرادوا مادة أوسع في كل موضوع من الموضوعات التي يعالجها ويعطيك زبدتها في كتبه الكثيرة التي راعى في معظمها أن تكون كتباً متكاملة يتعرض فيها لأكثر من فن ويتنقل بك بين دفتي كل منها في رياض وجنات .

وقد لاحظت هذه الخصيصة في كتابه هذا فجعلته من الكتب التي كثيراً ما كنت أعتد عليها في دراسات المسرح وتاريخه الجامع الذي يتنقل بنا المؤلف خلاله في موكب حاشد من تطور المسرحية وتطور التمثيل وتطور الإخراج وتطور المناظر المسرحية وتطور المذاهب الفنية والفلسفية المختلفة التي طرأت على هذا كله

في ثلاثة آلاف من السنين ... رابطا بين هذه العناصر في حديث واحد شائق .
واضعا بين يديك عشرات وعشرات من الصور والرسوم التي تزيد موضوعاته بيانا ،
وتضع بين يديك أيضا صورة حية لما حفل به هذا التاريخ الحاشد الضخم من
أحداث وتطورات ... لا في بلد بعينه ، ولا في زمن واحد فحسب ، بل في الدنيا
كلها منذ عرفت المسرح وفنونه معرفة غيرت معالم البشرية ، وخطت بها في سلم
الحضارة أشواطاً لا نعرف أى فن آخر يضاهي المسرح فيها ، بما جمع في ميدانه من
فنون الفكر والكلام والحركة والضوء واللون والتعبير والتصوير والمعمار والهندسة
المسرحية ، وما يوجبه هذا كله من قواعد التناسق والتناسب والانسجام وحسن
الإيقاع بين الممثل وبين نفسه ، وبين الممثل وسائر الممثلين ، وبين الممثل وبين
المنظر الذي يمثل فيه ، وبين الممثل وبين الجمهور ، وبين الممثل وبين الفعل المسرحي
الذي يعيش فيه ، وبين الممثل وبين ما يلقيه ويهتف به من كلام ، وبينه وبين
ما يأتيه من حركة ، وبينه وبين ما يغمره من مشاعر ويطغى عليه من أحاسيس ...
إلى آخر هذه السلسلة الطويلة التي يعد كل منها فناً قائماً بذاته ، ومنبعاً لا ينضب من
منابع الجمال التي تختلف مقاييس تذوقها بين الناس باختلاف ما درسوه منها
وحصلوه من المعرفة بها وإطلاعهم على ما قاله الإخصائيون فيها .

لقد ألف المؤلفون وترجم المترجمون كتباً كثيرة في كل من هذه الموضوعات
على حدة ، ومن ثمة كانت كتباً لا يكاد ينتفع بها إلا المتخصص في أى فرع منها ...
وحتى هذا المتخصص لا يكاد ينتفع بما يجده في كتابه هذا إلا إذا أقام الصلة بين
الفرع الذي يدرسه من فروع الفن المسرحي وبين سائر هذه الفروع ...
وهو قد لا يجد من الوقت ومن الجهد ما يساعده على الإطلاع على كتب التخصص ...
أما إذا وجد الخيط العام الذي يسلكه تلك الفنون ... أو معظم تلك الفنون ،
ولاسيما من الناحية التاريخية ، في حديث واحد ، كانت فائدته أكبر وجدواه أعم ،
حتى إذا تخصص بعد هذا في فرع واحد منها كان لديه الأساس أو الخلفية المسرحية
الثقافية التي قد تدخل رحيباً يدرج منه في سهولة ويسر إلى الفرع الذي يتخصص فيه .

وهذا ورحمت بترجمة هذا الكتاب ... ويسعدني أن أقدمه لجميع من يدرسون

(ط)

تاريخ المسرح بكل فنونه ، بل لجميع المشغوفين بالدراسات المسرحية الخصبية ،
بل لكل قارئ عام أو عامل بالمسرح أو مهتم بأى فن من فنونه ...

والذى أبادر بلفت نظر القارئ إليه هو أن يتصفح الفهرس المفصل الذى
حرصت على وضعه لأهم عناصر كل فصل من فصول الكتاب ، فاسوف يجد فيه
أشياء جديدة تشده وتشيره وتجذب به إلى قراءتها ... ولأنه كان يسمع بها ولا يجد
سبيلا إلى الإلمام بها أو الاطلاع عليها ... إلا إذا اقتنى مكتبة مسرحية كاملة لا يدري
كيف يحصل عليها ولا من أين يحصل عليها ... ولا سيما فى اللغة العربية ...

القاهرة — الروضة — ١٩٦٣

دربنى فهد

ديونيزوس

انحدر ديونيزوس إلى هيلاس - أو بلاد اليونان - من جبال تراقيا الموحشة ، وكان الناس يعبدونه إذ ذاك بوصفه إلهًا للأحراش وللحقول وللخشب والإثمار ، وبوصفه الإله الذي خصته العناية برفع البشر إلى تلك المرتبة التي يشاركون فيها الآلهة خفتهم ونشوتهم الروحية . وعبدته شعب اليونان على أنه إلههم خاصة من دون الناس . . . وأعني بالشعب اليوناني عامة الأمة اليونانية . لقد تملأوا بروحه ، وكانوا يكرمونه (ويكرمون أنفسهم) في مهرجانات طافحة بالبهجة وألوان من القصف والشعائر الدينية المعقدة ، حتى بلغ من شدة تمجيدهم إياه أنه لم يعد من الممكن إبعاده عن زمرة أرباب الأولمب الحقيقيين ؛ وهكذا أصبح ديونيزوس أصغر الآلهة بفضل ما كان يعزى إليه من قوى الأرض وضروب الخلاعة ، وبما حظى به من انجذاب الناس إليه ، هذا الانجذاب المتزايد غير العادي .

وقد نسج حماة الدين ، كما كان شأنهم في تلك الأيام ، أسطورة من أساطيرهم يعلمون بها مجيئ ديونيزوس ، فزعموا أن زيوس أبا الآلهة جميعا أحب الأميرة الجميلة سمليه ، ابنة الملك قدموس . وقد طلبت سمليه ، تلك الآدمية الفانية ، من حبيبها السماري ذي المجد ، بعد أن غررت بها چونو - زوجته الفيور . . . طلبت إليه أن يبدو لها مرة واحدة في كل أبعاده السماوية . . . فما إن تجلى في جلالته النورانية حتى هلكت سمليه وأطايرت في حضرتها أبا ديد . إلا أن طفلها ديونيزوس الذي ولدته قبل أن يحين أوان ولادته أنقذ من اللهب على يدي الإله العظيم الذي خاط الطفل في لحمه هو نفسه ، وبهذا سلم ديونيزوس من عيني چونو المفترستين حتى بلغ رشده . . . وبولادة ثانية خرج بطريقة خارقة إلى هذا العالم ، ربا حقيقيا ، وابنا لزيوس ، وجوالا غامضا لا تدركه العقول .

إلا أنه ظل في أذهان الناس قبل كل شيء رب الطبيعة وكل الأشياء البرية ، وإله النزعات والدوافع الإنسانية الإلهية العنيفة كلها . . . وقد زعموا أن الآلهة الأقدم



منه عهدا ، آلهة الأرض والحقول ، وآلهة الأحراش والكروم ، كانت تنتظر مجيئه هو وحده من سائر الآلهة جميعا ، وكان يعرف حينئذ باسم ديونيزوس وباخوس ، وكما يعرف باسم بروميوس ونوزايوس . وكان يشيع فيمن يحتفلون به ويكرمونه نشوة وسكرا روحيا ، وذلك بوصفه رب الكروم جالبة الجذل ، ورب الإلهام المبهم الذي لاتدركه العقول . وقد دخل في كياناتهم فأصبحوا باسمه أربابا ، باخوسيين وباخوسيات . وكانت تجربتهم معه هي التجربة الديونيزية ؛ ولم يكن يفرض عليهم عبادته أو السجود والإخبات له ، بل كان بدلا من ذلك يجعل لهم نصيبا في طربه ونشوته الروحية ، فهم يقومون بشعائره ويؤدون طقوسه وكيانهم آلهة ، فرحين « بسلوكهم » ، يرقصون ويسرون وينشدون .

وقد نشأت الدراما ، أى المسرحية ، من الاحتفالات والأعياد الديونيزية مباشرة . . . ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانوا ينشدونها . . . ومن المواكب التي كانوا يقيمونها تمجيدا له وتكريما ، وهم يضربون بالصنوج ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة . وكان المكان المكرس لحفلات القصف والبسط هذه يسمى : « مسرحا » وأصبح بعض المحتفلين والمحتفلين بالإله هؤلاء يسمون : « كهنة » ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد بـ « الممثلين » ، وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الإنشاد . والذين يمكنهم نظم أناشيد جديدة ، يسمون : « الشعراء » ، ثم تتسع اختصاصات الشعراء حتى يطلق عليهم اسم « الكتاب المسرحيين » آخر الأمر ؛ كما يطلق اسم الجمهور أو النظارة على غير هؤلاء وهؤلاء ممن لا يطلبون شيئا غير المشاركة في الروح ، وتمجيد ديونيزوس تمجيدا عاطفيا في حفلات تكريمه والثناء عليه .

أما الذي كان أحسن الأشياء كلها في المسرح خلال العصور فهو هذا الانتشار أو حالة التمول الديونيزية ؛ هذا التسامي الذي هو ثمرة المشاركة العاطفية الروحية وبالأحرى المهارة المسرحية المؤثرة الفاتكة عن الحد . إن أحدا من الآلهة غير ديونيزوس لم يكتشف هذا الذي اكتشفه هو من تلك الربوبية لهذا الإله الثاوى في بردة الإنسان . وايس بين الفنون فن كفن المسرح استطاع أن يصل

موهبة الخلق الغامضة التي لا تدركها العقول ، والمنطوية في صميم فنانيتها ، بموهبة التلقى والاستقبال في أرواح المتفرجين ، أو استطاع أن يغمر جمهوره بهذه الصورة في وهجه وحياه الروحية .

لقد عاش ديونيزوس ألفين وخمسمائة من السنين . . . واليوم نرى هذا العالم الذي أوشك أن يتعلم الزراعة به والغض من شأنه يتلفعت وراءه بهذا الجوع الروحي القديم ، وبتملك النزعة القديمة نحو الحياة الإلهية ، وبقدرة غير يسير من الحياة الوحشية القديمة لأننا نحن بشر آخر الزمان ، وحينما ننظر حولنا فنرى تعفن الرسائل الأخلاقية ، وخواء الحضارات المصابة بسمعار الفتح والغزو ، وإفلاس الحياة العلمية الزاهرة الروحي . . . أقول إننا حينما ننظر حولنا فنرى ذلك كله نعود فننشد السبل من جديد للفيض العاطفي الروحي ، وللنشوة الروحية ، والخبرة التي اختص بها الله نفسه .

إننا نرجع أبصارنا إلى الوراء في ثقة واطمئنان . . . وذاك أن ديونيزوس خالد أبدي . . . والمسرح يحيا ولا يبديد .

الفصل الأول

المسرح :

من ناحيته : الإنسانية والإلهية

في أى مكان يجاوز البشر مجرد نطاق هذا النضال الذى يقومون به فى سبيل
كيانهم المادى .. وفى أى عصر من العصور يتخطون فيه نطاق هذا النضال
ليتساموا نحو الآلهة ونحو الرياضة الروحية ونحو تعبيرهم عن ذواتهم ، نجد أن هناك
سمة من السمات المسرحية فى صورة ما : فمن ذلك ، المكان الذى لابد منه للتمثيل
والرقص ، وللحوار والمسرحية ، فى منهاج الحياة المنظم .

إن هذه المسرحية - أو الدراما - العالمية القائمة .. وهذا المسرح الجماعى الذى
نعيش فيه ، من الرقص البدائى إلى التمثيلية الحديثة التى تشبه العرض الصحفى فى
سوئها .. ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوى الدنس .. ومن المأساة اليونانية
إلى خطفات « الصور المتحركة » .. كل ذلك فى مظاهره المربكة المحيرة يسجل لنا
تريقات عن « المسرح » وعن « المسرحية » ، أو الدراما .. وإذا استطاع أحدنا أن
ينشر صورة للمسارح المختلفة التى تمثل فوقها الحياة . أو استطاع تثبيت مهرجان
ألوان نشاطها بخذافيره دقيقة بدقيقة ولحظة بعد لحظة فوق شاشة سحرية ، لأدرك
المتفرج من فوره أنه لا يمكن أن يهتدى إلى التعريف الجامع المانع .. التعريف
المطاط بما فيه الكفاية ، والذى يتسع للتعبير بالكلام عن عناصر الفن وطوره
وأحواله ، وعن مظاهر الحياة المسرحية التمثيلية واتجاهاتها .

وينشأ التنوع والاضطراب بما لا يتل عن ذلك من الصورة المختلطة والطريقة
المركبة - وذلك لكون الفن المسرحى هو الفن الذى تلتقى عنده جميع الفنون -
أكثر مما ينشأ عن الطبيعة الثنائية للدافع الذى يدفعنا إلى التعبير المسرحى ،
وتستطيع أن تسمى هذا الدافع دافعا إلهيا وإنسانيا ، أو دافعا دينيا واجتماعيا ،



أو دافعا روحيا من تلك الدوافع التي تحرك الناس إلى طلب البسط والطرب .
وثمة أوجه متشابهة وأوجه متباينة هامة أخرى غير ما ذكرنا ، لأن الانبساط
والحميا ، همام صميم جوهر المسرح ، بينما « الشيء المؤثر المسرحي ، أو الشيء الدرامي » .
يشعر بالحدث الذي يشق طريقه في الحياة بصورة مباشرة وطريقة نفاذة ، وذلك
بماله من فعل في أعين تيارات السكبان الإنساني ، وبماله من فعل في الأزمات الشخصية
واللحظات الهامة من لحظات التجربة التي يمر بها الإنسان . إلا أن ما هو أولى بالذكر
أن المسرح هو الفن الذي تستضي فيه الحياة الإنسانية بالنور الروحي .

وإذا لم تيسر لنا التعريفات التي نعرف بها الفن المسرحي فإن منا يستطيع
أن يكون لنفسه صورة ذهنية عن هذا الفن — وأول ما يستطيع تكوينه تلك
الصورة هو ما رآه في المسارح ، لكنه يستطيع تكبير انطباعه ذاك ، أو الصورة
المجمل التي يراها ثمة ، بأشكال تلك الأجزاء من الصورة العالمية التي يكون قد
وقع عليها بصره .

ولنفرض لحظة أن مثل تلك « الصورة صورة المسرح في جميع العصور وفي
جميع البلاد ، وبكل أنواعها ، قد نشرت أمامنا فوق شاشة هائلة ضخمة مزودة
المناظر ... فماذا يحدث ؟ ... إن أحدها يرى أن الدراما هي الدافع الأساسي ، ثم
إذا هو يشرع يتتبع تطورها ، ومنا من يرى أن الممثل هو الكل في الكل وصاحب
الأثر الأول في هذه الصورة ، وأن قصة التمثيل هي مفتاح التكوين فيما يرى ، ثم
هذا متفرج ثالث يرى أن شكل المسرح وعناصر الإخراج والتأليف ، والطرق
والوسائل التي قدمت بها المسرحية إلى الجمهور ... هذا كله هو أهم ما في الأمر جميعا ...
إلا أن المتفرج الذي يريد أن يستحضر الصورة كلها في بؤرة الرؤيا ... المتفرج الذي
يأمل أن يحصل على المنظر كله كاملا ، يجد ألا بد من النظر إلى ما وراء أولئك
جميعا ... إلى غرض أعمق يربط بين أجزاء الصورة ... إلى شيء يكون هو
« المسرح » بمعناه الأكبر والأوسع مدى .

إن من الحقائق اللطيفة عن دراسة المسرح اليوم أن الدارس أو الفنان حينما يرى
تمثيل رواية واحدة يدرك أن مادتها الأساسية لا تتكون من عنصر واحد بعينه



فقط ؛ بل هو يتبين أن وسائل الإخراج الكثيرة المتعددة تشترك في إنتاج أثر كلي هو الأمر البالغ الأهمية في المسرح بكل ما يشتمل عليه ، وذلك هو الحصول على فعل مسرحي كامل . فالممثلون والإضاءة والحركة والحوار والأصوات وفترات الصمت والألوان والمناظر والمنصة ليست إلا مجرد مصادر هذا الفن الذي يصبح شيئاً معبراً حينما تجتمع هذه الأشياء كلها في موكبه ووفريته . وبالإضافة إلى العناصر المرئية والمسموعة تسترعى انتباهه موجة متسقة من الأداء الذي يستقر فيما وراء عقول المتفرجين الواعية ، وكأنه مد للروح .

وهذا هو الواجب على الدارس أو الشخص المشغوف بالتردد على المسارح — أو القارئ — في نظريته إلى الكيان الأكبر من كيان هذا المسرح الصغير ... كيان مسرح هذه الدنيا بأسرها . . . إذ يجب عليه أن يلقى باله إلى القوة المشابهة التي تربط بين أجزائه جميعاً . . . إلى الوحدة المسرحية . . . إلى الجوهر الشامل المتغلغل في ذلك كله ، لأن هذا هو الذي يرسم الخطة للممثل فيما يتصل بالمسرحية وبالمسرح المادي وفنية المسرح . ثم هذا هو الذي سوف أحاول المحافظة عليه باستمرار خلال قصتي عن « الفن المسرحي » . وبمثل هذا ينشأ التوهج الحسي والانفعال العميق من عناصر أعمق من الأنوار الملونة والديكور (تركيب المنظر) الخلاب فيما وراء تمثيل الممثلين وفيما وراء المسرحية .

على أن الإنسان إذا ظل متذكراً هذه الفاعلية ، أو التأثير الأوسع مدى فقد يخلص المسرحية والمثل بطريقة نافعة وباختصار من الخطة الكبرى ؛ وكقدمة للتاريخ المروي الذي يبدأ في الفصل التالي أحب أن أقف بالقارئ من أجل هذه « النظرة الخاطفة » عند ثلاثة عناصر مركبة — راجياً أن يساعدنا ذلك على أن نجعل أنفسنا ملينين بهذا الموضوع إلماً تاماً ، وأن نجد أحسن نقطة نبدأ منها رحلتنا خلال متاهات تلك الصورة العالمية الشاسعة .

والممثل ، هذا الوسيط الإنساني الذي تحدثنا المسرحية بلسانه ، هو الذي يضفي على الفن نصرتة وعمقه وإنسانيته ، بما لا يصل إليه أي شيء يحتمل أن تحققه أصابع المصورين أو حجارة المثالين أو أصوات المطربين . إن للممثل تاريخاً يقوم جسراً

فوق الهوة التي تفصل بين الكهنوت والخنأ ، وبالأحرى بين رجل الدين وبين
 الفجرة وأهل الفسوق . لقد كان الممثلون خدام الآلهة . وحفاظ الأخلاق ، لكنهم
 كانوا أيضا خدام أهل الشهوات ، أبشع الشهوات . ففي اليونان ، وبعد أن أخلت
 الطقوس الديونيزية وحفلات الطرب والبسط الميدان للتمثيلات المؤلفة ، كان
 الممثلون أعضاء من أعضاء المجتمع ، لهم امتيازاتهم ولهم مكانتهم من التكريم
 والتشريف ، لكنهم ردوا في روما إلى دركات الفضيحة والحزى المؤسف . ولم تكن
 الحكومات تعتمد إلى تكريمهم ، والملوك والملكات يرحبون بهم ويكرمون
 وفادتهم فقط ، بل كانوا يلقون عليهم ظل رعايتهم ويتوسلون إليهم أن ينضموا إلى
 بلاطهم ؛ في حين كانت حكومات أخرى تسمهم بسمة المتشردين ، وملوك آخرون
 ينفونهم من ديارهم ويضطهدونهم بوصفهم أناسا أوغادا وعاطلين وغير مرغوب
 فيهم . وكانت الكنيسة تشرکہم في صلواتها أول الأمر ، لكنها عادت فخرمتهم ،
 وظلت قرونا طويلة ترفض أن يصلى عليهم أو أن يدفنوا مع المسيحيين . والملوك
 اليوم يمنحونهم ألقاب السيادة والفروسية ، لكننا لا نزال نذكر ما كنا نسمعه
 من القسس في أوليات حياتنا وهم يرفعون عقائرهم بان المسارح لم تسفر عن خير
 قط ، ولن تسفر عن خير أبدا ، لأن مجرد ظهور شخص فوق خشبة المسرح هو في
 ذاته تلويث للأخلاق الفاضلة : (إلا أنك تستطيع أن تعلن أن ممثلا مشهورا لامع
 الذكر سوف يكون في ضيافة السيدة دسمث ، لشرب الشاي يوم الثلاثاء . لتجد أن
 الذين أرسلت إليهم دعوتك لن يتخلف منهم أحد أبدا)

وقصة ما يصنعه هؤلاء الممثلون ، قصة التمثيل بمعناه الضيق ، توضح قليلا حقيقة
 من الحقائق التي تنطبق على جميع الفنون المسرحية ؛ وذلك أنه منذ العصور اليونانية
 حتى القرن العشرين كانت تتزايد حركة المروق من الطرق التقليدية والاتجاه نحو
 المذهب الطبيعي (وهذا هو الخيط الذي سوف تتبعه من الفصل الأول إلى الفصل
 الأخير تقريبا) . ففي بلاد اليونان كان فن التمثيل يتألف من غفامة آصرة في الإشارة
 والحركة ، مضافا إليهما جمال النطق والإلقاء الصحيح السليم . . . وكانت الأحوال
 التي يظهر فيها الممثل تستوجب التأنى والقوة في الإلقاء ، ومن تلك الأحوال ذلك

المسرح الواسع الشاسع الذي يشبه الوعاء الكبير ، ثم القناع الذي يختبئ تحته وجه الممثل ، ثم تلك الملابس الفضفاضة الثقيلة والأحذية ذات النعال العالية الكبيرة . وفي كل عصر تال لذلك العصر ، كما في روما مثلاً ، وإيطاليا في عصر النهضة ، وفرنسا ، وإنجلترا ، وألمانيا ، إلى حقبة التمثيل العظيم الراقى في القرن الثامن عشر ، لانفتاحاً نسمع الناس يقولون : « لقد أصبح التمثيل الآن أكثر إنسانية ، وأقرب إلى الواقع ، وأشبه بالحياة المألوفة منه في أي زمن سابق ، وبمجيء الأنوار الكهربائية آخر الأمر وصل تصوير الشخصيات فوق خشبة المسرح درجة السكال من حيث طبيعية المعالم الخارجية لتلك الشخصيات . وهكذا تطور الفن المسرحي من الحالة التي كان فيها تقاليد مرعية ، فمر بجميع المراحل التي كان فيها خليطاً من التصوير الزائف المصطنع وفن المحاكاة حتى وصل إلى التصوير الفتوغرافي للناس العاديين رجالاً ونساء .

والطريق الذي يمكننا أن نتبع فيه التغيرات التي مر بها بناء المسرح ليس طريقاً سهلاً ممهداً ، إلا أن وجه الخلاف بين طرفي هذا الطريق ليس أقل من ذلك صعوبة . ونحن إذا استثنينا عدداً قليلاً جداً من المسارح الحديثة ، نجد أن المسرح قد تدرج من الانطلاق والوجهة إلى تلك الصورة المضغوطة المتشنجة الكثيرة الضوضاء إلى حد التفاهة . وتدرج المسرح من دائرة الرقص التي كانوا يتخذون منها منصة ، والتي ربما كانت تقوم في بعض الأعراس المقدسة عند سفح تجويفة من تجاويف تل أو جبل ، إلى بيوت التمثيل الخشبية ثم الرخامية ذات التناسب الجميل عند اليونانيين ، إلى مسارح الرومان ذات الرونق الجليل كان تدرجاً في طريق التقدم المنطقي المعقول . وبعد ذلك تتغير صور المسارح وتترنح ، إلا أن بناء المسرح يتبع خلال هذه التغيرات كلها خطاً بيانياً لم نسميه الحضارة . . . فهو يقوم كانعكاس البطاح والأزدهارات الروحية والصلاة التي يقوم بها البشر لآلهتهم ، وهم يبنونه : إلى جانب المعابد ومذابح الكاثدرائيات ، وذلك حينما يكون الإنسان في أحسن حالاته الروحية . ثم يحتل مكانه المعين المرسوم داخل القصور حينما يكون بلاط الملوك في أروع حالاته من الفخامة . . . إلا أنه يعود فينحط إلى حالة فجأة من حالات الاستعمال المؤقت في العهود

المظلمة ، أو يصبح دار عرض مزخرفة بالزخارف الشائنة في العهود المادية التي لا شأن لها بالروح — ثم لا يلبث أن ينتهي إلى ذلك البناء ذى الفجوة الضيقة والإطـار المقبـو (المـطل من المنصة على الصالة) الذى نراه اليوم .

وهذا هو نفس ما كان من أمر المسرحية . فهناك الهوة نفسها التي تفصل بين التمثيلية اليونانية بأعماقها العاطفية التي لا يمكن أن ينتهى مداها ، وشعرها الجميل الشائق . . . وبين تمثيلات زماننا ، تلك التمثيليات المضخوطة الواقعية التي نشاهدها من خصائص المنصة . ويعود التقدم فيلتوى ولا تستقيم سبيله ، وبالرغم من ذلك نرى فترات مجيدة في تاريخ الكتابة المسرحية . . . فها هو ذا شيكسبير يأتى بعد عشرين قرن من سوفوكلس . . . ثم لا يكاد يفصلنا أكثر من مائة عام عن العهد الذى أنتج فيه كل من جوتة وشيللر شيئاً قباله مالروايات شيكسبير وسوفوكلس من البهاء الساحر الفتان . . . ومنذ ذلك الوقت نلاحظ أن الشعر قد ضعف وتهاقت ، بل يكاد يختفى ويتلاشى ، كما ضعفت النشوة والحماسة وكادت تتلاشيان .

وهناك أولئك الذين يقولون — وأرجو ألا تعدنى من بينهم — إن الخط البيانى لم يهبط إلى أدنى إلا نزولا على قانون مستوى « المتفرجين » . وأن المتفرجين بحكم كونهم روحيين وذوى أذهان عالية قد أصبحوا عاطفيين وسخفاء . . . ومتنطعين متزمتين ؛ وألابد للسرح وحتم عليه أن ينزل إلى مستواهم ليسرهم ويشرح صدورهم . إلا أن الراجح هو وجود جمهور صالح من النظارة فى كل مكان إذا صلحت الأحوال السياسية والاقتصادية والروحية لوجود المسرحية الصالحة والمسارح الصالحة ، والتمثيل الجيد والعرض المسرحى الحسن . . . والواقع أن تمة أناسا مرجوين ويثرون بالخير — وأرجو أن تعدنى من بينهم — ممن يأبون أن يطول اكتآبهم للتفاهة الواضحة الغالبة على الإنتاج المسرحى اليوم ، وتفاهة الزخارف المسرحية المبالغ فيها ، والغالبة على دور التمثيل ، وهذه التمثيليات التي تغلب عليها المسحة الصحفية ، ثم التمثيل المجرد من الخلق والابتكار . لآتنا نلج فى الأفق بدء نهضة مسرحية جبارة — نهضة تفوق أية نهضة أخرى وفى أى عصر من العصور — بدء خط بيانى صاعد : وبالأحرى نرى مسرحا بسيطا جديدا يعود إلى الأخذ بلون جديد من ألوان

البساطة ، (ولا أعنى بالبساطة تلك المرحلة البدائية الفجة ، بل أعنى أن يكون بسيطاً كما أن السيارة شيء بسيط ... ولماذا لا يكون المسرح ذا جدران عادية خالية من الزخرف ، مريحاً للأعصاب راحة تجلب لها الهدوء والصفاء ، شأنه في ذلك شأن سيارتك ، ومثله مثلها في ازدهائه ودفعه وإيناسه ؟) ولماذا لا تكون المسرحية مسرحية تتنزه عن القوالب الفتوغرافية الإخبارية ... مسرحية تزوج بين لون جديد من ألوان الإقدام في الحياة وبين لون جديد من ألوان الشعور الإنساني القوى بتلك الحياة ؟ ... ولماذا لا يكون التمثيل تمثيلاً يقل فيه عنصر المحاكاة والتقليد عن عنصر الإيجاء والكشف ؟ .

إلا أن أهم ما في ذلك كله هو ما نراه من تلك الروح المنبثقة في المسرح الغربي ... والواقع أنها روح معنوية لا يمكن أن ندركها بحواسنا روح سنة جارية لا تبديل فيها ولا تحويل ... روح جنس أو أمة هي تلك التي تمضي بالمسرح قدما خلال الأحقاب . إنها على التحقيق روح المسرح الأبدية المتأججة ... تلك التي شقت طريق الفن المسرحي خلال تلك العهود العظيمة والعهود المنحطة والعصور المجيدة . والعصور المظلمة في تاريخ البشرية . إنها هي التي دعمت المسرح حينما كان يبدو أن أسس الحياة وأسس الحرية تهتز وتزعزع ، وهي التي ثبتت وثابتت خلال انهيار الإمبراطوريات وشن الحروب المدمرة وبزوغ شمس العلم . ثم هاهي ذي تبدأ ثانية في اقتحام الحواجز التي أقامتها أجيال من البشر مرنت على الاستكانة ونشأت على الانانية ودانت بمبدأ « الحق للقوة » .

ونحن بالفعل قد تكون لنا أيامنا النحسات ، حينما نلقى نظرة على المسرح الحالي في هذه الأيام ، ذلك المسرح القائم بجوار الأسواق ، وقد أخذت مجريات الأمور فيه تجري في همة ونشاط على منوال ما تجري الأمور في محلات بيع الأطعمة وفي ملاعب البيسبول وأسواق الأوراق المالية . وبالرغم مما نراه من أن مقداراً ضئيلاً جداً من الثروة المادية يتدفق على دور التمثيل ، وأن عدداً مذهباً من حفلات العرض سوف تشاهد في مدينتنا هذا العام ، وأن المسرح ممتلئ بصورة بشعة بأصوات (السكركة ١) وبالحماسة والعمل المتواصل — بالرغم من هذا المجهود المتدفق الذي

يعد نموذجا للاضطراب و (الهرجلة) نلاحظ أن ثمة انفصالا بين ذلك كله وبين يناهض الحياة الأعمق غورا . وفي رأينا أن المسرح ربما لم يبعد عن روح القداسة والألوهية التي عرف بها في العصور الأخرى كما ابتعد في زماننا هذا . لقد تأصلت جذوره في التجارب الإنسانية لا بالطريقة التي تكشف عن روح القداسة والألوهية ولكن بالطريقة التي تكشف للإنسانية عن نواحي ضعفها ... الطريقة التي تجرد العاهات والاضلالات والمعاييب مما يسترها حتى تبدو عارية . لقد أصبح مسرحا ضيق العطن ، مسرحا يتدخل فيما لا يعنيه ، مشغوبا بالثرثرة والقييل والقال ، محروما مما كانت عليه المسارح الأولى من الضخامة واللفظ ؛ ونحن نزوره فلا نكاد نستشعر النشوة أو الشرف الرفيع أو الجمال الذي يطهر النفس من أدرانها إلا في حفلة من كل مائة حفلة .

ومع هذا فكل واحد منا قد عرف ذلك المسرح الإلهي الآخر من مجموعة تجاربه في الحياة . وذلك لأننا في مسارحنا الحديثة يستخفنا دافع التشوف القديم المرتقب ويتغشانا الطرب لكوننا جزأ من جماعة فرحة مبهجة تستجيب لما ترى ؛ ونستشعر القرب من السماء في تلك الصالة الساكنة الصامتة . بينما يكون كل شيء فوق المنصة وفي العالم كله في تناغم واتلاف ، والسكون ضارب بجرائه على العقل الواعي ، وتطهرنا المأساة بما لها من وسائلها العجيبة ، وتشفيها الملهمة ؛ تأثيره فينا من الضحك المنعش المقوى ، ونحس آثامنا إحساسا سعيداً ، ونخضع لثورة تغير من أخلاقنا ، وترتفع من جديد إلى آفاق الجمال والحكمة والإدراك التام الكامل .

وإليك كيف نكون ونحن في تلك الحفلة المائة :

ها نحن أولاء في تلك الصالة التي ضرب عليها الظلام بجناح الذل والرحمة ، وقد ولينا وجوهنا جميعا ، صفوفنا صفوفنا ، شطر المنصة المتوهجة ... إننا نشعر بشيء من الحر هذه الليلة من ليالي الصيف . ولقد مضت ساعة ونحن نلاحظ أناسا يقومون بتمثيل موضوع أو عقدة مألوفة جداً ... عقدة تتخللها لمحات من الفكاهة في بعض أجزائها ، ومة دسيسة ظريفة محيرة ، وشباب مأخوذ بروعة الجمال . إلا أن هذا لم يستطع أن ينسينا ما تقاسى من ذلك الحر ... وإن تصاونت القصة الفاتكة الجذابة والتمثيل الرشيق ، ثم الألوان والأضواء ، تعاوننا ماهرة في غاية

البراعة : إن كل شيء لطيف مفرح - وهذه هي الصفة الحقيقية التي تنطبق على ما نرى . بيد أن الممثلين يعملون كما لا يخفى ، وهذا العرض المكون من الألوان والأضواء والحركة المرسومة يظل شيئاً مساعداً وليس جوهرًا ، والحكاية تظل تسلية غير مؤثرة هذا التأثير الشديد الذي يجعلنا نشاهدها في هدوء ، ونحن جالسون بعيداً عنها في تلك الصالة الشديدة الحرارة .

ثم ياتي أحد الممثلين جملة تجعلنا نلهث ونمسك أنفاسنا ، وإذا نحن ننسى الحكاية والأشياء المساعدة والليلة الشديدة الحرارة ، وإذا كل شيء يرينا عايشه السكون ، والمسرح كله يستولى عليه الصمت الشديد ، وإذا بالمتفرجين الألف مسمرة أبصارهم نحو تلك الجماعة الصغيرة من الممثلين لواقفين وسط المنصة ، وإذا أجسامنا متصلة ولا حراك فيها ، وحلوقنا جافة متشنجة ، والانفعالات تسحقنا وتضغط علينا ، ونشعر بدموعنا تترقرق خلف مآقينا . لقد حانت لحظة حاسمة ، . فقبل أن يصبح الصمت شيئاً لا يطاق ، يكون حتماً أن تتكلم هذه الممثلة ... تلك المرأة الواقفة هناك ... ! إنها يجب أن تتحرك ... ونحن في انتظار ذلك متشوفين ... مترقبين وأيسر شيء تصنعه تلك الممثلة أو تنطق به ونحن في صمتنا ذاك قد بسلنا نحن المتفرجين الألف إلى الدموع والحزن ... إلى الإدراك والفهم الكامل ... إلى الضحك اللطيف الخفيف . إلى ارتعاشة شفقتها المفاجئة - لست أدري ماذا فيها بما يجعل ألف رجل وامرأة يلهثون ويزفرون تلك الزفرة المكتومة ؟ ... إن رجفتها تبدو وكأنها تتحول أصداً تسرى في نخاعنا . إن غمغمتها وهي تقول « نعم » تمزق قلوبنا وكأنما نخوض فيها سكين حامية .

لقد عرفنا لمدة لحظات قلائل كيف يكون الانفصال المؤقت عن الحياة الخارجية لهذا العالم ... لقد عرفنا كيف يكون تكشف حياة الروح . لقد رزق كل شيء وصفا صفاء شديداً حتى بدا أن إشارة عابرة ... أو عبارة شاعرية في موضعها الصحيح ... أو تنهدة خفيفة ... تحل ما أشكل علينا وأسلبنا الحيرة في غمرة الحياة التي كانت تمر بنا ... بل بدا أنها ترفعنا إلى عليين ... وتسمو بنا إلى أمجاد السموات ! وهذه إذن هي اللحظة التي تهدف إليها جميع المسرحيات وتتوخاها ... هذه اللحظة

هي فيض الروح في آفاق الجمال والصفاء التي يتلسمها فن المسرح ... وهذه اللحظة ، في ذلك العالم الذي تجرد من روح الألوهية والقداسة والأسرار تجردا مريراً ، هي من اللحظات التي تجعلنا جديرين بالاقتراب من الروح ومن الملائكة الأعلى . إنها هي هي التجربة الديونيزية مشاركتنا تلك في طرب الحياة الإلهية وانشوتها . وأنت مالم تعرف هذه اللحظة لن تكون قد نفذت حقاً إلى صميم المسرح . لأنها لا جرم هذا الشيء الذي تعجز جميع التعاريف التي عرفوا بها المسرح أو المسرحية عن وصفه والتعريف به .

ومهما يحتمل أن تكون الوجهة التي يتجه إليها التغيير العظيم التالي في فن المنصة — والتغييرات المتميزة في هذا الفن تغييرات لا تنتهي ووشبكة الحدود دائماً ، فيجب ألا نشك في أن فناني المسرح لن ينفكوا دائبين في سبيل الوصول بطريقة ما إلى تلك اللحظة التي هي من لحظات الوحي ، لحظة السمو على السطحية ، وإن ينوا عن السعي كي يوفروها لنا نحن المتفرجين ... كي يوفروا لنا ذلك الصفاء ، وتلك المشاركة الروحية المطلقة التي لا تشوبها شائبة .

ذلك لأننا بشر ... وقد جعلنا الممثلون آلهة في بعض لحظات حياتنا .

الفصل الثاني

أين نشأ المسرح ، ومتى ؟ ...

الإنسان يرقص :

يأتى الرقص فى المرتبة الأولى مباشرة بعد ما تقوم به الشعوب البدائية من الأعمال التى تضمن لها حاجياتها الضرورية المادية من طعام ومسكن . والرقص هو أقدم الوسائل التى كان الناس ينفسون بها عن انفعالاتهم ، ومن ثمة كان الخطوة الأولى نحو الفنون . والإنسان المتحضر فى الزمن الحديث ، بالرغم من النواهي والمحظورات التى يتلقنها ، وبالرغم من روح التحفظ التى يتشربها ويشب عليها ، يعبر عن انفعالاته المفرحة بطريقة غريزية بواسطة أفعال عملية . وقد كان الإنسان البدائى — بالرغم من فقر وسائله التعبيرية ، وقلة محصوله من أليات الكلمات الأساسية المنطوقة — كانت وسيلته الشائعة فى التعبير عن أعمق مشاعره هى الحركة الرتيبة الموزونة ، وذلك لأن الطبيعة من حوله كانت تتحرك حركة إيقاعية ، وذلك حركات الأمواج المائية وتموجات الحقول التى تداعبها أنامل الريح ... لقد كان القمر والشمس يشرقان ويغربان فى نظام ثابت ، وكانت ضربات قلبه ضربات إيقاعية . وكان طبيعياً لهذا السبب أن يخلق الحركة الإيقاعية يعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة .

وكان هذا الإنسان البدائى يرقص بدافع المسرة ، ولكون الرقص طقساً دينياً ، فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص ، ويصلى لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويشئ عليهم بحركاته الراقصة . ولم تكن هذه الحركات قط شيئاً مسرحياً مؤثراً أو شيئاً تمثيلاً ، إلا أن حركته المرسومة ذات الخطاة كانت تنطوى على نواة المسرحية وبذرة المسرح ، ولا يزال الرقص قائماً حتى هذه الأيام يؤدى على حدة جميع الأغراض التى حددتها

له الشعوب البدائية ، إلا أنه في بعض جوانبه التاريخية كان منشأ لهذا الفن الآخر الأكثر منه شمولاً . وفي كبوديا يفهم من الاسم الذي يطلقونه على المسرح أنه هو نفسه « دار الرقص » . وترجع المدرجات التي تتضمن شخصاً راقصاً ، سواء في الصور أو المنحوتات أو القصص والوقائع المكتوبة إلى ما يقرب من تاريخ نشأة تلك الفنون . وثمة ، بالإضافة إلى تلك المدرجات التاريخية هذه المشابهة بين سمات الشعوب المتأخرة ، التي لا تزال تعيش في البقاع السحيقة النائية عن العالم المتمدين إلى اليوم ، كالأغابات الإفريقية وجزائر البحار الجنوبية . وفي الولايات المتحدة الأمريكية . . . إلخ . . . وحيثما وجدت الشعوب البدائية وحيثما درسنا عادات تلك الشعوب فثمة دائماً طقوس دينية ورقص مسرحي في الغالب .

والدرامة التي من هذا القبيل — وهي الفن الذي نجد فيه الفعل action مادة محورية أصيلة — لم تنشأ فقط من الرقص البدائي ، بل نحن نجدها حينما تم الزواج فيما بعد بينها وبين الشعر ، تتخذ لنفسها عنصراً جديداً مولداً عن الحركة الراقصة هو : الشعر . والمسرحية الأوروبية الحديثة تنتمي إلى المسرحية اليونانية بنسب . والرأي الشائع هو أنهم — أصبحت شيئاً هاماً بوصفها صورة من صور الفن حينما امتزجت فيها رقصات الطقوس الدينية بالعناصر الناجمة عن شعر الدراما . بيد أن شعر القصص الإنشادي كان نتاجاً ثانياً للرقص ، وفي هذه الحالة : تكون الأصوات التي صنعها الإنسان وهو يتحرك حركة إيقاعية قد اتخذت لها وحدة من الجسم المترنح المتأرجح ومن دبيب القدمين ، ثم أصبحت بالتدريج نشيداً حربياً أو ورداً من أورداد الصلاة تطور إلى أنشودة قبلية تقليدية أدت في النهاية إلى الشعر الذي ينظمه الإنسان عن شعور ووعي . (وليس من المصادفات أن يطلق الناس على الوحدة الشعرية — وهي التفعيلة العربية — كلمة : foot أي قدم ، أو قيام التشابه بين كلمتي Ballad — أي أغنية قصصية — و Ballet أي رقص الباليه) . والموسيقى هي أيضاً — وهي ذلك الفن الذي لا يكاد يمكن فصله عن نشأة المسرح الأولى — تمت بنسب إلى الأصوات التي كانت تصنع لتفخيم إيقاع الرقص البدائي ، وتشديد الركن الذي يحدته وقع أقدام الراقصين وتشديد ضربات الأكف وهزات الجلاجل وتقر الطبول وخبط العصي .

وهكذا يكون الرقص هو الأصل الذي تفرعت عنه جميع الفنون ، ومن المستحيل أن تقول أين ومتى نشأ أول ما نشأ . فلقد عرفه البشر في أمكنة شتى وأزمان لا تحصى ، وحيثما وصلت جماعة من الناس في مكان منعزل إلى مرحلة التعبير عما يجيش في صدورهم ؛ وهو سابق في تاريخه على جميع العمليات البشرية المسجلة . وبمثل ذلك يستحيل أن نجزم بتاريخ نشوء المسرحية ، ومتى تدخلت القصة أو العقدة الروائية ذات الفعل الدرامي والتي يتعارف فيها الرقص والشعر والموسيقى لإكمال الصورة المسرحية : ونحن لا يمكننا إلا أن ننشئ دائما صورة مركبة أو مشتركة من تتف من الشواهد والمشايات والاستنتاجات على ذلك الأساس المعروف لنشوء الرقص في العالم قاطبة ، والنزعة التي حدثت بالإنسان إلى الحركات الإيمائية ورواية ما حدث من الأمور .

أما أين يقترب الرقص من المسرحية ، وفي الميدان الذي يقترب فيه منشئ من التمثيل (ومعظم علماء الأنساب الإنسانية يحسبون أن هذا قد جرى في عهد حديث) فيستطيع الإنسان أن يستقصى ذلك ويتساءل : هل الذي يقوم بذلك يمثل شخصية من الشخصيات ؟ ... ، وهل « الشئ » الذي يقوم به يشتمل على فعل ذي عقدة ، ، وليس مجرد فعل حركة جسمانية ؟ إن أحد الأشخاص البدائيين إذا رقص لطوطة أو ابتهاجا بمركة كسبها ، وكان صادرا في رقصه عن مجرد الغريزة ، لم يكن رقصه ذلك من الرقص المسرحي حتى الآن في شئ . لكنه إذا كان يرقص معبرا برقصه عن انتصاره في المعركة ، مبينا لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه ، ثم كيف اصطدم به وحاربه يدا بيد ، وكيف كان يتفاداه ، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه ، كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة .

وقد وجد « الممثل » الأبدله فوق ابتهاجه بالحركة الإيقاعية من التعبير بالفعل الإيمائي عن شئ ما وقع له أو تخيله ، واتخذ شخصيته هو نفسه في زمن آخر لتمثيل ذلك الشئ ، أو تمثيل شخصية أحد أسلافه أو شخصية حيوان أو إله . وبقيامه بالتمثيل حقة من الزمن يكون قد قام بأول مستلزمات « المسرحية » وهو الفعل action ، وذلك أن كلمة مسرحية أو « دراما Drama » مشتقة من كلمة



« أفعل » اليونانية والتي تتضمن أصلا معنى : « الشيء المفعول » .
ولإحدى القبائل البدائية في أستراليا رقصة تسمى « رقصة الزورق » يقف فيها الرجال والنساء صفوفًا وهم مسلحون بالعصى التي ترمز إلى المجاديف . وعندما تشرع الأجسام في الحركة تأخذ العصي في التحرك تحركًا إيقاعيًا يشبه حركة التجديف ، وعندما تكون المجموعة كلها قد انسجمت في هذه الحركة المترنحة انسجامًا تامًا لانشك في أن النشوة والالتذاذ اللذين يحسونهما من ذلك كله إنما مرجعه إلى ما يمثلونه ويعيدون ذكره كما كانوا يقومون به من قبل من التجديف فوق الماء .

وهذا بالطبع مجرد لون من ألوان النشاط الاجتماعي ، وهو يختلف عن معظم أنواع الرقص القديم في أنه ليس طقسًا من الطقوس التعبدية ، وفي أنه لا يقصد به إلى غرض ما غير الرقص نفسه ؛ إنه رقص يمارسونه من أجل التذاذهم بتلك الذكرى القديمة ، وهو مجرد تنفيس عن عاطفة مكبوتة . وهناك مجموعة ضخمة من الرقصات الاجتماعية المشابهة ، تتفاوت بين ما يمكن تسميته : رقصات غريزية « لمجرد التمتع بالحياة » وبين القيام بها بطريقة إيمائية التماسا لسعادة الذكرى ، ومن ثمة ينتقلون بها إلى نطاق « الفرجة » المضحك والاستعراض الغرامي .

ونحن لا نستطيع معرفة أي نوع من الرقص المضحك (الكوميدي) كانت قبائل ما قبل التاريخ تمارسه (وإن زعموا أن قردة الجوريلا لديها إحساس نابض بالفكاهة) إلا أن هذا اللون من ألوان الرقص ليس مجهولًا تمامًا بين الشعوب البدائية التي نتدارس أحوالها في العصر الحديث ، فهم قد يمثلون تمثيلًا هزليًا مشاهد الصيد أو الحرب ، وفي كثير جدًا من الأحيان نراهم يتخذون بهلوانا يضحكهم في تمثيل تلك المشاهد : وهذا البهلوان (أو البهلول) هو ذلك (البلياتشو...) الذي يضرب ضربات شديدة ، لكنه يخطئ المضروب دائمًا أو يصيب بضرباته شخصًا أو شيئًا آخر غير الشخص أو الشيء المقصود بهذه الضربات ، كما أن تقليد حركات الحيوانات والطيور ومحاكاتها يمكن جعلهما مصدرًا خصبا من مصادر الفكاهة .

على أننا نجد أن معظم هذه الأمثلة حين فحصها ينطوي تحت نوع الرقص الديني أو الرقص البدائي . أما الرقصات الغرامية الصامتة فتستأجر

الرائعة وبين الاستعراضات التي قد تبدو في نظر الأوربيين من الاستعراضات الفاضحة غير المحتشمة . ويهتم الفعل في هذه المشاهد عادة بهذه الفكرة المحيية ، . . . فكرة الإعجاب من جانب الرجل ثم رغبته ثم استعراضه لنفسه ثم مغالته . والمرأة الخجول الخفرة ، التي تعاكس وتتمنع ثم ينتهي أمرها إلى الاستسلام . بيد أنه يحدث حتى في كثير من هذه الأمثلة الغرامية أن يكون المغزى مغزى دينيا متصلا بشعائر الإخصاب الجنسي والرمزية التناسلية .

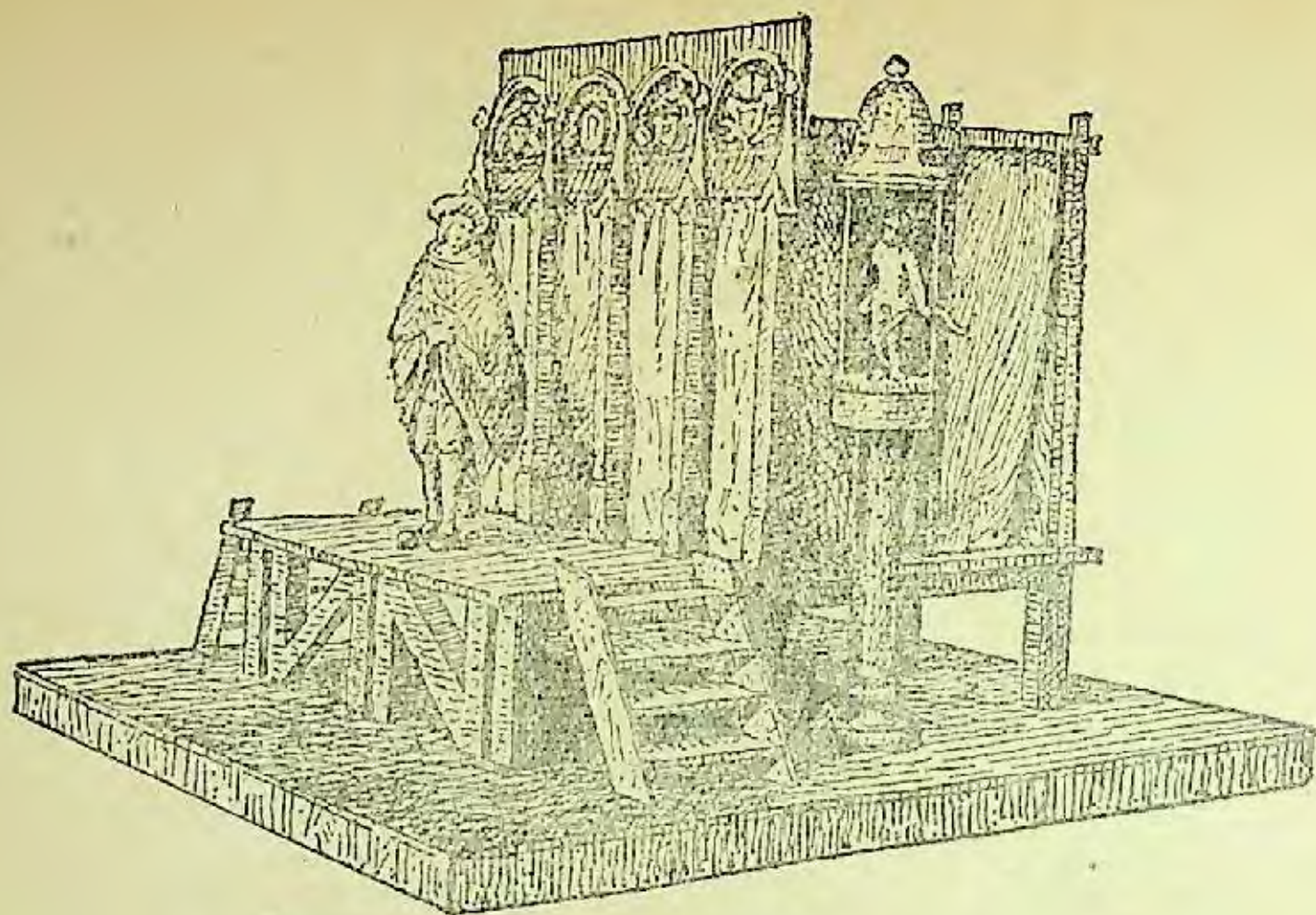
وعالم الشعوب الهمجية يكاد يكون حافلا بالآلهة والأرواح ذات القوة المقتدرة التي لا تعجز عن شيء . وهذه الآلهة والأرواح متصلة بالقوى المسيطرة على الطبيعة وبـ : « العلل » بل ربما بأرواح الموتى من السلف ، أو بأرواح الحيوانات الخرافية أو أرواح الأشجار أو النجوم . وكيفما كان الأمر ، نخير الإنسان يتوقف عند هذه الشعوب على أن تكون الآلهة في جانبه ، ومن ثمة وجب أن يفعل ما يكون فيه رضاؤها ، كما يجب أن يوضح لها ما يريده ، ولا ينبغي له أن يغفل لإبداء إقراره بجميلها وشكران أياديها . والإنسان البدائي قلما يعبد آلهته بالمعنى الحديث الذي نعبد به نحن إلهنا . والهنود الأمريكيون في غرب أمريكا النادر المطر لا يصلون صلاة الاستسقاء . تلك الصلاة التي يقومون بها بطريقةهم المهمة ، بل الهندي يصنع شيئا آخر . . . إنه يرقص لآلهته « رقصة مطر » . وبعض القبائل ترقص لآلهتها « رقصات شمس » ، أما القبيلة المهدة بالموت جوعا فترقص « رقصة بقرة الوحش » .

والرقص هو الطريقة البدائية البالغة منتهى الأهمية في إظهار الشعوب الهمجية لمشاعر المحبة والتقدير نحو الأرواح حتى لنلاحظ أن مكان الرقص في كل مكان تقريبا من الأماكن التي توجد فيها هذه الشعوب متقدم على الهيكل وسابق له من حيث نشأته . والشخص الرئيسي الذي يمثل الآلهة في هذا المكان سواء كان طبييا أو كاهنا أو من يداوون بالسحر ، هو الذي يبتكر الرقصات للأغراض المختلفة التي تسكن سورة الروح التي حبست المطر أو حجبته الشمس ، أو الرقصة التي تطرد الروح الشريرة من جسم شخص مريض من أفراد القبيلة ، أو الرقصة التي تضمن للخمر الجديدة الحظ وحسن الطالع .

ويمكن أن نعد ثلاثة من الرقصات الدينية المذكورة آنفاً رقصات من نوع مخصوص يعرف بأن رقصاته من الشعائر التي تقام التماساً للغذاء . فالقبيلة محتاجة إلى المطر الذي يجعل المحصولات تنمو ، لكي تحصل على طعام أكثر ؛ ولهذا يكون الرقص ملبجاًها الأول إلى الآلهة التي تستطيع أن تفيض عليها بكل البركات . إن المطر يجب أن ينهمر ، ومن عمة ترقص القبيلة رقصة المطر ، ولا تكاد تفعل حتى تتجمع السحب ، ويبرق البرق ، ويدوى الرعد . وأخيراً ينهل المطر — فما أبدع هذا كله لوحة للسعادة ! . ويعتقد بعض هنود الجنوب الغربي (من الولايات المتحدة) أن الكاهن أو الطبيب هو قبل كل شيء « صانع المطر » ، لأن السماء لا تستطيع أن تمنح نعمة أثمن من نعمة الماء .

وقد تطور هذا الاحتفال الذي يقيمونه ابتغاء الاستزادة من الأطعمة النباتية بعد ارتفاع أهمية الزراعة حتى نشأت في النهاية تلك الاحتفالات الموسمية ، وبخاصة الاحتفال بالربيع ، والاحتفال بالقطاف أو المحصول ، وهما الاحتفالان اللذان يسودان العالم كله اليوم ، واللذان يندر ألا تقام فيهما حفلات الرقص الإيماني والرمزي . فالزرع والحصاد ، وأول ما يتذوقون الخمر الجديدة — كل أولئك يوحى بصور خاصة من الاحتفالات وألوان البسط والتفريح ... وقد دخلت آلهة الأرض وآلهة الخمر من هذا الباب إلى شجرة أنساب الآلهة التي يعبدوها الإنسان .

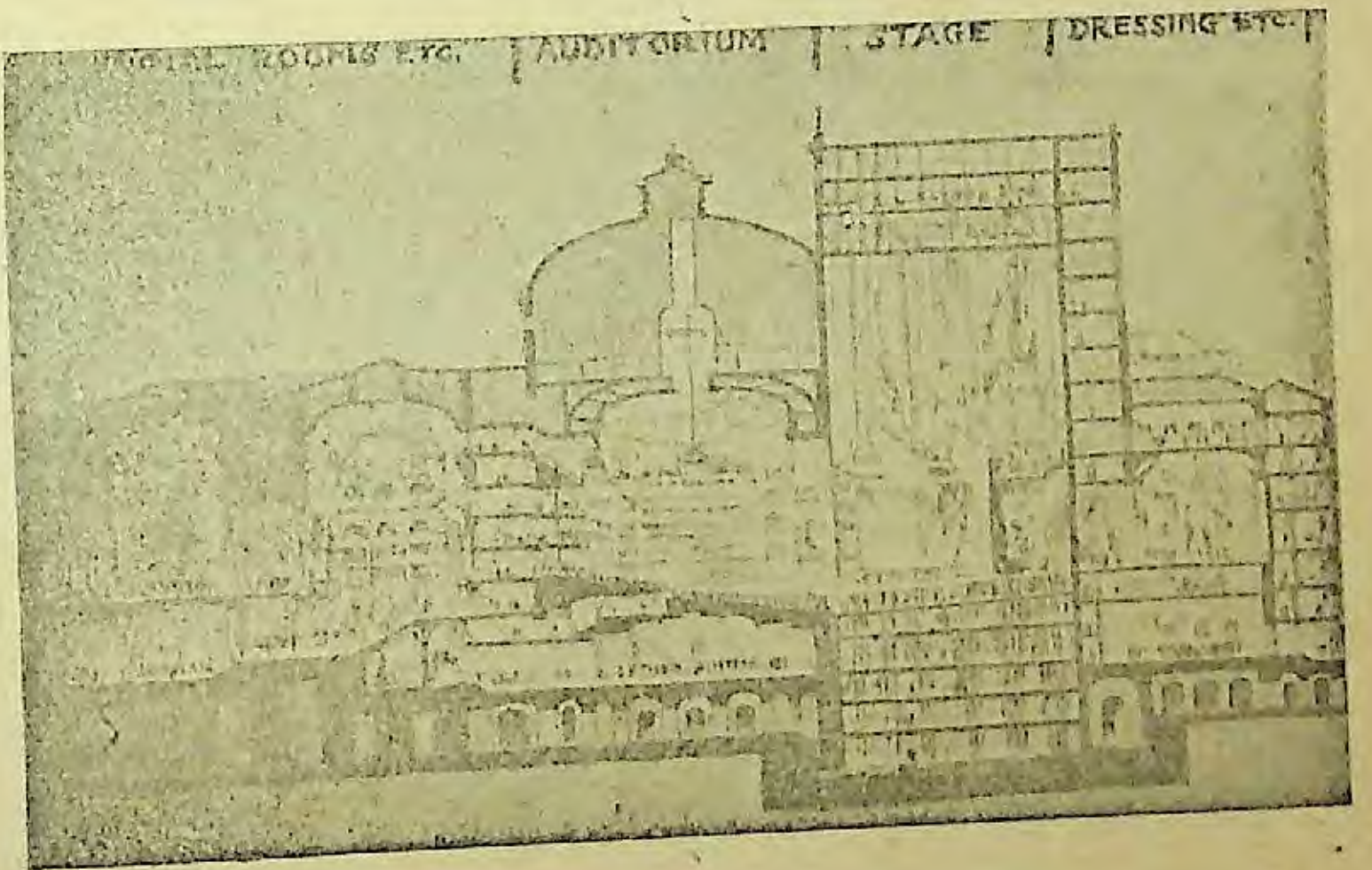
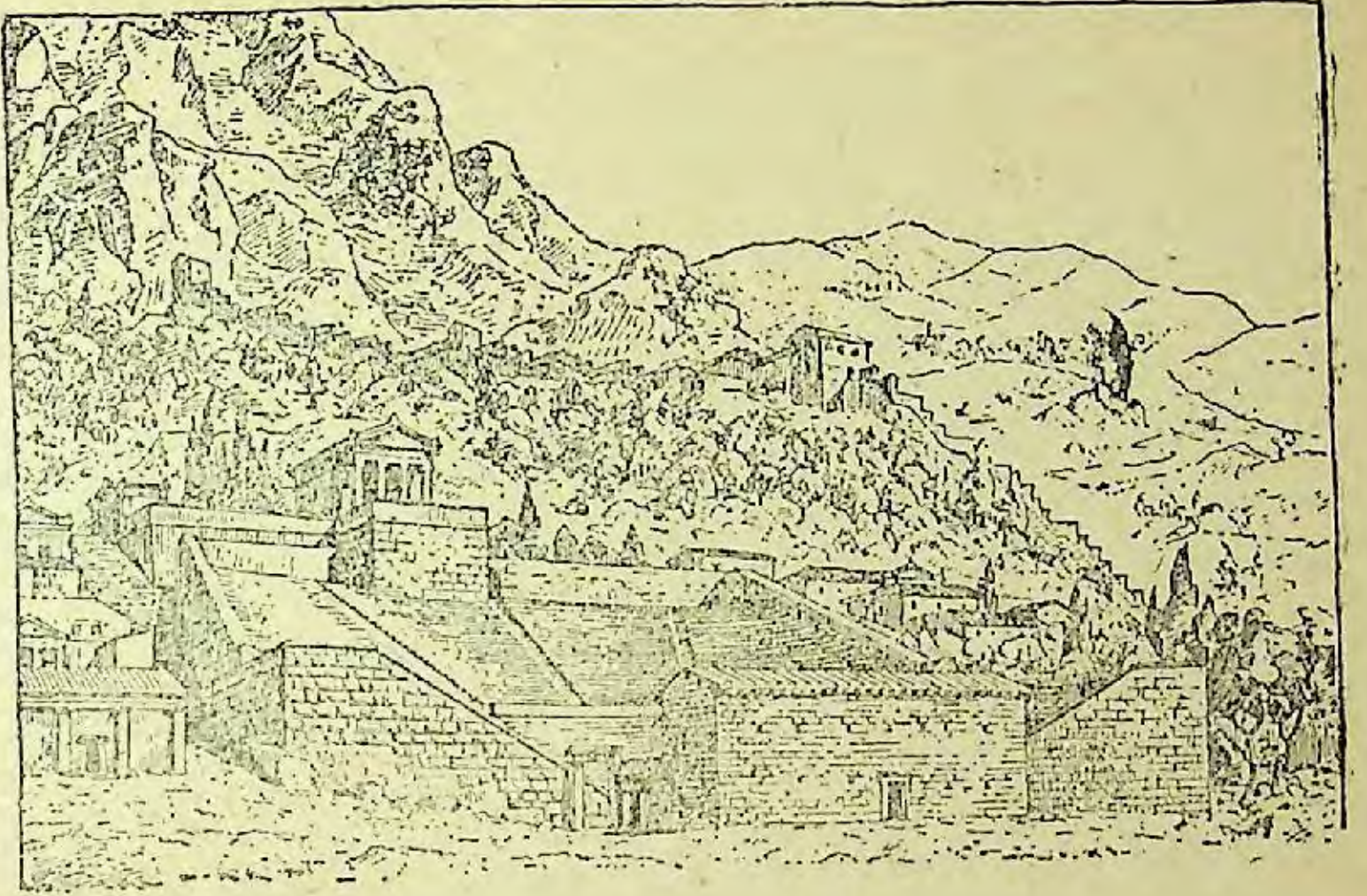
والراجح أنه حتى قبل أن توجد المهرجانات النباتية كانت ثمة رقصات من أجل الأطعمة الحيوانية . ففي هذه المرحلة من مراحل الهمجية التي كان فيها القنص عمل الإنسان الرئيسي في الحياة ، كانت الجماعة التي تهدد الناس بالموت لابد أن تقابل بخطط مباشرة لسد النقص في اللحوم التي يفرها الصيد . ومن هنا كان من عادة الهنود الماندانين القاطنين شمال المسوري إقامة رقصة مسرحية يسمونها : « تعال يا جاموس ! » وذلك حينما يندر وجود اللحم ، فإذا أبطأت الآلهة في الاستجابة لصلاتهم — أى لرقصهم — استمر الراقصون في احتفالهم يتناوبون الرقص جماعة بعد جماعة عدة أيام ، ولا يزالون هكذا حتى يرسل إليهم الكشافون من يخبرهم من الريف الذي حولهم بأنهم شاهدوا قطعاناً من الجاموس عمة . وفي بريطانيا الجديدة يقيمون رقصة



(صورة رقم ١) إذا غض القاري طرفه عن المنظر المسرحي « المصور » في القرن التاسع عشر وجب عليه أن يستعمل خياله وهو ينير موقفه باستمرار فيما يتصل بالخلفية التي يقف أمامها. وهذه صورة منصة من طراز : « منصة الرصيف » لإحياء المسرحيات الكلاسيكية ، وترجع إلى أوائل عصر النهضة . (من رسم قام به ورن د . تشيبي احتذى فيه أنموذجا وضع وفقا لبعض المطبوعات القديمة)

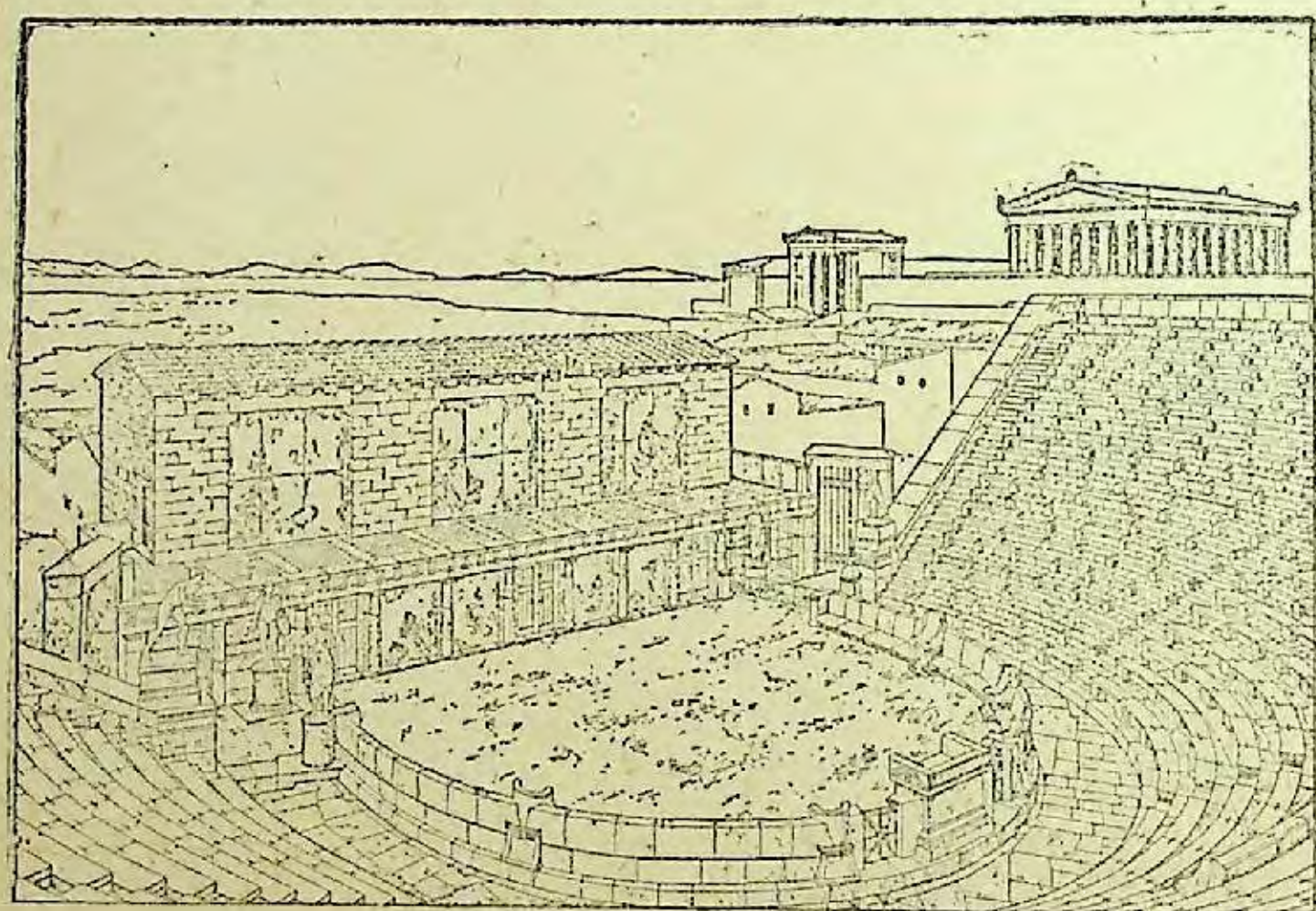


(صورة رقم ٢) منصة من عصر النهضة ترمى منها منظر المسرحيات صوراً أنموذجياً خلف إطار عقد المنصة . وترى هنا أنموذجا للمسرح المخصص لإبراز المناظر المسرحية الفخمة وتأكيدها ، وهو يناقض المسرح الذي يتوخى إبراز الممثل وتأكيده وجوده بحيث لا يصمم في زحمة المنظر — وهذه المنصة هي نقطة البدء في فنون المنصات بقصور الملوك والأمراء والتي استمرت من حوالي سنة ١٦٠٠ حتى سنة ١٩٠٠ (من صورة بالألوان منسوبة إلى فرد بنندو بدنا بالمرض القومي بلندن)



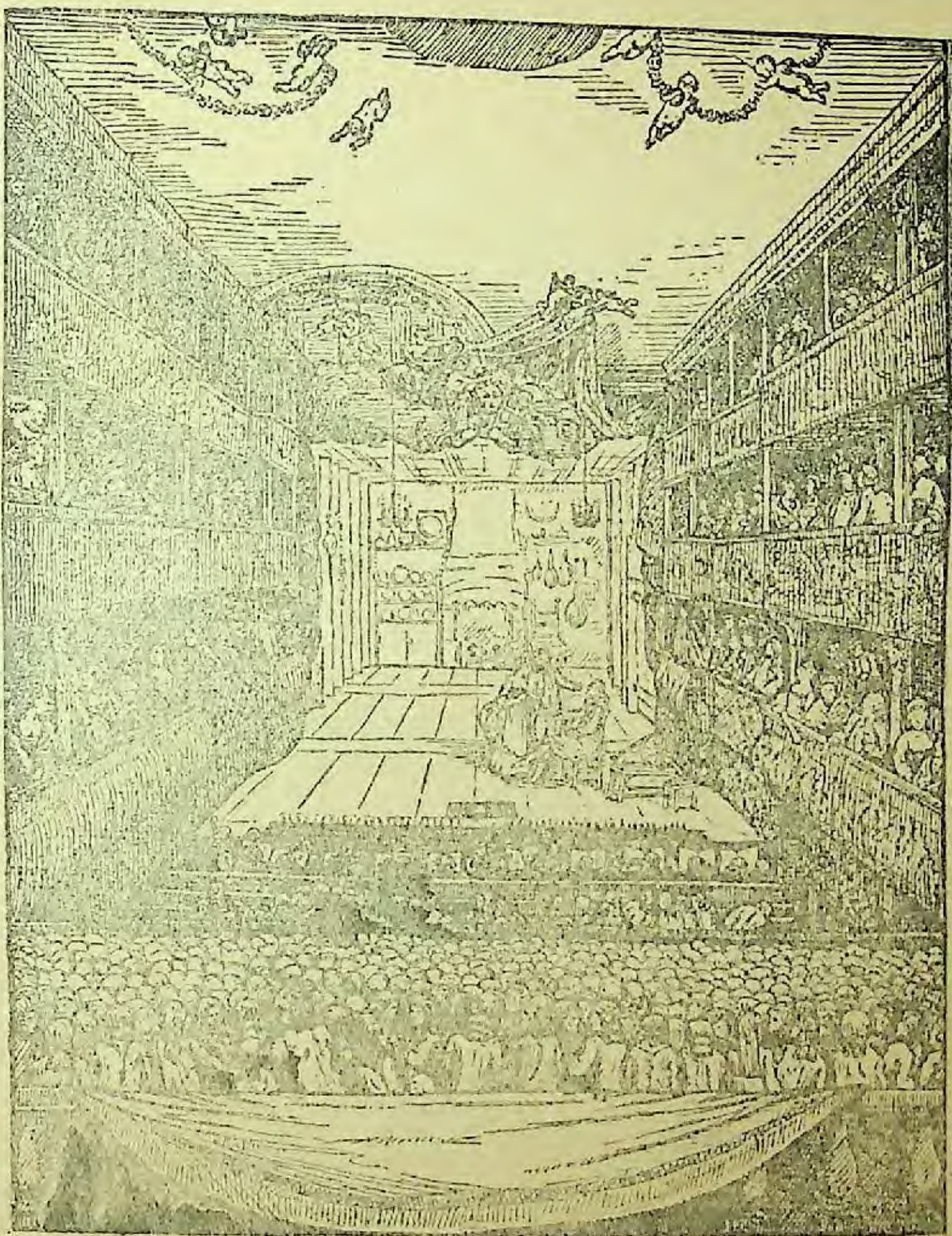
(صورة رقم ٣)

تبدأين مسارح أوروبا قديما من مسارحها الحديثة . ففي الصورة العليا نرى رسما مستعادا لمسرح في مدينة بريين Priene ، كما يرى من الخارج ، ونرى فيه المدرج الكبير المكشوف وبناء المنصة الصغير . ونرى في الصورة السفلى منظرا قطاعيا لدار الأوبرا بباريس يبين لنا ضخامة المنصة ولما تقامها ، كما يوضح لنا الطوائف الثمانية العليا والسفلى المخصصة لآلات العرض ؛ كما يبين لنا القطاع ضخامة غرف الاجتماعات إذا قورنت بـ « بصالة العرض » التي هي أولى أجزاء المسرح بالرعاية في أي مسرح من المسارح .



(صورة رقم ٤)

المسرح بوصفه جزءاً من مجموعة مباني الهيكل . رسم مستعاد من عمل ا . فون جر كان للمسرح
اليوناني الروماني بمدينة پرين Priene (والصورة توضح لنا الجزء الداخلي للمسرح الذي
تبينه الصورة رقم ٣)



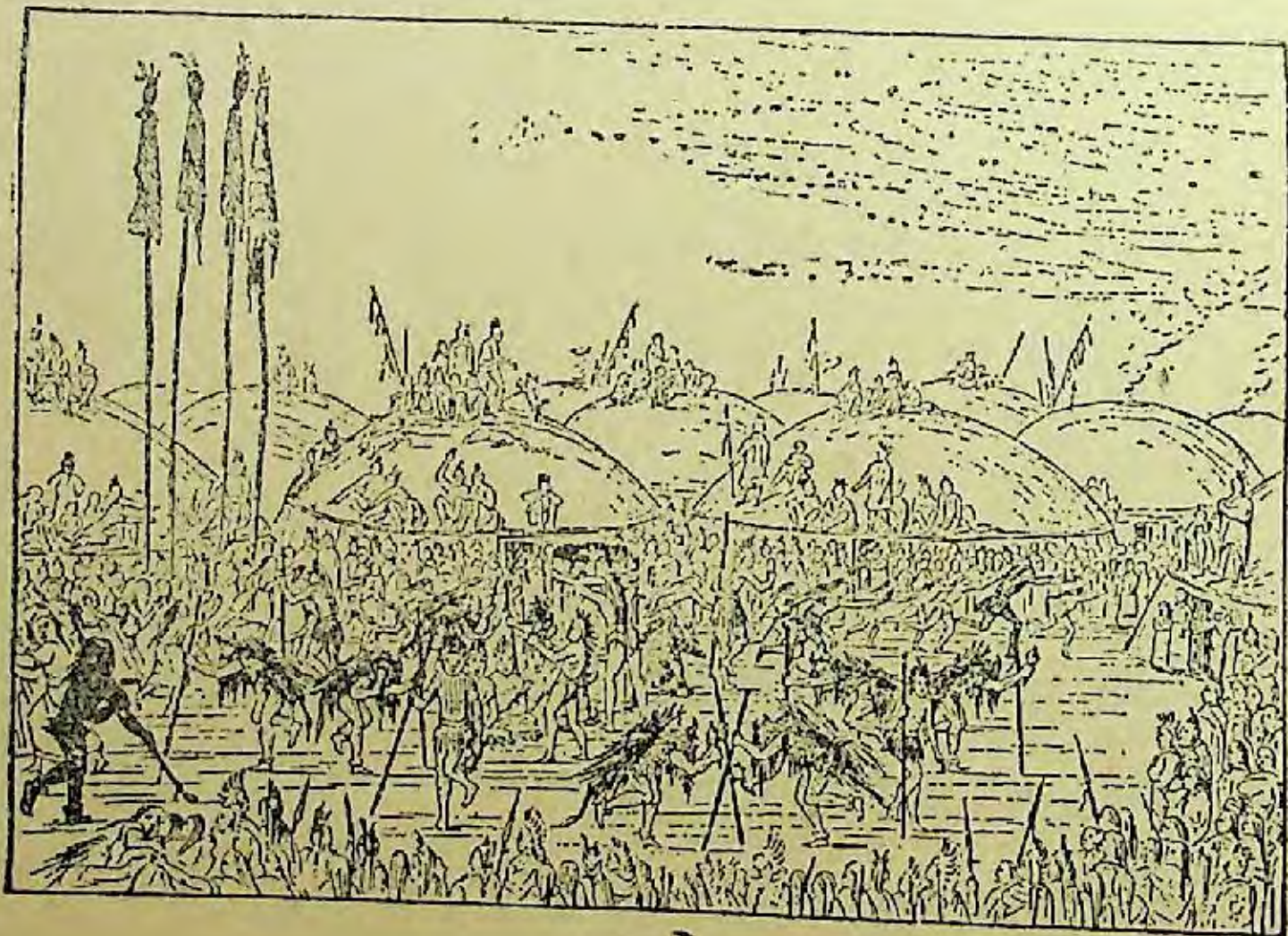
(صورة رقم ٥)

واحد من المسارح الفرنسية في القرن الثامن عشر وهي المسارح التي كانت تحتفظ بالديكورات
المصورة إلا أنها كانت تبرز وجود الممثل وذلك بالتزول به وسط المتفرجين . لاحظ أيضا تلك
المقاصير الأرستقراطية المتصلة بالصالة الكبيرة الخمسة للواقفين من المتفرجين (رسم مستعاد قام به
المؤلف عن مسودات قام بها ب . ا . ول P. A. Wille)



(صورة رقم ٦)

قناع للرقص المسرحي البدائي (وهذا القناع هو ورسوم الأقنعة في الفصل الثاني من عمل
ورن د . تشيني)



(صورة رقم ٧)

مهرجان مسرحي ديني يقوم به الهنود الأمريكيون ، وهو يصور لنا رقصة العجول التي تقوم
بها قبيلة الماندان كما وصفها شاهد عيان .

طيرية التماسا من الآلهة بأن تجعل طيور الصيد أكثر بركة وأعظم حشداً ، وبذلك يحصل الأهالي على قدر أوفر من الطعام .

واحتفالات التدشين الراقصة المعروفة هي قبل كل شيء طقوس يقوم بها أصحابها حينما يصل ولد من أولادهم من الحلم ، وحينما يدخل بهذا في عداد رجال القبيلة . ويتم هذا التدشين أو التكريس في كثير من الأحيان في جمعية سرية في الوقت نفسه ، ومن هنا ندر الحصول على شواهد كاملة عن طبيعة هذه الرقصات . وكانت تربية الولد ، وبالأحرى تعليمه ، فيما عدا هذه الأمور البدائية التي من قبيل القنص وصيد السمك ربما أهملت إهمالاً تاماً حتى يبلغ هذه السن . أما وقد بلغها فواجب عليه أن يعرف تاريخ قبيلته وأن يلم بنظمها وقوانينها وعاداتها ، ومن أجل هذا يمثل له رجال القبيلة الأكثر نضجاً أساطير الطوطم وخرافاته تمثيلاً تصويرياً عن طريق الرقص الصامت الباتومي . والكثير من أهم الرقصات الحيوانية المعروفة ناشئة من ذلك التهذيب الطوطمي ، وأبطال السلف شخوص تمثيلية شائعة فيه . وهناك بعض القبائل التي تشكل الاحتفال التدشيني تشكيلاً خاصاً يهدفون به إلى إلقاء الخوف في قلوب الأولاد وصغيري السن من الرجال من يكبرونهم سناً من رجال القبيلة حتى يستطيع هؤلاء الاحتفاظ بسيطرتهم ورقابتهم على الشؤون العامة ، ولهذا تنحو هذه الرقصات نحو الرعب والفرع — مما يفسر لنا ذلك المظهر الخيف الذي نلاحظه في الأقنعة البدائية .

وجميع القبائل البدائية تمارس رقصات الحرب ممارسة فعلية . والظاهر أنهم يهدفون بها أول ما يهدفون إلى غرضين : أن يكسبوا الآلهة إلى جانبهم في المعركة الآتية ، وأن يثيروا في قلوب المحاربين أنفسهم من الشجاعة والإقدام ما يجعلهم يحاربون في حميا بالغة وحماسة شديدة . وفي تقوية روح الحرب بالرقص فرصة لتلك الأنماط من الأداء التمثيلي الذي تمتزج فيه امتزاجاً معقداً عناصر المسرحية وعناصر الدين والأغراض العملية . ويصف لومس هاؤماير (١) رقصة من رقصات

(١) عن كتاب :



(صورة رقم ٨)
رقصة الجاموس يمارسها الهنود الماندانيون



(صورة رقم ٩)
أقنعة تثير الرعب في القلوب

الحرب لدى قبائل الناجا في الشمال الشرقي من الهند فيقول :

« إنها تبدأ بعرض للمحاربين الذين يقومون فيما بعد بالسكر والفر ، مسددين الضربات ، قاذفين بالحراش ، كأنهم في حرب حقيقية . إنهم يزحفون إلى الأمام وهم في عددهم الحربية مقربين من الأرض بقدر المستطاع بحيث لا يظهر أمامك إلا صف من الدروع ، حتى إذا اقتربوا كل القرب من العدو الموهوم وثبوا وهاجموا . وبعد قتلهم الفريق المناوي يزعمون من الأرض خصلا من الحشائش ترمز إلى رؤوس القتلى ويشرعون في قطعها بفؤوسهم الحربية . وفي عودتهم إلى ديارهم تراهم يحملون قلاقل من الطين الجاف فوق كواهلهم وكأنها رؤوس أناس حقيقيين ، فإذا وصلوا إلى القرية لقيهم النساء اللائي يشتركن معهن في غناء ورقص احتفاء بالنصر » .

وتم نوع من الرقص الحربي قد يصلح للانتقال بنا من الرقص العام البدائي إلى ذلك النطاق الذي نلاحظ فيه نشأة المسرحية بوصفها شيئا له كيانه الكامل المستقل . ويصف هنري لنج روث H. Ling Roth تمثيلية أهلية من تمثيلات الدياك Dyak فيقول :

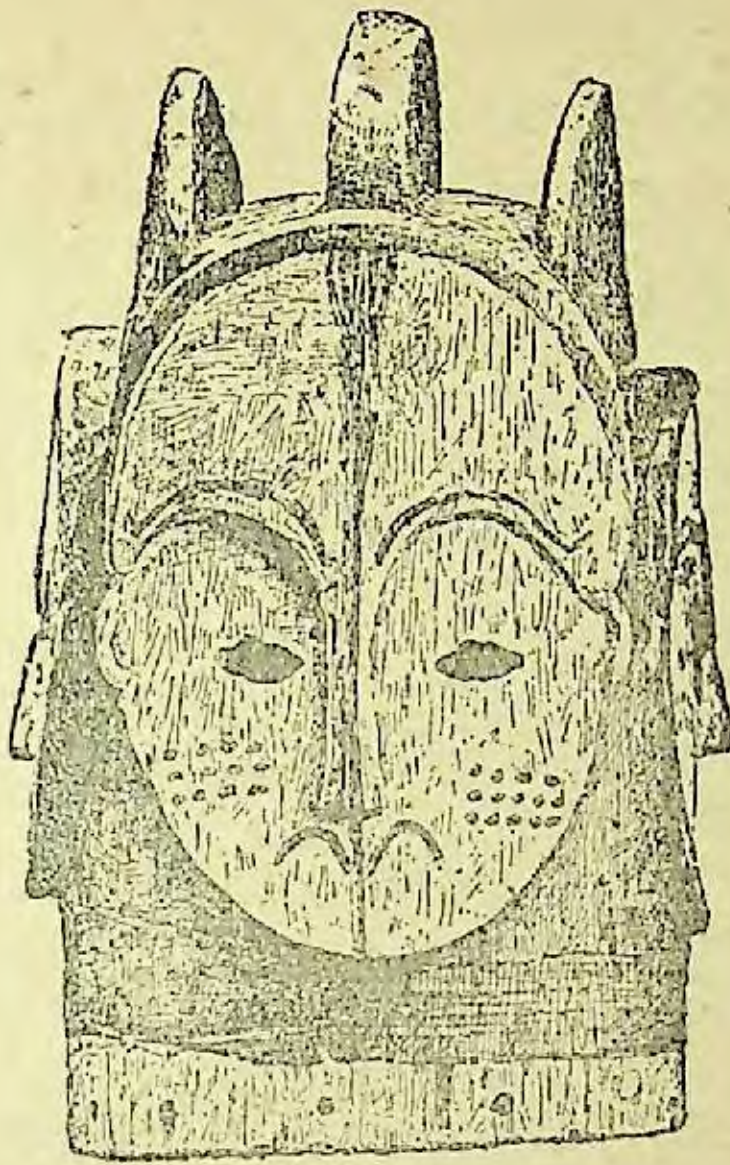
« ها هوذا أحد المحاربين منهمك في انتزاع شوكة من إحدى قدميه ، إلا أنه مع ذاك حذر متأهب لعدوه المتربص ، وسلاحه في متناول يده . ويكتشف المحارب عدوه فجأة آخر الأمر . وبعد شيء من الهجوم السريع وشيء من الدفاع إذا بالمحارب يثب عليه وثبة مفاجئة يتركه بها مجنولا فوق سطح الأرض ... وبلى ذلك مشهد حز رأسه بطريقة التمثيل الإيمائي ... ثم تختتم الحكاية بعد هذا باكتشاف مذهل إذ يتضح أن الشخص المقتول ليس عدوا بحال من الأحوال ، لكنه شقيق المحارب الذي قتله وهو لا يدري . وعند هذه النقطة تقف الرقصة ليحل محلها ذلك المشهد الذي ربما كان أقل المشاهد إمتاعا في الرواية كلها — إذ نرى رجلا دهمته نوبة عصبية فأخذ يتلوى في تشنجات مزعجة ، وقد راح طبيب عراف يرده بسحره إلى الحياة وسلامة العقل (١) » .

(١) قلا عن كتاب : « سكان سرواك وبورنيو الشمالية البريطانية » تأليف : Henry Ling Roth (لندن سنة ١٨٩٦) .

وثمة عنصر آخر من عناصر المفاجأة من نوع آخر في تمثيلية يرويها الأستاذ إرنست جرس E. Grosse تشتمل على «عقدة» مشابهة لإحدى الخرافات الموجودة في الأساطير الشعبية لدى كثير من الأمم ، تتلخص في أن صائدا يقص أثر عصفور فلا يزال به حتى يصليه بسهم من سهامه ، فإذا وقع الطائر لم يلبث الصائد أن يستولى عليه الأسف والحزن الشديد ، وهنا يهب الطائر في صورة امرأة حسناء فيأخذها الرجل ملء ذراعيه . ففي هذه الأسطورة وفي أسطورة الدياك التي ذكرناها عناصر من التأليف الذي ينشئه صاحبه عن شعور ووعي . فاكشف الحارب لشخصية أخيه المقتول ، وتحول الطائر إلى امرأة هما كما لا يخفى خطوتان أكثر من أن تكونا مجرد رقص مشتمل على شيء من قصص الحرب أو صيد الطيور ، فضلا عما فيه من التعقيد العاطفي والتركيب المسرحي .

أما كيف يتقوى هذا العنصر المسرحي حتى تصبح المسرحية في النهاية أهم من الرقص ، وربما جردت الفعل من جميع العناصر الراقصة ، فيتجلى في الطقوس الدينية بخاصة . إن نظاما كهنوتيا يتولد هنا على مهل وبالتدريج . والإنسان العادي لا يمكنه أن يستغرق وقتا طويلا من صيده وحربه ليظل متصلا بآلهته . والكهنة إذا قامت قائمتهم وانشغل الناس بهم يجمدون على الدوام أن يقووا مركزهم ويدعموا سلطانهم ، ولهذا فلا بد لهم أن يبرهنوا للناس على أنهم متصلون بالآرواح ، بل على أنهم يوجهون مشيئات الآلهة ويسوسونها ، ومن هنا تصبح الطقوس الدينية أكثر تعقيدا ، ويستغل الكهنة كل شيء يزد في عنصر الغموض والإلغاز ، ومن هنا أيضاً تنشأ طبقة من الممثلين الكهنة ، وتدريب هذه الطبقة على الرقص والتمثيل الإيمائي الصامت بخاصة ، ثم ينتهي هذا كله إلى ظهور نوع من الأنواع المسرحية لا يختلف كثيراً عن هذا النوع الذي يطلقون عليه اسم : «مسرحية الأسرار أو الإلغاز الغامضة Mystery Play في التاريخ المسيحي» وإلى الآن لا يكون ثمة بالطبع مؤلفات أو مسرحيات مكتوبة .

وتعرض جماعة الآريوى في پولينيزيا ، وهي في جوهرها جمعية سرية ذات واجبات وامتيازات دينية خاصة بها ، كل هذا الفرع من فروع المسرحية الذي يبدأ



(صورة رقم ١٠)
قناع مسرف في استمسا كه بالتقاليد له أكثر من وجه واحد



(صورة رقم ١١)
أقنعة إفريقية وآسيوية

برقص الطقوس الدينية وينتهي بالتمثيلية المعقدة نسبيا في « مجموعة مسرحياتها » التي يقوم بتمثيلها أعضاء تلك الجمعية بين قبائل الجزائر المختلفة التي يتكون منها أرخبيل بولينيزيا... ويذكرون أنهم يتبعون الرقصات والإيمانيات الدينية الخالصة بمشاهد (أو إسكتشات) طويلة تاريخية ، وإيمانيات غرامية وفصول مضحكة... وتمثل جماعة الدك . دك Duck - Duck من جماعات بوميرانيا الجديدة مسرحياتها المطولة وتطوف بها من قرية إلى قرية .

وليس يخفى أننى لم أكن أقصد هنا إلى كتابة تاريخ للمسرح ، ولو أننى فى هذا الفصل بدأت أروى بالفعل قصة نشوء المسرح القديم... وقد أخذت شواهدى على ماقلته هنا من حياة الشعوب البدائية المعاصرة ، ومن مصادر متباعدة تباعد جزيرة البحار الجنوبية عن السهول الأمريكية ، وتباعد الجزائر الأليوشية عن أستراليا وجزيرة بورنيو عن وسط إفريقية... ولقد اتضح لعلماء السلالات البشرية أن الإنسان الحديث يمكن أن يكون قد استخلص لنفسه بالفعل من وقائع الرقص المسرحى فى هذه الأصقاع المتباعدة نشاطا راقصا فى كل ركن من أركان عالمه تقريبا ، وأن من الممكن مقارنة هذا النشاط ونحن آمنون بما كان لدى إغريق ما قبل التاريخ وغيرهم من الأمم التى ورثت عنها المسارح الأوروبية والآسيوية الكثير من مقوماتها... ونختصر فنقول : إننا نستطيع بعد أن عرفنا كيف ترقص شعوب العصر الحديث التى لم تتطور ولم ترتق بعد ، بل الشعوب التى لا تزال تحيا حياة همجية ، أن نصور أسلافنا الذين كانوا أقرب إلى مدارج الحيوان ، أولئك الذين كان الشعر يغطى جسامهم تقريبا ، وهم يرقصون كما كان يرقص أولئك البدائيون الذين وصفنا فى مناسبات الولادات والوفيات والزواج والقص والحرب والتغيرات الموسمية والتدشين وتمديد القرا بين والأضاحى للآلهة... إلخ... كما نستطيع بعد أن عرفنا كيف أصبحت رقصات طقوسهم الدينية رقصات مسرحية أن نتصور ذلك النشاط المسرحى الذى كان يكاد يشمل الدنيا بأسرها ، والذى كان موجودا قبل ذلك التاريخ الذى يعدونه عادة ميلاد المسرحية الغربية فى اليونان فى القرن السادس قبل الميلاد.. وبعد ذلك التاريخ بزمان طويل... ونحن نحسن صنعا إذا لم نحاول أن نزعم تلك

الصورة بالتفاصيل الدقيقة ، وحسبنا أن نقول إنه كان ثمة الشيء الكثير من طرز الرقص ، وفي كثير من الأحيان كانت عناصر الحركة الإيقاعية والغناء والقصص يختلط بعضها في بعض ، ولم يكن الدافع الذوقي مما يمكن فصله أو تخليصه من الدافع الديني والغرض العملي في تلك الطرز كلها . . . لكننا الآن على ثقة من أنه كما كانت توجد أجيال مديدة من « إنسان ما قبل التاريخ » فكذلك كانت توجد أجيال طويلة تكاد تعدل تلك الأجيال ، من رقص ما قبل التاريخ ومن المسرحية البدائية الفجة . . .

أما عن المسارح فنحن لا نكاد نعرف شيئاً تقريباً ، ولا نستطيع أن نستنتج إلا شيئاً قليلاً . . . على أن ثمة عادة من عادات الرقص الظاهرية منتشرة انتشاراً ملحوظاً ويمكن نسبها إلى الشعوب البدائية الحديثة كما ننسبها إلى البدائيين القدامى أيضاً ونحن آمنون مطمئنون ، لأنها عادة إنشأت في أول مطالع فجر المسرحية التي أثبت التاريخ وجودها . . . أما تلك العادة فهي استعمال الأقنعة . . . إننا لا نجد في المتاحف إلا اثولوجرافية العظيمة (وهي المتاحف التي تعنى بحفظ مخلفات الشعوب ليعرف الناس من شئون حياتهم ما يريدون) شيئاً هو أكثر استرخاء الأنظار من الأقنعة ذات الألوان الصارخة التي كانت تستعمل في الطقوس الدينية ؛ الأقنعة التي لم يبذل الفنانون البدائيون في كل مكان من العناية والإخلاص ما بذلوه في صنعها . . . ولا حاجة بنا هنا إلى البحث والاستقصاء عما إذا كان الغرض من القناع أولاً وأخيراً هو تصوير الشخصيات المختلفة وتقوية التأثير المسرحي . . . ونحن نعرف أن القناع كان يلبس في القبيلة بعد القبيلة في أثناء الرقص وفي المشاهد المسرحية . . . وفي بعض الأحيان كانوا يتخذونه « للاستخفاء » ، في صورة حيوان معروف أو نموذج إنسان أوروبما روح أحد السلف المتوفين ؛ وكانوا يقصدون به أكثر من هذا تقليداً من التقاليد ، رمزاً ، أو الإله نفسه . . . وكان القناع يبدو أحياناً كأنه هو هذا الشيء الذي ينشده عدد قليل من صناع الأقنعة المعاصرين ، وبالأحرى فكرة تجريدية لأحد الانفعالات ، كالخوف أو الحزن أو الغيرة . . . فإذا فسروه أحياناً بأنه العلامة الظاهرة التي تدل على العضوية في إحدى الجمعيات أو النظم الدينية السرية فيجدر بنا

أن نتذكر أن هذه الجمعيات لم تكن تزيد في حقيقتها عن كونها جماعات من الكهنة
الممثلين . لقد كانوا يعرفون جيدا أن لابس القناع يتقصد بطريقتة روحانية غامضة
روح الحيوان أو الإله أو السلف الطوطمي الذي أقيم من أجله الطوطم ، إذا
صح أن نطن هذا الظن ...

وسوف تكون لنا عودة إلى الأقنعة مرة أخرى ، ولستنا نريد هنا إلا أن نشير
إلى غلبة هذا العامل المساعد على التأثير المسرحي بين الشعوب البدائية وإلى ما كانت
تحفل به أمثلة كثيرة من أقنعتهم من تعقيد — ولا نقول من جمال — شديد الإحكام
لافت الأنظار يجعلها تبدو كأنها حلية ... أما الحيوان الذي كان سلبيا في ظهور
الأقنعة فهو الدب أو الجاموسة ، أو لعله كان الصقر أو طائر بوقير (أبوقرن) ...
إلا أن القناع نفسه كان عملا من أعمال الفن ، مسبوكا سبكا ثمينا معبرا ، وكان مرصعا
ترصيعا يجعله جديرا بأحد الآلهة ... وكانت الأشكال البسيطة تصنع من الخشب
الخفيف المنحوت المطلي أو المصبوغ ؛ إلا أن ثمة نماذج أكثر إحكاما ودقة تكاد
تتضمن كل مادة خفيفة يمكن لبسها بسهولة ، ومن ذلك القماش المقوى والجلود
المذبوغة والأصداف والمعادن الثمينة والخرز والريش والفلين ... وثمة نماذج
قديمة كونها صانعوها على الأجزاء الأمامية من الجاهجيم الإنسانية ... والأقنعة التي
يقصد منها إلقاء الذعر في القلوب هي نوع من الأقنعة البالغة الأهمية وذات الاعتبار
الخارجي ... وقد حاولت وأنا أختار النماذج التوضيحية المنشورة هنا أن أبين هذا
النوع بصورة دقيقة وكيفية مؤثرة وذلك ، من حيث المادة الموضوعية ومن حيث
درجة الإحكام ودقة الصنع ، ومن حيث الناحية أو الإقليم الذي صنع القناع ...
وأقل هذه الأقنعة من ناحية قيمتها الفنية هي الأقنعة التي تمثل رؤوس الحيوانات ،
كهنده التي تلبس في رقصة « تعال يا جاموس » التي يرقصها الماندانيون ، كما تدل عليها
صورتها المنشورة قبل بضعة صفحات ؛ وقد تختلف أكثر هذه الأقنعة إحكاما
ودقة كما تختلف نماذج الأقنعة المعنوية أو أقنعة الخوف أو الفكاهة المنشورة
هنا .

وبينما يمكننا أن نتتبع تاريخ المسارح اليونانية والهندية واليابانية وغيرها من



مسارح الشعوب الأخرى من الوقت الحاضر إلى الوقت الذى نشأت فيه الرقصات المعروفة ، قد يكون من الخطر أن نزعّم أن المسرحية لم تنشأ قط كفعل إيمائى غير مصحوب بحركة إيقاعية . وثمة من الثقة من يعتقدون أن رقصة القنص القائمة على حادثة قصصية حقيقية أو مأثرة من المآثر الباهرة ، قد نشأت من إعادة سرد قصة هذه الحادثة حول نار المعسكر . وقد أعطانا روبرت إدمندجونس وصفا تخيليا لمثل هذه النشأة التلقائية للقصة المسرحية ، تدل على فهمه الخبير للدافع التمثيلى ، وفى كثير من الجلاء والوضوح ، مما يجعلنى أعيد نشره هنا . ويستطيع القارىء على ضوء هذا الوصف أن يشعر شعورا أقوم بوجود عنصر المسرحية وجودا لا يمكن إنكاره ، أشد مما يشعر به فى كل ما قيل أو كتب عن عنصرى الرقص والطقوس الدينية ؛ واسوف يكفى هذا الوصف لتأكيد وجود هذا الجذر الأصيل الآخر من جذور فن المسرح - أو لعله يلفتنا إلى الأهمية المتساوية بين جذور هذا الفن وهذا الجذر الأصيل ، وبالأحرى : الدافع المحض الخاص الذى يدفعنا إلى استعادة حداث البطولة القصصى وتصويره وإعادة روايته بطريقة عملية (تمثيلية) نابضة ؛

« هلم فلنتصور أننا قد رجعنا القمقرى إلى العصر الحجري . . . عصر إنسان الكهوف والمهاوئ وتصاوير المظلمات المائية فوق جدران الكهوف . والدنيا ليل ونحن جلوس مع بعضنا حول نار موقدة - أوك وپاو وپنج وجاب والطفل زوى الصغير وجميع أفراد القبيلة ، ومن ناحية أخرى من تلك النار جالس قادة القبيلة وزعمائوها مع بعضهم هم أيضا - أولئك الذين هم أقوى ، والذين يستطيعون أن يجرؤا أسرع ويحاربوا بياس أشد . والذين هم أكثر احتمالا منا . لقد قتلوا أسدا اليوم . وقد أثارنا هذا الحادث أيما إثارة . . . إننا جميعا نتحدث عنه . . . »

« وها هو ذا جلد الأسد مبسوط على الأرض بالقرب من النار ، وها هو ذا زعيم القبيلة يثب واقفا ويقول : « لقد قتلت الأسد . . . لأننى أنا الذى قتلته ! . . . لقد قصصت أثره : وقد هجم على ! وقد قدفته بحربى ، نخر صريعا . . . وبلا حراك ! ، هكذا كان الزعيم يتحدث إلينا ونحن نصغى ونستمع . ولكنه لا يلبث أن تثب فكرة مفاجئة إلى ذهنه ، فإذا هو يقول : « لأننى أعرف طريقة أحسن من هذه »

أقص بها الحادث عليكم . أنظروا ! لقد جرى الحادث كما يلي . . دعوني أمثل لكم كيف حدث هذا ،

وفي هذه اللحظة تولد المسرحية .

ويمضي الزعيم في حديثه فيقول . « اجلسوا حولي في حلقة . أنت .. وأنت .. وأنت .. اقربوا مني بحيث أستطيع أن ألمسكم جميعا .

« وأنت يا أوك . . قف هناك — انفض وكن أنت الأسد . هاهو ذا جلد الأسد نخذه والبسه ، وسوف أقتلك لأريهم كيف حدث ما حدث ، وينفض أوك ويجعل جلد الأسد فوق كتفيه ، ويركع يديه وركبتيه ويزأر مزججرا . فيالله ما كان أفضحه ! إنه بالطبع لم يكن الأسد الحقيقي ، ونحن نعرف ذلك . فالأسد الحقيقي قد مات وقد قتلناه اليوم . وأوك ليس أسدا بالطبع ، وهذا أمر لا شك فيه ، بل هو لا يبدو وكأنه أسد .

« ولا داعي لأن تحاول إفزاعنا يا أوك ، فنحن نعرفك ، ونحن لسنا خائفين منك . »

ومع هذا فإن أوك يبدو بطريقة غامضة من الطرق كأنه الأسد . وهو لم يعد يبدو كأنه واحد منا ... إنه أوك طبعاً ، إلا أنه أسد أيضاً .

والآن يبدأ هذان الرجلان — أول ممثلين في التاريخ — يريانا كيف وقع حادث القنص . إنهما لا يرويان الحادث بسرده علينا . بل هما يمثلانه ، لنا . فالقناص يمكنه دغل من الأدغال . والأسد يزأر ويزجر . والقناص يسدد حربه . والأسد يثب . ونحن جميعاً تندمج في هذا بشهقات وصرخات بفعل الإثارة والرعب — وهكذا تكون أول فرقة إنشادية جماعية . وتنقذ الحربة ، ويسقط الأسد فلا يبدى حراكاً .

وبهذا تنتهي المسرحية !

وإذا كان التمثيل الإيمائي أو التمثيل بالإشارات الناجم عن المحاكاة ، تلك النزعة

التوليدية (التي تدفعنا إلى إعادة ما حدث بتمثيله) سابقاً في نشأته على الرقص وعلى غيره من العناصر الأخرى التي يتألف منها المسرح الذي يجمع فنونا شتى أمكننا أن نقول بحق : « إن هذه هي الطريقة التي تم بها ذلك » وكيفما كان الأمر ، فنحن بعد أن لمسنا الكثير مما في تلك الرواية من الطبيعة الإنسانية وما تنطوي عليه من الإدراك المسرحي ، نستطيع أن نجزم بأن هذه كانت إحدى الطرق التي نشأت المسرحية على غرارها في كثير من الأصقاع وكثير من الأزمنة — وذلك قبل نشأة المسرح المعروفة في بلاد اليونان . ونستطيع أن نقول أيضاً إنها كانت مسرحية بدائية وجبة ، يقوم بتمثيلها شخصيتان ، وتتألف من حكاية ذات عقدة بدائية جبة أيضاً إذا قورنت بعقد المسرحيات المحبوكة المعقدة التي نشأت فيما بعد ، وأنها كانت مسرحية تمثل تلقائياً وبدون تدريب . إلا أن الممثل حينما يكون قد أعاد قصته مراراً كثيرة على هذا النحو فإن القصة تتبلور وبصبح لها هدف خاص ، وربما أصبحت مسرحية من مسرحيات الطقوس الدينية تمثل في جميع حالات القنص بدلا من تمثيل كل حالة قنص حقيقية على حدة — وهذا يؤدي حتماً إلى قيام مسرح نشترك فيه القصة والموسيقى والرقص كلها ازداد الشعب ثقافة .

وفي ختام هذا العرض المختضب لأوليات المسرحية بين الشعوب البدائية لا أرى مندوحة من القول بأنني لم أقل ما فيه الكفاية عن الشعوب « المتخلفة » في هذا المضمار . ولا شك في أن مسرحيتهم كانت تعنى في نظر رجال القبائل أكثر مما كان المسرح يعنى في نظر البلاد المتقدمة في أوائل القرن العشرين . لقد كانت مدنية هذه الشعوب إذا كان لنا أن نحكم بما لدينا الآن من مستويات ومقاييس مادية وعلمية مدنية جبة ؛ إلا أنهم كانوا من الناحية المسرحية والدينية أعظم إحساساً ، وأصدق تعبيراً ، ويعيشون مسرحياتهم بعاطفة أشد انفعالا مما تفعل اليوم الشعوب « الأكثر تقدماً » . لقد كانت مسرحياتهم الراقصة تفتقر إلى العقدة المركبة . وبالأحرى إلى الموضوع المعقد ؛ إلا أن التعقيد الفني كان يرافق الدقة المتناهية في الأداء ويواكبه .

لقد كانوا يعدون الخطوة الخاطئة في أثناء رقصاتهم التي كانت تستمر ساعات ،



بل أياما ، وهم يبدلون في أنماط خطواتها وشخصها باستمرار . : كانوا يعدونها جريمة يرتكبها الراقص ضد القبيلة وإساءة إلى الآلهة . وفي بعض الحالات بين الشعوب البدائية اليوم إذا حدثت أبسط غلطة أو وقف الرقص ، وأعيد الحفل أو الطقس الديني من أوله . وفي بعض الطقوس التي يمارسها الماوري (Maoris) إذا سقطت لفظة واحدة من الكلام أو قيلت بطريقة خاطئة ، يعتقد الماوري أن هذا يكون نذيرا بموت المخطئ . وفي حالة أخرى يعاقبون على الخطأ بالقتل فعلا (ما كان جديرا بالانتفاع بهذا التقليد بتعليق ملاحظة عن ذلك على لافتات الممثلين في دور الأوبرا الحديثة وفي المسارح الصغيرة) . وليس ينطبق هذا في حالة الرقص الفردي أو الرقص الذي تمارسه جماعة صغيرة فقط ، بل كانت قبائل كثيرة من الأستراليين ربما اجتمعت لتشارك معاً في رقصات الكوربوري Corrobory . وقد عد بعضهم جماعة المشتركين في إحدى هذه الرقصات ذات مرة فبلغوا أربعمائة راقص دفعة واحدة — ومع هذا فتتفق الروايات كلها على أن الرقص كان يتم في دقة متناهية . وكان يتصادف أن يعين مدير لقيادة الرقصة وينادي بتوجيهاتها ، وهذه خطوة أخرى نحو المسرح المركب .

وحينما يرتفع ستار الغموض عن هذا كله ، يبرز لإنسان التاريخ عندئذ وقد حصل بالفعل على درجة معينة من الثقافة والعادات الحضارية . وعندما يخرج إلى النور لأول مرة في تاريخ البشرية فإنه يخرج إليه وقد جلب معه الرقص والطقوس المسرحية . على أن ثمة بعض الثغرات في معلوماتنا هذه تجعلنا بحاجة إلى التوقف عند أمتين قديمتين فقط كانتا أسبق في مدارج التاريخ على الأمة اليونانية . فهلم فلنبحث عما كانت عليه السمات المسرحية في الطقوس الدينية المشهورة عند المصريين . وماذا كان من العناصر المسرحية في الأدب اليهودي والحياة اليهودية . ونحن لانملك معلومات مسرحية يعتد بها عن المدينيات التي ظهرت قبل المدنية اليونانية ، ولسنا نعرف إلا قدرا يسيرا جدا عن صور الرقص المصري القديم في تاريخه المعروف ، وبالأحرى لسنا نعرف عنه شيئا أكثر من أنه كان موجودا ، وواسع الانتشار . إلا أن ثمة بعض الشواهد المعاصرة لهذا الرقص على وجود صورة واحدة من المسرحية الدينية .

لقد كان أوزيريس الإله المصرى الرئيسى ، أو الملك الإله الأسطورى ، شخصية أساسية لمسرحية من مسرحيات « الآلام » ، مشابهة تشابهها ملحوظا لتلك المسرحيات التى لاتزال تمثل فى القرن العشرين . وفى مستند يقدر أن يرجع إلى سنة ٢٠٠٠ ق م نجد خلاصة لطقس من الطقوس الدينية والمسرحية كما كانوا يؤدونه فى تلك الأيام . وكان الغرض الذى يهدفون إليه هو نفس الهدف الذى تمثل من أجله مسرحيات الآلام فى أيامنا هذه فى مدينة (أوبر أميرجو) Ober Ammergau (الألمانية) وفى بلاد التيرول ، وفى مأساة آلام الحسين التى تمثل فى إيران ؛ أما ذلك الغرض الذى كانت تمثل من أجله تلك الروايات ، أو التى من أجله لاتزال تمثل اليوم ، فهو أن تظل حية فى أذهان المؤمنين الآلام التى كانت يقاسمها إلههم (أو بطلمهم المحبوب) وانتصاره (على قوى الشر التى قامت بتعذيبه) . أما الأساس التاريخى للتمثيلية المصرية فهو ما يأتى : لقد اغتيل أوزيريس بطريق القدر والخيانة بعد أن ولى أمر البلاد بالحكمة والعدالة ؛ وقطع جسمه إربا ودفنت كل قطعة منها بعيدا جدا عن القطع الأخرى ، ولكن زوجته إيزيس وابنه (حورس) انتقما له من القاتل وجمعوا جثمانه ودفناه فى مكان واحد ليحج إليه الناس ، ثم استردا عرش البلاد بعد ذلك ، وأنشأ الديانة الأوزيرية : « أى عبادة الناس لأوزيريس » ، وقد أصبحت مسرحية الآلام هذه ، وهى المسرحية التى تستعيد آلام أوزيريس وتؤكد رجوعه إلى الحياة ، من الأحداث الموسمية التى تمثل سنويا .

إن الشواهد التى بين أيدينا لاتعطينا إلا خلاصة للحفل أو الطقس الدينى الذى كان يقام فى أبيدوس ، ولكن مسرحيات آلام أخرى كانت تمثل سنويا فى أبوصير وعين شمس ، وفى كل مدينة مصرية . وليس ثمة إلا النزر اليسير مما يتحدثنا عن المسرح ، أو المكان الذى تجرى الأحداث فيه ، وأحداث المسرحية توصف فى الواقع وصفا تدريجيا ، بينما تجرى فى مكان من المدينة بعد آخر ، وتختلف هذه الأحداث اختلافا شديدا فى نوعها ، تتفاوت بين المسرحية الإيمائية الخالصة وبين المسرحية الموكبية بل المعارك الحربية المصطنعة (وإلى هنا تكون المسرحية لاتزال متداخلة تداخلا كبيرا بالحياة الفعلية) ، لأن أولئك الذين كانوا يؤخذون أسرى فى هذا

القتال المصطنع ، كان ينظر إليهم على أنهم قد قاموا بتمثيل الأدوار التي كان الناس قلما يرغبون فيها في حفل حقيقي يقام لتضحية أو تقديم قربان بشري) .

والذي نعرفه هو أن الملك أوسرتسن الثالث أرسل رجلا يدعى إينخرنفرت I-Kher-nefert إلى أبيدوس لينبئ ضريحا جديدا لأوزيريس ، وقد نظم هذا الرجل الطقوس والاحتفالات للآلهة ، وأنشأ بعض « الأدوات المسرحية » المناسبة التي تستعمل في مسرحيات الآلام كهذا الزورق المقدس المطابق لذلك الزورق الذي ركبه أوزيريس في حملته التي قام بها ضد أعدائه . وهذا مسجل على لوحة حجرية موجودة الآن في متحف برلين . ومن الجذاذة الثانية من هذا المستند نعلم أن إينخرنفرت نفسه كان يقوم بتمثيل أدوار هامة في المسرحية التي مثلت في تلك السنة . واستمع إليه يقول في تلك اللوحة :

« لقد مثلت ظهور آب — وات Ap-uat حينما خرج ليدافع عن أبيه ... وقد رددت العدو على عقبيه من زورق نشمت Neshmet ... وقهرت أعداء أوزيريس ... وقت بتمثيل « القوة الجبارة المرتقبة ، وتبعت الإله في كل خطواته ... وأنا الذي جعلت زورق الإله « يتحرك » وهكذا وهكذا حتى يصل إلى الذروة العليا فيقول : « وأنا الذي جعلته (أى أوزيريس) يقوم في الزورق الذي كان يحمل جماله ، وجعلت قلوب سكان الشرق تمتلئ بالغبطة ، كما جعلت المسرة بين سكان الغرب ، وذلك عندما رأوا الجمال وهو نازل في أبيدوس ، جالبا أوزيريس ختى — أمنتى Khenti Amenti ، رب أبيدوس ، إلى قصره ، ونستطيع من ذلك أن نتصور مسرحية الآلام بوصفها شيئا أشبه بهذا (وعمدنا في ذلك ما قدمه لنا العلماء العارفون بالمصرية القديمة من نتف معينة من الشواهد والأدلة المقارنة) :

يخرج موكب فخيم من الكهنة والأتباع والمتعبدین ، ومن بينهم الجنود المحاربون ، من « القصر » ويكون في طليعتهم ممثلنا المسجل ، قائما مقام آب — وات ويكون أهم ما يلفت الأنظار في هذا الموكب وجود « عوامة » تمثل زورق أوزيريس المقدس ، تحرسها في مسيرها جماعات من الأتباع . وعند نقطة معينة في خط سير الموكب تقوم فئة من الممثلين الذين بشخصون أعداء أوزيريس بمهاجمة الزورق ،

فتصدهم قوات آب - وات وتتغلب عليهم . وعند ذلك يستمر الموكب في مسيره نحو المعبد . وهنا يمثل مشهد مسرحى خالص فى قصة « خروج أوزيريس من المعبد » . وينتهى هذا المشهد برحيل جثمانه إلى القبر بمصاحبة الطقوس الموكبية الجليلة وبسكاء الجماهير ونواحيهم . وفى أثناء سير الموكب فى طريقه تحدث معركة مرة أخرى ، يحدثنا عنها مؤرخو الإغريق فيما بعد فيقولون إن عددا كبيرا من الممثلين كانت تقضى عليهم جراحهم فيها . والظاهر أن المتفرجين بعد هذه المعركة كانوا يمنحون إجازة ، وذلك لأن « تتبع خطوات الإله » كان يفسر بأنه يعنى أن الممثلين كانوا يبحثون عن جثمان أوزيريس الضائع - لمدة ثلاثة أيام كما يقولون (وليتذكر القارىء أن هذه تمثيلية تعبدية قبل كل شيء) . وفى كل يوم من هذه الأيام الثلاثة كانوا يمثلون معركة صورية .

وعندما كانوا يعثرون بالجثمان كان الموكب يأتلف مرة أخرى ، وكان الجثمان يوضع فى أبهة ومظهر باذخ فوق الزورق الفخم ، وهنا يستعيد الموكب كله مسيره إلى القبر بعد الذى طرأ عليه من توقف - وكانت المسافة التى يقطعها تبلغ بالضبط ميلا ونصف الميل من معبد أوزيريس حتى قبره والراجح أن معركة أخرى كانت تنشب عند الفجر ، يظفر فيها بالنصر النهائى الحاسم جيش آب - وات وكان هذا النصر يرمز إلى هزيمة قتلة أوزيريس واكتساح قوى أعدائه على أيدي الذين انتقموا له ثم يعود الموكب بعد هذا إلى القصر الذى كان قد بدأ مسيره عنه ، وهناك يمثل المشهد النهائى الجليل الذى يعود فيه أوزيريس إلى الظهور إليها حيا ، وهو راكب الزورق المقدس نشت Neshmet جالبا المسرة للشعب ، رامزين بذلك إلى يوم بعثهم فى المستقبل وهكذا تتمزج المسرحية والمهرجان مرة أخرى فى العبادة والطقوس الدينية .

ولا يفوتنا بالطبع أن لا يخر نفرت لا يذكر إلا الأجزاء التى قام بتمثيلها من المسرحية ، لأنه مما يمكن التسليم به جدلا فى ذلك الوقت أنه كان من واجب كل مشترك فى التمثيل الإمام بجميع التفاصيل المتعلقة بالمسرحية نفسها ، وهذا يجعلنا فى موقف الذين لا يستطيعون إلا أن يحذروا لا نقسم ماذا كانت عليه صورة

الرواية ، وذلك بعد أن مضى على تمثيلها أربعة آلاف من السنين ، إلا أنها مع ذلك أقدم بيان عن الإخراج المسرحي . . . فقد كان الممثل الذي أعطانا هذا البيان من أبناء الأسرة الثانية عشرة ، وثمة سجلات تصادفنا من حين إلى حين من الأسرة الثالثة عشرة إلى الأسرة الخامسة والعشرين ، وهى الفترة التى تعد من العصور الحديثة نسبيا ، إلا أن هذا كان لا يزال مع ذلك قبل ميلاد السيد المسيح بستة قرون أو سبعة ، كما كان قبل ظهور المسرحية اليونانية أيضا . . . التى نشأت مثل تلك النشأة . . .

* * *

وفى التوراة إشارات كثيرة إلى الرقص ، بادئة من مريم إلى النسوة العبريات اللاتى كن « يخرجن بالدفوف والرقصات » بعد غرق فرعون ، وإشارات إلى النذر والتحذيرات الواردة فى المزامير التى تحض على « التسبيح باسم الله فى أثناء الرقص » ، رقصات سالوى أمام هيرود . . . تلك الرقصات التى كثيرا ما يعاد تمثيلها وكثيرا ما تبذل ابتداء لا شنيعا . . . ولكن لعل من الخطر محاولة رسم أية صورة معينة عن نمط من أنماط الرقص بناء على هذا الشاهد . . . ومن المحقق أن الرقص استمر فى العبادة المسيحية فى العصور الأحدث عهدا ، وقد قوى من شأنه العناصر غير العبرية . . . وقد رأت السلطات المختصة ضرورة إصدار قانون بإلغاء « المراقص » سنة ٧٤٤ داخل الكنائس وحولها ، كما صدر قانون مثل هذا فى القرن الثانى عشر . . .

والواقع أنه لا تزال ثمة جماعة من الصبيان تسمى جماعات « الستات » ، نسبة إلى الرقم ستة الذى تتكون منه كل من هذه الجماعات ، تمارس الرقص إلى اليوم وهم يلبسون الملابس المخصصة لذلك ، ويجرى الرقص على نغم الموسيقى ، أمام المذبح الأعلى فى كائدرائية أشبيلية ، وفى أعياد كنسية كثيرة كل عام . . . وثمة أسطورة بهذا الصدد تقول إنه حينما عزم أحد البابوات أن يلغى جميع أنواع الرقص من الكنائس سئل أن يستثنى رقص « الستات » ، Seises بخاصة . . . وقد اشترطت النشرة البابوية الصادرة بذلك أنه فى الإمكان الاستمرار فى هذه الرقصات إلى أن

تبلى الملابس الخاصة بها ... ولهذا دأبت السلطات على ألا تعد ملابس جديدة دون أن تخطط بها رقعا منتزعة من الملابس القديمة ، وهكذا تمتثل للنشرة البابوية ، وهكذا لا تزال تستمتع بتساح قداسة السيد البابا ... ويمكننا أن نجد بعض الأمثلة القليلة الأخرى عن رقص الطقوس الدينية التي لا تزال تمارس إلى الآن في البلاد الكاثوليكية ...

على أنه من الأجدي لنا أن نفحص الأجزاء الأدبية المسرحية من الكتاب المقدس ... « وسفر أيوب » و « نشيد الإنشاد » مصوغان في الواقع في صورة حوارية ... ويمكننا أن نصف كليهما فنقول إنهما قصيدتان طويلتان مسرحيتان أكثر من كونهما مسرحيتين شعريتين ؛ ولما كنا لا نعرف شيئا عن أنهما كانتا تؤديان قديما أى أداء تمثيلي ، فإننا نحسن صنعنا إذا نظرنا فيهما من حيث قيمتهما الدرامية الشعرية ، لامن حيث صلاحيتهما للإخراج المسرحي (ويجدر بنا ألا ننسى مع ذلك أن كلا السفرين قد « اقتبسا » في العصور الحديثة للإخراج المسرحي للعرض في المناسبات ...)

ونشيد الإنشاد قصيدة رعائية في قالب مسرحي . ويبدو الفعل action ، حينما يشار إليه أو يُكثف عنه ، فعلا موكبيا أكثر منه فعلا رسمت خطته للإخراج فوق خشبة المسرح . وربما كان النص مكونا من مجموعات من الأغاني أو الأناشيد مما يحتمل أن يوفق بينها وبين الطقوس الدينية الأقدم عهدا والمسرحيات التقديمية الراقصة . أو ربما كان مقصودا بها أغراضا للقائية أكثر من أن يكون المقصود بها أغراضا يمتزج فيها الكلام والفعل . على أن قيمتها الفنية الصريحة الواضحة بوصفها حوارا شعريا هي من القوة بحيث لا يستطيع الإنسان ألا يضعها في حساباته : وفي الترجمة الإنجليزية المعتمدة يبرز نشيد الإنشاد بوصفه آية من أجمل الآيات في جميع الآداب المسرحية برمتها .

لقد رتب الأستاذ رشارد . ج . مولتون R.G.Moulton في كتابه « تورا القارى الحديث (١) » ، الأسفار المختلفة في الصور الأصلية التي كانت عليها . ولما كان



لا يزال ثمة بعض الخلاف حول هذا الموضوع فلا بأس من اقتباس الآيات الآتية ،
بوصفها تشير بصفة نهائية إلى الحوار الأصلي . وتدل العبارتان : « بين البنات ،
و بين الأبناء » على أنهما دليل قاطع ولا شك فيه على وجود « متحدتين » (كانت
النسخ القديمة من التوراة مكتوبة بطريقة لا يوضع فيها فاصل حتى بين الكلمات فكانت
تبدو كأنها أحرف متصلة كلها)

العروس :

لأنني وردة من شارون

زنبقة من الوديان .

العريس :

كزنبقة بين أشواك

هكذا حبيبتى بين البنات

العروس :

كشجرة التفاح بين الأشجار الخشبية

هكذا حبيبى بين الأبناء .

* * *

والمشهد بتمامه الذى تقع فيه تلك الفقرة مشهد حوارى شاعرى شائق . إلا أنه
كمثال من أمثلة الكلام الأكثر من غيره انفعالا وجدانيا مؤكدا لا يستطيع الإنسان
أن يفعل شيئا أكثر من اقتباسه :

العروس :

صوت حبيبى . هو ذا آت

طافرا على الجبال ، قافرا على التلال

حبيبى هو شبيه بالظبي ، أو بغفر الأيائل ؛

هو ذا واقف وراء حائطنا

يتطلع من الكوى

يوصوص من الشبابيك

أجاب حبيبي وقال لي:
قوى يا حبيبتى ؛ يا جميلتى
وتعالى .

* * *

لأن الشتاء قد مضى
والمطر مر وزال
والزهور ظهرت فى الأرض
وبلغ أوان القضب ، وصوت اليمامة
سمع فى أرضنا . . .
قوى يا حبيبتى ، يا جميلتى ، وتعالى .

(عن الترجمة الرسمية العربية)

ولسوف يجد بنا المسير قبل أن نجيء ثانية إلى حوار شعرى يبلغ من الجمال
الوجدانى هذا المبلغ ؛ وهو إذا كان من الناحية المسرحية حواراً بطيئاً ، أو حواراً
يحدثنا عن ذكريات ماضية ، كأغاني الدثرام (الأغاني العزوية) السابقة على أيام
إسكيلوس ، فإن له مع ذلك لفعلاً فكرياً مستمراً ، بل إن له حركة نحو هدف يشعرنا
بوجوده . وإنا لنعجب مما إذا كان العالم القديم قد عرف أعمالاً أخرى كتبها هذا
الكاتب العبرى الذى لا نعرف اسمه . وإذا كان ثمة فى تلك الأزمنة السحيقة مسرح ،
أو مكان تخرج فيه أمثال تلك التمثيليات التى لم يصلنا منها إلا تلك البقية ، أو هذا
الجزء الأدبى منها ، لكان جديراً بنا أن نشهد له بأنه كان مسرحاً غنياً خصباً ، حتى إذا
قورن بالمسرح اليونانى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، أو بالمسرح الإنجليزى فى
عصر إليزابث .

إن سفر أيوب الذى يقع عليه الاختيار فى كثير من الأحيان أكثر مما يختار
أى سفر آخر من أسفار التوراة بوصفه آية عالمية من آيات الأدب ، هو سفر أكثر
صبغة مسرحية واضحة المعالم من حيث بناؤه ، من نشيد الإنشاد . وفى هذا السفر نرى
أيوب ممثلاً رئيسياً يمر بطائفة من الأحداث محشودة فى مسرحية قد تبدو لنا فى أزماننا

التي تنسم بالنشاط والحركة مسرحية تفتقر إلى الفعل المسرحي المباشر ، إلا أن فيها مع ذلك فعلا (action) حسن الرّكز من الفكر الروحي ، بل من العاطفة أيضا .

فبعد الافتتاحية التفسيرية القصيرة يبتدىء السفر بهذا السؤال : ((هل يمكننا أن نقول : إن الستار يرتفع ؟)) نجد نجوى أيوب التالية :

ليته هلك اليوم الذي ولدت فيه
والليل الذي قال قد حبّس برجل .
ليكن ذلك اليوم ظلاما
لا يعتنى به الله من فوق
ولا يشرق عليه نهار
لئلا يملك الظلام وظل الموت . . .

(عن الترجمة العربية الرسمية)

ومن هذه البدأة نراه يتنقل في فصول خمسة (١) ممتازة من الحوار حتى نصل إلى كلمات أيوب النهائية التي يلخص بها نجواه إلى ربه :

بسمع الأذن قد سمعت عنك
والآن رأيتك عيني
لذلك أرفض وأندم
في التراب والرماد

(عن الترجمة الرسمية العربية للكتاب المقدس)

وهنا تنتهي مسرحية روح أيوب . ثم يضيف مؤلف التوراة تلك الخاتمة التقليدية اللطيفة في أسطر قلائل مقتضبة في النهاية كمنشيد ختامي . وقد كتب في بنية السفر مسرحية تظل بالرغم من ترجمتها واحدة من أروع المسرحيات على وجه الزمان كله .

إلا أنني ، بالرغم من كثرة ما يلذني من هذه المحاسن اللطيفة ، أشعر بأن ثمة شيئا لست أَرْضَى عنه تمام الرضا بهذا الصدد : والسبب في هذا بالضبط هو أنني لا أستطيع

(١) بل هي في الإصحاح الثاني والأربعين من سفر أيوب (د) .

التحدث عن المسرح حديث العارف الثقة كما أستطيع التحدث عن المسرحية ، وأنتى
لا أستطيع التحدث عن القصة والممثلين والحركة بقدر ما أستطيع التحدث عن
النصوص الأدبية . ونحن إذا جمعنا كل ما قلناه في هذا الفصل من النتف التي تناولناها
فيه ، والنصوص ، وخلاصات مسرحيات الآلام ، والرقصات البدائية المستعادة ...
نحن إذا جمعنا ذلك كله لأمكن الرجوع إلى تلك الحقيقة الثابتة التي مؤداها أن أول
مسرح كامل لنا إلام به ، وأول مسرحية قديمة باقية تقترن بمسرح مبنى ، وبطريقة
في العرض ، هو المسرح اليونانى ، والمسرحية اليونانية وطريقة العرض اليونانية .
لقد اكتشفنا من أين جاء المسرح — ولو جزئيا — ومتى ظهر على وجه التقريب ،
إلا أنه لا بد لنا أن نحصل منه على صورة تامة كاملة بوصفه منشأة مكتملة إنسانية
حية ...

الفصل الثالث

المأساة : عند الإغريق العظماء

بلغت الحياة والفنون في بلاد اليونان في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد درجة من الازدهار لم يكن للبشرية عهد بها من قبل ، وفي هذه الفترة بالذات نشأت المأساة المسرحية . وفي مجال التقدم الذي حققه بنو الإنسان في العالم الغربي منذ ذلك الوقت طوال الأربعة والعشرين قرناً من الزمان لم يكن ثمة ضريب للمدنية اليونانية . ولم تستطع دولة من الدول أن تبلغ المستوى الذي بلغه اليونانيون من تلك الأعمال التي قاموا بها . والتي اتفق الناس على أنها كانت أعظم الأعمال سموا ورفعة ، وأقصى ما تطمح إليه الأنفس من أعمال وأجملها وأسنها . لقد كان لبعض الشعوب الأخرى ، وبعض الممالك ، بل بعض المدن ، فترات القصيرة من الخلق والابتكار ، وفتوحها الحربية التي بلغت مدى أقصى مما بلغته الفتوح اليونانية ، كما حققت انتصارات عجيبة مذهلة على ما كان يعترض سبيل تقدمها من عقبات مادية ، إلا أن أعظم ما يمكن أن تفخر به أمة من الأمم هو أنها فيما تفخر به كانت خليفة لليونانيين فيه ، وبالاختصار ، إن ثمة إجماعاً عالمياً على أن الشعب اليوناني في فترة طويلة عظيمة من الزمن قد استطاع أن يحل المشكلة التي حيرت غيرهم ، ألا وهي الطريقة التي يمكن أن يحيا بها الناس حياتهم بطريقة لطيفة ومعقولة .

ولم يكن بحسب اليونانيين ما ظنوا به في حروبهم الشاقة التي كسبوها بشجاعتهم وجراتهم فصانوا بذلك حضارتهم ونشروها في الآفاق ، ولم يكن بحسبهم ما حققوه من ما أثر في مجالات القوة والكمال الجسماني ، بل هم في مجالات الأعمال الفنية والذهنية بخاصة قد وصلوا إلى درجة التفوق . ولعل ما هو أهم من هذا كله ما قاموا به من إقامة التوازن التام بين الفن والحياة ، وأنهم جعلوا الفلسفة والعيش يساند كل منهما الآخر . وقد جعل اليونانيون مبانيهم شيئاً لطيفاً ، وعرفوا كيف يزخرفونها

زخرفة هي إلى الجمال أقرب منها إلى السرف . وقد كانوا حكماء في مسراتهم ، يمارسون منها المسرات العاطفية والذهنية والجمالية . . . المسرات التي يمكن التمتع بها بأقل خوف من الكهظة والشبع ، وفي غير خوف من ملال أو صدع رأس — وحتى في أيامنا هذه نرى معمارهم وشعرهم ومنحوتاتهم تتكشف لنا عن أعجاد لا يكاد يباريها شيء .

ونحن في هذه الفترة الحاضرة التي يعاد فيها النظر في تقدير كل شيء ، وبالأحرى في نهاية الربع الأول من القرن العشرين (وقت كتابة هذا الفصل) . الفترة التي يهيم فيها الشراح المسفسطون بالسخرية ممن كانوا في الزمن القديم موضع إجلال الناس ومحبة الشعوب والغض من شأنهم ، متلبسين العيوب في كل شيء كان السلف يكبر من شأنه ويقدره أقول : إننا في هذه الفترة التي هذا شأنها لا نكاد نجد أحداً يحاول أن يغض من شأن اليونانيين أو يبخسهم أشياءهم . حتى الذين يشغفون بالروح الجديدة في الفن ، بدلاً من أن يهملوا أمر اليونانيين فلا يسمحوا لهم بمكان في دولتهم ، نراهم يقنعون بتفخيم الفرق بين أعمال اليونانيين الأحدث عهداً والأقل حيوية وأعمالهم القديمة القوية . والحق أنه لا يوجد أي فترة من فترات التطور والارتقاء في تاريخ الحياة الإنسانية تضارع تلك الفترة .

ونحن إذا بحثنا في الأسباب التي من أجلها أخفقت المدينيات الأحدث عهداً من المدنية اليونانية عن التفوق على مدنية اليونان وربما وجدنا أنفسنا مضطرين إلى أن نتحى باللائمة على المثل والنظم التي نشأنا على احترامها وإجلالها ، تلك المثل والنظم التي نعزها أشد الإعزاز ، وبالأحرى : المثل المسيحية والعبرية ، ومثل الفتح والغزو ، والقانون الروماني والتعليم الإلزامي والوطنية التي لا تقبل الجدل ، بل ملوكنا ورجال ديننا وحكائونا . وتعقب هذا البحث يجب ألا يشغل غير حيز ضئيل في قصة فن واحد من الفنون ، إلا أننا ونحن ندرس المسرح لا يمكننا أن نصرف النظر عن الاهتمام بالدين بوصفه عنصراً من عناصر الحياة اليونانية ، وبوصفه شيئاً لا نكاد نحس به نسبياً في حياتنا اليوم . لقد كانت المسرحية في بلاد اليونان متداخلة تداخلاً معقداً في المشاعر الدينية وفي العبادات الدينية .

إن الدين — ولا نغنى الدين الملزم ، ولكن الدين الذى يشعر به تابعوه شعورا روحيا حقيقيا ولا يغيب عن بالهم مطلقا - ليس من السهل علينا إدراكه على حقيقته اليوم ، وهو يختلف اختلافا شديدا عن الصورة المألوفة التى كونتها له الكنيسة . لقد كانت الحياة اليونانية تقوم على دعامة من الدين الذى يعيشه الناس ويخلطون به حياتهم . . الدين الإلهامى الذى ندر أن كان يصنع الشرائع أو يسن القوانين . دين الطقوس والاحتفالات لا دين الشرائع الملزمة المستوجبة للطاعة . لقد ترك هذا الدين الإنسان حراً يخلق ما يشاء ، تركه كالألهة ، ومن ثمة لزم أن يكون الإنسان وما يعمل شيئاً جميلاً بالضرورة . وتمرين الفنان لغريزته الخلاقة فى المعمار والنحت ، وفى خدمة الآلهة ، وفى الطقوس الدينية المسرحية ، وفى الألعاب والمهرجانات . . . كل هذا كان مصدره المنابع الروحية والدينية فى قلوب الشعب اليونانى . لقد كانت المسرحية ، من أول عهد اليونانيين بها إلى أيام الملهاة الحديثة ، تبرز بالدين ، وجزءاً من احتفال رسمى مقدس .

لقد كانت زمر من أهل المرح والقصف يجتمعون لى يحتفلوا بعيد قطاف العنب ، فكانوا يطوفون بشوارع المدينة وأحراش الريف وهم يتخطرون ويقصفون فى مواكب حافلة ، أو يرقصون ويرتلون الأناشيد ويمشون فى حلقات راقصة . وكانوا يشربون النبيذ لمناسبته المضاعفة فى موسم القطاف الجديد ، وكانوا يتغنون للإله ديونيزوس وباسمه بوصفه رب الخمر . لقد كانوا يبدأون بتقديم قرابينهم إليه والتعهد له بالولاء والحب ، ولكن روحه كانت لا تكاد تحل فيهم حتى تذسخهم فيصبحوا آلهة هم أيضاً ، وهنا كانت زهوة التطريب التى صنعها الإنسان ، زهوة السيركتفا لكتف ، والصياح والغناء والضحك ، تتحول فتصبح نشوة إلهية . وهكذا يصبح الإله — فى — الإنسان إلهاً مرحاً شعثانياً اجتماعياً ملهماً .

والفنون وحدها هى التى يمكن أن تقنع أصحابها فى مثل هذه الظروف ، وأعنى بالفنون فنون الرقص والشعر والموسيقى . فلم يكن الحال فى تلك الأيام السحيقة كما هو عندنا الآن إذ يسمع الكثيرون فى احترام وصمت بينما تقوم قلة بالإشاد أو الرقص أو عزف الألحان الحلوة . . . لا . . . بل كان كل شاب أو شابة ينقلب فيكون

إلها إلى حـدما ، ويشترك الجميع في الإنشاد والرقص ، وإن كان أقرب الموجودين شـبها بالإله هو ذلك الذى يرتجل الأغاني للإنشاد ، أو يقود فرقة خاصة من الراقصين .
لقد كانت الحال إلى ذلك الحين لا تزال اختلاطا و (هرجلة !) ، وعلى شىء شديد من التـویش والصخب — بل ربما انتهت الحال نهاية عنيفة وحشية . ذلك لأن هذا الإله ديونيزوس ، الإله الذى كان يرمز إلى الحقول والمحصول والنبيذ الأحمر ، والذى كان يمثـل القوة الخاصة التى كانت تنسرب إلى روح الرجال والنساء ، كان قبل ذلك كله إلها للأشياء البرية ، وللإخصاب السحري ، وكانت النشوة التى يمكنه أن يجلبها نشوة ذات أنواع شتى . لقد كانت نشوة إلهية شائقة ، تسمو بأصحابها ، إلا أنه لم يكن ثمة ما يحول بينها وبين الانحلال .

إن ثمة بالفعل عناصر فى الديانة اليونانية ، وبخاصة فى ديزو ديونيزوس ، الصاحب الوحشى ، تصدم نفس الكثيرين من أهل الإستقامة والرقـة اليـوم ، فضلا عن الحرافات المحضة التى كانت أهلا لمعظم صنوف التأليه . لقد كان اليونانى — أساسا — يدرك إدراكا تاما ما للجسم الإنسانى من حسن وجمال ، ويعد غريزته الخلاقة جزءا من الغريزة الخلاقة الإلهية العظمى التى تسيطر على الحياة ؛ وكان يجمع بين جماها ووظائفها الابتكارية (الاستيلادية) وبين خصوبة الأرض وقدرتها على إعطاء الثمر — من احتضان البذر واستنباته وقطاف العنب وإعطاء الغلة — ويحتفل بالواحد من هذه الأشياء مع غيره . وكان عضو الذكورة الذى يشكله تشكيلا رمزيا أو واقعا منطبقا على عضو التناسل عند الرجل من أدوات التمثيل المألوفة فى احتفالات قطاف العنب وأعياد إله الأرض . وبما لا يكاد يرقى إليه الشك أن اليونانيين فى هذه المناسبات ، وفى تلك الأيام التى كانت الدرامـة الصحيحة الصادقة فى دور التـسكوين فى تلك الأعياد التعبدية ، كانوا يبيحون لأنفسهم قسطا من الأعمال المتحررة وألوان التطرف والغلو بما يكفل لنا أن نسمى حفلاتهم هذه « حفلات الانحلال والتهتك » . والظاهر أن شعائر بعض طقوسهم الدينية كانت تنتهى بمخالطات جنسية كما كانت تختتم بألوان من السكر والانتشاء . ولكن تأويل مثل هذا المعنى المتطرف وجعله جزءا من العبادة الديونيزية له أى قدر من الأهمية ، أو فهم السكر أنه الثـ



(صورة رقم ١٢)

ممثلون في كومس يوناني — والكومس حفلة راقصة من حفلات القصف التي كانوا يقومون بها للاله ديونيزوس أو باخوس (عن زهرية يونانية)



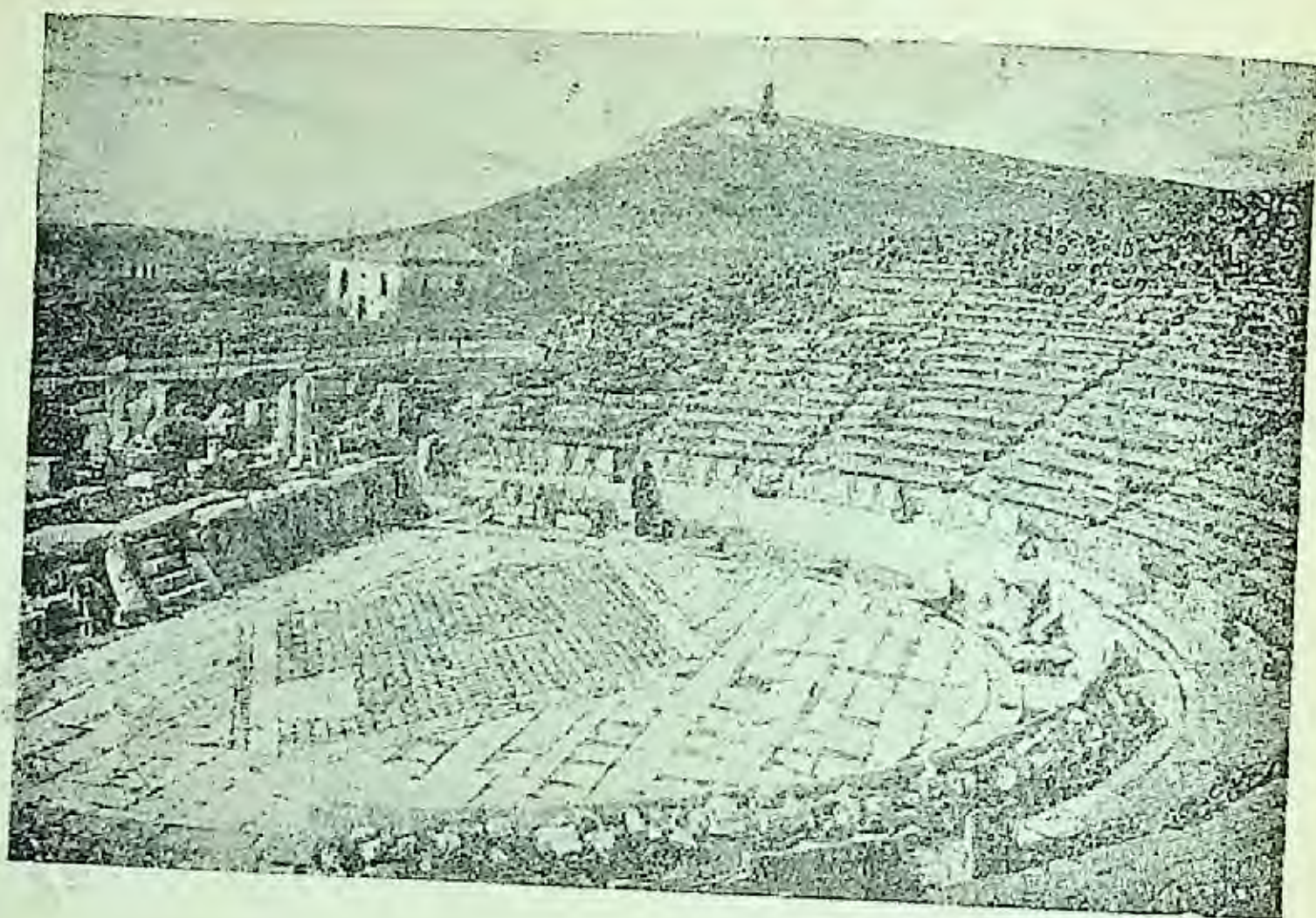
(صورة رقم ١٣)

تمثال يوناني صغير لأحد ممثلي المآسي . لاحظ القناع والثياب الحافلة بالزخارف (غير أن الكتل الموحدة أسفل القدمين ليست هي الأحذية التي كان يلبسها ممثلو المآسي cothrus - boots كما كان يظن يوما ما ، بل هي مجرد أو ناد كان التمثال يثبت بوساطتها في قاعدته)

والغيبوبة عن الوعي قد يكون تأويلاً فاسداً وبلا دليل أو بيضة . لقد كان اليونانيون القدامى يجعلون للجنس sex مكانه اللائق به بوصفه عنصراً ناجزاً محتوماً من عناصر الحياة الروحية ؛ وكانت أعيادهم تشتمل على صلوات لآلهة الإخصاب ؛ كما كانت احتفالاتهم التي يرمز فيها إلى عضو الذكورة تشتمل على أشياء كثيرة تتصل بنشأة الفن المسرحي . إلا أن ثمة إحساساً بوجود أسباب دينية (إلهية) تشعروننا بهذه الأشياء كلها .

لقد كان في ديونيزوس سحبة من السجايا التي تجعله أباً للمأساة والملمهة اللتين أوشكتا على النضج . كما تجعله أباً كذلك للتمثيلية السائرية التي كانت تستعمل في مناسبات خاصة فيما تستعمل فيه المأساة والملمهة . ويمكننا نحن أن نعدّه خليفة لآلهة الإخصاب وتتمام نضج المحصولات ، وهي تلك الآلهة التي لقيناها ونحن نتحدث عما يتصل بالرقص البدائي والطقوس الدينية والبدائية . إلا أنه أكثر من ذلك . إنه يبدو لنا ، ونحن نحقق ما بينه وبين الإنسان من نسب ، وما بينه وبين مصدر النشوة الكبرى التي تثور في أعماق الإنسان ، أنه قد ولد ولادة خارقة لكي يكون والدًا للفن الشعبي الديني . وأسماءه الأقدم عهداً ، كباخوس وإياخوس (١) تتصل بصورة ما بإله من الآلهة التي كانوا يحيونها بالتهليل المدوي والأصوات المرتفعة — صائحين : إياخوس ! إياخوس ! وكيف يتم ذلك بدون حركة أو رقص (٢) . فهل كان ممكناً أن تسمح هذه النشوة التي تزخر بها أعماق النفس بأن ينصرف صاحبها بعد تقديم قربانه دون أن ينتظم في الموكب من مواكب العرض المسرحي ؟ وهل كان يكتفي في هذه المهرجانات بمجرد أن يسير الشخص وينشد ويلقي بالنكات والمزاحات ؟ كلا بالطبع ؛ لقد كان مما لا بد منه أن يمثل دور الإله الشخص الذي يكون لها ، بعد الوقت الذي يتم فيه ذلك أو قرب ؛ ولم يكن الإلهام الإلهي يتطلب أقل من أن يقوم الشخص أولاً بأداء التمثيل ، وثانياً بإتقان فن التمثيل . فكيف حدث هذا ؟

يحدثنا أرسطو أعظم الثقات في الشؤون المسرحية . والذي كتب ما كتبه عنها



(صورة رقم ١٤)

مسرحان من مسارح الإغريق كما يوجدان بمجالتهما اليوم . فالسرح الأعلى هو مسرح ديونيزوس في أثينا ، وهو أشهر المسارح في التاريخ كله . والمسرح السفلى هو مسرح مدينة إبيداروس . وقد أعيد إنشاء مسرح ديونيزوس خلال العصر الروماني ، ومن ثمة اشتماله على تلك المنصة المرتفعة والأوركسترا نصف الدائرية . أما مسرح إبيداروس فنرى فيه باحة الرقص الكاملة الاستدارة التي كانت هي النمط السائد في القرن الخامس ق . م .



(صورة رقم ١٥)
 ممثل روماني من ممثلي المأسى . لاحظ القناع الذي خلعه الساعة عن رأسه (عن صورة فتوغرافية
 لأحدى المظلمات الرومانية الموجودة الآن في المتحف القومي بمدينة نابلي)

بعد تلك الفترة من الزمان عن نشأة المأساة والملمهة فيقول : « لقد نشأت كل من المأساة والملمهة بطريقة فجأة وعلى غير خطة مرسومة و لا فكرة مدروسة ؛ الأولى من قادة الأغاني العنزية (الدثرام) ، والآخرى من أولئك الذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذكورة » . وفي هذه الفقرة كلمة واحدة ذات معنى بالدرجة الأولى من الأهمية هي كلمة « قادة » الغناء والرقص ؛ ونحن نستخلص منها النظام الذي كان يجري عليه العمل ، ونستخلص منها أيضاً أن أولئك الذين كانوا يقودون المنشدين والراقصين أصبحوا أول الممثلين الذين يمكن تحديد شخصيتهم التمثيلية ، وذلك لأن التغيير الجوهرى من مجرد الرقص الجماعى أو مجرد العرض الموكبى حدث حينما فصل أحد القائمين بالرقص أو الإنشاد نفسه عن جماعة عابدى ديونيزوس واتخذ له شخصية أخرى غير شخصيته الأولى كراقص فقط أو منشد فقط ، شخصية يقوم بتمثيلها .

وهناك روايات أخرى مختلفة هي مجرد تخمين عن الطريقة التى تم بها ذلك الانفصال ، وكيف أدى ذلك إلى استجابة الـ « كورس » ، لا « قائد » ، وكيف تطور الفعل من الإجابة البديهية التى تأتى عفواً الخاطر إلى الحادثة ثم إلى الحكاية التى تروى بطريقة الحوار . لكننا قد نقنع إذا حصلنا على صورة واضحة عن فرقة المرحين وأهل الطرب الذين كانوا يتوجون رؤوسهم بأكاليل العليق (أو أغصان العايق) وقد وضعوا على وجوههم الأقنعة أو خططوها براسب النبيذ الأحمر ، وراحوا يسرون ويرقصون وينشدون ويمزحون وينكتون ! ويمجدون ديونيزوس ، حاملين أعناق العنب وشعارات أعضاء التذكير ، ويشربون النبيذ ليخلقوا به تلك النشوة التى هى عبادة هذا الإله الحقيقية والولاء له ، وحينما تنتظم الفرقة للرقص أو للسير فى الموكب أو للإنشاد فى فرقة (كورس) — ونحن لانعرف بالتحديد أيا منها — نرى أحد أفرادها يبرز إلى الأمام (والأرجح أنه الشاعر) ، ثم نراه يتخذ لنفسه دوراً مختلفاً عن أدوار الآخرين .

وقد اعتاد اليونانيون قبل هذا بزمان طويل الالتذاذ بالشعر الغنائى ؛ وكانوا منذ أمد بعيد ينشدون أشعارهم على نغم الموسيقى ، كما كانوا ينشدونها أحياناً على إيقاع الرقص ، وقد استمدوا من ذلك المصدر ومن مخزونهم العظيم من منظومات

الملاحم القصصية وقصائدهم الغنائية التي نظمها هومر وزملاؤه الشعراء الآخرون العناصر الأدبية اللازمة للمأساة . . . وقد عاينت هذه العناصر ، بالإضافة إلى العناصر الإيمائية المستمدة من حفلات الرقص المرحية ، في تكوين الأساس الثنائي للبناء الجميل الذي تألفت منه المسرحية اليونانية المفجعة :

أما الدثرام التي يذكرها أرسطو ، فكانت نوعا خاصا من الشعر يغنيه أهل الطرب في أعياد ديونيزوس يرددون فيها قصة هذا الإله ، أو يمجّدونه فيها على الأقل ، وقد حدثت تطورات مشوشة فالتسعت الدثرام نفسها فيما بعد وتباورت حتى أصبحت نوعا حقيقيا من المسرحية ، وينظم خصيصا للمنشدین وقائد الإنشاد . . . وكان هذا هو النوع الذي أطلقوا عليه « الأغنية العنزية » ولذلك كان هذا النوع هو الذي أعطى المأساة tragedy هذا الاسم ، إذ يبدو أن كلمة tragedy هذه آتية من كلمة tragos أي عنز goat ومن كلمة odehy أي أغنية song — لكننا لا نستطيع أن نجزم بما إذا كانت نسبة هذه الأغاني إلى العنز ناشئة من توضيحية عنز في أثناء القيام بتلك الشعيرة الدينية ، أو لأنهم كانوا يمنحون الشاعر الذي نظم الأغنية عنزا جائزة له أو لأن أفراد الكورس كانوا يلبسون جلود الماعز بوصفهم أتباع ديونيزوس (وهناك كثير من التخمينات التي من هذا القبيل تكاد تكون تخمينات مقبولة (١))

وبوجد في هذه الخطوات الأولى للمأساة أثر أيضا لا يمكننا أن نسبر مداه أو أن نتبعه في الشعر الذي كان يلقي على الناس مباشرة ، الشعر الذي يلقيه منشد من فوق منصة أو وهو واقف في ساحة خالية وسط جمهور من المتفرجين ، وهو ما يميز هذا الشعر عن الأغنية العنزية (الدثرام) التي يقوم الكورس بإنشادها ، وعن غيرها من أغاني الرقص الأخرى . . . لقد كان المنشدون منذ القدم يقومون بإذاعة أناشيدهم ولفت أنظار الجماهير إليها . . . وكانوا يستمدون مادة هذه الأناشيد من أشعار الملاحم التي تحولت فيما بعد إلى مسرحيات مفجعة ، أو مأس . . . ولا يستطيع أحد

(١) من هذه التاويلات أن الأغنية العنزية منسوبة إلى العنز التي كانت ترضع ديونيزوس بعد مأساة والدته — ولعل هذا هو أقوى الاحتمالات (د — خ)

أن يحزر إلى أى مدى اقترب هؤلاء المنشدون من مجرد إلقاء أناشيدهم إلى القيام بتمثيلها ...

وحتى ذلك الوقت لم تكن خطوط هذا التطور ، والطرق التى أدت إلى ظهور المسرحية بمعناها الصحيح ، خطوطا وطرقا غامضة فحسب ، بل لقد كانت خطوطا وطرقا مبعثرة وطرقا إيوانية ودورية ، ومن مصادر أخرى متفرقة منها ما هو أتيكى (١) أيضا ... إلا أننا نستطيع أن نرى قصة المسرحية نقلا عن أول تاريخ مسجل ورد فيه ذكر التمثيل ، وذلك مما سجله لنا مسرح ديونيزوس فى أثينا ... وهذا هو على التحقيق أهم مسرح قائم بذاته فى التاريخ جميعا .

ولنفرض أننا الآن فى الحقبة المتوسطة من القرن السادس قبل الميلاد حينما كانت الأعياد الديونيزية تقام فى الجانب الشمالى من الأكروبوليس حيث كانت توجد ساحة دائرية للرقص وبعض المقاعد الفجة ... إلا أنه حدث فى حكم بيزستراتوس ، وربما كان ذلك بعد منتصف القرن مباشرة ، أن هذا « المسرح » البدائى الذى لم يتطور بعد قد انتقل إلى الموقع الذى نستطيع أن نرى فيه اليوم أطلال مسرح ديونيزوس شبه المحطم ، والذى مضى عليه حتى الآن حيوالى خمسة وعشرين قرنا من الزمان ، والذى يقع فى البقعة المقدسة الممكسة باسم ديونيزوس إليوثيريوس (٢) فوق المنحدر الجنوبى الشرقى للأكروبوليس ... وقد دكوا بجوار معبد ديونيزوس ساحة مستديرة للرقص (أوركسترا) دكا شديدا ، ثم أقاموا بعض المقاعد الخشبية فوق حدود التل المجوف (ولم تكن ثمة منصة حتى الآن) ... وقد عظم فى عهد بيزاستراتوس أيضا شأن العيد الأثينى الذى كان يعرف باسم الديونيزيا الكبير أو ديونيزيا المدينة الأكبر واتسع نطاقه ، كما أنشئ معبد جديد لديونيزوس ، وأقيمت « مسابقات » مسرحية كذلك ...

ويرجع إلى تلك الفترة تاريخ أول مسرحية ممثلة سجلت أصولها ، كما يرجع إليها

(١) نسبة إلى أتیکا الدولة التى كانت عاصمتها أثينا .

أيضا اسم أقدم رجل في تاريخ التمثيل ... ففي سنة ٥٣٥ قبل الميلاد فاز « تسپس » الإيسكاري في أول مباراة للباساة ... على أنه فاز بالخلود لشيء أهم من هذا ، إذ المفروض أنه هو الذي أدخل الممثل ، بما تعنيه تلك الكلمة ، علاوة على قائد المنشدين (أورئيس الكورس) ... وأصبح هذان الاثنان — الممثل ورئيس الكورس منذ ذلك الوقت — يقومان بالحوار ... وكان الممثل يضطلع بتمثيل شخصيات مختلفة ، يلبس لكل منها قناعا مختلفا وملابس مختلفة ... وهكذا ارتكزت المسرحية المفجعة ارتكزا آمنا على دعائمتها المزدوجة : (١ — الفن الإيمائي المسرحي ، و ٢ — الفن الأدبي المسرحي) ، اللذين امتزجا ببعضهما امتزاجا وثيقا لا يمكن أن تتحل عراه ... على أن نص المسرحية ربما كان لا يزال شيئا فجأ شديدا الفجاجة — ولا يكاد يزيد على كونه سلسلة من القصائد التي يتناوب إنشادها رئيس الكورس والممثل ... ولم تصلنا أية مسرحية من المسرحيات التي ألفها تسپس ، وإن روى التاريخ أنه كان شاعرا وممثلا معا ... إلا أن المهم أن الزمن الذي كان التمثيل فيه مجرد ارتجال في ارتجال ، وبجرد غناء وبطانة تردد الغناء ، قد مضى وانقضى .

والراجع أن «عربة تسپس» التي أصبحت لسبب من الأسباب رمزا عالميا على الممثلين الجوانين ليست إلا خرافة من الخرافات ، كما أن القول الذي لا ينفك أصحابه يرددونه بأن تسپس كان يقف على منصة ليخاطب من فوقها رئيس المنشدين ومنشديه الذي يتجمعون حول مذبح من المذابح في وسط الأوركسترا ، أي ساحة الرقص — ليس له هو أيضا أي أساس إلا مجرد الظن والتخمين (وقد درج الماس طويلا على افتراض أن تلك المنصة التي كانوا يذبحون فوقها عزرا قربانا لديونيزوس كانت أول منشأة نحو إقامة منصة التمثيل المعروفة ، وإن لم يكن ثمة أي دليل صحيح على وجود أي منصة مرتفعة مشرفة على ساحة الأوركسترا ، إلا بعد ذلك بقرون) .

ولم يولد إيسكيلوس إلا بعد عشر سنين من الوقت الذي ابتدع فيه تسپس بدعته هذه ، ولم يقسم لإيسكيلوس أن يكون راخدا من عباقرة العالم كله في كتابة المآسي

فقط ، بل أعظمهم كما لا يزال بعض الناس يعتقدون ، ولكن قسم له أن يخلد في أذهان الناس بوصفه مبتدعا لا يقل في ابتداعه عن تسپس . فقد أدخل في التمثيل ممثلا ثانيا (غير الممثل الأول الذى أدخله تسپس) ، ثم جاء سوفوكلس الذى عاش حياته كلها في القرن الخامس قبل الميلاد فأدخل ممثلا ثالثا . ويمكن أن نستنتج من البطء في ظهور أهمية الممثل واحتلاله مكانته خلال تلك الفترة من فترات تطور المأساة حقيقة طالما ينسأها الناس : أما تلك الحقيقة فهي أن الرقص كان هو السمة الجوهرية للمسرحية ، بل كان ، لبابها وجوهرها ، وأن الكورس كان لا يزال العنصر الرئيسى في زمن تسپس ، وأن الأجزاء الممثلة من الرواية كانت تعد كأنها استراحات أو فواصل Interludes ، وأن الأناشيد الراقصة كانت المقصد الأساسى في ذلك كله ، وأن الأحداث المترابطة ببعضها لم تأخذ مكانها من الأهمية بوصفها عقدة إلا تدريجا . وجاء إسكيلوس فنقص من غلبة الأناشيد واختصرها ، إلا أن المسرحية المحكمة الممثلة المنطوقة لم تنل المكانة الأولى من الأهمية إلا على يد سوفوكلس .

ويعتقد المؤرخون أن تسپس كان يتخذ لوجهه « مكياجاً » من الأصباغ والأدهنة التى تخفى معالمه بأكمامها ، ثم اخترع القناع بعد ذلك فأغناه عن المكياج . ويشور الجدل هنا حول النظرية التى يذهب أصحابها إلى أن القناع كان شيئا موروثا عن رقص الطقوس الدينية البدائية . إلا أنه مما لا يمكن الشك فيه أن الأقمعة منذ زمن تسپس قد ظلت عاملا مساعدا في انتقال الشخصية الممثلة خلال تاريخ المسرح اليونانى كله .

وقد كانت المناسبتان السنويتان اللتان تتميزان بخاصة بإقامة الحفلات المسرحية هما العيدين الدينيين اللذين كانا يقامان تمجيذا لديونيزوس . أما أحدهما فهو عيد اللينايا Lenaea نسبة إلى ديونيزس لينايوس D. Lenaeus ويقام في الشتاء . وكانوا يخصصونه لعرض الملاحى في حفلاته المرححة الأولى وفي برابجه الأخيرة أكبر مما يخصصونه للبأسى وإن تكن المأسى مما يعرض فيه أيضا .. أما العيد الآخر وهو عيد الديونيزيا ، نسبة إلى ديونيزس إليوذيوريوس ، فكان يقام في الربيع في البقعة المقدسة المشتملة على المعبد والمسرح . ويمكن أن نعد الديونيزيا هذا المهد الحقيقى الذى ولدت

فيه المأساة اليونانية والوطن الذي ترعرعت فيه ، ومن سنة ٥٣٥ ، حينما تسلم تسييس
أولى جوائز ، إلى العهد الذي أصاب الانحطاط فيه المسرح اليوناني بعد إسكيلوس
وسوفوكلس ويوريبيدز كان تمثيل المآسى هو مناط الشرف ومظهر العظمة لمدينة
ديونيزوس على الدوام . . . ولأنعدو الحق إذا قلنا إن المسرحية اليونانية قد تكونت
أكملها ، ثم ازهرت ، ثم ماتت على أرض تلك البقعة المقدسة .

وكانت الأعياد في هذا القرن الخامس العظيم تشتمل على مهرجانات وطقوس
دينية وحفلات موسيقية (كونسرتات . . .) وألعاب رياضية ومباريات في الشعر
وأناشيد فرق الكورس ، وحفلات تمثيلية تعرض فيها المآسى والملاهي والتمثيلات
السايرية ؛ وكان أهل أثينا يتوقفون عن جميع الأعمال المعتادة وكأنهم في إجازة
لكي يتمتعوا بولائم هذا العيد وما يعرض فيه من ألوان الطرب والمرح والموسيقى
والحفلات المسرحية التي كانت تشغل الأيام الثلاثة الأخيرة من هذه الأعياد . وكان الذي
يعرض منها في كل من تلك المناسبات خمس مسرحيات ، والراجح أنها كانت تتألف
من ثلاث مآس وملهاة وسايرية (والظاهر أنهم كانوا يعرضون في بعض الأحيان
ملاهي أكثر ، وأعل ذلك كان يحدث في الأيام الأولى) . . . وكانت مباراة المآسى
في أى حالة من تلك الحالات تتألف من تمثيلات تشغل ثلاثة أيام متتالية ، وكان
يخصص لكل شاعر (بروجرام) يوم واحد يلتزم فيه بتقديم ثلاث مآس كاملة
ومسرحية سايرية كمقطعة ختامية . . . وقد كانت التمثيلات اليونانية أقصر بكثير
من مسرحياتنا المسائية الطويلة في الوقت الحاضر . إلا أن أربعا أو خمسا من هذه
التمثيلات تكون بلا شك بروجراما حافلا . . . على أننا يجب أن نتذكر أن أهل
أثينا كانوا يشغفون شغفا شديدا بألوان النشاط الفني بجميع أنواعه ، وأن المباريات
من أجل جوائز المآسى والملاهي كانت تثير اهتماما عاما فاضلا عن القيمة المسرحية
الذاتية لكل تمثيلية من هذه التمثيلات وفضلا عما لهذه الأعياد من أهمية . . . ولم يكن
الفوز في أى من هذه الألعاب أو الكونسرتات الموسيقية أو المباريات الأدبية
مجلبة للشرف والمجد للأفراد الذين يفوزون فيها وحدهم بل لجميع أقاربهم وجميع المدن
والأقاليم التي ينتمون إليها أيضاً . . .

وكان كل من شعراء المآسى ينظم مسرحيته في أول الأمر من ثلاث حلقات مرتبطة بموضوع واحد ، ولعله كان يجعل الحلقات الثلاث كلها تعالج المغامرات التي قام بها بطل المسرحية الأول . . . وقد كان في استطاع المؤلفين بعد ذلك التاريخ أن يقدموا مجموعة من المسرحيات لا تربط بين موضوعاتها رابطة . وفي أثناء القرن الخامس قبل الميلاد لم تكن تقدم المسرحية إلا في حفلة واحدة فقط في مدينة أثينا ، إلا إذا صدر في ذلك قرار خاص بعد وفاة الشاعر إذ كانت مآسى إسكيلوس يمكن إعادة عرضها في سنوات تالية . . . على أنه يحمل بنا أن نذكر أنهم كانوا يقررون بالفعل ألا تعرض تلك المسرحيات إلا في يوم واحد فقط وذلك في تلك الحقبة الأولى من عشرات السنين القلائل من حياة المسرح التي كانت تكتب فيها بعض تلك المسرحيات الخالدة ، والتي ربما كان أصحابها وهم يكتبونها يطمعون في إمكان عرضها مدة أطول . . . وسوف نتناول بالبحث بعد قليل السجيا الخاصة التي جعلت تلك المسرحيات تظفر بذلك الخلود طوال أربعة وعشرين قرناً . . . ولكن هلم نحاول أولاً أن نستعيد تكوين صورة للظروف التي كانت تمثل فيها تلك المسرحيات . . .

لقد كان المسرح اليوناني مسرحاً بسيطاً غاية ما تكون البساطة ، لكنه كان مع ذلك مسرحاً يسر الخاطر غاية ما يكون السرور . وقد تطور من ساحة الرقص الدائرية المدكوكة دكاً جيداً ، والمحوطة بالمقاعد ، حتى أصبح أشبه بوعاء ضخيم معماري ذي تخطيط رشيق متناسق ، لكنه لم يكن يشتمل على شيء من الزخرف بعد . وكانت صفوف من المقاعد تشغل ثلثي محيط الأوركسترا المستديرة تامة . وكانت المقاعد مستقرة فوق حدود الأكروليس ومقسمة بطرقات ومماش إلى أقسام يشبه كل منها إسفيناً . وفي النهاية القصوى من حلقة الرقص كانوا ينشئون بناء متواضعا يشبه المنصة يسمونه Skéné (الكشك أو الخيمة أو الخصى) والراجح أنهم كانوا يجعلون لهرواقاً في مقدمته بين جناحين يمتدان نحو المدرج (الأوديتوريوم) بطريقة لا تسمح للمتفرجين برؤية من يسير فيه . ولم يكن للمسرح حتى ذلك الوقت أية منصة عالية (ونحن مضطرون إلى تكرار هذا لانتنا من معلوماتنا عن المسارح

التي جاءت بعد تلك الفترة نرانا دائماً نبحث أولاً عن المنصة) ، ولم تكن ثمة «مناظر مسرحية» ، ولم يكونوا يستعملون إلا أمتعة مسرحية قليلة (أثاث وأكسسوار) .
وبجوار ذلك يقوم معبد صغير لطيف ليذكر المتفرجين دائماً بأن البقعة التي يجلسون فيها إنما هي بقعة مقدسة ، وحتى لا يحمل بأى متفرج من المتفرجين الخمسة عشر ألفاً أن ينسى الأهمية الدينية التي لهذه المناسبة ، وأهمية التمثيلات التي سوف يشهدها ، بل أهمية المسرح نفسه .

لأننا لم نفس بعد كيف اجتمعنا معهم منذ ثلاثة أيام خلت في ذلك الأوديون المجاور (قاعة الطرب أو الموسيقى) لكي نشهد «استعراض» الكتاب المسرحيين والممثلين وأفراد الكورس (المنشدين) وقد لبسوا جميعاً أبهى ملابسهم لهذا الاحتفال . لقد سمعنا ثمة الإعلانات وأسماء الشعراء المسرحيين وأسماء الخوريجي (جمع خوريجس) أى (رعاة الشعراء ومؤيديهم ، أو مواليهم بلغتنا المسرحية الحديثة) وليس يساورنا الشك فيما كان ، لهذا كله من سيماء الخطورة والمهابة والأهمية ، إذ كان هؤلاء الممثلون والمخرجون والكتاب المسرحيون أفراداً ممن كان المجتمع الأثيني يجلبهم ويواليهم من نفسه مكانة خاصة . إن ما هم بسبيل عرضه في غضون أيام الإجازة التالية لن يكون شيئاً مجرد التسلية وللمجرد تزجية أوقات الفراغ ، لكنه سيكون شيئاً أهم من هذا ، إنه سيكون سرا مقدساً وصلاة قانتة — وإن يكن مكسواً بمظاهر احتفالات الطرب والبسط والألعاب . وقد كان اليونانيون حتى في هذا الاحتفال التمهيدى يلبسون التيجان ، ويبرز لنا من يخبرنا أن أحد شعراء المأساة سوف يتوج هو وراعيه (الخوريجس) في نهاية المباراة بذلك الشعار الثمين الذي لا يعلو عليه في قيمته شعار .. ألا وهو إكليل الغار (أغصان العليق أو زهر العابق !) .

وقد كنا في افتتاح العيد أيضاً شهوداً لطقس ديني ومهرجان مثيرين ، خرج إليهما أهالي أثينا وقد أزيّنوا بكل حللهم وأبهى أدوات زينتهم ايرافقوا تمثال ديونيزوس في عودته إلى قدسه .

لقد بدأوا يحتشدون مع مطلع الصبح في الهيكل إحتي بدا أن المدينة كلها قد اجتمعت هنا في حمى ديونيزوس المقدس بجوار المسرح ... الأرخون (أو حكام أثينا التسعة) ،

والكهنة ، وآباء المدينة ، والنخبة المختارة الذين سوف يحملون التمثال وأولئك الذين يحملون القرايين ، ثم حراس الشرف ، وفرق المنشدين (الكورس) والممثلون ، وجماعات الغناء والإنشاد من المتسابقين ، والشعراء وأولئك الذين سوف يكونون جماعات النظارة بعد قليل ، لكنهم يقومون الآن بدور شخصي في الحفل ، والرجال والنساء والأطفال والعظاميون — أو الأرستقراط ، والأشراف ، والموالي المحررون .

وتسرع الأيدي إلى فك التمثال من قاعدته حينما يصدر أمر الكاهن بذلك ، ثم يتقدم الحملة المختصون فيحملونه إلى أعلى ويسيرون به في شوارع المدينة حتى يبلغوا به مكانا أشبه بالمتنزه العام في الحلاء بالقرب من الأكاديمية بينما يتبعهم الموكب في احترام وإجلال . وهنا يوضع التمثال الإله فوق قاعدة تحت أشجار الزيتون ، ثم نقام طقوس القرايين ، فإذا انتهت قضى الناس بقية يومهم في ألعابهم ومتعهم وما إلى ذلك من ألوان المسرات الخفيفة الأخرى . فإذا كان الليل احتشدوا عند التمثال مرة أخرى ، ثم يعود الموكب أدراجه إلى المدينة . وهذا هو الأمر المحير في الاحتفال كله ، إنه الرمز السنوي لأول مرة أحضر فيها التمثال إلى أثينا من الإليوثيرية Eleutherae . وفي هذا شيء مما كان يحدث في الزمن السابق على ظهور المسرحية ، حينما كان المتعبدون المرحون يمشون على أضواء المشاعل في عودتهم إلى الأكروليس ، رافعين التمثال إلى أعلى ، حاملين جرار الخمر وأكاليل الغار والتيجان الرمزية وهم يرقصون ويرتلون وينشدون . ولا شك أن في هذا البسط والمرح وما يتبادلونه من ألوان المتع والترفيه استمراراً لتلك العناصر والدوافع التي نشأت منها البذور الأولى للمسرح . وبعد هذا يوضع التمثال في المسرح الذي يعيد الآن المحتفلون تدشينه بطقوس مناسبة لأحداث الغد الموسيقية والتمثيلية . فإذا أفاقوا من بسطهم ، وإن لم تلبثه «نشوتهم» بعد ، شف منظرهم عن جلال أطف وجمال أروع في التمثيليات التي سوف يجيء عرضها .

ويخصص اليوم التالي ، وربما اليوم الذي بعده لمباريات الدرام (أغاني ديونيزوس العنزية) ، إذ يجيء إلى أثينا خمسمائة رجل وصبي من جميع أرجاء اليونان ليدخلوا

مباراة الإنشاد من أجل الجوائز المخصصة لذلك . وهنا تتكون منهم جميعاً عشر فرق يلقون أناشيدهم أمام جماهير المعيّدين ، دون أن يرقصوا ، وهم ينشدون ذلك الشعر الغنائى القديم الذى هو المصدر الآخر للأساسة المماثل للمصدر الأول وهو الرقص . إلا أن الذى يهمنا هو صباح الغد . . . هذا الصباح المأمول الذى ننتظره .

إن الظلام الذى يسبق انبثاق الفجر لا يزال يضرب بجرانه ونحن فى طريقنا نحو المسرح ، وها هى ذى أول شعاعات الضوء قد نورت بجبالها الأفق الشرقى ، إلا أن أثينا كلها تبدو وكأنها قد استيقظت بالفعل ، وهامم الأثينيون يهبطون نحو أسوار مسرح ديونيزوس بقلوب مشوقة ومشاعر مستثارة .

وهنا نحن نشعر بالغبطة لمحيئتنا مبكرين هكذا ، لأننا مع ذاك نرى الناس يدافعوننا بالمناكب ، وأن حملة التذاكر المحترشين أمام الأبواب لن يتسع لهم المسرح لكثرتهم . على أن ثمة أمكنة شاغرة تتسع لهذا الفيض من المتفرجين فى المقاعد العليا المشرقة على المسرح الذى يبدو وكأنه ماجور كبير ضخم ، إلا أن هذه المقاعد تبدو فى غلبة ضباب الصبح البارد بعيدة بعداً شديداً متناهيًا عن ساحة الرقص أو الأوركسترا التى سيجرى فيها الفعل ، أى تمثيل المسرحية . وها نحن أولاء نحملق مشدوهين فى تلك الساحة المستديرة التى قام مذبح ديونيزوس فى وسطها تماماً ، ومن وراء الكشك أو الخيمة المنخفضة ، أو الـ Skénos نرى البناء الخلقى بطابقه الأرضى ذى الأعمدة الذى يمكن اتخاذه واجهة قصر أو واجهة معبد ، وقد واجهتنا أبوابه الثلاثة فى الجدار الرئيسى ، وبرز جناحاه أو الـ Paraskenia من طرفيه — كأنهما يحيطان بساحة التمثيل والرقص ، حتى لا يفوتنا شيء من « المسرحية » ، أو ما يجرى ثمة من أفعال .

ولا ينفك ضوء الصبح يتوالى حتى يبدو المسرح مغموراً فى طراوة الصباح المعتمدة وصفاته الباهت الشاحب ، مما تنسم به ألطف ساعات اليوم كله . ألا ما أبدعها من لحظة هى أروع اللحظات لكى يبدأ التمثيل ! وبالفعل لقد أصبح كل شيء معداً الآن ، فها هم كهنة ديونيزوس قد استووا فى مقاعد الشرف — فوق عروشهم — هناك عند حافة الأوركسترا نفسها . والمدرج يعلو من حولهم كأنه خلية نحل شاغية ،

فيأضة بالحياة بمن فيها من تلك الكائنات البشرية :

ثم يبرز مناد ! أجل ... ها هو ذا ينادى سوفوكلس أول المتبارين هذا العام من أجل جائزة المأساة . وهنا تبدأ التمثيلية ، إذ تبدو هناك ، حول مذبح ساحة الرقص جماعة محدشة من الممثلين الذين يقومون بالأدوار الصغيرة (الكومبارس) ، منهم أهالي طيبة ومنهم جماعة من البائسين والمتوسلين ... وعلى مقربة منهم وقف أحدهم وحده ... إنه كاهن على ما يبدو ، وها هو ذا أحد الممثلين يتجه إليهم ... إنه يمشى مشية جليلة بادية الوفا ، وقد لبس قناعه وملابسه الملكية . إن صوته يشق سكون الصباح في جلجلة أخاذة ، متحدثا بكلام موزون ذي جمال أسنى ... كلام تحرى قائلة اختياره ... كلام خصب مجود النعم .

ها هو ذا يقول :

يا أبنائى ! يا ثمار شجرة قدموس التليدة ،
أيها الجيل الحديث الناشء ، ما ليكم جاثين على ركبكم هكذا .
متكأ كئيبين علينا ، حاملين ضفائر الزهر
وأغصان التوسل ، والمدينة تنفج
بعبق البخور ، وترتفع فيها الأصوات بالصلوات ،
وجوار الشكوى إرهاب للقاتل
... إذن فما أنذا الذى تنادون
إنه أنا الذى جئت إليكم ... أوديبيرس الذى تبجله الدنيا بأسرها .

آه ... إذن فهذه سوف تكون قصة أوديبيرس الملك ... أشد القصص أسى
وأفظعها هولاً ! إن هذا الممثل ، أو ذاك الكاهن ، يحدثنا الآن بما نحن عالمون به
بالفعل (وهنا ترتد أذهانتنا إلى دنيا الأساطير في سرعة اللمح) ... فنحن نعرف كيف
أن أوديب بعد أن قتل الهولة وأنقذ من شرها طيبة قد تزوج الملكة الأرملة
چوكاستة وحكم حكماً عادلاً مدة اثنتى عشرة سنة ، وبعد ذلك نشب طاعون

راح يقضى على رعايا مدينته . ونحن نعلم أكثر من هذا ... نعلم ما يكاد يحل عن التلفظ به ... نعلم أن هذا الطاعون آت من عند الآلهة ، لأن أوديب قتل أباه الملك السابق وهو لا يعلم إطلاقاً أنه أبوه ، ثم هو الآن متزوج من والدته . إلا أن هاتين الشخصيتين من شخصيات المسرحية ... هذا الرجل أوديب ذو الكبرياء ... وهذه الملكة ... التي سوف يجعلها سوفوكلس امرأة نبيلة أعظم ما يكون النبيل ... مؤثرة أبلغ ما يكون التأثير ... إنهما لا يعلمان من أمر ذلك السر شيئاً . وسوف نستوى مع الآلهة نفسها في ذلك اليوم حينما نرى السر الفظيع المخوف وهو يتكشف لكل منهما .

لقد أخبرنا الآن أوديب والكاهن عما كان من تعاسة أهل طيبة . والملك - أودا يالها من سخرية ! لقد قطع على نفسه عهداً باكتشاف سبب الطاعون ، وأن يحل لغزهم مهما كان الثمن . إلا أن المتوسلين يحتشدون الآن عند بوابة القصر ، فيما وراء الأوركسترا حيث يهيم كريون بالدخول . وكريون هذا ، وهو أخو الملكة چوكاسته ، آت من دافني يحمل النبوءة من مهبط الوحي . والنبوءة تقول إن ثمة شخصاً دلساً نجساً في المدينة ، وهو الذى قتل لايوس الملك السابق . ولا بد من إنزال القصاص به إذا أريد لهذا الطاعون أن ينتهى . ونحن نلاحظ أنه بينما يشترك أوديب وكريون في ذلك الحوار الذى يوجهنا نحو الذروة الأولى .. نحو تلك اللحظة التى يعود فيها الملك أوديب لينفذ من البوابة داخل القصر - نلاحظ أن هذا العقد البسيط قد أصبح فى نظرنا قصراً الآن - والملك يدخل من تلك البوابة تاذراً بالبحث عن قاتل لايوس .

وهنا يخلى المتوسلون المكان ليحل محلهم الكورس المكون من مشايخ أهل طيبة . إنهم يفدون علينا وهم يمشون نشيداً خفيفاً ويرقصون رقصاً طفيفاً ، ماشين فى خطى بغشاها الجلال والمهابة ، شاقين طريقهم فى ساحة الرقص ، ثم يأخذون مواقعهم بوصفهم عبدة الإله أبوللو .

« صوت .. صوت ذلك الذى يقبل من الطريق المقدس ، ... وهذا بالفعل هو الموكب الراقص الإلهى القديم .. وهذا هو النموذج القديم التعبدى يتجلى فى هذا

الفسق من المسرحية الإنسانية الحديثة . إنهم ينشدون ، ويرددون قصة الطامعون ،
وينشدون الرحمة من الآلهة . . . إنهم يدعون أبوللو وأثينا ، ويستغيثون بأرتميس
وزيوس وديونيزوس .

وها هو ذا أوديب يخرج من القصر مرة ثانية . . . إنه يتكلم ، ويبدو عليه التفكير ،
وهو يهتف بالقائل المجرم الذي اغتال لايوس أن يظهر لكي ينفي من البلاد . ثم هو
يرسل إلى السكاهن الأعشى تيرزياس الذي يحضر ، ثم هانحن أولاء نستمع إلى
ما يشجر من حوار بين كلا هذين الرجلين . . . والملك لا ينفك يلتمس منه الدليل في
إثبات الدليل ، والسكاهن العجوز يلتوى ولا يريد أن يدلي بمعلوماته — حتى إذا ضاق
بالمملك ذرعاً ولم يستطع أن يحبس لسانه قال :

« إنك أنت نفسك النجس الذي يدنس المدينة ! »

وهنا نرى طوفان غضب أوديب عند هذا الاتهام الغريب الذي لا يمكن تصديقه ،
حتى يصرح تيرزياس بكل نبوءته ، ويرهص بالمأساة إلى نهايتها :

إنك تبحث

منذراً مهدداً ، وبأعلى صوتك ، عن الرجل الذي
اغتالت يداه لايوس ، فأسألك عليه . . . إنه يقف
هنا . . .

إنه سيسعى ، وعكازه يتحسس طريقه ، ضارباً
في بلاد مجرولة ، مصغياً إلى أصوات تهتف به من حوله
أنظروا إلى والد أبنائه وأخيه
البذرة والبازر والمبذور
الرجل الذي جلب الحزى والعار على أمه وعلى أبيه
الابن ، القائل ، ومرتكب الفسق !

ويتدخل الكورس فينقدون الموقف ويحولون دون العاصفة ، ويريحون
الأعصاب الثائرة باستراحة غنائية ينشدون فيها ويشرحون لنا الوسائل التي تسلكها

الآلهة والطرق التي يتبعها الناس ، مدعين الثقة في نفس أوديب — ومفرجين عن النفوس ما انتابها من هم بما يعرضون علينا من جمال رقصهم التوقيعي الذي يملأ العين ويأخذ النظر .

إلا أن كريون يعود (من دلف) وهو يتلف إلى الدفاع عن نفسه عما اتهمه به أوديب من أنه هو الذي دبر تلك التهمة ضد الملك ، حتى إذا صرح الشر بين هذين الرجلين وكادا يلتحمان بسيفيهما ، إذا بالملكة چوكاستة تدخل وتقف أمامهما لتقول :

أيها المفرووران حسبكما ما تشدقتما به من كلمات
الغضب العمياء هذه ! ... ألا يأخذ كما شيء من
الرحمة إذ تريان مدينتنا كلها تنزف ... تنزف
دماءها

وأنتما هنا تتراشقان بالخصومات الشخصية !

هذا مع أنها هي التي جلبت على ملكها أول بارقة من بوارق الشك . وها نحن نراه الآن بضل عن صوابه ، وقد أخذ شيء من الفزع يزحف إلى أعماقه ... إنه يخبرنا كيف حدث له مرة أن قتل أحد النبلاء وهو يمتط عربته في مفترق طرق ثلاث ... إنه كان وقتها هاربا من كورنثة ، لأن نبوءة زعمت له أنه سوف يقتل أباه ويتزوج من أمه ، ومن أجل تلك النبوءة هرب من بلاط الملك . ولما لقي هذا الرجل العجوز في طريقه قتله وقتل حراسه ؛ ولكن چوكاستة التي أخذها الآن شيء من الفزع أعظم وأعمق بما في نفس أوديب ترسل إلى راع من الرعاة الذي آثر العزلة في التلال منذ ذلك التاريخ ... إنه الراعي الذي شهد مقتل لا يوس .

وينزاح عن صدرنا ثقل الإصغاء إلى ما كنا نصغي إليه . ونشعر بالراحة قليلا حينما يخرج أوديب وچوكاستة ، ونحن نصغي إلى مقطوعات الكورس وما يرد به عليها في شيء من التسكاسل والخمود — فلقد وصلنا إلى لون من التشوف والاشتياق الإنساني الذي لا يستطيع الغناء أو الرقص أن يخدعانا عنه ... والآن ... هاهي ذى چوكاستة تعود فتقف أمامنا مرة أخرى لتقول :

يا لها من عاصفة عاتية

ملك التي تحتاج الملك ! ... إنها عاصفة من الإثم والفرع وكل لون
من ألوان الشجن !

وبينما هي تضرع إلى أبوللو يدخل أحد الغرباء من بوابة القصر فيجي الكورس ،
ويسأل عن الملك . وتمضي لحظة نصبو فيها إلى ما يفرج همنا وهم چوكاستامان الأنبا .
التي يحماها ذلك الغريب الذي لا يلبث أن يقول إن ملك كورنثة الذي يزعمون أنه
والد أوديب قد مات ، وبهذا يتضح أن النبوءة القديمة التي تقول بأن أوديب سوف
يقتل أباه نبوءة غير صحيحة . إلا أننا لا نلبث أن نفاجأ بهم جديد ... قالوا قد
الغريب يصرح لنا بأن أوديب لم يكن يوما من أهل كورنثة ، بل هو قد
كان طفلا طيبا أنقذته يد العناية من ظهر الجبل الذي ترك فيه وحده لكي
يموت فوقه ...

فانظر ناشدتك الله حينما يتكشف هذا بين أوديب وبين هذا الرجل الغريب
كيف تنتهي چوكاستانبا وكأنا اتابها هم مقيم ! ... أليس في الموجودين من يلاحظ
كيف تنهار الملكة وترنح ؟ — إننا نراها وقد أخذت رأسها بكلتا يديها ! ... إن
هذا الملك ، زوجها ، هو بعينه طفلها الرضيع ! ... إنه لم بعد ثمة حاجة إلى انتظار
حضور الراعي الذي أرسلوا في إحضاره — وهي لهذا تبذل جهدا سريعا لكي
تحول بين أوديب وبين ما يزيد الفكرة التي أدركتها يقينا ... وبعد هذا تذهب
عنا مفزوعة لا تكاد تنطق بكلمة وداع ... إن مأساتها في نظرنا نحن النظارة
قد اكتملت بالفعل ... والكورس لا يتدخل هذه المرة إلا قليلا ، لأن أعين الجمهور
معلقة بمجيء الراعي ...

ويحضر الراعي ، ويأخذ أوديب في مساء لته مساءلة عنيفة ... إنه وهو مشف
على الهاوية التي يعلم أن فيها هلاكه يجد في البحث عن الحقيقة غير ملتو ولا راحم ...
إننا إزاء بناء محكم لا مفر منه إلا إليه ... إنه لا ينفك يزداد حادثة جديدة تدق فيه
حتى نفاجأ بأوديب وقد انقشعت الغشاوة عن عينيه فبدت له جميع آثامه — ونحن
نعلم أن هذا هو ما يدور في روعه — لقد استقين الآن أنه هو نفسه ابن لا يوس ،

وأنه قاتل أبيه ، وأنه الزوج المحرم لوالدته ، وأخو بنيه منها ! ... ونحن حينما نراه يندفع داخل القصر نرانا بحاجة هذه المرة إلى الكورس يفرج عنا ويخفف عنا انتاب أعصابنا ... على أننا لانزال نتوق قليلا إلى شرح المنشدين — لأننا نعلم أن ذروة التمثيلية تجري في تلك اللحظة نفسها خارج المنصة ... ونحن نعلم أن رسولا سوف يأتي كما هي العادة ليقص علينا أحداثا أفضع من كل ما حدث ... أحداثا ربما لم نواجه مثلها قط في الحياة الحقيقية تحت أشعه شمس الصباح التي لا ترحم ... وها هو ذا الرسول يتحدث أمامنا فيقول :

لقد عبرت البوابة ذاهلة عن نفسها مما بها من سورة ،
وكانت ماضية لا تلوي على شيء ، ويداها فوق رأسها ،
تنزعان شعرها كأنهما سلاحان ماضيان ، وهي منطلقة لا
تتردد نحو غرفة زفافها ، فلما دخلها
أغلقت من خلفها أبوابها ، إلا أننا سمعنا
صوتها داخل الغرفة وهي تهتف باسم قرين عمرها
زوجها لا يوس الذي توفي منذ زمن طويل
وبعد هذا لا أدري كيف وجد حثفتها
طريقه إليها ، لأننا فوجئنا بصيحة من صيحات الغضب
يرسلها علينا أوديب ... وعند ذلك ، فيما أعتقد ،
لم نعد نرى ماذا انتاب الملكة
لقد اقتحم أوديب باب الغرفة المغلق بإغلاقا محكما
الباب المصنوع من خشب السنديان فخطمه
واختلعه من جذوره اختلاعا ، ثم دخل
الغرفة المعتمدة

وقد رأيناها هناك أول مارأينا

وقد شئقت نفسها ، وراحت تتأرجح في الأنشطة كطائر ميت
وقد تراجع أوديب حينما رآها ، ثم سمعنا بعد ذلك منه

آهة بائسة ... ثم إذا هو يعمد إلى الانشودة التي شنتها
 فيحلمها ، ثم إذا هو يُسَجِّسها على أرض الغرفة
 حيث تقرر ثمة - أواه... ما أبشع منظر الهول الذي تلا ذلك !
 إنه ينزع دبوسها الذهبي العريض المطروق الذي يشبه اللهب ..
 ينزعه من صدرها ثم إذا هو يغرسه في إنسانى
 عينيه وهو يخاطبهما قائلا : اخرجا ... اخرجا ...
 فلن تريانى بعد اليوم ، ولن تريآ آلامى ولا آثامى ...
 ... لقد كان صوته

يعلو ويرتفع كأنه أنشودة ... ثم إذا يده القوية
 تعاود طعن حدقتيه اللتين راحتا تسيلان بالدم
 فوق لحيته مطراً غزيراً قائماً تخالطه كرات من البرد
 ... إن كل ما وقعت عليه العين أو سمعت به الأذن
 أو خطر على القلب من ألوان التعاسة يرى هنا ماثلاً ! ...

* * *

ثم إذا أوديب يقوده بعضهم أمامنا وهو أعمى وعيناه تدميان ... وإذا
 بمشايع الكورس الطاعنين فى السن يشيخون بوجوههم حتى لا يروا هذا المنظر... إلا
 أننا نواجه ذلك الملك المحطم المهيض الجناح فى شيء أشبه بغثيان المفزوع ... ذلك
 الكائن البشرى الذليل المـحـقـر ... إنه يتلصص طريقه صعدا ، متوسلا إلى الآلهة ،
 متباهيا بأنه قد اتخذ لنفسه نفقا ، مظلم ، لا صوت فيه ... حليسا ... مقطوعا من
 دنيا الآلام ... لاعتنا الراعى الذى أنقذه إذهو طفل رضيع :

... أوه ... البشر ! ... يا ويح للبشر ! ...
 استحلفكم بأسماء الآلهة

أن تقودونى إلى مكان سحيق ، وأن تحجبونى
 عن الأبصار ... أو فاقتلونى ... أو ألقوا بى إلى اليم

حيث لا ترانى العيون بعد أبداً . . .

* * *

إلا أنه لا يزال مشغول الفكر بشيء آخر . . . إنه مشغول بأولاده . . . بابنتيه الصغيرتين . . . وهما تان تقفان هناك . . . وهما هودا و كريون ، آت بهما إلينا . . . فاسمع إلى أوديب يقول :

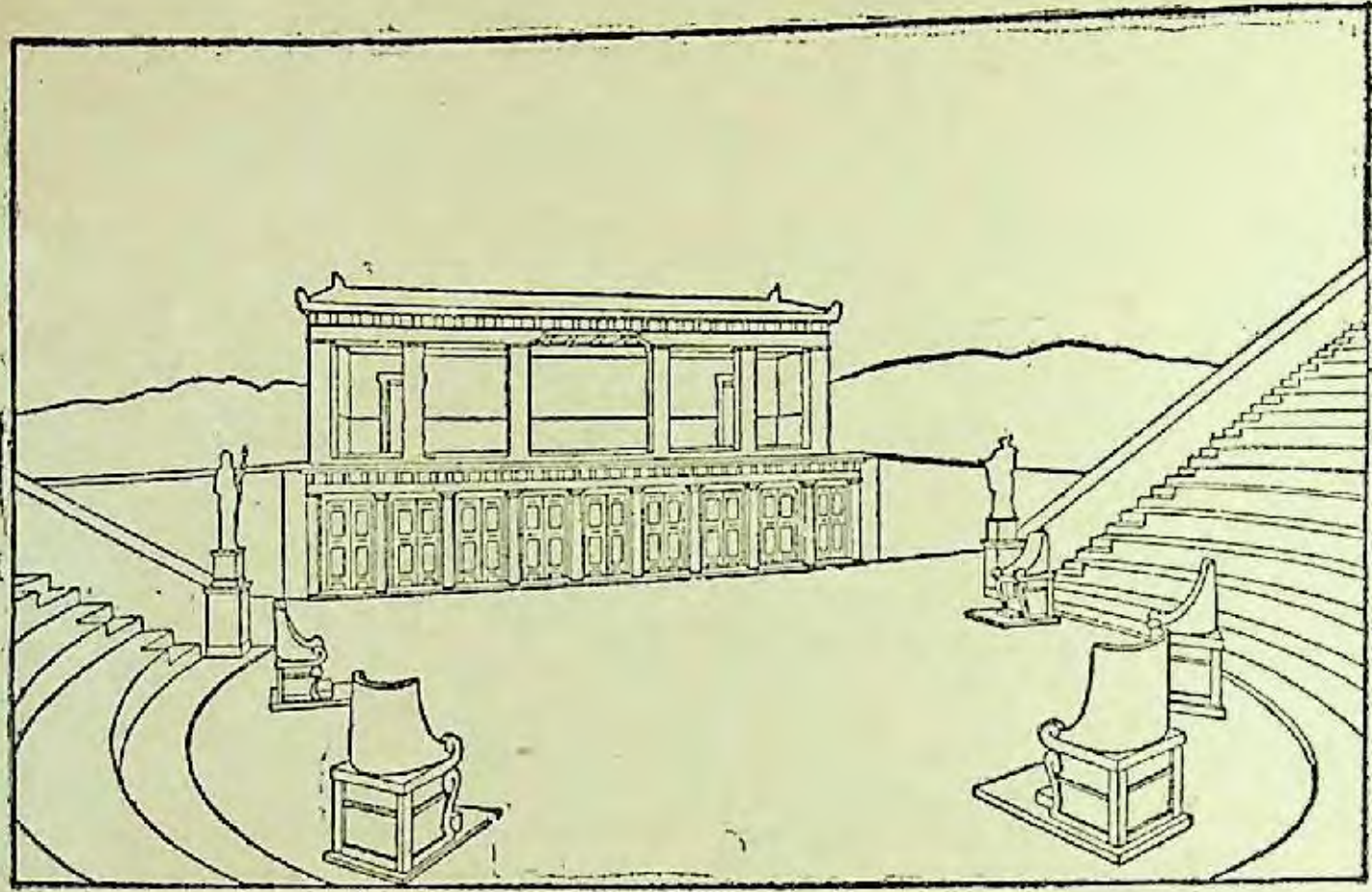
ابنتى ! . . . أين أنتما ؟ . . . تعاليا إلى ذراعى — أواه ! . . .
ذراعى أخيكما . . . الذراعين اللتين جلبتا بما صنعتا
الظلام الداجى على عيني الرجل
الذى غرس غراسكما . . . الرجل الذى كان مغمض
البصر فهو لا يرى ولا يدرى حينما حرث حرثا
لشد ما تفزع الدنيا من هول قصته ! . . .

كريون ! . . . إنك أنت وحدك
الآن والدهاتين الفتاتين ، مذ قضينا نحن
الذين كنا نرعاهما من قبل . . . أتوسل إليك ألا تتخلى عنهما
. . . إنهما لا تزالان صغيرتين كما ترى . . . وحييتين
من الأهل . . . إلا منك . . . أيها الصديق : أعطنى يدك
وعا هدنى . . .

* * *

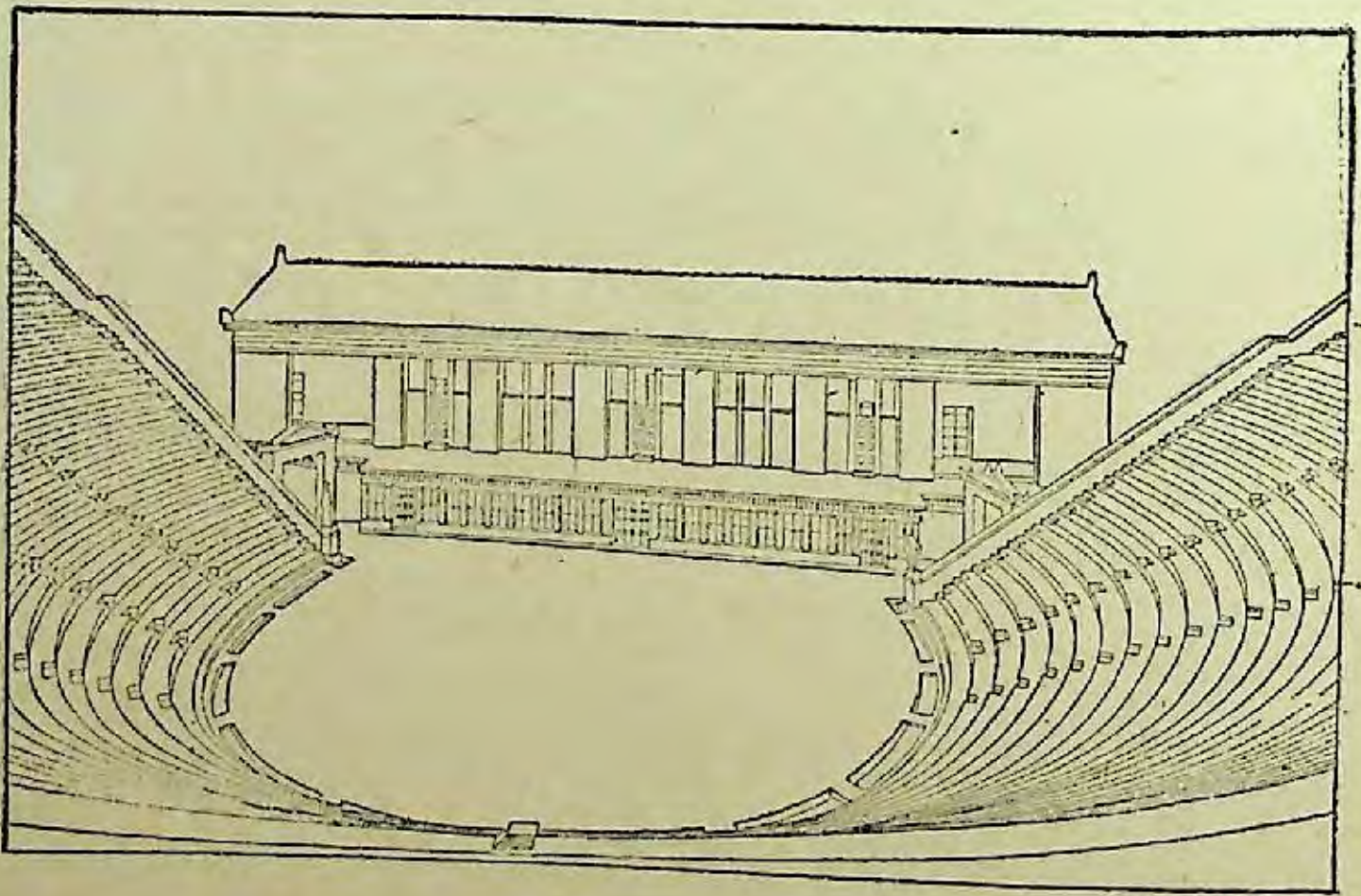
ويتخاذل أوديب لحظة . . . لحظة عابرة ، ويتشبث بأولاده ، إلا أننا نراهم
ينزعون منه . . . ونسمع كريون يقول له : « لا نحاول أن نكون الحاكم بأمره هنا
بعد . . . ، وبينما أوديب يجر إلى الخارج جرا نسمع الكورس ينشدون مرة أخرى ،
فإذا تلاشى إنشادهم إذا نحن نسمع هذا النذير :

ولهذا . . . فعليكم أن تأخذوا حذركم أيها الناس وأن تتبصروا فى عواقب أمركم
ونهايات عيشكم وأيامكم . إننا لا يمكن أن نحكم على حياة إنسان بأنها كانت



(صورة رقم ٢٦)

بناء المنصة في مسرح أوروبس Oropus كما تخيله ا . ر . فيشتر E .R. Fiechter



(صورة رقم ٢٧)

مسرح مدينة لافسوس في العصور اليونانية ، كما تخيل صورته الفنان فيشتر . يلاحظ أن الأوركسترا لاتزال كبيرة إلا أن المنصة الرصيفية مضافة . وهذا مثال انتقالى يتراوح بين الطرز اليونانية الصاعدة والطرز الرومانية .

حياة سعيدة إلا إذا انتهت قصة هذه الحياة كاملة وانتقل إلى هيدز (عالم الظلمة
أوهادس) في غير ألم وبلا ووزر يحمله ...

* * *

إننا نحن المتفرجين نفي بالتدريج إلى ما حولنا حينما تنتهى هذه المأساة الفظيعة
المشجية ، المطهرة للنفوس ، ثم إننا نشعر بشيء من التفاهة فيما نأتى من أفعال
حيثئذ ، حينما يكون المنشدون قد غابوا عن الأنظار : إننا نرانا نهب واقفين وقد
أخذنا تتمطى ونثائب ، وربما ابتعدنا قليلا من افح الشمس — وربما تكلفنا
الابتسام لأننا نرى رجلا يتهد ويبكى قريبا منا ... إننا نحس بأن مشاعرنا طافية
فيما بالقرب من السطح ، ونحن نوشك أن تضل أبصارنا عن الجمهور الذى من
حولنا مما ينتابنا من نوبات العشا ، — إننا نشعر برجفة وقشعريرة — ومع
هذا فإن فى أرواحنا وقدة من الجمال والحسن ... حنانا ... نشوة شافية ... لقد
كننا نعيش فى فترة من الحزن الرفيع ، كما هبطنا إلى وهدة من الرعب والشجن ...
وكان هذا كله فظيعة أيمسا فظاعة ، حتى لقد نزع عنا كل تفاهات الحياة ... وها نحن
أولاء نبدو الآن وقد بلغنا الشاطئ الآخر أطهارا من جميع أوضارنا ،
وقد بدت أرواحنا بصورة ما وهى مستشرقة ... تتلص الضوء ... عارية ...
مجيدة ! ...

إننا أحرىء بأن تقاسى ضعفين بمشاهدة مآسى سوفوكلس هذا اليوم ، إلا أننا
بالرغم من ذلك نرحب بها ، ونحن ننتظر تمثيلها ، راضين متشوقين ! ...

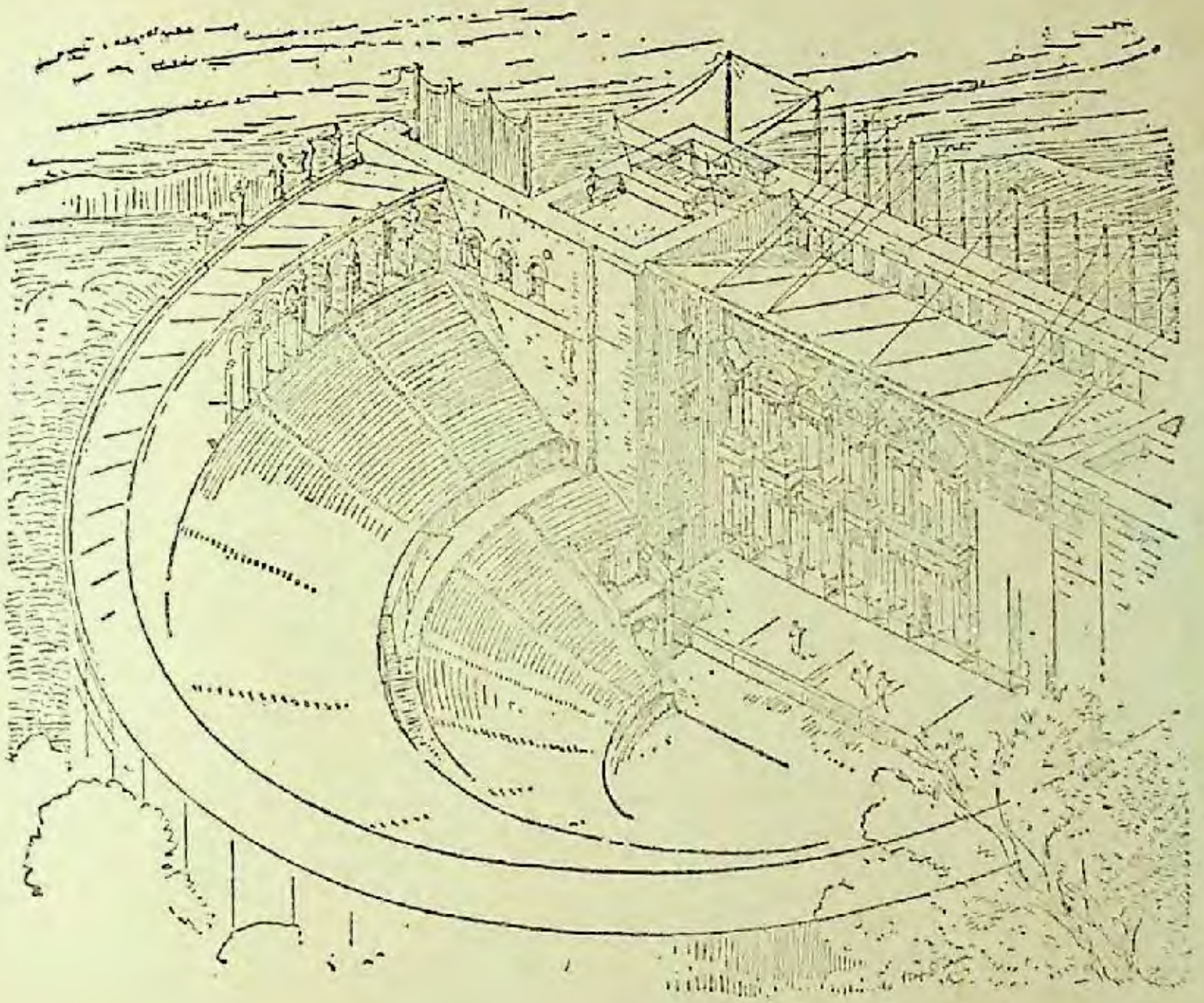
* * *

ونحن نتسامل عن هذا الذى يجعل للمأساة ذلك الجوم من الأسى الرفيع السامى ! ...
هاسر هذا الجلال الذى تنسم به المسرحيات اليونانية ، والذى يقترب بحماهير
نظارتها من الآلهة ، ويظهر الحياة الإنسانية مما ينتابها من ألوان الضعف والمرارة
والضحالة ، ويغمر المتفرج بفيض من الرفعة والسمو ، والرافة التى تشبه رافة
الرحمن الرحيم ؟ ... إن المفكرة والقصة لم تكونا شيئا لطيفا ولا ظريفا ، والشاعر
يتنقل بنا من فسق إلى اتجار إلى قتل — مما هو أشع ألوان الجريمة التى تشتمل منها

النفس (وإنا لنرتجف إذا فكرنا ماذا كان يستطيع أى كاتب من كتاب زماننا
الأكثر « طبيعية » فى كتاباتهم أن يصنع فى مثل ذلك الموضوع ! ...) إلا أننا
لم نرتجف بما قصه علينا سوفوكلس ، بل نحن لم نضق به ولا أثرنا عليه ، وظل المنا
وشجونا بطريقة ما عند مستوى رفيع نوعا ما ...

ومن الأهمية بمكان أن المزيج الذى يتكون منه « المسرح » فى هذه العملية قد
أسفر عن كونه مزيجا صحيحا ، فالشعر جليل نفهم يسمو إلى مستوى القصة المسرحية
الجميلة ، وهذا كله يتجلى فى التمثيل الرائع وفى الإنشاد البديع ، وفى حركة الكورس
بأزنة الإيقاعية ، والمسرح الشامع المتسق الأبعاد فى جلال وروعة يتلاءم هو أيضا
وهذا كله إلى حد كبير ... إن هذا مسرح متماسك مدعم لا يهبط إلى مجرد السرد
القصصى أو التشخيص التصويرى أو الفردى ، المأساة تمضى فيه جارية غير
متعثرة ، وبمقاطعة قوية لآتين ولا تنثنى ، وفى جلال مهيب إلى النهاية المحتومة ...
إن هذا هو الفن الذى يسمو بما يبلغه من كمال فوق نص المسرحية وفوق التمثيل
وفوق المنظر وفرق الرقص ...

ومع هذا فنحن إذا شئنا أن نعرف المزيد من سرفاعليته لوجب أن نبحث فى
تلك العناصر التى يتألف منها هذا الفن ، كل منها على حدة ... إننا نلص الدليل
الكافى على قيم المسرح اليونانى الشعاعية المجردة من هذه المققطات التى اقتبسناها
آنفا ... بل إن فى ترجمتها الإنجليزية (والترجمة عادة من العمليات التى تضعف بهجة
الأصل) جمالا واضحا أخاذا نلصه فى البيت تلو البيت ، مما يدل على أن الأصل
اليونانى كان يحمل من الجلال وحسن الروق أكثر مما نلصه فى هذه الترجمة ... وقد
وجدت نفسى فى « المسرح اليونانى » الحديث فى بيركلى Berkeley متأثرا تأثرا غريبا
بجمال الشعر اليونانى الذى كان يلقيه الممثلون إلقاء رائعا — كما كان يبدو — فيه
أصداء من تلك الفخامة ، وذلك الصفاء الجميل والتهادى الشائق ، تلك السمات التى
كانت تنسج بها حتما الحفلات التمثيلية فى المسارح اليونانية القديمة ؛ وهى سمات لانجدها
نظيرا فى اللغة الإيطالية الأكثر رشاقة وسيولة ، وذلك كما سمعناها فى المسرح الرومانى
القديم فى مدينة تاورمينا ، أو فى اللغة الفرنسية الأكثر غنة ومخارج أنفية ،



(صورة رقم ٢٨)

مسرح روماني كما أعيد بناؤه في مدينة آسبندوس نرى فيه الصورة الحقيقية للمسرح الذي كان
يبنى على شكل المايجور . لاحظ الأوركسترا الضئيلة والمنصة المرتفعة وجدران المنصة المحلاة
بالزخارف .



(صورة رقم ٢٩)

أقنعة للتمثيليات الساتيرية

أو اللغتين الألمانية والإنجليزية الأكثر ثقلاً والأشد جموداً ، كما ينطقهما أهلوهما في الأزمنة المختلفة داخل المسرح وخارجه . . . وعلى هذا فلنسلم جدلاً بأن لكل لغة من تلك اللغات محاسنها الخاصة بها ، والتي يمكن أو لا يمكن استغلالها في الشؤون المسرحية ؛ وأن المأساة اليونانية على ما يبدو كانت تبلغ حد الكمال من حيث الدقة والضبط والقيم اللغوية التي تساعد مساعدة طيبة على التعبيرات الشاعرية وانتظام السياق الشعري . . . ومع هذا ، وبالرغم من تلك القيم ، فنحن نستطيع أن نجد في ترجمات جلبرت مري للمؤلفات اليونانية (وهي الترجمات التي أقتبس منها هنا جميع المقتطفات المنقولة عن كتاب المأسى اليونانيين العظام) مؤلفات مسرحية يونانية فيها من قوة التأثير ، الجمال الشعري الفياض ، ما نجده في أى من المسرحيات التي تعمر بها صواوين المكتبات العالمية كلها — إذا استثنينا مسرحيات شيكسبير فحسب . . .

إن الفنان المسرحي ، أو الرجل الذي يتخذ من فنون المسرح حرفة له وعملاً ، إذا شاهد آية من تلك الآيات المسرحية فوق المنصة أو قرأ نصها ، لن يملك إلا أن يستولى عليه العجب من الصنعة الخالصة التي تتجلى في البناء المسرحي لهذه التمثيليات . . لقد وضع اليونانيون للمأساة أنماطاً لم يخرج عليها الناس إلا قليلاً في أى عصر من العصور اللاحقة ، فجعلوا للمسرحية صورة تبتعث في المتفرج الاهتمام وفرط العاطفة وتثير فيه التشوف ، وتملأه بالاشجن ، ثم تختم على هذا كله بالرضا السادر الذي تشع به روحه آخر الأمر . . . إن البساطة المتناهية التي كانت تقسم بها المسرحية في القرن الخامس قبل الميلاد ، إذا ما قورنت بالتطورات التي تطورت إليها المسرحيات ، ثم الفعل أو الموضوع الصريح المباشر حينما حولت أغاني باخوس أو أنا شيد الدثرام الوصفية إلى حوار وفعل لأول مرة . . . إن هذا وذاك قد عاد على التمثيلية بقابلية عظيمة للتأثير في نفوس النظارة . . . وثمة شيء أشبه بالتجرد الشديد من الزخارف البراقة التي تخطف الأبصار ، أو العاطفة الرقيقة أو المحسنات البيانية . . . إنها أشبه بالمنحوتات المقطوعة من الصخر الخالص . . . المنحوتات الضخمة البادية الجلال . . قبل أن يفكر المثال في تشكيلها أو في المادة الموضوعية لقصة إنشائها

أو في « السحر » الذي سوف يضيفه عليها . . .

يبد أن هذه السجايا قد نجت عن عبقرية مسرحية خالصة . . . لقد كانت الصورة التي تخيلوها صورة مسرحية إلى حد كبير ، كما كانت الطريقة التي نفذوا بها تلك الصورة ثمرة دهاء لا يتولد إلا فوق منصة المسرح (ولا تنس أن الشعراء الذين كتبوا تلك المسرحيات كانوا ممثلين بارزين) . . . وقد نشأ أدب كامل في العصور التالية حول موضوع « التأليف المسرحي » ، وتناول العلماء بناء المسرحية اليونانية فقسّموها أقساما ، ثم حللوها ، ووضعوا الأساس للقواعد و « القوانين » التي تقوم عليها . . . وهذه التحليلات أمور لا حياة فيها ، ولم يكن فيها غناء ولا فائدة لأي كاتب مسرحي ممن جاء بعد — غير أن الصراحة اللطيفة التي يتسم بها موضوع المسرحية ، أو العقدة الفعالة القمينة بالوصول إلى أثرها المنشود في التمثيلات الفردية التي تدور حول شخص من الأشخاص ، كل هذا يظل مصدرا للإلهام ، كما يظل ميدانا خصبا للدراسة أمام القارئ العام . . . إنها تحتوي على تقدم ملحوظ من المقدمة والعرض إلى الحركة الافتتاحية ، ثم البناء ، ثم الذروة ، ثم الهبوط — أو التحول — وأخيرا . . . الحل . . . أو الكارثة . . . إنه بناء قصد به استرعاء أقصى درجات الانتباه وغاية ما يمكن من الاستجابة العاطفية . . . وسوف نعود مرة أخرى إلى هذا الموضوع ، أعني موضوع بناء المسرحية وقواعد الكتابة المسرحية ، وما إلى ذلك من النظر في « الوحدات unities » وغير ، الوحدات من « القوانين الأخرى » ، وذلك حينما نصل إلى عصر الكتاب الكلاسيين الفرنسيين وما قاموا به من جمع وتنسيق القوانين الصحيحة المشروعة في العرف المسرحي . . . أما الآن فحسبنا أن نستعرض هؤلاء اليونانيين بوصفهم فنيين ، علموا الدنيا أصول هذا الفن . . .

إن المادة التي تعالجها المأساة اليونانية مادة حددتها بصورة نهائية تلك النظرة التي كان اليونانيون ينظرون بها إلى المسرح بوصفه منشأة دينية . . . فلم يكن يخطر ببال الشعراء المسرحيين قط أن ينشدوا موضوعات مسرحياتهم أو « عقدها » في غير نطاق الآلهة أو الأبطال الخرافيين ؛ فكانت الأفعال المثيرة ، والجرائم ، والعلل

الوراثية والكفارات — أعنى ما يكفر به المذنبون عن خطاياهم — هى المادة الموضوعية التى تتناولها هذه المسرحيات مصحوبة عادة بصراع بين الإرادات ينشعب بين الآلهة وبين بطل المسرحية ، أو بين الآلهة الصغرى والآلهة العظمى ... وكان كل من المتفرجين يعلم سلفاً ماذا سوف تكون نهاية هذا كله — وذلك كما نستطيع نحن اليوم أن نعلم سلفاً ومنذ بداية المسرحية كل حادثة من حوادث تمثيلية آلام مسيحية ، إلا أن التوتر الدرامى والتشوف المسرحى ، وبالأحرى توتر أعصاب المتفرجين وتشوفهم إلى ماسوف يجرى ، كانا بالرغم من ذلك كله يبلغان درجة عظيمة من القوة والمكابدة ... وكانت المادة الموضوعية ، والآلهة والأبطال والملوك موضع التبرجيل والتقديس ، ومعارك الشجاعة التى تثير الرأفة وتدعو إلى الرثاء ، ثم المصائر التى تسحق أصحابها وتطحنهم طحناً ... كان ذلك كله يكسب المسرحيات جواً من الجاذبية العاطفية قد لا يمكن أن تشتمل عليها المآسى العائلية البصرية ، أو المسرحيات الغرامية التى لا تعدو العلاقات الإنسانية ...

أما ما يطلقون عليه اسم «الوحدات» فكانت تقاليد مرعية فى تشكيل عقدة الفعل Plot-action ، أو موضوع المسرحية . وقد ذهب بعض الشراح إلى أنها سبب ما تنقسم به المسرحية اليونانية الجدية من سمات الرفع والجلال .

والظاهر أن وحدة الفعل Action وبالأحرى وحدة الموضوع ، هى من بين الوحدات الثلاث — الفعل والزمان والمكان — التى تقوم فى نظرنا جميعاً اليوم على أساس سليم ، إذ لا يخفى أن موضوع المسرحية يجب أن تتم له وحدة السياق ، ويجب أن يكون ثابتاً متناسقاً ومتناسكاً . ومثل هذا يمكن أن يقال فيما يتصل بأية مادة متميزة لآى فن من الفنون ، كالألوان فى التصوير ، والكتلة فى المثالة والنحت ، وسيق الجرس والفكرة فى الشعر ؛ إذ بدون وحدة الفعل يفشل الإخراج المسرحى فى المحافظة على استرعاء انتباه النظارة ، واستحثاث انفعالهم وأمزجتهم النفسية ، وخلق «روح المسرح» المكين المتناسك .

أما القواعد التى تذهب إلى وجوب أن يضبط الكتاب المسرحيون زمن الفعل فى يوم واحد ، وأن يبينوا أن كل مشهد من مشاهد يجرى فى مكان واحد ، فتبدو

لنا اليوم أنها قواعد تعسفية كلها قصور وكلها نقص شديد . وقد حدث في عصور معينة أن ما كان يوليه الناس من التوقير الخرافي لهذه «القوانين» قد أربك الكتاب المسرحيين وأسلبهم للحيرة ، وتسبب في نشوب معارك نقدية من أعنف المعارك التي نشبت في تاريخ المسرح . إن الشعراء المسرحيين اليونانيين قريبي العهد بما كان يمارس قبل زمنهم بوصفه رياضة دينية قصصية ، تخلصوا ببطء من تحت تلك الأثقال من ألوان النقص والقصور التي يبدو أنها كانت مفروضة عليهم بحكم الظروف التي كانت تقتضيها الحفلات الإنشادية الدرامية . أي الحفلات التي كانوا ينشدون فيها أغاني باخوس العنزية . وبحكم الظروف التي كان يقتضيها شكل مسرح الرقص المتناهي في البساطة . وكانوا يأخذون عادة حادثة مفردة من حوادث أي أسطورة تتناول حادثا من الأحداث في حياة البطل ثم يعالجون هذه الحادثة كما أنما وقعت في يوم واحد لا تتعداه . ولما لم يكن يدور بخلدكم أن يجعلوا بالمسرح أي تركيبات (أوديكرات) لتمثيل الرواية (ولا يغيب عن بالك أن المسرح في ذلك العهد كان يحفل المناظر المسرحية جهلا تاما) فتمدد كان الفعل يجري في مكان واحد . إلا أن الشراح الذين جاءوا فيما بعد غلوا في قيمة تلك الظروف فجعلوها قواعد يجب أن يراعها كتاب المسرحيات الجديدة ويولوها الاحترام . وقد يظن الإنسان أن مراعاة تلك «الوحدات» ساعدت في الترويج للبساطة العظيمة التي كانت تتسم بها المسرحية اليونانية ، ولما كانت تتسم به من شدة تأثيرها في نفوس المتفرجين ، دون التشدد في مطالبة الكتاب الذين جاءوا فيما بعد بمراعاة مثل تلك القيود ، وذلك حينما تغيرت ظروف المسارح تغيرا تاما — وحينما لم يعد معقولا أن يطالب أحد هؤلاء الكتاب بوجود أن تظل الآلهة والأبطال هي وحدها الرئيسية في المسرحيات ، أو أن يظل الكورس — أي الفرقة الإنشادية — يمارس ما كانت تمارسه قديما من التعليق على الموضوع أو تلخيصه من حين إلى حين وفي فترة بعد فترة . وقد جمع أرسطو في كتابه «الشعر» ما جرى عليه العرف بين الشعراء المسرحيين اليونانيين بطريقة كانت طريقة جد نافعة ومفيدة ، كما كانت في بعض الأحيان طريقة أنارت الطريق لكتاب عصر النهضة وكتاب العصر الحديث ، إلا أنه قام أيضا «بتحنيط» بعض الأفكار بعبارات أوقعت الأذى بكتاب المسرح طوال العصور التي تتابعت من بعده .

لقد كان إسخيلوس ، أول شعراء المآسي العظام ، يحافظ في مسرحياته على قسط أوفى من بساطة الأغاني الباخوسية — الدرامية القديمة — وصورتها الأدبية أكثر مما نجده عند سوفوكلس ويوريبيدز ، وإن تكن عقد مسرحياته على التحقيق أقل براعة مما يعرضه لنا سوفوكلس في « أوديب الملك » . لقد كان إسخيلوس أقرب منهما إلى روح الملحمة في مسرحياته من ناحيتين : ناحية السمو الأصلي الذي تنسم به الملاحم ، إذ كانت له طريقته العظيمة في تجزئة الموضوع بحيث لا نحس أنه عانى كثيرا في تهذيب ما يقدمه لنا من سياق حوادثه ، ذلك السياق المؤثر المصقول المفصل ، وهذه خصيصة تمتاز بها جميع مسرحياته القوية ذات الإلهام ، ثم من ناحية المادة الموضوعية ، مادة شعراء الملاحم ، والمادة الأسطورية والقصص التاريخية الخرافية ، مما تشتمل عليه من تعقيدات دينية شاسعة ، وهو ما كان أسى في نظره من تلك الخرافات البشرية التي كان سوفوكلس ويوريبيدز ينسجان منها برودة مآسيهما المؤثرة .

وقد جاء إسخيلوس في الوقت الذي كان الدافع الذي يدفع شعراء المسرح إلى كتابة مآسيهم قد تخطى نطاق الأساطير القديمة ، ومن ثمة فقد اتجه إلى المسرحية الناشئة ، إلا أنه وضع مواهبه في خدمة الإله ديونيزوس من ناحيته العابسة المتجهممة فجاء مثلها عابسا متجهمما ، نائيا بنفسه عن مظاهر الأعياد الديونيزية الأكثر إنسانية .

وفي رسعنا أن نعرف الكثير على ضوء الحقائق القليلة التي وصلتنا عن حياة إسخيلوس — وأن نحز ما هو أكثر — عن الأسباب التي من أجلها أصبح أول شاعر مسرحي عظيم في العالم . فقد كان على معرفة صميمة خالصة بالطقوس والأسرار الغامضة التي نشأت عنها المسرحية ، وذلك لأن مسقط رأسه كان مدينة إليوريس ، وهو بلاشك كان يدمن التفكير في تلك الاحتفالات المثيرة التي كانت تجري هناك . وقد نشأ إسخيلوس في أسرة شريفة كريمة المحمد . وكان مولده في سنة ٥٢٥ ق. م . ولم تأت سنة ٤٩٩ حتى كان قد شارك في إحدى المباريات المسرحية . وقد برهن على شجاعته بوصفه جنديا ممتازا في معركة كتي مرتون وسلاميس ، وكان لا ينفك ينقب في أغوار الحياة ، عادة الشعراء الفلاسفة الذين خاضوا غمار الحروب . وكان إلى ذلك

كله رجل رحلة وأسفار كذلك ، وقد سجلت أخبار الكثير من رحلاته إلى جزيرة صقلية النائية (حيث أخرج عددا من مسرحياته) في سجلات عصره . وقد ظل طوال أربعين عاما من عمره مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمباريات المسرحية التي كانت تقام في عيد الديونيزيا الكبير في مدينة أثينا وبمسرح ديونيزوس . ويقولون إنه كتب تسعين تمثيلية بين سنة ٤٩٩ وسنة ٤٥٨ وهي السنة التي أخرج فيها « الأورستية » وسبع كاملة من مسرحياته هذه لا تزال موجودة إلى اليوم ، وقد ظفر بجائزة المأساة الأولى اثنتي عشرة مرة . (١)

وأولئك الذين أطلقوا على إسخيلوس لقب « أبي المأساة » لم يكونوا ينظرون في تلك التسمية إلى عبقريته الفائقة المبرزة فحسب ، وهي العبقرية التي جعلته يتسامى بالمسرحية فوق المدى الذي بلغت على أيدي أسلافه من الشعراء بمدى بعيد ، بل كانوا ينظرون أيضا إلى ابتكاره الذي أدخله على التمثيل حينما أدخل ممثلا ثانيا . إن الصراع والبناء المسرحي لم يكونا ممكنين إلا في نطاق محدود فحسب ، حينما لم تكن المسرحية تشتمل إلا على ممثل واحد فقط وعلى قائد الكورس ، فلما أدخل إسخيلوس ممثلين مكان الممثل الواحد (وكان كل منهما يستطيع القيام بأدوار عدة على التوالي ، وذلك بتغيير القناع وملابس الدور) فإنه فتح بذلك الطريق لإحكام العقدة ورسم الشخصيات ، وجعل الحوار لا يقتصر على كونه وسيلة لسرد ما قد حدث بل جعله وسيلة للإيجاء بالصراع المباشر .

ومع هذا فإن أقدم مسرحياته التي لا تزال موجودة ، واسمها : المتضرعات (وهي أيضا أقدم مسرحية يونانية سلمت من الضياع) لا تخلو خلوا تاما من العيوب ونواحي النقص القديمة ، فهي تزخر بقدر كبير من الشعر الغنائي في حين لا تشتمل إلا على قدر قليل من الفعل المسرحي ، وأكثر من نصف أبياتها مخصص للكورس ، والشخصيات بوجه عام تقوم بسرد ما حدث بدلا من أن تقوم بفعله — أعني تمثيله — والمسرحية كلها لا تؤلف إلا حادثة بسيطة واحدة ، وليس سلسلة من الحوادث لها أسبابها ونتائجها وحظها المحتوم . وهؤلاء المتضرعات هن بنات دانوس ، ملك مصر ،

(١) الأورستية هي المأساة الوحيدة الكاملة لإسخيلوس والأربع الباقية حلقات مفردة من ثلاثيات ضاع من كل منها اثنتان .
(د - خ)

الخمسون ، وقد هربن إلى أرجوس من أبناء عمهن الخمسين الذين كانوا يريدون أن يتزوجوا منهن . فهؤلاء العذارى المتضرعات هن الكورس (فرقة الإنشاد) . وقائد هن والملك دانوس هما اللذان يقصان علينا نبأ هربهن ، وهما اللذان يضرعان إلى الآلهة ويسألانها حسن العاقبة . ولما يسمع إليهما ملك أرجوس وهما يلتمسان منه أن يمن عليهن بحمايته ، يتردد خوفاً من أن يكون في استجابته لهن إساءة لآلهته أو إغضب لشعبه ، ومن ثم يذهب لكي يستشير ويستخير . ويأني البشير فيقول إن الأوامر الملكية قد صدرت بالترحيب بالمتضرعات وبوالدهن ... ثم لا نلبث أن نرى سفينة الذين يتعقبون المتضرعات وهي تلوح في الأفق ، كما لا نلبث أن نرى القائد المصري وقد أقبل ليسترد البنات وليعود بهن إلى شاطئ البحر ، إلا أن ملك أرجوس يكون قد رتب أمره على سحب المتضرعات وراء أسوار المدينة ، ومن ثم فهن ينسحبن من الأوركسترا (ساحة الرقص) متلهلات مستبشرات ، ذاهبات إلى حيث ما كن يثبتهن من أمن وسلامة وحماية . وهنا نرى - لاجرم - شيئاً من الفعل في صورة مصغرة لكنه فعل بسيط بطيء ومفتقر إلى ما يشير فينا الشوق والتشوف إذا قيس بما في مأساة أوديب الملك ! وكل ما في المأساة من محاسن ينحصر إلى حد بعيد في أجزائها من الشعر الغنائي .

أما في تمثيلات إسخيلوس الأحدث من المضرعات عهداً فنجد إحكاماً مسرحياً لا ينفك ينمو ويزداد ، كما نجد ازدياداً في الصراع ، ومقداراً أكثر من الفن المسرحي . وواحدة من أبعد مآسى إسخيلوس ، ونعني بها مأساة « بروميثيوس المصفد » مسرحية ساكنة قليلة الحركة . فهذا هو بروميثيوس مصفد مغلول الجسم في صخرة ، وذلك في المشهد الأول ، عقاباً له لإعطائه النار للبشر ، ثم تتألف بقية المأساة بعد ذلك من حوار بينه وبين الكورس ، وبينه وبين الشخصيات المتتابعة ، حتى إذا كانت النهاية رأينا « يتلاشى ويغيب عن الأنظار » . إلا أن الصراع مضمحل يتضمنه ذلك الموقف الذي تحدى فيه إله أصغر الإله زيوس كبير الآلهة . ولعلنا نقرأ في هذه المأساة مسرحية لا نظير لها في الواقع إلا مأساة «أيوب» . وفي الوقت الذي نلاحظ فيه أن تلك المسرحية التي تكاد تخلو من الفعل هي مسرحية كاملة علينا أن نتذكر أن الشعراء في زمن إسخيلوس كانوا يجعلون كل مأساة من مآسيهم مأساة ثلاثية أي تتكون من

ثلاث حلقات ، أو مأساة رباعية أى أربع حلقات متصلة ، وأن هذه الحلقات التي تتألف منها المسرحية كانت تعرض في برنامج تمثيلي واحد .

بيد أن إسخيلوس في مأساته « أجاممنون » كان قد وصل بفن المسرحية نفسها مكتمل العقدة ومستوى رفيعاً من حيث التأليف المسرحي . والأحداث الأولى من المسرحية تطالعنا بالمصير الذي يوشك أن يحقق بأبطالها ، ومن ثمة يجري الفعل مباشرة . لقد كانت كلوتمنسترا زوجة غير أمينة ولا وافية ، وهاهو ذا زوجها أجاممنون قد عاد إلى وطنه . وبينما الفعل يتطور ليباغ ذروته وليصل إلى الكارثة ، نلاحظ أن الأحداث تطول ، وأن الفقرات الوصفية كثيرة متعددة ، لكننا نلحس أن هنا بالفعل مسرحية يونانية مفاجئة تتطور إلى ما تتميز به من كبر وجلال ومصير محتوم ، ولا مفر منه ، والشعر نفسه لا يقل عن أولئك في هذا كله ... وإليك ما نقوله كلوتمنسترا أمام زوجها الملك أجاممنون ، العائد من غيبته الطويلة ... ذلك الزوج الذي لم يظهر أنه يعرف ما ارتكبته زوجته من إثم :

أنتم يا مشايخ المدينة ، يا أهل بلدنا أرجوس
الحاضرين هنا ، إنني لن أستحي بعد
من التعبير عن عواطفى تعبيراً صريحاً أمام الرجال
فالمرأة يأتي عليها وقت يتلاشى من قوادها الخوف
إلى الأبد . وإن أحدا لم يعلمني هذا ، ولا يستطيع غيري
أن يصف كيف كان ثقل السنين التي عشتها
شيئاً لا يحتمل حينما كان زوجي في طروادة
وأية امرأة تقضى الأيام هكذا
في بيت شبه خاو ، وليس إلى جانبها أى إنسان
تمتلى نفسها بالوحشة والسكابة ، ولاتى أذناها
تمتلئان بالشائعات ... شائعات
السوء من حين إلى حين ، فهذا ينعى
إلى زوجي ... وذاك يكذب هذا النعى ،

أنباء كلها تحطم القلب ، وكلها أفضع من الموت
فيها من شائعات كانت تصك سمعى دائماً !

فمن أعماق نفسى التى انزاح عنها الهم
وجانبتها الوحشة . . . أحيى مولاي .

و «أجا بمنون» هى الحلقة الأولى من الثلاثية التى تتألف منها «أساة الأورستية» ،
وتمه كثيرون يعتقدون أن هذه الثلاثية ليست فقط أعظم ما نظم إسخيلوس ، بل هى
أيضاً أبعد مسرحية مفعجة فى المسرح اليونانى كله ، لما تمتاز به من عظم فى التصميم ،
وجلال العناصر فى الفعل ، مما لا يكاد يباريه شئ من المسرحيات التى ظهرت فى ذلك
المسرح فيما بعد . أضف إلى ذلك ما نلسه فيها مما تدشج به من تلك العظمة الشعرية التى
تذكرنا بماتن ، وما تنفرد به من جمال اللغة ، ذلك الجمال الصارم الذى لا نظير له .
إننا قد نرى بالرغم من ذاك أن سوفوكلس أكثر مهارة من حيث الصدفة والمفاجأة من
إسخيلوس ، وأن يوربيدس أكثر المسرحيين اليونانيين خبرة بالعواطف الإنسانية .
لقد كان إسخيلوس يعيش فى فترة ذهبية ، فترة ربما كانت تعكس رواء من اللطف
والشرف الصريح المحض تحفل بها الحياة اليونانية التى تعج من حوله . لقد كان
اليونانيون فى تلك الفترة يؤمنون بأنفسهم إيماناً كريماً عزيزاً وثيق الصلة بغرض
كريم عزيز وسمو روحى نبيل جليل . أما سوفوكلس فيعكس الفن المصقول المذهب
أكثر مما يعكسه إسخيلوس ، وذلك لأن سوفوكلس كان يعيش فى زمن أحدث وأملاً
بالأمن والرفاهية من زمن إسخيلوس . أما يوربيدس فنلس فيه ذلك القلق وهذا
التساؤل اللذين لعاهما ناشئان من فترة الانحلال الأولى فى الحياة اليونانية .

لأن سوفوكلس يضع فى المسرحية اليونانية حداً مميزاً للتقدم نحو كل من الفن
المسرحى الدقيق الخالص ، والحوار الأكثر تحرراً وانطلاقاً . إنه سار قدما نحو
بناء المسرحية الأكثر إتقاناً وتبلياً ، وإن افتقد شيئاً من ذلك الجمال الصارم الأخاذ
الذى كان يتسم به شعر إسخيلوس لأنه كان يؤثر عليه اللغة الأكثر تحرراً وطلاوة .
وكان هذا التبدل ينسجم انسجاماً تاماً وما نعرفه عن حياة سوفوكلس من ميل إلى



النظام ومن محبة الناس جميعاً للطف طبعه ورقة شمائله ، وما كان يتسم به من الاهتمام بكل ما يسترعى انتباه الناس في تلك الحياة . لقد كان سوفوكلس على خلق كريم من شرف النفس ورفعة الطبع . إلا أنه لم يكن يستطيع أن يصير ما صار إليه حين أصبح زهرة عصر بيركلس الياقة لو لم تكن سجاياه هذه أكثر انسجاماً في أنغامها ومحبتها للإنسانية ، وأقل تعظيماً للآلهة مما كان يفعل إسخيلوس .

ولد سوفوكلس سنة ٤٩٥ ق . م ، وتوفي سنة ٤٠٦ ق . م . وقد كتب في أثناء حياته المباركة هذه حوالى مائة مسرحية لم يصلنا منها إلا سبع مسرحيات كاملة فقط . والمعروف أنه هجر التمثيل في سن مبكرة لضعف صوته ، إلا أنه كان يتولى إخراج رواياته بالطبع كما كان يتولى تأليفها . وكان هو الذى أدخل الممثل الثالث في المأساة اليونانية .

أما من حيث ما يمتاز به فنّه المسرحى فيمكننا أن نكتفى من ذلك بمأساة «أوديب الملك» بوصفها أنموذجاً مميزاً . وقد رأينا كيف أوفى بناء هذه المسرحية على الغاية من حيث قوة الترقب وحدة الموضوع وعمقه من أول المسرحية إلى إنهايتها ، ومن حيث الطريقة البالغة حد الكمال والتي اتبعها في بسط الموضوع والكشف عن أسرارها كشفاً يمسك به انتباه المتفرج ، وكيف كان كل جزء محكم الاتصال ببناء المسرحية الأساسى ، وكيف كان كل مشهد وكل فكرة وكل أنشودة تسهم في تيار الفعل المتدفق بالحياة . فبينما نرى أن إسخيلوس قد نحت لنا خطط مسرحيات ضخمة البناء — لأنه كان مصاباً « بشمرة جنون » كما يقولون حينما شرع يكتب تمثيلياته ، متغاضياً عن التواءات الغليظة الحشنة في سبيل الطابع الذهبى الأضخم ، نرى أن سوفوكلس كان السكائب الصناع التام الصنعة الذى يبدأ فيقيم التناسب بين أجزاء مسرحيته ، ثم يتبع ذلك بتقويماته وتنظيماته الأدق صنعا ، وأهم من ذلك كله اتساق أسلوبه وانسجام تعبيره . لقد كان يفهم ما يجب أن يتم للمسرحية من وحدة وتناسق واتجاه أجزائها إلى غاية واحدة ، وما ينبغى أن يتوفر لها من نظام وترتيب ، فهما لا يمكن أن يكون موضع نقد أو مؤاخذه . إن أحداً في تاريخ المسرح كله لم يوفق سوفوكلس في صنعته المسرحية ، تلك الصنعة التى تفيض جمالا خصبا مع

ذاك (ويمكن أن نقول : إن كتاب « المسرحية المحبوبة » ، في القرن التاسع عشر قد ذهبوا شوطاً أبعد مما فعل سوفوكلس في بناء إطار المسرحية الكامل التعقيد ، لكنهم لم يكونوا يضعون شيئاً في هذا الإطار . أما الكتاب الواقعيون فيكتبون بمثل تلك المهارة ، ولكن ليثيروا نفوس المتفرجين ويصدموها أعصابهم — إلا أننا قلنا نجد في مسرحياتهم ذلك الصفاء والجمال الرفيع الذي نجده في سوفوكلس) .

وهم يعدون مأساة « أوديب الملك » دائماً أروع ما كتب سوفوكلس ؛ والمقتطفات التي قبستها هنا قد تنهض دليلاً على ما تمتاز به عبقرية الشاعرية — كما ينهض ملخص المأساة دليلاً على بناء مسرحياته مثلاً ... ومما لا بد من النص عليه ، فضلاً عن ذلك أن ثمة من يفضل مأساته « أنتيجوني » أو مأساته « أوديبوس في كورينوس » أو أياس (أچاكس) ، أو « إلكترا » على مآسيه الأخرى . ومهما يكن من أمر هذه المآسي كلها فأياها إنسان يقرأ أياً من تلك المآسي أو يشاهدها ممثلة لا بد أن يستثيره ما يعانيه الإنسان وهو يُمتحن ذلك الامتحان المرير إذ هو في قبضة المقادير ... الإنسان الشجاع في مخامراته في خضم الحياة ، وقد بدا في شيء من ألوهية أولئك الأرباب الذين يتخذون منه لعبتهم . ولا بد أن يرى الإنسان دائماً بعين عقله جمال المسرح اليوناني الذي يشبه الوعاء الكبير ، وجمال التمثيل الجليل ، وجمال حركات الكورس ذات الإيقاع المزن ، كما لا بد له أن يسمع بأذن العقل أيضاً أنغام الآليات الشعرية ذات الطنين حينما يلقىها الممثلون أو يندشدها الكورس بلهجتهم الغنائية المؤثرة ؛ ذلك أن هذه الروائع مؤلفات قصد بها وجه المسرح ، وليست مجرد حكايات ضخمة شاعرية .

إن ذلك الذي كتب قديماً فقال : « إني أجد إسخيولوس وأقرأ يوربيدز ، أشار في كلمات قليلة إلى فرق ما بين الشاعرين ... وهو الفرق الذي تناوله العلماء بالبحث والفحص في مئات من المجلدات الضخمة . لقد كان إسخيولوس يعاني على الأرجح من هذا البهاء وذاك الجلال نفسه الذي تميزت به مسرحياته في أيامه الأخيرة ، في حين انتفع يوربيدز بما كانت تقدم به مسرحياته من ألفة وإنسانية صريحة بسيطة .

ولد يوربيدز سنة ٤٨٠ ق . م . أى بعد ميلاد سوفوكلس بخمسة عشرة سنة فقط . إلا أنه معدود دائما الشاعر الذى يمثل عهدا يختلف عن عهد سوفوكلس — ومن ثمة لقبوه : « أول المحدثين » . ويعزو بعضهم انحرافه هذا الانحراف الكبير عن الطريق التقليدى للشعر فى المسرح إلى مزاجه النفسى المتقلب بوصفه مفكرا . ولما لم يكن فى الذواقة من أبناء الطبقة العليا مثل سلفيه العظمين فقد عزم فى أول حياته على أن يكون بطلا فى ألعاب القوى ، والظاهر أنه اتجه بعد ذلك نحو التصوير ، إلا أنه انتهى إلى طلب العلم والكتابة المسرحية — وقد أخرج أولى مسرحياته وهو فى الخامسة والعشرين من عمره — وكان يعيش دائما بمعزل عن شئون الحياة المدنية والاجتماعية ، وكانت ميوله إلى حياة التأمل والفكر أكثر منها إلى الأخذ بنصيب من مجريات الحياة فى عصره .

ولو أننا عينا بدراسة تاريخ ذلك العهد لأمكننا العثور بالأسباب الكثيرة التى جعلته يفضل تصوير الكائنات البشرية العادية على تصوير أنماط ورموز إنسانية فى مسرحياته ، ولأمكننا معرفة الأسباب التى من أجلها كان يعزو إلى الآلهة تلك السجاياء الضارة المهلكة ، كما كان يعزو إليها السجاياء الفاتكة . ولماذا كانت رواياته تتهى فى كثير من الأحيان بالريبة فى الحياة واستكناه خباياها ؟ ذلك أن روحا جديدا من التشاؤم كان يغطش العالم اليونانى فى تلك الآونة . فاستسلام الإنسان أمام القدر ، ذلك الاستسلام الذى لا أخذ فيه ولا رد . ثم ذلك التمجيد الأعمى للآلهة ، أمران لم يكن أحد يلتزمهما ولا يطالب بهما نفسه فى ذلك الزمن . وثمة من الأدلة ما يكفى على أن يوربيدز لم يكن يؤمن بتلك الآلهة إلا قليلا ، ومع هذا فقد كان مضطرا اضطرارا إلى ذكرها فى مسرحياته ، لأن التمثيل المسرحى والذهاب إلى المسارح كانا ضربين من ضروب الرياضات الدينية — وما دام الأمر كذلك فلا بأس ! إنه يستطيع أن يعرض تلك الآلهة كما هى ... وأن يعرض البشر كما هم أيضا . وثمة مؤرخون آخرون يستنتجون ، أو يحزرون ، أن جماهير النظارة الذين كان يقدم مسرحياته إليهم ، كانوا أقل ثقافة من تلك الجماهير التى كان الشعراء قبله يغذونهم بما يكتبون ، ومن ثمة كان لابد له من أن يستشيرهم بطريقة أقرب إلى طبيعتهم لكي يمسك

بأنفاسهم ويستثير اهتمامهم . إنهم قوم لم يعودوا يصغون إلى ألوان الجمال والمحاسن فيما يتغناه المنشدون من أشعار ، ولا يعنيتهم الإصغاء إلى الأناشيد المقحمة على موضوع الرواية والتي يتوجه بها القول إلى الآلهة ، ثم هم لم يعودوا يعدون جمال الحركة التوقيعية عنصراً أساسياً من عناصر المسرحية . إنهم لا يد أن يروا كائنات تشبههم ، وأن يصغوا إلى تلك الكائنات وأن يعانون ما تعانيه .

وهكذا جعل يوربيدز المسرحية اليونانية مسرحية إنسانية . ولعله بعد هذا كله قام بذلك بدافع الرأفة الكامنة في نفسه هو ... ليكن ... فهي هي ذى مسرحياته بين أيدينا ... ولأنها لتفيض بأشجان الإنسان وبالعطف عليه والرثاء له . ونحن لم ندخل في خطتنا لهذا الكتاب الخوض في فلسفة الذوق أو في علم الجمال المتصل بالمادة المسرحية ، وما إذا كانت الصرامة والتسامي اللذان كانا للأساسة القديمة أفضل من هذا الشجوة المحرك للعواطف والذي كانت تنسم به المأساة بعد إسخيولوس . ولقد عنف المتشددون من علماء اللغة والمتزمتون في نقدهم يوربيدز وتلقف المآخذ عليه ، إلا أن معظم الناس ظلوا يقرأونه مع ذاك وإلّا ظلوا أيضاً يمتدحون إسخيولوس ويثنون عليه . والواقع أن مسرحيات يوربيدز أقرب صلة بنا ، وأدنى إلى نفوسنا منزلة نحن البشر .

لقد استحدثت في بناء المسرحية حيلة كان من السهل نقدها والاعتراض عليها . فافتتاحياته تبدو أحياناً كأنها حلول بالغة منتهى السذاجة لمشكلة وضع الحقائق الأساسية أمام النظارة . ثم ابتكاره الذي يسمونه « الإله من الآلة » والذي يأتي به بتلك الطريقة التعسفية (في آخر المأساة) ليحل المشكلة المعقدة في المسرحية ليس إلا ابتكاراً غير منطقي ، ومجرد حيلة . ثم نحن نفتقد هنا ما كان يمتاز به سوفوكليس من إدراكه لمعنى تناسق المسرحية وانسجامها ، فضلاً عما كنا نشعر به في مأساه من حتمية المصير الذي لم يكن منه مفر .

على أن يوربيدز من الناحية الشعبية كان في أخريات حياته وبعدها ، الشاعر المسرحي الأثيني ، معبود الجماهير . لقد أثار ضده موجة من النقد والاعتراض أعنف مما أثار أي مسرحي آخر إلا أن ريبته ومناقشته الآلهة الحساب وتصويره لمن كانوا

يستحقون الرثاء والعطف من الناس كانت أمورا يطرب لها النظارة وينتظرونها منه بشغف ، وعلى أحر من الجمر . ومن السهل أن نلاحظ كيف كانت مأساته « النسوة الطرواديات » ، التي صور فيها أهوال الحرب وما يحدث في عقابيلها من نكبات تصويرا فظيماً ، تحرك أشجان جمهور النظارة من الاثينيين — كما حركت أشجان الكثيرين منا في العصور الحديثة . وما ابتكره يوربيدز من تناوله موضوع الحب ، وبالأحرى الحب المحرم ، في مأساته هيپوليت كان من الممكن أن يستثير الجمهور الاثيني الذي لم يشهد مثل هذا الموضوع الإنساني ممثلاً في المسرح من قبل . ودراسته لشخصية « ميديا » تلك المرأة العاتية المهانة ، والتي انقلب حبها لزوجها فأصبح كراهية ، والتي قتلت أبناءها انتقاماً من زوجها — هي دراسة لصورة شخصية لا نجد لها مثيلاً من قبل .

أضف إلى هذا أن أثينا لم تكن مستعدة بوجه الإجمال لمشاهدة أعمال كتاب مسرحيين ينتقدون الحرب جبهة ويعترضون عليها ، كتاب يصورون الآلهة هذا التصوير الذي يظهرهم حقراء كريهين . . . كتاب يناضلون في سبيل البائسين ومنكودي الطالع والمهزومين في معارك الحياة نضالاً لا يهمهم فيه أن يصيبوا بسهامهم من يصيبون أو يجرحوا من يجرحون . لقد أجاز قضاة المباريات المسرحية يوربيدز بخمس جوائز فقط على خمس من مسرحياته فقط من بين اثنتين وتسعين مسرحية تقدم بها إلى تلك المباريات . ثم كانت نهاية المطاف في ضيق من ضاقوا به ذرعاً لتجديفه وخروجه على سنن الدين أن صدر الأمر بنفيه من أثينا ، وذلك لأن أعظم الكتاب المسرحيين أنفسهم لم يكونوا بمأمن من لوم هذه الجماهير المتقلبة التي لا تثبت على رأي ، والتي كانت تحتشد في مسرح ديونيزوس . وقد حدث مرة أن المتفرجين في هذا المسرح ظنوا أن إسخيلوس قد كشف القناع أكثر مما ينبغي عن أسرار الغيبيات الدينية في إحدى مسرحياته فثاروا وهموا أن يبطشوا به ، مما اضطره لكي لا يجوز اقتحامه أو الاعتداء على أحد فيه . (ويقولون إنه حينما قدم للمحاكمة بسبب ذلك فيما بعد لم ينجح ويرى ساحته إلا ما اشتهر به من أنه كان جندياً مقداماً ، وليس

لكونه شاعرا مسرحيا). وحدث أيضا أن الشاعر المسرحي فرينيكوس الأقدم عهداً من إسخيوس أثار في نفوس المتفرجين في مسرحية اسمها «الاستيلاء على ميلتوس» ذكريات مريرة أسخطتهم وأغضببتهم فغرم ألف دراخته، وأصدرت الحكومة قانوناً يحرم عرض مسرحيات أخرى تخوض في هذا الموضوع. وقد شهد يوربيدز الشعب يتلقى مسرحياته لقاء عاصفاً أكثر من مرة، ثم انتهى ذلك آخر الأمر بطرده من أثينا طرداً نهائياً. وكانت خدماته لبلده خدمات لانهاية لها، فقد ثبت أن الشعب كان يردد أناشيده في الشوارع، وأن الإمبراطيين حينما أوشكوا أن يحرقوا أثينا إذا هم يسمعون فجأة فقرة من أنشودة أذكرونها أن أثينا هي مدينة يوربيدز فأشفقوا من الإقدام على ما اعتزموه من إحراقها.

وآخر مسرحية ليوربيدز — وهي مسرحية «الباخوسيات» Baechae — قد كتبها وهو في المنفى ومات قبل أن يصل بها إلى نهايتها تماماً. والمسرحية تشتمل على بعض الأفكار والآراء المعينة التي يستغرق فيها يوربيدز في التأمل في مشكلات الحياة. واسوف أقتطف من هذه المسرحية بالذات تلك الفقرات التي أرجو أن ترينا كيف كان يوربيدز يأخذ بهذا العرف الأصيل السائد في زمنه، ثم كيف كان يحيد عن ذلك العرف لكي يباغ أهدافاً بارعة. لقد جعل من أناشيده الغنائية إيضاحات نفيسة خلابة لم يحسن مثلها أي شاعر من قبل، وإليك شيئاً من هذه الأناشيد:

الكورس المكون من العذارى

هل تعود إلينا يوماً من جديد
تلك الرقصات الطويلة... الطويلة
نقوم بها من وقت الغسق إلى مغارب النجوم؟
وهل نشعر بقطرات الندى فوق أجسادنا، وبمجرى
النسيم يتخلل شعورنا؟ وهل تتألق أقدامنا البيض
في الفجاج المعتمة؟
يا لها من أقدام ظباء هربت إلى المرج الآمن



وأصبحت بمأمن وسط الكلا وبين الجمال الغامر ،
لا تفكر في الفرار بعد ، فزعا من الصائد
بعيدة عن الشراك . . . نائية عمن يترصدها ويجد في أثرها !
إلا أن صوتنا لا يزال يرن في الأفق البعيد
يبعث الرعب في القلوب من كلاب الصيد العادية
التي تجد في الجرى شرسة ، طاوية
ضفاف الأنهار وفجاج الوهاد . . .

رئيسة الكورس

ما أسعده ذلك الضارب فوق متن البحر
ذلك الذى نجا من العاصفة وفاز بالمأوى الأمين وقر !
ما أسعده ذلك الذى بلغ مأمنه
بعد طول ما كدح ! ذلك أن طريق الحياة
طريق غريب شق بحكمة ، قُضِيَ أن الأخ
قد يبد فيه أخاه مالا وسلطانا
وأن ملايين الناس يحيشون ويذهبون
وتختمر نفوسهم بالآمال
فإما ينالون ما يشتهون ، وإما تطيش الأحلام
وتتلاشى ، أو لا تزال تخادعهم
ولكن من ذا الذى فى وسعه أن يدري ،
طلما هذه الأيام تجرى .
أن فى الحياة سعادته ، وأنه قد وجد جنته ؟

إلا أنه لم يكن أقل من ذلك فى براعته على النظم الجيد الذى يسير بالفعل إلى غايته .
ولقد رأينا فى مأساة « أوديب الملك » كيف كانت الجريمة أو الانتحار أو أعمال
العنف الأخرى المثيرة أشد الإثارة لمشاعر الناس تم خارج المنصة — وكانت هذه

قاعدة لا محيص عنها في المأساة اليونانية — وكيف كان يأتي رسول ليعيد سرد الحادثة (وكان يعيد سردها في كثير من الأحيان بأسلوب مؤثر غاية التأثير) . وفي مأساة « الباخوسيات » ، يأتي الرسول ليسرد علينا كيف اقتحم بتيوس العائر الحظ على الباخوسيات بغير إذنهن فيقول :

وعند ذلك جاء الصوت ثانية . وعندما عرفن دعوة ربهن
تلك الدعوة الجميلة الواضحة هبت ذرية قدموس الملكية
واقفات كما تهب حمام الغاب المذعورات
وجئن على جناح السرعة ، وفيهن أمه أجاث
التي ذهب بصرها ، ثم أخواتها ، ومن وراءهن
كل الجماعة المحنقة الأخرى ، وكن أشد سورة وجنونا
ورحن يضربن بين الصخور العانيات ومجرى السيول الطاغيات
حتى عثرن به محتبئا بين أشجار الصنوبر
... وكانت التي تولت أمره هي أمه
المكاهنة العليا لهذه الطقوس الدموية .
وقد نزع غطاء شعره المستعار ، ثم رمى به
عسى أن تعرفه أمه فلا تقتله
لسوء طالعها . وقد راح يتحسس خدها
المتقد بنار الغضب صائحا : أماء ! ... لأنني أنا ابنك ...
ابنك بتيوس الذي ولدته في قصر إخيون !
رحمة بي يا أماء : إنك لن ترضي أن تقتلي
ابنك بسبب الأوزار التي ارتكبها ! ،
إلا أنها كانت ترغى غضبا وتزبد ، وكانت عيناها
تتقدان كالجميم ، وكانت تسيطر عليها أفكار لم تسيطر على
أحد من قبل . وكان باخوس قد أصابها بمس استحوذ عليها ،
فهي لا تسمع ولا ترى . وقد أمسكت فراعته اليسرى

بكلتا يديها ، ثم جعلت قدمها في جنبه فهي كالحديد . . .
ثم شددت عليه . . . فقدت كتفه . . .

وربما كان من المناسب أن نختم دراستنا المقتضبة هذه للشعراء اليونانيين المسرحيين بالأبيات الختامية التي أنهى بها يوربيدز مأساته الأخيرة ، لأنها أبيات يلقيها الكورس ، هذه الشخصية النموذجية اليونانية المسرحية ، ثم هي تبين لنا كيف استمرت تلك الروح الدينية المشؤومة طوال العصرين الذهبي والفضي ، ثم هي أبيات واردة في مسرحية تستمد مادتها الموضوعية من أساطير ديونيزوس الذي أنشأ المسرح باسمه ولتمجيده :

الكورس

لتكن ثمة صور شتى من الأسرار
وأشياء كثيرة مما يخلق الله لتكون
فوق الأمل وفوق الخوف
والغاية التي يتشوف إليها الناس لا تتحقق
بل يحدون أنفسهم مسوقين في طريق لم يفكروا فيه
وهذا هو ما جرى هنا .

أم ترانا نحسن صنعا إذا ختمنا حديثنا عن نزعة يوربيدز الإنسانية في مسرحياته بوصفها إرهاصا بالمستقبل ؟ . . . فهذه مسز براوننج تلخص محبتنا له فتعزوها إلى ماوشى به فنه الرفيع الثوري بذلك الإطار من الحياة الواقعية فتقول :

لم يزل صاحبنا يوربيدز ، بكل ما فيه من إنسانية
وبما سكب من تلك الدموع السخينة
ولمساته للأمور العادية

يطيف بها حتى هبت وسمت إلى الأعلى

إن الإنسان إذا أدرك مميزات المأساة اليونانية ، وحينما يكون قد تذوق إسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدز — ولقى أرسطوفانز في ملاحيه — يكون بذلك قد وصل إلى الأسس الجوهرية في المسرحية اليونانية . ونحن إذ نرجى النظر في الملهاة إلى فصل ثالث

لا يسعنا هنا إلا الإلمام بالحقائق الصغرى عن مسرح المأساة : وبالأحرى ما مر
 بدار التمثيل ، وبطرق الإخراج من تغيرات خلال الفترات الحديثة ، وفترة
 الانحلال في تاريخ المسرحية اليونانية .

لقد كان هناك - لا جرم - عدد كبير جدا من شعراء المأسى فضلا عن
 أولئك الثلاثة الذين ينظر إليهم العالم كله بوصفهم أعظم كتاب المأساة اليونانيين .
 وبعض هؤلاء الشعراء لا يعرفون إلا لأن أسماءهم واردة في السجلات بوصفهم ممن
 اشتركوا في المباريات المسرحية في الأعياد السنوية ، والبعض يعرفون بما تكشف
 عنه الصدفة من الإشارة إليهم أو مما اقتطفه اللغويون والنحاة في عصور لاحقة من
 مؤلفاتهم . إلا أن القارىء العادى ، بل المشتغل بدراسة تاريخ المسرح نفسه ، إذا
 لم يكن يهدف إلى التخصص في دراسته تلك في العصر اليونانى ، لا يحتاج إلى أن يثقل
 ذاكرته بأسماء غير الأسماء التى ذكرناها . بل حسبه أن يعلم أن تقليد الكتاب
 للمأسى العظيمة كان يحدث باستمرار ولا يقف عند حد . وقد استمر عقد المباريات
 خمسة قرون أو ستة ؛ وقد ظل الشعراء يتقدمون بمسرحيات جديدة حتى في عهد
 الإمبراطور هدرىان الرومانى في القرن الثانى بعد الميلاد . وبعد القرن الخامس (ق.م)
 أصبحت إعادة تمثيل المأسى القديمة العظيمة أكثر شيوعا ، حتى إذا كان القرن
 الثالث (ق.م) أصبحت تلك العادة من الأمور العادية ، وبمرور الزمن كانت أعياد
 ديونيزوس التى تجرى في مدن أخرى غير أثينا تعتمد في حفلاتها المسرحية على رصيد
 المسرحيات الأثينية ، ومن ثمة كانت أهم هذه التمثيلات تعرض من حين إلى حين ،
 وقد عرض إسخيلوس في سرقوسه (سيراكيوز بجزيرة صقلية) سنة ٤٧٢ ق.م .
 تمثيلياته التى نال بها جوائز في مباريات المأساة في أثينا في العام السابق على التاريخ
 المذكور .

ثم انتهى الأمر بفرق الممثلين إلى مبارحة المدينة للقيام بحفلات تمثيلية فى الأقاليم ،
 فكانوا يعرضون أحب مسرحياتهم إلى قلوب الشعب . ويمكن أن نعد ، فتانى

ديونيزوس ، هؤلاء أول « نقابة ممثلين » ، أو أول « اتحاد للممثلين » ، ظهر في العالم .
 وحينما أنشئ المسرح الروماني في صورته الدقيقة المحكمة كانت المآسي اليونانية تعرض
 في رومة بكلمتا اللغتين اليونانية واللاتينية بعد ترجمتها إليها . ثم انتهى الأمر بأن
 أصبح الناس في أرجاء الإمبراطورية الرومانية الشاسعة الجديدة ، وفي مدن
 المستعمرات اليونانية القديمة يستمعون إلى تمثيليات الشعراء اليونانيين العظام . أما
 في أثينا نفسها فتدل الشواهد على أن تمثيل هذه المسرحيات استمر إلى القرن الخامس
 بعد الميلاد .

وهكذا تكون أثينا في ظرف قرن واحد منذ نشأة المسرحية قد أنتجت طائفة
 من الشعراء المسرحيين الذين سجلوا أسماءهم في سجل الصفوة القليلة من كتاب المسرح
 الخالدين : وقد استطاع ثلاثة من الكتاب المسرحيين أن يصوروا الحياة اليونانية
 تصويرا أوفى على الغاية في مسرحياتهم الدينية الفنية التي بلغت الحضارة اليونانية
 والعبقرية اليونانية فيها أنضر درجات الازدهار . على أن المسرح اليوناني ظل معتمدا
 اعتمادا كلياً طوال ثمانية قرون أو تسعة قرون على مسرحيات أوفى منزلة من
 مسرحيات هؤلاء الثلاثة الكبار ، أو على إعادة تمثيل مسرحياتهم .

على أن بناء المسرح اليوناني ظل مستمرا في سلسلة من التطورات خلال فترة
 انحطاط المسرحية اليونانية متجها نحو شكله اليوناني - الروماني الذي كان طبيعة
 مباشرة للمسرح في عهد النهضة ، كما كان سلفا لاشك فيه للمسرح في أيامنا هذه .
 لقد كان المسرح في العصر الذهبي للمسرحية اليونانية مسرحا بسيطا نسبيا ، يتألف
 من مدرجات من المقاعد حول باحة مسطحة للرقص والإنشاد والتمثيل ، تشتمل إلى
 الخلف على بنية منخفضة ذات رواق - وهي ما كانوا يسمونه Skéné (الخيمة أو
 الكشك) . وكان الدرج والخيمة منفصلين عن بعضهما بمدخل واسعة ، وكان
 تصميم البناء كله يبلغ من الضخامة والسعة قدرا هائلا لم يعد يتسم به من بعد في أبنية
 دور التمثيل .

بيد أن باحة الرقص ، أو الأوركسترا ، قد أخذت تضيق وتختصر بالتدريج ،
 كما أخذ بناء المنصة (التي استحدثت فيما بعد) يقترب من المدرجات ، ويبلغ حجا

أكبر ، فيصبح أكبر أهمية ، ثم انتهى الأمر بأن أصبح أعلى الرواق (أو سطح الحص أو الخيمة) منصة أشبه بالرصيف الطويل مضافة إلى الأوركسترا ومخصصة للتمثيل ، كما بدأوا يحكمون بناء الطابق الثاني من الرواق حتى أصبح بعد تطورات كثيرة هذا السور الهائل الضخم الذي أصبح شكلاً نموذجياً للمسارح الجريكورومان (اليونانية — الرومانية) والمسارح الرومانية الخالصة .

وليس ثمة أى بناء لدار التمثيل يمكن أن نسميه البناء النموذجي للمسرح اليوناني أو المسرح الروماني ، ذلك أن تصميم خطة المسرح كان يخضع على الدوام لظروف محلية ومطالب متقلبة يتطلبها المخرجون . ولكن حينما أضيف رصيف المنصة اتخذ المسرح تلك السمات أو المعالم التي أصبحت شيئاً أساسياً ولا بد منه في البناء المسرحي في نظر جميع الأجيال اللاحقة ؛ السمات التي أصبح ترتيبها فيما يتصل بعضها ببعض يحدد التكوين العام للعالمى لأبنية المسارح ، ويضع كلاً منها تحت نمط أو نموذج يحمل اسماً خاصاً . أما هذه السمات فهي : المدرج ، أو الصالة (الأوديتوريوم) ثم Auditorium (أى (التياترو Theatron) ويعنى المكان المخصص للفرجة . ثم الأوركسترا ، وكانت أول الأمر مكاناً مخصصاً للرقص والإنشاد والتمثيل ، ثم أخذت فيما بعد تشارك المنصة في هذه الاختصاصات كلها ، ثم انتهى الأمر إلى اختزالها حتى اندمجت في المدرج . ثم المنصة ، وكانت في أول الأمر مجرد رصيف لرفع الممثلين حتى يكونوا بمرأى من المتفرجين ، لكنها لم تلبث في العصور التالية أن أصبحت أرضية « لصندوق منصة A stage-box » ، ثم الـ : منظر Scene ، وكان أول أمره بناء منصة جانب دائرة الرقص (وكلية Skéné تعنى مجرد كلية خيمة أو كشك) ويليه على مقربة شديدة منه السور أو الحائط القائم خلف أرضية المنصة ، وكان مجرد حائط مبنى خال من الزينة ، ثم لم يلبثوا أن زدوه بالزخارف شيئاً فشيئاً (وحينما ينتهى الأمر بالمنصة إلى أن تتراجع خلال فتحة في هذا الحائط ينتقل اسم اللفظة « منظر Scene » إلى الصورة المحيطة بساحة التمثيل والداخلية في « صندوق المنصة » — إلا أن هذا لن يحدث إلا بعد فترة طويلة من العصور الكلاسيكية) .

ولم تكن الأوركسترا اليونانية تشتمل إلا على القليل الأقل من المناظر المسرحية ،

كذلك كان الشأن في المنصة اليونانية ، حتى أن ما يذكر من الأقوال المقتضبة العابرة في هذا الموضوع هي أقوال مبتسرة ولا يمكن التعويل عليها . وقد ظن علماء المسرح زمنا طويلا يسلمون جدلا ومن غير ما دليل بأن اليونانيين كانوا يستخدمون المناظر والتركيبات (أو الديكورات) المصورة ، إلا أننا لا نملك أى شيء يصف لنا تلك المناظر على أن يكون هذا الشيء عما عاصرها وكتب عن زمانها . ومعظم العلماء في أيامنا هذه متفقون على أن الحدس والقراءة الخاطئة للمصادر الغامضة وحدهما هما اللذان يدعمان القول بوجود تلك المناظر اليونانية المتقنة . ولو أن اليونانيين كانوا يستعملون تلك المناظر والديكورات المصورة لكان الأرجح أنها لم تكن إلا مجرد واجهات مبنية زخرفت كي توفر على اليونانيين النفقات الكبرى التي يتطلبها بناء مجموعة من الأعمدة والربعات (بكسر الراء أى أنصاف أعمدة مربعة) والصفوف أو المحاريب . . . وما إلى ذلك . وبعبارة أخرى تظل خلفية المنصة مكانا تقليديا عاطلا من أى زخرف أو حلية . إن اليونانيين لم يقوموا بأية محاولة في سبيل الإيهام والتعبير بالديكورات ، ومن ثمة كان الشاعر يزود نص روايته بأى حيلة ضرورية لوصف البيئة وتوضيح معالم المكان الذي تجرى فيه أحداث المسرحية .

وقد يختلف القول في بناء دار التمثيل في عهد انحطاط المسرح اليوناني ، وذلك حينما أصابته عدوى غرام الرومانيين بالمناظر التي تخطف الأبصار . فما لا شك فيه أن الآلات والأدوات المسرحية التي تلج مختلف المؤثرات ، قد ازدادت وتضاعف عددها بالطريقة نفسها . وهناك أدلة على أنهم قد استحدثوا في تاريخ مبكر جدا آلة واحدة على الأقل ، هي عبارة عن رافعة لرفع تماثيل الآلهة أو رفع البشر إلى مكان عال أو إنزالهم منه . وائس يخفى أن هذه الآلة كانت من الصلابة بحيث يمكن أن ترفع ممثلا من الأوركسترا أو من منصة التمثيل إلى قمة بناء المنظر . وهم يزعمون أن يوربيدز قد استخدم هذه الآلة — ومن ثمة نشأت تلك العبارة المشهورة : الإله من الآلة ، أو Deus ex Machina — إلا أن الدليل الذي لا شك فيه على وجود تلك الآلة موجود في ملاهى أرسطو فانس . ومن الواضح أن كتاب الملاهى كانوا يتلصون الفرص لإثارة الضحك في أى حيلة من أمثال تلك الحيل الفجة

والوسائل الآلية التي كان شعراء المآسى يستعينون بها . ونحن لا يدهشنا أن نجد سقراط في ملهاة السحاب معلقا في سلة في منتصف المسافة بين الأرض والسماء ، وقد راح يقرأ الفلسفة .

وليس ثمة إلا أدلة ضعيفة على وجود آلة اسمها إكيكليما Eccyclema ، بالرغم من أن الحاجة إليها في المآسى أشد من الحاجة إلى الآلة الرافعة السالمة الذكر إذا حكمنا على ضوء ما نلصقه من الأدلة التي نجدها داخل المسرحيات نفسها . والمفروض أن هذه الآلة كانت منصة متحركة مصممة بطريقة يمكن بها أن تمتد إلى الأمام خلال البوابة الوسطى لرواق الكشك أو Skéné ، لكي يظهر فوقها الممثلون حتى يستعرضهم الجمهور . لقد كان مشهد قتل الملك في مأساة إسخيولوس أجاثيون ، يشار إليه عادة بوصفه مثالا نموذجيا : فقد كان القتل يحدث خارج المنصة بالطبع ، ثم يلي ذلك ظهور كركتمسترا وهي واقفة فرق جثتي أجاثيون وكاستندرا . وهم يحزرون بأن هذه المجموعة كانت ترى فوق المنصة المتحركة التي تبدو فجأة وقد دفع بها إلى الأوركسترا ، إما زحفا وإما سائرة فوق عجلات .

وكما كانت جميع هذه التفاصيل الخاصة بشكل المسرح والمناظر والآلات والأدوات موضوعات يحكى حولها الجدل والمناقشات ، فكذلك كانت طريقة التمثيل في القرن الخامس العظيم موضوعا للمناظرات ومثارا للخصومات والكتابات التي لا تنتهي في زمننا الحاضر . ولقد تغيرت الآراء من جديد حول هذه النقطة تغيرا شديدا في عشر السنوات الأخيرة ، إذ تبين أن ما كان يدلى به القائلون بالأحذية ذات النعال الخشبية العالية والملابس الفضفاضة البالغة السعة والأقنعة الضخمة . . . إنما كان كله متبعيا في زمن متأخر . ويبدو الآن أنه من المحتمل أن جسوم الممثلين لم يكن يبالغ في تضخيمها إلا قليلا في أثناء الحقب التي ظهر فيها كل من إسخيولوس وسوفوكلس ويوربيدس ، وإن كانوا يلبسون ملابس غالية ، وأن الأقنعة لم تكن في تلك الفترة بهذا الشكل الغريب البالغ الطول والذي نراه في صور العهد الأخير من تاريخ المسرح اليوناني والروماني وتماثله . وبما لاشك فيه أن التمثيل كان تمثيلا آليا سطحيا وخطابيا ، إلا أننا لا نرى بأسا في أن من الخير أن نتصوره تمثيلا فخا

حر الحركة ، ولو أنه كان تمثيلاً بطيئاً ، ولم يكن يخلو قط من لحظات مشجعية مؤثرة
تأثيراً طبيعياً ، ولقد كانت الأفعنة تجعل التعبير بالوجوه أمراً مستحيلاً (بسبب أن
الممثل كان يقوم في كثير من الأحيان بتمثيل أدوار عدة على التوالي في الرواية
الواحدة ، إن لم يكن لسبب آخر يصعب علينا إدراكه) .

لقد كان القناع تقليداً من التقاليد ، أو رمزا من الرموز ، أو مظهراً للانفعال
الذي يصاحب الشخصية المسرحية في غالب أمرها ، وقد يقتنع الذي يدرس الأفعنة
أن إدارة القناع ليتلقى الضوء بطرق مختلفة ، وذلك بحركة الرأس وغيرها ، يمكن أن
ينتج طائفة من التعبيرات ، إلا أن اتخاذ هذا القناع المسرحي هو حصر مقصود
للتعبير الإنساني المؤلف في إحدى النواحي للحصول على قيم أوسع ، بل على قيم
ربما كانت أكثر جلالاً وهيباً ، في جهات أخرى . وفي وسعنا أن نتخيل الممثل
اليوناني وهو يطور لغة من لغات الإشارة والحركة أشد تعبيراً إلى حد بعيد مما نراه
من ذلك على مسارحنا الحديثة ، كما يمكننا أن نستمتع إليه بأذاننا المتخيلة وهو يتحدث
وينشد ويغنى ، خلال سلسلة من الأساليب الإلقائية أصعب تماماً مما في وسع
الممثلين المحدثين أن يفعلوا . وثمة من الشواهد الكثيرة ما يدل على أن التمثيل كان
فنًا من الفنون التي تستلزم من الممثل دراسة وتخصصاً يستمران طول الحياة ، وأن
تدرجات الفن التعبيري كانت من الأمور التي يجري وراءها الممثل بمثابرة وكد .
ولم تكن هذه التدرجات تدرجات واقعية على التحقيق ، بل كانت أرخم تدرجات
الصوت الإنفعالية ، وفق ما تقتضيه طبيعة القناع والحركة المنسجمة ونوع الصوت
المطلوب من طرق جزى عليها العرف في عالم التمثيل .

لقد أصبح التمثيل حرفة معترفاً بها حتى في زمن إسكيلوس ، ثم ازدادت أهميتها
خلال القرن الخامس ؛ وبعد انحطاط الكتابة المسرحية كان التمثيل لا يزال فناً أكثر
سمواً وأعلى مرتبة من الكتابة المسرحية وذلك بوصفه فناً منفصلاً عنها ، وذلك إلى
أن حدث أن أصبحت المباريات بين الممثلين أهم في أعين الناس من المباريات بين
الكتاب المسرحيين . وقد أصبحت نقابة الممثلين منظمة اقتصادية واجتماعية ذات



قوة وسلطان ، وأصبح أعضاؤها يتمتعون بمزايا خاصة بوصفهم عمالا دينيين .

وقد انحطت قيمة الكورس بانحطاط المسرحية . ولقد كان الكورس صلة الوصل بين مهرجانات ما قبل عصر التمثيل وعصر المسرحيات ذات الصبغة الأدبية الكاملة . وكانت استراحات أو فواصل الموسيقى والشعر والرقص ، التي يتيحها الكورس نوعا من أنواع الإخصاب لتخطيط المسرحية في زمن يوربيدز . والظاهر أن التوتر المفجع كان مما يستلزم هذه التنفيسات وألوان التفرج (عن أعصاب المتفرجين) — وهي أشبه بفترات الاستراحة في مسارحنا ، إلا أنها كانت تزيد عليها قيمة ، فلقد كان الكورس يتحرك في موكب واحد أو في تشكيلات جماعية ، وبطريقة إيقاعية منسجمة ، وكأنه تقوية بصرية — أى عن طريق العينين — لما تحمله أناشيد الكورس من معان ... وكان كلامه ينشد أو يتغنى به ، لكنه بمفهومه كان تعليقا على الفعل الذى سوف يقع أو توسلا إلى الآلهة ، أو حلية غنائية . وكانت الأناشيد فى خلال الفترة العظيمة (١) تزيد من حدة الانفعال الذى يحدثه الفعل ، ولعل الأفضل أن نقول إنها كانت تزيد هذا الانفعال عمقا فى نفس الوقت الذى كانت تتيح فيه التنفيس عن أعصاب المتفرجين حينما يباغ الفعل ذرواته الأشد عصفاء . ولقد رأينا فى أول مسرحية لإسخيولوس كيف أن الكورس كان يسترعى انتباه المتفرجين فى أكثر من نصف الزمن الذى يستغرقه الفعل — وهذا هو ما تبقى منه منذ ذلك العهد الذى كانت المسرحية (أو الدراما) تكون فيه فترات الاستراحة ، بينما كان الإنشاد الراتص يكون الخطوة الرئيسية للفعل . ولقد رأينا أيضا كيف كان يوربيدز يكرس أجل الأغاني التى تشتمل عليها مسرحياته للكورس ؛ بيد أننا يجب أن نلاحظ أن هذه الأغاني كانت توضع غالبا أشبه ما تكون بالزخارف الزائدة مما كان يصنع إسخيولوس وسوفوكلس . والواقع أن الإنسان يستمتع أن يوربيدز كان يضيف أغنياته بوصفها مجرد مألوفة وتقليدا جاريا دون أن يعتقد مطلقا بأن هذه الأغنيات تتبع البناء المسرحى الذى يميظ اللثام عن حظوظ الكائنات البشرية .

(١) المقصود فترة إسخيولوس وسوفوكلس ويوربيدز (د . خ) .



ومنذ ذلك الوقت لم يعد الكورس شيئاً لازماً للمسرحية . وقد كان قائد الكورس ممثلاً من الممثلين الرئيسيين في المسرحية منذ أن أدخل تسبس الممثل الأول لكي يتناوب الكلام معه ، إلا أننا منذ الآن ان نلتقي وقائد هذا الكورس مطلقاً ، وإن أمكن أن نجد الشراح والذين يقدمون للمسرحيات قبل تمثيلها والراقصات الأوليات والذين يختتمون المسرحية بكلمة عنها في العصور الأحدث عهداً يقومون بوظائف معينة بما كان يقوم به قديماً قائد الكورس .

وقد ذكرنا من قبل ما كان يقوم به الخوريحس ، أو الممول الذي كان يأخذ على عاتقه الإنفاق على إخراج المسرحية . ولقد طورت أثينا نظاماً كان يمكن بمقتضاه أن يتسبب أحد الأغنياء الموسرين لكي يضطلع بالإشراف على إخراج منهاج — أو بروجرام — مسرحي لأحد الشعراء على أن يتحمل معظم ما ينفق على المسرحية حتى تصبح معدة للعرض ، فإذا نجح الشاعر في الظفر بجائزة المباراة المسرحية توج الخوريحس مع الشاعر وشاركه شرف هذا الظفر . وكان الخوريحس يساعد الشاعر في انتقاء الممثلين وأعضاء الكورس ، كما كان يدفع الرواتب لهيئة التمثيل والإشاد والموسميين والمدرسين ومن إليهم . وكان يشتري الملابس اللازمة للمسرحية . والظاهر أنه كان يقنع بما كان يسهم به على هذا النحو فيما يقوم به عمال المسرح الحقيقية من تلك الخدمة الدينية .

أما ذلك المشهد اليسير المضحك الذي كان يتبع دائماً العرض الجميل للمسرحيات المفجعة في المسرح الأثيني فيجب أن يلتبس في التمثيلات الساتيرية . لقد كان كل بروجرام من بروجرامات الأيام الثلاثة المخصصة لمباريات المأسى يشتمل على ثلاث مأسى ومسرحية ساتيرية ، ومن ثمة كان كبار الكتاب المسرحيين جميعاً يضطرون إلى كتابة هذه القطع الهازلة التي لم يكونوا يرعون فيها ، على ما يبدو حرمة الخلق أو القانون . وقد كانت الملهاة منذ زمن موغل في القدم تسير في طريقها المستقل المنفصل عن طريق المأساة وقد تبلورت حتى انتهت إلى صورة منتظمة مقررة . ولعل الأثينيين لم يكونوا يستلزمون أن تحتفظ المأساة أو الملهاة احتفاظاً دقيقاً بالتقاليد التي كانت لهما في مهرجانات العهد الديونيزي القديم ، عندما كانوا يحملون رمزا لعضو

التذكير في مقدمة تلك المهرجانات . وكيفما كان الأمر فقد ظلت المسرحية الساتيرية نوعا مسرحيا مستقلا بذاته خلال القرن الخامس بأكمله . وكانت سمتها الثابتة الرئيسية هي هذا السكورس من الساتير ، وهم ممثلون ذوو شعور وقرون وأذيال ومن أمامهم رمز لعضو التذكير ، وكان يمكن الاتكال عليهم في استخفاف أى جمهور بما يقومون به من حركاتهم المضحكة الماجنة . أما ما كان يحدث غير ذلك فالظاهر أنهم كانوا يقومون بخليط من أعمال البطولة والتفريع . وقد كانوا يتبعون المأسى أحيانا بإحدى هذه الهزليات المضحكة التى كان يظهر فيها نفس أبطال المأسى وملوكها وكبار شخصياتها ، ولكن من زاوية نظر مضحكة ، حيث يهبطون إلى التشخيص القبيح الشاذ والشائن ، الخالى من الاحتشام في كثير من الأحيان ، والذي يقوم به ممثلو المهازل العنيفة التى تعتمد على الضرب والطم واللطم .

إن الجمع في تلك الأيام بين النقيضين في حفلة واحدة ... بين أسمى ألوان المأساة التى عرفها العالم في أى عصر من العصور ، وبين المهازل التى تبلغ من قلة الاحتشام المبلغ الذى لا نجد له نظيرا في عالم المسرح الحديث يبدو أمرا يستحيل تفسيره إلا إذا لم يفتنا أن نتذكر أن ديونيزوس كان له جانبان ، وأنه إذا صح أن يؤدى جانب النشوة الإلهية التى يشيرها في عبادته من الإنشاد والرقص والموسيقى إلى الدراماة - أو المسرحية - الخالصة ، فإن الجانب الوحشى منه يمكن أن يؤدى إلى وجهة أخرى تنتهى إلى الرقص والتمثيل الهزلى غير المحتشم . لقد كانت المسرحية الساتيرية هى رقصة عضو التذكير القديمة - التى تليق من ثمة برب الخمر والإخصاب - وهى الرقصة التى كانت تبدو رقصة مسرحية وإن لم تبد في قالب مذهب راق رفيع . وقد كان الإينيون ينفرون من أن يهملوا في عيد الديونيزيا أى شيء من الأشياء التى تعبر أدق التعبير عن إلههم هذا الذى كانوا يحبونه حبا شديدا . أضف إلى هذا أن الإله نفسه قد لا يرضيه ألا يقوم الساتير بدورهم في ذلك العيد .

أما المأساة الرومانية فلم تزد قط على أنها كانت صورة فاسدة من المأساة اليونانية ، والاسم الوحيد الذى يستحق الذكر من بين الأسماء الغريبة الثلاثين من كتاب المأساة اللاتينية هو اسم سنكا ، ومأسية هي وحدها ما وصل إلينا من مأسى اللاتين .

وقد حظيت هذه المآسى بشهرة عالمية واسعة لما تتطوى عليه من قيم ذاتية ملازمة وليس بسبب الانطباع الذى تركته فى الأجيال المستقبلية بوصفها نماذج جرت الجماعات المتتابة من رجال المذهب الكلاسى الحديث على احتذائها .

لقد كان سنكا يعيش فى تلك الفترة التى فضبت فيها حياة البساطة والبهاء المبرأ من الشوائب فى العالم الغربى . فى القرن الأول من التاريخ المسيحى ، فى عهد كاليجولا وكلوديوس ونيرون ، لم تكن ثمة إلا أقل الفرص للرجل الذى عرف بأنه سياسى وسناتور وقنصل وفيلسوف وكاتب خصب جم الإنتاج ، ومن يسحر بحبه ألباب الإمبراطورات ... أقول : إنه لم تكن ثمة إلا أقل الفرص لمثل هذا الرجل لى يفوز بما كان لإسخيلوس من جمال رفيع أو يصل إلى ما كان ليوريبيدز من شجن وعاطفة إنسانية مستغرقة . لقد كان عصرًا يتسم بالبهاء ، كما كان سنكا يتسم بالبهاء أيضا ، إلا أنه كان بهاء سطحيًا خالصًا . فقد أعاد سنكا كتابة قصص أوديب وميديا وأجاممنون القديمة المفجعة فى إطار مسرحيات ، لكنها كانت مسرحيات خالية من سمو الإحساس اليونانى ، وليس فيها أثارة من الإخلاص أو الصدق ، وتقضى على الشعر فيها زخارفها البيانية . لقد كانت مآسى نضب فيها معين الحياة ، ولم تكن الشخصيات الروائية إلا أدوات لحمل الأفكار الأخلاقية ، كما كان الفعل Action فيها عتيبًا ، والنظم موضوعًا بمالا يوائم حاجيات الإلقاء الخطابى المبالغ فيه .

وهذا هو الفن المبرقش ، بل الفن الكابى الكئيب ، الممتلىء بالكلام المزوق والعبارات الطنانة والتكلف المصطنع . وبالرغم من ذلك فقد ظل الناس مدة دامت قرونًا ، يقدرونه وينظرون إليه بوصفه المثل الأعلى لما يجب أن تكون عليه المأساة فى عالم التأليف المسرحى ، بل كانوا يرفعون من شأنه فوق فن إسخيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز ، وبما هو مثار للشك أن تكون هذه المسرحيات قد أخرجت أبدأ فى مسارح رومة الشعبية ، وبالأحرى فى مسارحها المنتظمة ، أو المعترف بها ، ذات الجمهور المشاغب الذى لا يكاد يسيغ تلك الخطب الطويلة الإرشادية ، أو هذه الزخارف البيانية المبالغ فيها ، وذلك الفعل البطىء المتسكع . إلا أن هذا هو ما كان شأنها فى نظرهم ، طريقة من طرف المسرح العالمى لها هذا القدر من الأهمية ، لا لشيء .

إلا لأن نقاد عصر النهضة من الإيطاليين والفرنسيين كادوا يقنعون العالم الغربي كله بأن المأساة يجب أن تظل على الدوام في الإطار الذي حدده لها سنكا .

وبهذا لم تعد المأساة قط هي تلك المأساة الفخمة الجليلة الرصينة المطهرة للأرواح التي كان هذا شأنها في القرن الخامس قبل الميلاد . ونحن وإن وجدنا شيئاً من الامتداد الإنساني الذي يذكرنا بجلالها ونخامتها في مآسى عصر شيكسبير إلا أننا نجد من يؤكدون لك أننا عندما ندير ظهورنا للمأساة اليونانية إنما ندير ظهورنا لأبداع ما عهده المسرح من فن المآسى في التاريخ كله .

الفصل الرابع

الملهاة

عند اليونان والرومان

لو أننا كنا جلوسا بين المتفرجين في مسرح ديونيزوس في ذلك اليوم من أيام الربيع سنة ٤٢٣ قبل الميلاد ، وذلك عندما كان شخص ما من الناس يمثل سقراط وهو موضوع في سلة معلقة بين أرض الأوركسترا (المرقص) وسماء عتد المنصة لكان ذلك قدينا بأن يجعلنا نجد في هذه الحادثة المفتاح الذي يمدنا بقدر من فهم حقيقة الملهاة اليونانية أكبر مما نستطيعه الآن ، وبعبارة أخرى كنا فهمنا أن هذه الملهاة كانت ملهاة فعل Action وموقف Situation ولم تكن ملهاة صراع بين الشخصيات .

ولو أننا سمعنا الممثلين وهم يلقون تلك الأبيات من أبيات المسرحية التي تصور لنا سقراط العظيم على أنه لا يمتاز إلا قليلا عن فيلسوف دجال ورجل ينشر الشقاق والأفكار الشريرة بين الناس ، لاستطعنا أن نستنتج ، بحق كل الحق ، أن الكاريكاتير أو التصوير الهزلي ، وأشخاص العظماء كانوا يؤلفان جزءا كبيرا مما كان في الملهاة اليونانية في عهدها القديم من هذا القدر القليل من رسم الشخصيات . (وإذا كان ما وصلنا من قصة سقراط التي لم تعترف بها المصادر الرسمية الموثوق بها اعترافا تاما قصة حقيقية لامكننا أيضا أن نرى سقراط نفسه ، سقراط الحقيقي — الذي كان كبير الشبه في منظره بمثل مضحك بما كان له من ذلك البطن الذي يشبه البرميل وبوجهه البشوش الضاحك الذي يشبه وجه السانير ، وهو يهب واقفا بيننا مواجهها الجمهور لكي ينظروا إليه ؛ ولكي يريهم أنه هو أيضا يستظرف هذا التصوير الكاريكاتوري الذي صوروه به) .



وكان في إمكاننا ذلك اليوم أيضاً أن نرى تمثيل ملهاة « إبريق الخمر » يؤلفها كراتينوس . وهى الملهاة التى ظفرت بالجائزة . من دون ملهاة السحاب التى كتبها أرسطوفانز . وملهاة « إبريق الخمر » هذه هى من الملاحى التى لاشك فى أنها كانت توائم أحسن المواءمة العيد الديونيزى الذى كانت تتجلى فيه (فى غير ما احتشام أو خشوع) خصائص كل من شاربى الخمر وشاربى الماء . وفى وسعنا أن نتصور كيف كان اللهو بالسكر يستثمر استثماراً مادياً عظيماً فى تلك المناسبة . ولعلنا فى العام التالى كنا نشهد فى عيد اللينايا تمثيل ملهاة « الزناير » أو « الطير » أو « الضفدع » من ملاحى أرسطوفانز ، وقد لبس الكورس فى كل منها ملابس — التى تلائم اسم المسرحية ، وتدريبوا على جميع حركات التمثيل الهزلى الذى كان يمكن أن يقوم على محاكاة الزناير أو الطيور أو الضفدع ، والذى كان يمكن أن نقنع على ضوءه بأن الملهاة ، حتى وفاة يوربيدز ، لم تتقدم كثيراً عما كانت عليه تلك المهرجانات التذكارية القديمة التى كان يقيمها السوق من المحتفلين ذوو الرموز الذكورية . ولعلنا كنا نلاحظ فى حوار هذه المسرحيات الكثيرة ، أكثر مما لاحظنا ، غير قليل من الهزل البذى والتورية القدرة ، وكانت مناظر القىء والبقي وأكوام السباح وما هو أقدر من ذلك كله تمد المسرحية ببواعث ومثيرات للضحك كهذه البواعث التى تثيرها (الطورطات ١) ومثانات الحيوان المذبوح (الشخيخة ١) وقشر الموز والتنديد بالحوات . ولم يكونوا يعالجون العلاقات الثلاثية — وبالأحرى غرام رجلين بامرأة أو امرأتين برجل — معالجة دقيقة رقيقة ، بل كانوا يتناولونها على طريقة رابليه ، تلك الطريقة العنيفة المتأججة التى تشتعل غيرة .

فمن أمثال هذه المواد إذن كانت تتركب ملهاة القرن الخامس (ق.م) ، كما كانت إلى ذلك كله تنسم بقلة التتابع أو الاستمرار ، وبالأحرى بتفكك أحداثها ، وندرة وجود ما يجعل هذه الأحداث أشياء لا يمكن تجنب وقوعها ، ثم خلو الملهاة من أى تصوير جدى للشخصيات ، بما يجعلك ، أيها القارى العزيز ، تحكم بأن الاثنينين لم يكونوا يعرفون الملهاة الراقية .

ونحن إذا ميزنا بين المأساة الراقية وبين نوع أقل سموا منها لوجب علينا أن

نسلم بأن اليونانيين كانوا أساتذة في هذا الميدان لا يداينهم فيه غيرهم . لقد كانوا يرفعون القارىء أو المتفرج إلى عليين ، ويلهبون خياله ويفتحون أبواب قلبه لمشاعر الرأفة ذات الجلال ، وينثرون روحه بساطع من الضوء ، ويغمسون مشاعره في لجة من الحزن حتى يتركوه وقد تظهر من أدرانهم . لقد كانوا يعضون بنا بفعلهم المتسق المنتظم ، وشعرهم البديع الأسنى ، من الترقب في مستهل الرواية إلى الاكتفاء الذى يملأنا بهاء ! لقد قال بعضهم : إن أى كاتب مسرحى تافه يستطيع أن يهيج النفس ويشير فيها كوامن الشجن ، ولكن كاتب المأساة المتمسك من فنه هو وحده الذى يستطيع أن يتسامى بها ويشعرها بالرفعة ... وهذا القول هو من الأقوال التى لا بد أن تخطر ببالنا ونحن ننتقل من المسرحية اليونانية إلى التمثيلية الواقعية الحديثة ، وذلك لأن التسامى بأرواحنا هو سر العظمة فى مسرحية القرن الخامس (ق.م) المفجعة ، التى هى بحق عين مانعنيه بالمأساة « الراقية » .

أما فى عالم الملهاة ، حيث يحدثنا الثقباء فيقولون : إن ما يدل على أحسن أنواعها هو ما تثيره من « ضحك رصين صادر عن فكر وترو » ، وحيث يقولون : إن الملهاة ذات الأهمية الجدية تنمو من تطور الشخصية تطورا منطقياً ... فلا يسعنا ، إذا طبقنا هذا الكلام على الملهاة اليونانية ، إلا أن نحكم عليها بأنها كانت شيئاً من مرتبة هابطة . ذلك أنها فى تاريخها بأجمعه لم ترتفع قط إلى وحدة الإحساس أو اللمز المدعم — أعنى الهجوم القائم على ما يقتضيه — أو التراشق الجذاب هجومياً على نقائص الخلق الإنسانى ، وقد ظلت الملهاة اليونانية ، فيما نعلم من أمرها مباشرة من نصوص الملاحى وفقرها الباقية من العصور اليونانية ، ومن الصور المسرحية الباقية من تلك العصور هى نفسها تلك الملهاة التى تزدد سوقية وابتذالاً وعنفاً ، وتثقلها نفس العناصر الهزلية الناجمة من احتفالات القصف والبسط المرحية أو الكومس Comus التى كانت تقام باسم ديونيزوس رب القصف والمرح . وإذا قارنا حال الملهاة اليونانية فى عصر أثينا « العظيم » بما يشبهها من الملاحى فى عصرنا الحديث لسكانت أقرب إلى المازل الحديثة (الفارس) والأوبرات الغنائية المحشوة بالانكاسات الغليظة منها إلى الملهاة الراقية الحديثة .

ونحن إذا تذكرنا غناء الجماعات العابثة الزائطة ممن تعودوا أن يحتفلوا بديونيزوس في أعياده الموسمية ، وتأرجيحهم إلى الأمام وإلى الوراء ، حاملين جرار النبيذ ورموز أعضاء الذكورة ، لابسين تلك الملابس والأقنعة الغريبة المستهجنة ، لا يمكن أن نستنتج كيف أصبح هؤلاء السائرون صفوفًا منتظمة « فرقة إنشادية » أو « كورس » ، وكيف تولدت الأجوبة البديهة المضحكة إما عن قائد الكورس الذي كان يبرز عن الصف لكي يشخص ، أو عن البهلوان أو الممثل الصامت الذي كان يصحب هذه الجماعة . وقد كان هؤلاء القاصفون الذين يلبسون تلك الملابس الغريبة من الظواهر المألوفة في كثير من الاحتفالات في كثير من الجهات ، بل حدث أن الناس في ناحية ما كانوا يسمون مسأخرهم أو حفلاتهم الارتجالية هذه — أى التي ترتجل فيها الأحاديث والنكات — « كوميس » أو حفلة قصف ديونيزية ، حتى إذا دخل العنصر المسرحي على هذه المسأخر جرى الاسم « كوميديا Comedy » ، وأصله Comus-ode أو أغنية قاصفة لتخصيص المسرحية المسلية في جميع العصور .

وأصول الملهاة « الأثينية » أصول غامضة . والظاهر أن حفلات الكومس قد أتت إلى أثينا في النصف الأول من القرن السادس ، إلا أننا لا ندرى على التحقيق أى القرى هي التي أمدت أثينا بهذا العنصر الأصلي أو البذرة الأولى التي نشأت منها الملهاة . أما الأمر الوحيد المحقق ؛ فهو أن مهرجانات الذكورة كانت وراء هذه النشأة ، كما كانت عناصر الأزياء الأكثر وضوحاً ، من ملابس تنكرية يبدون فيها كهية الطير أو الحيوان وغيرهما ، ومن أقنعة كانت فرقة منشدى الملهاة يستعملونها على الدوام ؛ وأن الاحتفال كان يتخذ طريقه من الأحرار المقدسة ومن شوارع المدينة إلى المسرح ؛ وأن الصورة الخارجية التي كانت المأساة تبدو فيها بالفعل (الحوار الذي تتخلله فترات من الإنشاد والغناء والرقص) قد أثرت من ثمة في شكل الملهاة ووجهتها نحو هذا البناء الذي نجده في ملاهى أرسطوفانز . ويقول بعضهم : إن الممثل كان بهلواناً دورياً ، ويقول آخرون : إنه قد تطور من مجرد كونه أذكى المنادين وأعلامهم صوتاً بين المحتفلين جميعاً .

ولقد مرت الملهاة قبل أرسطوفانز ، ذلك الذي قد نلاحظ أنه كان بلا شك على



قدر كبير من الخشونة ، بنوع ما من عمليات التطرية والتهديب ، إذ انتظم الكورس حتى أصبح يتكون من أربعة وعشرين عضوا ، كما بدأ المؤلفون يراعون قيام لون من ألوان الاستمرار أو التتابع الموضوعى المفكك بين الاستهلال Prologue والنهاية أو الخروج Exodus ، مع مشاهد من الفعل وعدد من الأغاني تتخلل العرض بالتناوب . وتحدد نقطة يمكن عندها إضافة مباراة في الذكاء أو المباحثة ، كما تحدد نقطة أخرى توضع عندها خطبة المؤلف وهي ما كان يسمى ال Parabasis . ثم أدخلت العقدة (Plot) أو ما يشبهها ، وعندما ظفرت المشاهد المسرحية (الدرامية) بقدر نسبي من الأهمية أكثر من القدر المخصص لمجرد الإنشاد والعرض الموكبي شرعوا يضيفون رويدا رويدا تلك القطع الوصفية و « قلب المعنى » الذى يشبه ماهو موجود فى القودفيل الحديثة أو الكنايات والحوار المضحك المماثل لما هو موجود فى هزلياتنا الحديثة الخالية من العقدة (Revue) وحتى ذلك التاريخ ، وإلى أن استحدثت المباريات فى الملهاة ، على أن يدخلها ثلاثة من الكتاب المسرحيين يشترك كل منهم بمجموعة من ثلاث قطع ، كان هذا النوع من الملهاة الذى نطلق عليه اليوم « اسم الملهاة القديمة » نوعا مقرررا وفقا لما كانوا ينشئون عليه المأساة الإنشادية .

وحتى قبل أرسطوفانز كانت الملهاة قد أخذت تهدف إلى هدف ... أى هدف ، ويتجلى ذلك فى ملاهى كراتينوس ويوبوليس ، وأعل هذا الهدف كان الهجاء السياسى ؛ أو قلب ماهو جد فى شخصية أدبية أو اجتماعية إلى هزل ، أو اتخاذ مذهب من المذاهب مادة للمزو والسخرية . وإن ما كان يجرى فى هذا المضمار من عنف الهجوم ، والإقذاع فى الطعن والتشهير بالناحية الشخصية ، وشناعة الاتهامات ، ل يبدو فى أعيننا اليوم بما يفوق حدود العقل . وهم بالطبع كانوا يفهمون أن هذا ليس إلا هزلا ينقلب فيه الحق رأسا على عقب . بل هم كانوا يتخذون من الآلهة نفسها مادة لهذا السكاريكاتير ، وأعل شخصية من شخصيات أنصاف الآلهة مثل هرقل كانت مثارا كبيرا للهذر والهتر إذا أظهرت وهي فى حالة من الخمار والسكر . إلا أن العناصر البهلوانية ، والمظاهر الاستعراضية السخرية الشائنة والرقصات الشهوانية

كانت تقحم على الدوام في إطار الهجاء والهتر المقصود . وكانت هذه العناصر المتحممة القليلة الصلة بموضوع الملهاة ، أو الخطفات من الهجاء واللمز ترتفع أحيانا إلى مرتبة الشعر المحرك للعواطف أو إلى مقام الحادثة الخيالية .

وهذا هو الوقت الذي يظهر فيه أرسطوفانز . وليست الفكرة ، أو براعته الخارقة في قلب الجدل بحيث يجعله هزلا في رواياته هي التي كانت موضع الأهمية دائما . — إنه في الواقع كان يكشف عن قدر كبير من رد الفعل الذي ينطوي عليه في تمثيلياته ، مبديا أسفه بطريقة غامضة على الأيام القديمة الطيبة ، مستمطرا اللعنات على الاتجاهات التقدمية هي وتلك المعتقدات الدينية الثمينة البارزة . إلا أنه كان شاعرا وكانت أغانيه في كثير من الأحيان ذات جاذبية فائقة ، كما كان خياله في أحيان كثيرة يحمله إلى آفاق عجيبة ، وفضلا عن ذلك كانت له لوزعية في النظم الذي كان يمزج بحسن نادرته أبياته المتدفقة وصوره النافذة . وأرسطوفانز لم يسلم قط بما كانت تنسم به الملهاة القديمة من فحش شنيع . وشعره اللطيف ينزلق في سهولة وبسر إلى مسارب من الكاريكاتير المسف والهلزل الوقح الثقيل ، إلا أنه بفضل مواهبه يرتفع درجات فوق جميع زملائه من الكتاب المسرحيين المعاصرين ، وقد ظل مقياسا توزن به أقدار كتاب الملهاه على مر الدهور ، ونحن لا نزال نصف الملهاه التي تفيض لوزعية ولذعا ، مسوقين في شعر حر رشيق بأنها ملاء وأرسطوفانية ١ ،

وقد شاعت الأقدار ألا يبقى من ملهاه أرسطوفانز غير إحدى عشرة ملهاة كاملة فحسب ، بل هي التي بقيت سليمة من الملهاه اليونانية كلها التي بلغ عددها آلافا كتبها عشرات من المؤلفين . ومؤرخو الأدب اليوناني يعتقدون أن أرسطوفانز قد كتب أكثر من خمسين ملهاة . وقد عاش من سنة ٤٤٨ إلى سنة ٣٨٥ (ق.م) .

ويمكننا أن نضرب مثلا على بناء الملهاة القديمة بملهاة الزنابير التي تقدم بها أرسطوفانز في عيد اللينايا سنة ٤٢٢ ، ولعله ظفر عليها بالجائزة الأولى . وقد كانت المادة المباشرة التي عالجها أرسطوفانز في تلك الملهاة هي نظام المحلفين القضائي في أثينا ، إلا أنه كان يتوجه بهجومه فيها إلى كليون ، هذا الزعيم الشعبي — الديماجوج — الذي كان المحلفون مرتبطين به سياسيا .

فما هو ذا فيلوكلليون (١) هذا العجوز المفرم بخدمة هذه المحكمة يحاول (ابنه)
 بديلوكلليون (٢) أن ينفي هوسه بحبسه في منزله حتى لا يحضر الجلسة . وهو يقيم على
 بابه لهذا السبب حارسين شديدين من عبيده . إلا أن السجين يحاول الهرب بكل ما في
 وسعه من حيلة ، بالزحف من النوافذ أو من مداخل المنزل أو بالهرب من السطح
 أو بالتعلق ببطن حمار . ويعاونه في ذلك زملاؤه — الكورس — المجانين من
 أعضاء هيئة المحلفين الذين يتزيفون هنا زياراً يبدون فيه كالزناير . وينقطع سياق
 الفعل بوقوع نزاع ، هو عبارة عن مناقشة حول كرامة مجلس المحلفين وأهميتهم ،
 فالبعض ينافح عن هذا المجلس والبعض يقدر فيه . ويقتنع الكورس بوجهة نظر
 بديلوكلليون وما يبدية من حجج ، إلا أن فيلوكلليون يفتن وينسحق قلبه لما يخيّل إليه
 من التخلي عن أطاعه في الزدد على غرفة المحكمة . . . ومن ثمة يرتب له (ابنه)
 بديلوكلليون محاكمة تجري في منزله . وتكون هذه المحاكمة هي محاكمة كلب اختلس
 قرصاً من الجبن ، وبرئت مساحته بحيلة من الحيل ، وهو الأمر الذي يفزع بديلوكلليون
 وهنا تأتي خطبة المؤلف أو الـ Parabasis وهي الخطبة التي يشرك فيها أرسطوفانز
 جمهور المتفرجين ، ويعرض فيها تاريخ حياته بوصفه مؤلفاً مسرحياً ، ويشرح بعض
 النقاط في المسرحية . الحالية ، بينما تذهب الشخصيات الرئيسية في الرواية لحضور وليمة
 وحفلة شراب . وبعد فاصل إنشادي يدخل فيلوكلليون وقد أخذه الخمار والسكر . . .
 ويدخل في إثره الضيوف الآخرون ممن شهدوا الوليمة والذين يتهمون بهما يشينه ،
 ويهددونه بمقاضاته لفراره مع الفتاة عازفة الناي من الوليمة ، إلا أن فيلوكلليون
 يكون الآن قد فقد ثقته بمحاكم القضاء وبجالس المحلفين على السواء .

فيلوكلليون

أنت يا هذا . . . أدع من شئت من شهودك !
 واستحضر ما أردت من أفكارك العقيمة المبتذلة . . . ألا تعلم
 أنني غثيت بقضايك ودعاواك !

(١) ومعناه : حب — كليون .

(٢) ومعناه : قرف — كليون ؛ وفيلو المتوه هو والد بديلو العاقل (دسني)

أف لك وتفت عليك !

ها هي ذى حبيليتى !

ليسقط صندوق الاقتراع ! ...

انهضى يا عزيزتى ... انهضى !

ألا ترين كيف اكتشفتك بهذه الطريقة الماهرة

أيتها الفاجرة اللعوب التى كانت تعبت مع الضيوف ؟

إنك مدينة لى يا بنيتى بعظيم المنة على ذلك ...

كونى بنية لطيفة ، ولا تسكونى عديمة الجمالة

فحينما يتوفى ابنى ، فلسوف أعوضك

وأجعلك امرأة شريفة ، لأننى فى الواقع

لست سيد أمورى نفسها بعد

لأننى صغير ، جد صغير ، وهم يضيقون على

وابنى هو الوصى على ، هذا الشخص الشكس الصعب المراس

الحريف كالشطة (١) ، اللاذع كالخردل ...

بديلوكليون

أنت يا من هناك ... أنت ! ... أيها الداعر العجوز الخرف !

أمفتون صباية أنت ؟ ... إه ! ... أجل ولكن بنعش لطيف ناضج !

أو ! ... يميننا بأبوللو .. إنك ستتناك جزاءك على هذا !

فيلوكليون

يا إلهى ... يا إلهى ! ... ما أذع أن تذوق قضية منقوعة فى مرق المخلل

بديلوكليون

لاتلغز ياسيدى مادمت قد نشلت

فتاة الناي من حفلتنا

(١) فى الأصل كالكمون . (د-خ)

فيلو كليون

إه... ماذا تقول ؟ ... فتاة الناي ؟

إنك إما مجنون وإما مأفون هارب من قبره... أو شيء من هذا القبيل ! ...

* * *

وهكذا يمضيان في هذا التلاحى . أحدهما يدعى أن هذه الفتاة الواقفة بالقرب منهما هي فتاة الناي ، ويقول الآخر إنها ليست شيئاً سوى شعلة ... وهما هاذان يشرعان في فحش الفتاة ليتأكدا كل منهما بما يقول ... ثم يشرعان في الرقص ، وينهى الكورس الفعل بالرائص خارج الأوركسترا متأثرين خطي فيلو كليون ، وهو ينشد :

هلم .. لننتح ناحية ، ولنترك لهم باحة واسعة شاسعة آمنة يتمرنون فيها
يدومون فيها ويدورون ويلفون كما تلف الدوامة وتدور
هلم هلم .. واخبط معدتك بعقبك في دوائر محيرة
وانثر ساقيك إلى السماء عاليا ، بينما تدور كالـدوامة
فأنا زعيم لك بأنه لم يوجد ممثل قط حتى يومنا هذا
قاد فرقة من المنشدين وهم يرقصون في نهاية التمثيلية .

* * *

ولأرستو فائز ملاء أخرى غير الزناير يمكن أن تصور لك قدرته على التخيل
خيرا من هذه الملهاة ، ومن تلك الملهاه الطيور ، وملهاة الضفدع ، وبخاصة
وقد لايجمل بنا أن ندع هذه المناسبة دون أن نقبس أبياتا قليلة من أغانيه الإنشادية
المسلسلة ، وفي ملهاة السلام ، تجد هذا الثناء الواعي على حياة الريف :

« آه... إنه ليس ثمة شيء يبلغ من الحلاوة ما تبلغه البذرة
حينما تكون في التربة وحينما يرسل الله شؤبوبا مباركا
من المطر ، في حين يتسكع أحد الجيران .

وحينئذ سوف نجلس ونشرب معا
بينما الله ينعش ويمارك
جميع ما تصنعه أيدينا

* * *

ألا ما أبدع النظر إلى أعناب لمنوس
ناجحة جلودها الأرجوانية
حينما تبدأ البلابل الصغيرة المرححة
الصداحة تملأ بشدوها الأفق ...

* * *

إن الإنسان ليستطيع أن يقتبس قدراً كبيراً ضخماً من أسجاع الملامى الأحد عشرة
الموسيقية ، وأن ينوع فيما ينقله ، بحيث يجد أنشودة هنا ، وممزوجة هناك ،
أو أغنية مريحة ... ثم يجد هذا كله مقبولا مستحسنا . وهذا دليل على خصوبة المادة
المضحكة - كما يوحى بحق بأن هذه الخصوبة هي خصوبة متنوعة كذلك ، وليست
خصوبة من لون واحد على قراءة المسرحيات كاملة هي التي يمكن أن تنقل لك صورة
من هذا التنوع ومن تلك النكهة المتبلة التي كانت تسلم جماهير النظارة لعاصفة متصلة
من الضحك من أول الحفلة إلى نهايتها . وقد كان الإطار الحر نفسه الذي تجرى
التمثيلية في حدوده يتيح لها من القوة والوفرة ومن الخيال الجهم ما لم يعد الناس
يتمتعون بمثله قط في عالم الملهاة .

وقد انحدرت عناصر الملهاة الخشنة فيما بعد إلى حضيض المهزلة ، بينما تسامت
العناصر الشاعرية المسلسلة والعناصر الهجائية اللازمة حتى استقرت في هذا العالم
المجيد عالم الملهاة التي تهتم بالتفكير والتأمل ، وبما يصح التنويه به هنا أن لدينا
بالإنجليزية سلسلة من الترجمات الفذة الرشيفة للملامى أرسطوفانز ، قام بها مترجمها

بنيامين بكلي (١) روجرز B. Bickley R. عن إدراك وفهم (وهي الترجمة التي نقلنا عنها هذه المقتطفات).

وليس لدينا من المعلومات الموثوق بها عن الوسائل التشخيصية التي كانوا يعرضون بها الملاحى في عصر أرسطوفانز إلا النزر اليسير. وقد كانت جميع ممثلى الملاحى من الرجال كما كانت الحال فى المأسى. وكانت جميع أزيائهم أزياء مخرقة فى الخيال، وخروجها على الواقع وفى غرابتها وشذوذها. وتشير تصاوير الزهريات اليونانية إلى شيوع استعمالهم لوسائل التنكر الحيوانية فى ملابس الكورس. وكانوا يغالون فى تكبير جسم الممثل ولا سيما البطن من أمام والردف من خلف. وكان من المألوف لبس رمز الذكورة. وكان الممثلون والكورس يستخدمون الأقنعة، ولا يخفى أنهم كانوا يغالون مغالة شديدة فى غرابة أشكال هذه الأقنعة. وكان القناع يتخذ صورة كاريكاتورية يستطيع المتفرجون تمييزها إذا كان الممثل يقوم بتشخيص أحد الأشخاص المشهورين، مثل سقراط فى ملهاة «السحاب»، ويوربيدز فى ملهاة «الضفدع». أما فى غير ذلك فكان القناع السائد هو القناع الحوشى الخيالى البشع المنظر. ويستدل من الفهم الكبير الواسع فى أقنعة معينة على أن اليونانيين كانوا يستخدمون أبواقا قصيرة من نوع ما مركبة داخل القناع لمعاونة الممثل على أن يرسل صوته إلى أعلى الصفوف الخلفية من مدرجات المسارح الشاسعة الضخمة. وفى مسارح معينة من مسارح تلك الفترة أو بعدها بقليل كانوا ينشئون منصة مرتفعة (ولعل هذا لم يكن فى أثينا، بل لعله لم يكن يحدث إلا فى الأقاليم الإيطالية أول الأمر) — ولعله لم يكن يجرى فى

(١) نوجه الأنظار هنا إلى ترجمات فريز وهكى، وممثل، وكبرلاند، وقد استعنا بها فى ترجمة الفقرات المذكورة هنا مع ترجمة بكلي، كما استعنا أيضا بترجمات وارنر، وهويل ريت، وويلش ورد Rud ومورلى. وتجد هذه الترجمات فى شركات النشر التالية:

1- Everyman's L. 2- World's Classics 3- Universal Library.
وفى مجموعة رقم 69 من Lubbock's Hundred Best Books. وفى كل منها مقدمة رائعة عن أرسطوفانز والملهاة اليونانية (د.خ).



(صورة رقم ٣٠)
ممثلون في تمثيلية من نوع الكومس (الراقصة القاصفة)



(صورة رقم ٣١)
ممثلون رومانيون هزليون

المسارح المنتظمة على الإطلاق ، كان يحدث فقط حينما كانوا يقيمون المنصات لارتجال الملاحى فى حفلات يقيمونها فى الأسواق أو فى الشوارع .

ونحن نستمع الكثير من معلوماتنا فى هذا الصدد من المنحوتات والتماثيل الصغيرة ومن تصاوير الزهريات التى أبقت عليها يد الزمان ، إلا أننا لم نعثر قط على وصف للمسارح بكامل هيئتها ، أو على تركيبات المنصة أو على تحركات الفرق الإنشادية ونظمها ، بل نحن لانعلم إلا النزر اليسير من الحقائق عن المرسىقى التى كانت من السمات ذات الأهمية القصوى فى الملهاة القديمة .

وهناك فجوة تشبه هذه الفجوة فيما لدينا من المعلومات عن الصورة الأدبية للملهاة بعد أرسطوفانز ، وذلك لأننا لم تصل إلينا أية نصوص كاملة للملاحى هذا الزمن ، وإن مضى أكثر من نصف قرن بعد هذا ازدهر فيه نمط انتقالى من أنماط الملهاة كانوا يطلقون عليه أحيانا اسم ملهاة العصر الوسيط ، وفى هذا العصر أصبحت الملاحى أقل موضوعية ومحلية ، وأقل تطرفا وإسرافاً . . . ثم . . . أقل إساءة وانهاكا لحرمان الناس . فبينما كان يمكن اتخاذ الناس من وجهة نظر الرأى العام فى الملهاة القديمة هدفا لسخريتها ، أو اتخاذ الحركات الاجتماعية والسياسية مادة للهزل ، فضل مؤلفو ملاحى العصر الوسيط أن يستمدوا مواد الضحك من أحداث الحياة المنزلية أو حياة الشوارع ، كما أدخلوا فى ملاحى تلك الفترة الأنماط الشخصية أو الشخصيات النموذجية التى سوف تمر بنا فى عصر النهضة : وهى الأنماط التى من قبيل الطفيليين والآباء النكدين والعبيد ذوى المكر والخديعة والقوادين وفلاحى الريف وأوشابهم . وقد قلت أهمية الكورس فلم يعد يقوم إلا بدور ثانوى كالإنشاد فى الفواصل وأوقات الاستراحة ، أما خطبة المؤلف Parabasis والمباحثة Debate فقد انفصلتا عن كيان التمثيلية . وكان طبيعيا بحدوث هذه التغييرات أن يتلاشى الجمال الغنائى الذى كانت تنسم به الملهاة الأرسطوفانية ، وقد تلاشى أيضا ما كان يمكن أن يسمى عناصر المهزلة الراقصة . على أن الملهاة أحرزت تقدما من حيث الاتصال والاستمرار المسرحى ومن حيث تشابك العقدة وتداخلها ، ومن حيث الاهتمام بالمسائل الإنسانية ، بيد أن الألقعة الهزلية القبيحة المنظر ظلت مستعملة .



أما ميناندر ، أعظم الكتاب المسرحيين من رجال الملهة الحديثة ، والذي عاش من سنة ٣٤٢ إلى سنة ٢٩١ ق.م فقد تبلورت على يديه كتابة الملهة حتى أصبحت شيئاً جديداً . وذلك أنه تلقف ملهة العهد الوسيط من حيث تركها مؤلفوها التسعة والثلاثون الذين يتفاوتون شهرة ونحولا ، ثم أضاف إلى ما انتقاه منهم أشياء اقتبسها من مآسى يوربيدز . وميناندر هو أكبر شخصية في المسرح اليوناني في عهده المتأخر .

ولعلك تذكر أن يوربيدز قد نزل بالمأساة من سموات الآلهة والأبطال الخرافيين حتى جعلها مقصورة على العواطف والهموم الإنسانية . وقد كانت الملهة في مرحلتها هذه مستعدة للتخلي عما كانت تتمتع به قديما من روح الجذل والتطرف المفرطين فتصبح مكبوحة الجراح بهذا اللجام الذي كبحته به القصة الإنسانية الموحدة . وقد كتب ميناندر تمثيليات لم يكن يخفى أنها تعالج شؤون الحياة اليومية ؛ ولعل شخصيات هذه التمثيليات كانت لا تزال إلى الأنماط أقرب منها إلى المكائنات الإنسانية العادية ، إلا أنها كانت أنماطا من عساك تلقاهم حينما ذهبت . وقد أصبح حبك العقدة فنا من الفنون ، بل لقد ظفرت المسرحية كذلك ببعض العواطف والانفعالات المعينة . وقصارى القول إن ما فعله ميناندر في هذا المضمار كان خطوة واسعة نحو الملهة الأخلاقية الحديثة . ونحو الملهة السلوكية . أما من الناحية المادية أيضا فقد كانت هذه المسرحية التي هي أغزر المسرحيات السابقة بعناصرها الشخصية ترمي إلى تلك الخطوة الكبيرة نحو المسرح الحديث الذي هو أصغر من المسارح القديمة حجما ، وأكثر ترابطا منها وإحكاما ، وذلك لأن التمثيلية التي أصبحت أقل حجما صارت تتطلب مكانا أقل لتمثيلها... أما الكورس الذي كاد يكون خبرا من الأخبار ، فلم يعد إلا مجرد لون من ألوان اللهو والتسلية .

ونحن وإن كنا نعرف أسماء ستة وأربعين كاتباً من كتاب ملاهى العصر الحديث ، إلا أننا لم يصلنا نص لآى ملهة تكون أنموذجا لتلك الملاهى . وتجمع الروايات على أن ميناندر كان أبرز هؤلاء الكتاب جميعاً . وقد ذاع اسم ميناندر بسبب ما اقتبسه من ملاهيه كل من الكاتبين الرومانيين بلوتوس وتيرانس ، وماحاكياء من



تلك الملاحى . ومعظم ما نعرفه من الملهة اليونانية فى عصرها الحديث يرجع الفضل فيه لهذين الكاتبين . ولا ينفك الباحثون يرجون أن يعثروا على نص من ميناندر يكتشفونه فى رمال مصر أو فى قبر من القبور اليونانية . ولو تم هذا فقد نجد أن أرسطوفانز ليس هو وحده صاحب الاسم الذى لا يدانيه فى عظمتة اسم آخر فى تاريخ المسرح اليونانى الكوميدي .

* * *

والملهة الرومانية ، وإن تمت لها صورتها الأدبية زمنا طويلا ، ليست إلا ظالا لآتماط الملاحى اليونانية أو امتدادا لتلك الملاحى ، ولم يدخل عليها إلا القليل فقط من العناصر المحلية . ومن المسائل التى لا تزال مثارا للجدل ما إذا كانت الملهة الأقرب إلى الجد قد وجدت طريقها إلى أغوار أفئدة الشعب الرومانى يوما ما ، ذلك أن أنواع الملاحى الشعبية بحق كانت تلك التى يمكن أن نسميها المهازل الخشنة (١) — المفككة غير ذات الموضوع المتصل ، كثيرة الهزل العنيف المضحك . والدعابات السمجة والحوادث المدوية المكشوفة . والظاهر أن مما له قيمته من أجل ذلك أن نرجع إلى مصادر عدة للهزلة الشعبية قبل البحث عن الملهة الرومانية الحقيقية .

وبالرغم من أن العلاقة بين الدين وبين المسرح فى روما لم تكن إلا علاقة واهية فى أى فترة من الفترات فإن إشراك الممثلين فى أمر من أمور الدين حدث فى هذه المدينة للمرة الأولى سنة ٣٦٤ ق . م ، وذلك ك محاولة لاسترضاء الآلهة التى كانت قد سلطت طاعونا على الأهالى فى تلك السنة . وكانت صورة من صور المسرحية قد ظهرت فى إقليم إتروريا القريب من روما ، متطورا عن الطقوس الدينية التى كان يمارسها شعب زراعى يمجّد آلهة الريف فى وقت الحصاد وقطف العنب ، أو احتفالهم بمناسبات الزواج والولادة ، وما إلى ذلك من المناسبات . وكان الإتروريون قد ضارعوا الأئيين فيما قاموا به من التقدم بالمسرحية من مجرد صورتها المهرجانية

ذات الغناء والرقص إلى الارتجال التشخيصي ، ثم ما حدث بعد ذلك من فصل الممثل أو الممثلين عن جماعة المحتفلين الأصليين .

ولعل قدم الصورتين المميزتين الإتروريتين من صور المسرحية ، وهى الصورة المعروفة باسم « الأناشيد الفاسينية الخلية (١) Fescennine Verses » ، لم تكن تزيد على أكثر من أغنية فى أول أمرها ، ثم تطورت إلى نوع من أنواع المسرحية المضادة (٢) Counter-play مع إتاحة الفرصة لإضافة ألوان من الحوار والدعابة والمزاح اللطيف . وكانت صورة من صور التسلية المسرحية الهزلية وشبه المرتجلة ، وهى صورة مُحَسَّنة بطريقة اتفاقية غير مقصودة عن حفلات اللهو والطرب الجماعى . ويقول بعضهم : إن الكلمة « فاسينية » مشتقة من « فاسينيوم » وهو اسم قرية إترورية ربما نشأ فيها هذا اللون من ألوان الترفيه ؛ أو لأنها مشتقة كما يزعم البعض من كلمة « فاسينم Fascinum » وهو رمز لأعضاء الذكورة . وإذا جاز الأخذ بهذا التأويل الأخير لكان هذا بدوره دليلا عظيما على أن نشأة المسرحية فى إتروريا كانت تضارع نشأتها فى أثينا . ويذهب بعض الباحثين إلى أن الأناشيد الفاسينية لم تكن إلا خطوة حدثت بمحض المصادفة نحو تمثيلية مكتملة قصد بها العرض على الجمهور . وقد كانت هذه الأناشيد ، أكثر من ذلك ، لونا من ألوان الترفيه التى تتصل فى تطورها بمراسم الزواج . ولقد كانت أفراح الزواج بطبيعة الحال تهيئ لللمهاة مادة أكبر مما تهيمه أية مناسبة أخرى طوال العصور والأيام — وأنا أقرر هذا بكل ما يمكنى من جد ، قاصدا بالذات الملاحى التى تقدم فوق خشبة المسرح . ولعل هذه الأناشيد كانت قد

(١) الأناشيد الفاسينية الخلية نسبة إلى المدينة الإترورية فاسينيوم (بإيطاليا) ، وهى أناشيد وقحة قليلة الاحتشام . عبارة عن محاولات بين المنشدين يسبون فيها بعضهم البعض بأبداً العبارات وأحط التهم التى تثير عاصفة من الضحك بين المستمعين (د . خ) .

(٢) المسرحية المضادة هى التى يقصد بها الرد على مسرحية لفرقة أخرى أو الرد على حزب آخر .. وقد شهدنا مثل ذلك بين الفرق المسرحية المصرية فى الثلث الأول من القرن العشرين .. كما ظهر ذلك فى عهد الملك لويس الثانى عشر فى فرنسا بين الأحزاب الدينية والأحزاب الموالية للملك (د . خ) .

استحدثت في إتروريا لونا من ألوان الطرب الذي أصبح لونا منظما حتى لم يلبث أن صار يوضع في منظومات يُستغنى بها في صورة «جوابات»، وبهذا شارك في مجرى التطور المسرحي الصحيح. وقد وصل هذا النوع إلى روما بعد ذلك بقليل ثم لم يلبث أن أصبح نوعا خليعاً مفحشا موغلا في الخلاعة والإفحاش مما أدى إلى إصدار القوانين آخر الأمر لإلغائه والقضاء عليه.

بيد أنه حدث في الوقت نفسه أن لونا إتروريا آخر من ألوان الترفيه، وهو اللون المعروف باسم «الساتيورا Satura»، وجد قبولا من الشعب الروماني، وكان هذا اللون هو الذي يكون القنطرة الحقيقية إلى نشأة المسرحية الرومانية. وقد كانت الساتيورا التي لعلمها كانت قائمة في أساسها على الأناشيد الفاسينية، ولكن ببعض الصلات التي تصلها أيضا بالقصة المضحكة التي يلقيها أحد المنشدين... نقول كما كانت الساتيورا هذه أقدم الأنماط المسرحية الحقيقية التي تطورت على أرض إيطالية. وهي كما لا يخفى لم تكن تشتمل على عقدة ذات بال، وكانت مشاهد أو قطعاً منظومة مضحكة تمثل بمصاحبة الرقص والموسيقى. وكان هذا النوع لا يزال غير منفصل انفصالا بعيدا عن تلك الاحتفالات التي كانوا يقيمونها بمناسبة قطف الأعناب: واسم ساتيورا نفسه ذو علاقة بإحدى الكلمات الإنجليزية المرادفة لكلمة «كامل Full»، وكانت الممثلون يعرفون باسم إستري Istri وهو الاسم الذي أعطانا عن طريق الكلمة اللاتينية Istriones الكلمة التي لا تزال جارية على الألسن في الإنجليزية وهي «Histrionic»، أي تمثيلي أو تشخيص فوق خشبة المسرح.

وعندما استقدم الرومان فرقة من الممثلين الإتروريين إلى مدينتهم سنة ٣٦٤ ق.م وأقاموا لهم في سيرك مكسيموس (١) أول منصة تمثيلية رومانية، ربما لم يكن مماثلوه إلا لونا من ألوان الترفيه الموسيقي الراقص، أو ربما كان عرضا من عروض الساتيورا (بلسان غير واضح ولا يمكن فهمه) أضيف إلى «العباب المدينة»، أو Ludl Romani ثم اتساحت هذه الساتيورا في نوع من أنواع الملهاة الرومانية الشعبية الأصيلة. وبهذه الطريقة يكون الإتروريون الذين لا يزال المؤرخون مختلفين

في منشئهم قد أعطوا الرومانين الذين لم يكونوا قد تثقفوا بعد أول لون من ألوان نشاطهم المسرحي ، فضلا عما أعطوهم من الأيدي البيضاء الأخرى ، مثل المباني ذات العقود ، والاتصال باليونان وبالعالم الشرقي . وقد تعلم الرومان منذ ذلك الوقت ، وقبل عصر الجمهورية ، كيف يأخذون عن الإتروريين ، فيحسنون الاختيار . . . لقد اختاروا لهم طيلة قرن من الزمان ملوكا إتروريين ، ثم أنهموا هذه السلسلة من الملوك حينما أصبحت روما من القوة بحيث تستطيع الوقوف في وجه أعدائها جميعاً ، كما أفادوا بعض المعرفة ، إن لم يكونوا قد أفادوا شيئاً من التدقيق للفنون ، حتى في الوقت الذي كانوا يرتابون فيه بالترف الإتروري وبالثقافة الإترورية .

أما ألوان الترفيه التي كانت تحمل من قلوب الشعب في روما نفسها محل الملهة في أوسع نطاق ، والتي بقيت طوال العصرين الجمهوري والقيصري ، ولم ينته أمرها إلا في أثناء الظلام الذي خيم آخر الأمر على روما في عهد انحلالها ، فهي الميمى Mimi أو التمثيلية الإيمائية ، ثم الباتوميى Pantomimi أو الملهة الإيمائية الصامتة . وقد كانت الميموس Mimus التي لاتكاد الكلمة الانجليزية Mime تكون معادلة مكافئة لها صورة مركبة كان الرقص والانشاد بصحبان فيها القطعة الهزلية ذات الحوار ، مع القيام بحركات بهلوانية (أكروباتية) وزيادات إضافية أخرى تقع من حين إلى حين . والظاهر أن مادتها الموضوعية كانت تؤخذ باستمرار من الحياة الوضيعة (وهذه عبارة تستعملها المصادر التي نستند إليها كلها) وقد كانت تشتمل على عقدة محدودة ، ثم لم تلبث أن ظهرت فيها الشخصيات المضحكة الشائعة Stock-Characters كالطفيليين والمحتملين . ومن الممكن اعتبار الميموس ابتكاراً رومانيا نشأ في رومة أصلاً وتطور فيها ، وإن يكن قد ورث بعض العناصر لامن السانيورا ، فقط ولكن من نوع من ملهة وارده أخرى تدعى الأتلانا Atellanae ، وعلى التحقيق من التمثيليات المستترة اتفاقاً من المستعمرات اليونانية في جزيرة صقلية ، والطرف الأقصى من جنوب إيطاليا ، وهي الأماكن التي سرعان ما أصبحت أجزاء من الامبراطورية الرومانية .

والمهازل الأتلية الريفية التي أطلق عليها ذلك الاسم لمجيئها من قرية أنلا Atella

في كامبانيا هي من أكثر الأنماط المحددة تحديدا واضح المعالم في جميع تلك السلسلة المربكة من الملاحى الشعبية ، ثم هي نمط ممتاز جدير بالذكر لما توحى به من قيام نظير لها في عصر النهضة . وقد كانت تعالج باطراد وفي مجال ضيق الحياة الريفية ، وبالرغم من أن عقدها كانت ذات قالب مقرر لا يتغير ، فقد كان الممثلون أحرارا يرتجلون ما يشاءون . وكانت التمثيليات حافلة بالشخصيات المشهورة المعهودة . كالزوج الغبي والولد الغبي والشخص النهم والرجل المحتال ... الخ ... — وهنا نلقى مرة ثانية طلائع واضحة لشخصيات الملهاة المرتجلة (١) في القرنين الخامس عشر والسادس عشر . والممثلون الأتليون هنا أيضا يلبسون الأقنعة كما يلبسها ممثلو الملهاة المرتجلة . وقد ظفر هذا النمط بشعبيته في روما من أواخر القرن الثالث ق . م إلى ما بعد ذلك ، وقد ظنر بهذه الشعبية من فوق منصته الخاصة به أحيانا ، وبعد ذلك بوصفه فصولا مضحكة تقدم للجماهير بعد المسرحيات التي كان مؤلفوها يكتبونها على النسق اليونانى . واستمر ذلك حتى قضت عليها الميموس ، التي كانت تشبهها ، والتي كانت تنقل عنها على نطاق واسع . وليسمح لى القارىء قبل أن أختتم كلامى عن الميمى والپانتوميمى أن أعود إلى الوراء قليلا لأقول كلمة عن تلك الملهاة المصطبغة بصبغة أدبية أشد مما في الملاحى التي ذكرت والتي تقوم على أساس من النماذج اليونانية ، وهى الملهاة التي شقت طريقها بين المهازل القديمة الشعبية والملاحى التي تمت لها الغلبة أخيرا ، أعنى الميموس والپانتوميموس والملهاة الاستعراضية . على أنه ينبغى للقارىء ألا ينسى أن الملهاة الأميل إلى الخشونة والفجاجة هى الملهاة التي كانت أقرب إلى الطبيعة ، ولعلها كانت أحب الملاحى إلى قلوب أهالى روما . وهى وإن لم تنسم بأى ميسم من الأدب المسرحى فقد كانت بالرغم من ذلك ، رفي مجالها الخاص بها ، نوعا أكثر حيوية وأشد تحديدا ووضوحا من الملاحى الأدبية التي لا تزال باقية إلى اليوم من ملاحى پلوتوس وتيرانس .

وعندما فتح الرومان مدينة تارتوم اليونانية سنة ٢٧٢ ق . م شقوا الطريق لدخول المسرحية اليونانية الصحيحة إلى عاصمتهم . ولم تكن ثمة مسارح رومانية

حتى هذا الوقت . وكانت المهازل الشعبية تعرض فوق منصات تقام بصفة مؤقتة (ولم ينشأ في روما أول مسرح روماني كامل إلا بعد مضي قرن من الزمان ، وكان إنشاؤه من الخشب فحسب ، بدرجة ومنصته ، وللاستعمال المؤقت) . ولم يكن في روما هذا الجمهور المهذب المثقف من نظارة المسرح ، إذ كان رومان هذا الزمن قوم أعمال جامدى العاطفة ، ماديين ، وأهل قتال ، لا شأن لهم بعالم الفكر ، ذوى سجايا عجيبة في ميادين الشجاعة ومشروعات الأعمال ، وإحساس بالعدالة والقسط (وذلك إذا لم يتعارض هذا كله وأمور الوطنية والفتح) . إلا أنهم لم يكونوا يميلون أى ميل إلى غير التعليم العملى ، ولم يكونوا يتذوقون شيئاً مما يتصل بالفنون أو بشئون التسمي والتهديب الذاتى ، بيد أن المؤثرات اليونانية أخذت تغمرهم بمدى القوى . وفى سنة ٢٤٠ ق . م حدث أن أضيف إلى احتفال لودى روماني (١) تمثيل مأساة وملهاة من الطراز اليوناني . وكان الذى عرض المسرحيتين هو : « ليفيوس أندرونيكوس » الذى وفد على روما من بلده تارتوم ، وقد عرضهما باللاتينية بعد أن اقتبسهما عن اليونانية . وقد حورت الأعياد الديونيزية فى تارتوم على أسس الأعياد الأثينية ، وكان الممثل — المؤلف حسن الاقتدار على الأخذ بالنماذج الأثينية الصحيحة ، ومنذ ذلك الوقت فصاعداً أصبحت الروايات المسرحية جزءاً من حفلات الأعياد الدينية ، كما أصبحت المسرحية الأدبية الرومانية مرتبطة بالأنماط اليونانية .

وعندما كانت أعظم المسرحيات اليونانية التى غبرت عليها قرون منذ تأليفها تعرض فى ذلك العهد ، حتى وهى مترجمة أو مقتبسة ، كانت تبلغ من البهاء والحيوية فى أعين الرومان حداً ربما جعل المكاتب المسرحية الرومانية المبتدى يئأس من خلق أنماط جديدة لها مثل هذه القوة ومثل ذلك التأثير بالرغم من حريته العظيمة فى اختيار مادته الموضوعية وبالرغم مما تهيأ له من ظروف العرض والتشيل . وعلى كل فقد اختار أن يحذو حذو اليونانيين . وقد رأينا من قبل كيف أن كتاب المأساة الرومانيين قد أضعفوا مسرحياتهم حينما ظنوا خطأ أن البيان والفصاحة يقومان مقام العاطفة ، وحينما حولوا النمط اليوريبيدى إلى نمط ميلو دراى يحقره ويحط من شأنه . ولم يسـ

كتاب الملهاة الذين تلقفوا ملاحى العصر الحديث ، فى الملهاة اليونانية فجعلوها
 أنموذجا لهم إلى الحد الذى أساء به إخوانهم كتاب المأساة ، بل إنهم قد تركوا على
 التحقيق قليلا من ملاحهم التى كان لها بهاؤها وأصالتها المذهلة ومادتها الرومانية
 الصرفة . ومن بين أسماء العدد الوفير من الكتاب المسرحيين الرومانيين لم نعد نذكر
 اليوم غير اسم « سنكا » من كتاب المأسى وپلوتوس و تيرانس من كتاب الملاحى .
 وكان ثمة نمط من أنماط الملاحى الأدبية ظهر بعد تيرانس ، ويسمى الفابيولا
 توجاتا (١) لكنه لم يظفر بالبقاء إلا قليلا ، بالرغم من أنه كان نوعا أهليا ومحلى المادة
 أكثر مما كان غيره من الأنواع الأخرى .

وقد كانت شخصيات ملاحى كل من تيرانس وپلوتوس اللاتينية صريحة فى
 صبغتها اليونانية حتى كانت تؤوّل عادة بأنها شخصيات إغريقية ، ترتدى أزياء إغريقية
 وكان مكان حوادثها دائما مكانا إغريقيا . ولكن پلوتوس الذى أفاد من انفصال
 المسرح عن الدين ومن النظر إلى الحياة نظرة أكثر استقلالا ، نجح فى إضافة أشياء
 جديدة لها ظواهر الحياة الرومانية . كما أدخل سرعة الحوار على عقد المسرحيات
 اليونانية التى كان يستعيرها . ولعلنا كنا ننتظر من پلوتوس و تيرانس أن يستجيبا
 لما يطالب به عامة الشعب من الفكاهات الغليظة والمهازل الخشنة فيما يقبسانه . إلا أنه
 كان ثمة فجوة واضحة فى أهالى روما بين قلتهم التى تحتل القمة ، وكثرتهم الذين هم
 أدنى مرتبة ، من حيث حياتهم الثقافية وحياتهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية
 على السواء . وقد مضى الكتاب المسرحيون الأدبيون الذين كانوا يقاومون ضغط
 الجماهير فى مطالبتهم بأنماط من الملهاة تكون مادتها كلها مادة غليظة خشنة فى محاكاة
 الملاحى اليونانية الأصلية ، وكانوا لا يضيفون عليها أول الأمر أى شىء من الأشياء
 المحلية الرخيصة الهابطة أو الأشياء الشهوانية المثيرة للعواطف أو الأشياء الاستهوائية .
 ونحن نلص فى مسرحياتهم تلك الحرية فى القول والاعتراف المكشوف بحقائق الحياة
 التى كانت تجعل هذه المسرحيات فى كثير من الأحيان ، فى خلال القرن التاسع عشر
 الذى اشتهر أهله بالتأدب والاحتشام مسرحيات بغيضة مستهجنة ، إلا أننا إذا قارنا

بينها وبين ما يصف به الواصفون ما كانت عليه الميى والياتوميى لحكنا بأنها كانت نقية نقاء الثلج المركوم .

ولد تيتوس ماكيوس پلوتوس (١) سنة ٢٥٤ ق . م فى نفس الوقت تقريبا حينما كان الكتاب المسرحيون الرومانيون يتخلون فيه عن مجرد الترجمة والاقتباس إلى المحاولة الجدية لكتابة مسرحيات لاتينية (ولم كانوا لا يزالون يكتبون هذه المسرحيات وفقا للنماذج اليونانية) ولم يلبث أن أصبح صاحب الصدارة فى عالم التأليف ، وكان فى ذلك الوقت كاتب الملاحى الوحيد الذى يستحق الذكر . ولا يزال عدد ملاحيه التى وصلتنا يبلغ العشرين من مجموع ما كتب ، والذى ربما بلغ المائة والثلاثين . وملهاة أو اثنتان من هذه الملاحى مما لا يحمله أى طالب جامعى ممن يدرسون مقرر السنة الثانية فى اللغة اللاتينية ، وقد نالت ملهاة : « التوأمان The Menaechmi » شهرة أوسع من هاتين الروايتين بوصفها النموذج الذى احتذاه شيكسبير فى مسرحيته « ملهاة الأخطاء » .

وپلوتوس (وهذا اسم معناه المبسط القدمين) مدين لميناندر ولزملائه من كتاب الملاحى اليونانية الحديثة بدين لا يمكن أن يمارى فيه أحد بحجة عدم وجود أصول الملاحى اليونانية . ولكن المحقق هو أن الكاتب الرومانى ، وإن أبقى حتى على مشاهد نماذجه اللاتينية وأزيائها ، إلا أنه أضاف إلى ذلك الكثير مما كان يجده من حوله من ألوان الحياة المحلية بما تشتمل عليه من أساليب المعيشة الإيطالية وما كان الناس يتبعونه من سلوك وأحوال .

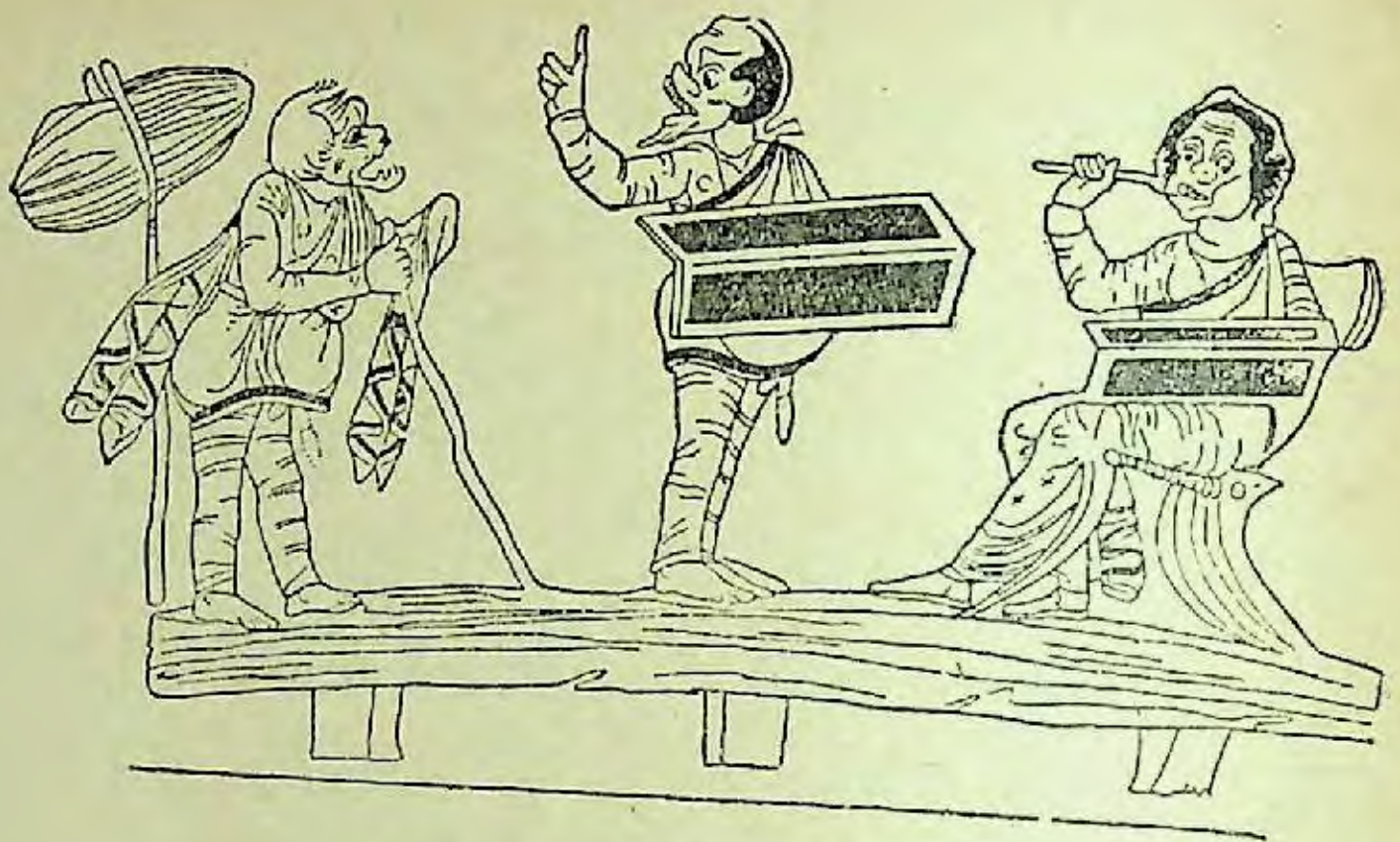
وملهاة « التوأمان » تجرى فى مدينة إبيدانيوم . وتتلخص فى أن توأما مسروقا أحضر إلى هذه المدينة فى طفولته ، ثم يشب فيها ويتزوج ويرث ثروة كبيرة . ثم يصل إلى المدينة أخوه أو توأمه الآخر بعد سنين دون أن يعرفه أحد ، وكان قد تسمى باسم أخيه بعد ضياع هذا الأخ . وهكذا يكون اسم كل منهما مينيخمس Menaechmus ، وهما ذان يتجولان الآن فى مدينة واحدة . ويكون لمينيخمس الأول زوجة نزع الشيطان بينهما فتشاجرا . . . وها هو ذا الآن فى طريقه لزيارة إحدى البغايا التى يحمل

Titus Maccius Plautus (١)

إليها شيئاً من ملابس زوجته . ويكون الأخ الثاني سائراً صدفة في نفس الطريق ، فإذا رآته البغي رحبت به ترحيباً حاراً ، بينما تلقاه زوجة أخيه فتتههره ، وتسلفه .
 بلسانها (وكنا المرأتين تظنان أن التوأمن هما رجل واحد لشدة الشبه بينهما)
 ومصدر الهزل في ذلك كله ناشئ . بخاصة من تعرض التوأم الأول للهزق والسخرية في عيني زوجته وعشيقته بسبب وجود التوأم الثاني ؛ وتعاون على الهزل في ذلك طفيل ثرثار ، وطبيب يستدعي ليحكم على صحة عقله ... الخ ، وتتعدد التعقيدات وتتوالى حتى يتلاقى التوأمين ويسعدان بمعرفة بعضهما البعض (١) .

وقد تبدو هذه الملمهة ذات الفصول الخمسة لمن يقرأها ملمهة سخيفة جليلة العقدة . على أن قيمتها الحقيقية لا يمكن أن تتكشف إلا إذا جعل الإنسان في باله صورة للممثلين الهزليين المهرة ، الظرفاء الأذكياء الذين يملأون إطار الشخصيات والمواقف بثروة من الفعل المؤثر والحيل المسرحية و « بالعمل الفني » . وهذا طبيعياً هو بالضبط ما يمكن أن ينتظره الإنسان في ذلك الوقت الذي لم يكن فيه مدرجات مسرحية . الوقت الذي كانت فيه المنصات أرصفة تقام في الشوارع ، وكان النظارة عبارة عن المتسكعين من أهل الشوارع أو تلك الجماهير المكتظة المتدافعة بالمناكب في « مضامير الألعاب ، أو الأسواق والمواسم السنوية ، ومع هذا فيجمل بنا أن نصديق القول في بلوتوس وأن ننصفه : إن الكاتب سواء ابتكر الإطار التمثيلي الذي يسير فيه أمثال هؤلاء الممثلين أو اقتبس هذا الإطار عن غيره من الكتاب ، تم كتب حوارهم وفقاً لنموذج من ألوان الحوار الأدبي دون أن يعطل الفعل أو يعرقله ... إن الكاتب إذا فعل هذا ، كان عمله ذاك عملاً باهراً وممتازاً . ثم هو جدير بما هو أعظم من ذاك من الإعجاب ، لأنه كان يعيش في زمن كانت اللغة اللاتينية فيه لا تزال في دور التكوين ، إن صح هذا التعبير ، وقد ساعد بملاهيته في الواقع على بلورتها حتى بلغت صورتها الأكثر سمواً وتهذيباً . ولكن لعل ما يهمنا أكثر من هذا أنه هو نفسه كان ممثلاً - والأرجح أنه كان أيضاً « مخرجاً » لمسرحياته . ومن هذا يمكننا أن

(١) أثبتنا تلخيصاً أوسع من هذا للملمهة في كتابنا (أشهر المذاهب المسرحية) ف يرجع إليه (د . خ) .



(صورة رقم ۳۲)

مشهد هزلی علی منصة رصيفية (نقلا عن رسم علی زهرية)



(صورة رقم ۳۳)

مشهد کومیدی علی منصة رصيفية (نقلا عن رسم زهری)

نعرف لماذا كانت ملاهى پلوتوس يعاد تمثيلها فى الأجيال الأحدث عهدا أكثر مما كانت تمثل ملاهى تيرانس — وإن كانت تدرس بنسبة أقل فى المدارس .

ويرد ذكر أسير أحضر إلى روما سنة ٢٠٠ ق . م واسمه ستاتيوس كيسيليوس (١) على أنه كان يلى پلوتوس أحيانا بوصفه ثانى أعظم الكتاب المسرحيين ؛ إلا أن شيئا مما كتب لم يصل إلينا . ولعل كاتب الملاهى پبليوس ترنتيوس (٢) آفر (تيرانس) ، أحد أهالى قرطاجنة ، والذى ولد قبيل وفاة پلوتوس بسنين قلائل ، هو الذى كان يذكر إلى جانب پلوتوس كلها أثنى الناس على مؤلفى الملاهى الرومانيين . وقد بقيت لنا من ملاهيه ست فقط ، وإن لم يكن منها ملهاة واحدة بأكملها ، أو حتى فى جملتها ، من تأليفه هو بالذات . لقد كان يرجع إلى الملاهى الانيكية (الاثينية) ويأخذ منها ما يشاء وبلا رقيب ، وبخاصة من ميناندر . وبينما كان پلوتوس معدودا أدنى صنعة من ميناندر وأقل منه عناية وأشد عتقا ، وإن يكن أكثر منه حيوية ، كان تيرانس يؤثر الطريقة الناعمة وتصوير الشخصيات فى صورتها الإنسانية .

كان تيرانس فى أول حياته عبدا رقيقا ، إلا أنه اعتق فى عهد مبكر ، كما ظفر فى عهد مبكر أيضا بمكانة ذات أهمية فى الدوائر الأدبية فى روما ، وذلك بسبب قراءة هذه الدوائر لأولى ملاهيه : « أندريا » ، إلا أن حياته الأدبية القصيرة التى تلت ذلك لم تلبث أن اقتطفت . لقد كان تيرانس مفتونا بكمال الفن اليونانى فى فترة بليدة لم يكن الناس فيها يعنون بهذا الكمال . وكان شأنه يوجهون إليه تهمة السطو على مؤلفات غيره ، فتفتك به اتهاماتهم . فمن أجل ذلك زعموا أنه فر من روما إلى مثله الأعلى ومهبط هواه أثينا ، وأنه توفى فى أركاديا حزينا مغموما بسبب سرقة مخطوطات مسرحياته .

وقد كان تيرانس فى ناحية من نواحيه كانبا يعيش فى غير زمنه وفى غير البلاد التى كان يعيش فيها . واللون المحلى مفقود فقدانا واضحا من ملاهيه . وقد كان كل

(١) Statius Cecilius

(٢) Publius Terentius Afer

ما يهدف إليه بوصفه إفريقيًا بمولده ، رومانيا بظروفه ونشأته ، هو أن يعيد إلى الحياة شيئاً من تراث اليونان الرفيع باللغة اللاتينية الجديدة . ومن ثمة كانت الرقة والانسجام والأسلوب اللطيف الشائق هو كل ما ينشده ويسعى إليه . لقد ظن بولوتوس أن ملاحى العصر الحديث الرومانية (الملاحى الحديثة) تصلح إطاراً مهيأاً لليلة الهزلية التى توائم أمرجة الجماهير الرومانية . أما تيرانس فقد حافظ بكل ما وسعه من احترام على جميع ما أمكنه نقله إلى لغة لاتينية أدبية مهيبة من محاسن ميناندر . لقد كانت نصوصه المصقولة الموزونة تضى على أقدم الأعمال اللاتينية الشعرية كلها تقريباً جمالاً أسلوبياً حقيقياً . لقد كان خالقاً أدبياً بالمعنى السطحي للخلق الفنى دون أن تكون له أية أصالة روحية . ولعل كل ما للعمل الذى قام به من أهمية هو أنه احتفظ بميناندر بطريقة غير مباشرة وبصورة من صور الاقتباس أكثر من قيامه بأى عمل رومانى آخر . ومع ذلك فمن ذا الذى يجرؤ أن يقول إن كان نظمه المشرق المتدفق منقولاً عن اليونانية أو أضافه المقتبس الرومانى نفسه ؟ بل ربما كانت الأمثال السائرة والكلمات المأثورة التى تحفل بها ملاحيه الست ، مثل : « الحظ يحبب الشجاع » و « ناس كثيرون أى عقول كثيرة » و « لا بأس مع الحياة » إلخ .. هى من كلام تيرانس أو من الأصل اليونانى . وكيفما كان الأمر فقد كانت أذواق الرومانيين لا تكاد تسيع ملاحى تيرانس فى صورتها المكتوبة ، وذلك لأن ما كانت تشتمل عليه من ذلك الفن الأنيق ، كان أرق مما يحتمله أهل هذا العهد .

ويمكننا أن نلخص ملهاة « الخصى The Eunuch » أشهر ملاحى تيرانس بوصفها مثلاً على التقدم الذى تم فى تلك الفترة نحو العقدة الإنسانية الحديثة . ومكان المسرحية هو كالعادة تقاطع بعض الشوارع ، وقد قام منزل على كل من الناحيتين ، أحدهما ملك لتاييس البغى « من الطبقة الراقية » والآخر ملك لوالد حبيبها المفضل فيديرا . وتحاول تاييس حماية فتاة ربتها ونشأتها ، وكانت الفتاة قد أخذت وبيعت بيع الرقيق ، لكنها عادت إليها الآن هبة من تراسو الجندى العجوز ، وأحد المعجبين غير أولى الخطوة عند تاييس . وفى الوقت الذى يهدى إليها تراسو هذه الفتاة يهدى إليها

فيدريا عبدا خصيا . لكن شقيق فيدريا الأصغر يقع في غرام الفتاة ، وهو لذلك يحل محل الخصي ، وتكل إليه تاييس أمر مراقبتها والسهر عليها ، وبهذا تنهيا له الفرصة لاغتصابها . وإلى هنا تبدو جميع خطط تاييس وكأنها قد انهارت حتى يتبين لها أن الفتاة لم تكن من العبيد يوما قط ، بل إنها ولدت حرة ومن أصلاب أحرار ، ومن ثم يتزوجها مغتصبها ، بينما يطرد فيدريا تراسو ويأخذ تاييس تحت رعايته ، ولا يسمح ببقاء الجندي العجوز الجناخ في زمرة السعيدة إلا بشرط الإنفاق عن سعة على الجميع ودفع ثمن ترفيههم وترفيه من حولهم .

وهذه كما لا يخفى خرافة ، بها قدر من العلائق الإنسانية أكثر مما اعتدنا أن نرى في الخرافات ، مزجها به كاتبها تيرانس ؛ وبها أيضا قدر قليل من تصوير الشخصيات ؛ لكنه قدر من نوع فيه مهارة بل من الرقة والطف . إنها دليل على استعلاء تيرانس على الحشونة التي كان تيارها يحرف كتاب عصره ، بل إننا لنجد مشهد اغتصاب الفتاة قد عولج معالجة رشيقة ؛ إلا أن الشخصيتين الثقيلتين ، وبالأحرى شخصيتي الطفيل والجندي ، والأب المتدخل هي شخصيات متسللة لا تفتأ تطرأ على الفعل ثم تنسل منه . ونحن نفتقد هنا ما اشتهر به بلوتوس من الفعل العاصف والحادثة الحوشية ؛ وبالرغم من العلاقات الحرة الواردة في العقدة فإن الملهاة تمضي في طريق « لطيفة مهذبة » .

والفترة التي ازدهرت فيها كتابة الملاحى اللاتينية — وكلمة ازدهرت هذه ربما جاوزت الحد فيما تتضمنه من معان — لم تكن تستمر أكبر من مائة سنة ، وبوجه التقريب من سنة ٢٥٠ ق . م إلى سنة ١٥٠ ق . م . وملاحى بلوتوس وتيرانس (الذى توفي صغيرا جدا ، سنة ١٥٩) لم تزل تمثل في الفينة بعد الفينة حتى العهد الأوغسطى ، وبوجه الاستثناء في عهد الأباطرة المتأخرين . أما هذا النوع من الملاحى الذى كان يسرف فى الفكر وفى القيم إسرافا شديدا ، والذى لادوام له إلا فى الأصول المكتوبة فقد احتشد بعيدا عن المسرح لتحل محله فيه المهزلة والملهاة الاستعراضية بعد مائة سنة من ميلاده ، وبالأحرى من إدخاله فى المسرح الرومانى .

وقد اختفى الكورس من الممارة الرومانية - اليونانية ؛ ومن ثمة كان من المسلم به ألا يستمر المسرح على صورته التي كان عليها بناء المسارح اليونانية التي كانت فيها الأوركسترا ، بوصفها باحة الرقص ، سمة من السمات الجوهرية . ونحن نعرف الصورة الحقيقية المضبوطة التي كانت للمسارح الرومانية في عهدها الأخير ، وذلك من النماذج الباقية من تلك المسارح حتى اليوم والتي لم تمسها يد التخريب إلا من بعض أجزائها فقط . بيد أنه لم تكن ثمة مسارح مبنية وبجالة مستمرة أيام أن كانت تعرض في روما ملاهى پلوتوس و تيرانس . ولم تبدأ بها في الواقع بناية أول مسرح حجري إلا بعد وفاة تيرانس بخمس سنين ، ثم لم يكبد يتم نصفه حتى صدر قرار مجلس الشيوخ بهدمه ، بحجة أنه خطر على النظام النفسى الصارم والخلق الصلد المتين اللذين كانت الحكومة تحاول توفيرهما في شخصية المواطن الرومانى . بل لقد صدر قانون فى زمن متأخر يقضى بالألا تنشأ فى روما مدرجات للجلوس بالمسارح مخافة أن يحجد المتفرج على الروايات التمثيلية نفسه مستمتعا براحة تامة ! ومع هذا ، وبالرغم من النضال المر الذى كان كاتو العجوز يقوم به ضد كل ماهو يونانى ، وضد كل ما يشتم منه رائحة الانغماس فى الملذات ، وضد كل جديد ، وضد كل ماهو من أعمال الوهم والخيال . . . بالرغم من ذلك كان الرومانيون ينزلون بالفعل نحو صور من الترف أسوأ من هذا كله . . ونحو الميل إلى التباهى والتظاهر ، ونحو فن من الفنون الرخوة السطحية .

وعلى كل فقد كان المسرح الرومانى فى تلك الآونة يتكون فى جوهره من منصة ومكان للفرجة ، بينما كان المسرح اليونانى دائماً يقوم أصلاً حول باحة دائرية للرقص . وقد كان للراقصين والممثلين الإتروريين منصات للتمثيل ، وكانت المهازل الآتلية تمثل فوق أرصفة مرتفعة قليلاً عن الأرض . ولعل الذى أدى إلى إدخال المنصة المرفوعة فى المسارح اليونانية فى العمود الأخيرة هو التأثير بالإيطاليين فى ذلك . ولاغرو أن تيرانس وپلوتوس كانا يكتبان ملاهيهما لتمثل على منصة رصيفية .

على أنه من الخير لنا . بدلا من محاولة استعادة الصورة التي كانت عليها المنصة -

والتمثيل والجمهور في عهد پلوتوس ، واستعادة ذلك من غير دليل كامل بين أيدينا ، أن نولى وجوهنا نحو المسرح في العصر الإمبراطوري ، وهو المسرح الذي يتميز من جميع نواحيه بسماته الرومانية . وربما كانت تمثيلية لا تنفك تذكرنا بأشياء لنا بها عهد في تمثيلات يوربيدز وميناندر ، إلا أننا نجد أن مؤلفي هذا المسرح يهبطون بمسرحياتهم إلى أذواق جماهيرهم ، تلك الجماهير التي كانت مفرمة بالنسـواحي الاستعراضية . لقد كانت المسارح تبنى في مثل ما كانت تبنى المعابد الفخمة والقصور الجديدة بعاصمة العالم العظيمة ذات البهاء . أما جماهير المسرح — ولكن .. لنضع بين يديك الصورة كاملة وبكل تفاصيلها :

إن سكان روما لم يعودوا بعد أولئك القوم العمليين المتعففين ذوي القلوب الجامدة ، الذين يؤلفون شعباً عملياً يتكون من الجنود الوطنيين ، والذين شبوا أول ما شبوا على ضروب الشجاعة والاستقامة الشخصية ومحبة الدولة .. أولئك الذين خرجوا من مدينتهم على نهر التيبر فساروا قدما ليفتحوا العالم . لقد كانت سلطة الحكومة قد تضعضعت منذ زمان طويل ، وكانت الأخلاق قد ضعفت ، كما كانت الحواجز التي أقامتها الدولة ضد الترف قد قوضت أول الأمر ، ثم لم تلبث أن اكتسحتها الأمواج بعد ذلك . وكانت الضرورة اللازمة لأعمال الفتح قد تحوالت إلى قسوة وبربرية ، في الحكومة ، وفي ألوان النعيم والتسلية ، وفي نضال كل إنسان مع الآخرين جميعاً . وكان الفساد والشره بين الحكام لا يضارعه إلا قلة الأمانة والملق بين عامة الشعب .

وكانت الفئة القليلة من العائلات الأصلية الشريفة ذات النسب المؤثر قد تناقص أفرادها جميعاً خلال هذه القرون التي لا نبالي إذا قلنا إنها أمضيت في حروب فظيعة مستمرة ، ولم تكن الحروب الأهلية داخل روما تقل عنها وبالاً وتخريباً . وكان أشرف جدد يرقون إلى مراتب النبالة والشرف من صفوف الطبقات الدنيا ، بل كان الموالى أنفسهم ، ممن كانوا رقيقاً منذ عهد قريب يرقون إلى هذه المراتب أيضاً . كما كان المغامرون قد أخذوا يقدون إلى روما من جميع مدن الولايات التابعة التي يحكمها الرومان . وكانت قد تلاشت تلك الطبقة التي كانت في يوم ما تختص بجميع

المزايا ، وتقبض بأيديها على كل الثروة ، حتى في الوقت الذي كانت تحافظ فيه على الفضائل القديمة و تأخذ بأسباب النظام . وكان يتسهم الذروة في كثير من الأحيان كما لم يحدث قط من قبل . أهل الفساد وذوو الأذهان الهابطة والمنغمسون في الشهوات . واطرقت الرذائل القديمة إلى جميع الأوساط ، كما كان الجميع يرحبون بالرذائل الجديدة . وكان الدين مجرد طقوس خرافية — لا يذكرونه إلا إذا التمسوا الأعذار للإجازات ، أو إذا دهمتهم في نومهم الأحلام المزججة ، أو حين تأخذهم العواصف الرعدية فجأة .. وعلى كل فهم كانوا يعلنون أن آلهتهم نفسها كانت تخضع لألوان الضعف ورغائب النفس التي تصبو نفس الإنسان إلى ممارستها والانهماك فيها . وبينما كان الرومان فيما قبل يلتزمون نظام الزوجة الواحدة والاعتدال الجنسي ، دون أن تكون ثمة قوانين تلزمهم بذلك ، وبوصف هذا جزءا من الحياة الطيبة المنظمة ، وبوصفه الطريق السليمة الواضحة إلى السعادة ، أصبح الاختلاط الجنسي الشبيه بالزواج ، وغير المرتبط بأية نظم أو شرائع لا يكاد يلقى الآن أى استهجان أو استنكار . ومن دأب المسرح في الأوقات التي تنقسم بالإفراط وتجاوز حدود الاحتشام أن يتخذ من موضوع الخيانات الزوجية مادته المفضلة ، ويقوم علنا وفي قحة وفجور بما يقوم به القوادون من مغازلة الشهوات الجنسية .

وقد وضع القيصر أوغسطس لفترة معلومة حداً للفوضى والنهب والفساد الذي لا يعوقه عائق ، وذلك حين أعاد النظام إلى نصابه ، ورد للقوانين اعتبارها ، وللعادة إلى حد ما — احترامها . وكان قد كبح جماح النظام الجمهورى بأن جعل نفسه هو الدولة . وشرع يحمل روما بالآثار والأناصب الجديدة بعاصمة امبراطورية عاتية . ولقد بنى وجدد بناء معابد وصروح ومبان عامة لا عدد لها ومن كل نوع . وكانت هذه المنشآت أكبر وأضخم من أية منشآت أقيمت من قبل ، وقد عملت العبقرية الهندسية الرومانية على إعلائها وإظهارها مشرّبة إلى السماء ، بيد أن زخارف هذه المباني كانت زخارف يونانية ، وإن بدت أكثر إحكاما وأبهى منظرا وأشد أناقة . لقد كانوا يجمعون لها المرمر الملون من كل فج ، والحجارة الجبسية الزيتية ، والجبس الملون ، كما كانت تحفل بالتماثيل البرونزية ، والفسيفساء الثمينة ، ومشبكات النوافذ

الزخرفية المذهبة ، وأقواس النصر ، والنوافير ، ومناقع الماء ، والمتنزهات . وكان أوغسطس يفتخر بأنه هو نفسه الذى أعاد بناء مسرح بومبي الفخم ، وأنه شادمسرحا حجرياً تشریفاً لابنه المتبنى مارسيلوس (١) ، وأنه شجع بالبوس على بناء مسرح . وكان يلحق بكل من هذه المسارح مضمار لسباق الخيل ومدرج وسيرك ودنوماخيا . أى مسرح للألعاب والمناورات والمعارك البحرية .

وقد حاول أوغسطس أن يرد إلى الرومانين سجايا آبائهم الأقدمين ، وما كانوا يتحلون به من شيم وفضائل ، حتى بينما كان شاعره هوراس يبكى ويستبكي على ماضع من ملذات الريف الساذجة الضائعة . وقد أمر أوغسطس بنفى ابنته جوليا

(١) لحسن الحظ أن مارسيلوس هذا الذى أطلق اسمه على مسرح لا يزال قائماً فى روما ليس هو الجندي الذى يحمل الاسم نفسه والذى قام بمحاصر مدينة سرقوسة ودحر مسارحها ؛ فالسخرية المسرحية (الدرامية) لا تذهب إلى مثل هذا الحد ! . إلا أننى أضيف ملاحظة تتفق وهذه المناسبة أنقلها من كتابي « المرشد لجزيرة صقلية » : « لقد أقام الرومان الحصار على المدينة التى قوى حصونها أرخيدس ، وأخيراً وبعد سنتين من المعاناة المرة سقطت فى يد مارسيلوس سنة ٢١٢ . وقد نهب المدينة جنود الرومان وقتلوا الأهالى . أما أرخيدس الذى كان منهمكاً فى علومه الرياضية فقد قتل ، وخربت المعابد والمسارح ، وأخذت إلى روما غنائم وأسلاب ضخمة من أثمن آيات الفنون . واغتيل معظم السكان ومن بقى منهم هربوا إلى البحر . وهجرت أجزاء المدينة الواقعة على الأرض الأصلية (بما فيها موقعا المسرح والمدرج) وسرعان ما أصبح المكان الذى كانت تحكم منه سرقوسة العالم اليونانى بلقاعاً مهجوراً » وأنا وإن اقتبست هذه الفقرة للإشارة إلى مارسيلوس ، إلا أنها تلقى ضوءاً على الأساس الذى تطور وفقاً له المسرح الرومانى . . . لأنه أساس العنف وانعدام الأمن وكثرة ما قام به الرومان من تدمير المسارح والطريقة التى كانت « ترعى بها » روما الفن . لقد كان هذا هو الزمن الذى كان يعيش فيه أرخيدس وثيوقريط فى سرقوسة بعد مضى قرنين تقريباً على حكم ديونيزيوس الأول الباهر ؛ ذلك الحاكم الذى كان هو نفسه مؤلف مأس وشاعراً ، والذى شاد المباني الفخمة وبسط ظل رعايته على جميع الفنون . أما المسرح الذى دمره مارسيلوس فكان فرساً من الطراز اليونانى . وقد أقيم بعد ذلك الوقت مسرح رومانى عظيم ، لعله أعظم المسارح الرومانية ، جميعاً فى المكان نفسه ، ويمكن رؤية جزء كبير من المدرج هناك اليوم كما ترى أجزاء من النصة والنصة السفلى والممرات والبناء نفسه . (المؤلف)

نفيا مؤبدا حينما وجد أنها لم تعد تفضل كثيرا أية امرأة من بنات الشوارع ، لكنه لم يكن يستطيع أن يفعل شيئا أكثر من أن يعبس كلما رأى عشيقات النبلاء الآخرين وغيرهن من بنات السرف والفساد — وذلك لأنه هو نفسه كانت له في الواقع مغامراته وملذاته . ولقد كانت الثروة المفاجئة ، تلك التي تعد أعظم محك لآخلاق الناس والأمم ، قد أخذت تتدفق على روما حتى اكتسحت أمامها المقاومة التي كان يبدوها أولئك الذين كان بأيديهم زمام الأمور هناك . . . الثروة والوان النعيم والترف التي تيسرها للناس ، ثم الخازي السائبة التي تأتي بوجهها العابس المكالح في أثرها ، في حين يوجد في الدرك الأسفل شعب استولى عليه اليأس والقنوط . . شعب غاض الدين من قلبه إلا حينما ينساق إلى لون من ألوان العبادة . . شعب أصبح يفضل البطالة على الاشتغال بأي حرفة من الحرف — مادام العبيد المسترقون يقومون بكل الأعمال الشاقة — ويعيش بقدر المستطاع على إحسانات الأغنياء ، وينتظر من أولئك الأغنياء أن يعدوا له ألوانا من المتع والترفيه في مواعيد منتظمة في كل من المسرح والمضمار والسيرك . وكانت الحكومة توزع القمح ، وهو الإجراء أو الوسيلة الأخيرة لبقائها في الحكم ، وتنظم بموجب تشريعاتها الألعاب والحفلات المسرحية ، وتدفع من الميزانية العامة للمقاولين الذين ينظمون حفلات الفرجة والتسلية للشعب (وهكذا أصبح الآن بعيدن أشد البعد عن أثينا حيث كانت المسرحية طقسا دينيا والقائمون بتمثيلها طبقة مكرمة ممتازة) .

وكان بعض الخاصة من المواطنين يدفعون أثمان الحفلات المسرحية كاملة ، ليدخلها الجمهور بالجنان ، بوصف هذا وسيلة من وسائلهم لإظهار ثرائهم ، بل كانوا ينفقون عن سعة احتفاء بالنصر ، بل كانوا يفعلون ذلك في الجنازات أيضا . وكان المرشحون (لمجلس الشيوخ مثلا) هم أيضا يتزلفون إلى الناجحين بإعداد يوم من أيام الترفيه لهم . وكان هؤلاء جميعا يقدمون للشعب بالطبع « ما تنوق إليه نفسه » وهذه عبارة كان « المديرون » يتفاوتون في تفسيرها بأبشع المصطلحات التي تلائم أخس ما يمكن أن تنطوى عليه جوارح جمهور يمكن تصويره . . وحينما تلاشت الجمهورية لتحل الإمبراطورية محلها كان عدد الأجازات وأيام البطالة السنوية قد

وصل بالفعل إلى ستة وسبعين يوما ، منها خمسة وخمسون يوما مخصصة للحفلات المسرحية . وقد وصل هذا العدد فيما بعد إلى ما تبلغ جملة فعاليته ستة أشهر في السنة ، منها مائة يوم ويوم مخصصة للحفلات التمثيلية وعشرة لمباريات المصارعة وأربعة وستون لسباق العربات .

ولتصور أنهم قد أعلنوا في يوم من أيام تلك الأجازات عن حفلة تمثيلية وليكن ذلك اليوم مثلا من أيام تلك الفترة التي قام فيها يسوع الناصري (عيسى عليه السلام) يدعو الناس ويعظمهم في أرض فلسطين القاصية ، ذلك البلد الذي لم يكن من البعد بحيث لا يقع تحت حكم الرومان — وهانحن أولئك نخرج مع ألوف غيرنا من الرومان لنبحث لنا عن مقاعد في مسرح يومي . وقد حصلنا على « تذكارنا » من بعض الأشخاص أصحاب الامتيازات ... وكانت التذكار أقراصا صغيرة من العظم مختومة برقم المعقد ورقم قسم الملعب . وهانحن أولاء نمضي خلال الفورم — أو نادى روما — بين صفوف من الهياكل ذات الأروقة ، وبين القصور الفخمة . والنوافير والأقواس ... والشمس تسطع على الممر والبرونز والمذهبات — ويشيع فينا شيء من الكبرياء يجعلنا نشعر كأننا جزء من كل هذا البهاء وكل ذلك المظهر العجيب ... الكبرياء لأن عاصمتنا روما هي الآن أعظم بلد أخذ بأسباب الفن في العالم . وفي طريقنا إلى المسرح نلقى مواكب شتى ... فهؤلاء يمثلون يتوجهون إليه مبكرين ، ومعهم عرباتهم وخيولهم وادواتهم المسرحية ، الأخرى ، ومئات من الممثلين الثانويين (الكومبارس) ؛ وهؤلاء كهنة ... مجاميع حاشدة منهم ، في طريقهم إلى المسرح للقيام بالطقوس وتقديم القرابين في هياكل الآلهة ، ومعهم أدواتهم المقدسة يحملها لهم مساعدوهم الذين يرتدون أو شحتهم الكهنوتية ، ثم هذا كورس ، على ما يبدو ، مكون من صبية وصبايا من محند كريم ، ينشدون أناشيد نذرية — أي تتصل بالنذور — ، وهذا موكب من الخيول والعربات والمتسابقين بالعربات في طريقه إلى سيرك ماكسيموس ، حيث يتسابقون في الغد . والناس في كل مكان يسرون مهطعين ، لابسين الملابس المزركشة بمناسبة العطلة أو الأجازة ، مختلطين بالجنود ذوى الحلال الرسمية ، وبآلاف من رجال الشرطة ، وضباط المستعمرات

ذوى الحلل البديعة التى تخطف الأبصار ، وهام أولاء جماعة من الأشراف
الموسرين يحملهم عبيدهم فى محفات ، وبالأحرى ، فى (تختروانات ١) وثيرة . وعلى
الإنسان أن ينسرق فى بعض الأحيان بسرعة حتى يتفادى العربات الخاصة التى لا يبالى
راكبوها بأحد .

ولعل هناك ثلاثة مسارح تقدم تمثيلياتها اليوم — لأن هذا كان يحدث فى كثير
من الأحيان — غير أننا متوجهون إلى مسرح يومى بخاصة . ونحن نذكر ، وهذا بما
يضحك ، أن يومى قد اضطر إلى استعمال خدعة لودعية لكي يصل إلى بناء هذا
المسرح مهما كلفه الأمر . وكان ذلك قبل جيل أو جيلين من جيلنا هذا . لقد كانت
بناية هذا المسرح عملا يتنافى والقانون ، ومن ثم فقد أقام يومى معبدا رفيع الذرى
لثينوس فوق مدرج هذا المسرح ، ذلك أن المدرج كان يؤلف — بحسب الاصطلاح
الفنى — من صفوف المقاعد المقوسسة مجرد درج إلى ضريح الربة — وقد نذر هذا
كله بوصفه هيكلًا . ولكن يومى ذكر فى تذاكر الدعوة لحضور حفلة افتتاح هذا
الهيكل أنه يشتمل على مقاعد مسرحية (١) . . .

لله ما أنفمه من مسرح ! . إننا نلاحظ ونحن نأخذ مقاعدنا أن الضريح هو
أكثر قابلا من تجويف فى الرواق الرائع الجليل الذى يستدير من حول قمة
الـ « جفنة (١) » — إنه فى الواقع نصف جفنة ذات صفوف و صفوف من المقاعد فى
أنصاف دوائر تزداد اتساعا كلما اتجهنا إلى أعلى . . . وكانت الصفوف كبيرة العدد بحيث
يمكن أن يجرد خمسة عشر ألف متفرج منا مقاعد لهم فيه اليوم . وأسفل منافى
وسط هذا كله ، وفوق الأرض المسطحة التى تشبه نصف « الأوركسترا » اليونانية
القديمة الشاسعة ، وضعت كراسى الشرف ، وهى لم توضع ثمة للكهنة وكبار
رجال الدين كما كانت توضع فى المسرح اليونانى ، بل لأعضاء مجلس الشيوخ الرومانى
وهذا بلاشك مما يزيد المنظر بهاء ، فأنت لا تجهل من هم أعضاء مجلس الشيوخ
هؤلاء ! . إنهم قوم أورمتهم السلطة ونفخهم الثراء . . . وهم يأتون إلى المسرح
يحف بهم عبيدهم ونساؤهم فى زينة مسرفة تزيدهم عظمة وجبروتا .

(١) Bowl أو قصعة وكان المسرح يأخذ شكل الجفنة الكبيرة من داخله . (د - خ)

وقد تطورت المنصة الآن ، فتحولت من تلك الصقالة الصغيرة التي كانوا يصنعونها يوماً ما في سيرك ما كسيموس ، إلى ذلك الرصيف الضخم الحجري الذي يبلغ طوله ثلثمائة قدم ، ويحده من الخلف والجانبين جدار عال يعلو الرواق المحيط بالمدرج . . . جدار حافل بالزخارف التي تشبه زخارف واجهات المعابد والقصور ، يتركب من طوابق فوق طوابق من الأعمدة والأروقة والسكوى ذات المرمر الملون والتماثيل والحواف المذهبة ؛ ومن فوق ، سقف للمنصة خصب الزخارف عظيم الزينة . والمدرج لا يزال مدرجاً مكشوقاً — وهذا البناء كما لا يخفى بناء خلاوى — إلا أن انفصال « الكشك وبالأحرى المشهد Skéné (١) » ، عن « المدرج Cavea » ، لم يعد له وجود . لقد أصبح المسرح الآن أكبر رسوخاً و ضخامة وكالاً ، إلا أن أعظم ما يسترعى الانتباه هو أنه أصبح أكثر زخرفاً وأشد لفتاً للأنظار ، وله من البهاء والفخامة ما يحسبه الناس الآن شيئاً مناسباً يحسن وجوده بجانب العرض المسرحي . ونحن نذكر فعلاً أن المسرح ليس أنخم المسارح على الإطلاق ، ذلك أنه لم يمض زمن طويل ، حينما كانت المسارح الخشبية المؤقتة تقام لكل مناسبة على حدة ، على إنشاء م . إيميليوس (٢) سكورس مسرحاً كان جداره خلف المنصة يشتمل على مالا يقل عن ثلثمائة وستين عموداً وثلاثة آلاف تمثال ، وإلى جانب هذا كله نقوش زجاجية بارزة — والآلهة وحدها أعلم بما أضافه على مسرحه هذا من الزخارف بما غنمه من الأسلاب في فتوحه في الشرق (٣) . . .

(١) في الأصل Scene ولكن هذا هو المقصود (د . خ) .

(٢) M. Æmilius Scaurus

(٣) أنا مدين بالكثير من الأرقام والأوصاف المذكورة هنا لجيمس ترني ألن J.T.Allen مؤلف كتاب :

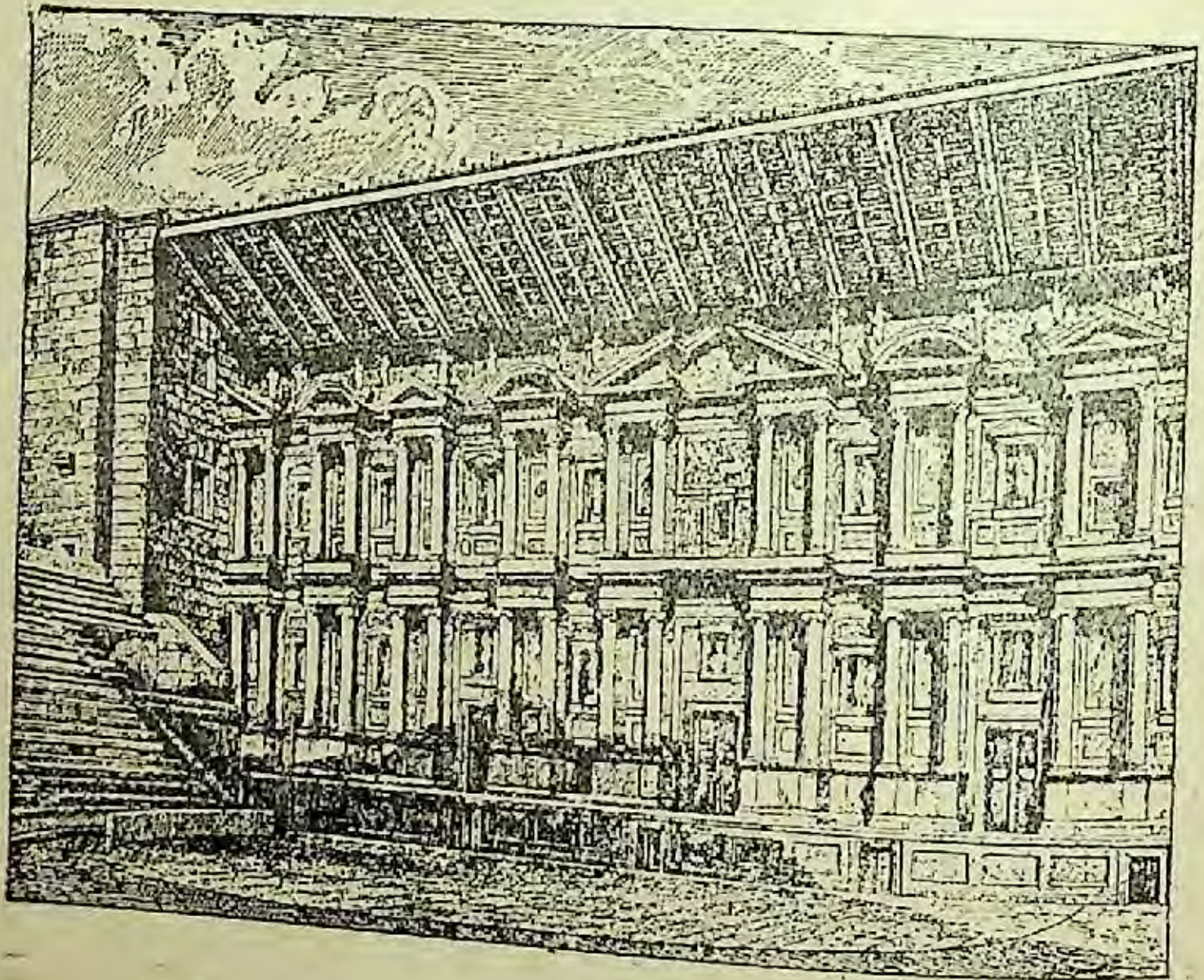
Stage Antiquities of the Greeks & Romans, & Their Influence. والطلاب لو قرأ هذا الكتاب ، وقرأ فصولاً مختارة من كتاب :

A. Literary History of Rome.

لمؤلفه « ج . ريت . دف » J. Wr. Duff. لحصل على معلومات أوسع من تلك المعلومات التي اقتضيناها في هذا الفصل . ومعظم الكتب التي تتحدث عن المسرح اليوناني تشتمل على فصول ثم أنا مدين كذلك بكثير من التفاصيل التي أوردتها هنا عن الحياة الرومانية لكتاب « Rome » لمؤلفه الأستاذ « جرانت شورمان » (المؤلف) .



(صورة رقم ٣٤)
أقنة لتمثيل الملامى



(صورة رقم ٣٥)
بدار منصة التمثيل ذوالزخارف فى المسرح الرومانى بمدينة آسبندوس

ألم يكن بليني Pliny هو الذى ذكر أن روما كانت تشتمل على عدد من التماثيل مماثل لعدد سكانها (١). على أن هذا المسرح الذى بنى على شكل الجفنة ، والذى أقامه رومي . وهياً له من مظاهر الجمال ما يخطف الأبصار ، والذى امتلأ حتى طامته بهذه الجماهير المتشوقة التى لبست أزهى الثياب وأنصعها ، هو المكان الأمثل لما يمكن أن تذوق فيه المسرحية الرومانية فى عهدها الإمبراطورى .

ويسود الصمت بينما يقرأ مقدمو البرامج ما سوف يمثل الآن ، وهى إعلانات ربما اشتملت على شئ من الدعاية — البروباجنדה — لذلك الشخص الذى ينفق مثل هذه الثروة ليهي للشعب الذى يقدره هو عطلة سعيدة كهذه العطلة . ويضيف المعلن من عنده رجاء للمتفرجين أن يصغوا إلى التمثيل فى هدوء واحترام . وقد ينظر أحد هؤلاء المتفرجين إلى جاره متعجباً ويقول : ياله من حشود عظيم ! ولماذا لم يذهب الناس إلى مضمار المباريات الدامية بدلاً من المجئ إلى هنا ؟

والآن ... فأى المسرحيات أعلن هذا المنادى عن تمثيلها ياترى ؟ . ليس أمامنا سوى نماذج الأجزاء الناقصة من صورتنا إلا التخمين والحزر ، لأن برامج التمثيل لم تنقل إلى مؤرخى العصور التالية بكل أسف . ولنسلم — جدلاً — بأن فترة الصباح مخصصة لتمثيل مسرحية أو مسرحيتين مؤلفتين على الطراز اليونانى — إلا أنهما لن تمثلتا كاماتين حتى ينتظر هذا الجمهور المحتشد — أما فترة العصر فمخصصة للنوعين الشعبيين : الميمى والپاتنوميى (التمثيل الإيمائى الصامت والإيمائى الصامت الهازل كما كانا يفهمان فى ذلك العصر) .

والآن ... فما هذا المركب الاقتتاحى ، هذا الاستعراض عبر المنصة ، والذى يملأها بتلك المناظر البهيجة ، وبالحركة والألوان والمجاميع الحاشدة ؟ هل هذه هى المسرحية ؟ كلا ! هل هم الممثلون ؟ أجل — فنحن نعرف البارزين منهم بهذه الألقعة — تلك الملابس الثقيلة المنتفخة (والسبب فى ثقلها سعة المدرج سعة تجعل من العسير على الممثل فى حجمه وصورته الطبيعيين أن يسيطر على هذا الجمهور الضخم) . ولكن الأشخاص الآخرين الذين لا يلبسون الألقعة وملابس التمثيل لا يبدو أنهم يمثلون .

إطلاقاً... بل يبدو أنهم مسوقون إلى هذا الموقف. إن هذا هو شأنهم بالطبع !
إنهم موكب الأسرى من بلاد كذا وكذا التي كانت آخر ما فتح الرومان من بلاد
الشرق. إنهم هنا بالمثلثات. ثم تظهر خيول على المنصة أيضاً... ولعلنا نرى فوقها
إبلًا... بل فيلة... ومن يدرى فلعلنا نرى ملكاً مكبلاً بالأصفاد وهو يساق
عبر المنصة... فلطالما رأينا ملوكاً يصنع بهم هكذا ! ويا ترى... هل أولئك
الملوك ليسوا إلا ملوكاً مسرحيين ؟... إن هذا مما يدور في خلد الإنسان أمام ذلك
المشهد !

والمسرحية نفسها تنقطع لكي تعرض أمثال تلك المشاهد البهجة من حين إلى
حين : وفي بعض الأحيان يكون أحد تلك المشاهد مشهداً خليعاً لا يتصل بالمسرحية
بصلة، مشهداً فخماً أو منظراً مشيراً. وفي بعض الأحوال يحسم ما قصد إليه المؤلف
وبصوره صراحة. وهل حفنة من الممثلين الثانويين بما يصح أن يتسكون منهم مشهد
يمثل الغوغاء على المنصة للجمهور من المتفرجين الرومانيين ؟ كلا... ليظهروا إذن
بالمثلثات وبالآلاف ! وهل يكفي أن يظهر عشرون جواداً على المنصة إذا برز بطل
المسرحية على رأس قوته من الفرسان ؟ إن خمسمائة منهم يعبرون المنصة سوف يكون
منظراً آملاً للعين ! وها نحن نراهم فوقها... وإن الجمهور يحيطهم تحية عظيمة تسرى
خلال المسرحية التي لا نكاد ننبين بسبب ذلك أنها صيغت وفقاً لنظ يوناني نبيل.
إن مجرى الفعل لتتخلله معارك حقيقية. واستعراضات لجواهر ضخمة، ومواكب
لحيوانات أجنبية جىء بها من الخارج.

إن الإنسان ليتولاه شيء من العجب : هل كان المؤلف الروماني جاداً حينما
كتب هذا وهو يقصد به وجه المأساة، أو أنه تناول مشروعا عظيماً فعالجه بروح
هازلة مجردة من الجد الواجب للمأساة ؟ ومع ذاك فنحن نسمع هنا خطبا نبيلة يلقيها
الممثلون مصحوبة بإشارات مؤثرة واستعراض صوتي رشيق. ونحن نشعر هنا أيضا
بجاذبية شديدة، ونشهد حوادث قتل عنيفة، ومشاهد انتقام غامضة. إن هؤلاء
الممثلين — الذين يمثلون أدوار العبيد والموالي والأجانب — ربما لا يكونون
في حياتهم الحقيقية أكثر من متشردين منبوذين وأصوص عيارين، لكنهم مع

ذاك يستطيعون أن يثيروا فينا أقوى الانفعالات التي تزلزلنا زلزالا . والممثل الرئيسي من بينهم ، ذاك صاحب الصوت العميق القوي يرتفع بنا إلى مقام منشد الأوبرا المنفرد في أقوى لحظات التمثيلية وأشدّها حرارة . وثمة موسيقى تصويرية كذلك ، مصاحبة للتمثيل . وأخيرا ، هناك شيء هو البقية الباقية من الكورس القديم ، وهذا يساعد على تزجية الاستراحات حتى لا يشعر الجمهور بالسأم .

وفي الملهة التي تلي ذلك لا يكاد يوجد أثر من الأنماط اليونانية ، أكثر مما في المأساة . والتغيير هنا ليس تغييرا نحو الأمور الاستعراضية ، ولكنه صوب الهزل الحشن والدعابات الغليظة المكشوفة . إن الكتاب المقتبس من المتأخرين عرفوا كيف ينتفعون فيما يقترضونه من مؤلفي الإيمانيات المحلية . وقد أصبحت الألفعة هي أيضاً أقرب إلى الكاريكاتير ، وأكثر قبحا وشناعة ، وأيسر تمييزا . . . وقد أصبحت الشخصيات القديمة المحببة شخصيات ثقيلة تظهر في التمثيلية بعد التمثيلية ، مما يجعلنا نرتقب ظهور شخصياتنا المستظرفة ، كالأب الذي لا يجد بدا من أن يغضى ويعصب عينيه ، والمرأة البغي ، والطفيلي ، والقواد . والمرأة الوارثة . إنها جميعاً هنا ، منتشرة في الموقف المعقد بعد الموقف المعقد . . . ونحن نرى ذلك ونضحك ، لكن ضحكنا ليس هذا الضحك الذي مصدره الفكر وطول التأمل والذي نتظر أن تثيره فينا الملهة الصحيحة الحقيقية . إن ضحكنا هنا يكاد يكون ضحكا حيوانيا عنيفا . إن من مشيراته أشياء غير لائقة ، بل أشياء قذرة . فلشد ما غلا كتاب الملهة ، وتكبوا الجادة !

وبعد الغداء نعود أدراجنا إلى المسرح لنشهد حفلة الميمى والپاتتومي . ونحن نذكر أن كتاب الملهة والممثلين الذين شاهدنا أعمالهم في الصباح لم يكونوا — نسبيا — من الكتاب الممتازين بحال . إن أى شيء يكتبونه يحوز على الجمهور طالما أن الموضوعات التي يكتبون فيها هي موضوعات الميموس الهابطة ، وطالما هناك هذه الحرية المطلقة للممثلين بالارتجال ، وطالما هناك هذا الجمهور ذو الذوق الغليظ البليد الحشن الذي لا يضيق بأى دعابة مهما سمجت ، أو بأى موقف مهما أوحى بالتحيزات ، أو بأى إشارة مهما كانت كريهة مغشية ، مادام المقصود هو

إشباع رغبات هؤلاء المتفرجين . والممثلون هنا لا يستخدمون الأقنعة - لأن ما يأتونه من البذاءات يكاد يغنيهم عن تلك الأقنعة . وثمة كورس ينشد الأناشيد المناسبة ويرقص الرقصات ذات الإشارات المناسبة أيضا ، وهكذا تكون الحفلة كلها خليطا من قطع مسرحية ضاحكة ، ومن الباليه ، ومن الغناء والأناشيد التي تدور حول فكرة هزلية . ولأول مرة تظهر النساء على منصة المسرح ، الرسمى ، كممثلات وراقصات ، ولم يكن تمثيلهن من الأمور المستهجنة بل كان إغراء أى إغراء . وإلى جانب هذه الأشياء التي تبدو لنا اليوم موهلة في الانحطاط والإسفاف الذي لا يمكن تعليقه في حفلة حاشدة كهذه ، كنت ترى الكثير الذي لم يكن إلا مجرد شخصيات مضحكة - هذا الإضحك الهازل والكثير من الأمور الكاريكاتورية التي تثير ضحكا تلقائيا ، والحيل القديمة التي كانت تقيم المتفرجين من شدة الضحك وتقعدهم دون أن تخيب في ذلك أبدا . وهنا نضحك نحن مرة أخرى . . . إلا أننا نضحك ونحن نعلم أن الملهاة قد جارت الانحطاط الرومانى وسارت في طريق الشهوانية الرومانية .

ثم تلى هذا مسرحية بانتوميكية - وهى مسرحية من تلك الخوارق الكثيرة الشيوخ في المسارح في تلك الأيام . وفيها يبرز للجمهور ممثل واحد يلبس قناعا ، ومن ورائه كورس يحضر فيجلس ، وتجلس معه « فرقة موسيقية » . ويأخذ الممثل يشخص وحده ويرقص ممثلا مسرحية أسطورية ، بينما الكورس ينشد نصوص هذه المسرحية . ويضع الممثل في قدمه جرسا أو صنجا يؤكد به وحدة النظم على إيقاع الموسيقى . ولا يزال هكذا حتى يحدث جرسا عميقا مسرحيا عجيبا ، ويلتجج جوا نفسيا عاما يمسك به أنفاس هذا الجمهور المبهورة جميعا . وربما بدل الممثل قناعه وملابسه وهو يقوم بتمثيل شخصيات شتى . وكيفما كان الأمر فإننا نلاحظ أن لونا سليما من ألوان المسرحية قد ساد المنصة من جديد ، وذلك في تمثيل يقوم به ممثل بمفرده . . . إن هذه المهارة الخالصة في التمثيل قد شحذت انتباه الجمهور حتى سيطرت عليه ، ورضى رضاء تاما ومن أعماق قلبه .

والمرحبة في الواقع مسرحية مفاجئة اختزلت وتركزت في الأداء الذي يقوم به

مثل واحد حل في المسرحية محل ممثلين كثيرين . وثمة قصة قديمة تقول إن ليثيوس أندرونيكوس وجد نفسه مرة وقد بُسح وخشن صوته بعد عدد كبير من الحفلات التمثيلية التي اشترك فيها ، فترك الإنشاد والغناء لصبي صغير ، وكان هو يقوم بالأداء التشخيصي فحسب ، فما هاله إلا أن يجد نفسه فجأة يؤدي أداء أكثر تعبيراً وأشد تأثيراً ووفاء بالمعاني بوساطة هذا التمثيل الصامت وحده . وقد تطور الدور الذي قام به الصبي فصار كورسا ، كما تطور تشخيص الممثل فصار أداء مسرحياً تاماً وناضجاً . وهكذا أخذت الپانتومي الرومانية سمتها وصورتها .

ولكن إذا كان هذا النوع من أنواع المسرحية الذي لم يمض عليه من عمره إلا قرنان من الزمان قد أمسك بأنفاس الجمهور في ذلك اليوم الغريب من أيام مسرح يومى ، فإن مقام به الممثل نفسه في (نمرته) التالية التي اقترب فيها بروح الپانتيميموس التي مثلها إلى روح الميموس قد سرهم أكثر . وإنا لنساءل : لماذا لم يستطع أن يتوقف بعد أن أدرك ذلك الانتصار الواحد ؟ ... حتى الپانتوميم ألا أكثر جدية كان السناريو (وصف الحركة) قد أخذ فقط الأجزاء الأكثر تأثيراً وفاعلية في القصة الأسطورية ، مع الاتجاه نحو الجوانب العنيفة والجوانب الغرامية . ولكن الآن ، وفي تلك القطعة الثانية ، ومع هذه القوة التي اتجهت نحو الطرق الخشنة الإيعازية التي هي من سمات الميموس ، ومع الفرصة المتاحة للممثل الواحد إلى جانب هذا ليستعرض جسمه ... الآن يخامر الإنسان نوع من أنواع الاستعراض الحسى المثير للعواطف — أجل ... إنه استعراض سوقي ، ما في ذلك شك .

لأننا لو كنا نضمر حباً حقيقياً لمدينتنا روما لعدنا أدراجنا خلال الفورم وفي قلوبنا شئ يقرب من الأسى والحسرة . لقد شعرنا ونحن في المسرح أول الأمر بشئ مما كان للنصبة قديماً من جاذبية وسحر ... بما كان لجمهور النظارة في المدرج من تشوف وسكينة ... إلا أن هذا الشعور قد تحول في اللحظات الأخيرة من الأصيل إلى إحساس قلق مهلél ... إحساس بالإرهاق والتعب . فياترى هل هو الخيال فقط هو الذى يجعلنا هنا ... بين تلك المعابد والأضرحة وأقواس النصر في ميدان الفورم ... نزنو إلى المباني الحجرية الحافلة بالزخارف والمذهبات والمنحوتات .

والمجسّسات الملونة ... لنكشف في ثنايا كل هذه الفخامة ... عن تلك الآثار من الزيف والادعاء ... عن ذلك التظاهر بالبهرج السمج والزينة السوقية ! يا الفن هذه المدينة القاهرة ... روما ... من فن موح بالانفع وسلامة الغرض ! ولكن ... هل هو مثل الفن اليوناني القديم ... الفن الذي يشعر فعلا بالنبل واللفظ ، ويحرك أحاسيسك الروحية ، ويشيع فيك تلك النشوة الصادرة عن أسى الانفعالات ؟ ... أم هو فن مظاهر ... فن حسي إلى حد ما ... متعب للروح إلى حد ما أيضا ؟ .

أما المسرح الأحسن حالا بما ذكرنا ، المسرح الذي لا تشوبه الحسية الشهوانية إلى حد كبير ، فيستمر بصورة صغيرة حتى في روما الإمبراطورية ، وإن كانت الجماهير القليلة العدد التي تتردد عليه تعنى الإيجاز والاختصار . ذلك أن المسرحيات ذات النمط القديم كانت لا تزال تؤلف ؛ إلا أنها لم تكن تحتوى من الأصالة إلا على الشيء القليل جدا ، كما لم تكن تشتمل من القيمة التي تستحق الخلود إلا على قدر ضئيل كذلك . وكانت المسرحيات اليونانية الأصلية تمثل أيضا ، وتمثل باليونانية أمام عدد قليل من الرومانيين المتعلمين وأمام اليونانيين المقيمين في البلاد الرومانية ، وأمام فئات خاصة أخرى .

والراجح أن الرومانيين قد تفوقوا على أساتذتهم اليونانيين في ناحية بعينها من نواحي التمثيل ، وهي ناحية تعد من نواحي العرض الشخصي . بل لقد كان الممثلون العظام يتعهدون بعض تلاميذهم ليثقفوهم بمشكلات فن التمثيل . وقد حدث في الأيام الأخيرة للعصر الجمهوري أن اشتغل كوينتوس روسكيوس (١) بالمسرح ، خالقا في فن التمثيل تقاليد خالدة . ويقال إنه قام بالتمثيل في عام واحد مائة وخمسا وعشرين مرة . وقد أصبح صديقا لشيشيرون ، كما كان بحله صللا (Sulla) ويعلى من قدره . ولم يلبث أن قضى على الوصمة التي كانت تلتصق بمهنة التمثيل بوجه عام . ويتضح لنا السبب في أن مهنة التمثيل كانت من المهن المحترمة في تلك الفترة من فترات التاريخ بالذات إذا درسنا المسرحيتين الإيمائية Mime والملماة الإيمائية الصامتة Pantomime . ومما

فعله من أن معظم الممثلين كانوا من طبقة العبيد الأرقاء . ولم يكن الممثل يتمتع بالحقوق التي يتمتع بها المواطن الروماني ، وكان من وجهة نظر القانون من المحرومين من الحقوق المدنية ... وبالأحرى منبوذا من المجتمع . وثمة من الأسباب ما يدعو إلى الاعتقاد بأن الممثل قبل زمن الأباطرة المتأخرين على الأقل كان يستحق أن يدرج في صفوف اللصوص والقوادين .

وقد كانت روما هي أولى المدن التي شهدت حفلات التمثيل الليلية . وكان التمثيل يجري على ضوء المشاعل الساطع . ولما أن نعد هذا من باب « التفتن » في التماس ما هو جديد جاذب للأنظار أكثر منه خطوة نحو مسارح اليوم التي تعمل في الأضواء الصناعية . وقد استحدث الرومان كذلك حدثا نسقيا مرسوما . هو نظام « فرق الهتافة والمصفقين » ، المأجورين الذي دل على أنه مجلبة للقلق والإزعاج في أكثر من حقبة تالية . وحينما كثرت الحفلات التمثيلية كثرة شديدة أصبح من الضروري تأجير « متعهدين » وكان يحدث في كثير من أمثال تلك الحفلات أن يتعهد هؤلاء المقاولون بتقديم « حفلة كبرى » للشعب . وفي كثير من الأحيان كان « المقاول » ممثلا صغيرا مقداما من أصحاب المشروعات ممن ينزعمون غيره من الممثلين فيمكن يستأجر الفرق التمثيلية أو يملك جماعة من الممثلين مقابل إعالتهم (وانتذكر أن الممثلين في هذا الوقت كانوا من طبقة الأرقاء) . فإذا نجحت حفلة وصادفت هوى في قلوب الجمهور وصفقوا لها إعجابا كان معنى هذا دخول نقود كثيرة في جيبه ؛ بل لعل صاحب الحفلة كان يدفع له أجره بحسب ما تظفر به حفلته من النجاح لدى الجماهير ، ومن ثم كانت فرق الهتافة والمصفقين المأجورين تنظم على هذا الأساس ، ويكون عملها هو إشعال نار الحماسة بين الجمهور ، بل دفعه إذا أمكن إلى القيام بالمظاهرات لإبداء الإعجاب . وهناك شواهد تدل على قيام فرق مناهضة لهذه الفرق عملها الهتاف بسقوط حفلات مديري الفرق التمثيلية التي تعادىها فرق أخرى ، وكانت حوادث الشغب تقع بهذا الصدد ؛ ولاشك أن قنا^١ ندعى إليه أمثال تلك الفرق من الهتافة المأجورين هو بالتأكيد منحنط أو فن كاذب مصطنع . والحفلات التمثيلية في المسارح الرومانية الساقطة تشبه من بعض الوجوه مثيلاتها في دور الأوبرا

الفخمة ، اليوم ، حيث نرى من قحة فرق الهتافة وإفسادهم لآى جو فنى فى كثير من الأحيان الأعاجيب .

إلا أن الأمور التى استحدثت فى مسائل الإخراج فى المسارح الرومانية فى العهد الأخير كانت تتجه إلى حد كبير نحو نماء الأشياء النظرية بوصفها عنصرا من العناصر المسرحية . لقد كبر حجم المنصة وتضخم تضخما شديدا ، وشاعت المؤثرات الجمعية الحاشدة ، بيد أنه كان ثمة أكثر من هذا ميل إلى المؤثرات الخداعة المثيرة للدهشة . وقد استمرت روما عدة قرون تظهر شغفا شديدا بمشاهدة الذين يمشون على الجبال المشدودة والمشعوذين ومن إليهم من محترفى تسليية الجماهير ، كما يتجلى ذلك فى تصاوير الفسيفساء والمظلمات الكثيرة . أما الوسائل الآلية التى كانت مستعملة فى المسرح اليونانى ، تلك التى تطورت حتى انتهت إلى عدد قليل من المؤثرات المتداولة ، ومن أهمها تلك التى تحدث رعداً عند دخول إله فى المنصة ، والآلة التى ترفع إلهها لتدخله فى المنصة (الإله من الآلة (١)) ليحل عقدة المسرحية ، فقد أصبحت الآن وسائل راقية محكمة تشتمل على مخترعات لإظهار الأشباح وأبواب أرضية للاختفاء من المنصة ، وآلات تطير الأجسام بوساطتها ، وآلات لإحداث البرق والرعد ... الخ ... ويقدم لنا فيثروفيوس Vitruvius شواهد من عصره عن التقاليد المسرحية ؛ ويحصى بوللكس Pollux وهو يكتب فى القرن الثانى الميلادى قدرا كبيرا من الأدوات المسرحية الآلية لصنع المشاهد والحيل فوق المنصة .

وليس لدينا تقارير كاملة عن وجود المناظر المصورة فى المنصة الرومانية ، إلا أن هناك من المصادر ما يشير إلى أنهم كانوا يقومون بأبحاث على الأقل فى هذا الصدد . دلى أنه يحسن بالقارى بوجه عام أن يستبعد فكرة استخدام القدامى للخلفية المسرحية كعنصر من عناصر العرض المسرحى . بل هم لم يفكروا فى ذلك . وهذا لأن المنصة عندهم كانت منصة وحسب ، وليست إبرازا أو تصويرا لمكان المسرحية ، ومن ثم كان الكاتب المسرحى يحدث نظارته فى ثنايا الحوار عن المكان

الذي يفترض وجود الممثلين (أعنى شخصيات الرواية) فيه ، وبمعنى آخر كان هذا المكان يتبين من نفسه من علاقات الشخصيات الموجودة فوق المنصة بعضها ببعض . وكان هذا كافياً في نظر المتفرجين الذين لم يعودهم الخروج انتظار خلفيات واقعية . وقد استحدث قبل زمن ثروفيوس اختراع يرمز به إلى تغيير مكان المشهد بطريقة تصويرية . وهذا الاختراع عبارة عن مناشير ، أو لوحات إشارات ذات أوجه ثلاثة على قواعد محورية تحمل على أوجهها الثلاثة مشاهد مصورة مختلفة ، اثنان منها مشهدان معاريان (أحدهما للبأساة والآخر للمهابة) . والمشهد الثالث المسرحية الريفية (أو الرعائية) . وليس لدينا إلا قدر ضئيل من الشواهد على المدى الذي كانت تستعمل فيه هذه اللوحات أو الـ (پرياكتي Periacti) كما كانوا يسمونها . إلا أن ثروفيوس في كتابه المشهور : « عشرة كتب عن فن المعمار » يتحدث عنها فيقول : « إذا كان في النية تغيير المسرحية ، أو عندما كانت الآلة تدخل المنصة مصحوبة بقرعقات الرعد المفاجئة ، كانت هذه اللوحات تدار على محاورها لتعرض وجوها تحمل صورة مغايرة » . وسوف نسمع عن ثروفيوس وعن أوصافه للمشاهد مرة أخرى ، وذلك في الفترة التي كان فنانو عصر النهضة يطبقون فيها توجيهاته بخاصة على تصميم تركيبات - أو ديكورات - المنصة الكاملة . إلا أن موضوع هذه اللوحات بأكمله موضوع شديد الاضطراب والمصادر التي تتحدث عنه مصادر كلها تناقض بحيث لا تسمح لنا بأن نستنتج أنهم كانوا يستخدمون التركيبات المصورة المتغيرة في المسرح الروماني .

والإنسان لا يملك إلا الحزر والتخمين عن المدى الذي ذهب إليه الرومانيون في تطوير الوسائل النظرية بوصفها فناً منفصلاً كاملاً قائماً بذاته من فنون المنصة ، مستقلاً عن عناصرها الأخرى . ومعظم المصادر المعاصرة للمسرح الروماني تدرج هذا الموضوع من جهة في حديثها عن تمثيل المسرحية الأدبية الحقة الشأن ، أو تدرجه من جهة أخرى في حديثها عن أمثال هذه الأحداث التي من قبيل دخول الجيوش المنتصرة أو المواكب الجنائزية . وكثيراً ما كانت الاعتراضات على إقحام الزوائد النظرية التي لا صلة لها بالمسرحية تترى ، بل كانت اعتراضاته صارخة في بعض



(صورة رقم ١٦)

رسمان متعاصران لمناظر مسرحية رومانية والرسم العلوي لوحة من الفسيفساء لممثلين
مقنعين فوق منصة رومانية . والرسم السفلي منظر لأحد العبيد ومعه امرأتان في ملهارة من
ملاهى العصر الحديث.



(صورة رقم ١٧)

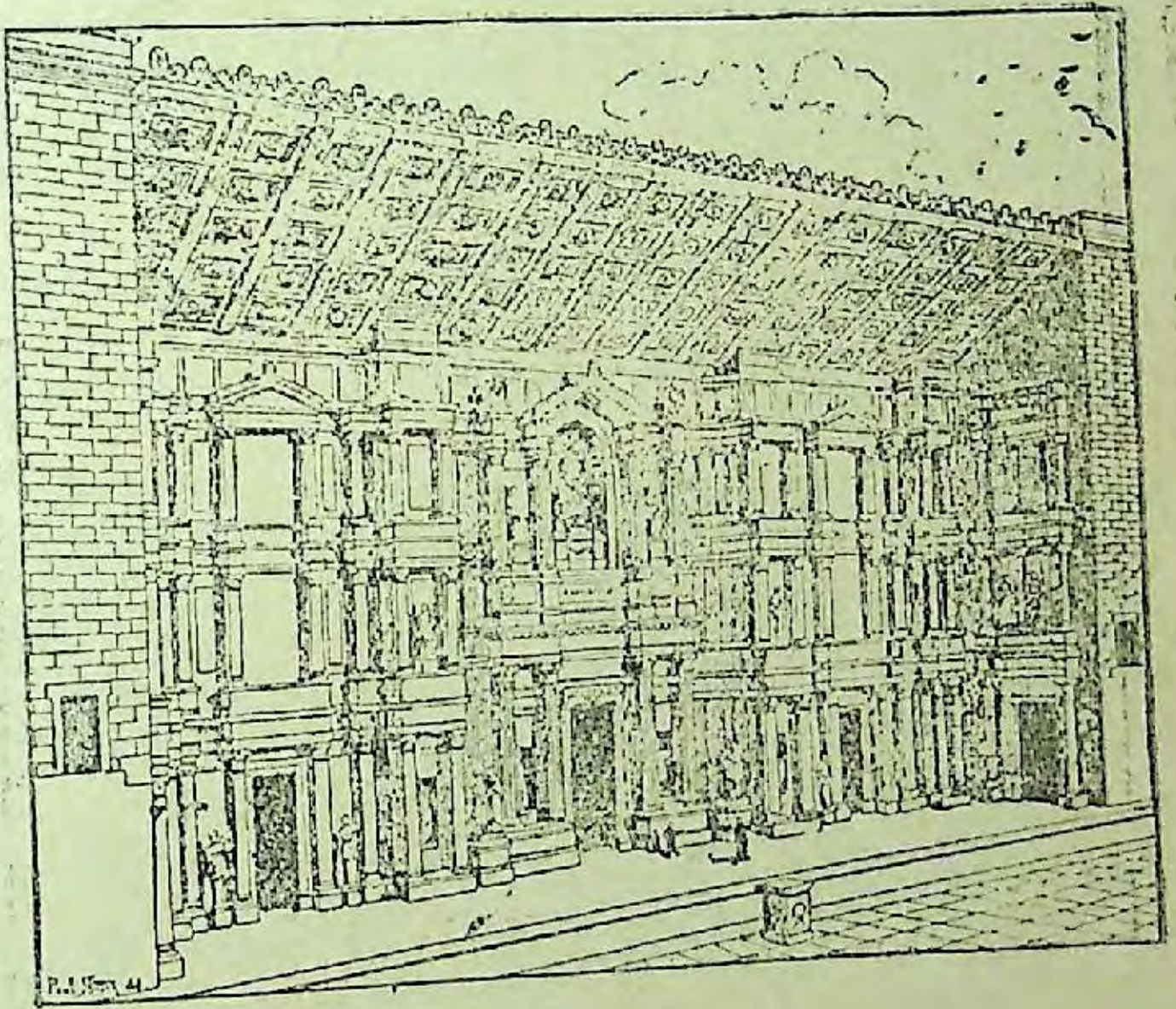
بديان شائقان من مسرح الروايات الممثلة في الصور الرومانية . وترى في الصورة العليا صورة بالألوان من عمل C. Ademollo لسباق العربات في سيرك مكسيموس . وفي الصورة السفلى مشهد للصراع بين الإنسان والوحوش في أحد المضامير .

الاحيان . وكان شيشرون يقول متعجبا : « وأى مسرة تعود على الجمهور في أن ينظر إلى ستمائة جواد في مأساة كليتمنس-ترا ، أو ثلاثة آلاف طاس في مأساة د حسان طروادة ، أو أن يرى هذا الجيش من المشاة والفرسان ملتجعا في معركة وقد لبسوا شِكَّتَهم الحربية اللامعة الناصعة ؟ » - وكان اعتراضه هذا بمناسبة افتتاح مسرح يومى حوالى سنة ٥٥ ق . م . وقد وجه هوراس انتقادات إلى جماهير المسرح في زمنه ، وذلك لأنهم كانوا يفضلون الاستعراضات النظرية الخلافة على المسرحية الشعرية والادبية . وقد كتب في رسائله ، يقول : « لقد كان الستار يظل هابطا إلى تحت لمدة أربع ساعات أو أكثر ، بينما فصائل من الفرسان وفرق من المشاة ترى وهي تجري أمامنا ، ثم سرعان ما يمر أمامنا مشهد من الملوك السيئ البخت وهم يُجسرون جرا ، وقد ربطت أيديهم وراء ظهورهم ، ومن حولهم عربات حربية من كل لون ونوع تهرع مارة بهم . »

والإشارة هنا إلى أن « الستار يظل هابطا إلى تحت » ، هى دليل على أن مسارح رومانية معينة كان لمنصات ستائر أمامية ترفع من انفراجات - أى فتحات - ضيقة مستطيلة بطول مقدمة المنصة ، تهبط فيها الستائر عندما يبدأ عرض المسرحية . ثم ترتفع منها عند نهاية العرض . وفى وسعنا أن نرى اليوم هاتين الفرجتين فى كل من مسرح يومى الكبير ومسرح آراس Arles ، وهما الفتحتان اللتان كانت تثبت فيهما الأسطوانة التى كان الستار ينطوى عليها ، وكل مخرج مسرحى يعرف أنه حينما تثار مشكلة « المؤثرات » ، فقد يستطيع المخرج أن يدهش الجمهور بإظهار مجاميع عظيمة من الممثلين فجأة ، أو إظهار معركة فى معمعان الوغى ، أكثر من إدهاشه لهم بإظهار الممثلين وهم يدخلون المنصة ، أو إظهار المعركة وهى فى أول نشوبها . وهكذا يمكن أن تعد المنصة ذات الستار ، دون أن نبعد كثيرا عن الحق - نتيجة أو ثمرة من ثمار حب الرومانيين للحادث المفخم المثير للعواطف .

وكيفما كان الأمر فقد ازدهرت فى روما النواحي النظرية الاستعراضية التى تتخللها المؤثرات المثيرة ، كما نعلم أنها لم تزدهر إلا مرة واحدة فى التاريخ الحديث ،





(ضور رقم ٣٦)
منصة التمثيل في المسرح الروماني بمدينة أورانج كما استعاد صورتها كميل سانت سانس
لاختلاف ضخامة البناء والزخارف بالقياس إلى الممثلين الواقفين على المنصة .

في ميلودرامات مسرح البواقار دي كريم (١) في باريس، وتلك المشاهد الاستعراضية الوثيقة الصلة التي كانت تعرضها مسارح لندن في القرن التاسع عشر. إلا أن الفرصة كانت سانحة للمخرجين الرومانيين في تلك الحقبة التي كانت جماهيرهم المتعطشة للدماء تشغف فيها بتلك المناظر البشعة : فكانوا يستطيعون مزج المسرحية بشئ من الواقعية التي تصور المعارك الحربية وحوادث القتل وهتك الأعراض ، وهي الأشياء التي منعها الأمم المتقدمة الحديثة . لقد كان في مستطاع القائد المنتصر حينما يعود إلى وطنه أن يأمر بإقامة حفلة عظيمة لجماهير الشعب ويعد لها آلاف من الجنود الحقيقيين بخيولهم وعرباتهم الحربية ، وألوفاً من الأسرى في أكسية غريبة ، وألوفاً من العبيد يحملون أسلاب الحرب من الذهب الحقيقي والتماثيل والأنسجة والأمتعة النفيسة . وأمام هذه الخلفية كان في مستطاع المخرجين أن يضحوا بالآرواح في معارك حربية حقيقية دون أن يعترض معترض . أو يستعملوا فتيات من طبقة العبيد لأعمال إجرامية بشعة (وكان في وسعنا إيراد قصص أبشع من ذلك في هذا الصدد ١) .

ولعل المشاهد الاستعراضية قد أصبحت نوعاً من أنواع الفن المسرحي في أيامنا هذه . ولا بد لنا من أن نسلم بأن هناك أنواعاً كثيرة من الصور المسرحية ، وأن كلا من تلك الصور يمكن أن يكون شيئاً صحيحاً في موضعه الذي وضع له . طالما كان من المسلم به مسرحية الجوانب المادية . إلا أن العقلية الرومانية كانت - كما نشعر بذلك - عقلية غالية في الواقعية ، غالية في جريها وراء ما هو حسي ، وربما كانت المسارح الرومانية أكبر من أن تناسب أي نوع من أنواع الاستعراضات القائمة على الحيلة ، ومن ثم كانت الأحداث المثيرة للعواطف ، والكفاح الشخصي القائم على القسوة ، والفخامة المذهلة المركومة ... مما يتناسب وتلك الحقبة التي امتلأت بأعمال العنف والفتح والمعيشة المنحلة . وقد تشكل المسرح بأشكال العنف الذي كان سمة روما في ذلك الزمن . وقد اتخذ المخرجون أول أمرهم المسرحية المنتظمة وحشوها بالحوادث الاستعراضية غير المباحة ، وبعد ذلك أقحموا عليها مثيرات المعارك

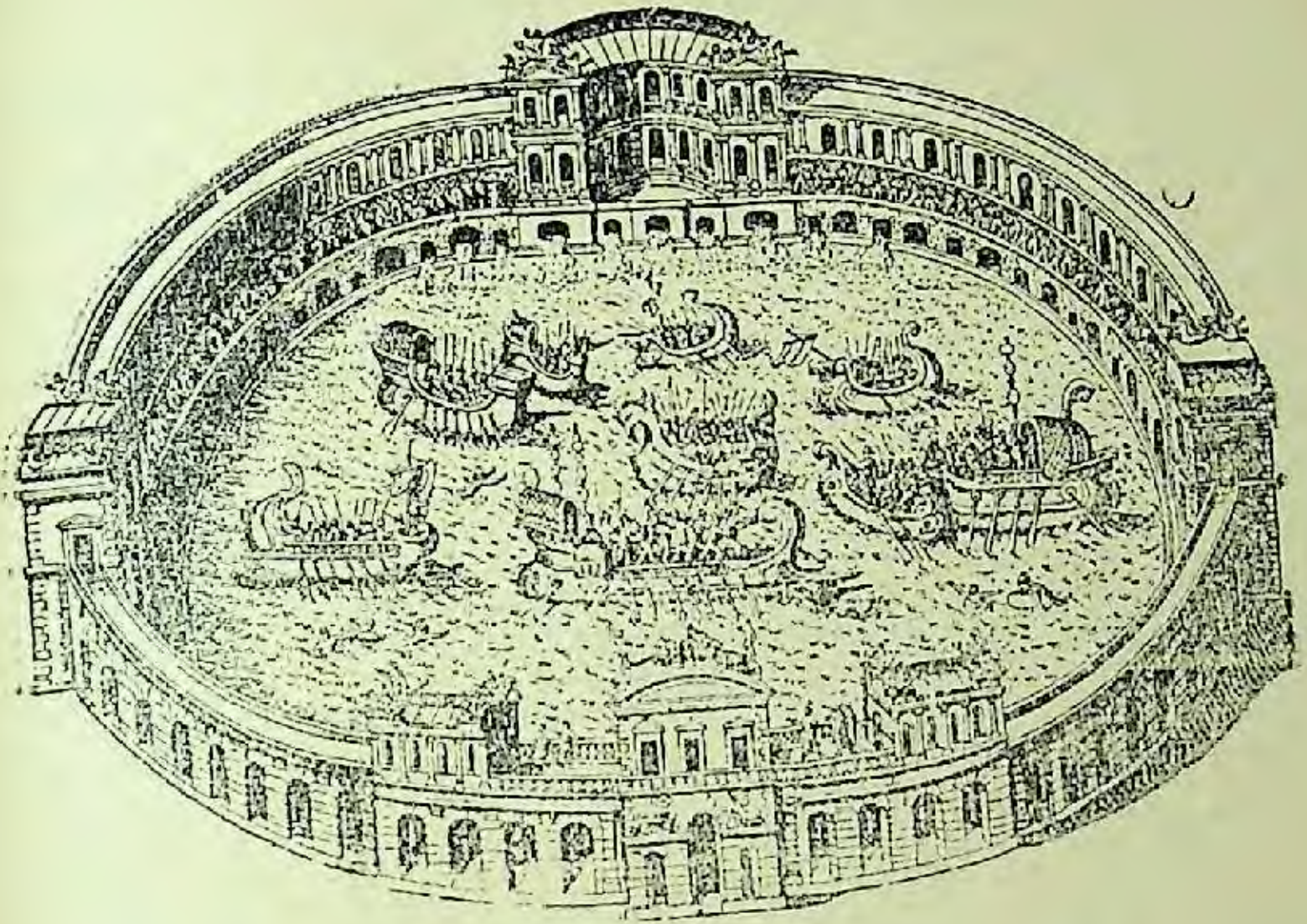
الواقعية ، والأزمات الحقيقية ، مضافا إليها العناصر المسرحية . وقد بلغت الأخطار المسرحية قرب نهاية ذلك العهد قدرا كبيرا من الواقعية فعلا ، حتى أن الرومان في تجديدهم لشكل المسارح اليونانية بنوا الحواجز بين الأوركسترا وبين المدرج حتى لا يتعرض المتفرجون للضرر أو للقتل خطأ (بسبب مايجرى من أعمال القتال والعنف في أثناء التمثيل ١) .

أما أن المسارح التي وضع تصميمها للأداء المسرحي بخاصة ، ثم استخدمت فيما بعد لمباريات المصارعة استخدما كليا ، فدليله الذي لا يدحض ما يقدمه لنا الكتاب الرومانيون المتأخرون من شواهد ، وما نعث عليه من آثار التغير الذي طرأ على منصات المسارح التي لا تزال قائمة إلى يومنا هذا . إن المضامير الرياضية لم تكن كافية لعرض المشاهد الاستعراضية الدامية ، ومن ثم كان لابد من انتزاع المسارح من الأغراض التي وضعت من أجلها . بل هناك من الأسباب ما يحملنا على الاعتقاد بأن الجزء السفلي من مسرح ديونيزوس في أثينا ، وهو أجد دور التمثيل القديمة كلها ، قد أعيد بناؤه في عهد أحد الأباطرة الرومانيين لجعله أرضية صماء ، وبالأحرى ، أرضا صخرية لا تنضح الماء بحيث يصلح لإخراج المعارك البحرية الإيمائية فيه ، وقد كان لروما بالفعل عدد كبير من المسارح ذات المدرجات المعدة لأمثال تلك المعارك .

وكانت هذه النوماخيات — أو المسارح المائية — أشبه بجفئات ذات مدرجات حقيقية ، وسطها بحيرة تتسع لأسطولين من الأناجر (أو الزوارق الحربية) التي يشتمل كل أنجر منها على ثلاثة صفوف من المجاذيف ، والتي تتساوى في دحوماتها . وكانت هذه الأناجر تزود بالمحاربين ثم تطلق ضد بعضها في معركة بحرية يسبقها استعراض حبي . وكانت الأناجر في الواقع أناجر (زينة ١) ، وبالأحرى معدة للاحتفالات وليس لخوض المعارك البحرية ، وبما هو ثابت ومسجل أن المشتركين في تلك المعارك كانوا يدرّبون على الطريقة التي يكسبون بها المعركة بإصابات قليلة بقدر المستطاع تحل بالأناجر أو بالمشاركين في المباراة . إلا أن هذه المعارك البحرية كانت تتحول على التحقيق إلى معارك دامية بالفعل في هذه

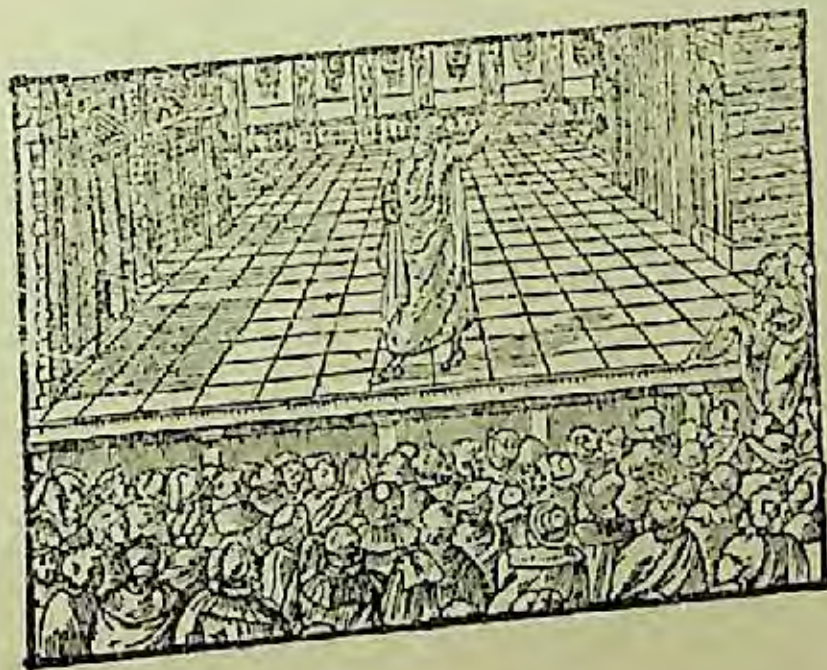
البلاد التي كان العبيد والأسرى يطلقون في مسارحها ليحارب كل منهم أخاه حرباً لا تنتهي إلا بالموت ، أو ليحاربوا الوحوش ويصارعوها . ويضيف أحد المعلقين الملاحظة التالية التي تلقى مزيداً من الضوء على موضوع هذه المعارك إذ يقول : إنهم عندما كانوا ينزحون ماء البحيرة إثر حفلة من تلك الحفلات كانت جثث النوماخيارى - أى الممثلين الذين سقطوا قتلى في النوماخيا - تجر بدون أى احتفال لتلقى في حظائر الوحوش (!) وهذا النوع من أنواع التسلية المذكور هنا يجب ألا يؤخذ على أنه نمط من الأنماط المسرحية بالمعنى الجدى المفهوم . إلا أن الإنسان قد يتوقف والعجب آخذ بمجامعه أمام تلك الأبنية المنطقية التي وضع تصميمها بحيث يلائم تلك المعارك البحرية الإيمائية . وما يؤثر عن نوماخيا يوليوس قيصر أنها كانت تبلغ في طولها ألفي قدم كما كان عرضها مائتي قدم ، وأن بحيرتها المحوطة بسور ضخمة كانت تتسع لمعركة يشترك فيها خمسون أنجراً . وصورة النوماخيا الصغيرة المعروضة هنا هي صورة مصغرة لإظهار أدق تفاصيل هذا المسرح المائي ، وقد يكون الحزر والتخمين لعباً فيها كثيراً ... ولكن ما أظرفه مع هذا ... مسرحاً منطقياً معقولاً للأغراض التي أنشئ من أجلها ! لقد كان لمضمار الكولوسيوم في روما بحار مائية مرفوعة . يقول علماء الآثار إنها كانت تستعمل لغمر المضمار بالماء لتمثيل المعارك البحرية . ويمكننا أن نرى في الملعب المدرج في پوززولي Pozzuoli آثاراً يمكن به أن نفهم منها الطريقة التي كانت أرض المضمار تغمر بها بالماء ، ومدى السعة الهائلة التي كانت تبلغها البحيرة ، ثم الطريقة التي كانوا ينضحونها بها بعد ذلك .

والصور التي نشرناها للكولوسيوم ولسيرك ما كسيموس ترينا ما كان يجري بكثرة من اقتتال الإنسان والحيوان في ذينك المضمارين ، وما كان يجري فيهما من سباق العربات . وهنا يمكننا أن ندع موضوع الاستعراضات الرومانية وشأنه . لقد انتهت المأساة المسرحية تلك النهاية الدامية ... لقد أصبحت جزراً وقتلاً وتذبيحاً بل هي ذاتها قد ذبحت ليصنع من جثمانها عيد روماني .



(صورة رقم ٣٧)

أحد مسارح النوماخيا - أو المسارح المائية التي كانت تمثل فيها المعارك البحرية.



(صورة رقم ٣٨)

صورة المسرح في أواخر التاريخ الروماني وأوائل العصر المسيحي.

إن الملهاة الرومانية قد آلت كما رأينا إلى هذا الدرك من المجافاة للفن ، وفي كثير من الأحيان إلى تلك المهزلة الخليعة والرقص الخارج غير المحتشم . وفي الحدود التي كانت تستخدم فيها مسارح روما في عهود أباطرتها المتأخرين لم تكن منصاتها تشهد إلا الاستعراضات المنظرية والألعاب البهلوانية السوقية والدعابات المكشوفة التي تغازل الغرائز . وكانت هذه المسارح الفخمة تشاد في معظم البلاد التي تفتحها الجيوش الرومانية . . في إيطاليا وفي صقلية ، وفي اليونان ، وفي آسيا الصغرى ، وفي سوريا ، وفي شمال إفريقية ، وفي فرنسا وأسبانيا . ويستطيع أحدنا أن يذهب اليوم إلى مسرح أورانج نصف المخرب ويحاول أن يستعيد صورة جمهور النظارة الأصليين الذين كانوا يجتمعون ثم ، ويتخيل التمثيليات التي كانت تعرض فرق منصة هذا المسرح . والمدرج والمنصة مصنوعان على نمط أنخم مسارح روما الأنيقة المزخرفة المسرفة في الخلية ، بيد أن تاريخ افتتاحه يقع في القرن الثاني الميلادي ، وذلك عقب انحطاط الذوق الروماني بسنين طويلة ، أي حينما كانت المشاهد الاستعراضية والمهازل هي كل ما تبقى مكان الفن المسرحي في العاصمة الرومانية . فهل لم تر مسارح المستعمرات الفخمة هذه شيئا غير ذلك حينئذ ؟ إنا نرجوا أن تقوم الشواهد يوما ما على عكس ذلك . ففي المدن التي كانت يونانية قبل الفتح الروماني ، ثم أصبحت مدنا رومانية بعد هذا الفتح ، مثل مدينة تاورمينا وسرقوسة في صقلية يمكننا أن نرى بالطبع تسلسل المسرحية اليونانية في كل تاريخها وفي ذروة عظمتها ، ثم تحولها إلى المسرحية (الجريكو رومان) أي الخليط بين اليونانية والرومانية ، وأخيرا الحفلات الرومانية المنحطة .

ويبرز في قصة المسرحية الرومانية في آخر أيام خسوفها بطل جديد ، إذ نلاحظ أن سجل المسرحيات الإيمائية والملاهي الصامتة (الباتوميكية) التي كانت تزداد إغاشا وقذارة يوما عن يوم تتردد فيه أقوال عن محاولة قيام رقابة رسمية . إلا أن الرقباء لم يكن لهم شيء من نبل الخلق ولا من العقيدة النزيهة . وعند ذلك تأتي المسيحية وتأتي معها العقيدة والشجاعة الخلقية والخصومة المحاربة المكافئة للإثم ولانهماك الفرد في الملذات ؛ وكانت المسرحية ترى ، وظلام الفساد يرين على روما ، وهي

تهرب أمام سخط آباء الكنيسة وغضبهم القاسط . لقد أصبح الممثلون متشردين آفاقين وإن لم تختف طبقتهم ولا تلاشى فنههم تماما . ولقد ران الخراب على المسارح اليونانية والمسارح الرومانية ، فحوت إلى قلاع وحصون ، وملئت بالعشش والأكواخ ، وسطت عليها الأيدي تنقضها حجرا حجرا لما فيها من مواد البناء الثمينة — حتى كان القرن التاسع عشر والقرن العشرون ، فجرى كشف عدد قليل منها ، وهذبت ، وأعدت من جديد لتمثيل المآسى والملاهى اليونانية أو لعرض المسرحيات والأوبرات الحديثة . وقد تنوسيت نصوص المسرحيات اليونانية وأصول تمثيليات بلوتوس وتيرانس ، إلا فيما تتيحه من دراسات للنحويين من الرهبان — واستمر ذلك حتى جاءت راهبة (١) من راهبات القرن العاشر الميلادى ، من مكسونيا ، فراحت تكتب مسرحيات دينية (كنسية) على نمطها . ولا جرم أن الكنيسة هى التى دفعت بالمسرحية إلى الظلام الخارجى ، مذؤومة مرذولة ، مستحقة هذا المصير ، قبل أن تنتهى قصة روما بحذافيرها ... ثم إن الكنيسة هى التى سوف ترد المسرحية إلى الحياة بوصفها السبيل إلى التهذيب والحق والطريق إلى بيوت الله... وذلك بعد أن تكون قرون طويلة قد مضت فى التوبة والتكفير .

(١) الراهبة المقصودة هنا هى روزفيتا Hroswitha البندكتية التى نسجت على منوال تيرانس وألفت ست مسرحيات ذات صبغة مسيحية كانت البذرة الأولى للمسرحية الدينية — وقد ترجمت هذه المسرحيات إلى الإنجليزية ونشرت سنة ١٩٢٣ (د — خ)

الفصل الخامس

المسارح الحسية والمسارح الذهنية في الشرق

في الحياة من المسرات وألوان اللذة ما نطلق عليه اللذائذ الحسية أو الشهوية ،
أو لذائذ الحواس ، وهي لذائذ تختلف عن لذة الاكتفاء البهيمى الخالص ، إلى شيء
يقرب من حدود الأشياء الجمالية والأشياء التى تستغرق النفس فى نشوة وقتون .
وهذه الطائفة من اللذائذ لا يمكن فصلها بسهولة من تلك اللذائذ الأعمق والأبعد منها
غورا والتى نطلق عليها اسم اللذائذ الروحية أو اللذائذ الذهنية ، وإن حاول الطهريون
أن يضعوا الحدود المميزة للمتعة الحلال المشروعة ، ناعتين بالإثم كل المتع الحسية
ومتع اللذة البهيمية على السواء : وبالأحرى ، كل متعة مصدرها اللون الصارخ أو
الرقص والتصوير والإثارة الشهوانية ، والرسوم الزاهية والموسيقى المرححة .. الخ ..
ولقد حاول البعض فى القرون الحديثة ، ولاسيما أهل الحضارة البروتستنتية
الانجلوسكسونية أن يحرموا كل ألوان النشاط الحسى . وقد نشأت عن ذلك حقبة
تاريخية لا لون لها ولا طعم ، بلغت ذروتها فى القرن التاسع عشر ، ذلك القرن الداكن
السكابى الكئيب .

وقد أصبح الآن من الحقائق التى لا تقبل الشك أن هذه الحضارة لم تفض إلى
تحرير الملذات الحسية الوضيعة أو كبتها وإطفاء جذوتها ، فهناك من الدلالات ما فيه
الكفاية على وجود الغلظة والواقعية والمادية فى الحياة الألمانية والبريطانية
والأمريكية ، ولكنها قضت بالفعل على ما هو أعجب من ذلك من المتع الحسية فى
الحياة وفى الفن . ومن ثم ، فمنذ أن كشفنا الضرر الناشئ عن تلك الروح البروتستنتية
الغالية فى صرامتها ، ومنذ أن كشفنا عن أضرار النفاق الخلقى ، والمحافظة على
الشكليات الأدبية ، والفن العاطفى المرفف أو الفن التعليمى أو الإرشادى السمج ..

منذ ذلك ونحن نعيد تمثيل الألوان والبهاء البراق والقيم الملموسة والحركة الحسنة الإيقاع والتخيل الخالم واستيعابها . وبينما كانت المحاولات تبذل لتلافي ما كان يبدو كأنه ألوان مهذبة من أمور الحس في الحياة الشرقية . كان الأمر يركب الأوربي الأصل يدرس عن وعى وقصد تلك العناصر التي تكسب الفن الشرقى رونقه وامتلاءه . وذلك لأننا كما لا يخفى قد أوغلنا بعيدا في الطريق الآخر ... نحو حياة معتمدة ، كلها قوانين جامدة ، وقد أنكرنا الحواس في ترفض وتعصب ذميين .. كما جعلنا فنوننا غالية في صرامتها وواقعيتها وشجوبها .

وأنا شخصيا أحسب أننا نستطيع أن نجعل حياتنا حياة غنية وخصبة إذا سمحنا لفطرتنا بالانجاء نحو الألوان والأضواء والموسيقى الحاملة ، والخيال ، والمتعة . ومسرحتنا يمكن أن يربح — وأعتقد أنه راجح بالفعل — الكثير من إعادة إدخال العناصر الحسية المنبوذة . والواقع أن الفن الغربى كان يمكن أن يكون أشد ظالما وشيئا أكثر عتيا وتفاهة لو لم تطرأ عليه تلك الآثار اللونية الواردة علينا من الشرق ، والتي وردت مع سلسلة من الغزوات « المشثومة » في خلال حقبة طويلة من حقب التاريخ ، وأحسب أن طرق المواصلات — التي أصبحت أكثر يسرا من طرق المواصلات فيما مضى ، يمكن أن تساعدنا لاعلى استيراد ، وحاش لله ! ، بعض عناصر الفن الشرقى لندخلها في فنتنا ، ولكن على أن نوقظ من جديد أحاسيسنا الجمالية ، وأن نتشرب تقدير الأشياء الخيالية ومسائل اللون ، وأن نعبر عن أنفسنا تعبيرا أكثر امتلاء ، وذلك بالطرق الأكثر خصبا وتناسقا في الأداء المسرحى . بل أنا لا أرى في مثل ذلك التغير أى شىء مناقض لفكرتنا الغربية عن المسرحية بوصفها لونا من ألوان النشاط التي تتصل بالآزمات الروحية وتطهير الانفعالات النفسية . إن من الممكن أن نبقى على كل ما فى الطيف المسرحيات الأوربية من عمق وانفعال وجمال أسنى وشعر ، ومع ذلك نستطيع أن ندخل العناصر الأخف وزنا فى نسج العقل . والواقع أننى يخيلى لى أن مسرحيات إسكيلوس ويوريبيدز كما كانت تمثل وفقا للتقاليد الديونيزية فى أثينا ، كانت تنسم بالحياة الفياضة وبالصبغة الزاهية المتألقة الغريبتين على مدارك أهل القرن التاسع عشر غرابة تامة ... ذلك القرن الذى لم يكن



يعرف من المذهب الكلاسي إلا ناحيته الشاحبة التي لا لون لها ؛ كما لم يكن يعرف ما حفلت به الكلاسيكية اليونانية من صقل موسيقى وحركة إيقاعية موزونة ، وحسن تصرف بالصوت . كما يخيل لي أن إخراج الروايات التي شهدتها المسرح في عصر الإليزابيث كان إخراجاً أكثر خصباً وأشد امتلاءً وأنشط توجهاً عما كان يفهمه من ذلك كله المخرجون المتعاملون في القرن التاسع عشر .

والمسرح الشرقي ، والمسرحية الشرقية يشتملان بلا شك على عناصر لن يفهمها حق الفهم المتفرج في عالمنا الغربي . ومن الصعوبة بمكان أن نفهم مدى استجابة الجماهير للمسرحيات الصينية التي يستغرق تمثيل الواحدة منها اثنتي عشرة ساعة ، أو مدى رد فعل المسرحيات اليابانية القصيرة المقتضبة ، والتي يطلقون عليها اسم : نو - No ، بما تشتمل عليه من جوانب المتع اللطيفة المتعددة . إن المشاركة في تحاشيمهم جميع أنواع العاطفة الفاجعة تقريباً ، كما يصور أحداثها معظم كتابنا المهرة المسرحيين في بنائها المحكم الصاعد النازل ، يستطيعون أن يضمنوا مسرحياتهم لونا آخر من ألوان الفاعلية لا يوجد في مسرحياتنا . إلا أننا لا يمكن أن نشك في تفوق النوعين الموجودين في ميداني المسرحية عندنا ... ميدان المسرحية الحسية المليئة بالزخرف الحافلة بالصور في ناحية ، وميدان المسرحية الذهنية المقيدة بالقوانين في ناحية أخرى ، حيث مناط التأثير والفاعلية في الضبط والإحكام والدقة التقليدية ، وفي تلك الرمزية المفهومة غير الملتوية ، والتألق الشديد الذي يحاسب على الصغيرة والكبيرة - ميدان الفن الموشى الذي وضعت خطته بعد تفكير فيه نصيب كبير من المهارة ، وليس هذا الفن السريع التلقائي الخالي من الصنعة .

في الهند :

ومن ثم ، فقد يحسن أن نبدأ عرضنا للمسرحية الشرقية بمـ هذا التحفظ الذي نعترف فيه . بأن هناك بعض الأعماق التي قد تعجز أذهانتنا عن الوصول إليها ؛ راجين أن يكون مفهومنا أننا قد لا نزيد على أن نتسكع عيباً إذا نحن حارلنا الحكم

على مكان من الجودة والنفاسة في المسرح الشرقى بمقاييس الأحاسيس والمشاعر التي يقوم عليها المسرح الغربى ... وأكثر من هذا نحب أن نشير إلى أن بالمرحبة الشرقية سمات حسية يجدر أن نلم بها لما قد يعود من ذلك من خير على حضارتنا . إن المسرح البرهمى نفسه ، وهو المسرح الذى لا يصطبغ بالصبغة الشرقية الكاملة ، كثيرا ما كتب عنه بطريقة غير ودية ، ومن وجهة نظر المسرح الأوروبى المقررة ، حتى رأينا ألا بد من التحذير من أن نكون ضيقى الأفق ، مغلقى الفكر ، ونحن نتحدث عن المسارح الشرقية .

إن أصول المسرح الهندى تتخبط فى تيه من الأساطير والتخمينات المتضاربة . ونحن إذا طرحنا جانبا ما فى نشأة المسرحية من العناصر الدينية المقصودة ، والتخمينات التى تذهب إلى أن الرقص والغناء هما المصدر الذى نشأت منه الرواية المسرحية ، نجد أننا لا نستطيع الرجوع بتاريخ هذه النشأة إلى ما هو أبعد من القرن الثانى أو القرن الأول قبل الميلاد ، إن أردنا أن يكون لما نقوله أى قدر من التحقيق . فنحن لا علم لنا بأى لون من ألوان النشاط المسرحى الهندى فى شيء من التفصيل إلا منذ أن ظهرت إلى الوجود تمثيلات بهاسا Bhasa وكاليداسا Kalidasa ، وبعبارة أخرى إنا لنجد أنفسنا على الفور ، وبلا مقدمات ، فى العصر الذهبى للتأليف المسرحى السنسكرى ، دون أن نعرف أكثر من آراء غير يقينية عما سبق ذلك من نشأة الفن وقيامه . بل ليس من اليسير أن نجزم إن كان كاليداسا قد عاش فى أى حقبة من قرن بطوله أو نحو قرن من الزمان ؛ إذ أن الشعب البرهمى قد أهمل تسجيل أمثال تلك التفصيلات . ومن الأشياء التى لها دلالتها أن مجرد حقيقة من هذا النوع ، حقيقة يقدرها الغربيون ويعلمون من شأنها ، يغضى عنها الشرقيون فى سبيل الروح ... فى سبيل المتعة بالعمل نفسه . إلا أننا نستطيع أن نقول إن المسرحية الهندية قد ازدهرت على وجه التقريب من القرن الرابع الميلادى (الذى هو على الأرجح سابق مباشرة على زمن كاليداسا) إلى القرن العاشر . وكان هذا الازدهار - على الأرجح أيضا - ازدهارا مستقلا ، ولا شأن له باليونان أو فارس أو أى بلد آخر من البلدان التى كانت للهند بها علائق تجارية فى الفترة التى ساعدت على تكوين

هذه النشأة المسرحية في القرون الطويلة السابقة على ميلاد المسيح أو التالية له ، وإن كان ثم دليل قاطع على وجود تأثير يوناني على الفنون الأخرى . إن أعظم ما تتميز به المسرحية الهندية هو الجمال الشعري الإنشادي العظيم ، وما تعمر به من غرام الرجال والنساء أو البطولة ، ونهايتها على الدوام نهاية سعيدة ، وتزهها عن العاطفة الجارفة أو الحادثة العنيفة أو غير اللائقة ، وبعدها عن وحدتى الزمان والمكان ، وبعدها عن تلك الحتمية وذاك الدفع اللذين تقسم بهما المسرحية اليونانية .

ولكن لنعد أدراجنا إلى أسطورة النشأة الدينية للمسرحية الهندية وإلى صلها بالحوار . لم تكن هناك حاجة في أثناء العصر الذهبي إلى المسرحية ، لأن الحزن الذى هو جزء من كل قصة مؤثرة لم يكن يعنى شيئاً فى عهد كان الناس لا يعرفون فيه الحزن أو الألم ؛ ولكن فى العصر الفضى الذى تلا ذلك سألت الآلهة أباهما الكلى أن يخلق فناً جديداً يمكن أن يجلب المسرة للعين وللأذن على السواء . ومن ثم أخذ براهما من كتب التويدا الأربعة Vedas الموجودة حينئذ عناصر الإلقاء والغناء والفن الإيمائى و « العاطفة » أو « الألم » ثم مزجها فى صورة فنية جديدة .

وأضافت الآلهة الأخرى عناصر أخرى غير هذه . فأضاف شيثا - الذى يعرفونه أحياناً باسم ديونيزوس الهندى - الرقص . ودفع براهما المهندس الممارى المقدس فبنى مسرحاً يستطيع براهما الحكيم أن يعرض فيه المسرحية المولودة حديثاً عرضاً تمثيلاً . وقد أصبح اسم بهاراتا بالفعل اسماً من أسماء « الممثل » .

وإذا نحن رفضنا أن نسلم بهذه الحكاية تسليماً بحقائق الكتب المنزلة - كتبنا نحن - فلا بأس من أن نسمح لها بأن تكون إشارة إلى المنشأ الدينى للفن المسرحى البرهمى أو الهندوكى . وفى الكتب المقدسة عناصر مسرحية ، ويمكننا أن نحزر من جديد بأن العبادة الراقصة (والهنود يتصورون الآلهة نفسها وهى ترقص) ، والأوراد الحوارية يجب أن تكون لها صلة بالمصادر الأولى التى بدأت منها المسرحية . إلا أن الأرجح أنه حدث هنا ما حدث فى اليونان وهو أن العنصر الناجم من

الملاحم التي كان ينشدها الشعراء هو الذي قرر الصورة النهائية للفن الجديد ، فقد بقيت زمنا طويلا أثارة دينية مطابقة تماما للأثار الدينية القديمة ، كان مظهرها احتفالا بسيطا أو صلاة لمنح البركة قبل أن تبدأ التمثيلية الأصلية ، كما بقيت تتف من مسرحيات الأسرار ، لم تزل تتناقلها القرون والأجيال حتى زمننا هذا ، وكيفما كان الأمر فقد ظهرت المسرحية بعد ظهور الرقص والغناء والطقوس الدينية والقصاص والملاحم التي كان يقوم المنشدون بإنشادها . وإذا أنت أثرت أن تعد هذا هو القصة الحقيقية لنشأة المسرح الهندي ، فإن في وسعك أن تلاحظ كيف أن الباعث المحلى الذي يجعلنا نعزو كل شئ إلى فعل خالق يمكن أن يكون قد اتخذ اللفظة التي نطابقها على الممثل وكأنها نقطة ابتداء لأسطورة ، ومن ذلك السكاهن المتخيل الذي كانوا يسمونه بهاراتا ، هو الذي تسلم هذا الفن من السماء ، وهو الذي أصبح الإله الوصى الحارس للمسرحية الهندوكية . والواقع أن المؤلفات المسرحية التي تحمل اسم بهاراتا أصبحت بمثابة إنجيل يحتذى به جميع المؤلفين المسرحيين السنسكريتيين الذين جاءوا فيما بعد . ولا يعرف التاريخ مجموعة من المسرحيات كانت تكتنفها طائفة من القوانين الصارمة الجامدة كهذه المجموعة من مسرحيات بهاراتا .

ولعل اللغة التي كتبت بها أقدم المسرحيات الهندوكية كانت اللغة البراكريتية Prakrit . وهي لغة مألوفة متميزة من اللغة السنسكريتية — لغة كانت وقفا في ذلك الزمن على كهنة البراهمة وعلى المؤلفات العلمية . ولا يدري أحد متى أصبحت السنسكريتية لغة للآداب ، ولأن كونا نعلم أن التمثيليات قد ترجمت إلى اللغات الدارجة بعد أن استخدمت السنسكريتية في كتابتها . وقد ظلت اللغتان السنسكريتية والبراكريتية تبرزان في التمثيلية الواحدة زمنا طويلا ، وذلك بحسب ارتفاع مرتبة الشخصية المسرحية أو انحطاطها في تلك المسرحية ، فكان الآلهة والملوك والأشراف وكهنة البراهمة ومن إليهم يتكلمون السنسكريتية ، أما النساء والصيوان والشرط ومن إليهم فكانوا يتكلمون البراكريتية ، بل لقد كانت بعض الشخصيات في المسرحيات الأحداث عهدا تتكلم باللهجات التي تناسبها . إلا أننا حينما نصل إلى أول المسرحيات التي نستطيع أن نسميها مسرحيات أدبية كاملة نجد أن السنسكريتية هي اللغة

السائدة في تلك المسرحيات . وكان النص يكتب عادة بالنثر الذي يتخلله قدر كبير من الشعر الذي كانت أوزانه تختلف وتنوع تنوعا واسعا في الرواية الواحدة .

وأول الأسماء اللاحقة بين مؤلفي المسرحيات السنسكريتية هو اسم بهاسا Bhasa ، وهو المؤلف المسرحي الذي تنسب إليه ثلاث عشرة مسرحية اكتشفت حديثا . إلا أننا بسبب بعض الجدل الذي لا يزال يدور حول نسبة المسرحيات إلى بهاسا ، وبسبب وجود مسرحيتين أحدث عهداً من تلك المسرحيات المذكورة يعدهما الهنود عادة أحسن مسرحيتين في المسرح الهندي كله نرى أن من المستحسن أن نولى وجوهنا مباشرة نحو الكاتب المسرحي كاليداسا مؤلف مسرحية « شاكنتالا » ، ومنها إلى مسرحية « عربة الصالحين الصغيرة The Little Clay Cart » ، التي ينسبونها إلى ملك أسطوري ممن كانوا يؤلفون للمسرح يسمونه شودرا كا .

ومؤرخو المسرح من الهنود متفقون على أن كاليداسا كان ألمع جوهرة بين جواهر العبقرية التسع ، الذين كانوا يزينة بلاط الملك فيدراما ديتيا ، وذلك في القرن الأول قبل الميلاد ، بيد أن العلماء الإنجليز والألمان ممن لا يستفهم الخيال قد قضوا بما لا يدع سبيلا للشك على تلك الخرافة اللطيفة وأثبتوا للكاتب المسرحي مكانه بين كتاب القرن الرابع أو الخامس أو السادس بعد الميلاد ، وإن تأيدت أخيرا الشواهد التي تميل بالقارىء العادى إلى الاعتقاد بأن القرن الرابع هو التاريخ المناسب . وأما أول مسرحيات كاليداسا المسماة « ملافيك - أجنيتمترا (١) » ، وهي التي تُلطف المترجم فسماها « ملافيك وأجنيتمترا » ، فتشتمل على شواهد مأخوذة من أسلاف كاليداسا من الكتاب المسرحيين : بهاسا وسوميللا (٢) وكافيپوترا (٣) ؛ وهي الشواهد التي تدل على وجود قدر كبير من المؤلفات المسرحية القديمة الجليلة

(١) Malavik agnimitra

(٢) Saumilla

(٣) Kaviputra

القيمة ، ضاع الآن معظمها . وتشتمل افتتاحية المسرحية على بيتين من الأبيات التي ربما ندر أن اقتبسهما أحد ، وهما :

وذو اللب من نقادنا الفطن الذي
يوازن بين القول يرضيه جيده
قديمًا مضي أو طارفاً . لا أحيمق
يردد ما يلقي إليه وينشده

والمسرحية ملهاة تقليدية ، رسمت شخصياتها رسماً لا بأس به وتشتمل على فقرات غرامية أنيقة . وثانية مسرحيات كاليداسا هي مسرحية تختلف المترجمون في ترجمة اسمها ، فبعضهم يسميها : « البطل وعروس الماء » ، وبعضهم يسميها « حكاية إرؤاشي التي فاز بها حبيبها بشجاعته » ، ويقول الذين قرأوها في لغتها الأصلية إنها تمثيلية من فصل واحد فياض بالجمال الشائق الرائق الذي تعرف به أناشيد الرعاة ؛ وإن بدا أن كاليداسا قد زيف حكاية أسطورية ذات جمال عظيم مفجع فنزل بها إلى ميدان الملهاة الغرامية الشائقة .

على أن مسرحية « شاكوتالا » ليست أعظم تمثيلات كاليداسا فحسب بل ربما كانت أعظم مسرحية شرقية ترجمت إلى اللغات الأوروبية . وهي تظهرنا على كثير من السمات الجوهرية التي تنسم بها المسرحية الهندوكية : ومن هذه السمات فقراتها المنشورة الطويلة المزخرفة بألفاظ الأبيات الشعرية ، وتركيبها الذي يشبه أناشيد الرعاة ، وخيالها البديع ، وقصصها الغرامية الغارق في جو من سوء التفاهم والفتور ، وروحها المسالم الذي لا يعرف العنف ، ونهايتها السعيدة التي يعتمد الكاتب توجيهها بحيث يخرج كل منا إذا انتهت الرواية وهو في أحسن حالاته النفسية الممكنة رضا بما رأى .

وتفتتح هذه المسرحية البسيطة نوعاً ما بمشهد خرج أو أرض شجراً معشبة ، والملك دوشياتتا وسائق عربته يتعقبان غزالاً أرقط وسط أحد الأحرار الريفية . وفي اللحظة التي يوشك الملك أن يصرع فيها الغزال بسهم من سهامه ، إذا صوت



(صورة رقم ١٨)

راقصات من مالوا (بالهند) يرفهن عن السلطان أكبر سنة ١٥٦٠ والصورة من صنم
الفنانين كيسو وضارم . ومعظم صور المسارح الهندوكية والفارسية تتركز حول عرش المنفرج
الملكي أكثر مما تتركز حول منصة التمثيل أو قاعة المنفرجين . ويمكننا أن نستنتج من الصورة
أن المسرح العادي كان عبارة عن مذشاة مكونة من منصة عادية وعرش ، ثم رجة بمنصة الرصيف
للمتفرجين الأقل شأنًا ، وذلك كله داخل قصر أو بهو ملكي ، وهو ما يختلف عن مسارح
البلاد الغربية التي تتألف من بناء يشبه الماجور ذي منصة للتمثيل .



(صور رقم ١٩)

ممثلون يابانيون بملابس التمثيل . والصورة السفلى الى اليسار لمشهد داخل غرفة اللبس وليست فوق المنصة . وكل الممثلين من الذكور .

بناديه ينصحه بأن يعفى الغزال، لأن هذا المكان إن هو إلا هي أحد الأديرة المقدسة.
وبينما يجلس الملك ليستجمع إذا هو يفاجأ بحب يجذبه إلى شاكو تتالا، تلك العذراء
البارعة الحسن التي تبناها كانفا ذلك الأب الكاهن الصالح وأقام نفسه وصيا عليها.
وهو يجد الفرصة المواتية - دون أن يكشف عن شخصيته - لخدمة شاكو تتالا،
فيقرر للملك أنها من أرومة إلهية غير قليلة الشأن، ثم يخرج من لدنه وهو
يشعر بأنها :

لم تحاول كشف ما في القلب من حب، حياء
ثم لم تقدر على إخفائه بالرغم من ذا، فترامى !

وفي الفصل الثاني لا نكاد نستشعر شيئاً من الفعل أكثر من دعوة من البلاط
يفرب منها دو شيئاً تتا الملك برد بهلوانه وتقريره أن يبقى في الحرس ليكون بالقرب من
شاكو تتالا، أما بقية الفصل فأناشيد تتضمن اللقاء الذي تم بين الملك وبين الفتاة
والثناء على ابنة الكاهن. وفي الفصل الثالث نرى الملك وهو يقتحم حديقة الدير،
ويتسمع إلى ما تحدث به شاكو تتالا وصويحيباتها من أسرار لطيفة... ثم ينهى
الفصل بعد هذا باعترافه بما تنطوى عليه جوانحه من الحب، ذلك الاعتراف الذي
يختتمه بمشهد متناه في الرقة والشاعرية من مشاهد الدلال والمعاذلة. وفي الفصل التالي
يكشف الجمهور أن شاكو تتالا قد وهبت نفسها للملك بعد « زواج اختياري »،
وعن طيب خاطر، وأنه قد عاد إلى بلاطه. وهنا يشتم بعض الشك فيما إذا كان
الملك سوف يفي بما وعد من الاعتراف بزواجه من شاكو تتالا علانية. إنها الآن
حامل، وبعد أن تقدم القرايين المقدسة، تخرج ومعهما وصيفاتها قاصدة العاصمة البعيدة
لتطالب بحقها بوصفها زوجة وملكة.

لأننا نرى أن الملك قد خانتها ذاك كرتة... إنه ينكرها ويشيح عنها، وهي
لاستطيع تقديم البرهان على ما كان بينهما لأنها فقدت ذلك الخاتم الذي يحمل طابع
الملك، والذي كان قد أعطاها إياه... إذ سقط منها في النهر المقدس. ولا نكاد
تفادو حضرة الملك تحت أثقال من التعاسة، حتى تأتي الأخبار بأنها قد رفعت إلى
السماء بمعجزة عجيبة. مما يجعل ضمير الملك يشعر بالهم والقلق.

وفي الفصل التالي نرى صيادا عثر على الخاتم وقد عاد به إلى قصر الملك ، ولا يكاد الملك يرى الخاتم حتى يستعيد ذاكرته ، ومن ثمة يفرق في طوفان من الهم والحسرة على حبه الضائع ، أو التفكير فيما كان لحبيته من آيات الفضيلة والجمال . ونرى هذا كله وقد نزلت حورية من السماء أرسلتها شا كوتالا ، لتري إذا كان الملك قد تاب وأناب . ولقد بلغ من وجه الصدق في توبته وإنابته أن يبدو سائق العربة السماوية وهو يحمله في عربته إلى أجواز السموات ، وأن نراه في الفصل الأخير وهو يفد على ملكوت إندرا والآلهة جميعا ترحب به . وها هو ذا يتحد اتحادا مؤثرا مع ابنه الذي بلغ الآن شرح صباه في أقنوم واحد ، ثم يتحد بعد هذا مع حبيته شا كوتالا التي تسامحه وتغفر له . ونكتشف أن ضياع الخاتم وتنكر الملك لمحبوته ناشئان عن لعنة استنزلها بعضهم عليه وأنها يجب ألا نلوم الملك أو نثرب عليه لما بدا لنا منه من تصرف غير جدير برجل شهم كريم مثله ... ويكون ختام المسرحية أن ينطلق الملك الذي عاد فأتحد مع الملكة ومع ولده ليحكم بلاده مشـمولا برعاية إندرا وبركاته .

فهذه قصة تجعلنا نشعر إزاءها كأننا أمام حكاية أخذ المؤلف موضوعها من كتاب من كتب الاطفال الأسطورية ، إلا أننا لا يمكن أن ننكر ما فيها من العواطف الرقيقة التي يتكشف عنها السرد ، وما خلع عليها مؤلفها من تلك الخلعة الشعرية وما أضفاه على شخصياتها وهو يرسمها من أمارات النبل والشرف ، كما لا يمكن أن ننكر ما اشتملت عليه من الحيل والتدابير الكثيرة التي هي من خصائص المسرحية الهندوكية .

فقبل أن تبدأ المسرحية الأصلية يتوجه المؤلف بصلاة إلى شيفا وإبتهال له أن يشمل جمهور النظارة ببركاته . وينتقل المتفرج بعد هذه الصلاة مباشرة إلى جو شاعري ساحر (جو تهيه لنا كلمات الشاعر ، وليست تهيه لنا ستائر الخيش العكرة التي تزخر بها لنا ريشة المصور) ... والشخصيات التي تنهذى خلال هذه الحراج الطبية والحدائق المقدسة والبلاطات الملكية هي شخصيات وحراج وحدائق وبلاطات اسمى من أن نصفها بالجمال البشري وحده : والملك فارس بهي سني بلغ

من الجلال والخير والرأفة المبلغ الذي يأخذ بمجا مع القلوب ، وهو بالرغم من ذلك الراعى الحذب ذو الصدر الرحب لأقل رعاياه شأنا ؛ وذلك بينما تذهب شاكونتالا بجانب الرقعة والحسن الأتوى كله ، ذلك الحسن الذي يتدرج من الحياء العذرى الذى يشبه أفواف الزهر حتى يبلغ تصون السيدة الحصان وشرف نفسها . حتى الطفل نفسه نراه فى أقصر المشاهد وأسرعها قد صور تصويرا أوفى على الغاية من الشرف والنبيل ، ومقابل هذا كله نرى البهلوان ، هذه الشخصية المألوفة العادية ، موضع سر الملك وثقته ، لا يبلغ من الهذر حد السرف والترخص ، بل هو هناك ليقوم بمهمته بوصفه حلية وأداة مسرحية . إنه هو هذا الخادم الرفيق البادى المرأة الذى يقول صادقا : « هيا أيها الملك وسارع إلى الجلوس ، لأننى لا أستطيع أن أجلس حتى تفعل ! .. » الذى يسخر بالملك حينما يظهر الجمهور على ما انطوى عليه مولاه من شرف ورقة حانية .

ومن سمات هذه المسرحية أيضاً تلك الفرص المألوفة التى يتيحها المؤلف لبعض الشخصيات بالتحدث « بأحاديث وتمتعات جانبية Asides » ، إذ نرى على المنصة فريقين من الشخصيات لا يعرف كل منهما الآخر . ويشاهد الملك فى مستهل المسرحية تقريبا وهو يختبئ فى الغابة لىكى يخالس النظر شاكونتالا وأترابها وهن يتلمهن بأحاديث الصبا والشباب ، كاشفا للجمهور ومتحدثا إليه فى أوصاف شاعرية بهاء فتاة الصومعة هذه وشرفها . ونرى دوشياتتا وهو يختبئ مرة أخرى فى الحديقة ثم يتحدث إلى الجمهور أول ما يتحدث إليهم فيصف مخاوفه ، ثم يصف لهم ما يصنعه أولئك البنات الجالسات فوق أريكتهن ؛ ثم يتحدث عما يشعر به من بهجة عند ما تعترف شاكونتالا للبنات الأخريات بحبها للملك . فهذه التمثيلية الثانوية العابرة . . . هذه الأحاديث الشاعرية التى يتحدث بها الملك هى أبرز الوسائل الأنموذجية التى تستخدم لزخرفة الفعل كما أنها تحلية خصبة حافلة بالجمال الغنائى . ويتيح المؤلف الفرصة للشخصيات فى الفصل الأول أيضاً للقيام بأداء نتف لطيفة من التمثيل الفردى ، وذلك عندما تضايق إحدى النحلات شاكونتالا فتكون فرصة متاحة لىكى تقوم بقطعة من التمثيل الإيمائى الرشيق ؛ أو عندما يقوم الملك بالتعليق

على ذلك بثمانية عشر يبت من الشعر الغنائى . وهناك أيضاً مشهد من المشاهد المرححة التى تسترعى النظر ، من قبيل التفريج الضاحك ، وذلك عندما يؤتى بالصياد يقوده شُرطىٌ بذى ، لا يلبث أن ينقلب فجأة فيبدى للصياد روح المودة والبشاشة حينما يرى ما يفدقه الملك على الرجل من جزيل المكافأة لرده الخاتم المفقود .

على أن أهم ما يسترعى النظر من سمات تلك المسرحية هو مستوى أشعارها الرفيع — وهذا مما يعسر توضيحه فى إيجاز واقتضاب ، لأن جانباً من سحر هذه الأشعار يكمن فى شمول العاطفة الرقيقة ونفاذها ، تضاعفه تلك التورية السلسلة المتواصلة إلى مباحج الطبيعة ، وذلك بالاستعانة بالخيال ، وبالتلميحات الأدبية الموسيقية . ولقد تظاهرت شاكوئالا وهى فى الحقيقة بأنها قد ذهبت لشأنها ، فى حين أنها اختبأت فى خميلة من نبات العمار — وذلك لكي ترى لآى مدى يستمر الملك على حبه الذى وصف ، وغرامه الذى أبدى — أما هو فيرفع فى تجلة واحترام ضفيرة أزهار اللوتس التى أسقطتها شاكوئالا ويقول :

الملك :

ضفيرة اللوتس ذات الشذى
تلك التى كانت تزين الحبيب
صفدت القلب بأغلالها
فهو أسير ماله من رجا

شاكوئالا (وهى تنظر إلى ذراعها)

ليت شعرى لماذا كنت ضعيفة بالغة الضعف ، موهونة أشد الوهن ، حتى لم أشعر بضعفة اللوتس وهى تسقط منى ؟ ...

الملك :

(وهو يضع ضفيرة اللوتس على قلبه)
حبيبى ، كانت تزين البض من تلك الذراع
وهى على قلبى ستبقى أبداً ، لن تريما
وانت إن لم تمنحني أبداً أى متاع

فقد وجدت هذه في لعبة لا روح فيها

شاكو تتالا

إننى لا أطيق التردد بعد هذا . . . بل سأجعل من الضفيرة ذريعة لعودتى

* * *

وهكذا تعود شاكو تتالا إلى الملك الذى يشترط شروطا لإعادة الضفيرة إليها

شاكو تتالا

(وقد أحست مس يده)

أسرع يا عزيزى . . . أسرع :

الملك :

(وهو يحدث نفسه مبهتجا)

بحسبى هذا الآن . . . إنها تتحدث كما تتحدث الزوجة إلى زوجها (وبصوت مرتفع) باشاكو تتالا الجميلة ، إن رباط الضفيرة ليس متينا كما ينبغي . فهل تسمحين لى أن أشده بطريقة أخرى ؟ . . .

شاكو تتالا (وهى تبتم)

إذا شئت :

الملك

(وهو يعتمد الثانى بطريقة ماهرة)

انظري يا فتاتى الجميلة :

ضفيرة اللوتس تسبى بالبياض النظر
 كأنها نضو هلال فى بهيم الدجى
 لعلها كانت ، ومن يدري ، القمر
 ذرّ بقرنيه وفرّ من صميم السما
 ظنا بأن الساعد الحلو الأغر
 يزيده أسرا وسحرا أى سحر

ولم تكن لمكان التمثيل أى خلفية من الخلفيات ، اللهم إلا ستار يوارى غرف الممثلين (وتخرج من وراءه الأصوات الآلية والأصوات البشرية وما إلى ذلك كله إلى المنصة) . أما ماعدا هذا فربما كانت المباني والزخارف المعتادة في القصور : وهى مبان وزخارف خضبة معتدلة تناسب مناسبة تامة المسرحية الغنائية المثيرة للعواطف التى يمثلونها ثمة . وبما لاشك فيه أن نظام العرض كان يتغير بطرق صغيرة شتى في أوقات مختلفة وفى أماكن مختلفة ، إلا أن المنصة فيما يبدو كانت على الدوام منصة بسيطة ومكشوفة ، ولعلها لم تكن ترتفع عن مستوى الأرض أو الرصيف . ولعل في الإمكان القول بوجود منصة على شكل رصيف بدليل أن الكلمة التى كانوا يستعملونها للإشارة إلى الممثل الرئيسى أو المدير المسرحى كانت تعنى أصلا «المهندس المعماري» أو «النجار» . إلا أن أمثال هذه المنصة المستقرة الثانية كان من شأنها أن تكون منصة ساذجة وبسيطة .

ولم يقتصر الهنود على عدم محاولتهم القيام بأى مناظر تخيلية فقط ، بل كان نص التمثيلية يكتب بطريقة تتجافى مع التركيبات المسرحية (الديكورات) ، حتى في تجديد تمثيل أشباه هذه العملية التى اعتاد الناس فيها «زخرفة المنصة» ومسرحية «شا كوتالا» تفتتح بحضور الملك هو وسائق عربته إلى إحدى الغابات ، إلا أنهما لا يقفان ساكنين ، لا هما ولا المعالم التى حولهما . فالملك يقص أثر أحد الغزلان ، وهو يقول متعجبا : «إننى مهما قصصت أثره ، فإننى لا أستطيع أن أظل محتفظا به في مدى بصرى» ، ويحيب السائق على هذا : «يا صاحب الجلالة ، لقد كنت أكبح جماح الخيل لأن الأرض كانت وعرة . أما الآن فنحن على أرض مبسوطة مستوية ، وتستطيع أن تلاحق به في سهولة ويسر» ثم تمضى لحظة وبضيف السائق قائلا :

إن الأئمة مرخاة ، وأفرسنا
محولة ، فانطلق بالعزم والأمل

وهما على ما يبدو يظفران بالغزال ، ولا يكادان ، حتى يسمعا صوتا يقول لهما :
لأنهما ينبغي لهما أن لا يقتلاه ، وهنا تقف العربية ، ويأخذ الملك في التحدث إلى أحد

النسك ، ثم لا يلبث أن ينطلقا حتى يأتيا أخيرا إلى ذلك الجزء من الحرج الكريم الذي يتم فيه تمثيل الجزء الرئيسى من الفصل .

وأستطيع أنا أن أقطع بأن العربى نفسها هى هنا عربى متخيلة ، كما أن معالم المكان متخيلة ، وأن فى الإمكان القيام بأية حركة صغيرة جسمانية لتوحى إلى المتفرجين بهذا كله . وإذا كان لابد للتمثيل من أن يقوم بالمثل كله من رواية وتصوير كان لابد أن يكون تمثيلا ماهرا غاية ما تكون المهارة فى كل من الإشارات والتعبير الصوتى . ونحن نعرف أن هذين الفرعين من أفرع الفن كانا يدرسان دراسة جدية متواصلة . وقد كان التمثيل ، وشأنه فى ذلك شأن كل موضوع من موضوعات الفن والفلسفة ، يحلل تحليلا دقيقا ، ويوب تبويبا يتناول محاسنه ومعايبه ، ثم توضع له مجاميع ودساتير من القواعد والقوانين يهتدى بها أولئك الذين يمارسونه . ولم يكن الممثلون يلبسون أية أقنعة . وكان النساء يقومون بتمثيل الأدوار النسائية . وكان الممثلون الهنود فى المسارح الأدبية كأقرانهم الممثلين اليونانيين فئة مرموقة المكانة فى المجتمع الهندوكى ، وعلى الأقل فى فترة بعينها من فترات التاريخ الهندى وإن لم يمنع هذا من وجود مسارح الشوارع الجواله غير المرموقة... كانت تقوم بالتمثيل فيها طبقة من الممثلين والمحتملين لا تمتاز كثيرا عن الآفاقيين واللصوص .

ونحن نترك لعلماء السنسكريتية حل ما لا يزال لغزا من الألفاظ حول ما إذا لم يكن شودرا كإلا ملكا أسطوريا ، وما إذا كان هو الذى كتب مسرحية «عربة الصلصال الصغيرة» ، أو أن الذى كتبها هو شاعر من شعراء البلاط ، أو إذا كانت المسرحية فى جوهرها مسرحية أعيدت كتابتها عن مسرحية قديمة من مسرحيات بهامسا . ولعلنا نحسن صنعا إذا أغفلنا هذا لنستمتع بما فى المسرحية من محاسن . لأنها مسرحية لاتعد أنموذجا كاملا للمسرحيات الهندوكية كما نعد مسرحية شاكونتالا ، وهى تسقط من حسابها الملوك والعذارى ذوات النسب العالى لتتخذ أبطالها من فئة من الناس أقل تعظيما وتمجيذا... فئة إن تكن شريفة ، فقد أخنى عليها الدهر... فئة من طبقة التجار والحظايا الفضليات العفيفات نسبيا . لأنها مسرحية أدنى إلى العنف من أية مسرحية أخرى من المسرحيات التى لها قدرها وقيمتها (إلا أن القاتل،

فيها لا يدل على أنه نجح في جريمة القتل) ؛ وعقدة الحب فيها ممزجة بقصة تغيير سياسي ، وهي أقل في صيغتها القصصية الريفية من المألوف ، بل هي أقرب إلى نمط المسرحية الأهلية (العائلية) ، وكانت لا يستخدم إلا قدرا قليلا من الزخارف والتصويرات الكلامية . وهي بهذه السمات نفسها تتخلص من نوع من أنواع الانسجام الرتيب والبلادة التي يضيق بها أحيانا صدر القارئ أو المتفرج الغربي ، وهي بهذه السمات أيضا أكثر رشاقة وأكثر حذقا وتنوعا وأشد حيوية ، كما أن شخصياتها أكثر إنسانية وأمثلا بالفكاهة من المستوى المعتاد .

إن الحظية ذات العقل الراجح النبيل « ثاساتاسينا » امرأة مطاردة تضطر إلى التماس ملجأ في منزل التاجر البرهمي الفاضل تشارودانا Charudatta هربا مما تضيق به من مقاصد Sansttanaka سانسثاناكا ، أخى زوجة الملك الخليع بالاكا ؛ ونحن نراها إذا أجن الليل تعهد إلى تشارودانا بحلبها وجواهرها . إلا أن هذه الحلي وتلك الجواهر تسرق منه ، لكنه يعوضها منها بإعطائها عقد زوجته طيبة به نفسه ؛ بيد أن حلبها المسروقة هي أيضا تترد إليها بوساطة وصيفتها التي تكون قد حصلت عليها من اللص . ويحدث في الوقت نفسه أن يسجن الملك الشرير راعيا شابا نبيل السجايا ... لكنه يفر من سجنه . وتذهب ثاساتاسينا إلى منزل شارودانا ، وبينما هي هناك تهدي إلى ابنه الصغير هدية مانية من الجواهر لكي يشتري بها عربة جديدة ذهبية ، لأنه لا يحب عربته الصغيرة المصنوعة من الصلصال . وعندما تغادر هذا المنزل إذا هي تركب عربة سانسثاناكا البغيض وهي تحسبها عربة تشارودانا — تلك العربة التي يحتملها على الفور الراعي الهارب . ويغازل سانسثاناكا ثاساتاسينا غزلا خسيسا ، لكنها ترده في كثير من العفة والطهر ، فإذا لجأ معها إلى الشدة تظاهرت بأنه قد قتلها . ويبلغ سانسثاناكا عن تشارودانا متهمًا إياه بأنه هو القاتل ، وينظر الملك في القضية فيحكم على تشارودانا بالإعدام . ويوشك السيفافون أن ينفذوا الحكم على الرجل السي الطالع في الوقت الذي تظهر فيه ثاساتاسينا وقد ردت إليها الحياة ، وبهذا تظهر براعة تشارودانا ، ثم ترد الأنباء في هذه اللحظة بأن الراعي قد اغتال الملك ، وأقام الدليل على استحقاقه للعرش ، وأنه قد وهب تشارودانا

أحدى الولايات . وترتفع فاماتاسينا شرعاً من طبقة الحظايا ، وتصبح حرة في الزواج من تشاروداتا .

وإننا لنجد في ثنايا عقدة هذه المسرحية ذات الفصول العشرة ، والتي قدمنا لك خلاصتها تلك ، ذخيرة من الدسائس الأصغر حجماً . والمشاهد المضحكة ، والأحداث الاجتماعية المحكمة . ومن المشاهد التي تعد من أمتع ، وأهد المسرحية بالرغم من اعتراضه سياق عقدها ذلك المشهد الذي يمتدح فيه أحد اللصوص في أثناء قيامه بعمله مبادئ السرقة بوصفها فناً جميلاً ، مستندلاً على ذلك بما يقتبس من الرسائل والبحوث المحترمة عن السرقة . وقد كان من الممكن أن نقبس هنا نتفاً غنائية لا تقل جمالاً وظرفاً عن تلك التي قبسناها من مسرحية شاكونتالا — وإن قيل إننا نحن الذين لا نعرف اللغة السنسكريتية معرفة مباشرة غير مدركين صعوبات الترجمة من تنوعات هذه اللغة الخصبة التي لا تقف عند حد ، لا نملك إلا أن نحزر الجمال الغنائي الذي تفيض به أصول المقتبسات المترجمة .

ولكننا لا يخفى علينا حتى في الترجمة نفسها أن رقة كاليداسا الضافية ، وسلاسته الشاملة النفاذة لا يمكن أن تدنو من مثل تلك القصة المنوعة التي تفيض وداً ومحبة . إن مسرحية «عربة الصالحين الصغيرة» هي في الواقع ظاهرة فذة منفردة . أو قل إنها عمل صيغ في نمط من أنماط التمثيلية التي لم يألّفها المسكان أو الزمان اللذان أنشأت فيهما .

لقد قسم المشتغلون بالناحية النظرية من المسرح الهندي ، مدفوعين إلى هذا بميلهم إلى الترتيب العقلي — قسموا المسرحية الهندية إلى عدد من الأنماط قائمة على استعمال عناصر التأليف الصحيحة المختلفة المألوفة . ونوع الأبطال الأول في المسرحيات ، وعناصر ما وراء الطبيعة ، واستخدام العقيد الأسطورية أو عقيد الحياة الواقعية ، وفرط العاطفة الغرامية ... الخ ... الخ . وقد كان هناك عشرة أقسام للمسرحية الراقية ، أول الأمر ، وثمانية عشر قسماً للمسرحية الدنيا ، ولكن أسماء هذه الأنماط نفسها أسماء مربكة ، ولا حاجة لنا إلى النصب عليها إلا بوصف ذلك إشارة

إلى الولوج بصياغة المصطلحات في الكتابة المسرحية - وهذا نوع من الاختبار
الطبيقي في التأليف المسرحي (عند الهنودوكيين) . وأمثال هذه القوانين المقعدة ذات
قيمة كبيرة بلاشك فيما يتصل بإشياء المسرحية الهندوكية ، تلك المسرحية المحدودة
النطاق بالرغم مما تفيض به من جمال من ناحيتها الفنية .

بل نحن لا حاجة بنا إلى الاحتفال بالكتاب المسرحيين المتأخرين باستثناء
بهاؤبهوتي Bhavabhuti ، أحد كتاب القرن الثامن عشر ، وقد كتب ثلاث
تمثيلات وصلت كلها إلينا . وهي لا تنقسم بذلك الانسجام الحلو وذاك الفعل السلس
المتدفق الذي تنقسم به المسرحيات القديمة . والشعر الذي يسكتسى به الفعل يرتفع إلى
لحظات أكثر إثارة للمواطن : فثم حيوية أكثر في المشاهد الانفعالية ، وجلال
أخصب في أوصاف الطبيعة . وبهاؤبهوتي أقرب إلى حقائق الحياة أيضاً من
كاليداسا ، وفراسته أعمق وأبعد غوراً ، وخياله أشد قوة وتحليقا ، ثم هو أيضاً
يغضى عما كان يمنعه القدامى من استعمال العنف . إلا أن التخيل اللطيف ، والمهارة
العملية التي كانت تعنى بالتوافه ، والأناقة الفنية ... كل هذا قد غاض وانتهى . كما
غاضت أيضاً البساطة الأدبية ، لأننا نجد في الفقرات الوصفية زخارف ومبالغات
تشف عن تدهور المسرحية الهندوكية إلى حضيض الحذقة والافتعال . ولقد أطلق
المفسرون الهنود على كاليداسا « رب الشعر » ، في حين أطلقوا على بهاؤبهوتي
« أستاذ الفصاحة » .

والواقع أن الفترة من القرن التاسع إلى القرن الرابع عشر كانت فترة انحلال ،
أما بعد القرن الرابع عشر فلم يقسم للهند أن تسهم بنصيب ذي بال في تاريخ المسرح
العالمي . إن فوضى اللغات المتغيرة التي لا تثبت على حال ، وصرامة النظام الطبقي في الحياة
الاجتماعية ، وتقنين القوانين لمزاولة الفنان فنه - كل هذه ظروف معادية للفن الذي
هو فوق كل ماعداه من الأمور الأخرى اجتماعي في مضامينه ، مباشر في
اهتمامه وجاذبيته ، وهو إلى العاطفة أقرب منه إلى العقل . لقد ضاعت المسرحية في
زحمة التهذيب والزخرف الكلامي ، وانزلت إلى عوالم غريبة عنها من البيان
البراق والشعوذة الأدبية .

ولا جرم أن المسرح الهندي ربما كان مدينا بأشع ما فيه ، كما يدين بأحسن ما فيه أيضا إلى أنه كان « منشأة طبقية ، أى مسرحا يقوم على نظام الفصل بين الطبقات . لقد كان مخرج المسرحية يسأل دائما : « ما هي تلك السجايا التي ينشدها في المسرحية البراهمة الفضلاء الحكماء العلماء الموقرون ؟ » أما جوابه على هذا السؤال فهو : « الإيضاح العميق للعواطف المختلفة ، والتعاقب السار للمحبة المتبادلة ، والخلق الرفيع ، والتعبير الرقيق عن الرغبات ، ثم قصة مدهشة ولغة سلسة » .

وهذا الوصف يرمي على الفور إلى بساطة المسرحية السنسكريتية وضخالتها ، وإلى الرقة والسلاسة والانسجام الذي حققه أعظم الذين زاولوا كتابتها . لقد كان الكتاب المسرحيون الذين أخذوا بتلك الوصية في ألا يتحروا فيما يكتبون غير الخلاصة من الطبقة المتعلمة والخلاصة من ذوى الأذهان التي يصعب إرضاؤها ... كان هؤلاء يتحاشون كل المثيرات العميقة ، وكل ما يستفز النفس ويظهر الروح - وبالأحرى ، الأشياء نفسها التي نعدّها نحن أهل العالم مغربي جوهر المسرحية ولباها . وبدلاً من هذا نراهم يجلبون السرور إلى أنفسنا بطرق لطيفة حاملة ، ووسائل عاطفية حسية . وهم أساتذة أعلام في تلك الماحية الصغيرة من الميدان المسرحي الذي يسلس القياد للشعر الغنائي والتصوير الزخري . إننا قد نجد ما يضارع هذا مضارعة تامة في التصوير الهندي والتصوير الفارسي : وبالأحرى ، في الخيال الذي يشبه خيال الطفولة ، وفي التلوين الشفاف ، وفي النظرة السارة ، والطلاوة المخضلة برضاب الندي ، إلا أننا بعد أن نكون قد بلونا هذا الجمال الغنائي البسيط المقحم غاية ما يكون الإفحام قد نحتاج أحيانا إلى العودة إلى فنانينا نحن ، فنانينا العظماء أمثال ميخائيل أنجلو والفنانين اليونانيين ... إلى كتابنا إسكيلوس ويوربيدس وشيكسبير ذلك أن المسرحية الهندية مسرحية رقيقة هادئة لسكنها لم تكن قط مسرحية باهرة أو جليلة .

وَأنتك الذين يلتمسون لها الأعذار صادقين مخلصين يعتذرون بأنها تميل إلى سلام الشرق وصفاته ، وتنأى عن قلق الغرب وعدم استقراره . ونحن بالمثل نرى أن السلام شيء لطيف سار ، إلا أننا نشك في عمقه وبعد غوره . إننا نرى

في المسرح والمسرحية في أوجهها اتجاهها نحو الهدوء والسلام ، لكننا لانصل إليهما إلا بعد نضال مضمّن ، أشبه بالصفو الهادي المشع المتألق غب العاصفة . ولعل الخلاف بين الجنس والجنس هو الذي يقف على الدوام حائلا دوننا فلا يمكننا من أن ننظر إلى المسرحية الهندية بنفس العين التي ينظر بها الهندوس إليها .

* * *

في الصين :

والعقل الغربي يقف من المسرح الصيني أمام صعوبات أشد وطأة من صعوبات المسرح الهندي . والمسرحية الصينية ليست بذات قيم أدبية بالقياس إلينا ، وتقاليدهم الإخراج مختلفة اختلافا شديدا حتى لنحول بيننا وبين فهمها حوائل لا نكاد نستطيع التغلب عليها . وبما له مفزاه أن التمثيلية الوحيدة التي يقولون إنها تمثيلية صينية والتي أصابت نجاحا عظيما في الغرب هي رواية خيالية غرامية ملفقة لا نكاد نجد بينها وبين أية مسرحية صينية موجودة إلا علاقة مبهمّة غامضة : وهي تشتمل على أزياء مسرحية ساذجة قصد بها مجرد البهاء والحسن أو الفكاهة . وكتاب مذكرات السترة (١) الصفراء ، قد تصلح بالفعل مرشدا إلى كل ما يهم الطالب الغربي فيما يتصل بالمسرح الصيني : وليس هذا على التحقيق من حيث العقدة أو القوة المسرحية أو الشعر المنطوق ، ولكن من حيث نضارة القصة الخيالية التي تشبه قصص الأطفال ، ومن حيث طلاوتها الظاهرية وبعض القطع ذات الابتكار المسرحي الشعري ، ومن حيث تلك الجودة التي كثيرا جداً ما تكون بالقياس إلينا جودة فكهة فياضة بالبهجة .

فالتقاليد المسرحية إذن ، وليست المسرحية نفسها ، هي التي يمكن أن تستوقفنا ، حتى ونحن نستعرض هذا الاستعراض الخاطف القصير مسارح العالم المهمة . لأننا قد نجلس ست أو سبع ساعات بلا انقطاع في مسرح من المسارح الصينية ، ونقاسي



ما نقاسى من فترات الملل والسآمة بين كل فترة وأخرى من فترات العجب والمسرة — إلا أننا بعد هذا لن ننפק نذكر هذه الطريقة التي كان الشعر يسحرنا ويستولى بها على ألباننا بين الفينة والفينة ، ومن حين إلى حين . كما لا نستطيع أن ننسى هذا الرواء المسرحي والبريق الذي كانت المنصة تقبدي فيه .

أما المسرح نفسه فهو البناء النموذجي الذي يتكون من رصيف للتمثيل ومن صالة الجلوس للفرجة . والمنصة مكشوفة مجردة من الستائر التي تخفي ما وراءها ، وهي مضاءة إضاءة متسقة لا تتغير خلال الحفلة كلها ، ثم هي لا تعرف الأجنحة (الكواليس) ولا المناظر ولا الإمكانات الآلية على الإطلاق . إن هنا مكانا للتمثيل ... مكانا لا يستره عنا ساتر ، إلا أنه مكان مصمم تصميميا حسنا . فالحائظ الخلفي بابان ، أحدهما لدخول الممثلين ، والآخر لخروجهم إلى الغرفة الخضراء (وهي الغرفة المشتركة لجميع الممثلين) . وتوجد في المدين الكبرى مسارح متوسطة الإيقان ، بيد أن العدد الأكبر من المسارح الصينية عبارة عن تركيبات مؤقتة متنقلة يمكن تركيبها في أي شارع أو متسع من الأرض . على أن هذه المنصة البسيطة البارزة ذات البابين الخلفيين كانت هي المنصة النموذجية على الدوام سواء كان جمهور النظارة جمهوراً جالساً مستمتعاً بالراحة في المقاصير أو جمهوراً واقفاً في الشارع . وقد كانت هذه المنصة مسقوفة بسقف مزخرف عادة كأسقف المعابد ، وذلك سواء كان المسرح داخل البيوت أو خارجها .

وعلينا إذا أردنا أن نعرف كيف نشأ المسرح الشرقي أن نلتمس ذلك في المعابد بالطبع . وقد كان الصينيون دائماً من المخرمين بالطقوس والاحتفالات الدينية ... ويعود الرقص والموسيقى في العبادات الدينية إلى ما قبل العصور التاريخية ، وبالأحرى إلى عصور الأساطير والخرافات ، وما لا شك فيه أن الرقص القريب من الرقص المسرحي كان شائعاً في تلك البلاد قبل عهد تسيس وإسكيلوس بزمان طويل ؛ وما علينا إلا أن نتذكر أن العهد الذهبي في تاريخ الصين مفروض أنه كان في ذلك الزمن الذي يمكن تحديده بالقرنين الثالث والعشرين والرابع والعشرين قبل الميلاد . ولعل مما هو أقرب إلى اليقين التاريخي ذلك الخبر الذي يقول إن الإمبراطور

منج هوانج Ming Huang من براطرة القرن الثامن الميلادى ، وبعد رحلة قام بها إلى القمر حيث شهد مهرة الممثلين ، كوآن أول فرقة مسرحية وأنشأ مسرحاً فى بستان كمزاه ، ومن هنا هذا الاسم الذى لا يزال يتسمى به ممثلون كثيرون ، وهو : أعضاء كلية حديقة الكهثرى ! ، أو شباب حديقة الكهثرى ! ،

على أنه يبدو أن المسرحية الأدبية التى تستحق هذا الاسم لم تصل إلى ما تفخر به من محاسن ، إلا فى أواخر العصور الوسطى . ويمكننا على الأقل أن نقول بأن أنماط المسرحية التى لا تزال غالبة اليوم على المسارح الصينية قد ظهرت بكثرة ، وربما بدون أن يسبق ذلك أنواع مسرحية غير كاملة أقدم منها ، أو أنواع انتقالية ، فى خلال حكم أسرة يوان من سنة ١٢٨٠ - إلى سنة ١٣٦٨ م . وقد حدث هذا فى نفس الزمن الذى قام فيه أحد الغزاة بالإطاحة بجميع أدباء البلاط القديم وعلمائه . وفساة ازدهر المسرح الذى كان فيما قبل أرقى منزلة من الشعر ومن سائر الفنون الفكرية الأخرى . واهل خيرا من هذا أن نقول إن المسرح قد لاقى الأدب فى منتصف الطريق ، وأن الأدب الرفيع (الذى كان مقصوراً فى ذلك الوقت على اللغة العلمية الكلاسيكية) قد خضع لملاقاة المسرح الدارج فى منتصف الطريق هو أيضاً .

والحقيقة التى لا مرية فيها هى أن الأدب المسرحى فى الصين لم يبلغ من الأهمية نط ما أوصله إليها فى الغرب رجال من قبيل سوفوكلس أو شيكسبير . والصينيون أنفسهم لا يدعون ذلك . وحتى إذا لم يغفل القارىء الغربى عما عساه أن يضيع من الزخارف اللغوية فى أثناء عملية الترجمة فإنه ربما وافقنا على أن المسرحيات الصينية لا ترتفع إلا قليلاً عن الميلودرامات أو المسرحيات الفقيرة التى من النوع الصحفى الردىء - أو من نوع الأوبرا الموسيقية الفخمة . فالمواقف لا بأس بها من حيث المقاييس العامة ، والشخصيات تنحون نحو الأنماط الصريحة ، و « المؤثرات » ليست مؤثرات مسرحية بعيدة العمق والغور ، ولا هى مؤثرات انفعالية بطريقة مركزة حاشدة . إن كل ما يتوق إليه العقل الغربى فى المأساة فهو مغضى عنه أو مشتت أو متجاهل فى المسرحية الصينية ، ومن ذلك البناء المسرحى المتناسك القوى ، ومن التشوف ، والصدق النفسى (السيكولوجى) . والطبيعة العادية لعقدة الرواية تفسر

في الواقع تلك الفوضى المثرثرة الضاربة أطنابها في الصالة ، ودخول المتفرجين وخروجهم باستمرار منها ، وشربهم الشاي في أثناء التمثيل ، ومحادثاتهم ثم تناولهم الطعام ، بل انصرافهم إلى بعض الألعاب بينما الممثلون مشغولون في إلقاء بعض الفقرات البادية التفاهة . وبهذا ينعدم استمرار الجو النفسى العام ، كما ينعدم الاستفراق الذهني المتناسك . وكانت الحفلة ربما استمرت من وقت الأصيل إلى ما بعد منتصف الليل ، إلا أن المنهج ، وبالأحرى ، البروجرام كان يشتمل على مسرحيات عدة ، وبينما كان ممثلو إحدى المسرحيات يغادرون المنصة من باب الخروج كان ممثلو المسرحية التالية يقدون من باب الدخول ، وبهذا يتصل الفعل ويستمر العرض ؛ وعلى هذا النحو تظل الموسيقى تصخب ذلك الصخب الذى تنسكركه آذان الغربيين وتنفر من طنينه . (ويحدثنا الرواة فيقولون إن المسرحيات المسرفة في الطول ، والتي قد تبلغ الاثنين والثلاثين فصلا ، أو الثمانية والأربعين ، إن هي إلا مسرحيات أعدت للقراءة ولم يقصد بها التمثيل .)

إن الإنسان إذا ألقى باله مرة إلى جمهور من المتفرجين الصينيين لأدرك أن هؤلاء المتفرجين يستمتعون من المسرحية بقيم لا يدركها الأجني . وهذا يحزر الإنسان أن هذه القيم نوعان : أولها التمثيل — فالمسرح الصينى ، من منصته العارية البارزة إلى تقاليد التمثيل نفسه ، مصمم ذلك التصميم الذى يبرز التمثيل ويعطيه القسط الأكبر من الأهمية ، وذلك بوصف التمثيل فنا من الفنون . أما النوع الثانى فهو التأثير الذى تحدثه الأوبرا وتبعثه في النفس الموسيقى والتوزيع الغنائى الممتزج بالفضائل ذات الصبغة المسرحية التمثيلية الأقرب إلى الصدق ... هذا بالإضافة إلى الخصوبة الحسية التى لللباس والأدوات المسرحية والجو الذى يمتعه الخيال . أما الموسيقى الآلية فهى عامل إضافى فقط في الإعلاء من شأن هذا كله في نفوس النظارة ، وإن بدت في نظر أولئك الذين تعودوا تذرق الموسيقى الأوربية وثقفوا انسجامها وأحانها العذبة موسيقى رتيبة جافية ، وصاخبة مجالجلة . ويجلس الموسيقيون عند الجزء الخلفى من وسط المنصة تحت أنظار الجمهور دائما ، والحوار يتكون من أغان وأناشيد في معظم الأحيان ، وإن كان حوارا كلاميا في بعض

الأحيان . وطريقة النطق والإلقاء طريقة لا تطابق الواقع بأى حال من الأحوال ،
وثمة دنيا من التقاليد تعج بها الإشارات والأوضاع ، والتلحين ، وتدرجات
التعبير المصطنع .

والمادة الموضوعية في التمثيليات الصينية تتفاوت في مداها كما تتفاوت في
المسرحيات الغربية . . . وليس ثمة خط معين يفصل بين المأساة والملمهة . ففي الجهة
الواحدة لا أثر للأساسة العميقة كما نفهمها نحن الغربيين ، وإن لاحظنا الموقف
المثير للعواطف والمشاهد المبكية . إلا أن أفعال البطولة التي تدور في الغالب حول
تدين الأبناء وطاعتهم واحترامهم لوالديهم ، أو حول مآثر التاريخ العسكرية ، هي
الأفعال المألوفة الأكثر شيوعا في المسرحيات الجديدة ، وفي الجهة الثانية نجد كل لون
من ألوان الفكاهة ، من أرق الأنواع إلى أخشنها وأغلظها . والدعابات المكشوفة ،
التي يتقبلها المتفرجون . ولكن مما يؤمن به الجميع أن الكاتب المسرحي الذي يألف
الفحة وقلة الاحتشام لكي يبقى على جمهوره يكون عرضة لأن تنوشه
الأرواح الشريرة وتعذبه طالما كانت مسرحيته معروضة فوق خشبة
المسرح .

ويصنف بعضهم المسرحيات الصينية في بعض الأحيان إما بوصفها مسرحيات
« تاريخية » ، أو مسرحيات « مدنية » ، وبلى هذين الصنفين المهازل التي ربما كانت
صنفا ثانويا أو صنفا لا أهمية له . والتمثيليات العسكرية والوطنية ، والتمثيليات
الأسطورية وتمثيليات البطولة هي بالطبع من النوع التاريخي . ومجموعة المسرحيات
المدنية هي إلى حد كبير مسرحيات أهلية أو عائلية تقتصر فيها الفضيلة على الدوام .
وتسكون مسرحية « الجريمة » قسما فرعيا كبيرا . ولكننا نجد أحيانا تمثيليات
ذات أهداف هجائية لامزة ، وفي كثير من الأحيان يكون الكهنة والخرافات
القديمة هم موضع الهجاء واللمز فيها . على أننا حينما نكون قد قلنا كل شيء عن
الناحية الأدبية في المسرحية الصينية فإن الحقيقة التي تبقى بعد هذا هي أنه لم تقم أية
حركة جديدة لإيجاد التعادل أو التوازن بين الفعل action العظيم وبين الشعر العظيم ،
ولتدعيم الانفعال المسرحي بالكلام الذي يشف عن هذا الانفعال ويصوره .

والممثل ، فوق هذا ، يطلق لنفسه عنان الحرية إزاء النص ، فهو يحذف منه ما يشاء ، ويرتجل ما حلاله الارتجال .

والشخصيات المسرحية تنحون نحو الأنماط والمقاييس المألوفة : فترى البراطرة والقواد والأبطال في المسرحيات التاريخية جنباً إلى جنب مع العفاريات والجن والأغوال والزوجة الوفية الآمنة ، والزوج الغيور ، والمرأة الخليعة والشخص الشرير ... الخ ... في المسرحيات المدنية ؛ ومن الشخصيات التي يرواها الجميع شخصية طالب العلم الفقير الذي يذلل جميع العقبات والصعاب ثم يرقى عليها المناصب ، ومن تلك الشخصيات أيضاً شخصية البطل العسكري الذي يصنع بشجاعته الأعاجيب . أما المكياج . أوالدمام ، والأزياء التقليدية التي يعرفها كل المتردد على المسارح فيميزان كثيراً من الشخص في المؤلفات المسرحية تميزاً جلياً محمداً يكاد يشابه ما نجده في الملهة المرتجلة الإيطالية ، وإن خفت الناحية الكايكاتورية قليلاً في الجانب الصيني . ومن التقاليد المتميزة التلوين في طلاء الوجه (والأوجه في كثير من الأحيان يعمل لها مكياج حتى تصبح كالأقنعة التي تصلح لجميع الأغراض العملية) : فالوجه المكسو باللون الأبيض هو دليل الشخص الشرير ، والوجه الأحمر يشير إلى الشخص الأمين ، والوجه الذهبي يشير إلى الشخص الصالح السماوي ، والوجه المخطط يعني أن صاحبه لص (١) ... وهكذا ... والعروس تلبس قناعاً أحمر ، والأسلاف

(١) احتذيت ها ما ذكره الأستاذ ا. ا. زوكر A. E. Zucker في كتابه : المسرح الصيني (طبعة بوسطن ١٩٢٥) وهو أحسن بحث في موضوعه . إلا أن مصادر أخرى تقدم لنا أفكاراً مختلفة عما ذكر هنا ، وإن لم تقل عنها دقة . أرجع أيضاً إلى كتاب : « دراسات المسرحية الصينية » مؤلفته كيت بص Kate Bass (بوسطن ١٩٢٢) ، وإلى الفصل البديع الذي يتضمنه كتاب « تاريخ الأدب الصيني » مؤلفه هيربرت . ا. جيلز H. A. Giles (لندن سنة ١٩٠١) أما عن المسرحية اليابانية فعليك بـ « كتاب فرانك ألانسون لومبارد F. a. Lombard واسمه « المسرحية اليابانية » (لندن ١٩٢٨) . وعليك أيضاً تشيكاماتسو » (طبعة لندن ونيويورك ١٩٢٦) . ونجد دراسة بدیعة للمسرح الشعبي في اليابان . يمكنك الاطلاع على معلومات عن مسرحية « نو No وترجمات منها في كتاب « تمثيلات اليابان القديمة : Plays of Old Japan ... الخ ..

الميتون يلبسون أقنعة سوداء أو شرائط من الورق مدلاة من آذانهم — اليمنى .
والشخص المريض يلبس قناعا أصفر معتما غير شفاف ، أما الموظفون الرسميون
الفاقدون فيلبسون قبعات مستديرة .

ورغما عن هذه المساعدات البدائية لإعانة المتفرج على الفهم ، فقد ترك قدر
كبير من ذلك ليدركه هو بنفسه ، أكثر مما يترك منه في المسرح الأوربية — بل
أكثر مما كان يترك « للمتفرجين قبل أن تدخل الواقعية في المسرح بمناظرها التفصيلية
ومطابقتها الفتوغرافية « للحياة » . إن في وسع الممثل الصيني ، وبمساعدة خازن
الأدوات المسرحية أن يبتكر لك — عفو خاطره — حديقة من أشجار الكراز
المزهرة أو بحيرة ريفية تسبح فوقها الزوارق ، أو سماء علوية . وتستطيع أنت
أن تؤمن بوجود هذه الأشياء في خاطرك ، وتؤمن بها هذا الإيمان التصوري
أشد بكثير مما تؤمن بها وهي ممثلة في التركيبات أو الديكورات المصورة في
المشهد التخيلي الذي يقوم به مصمم المناظر — تراه وتؤمن به شكلا وألوانا تصورها
مخيلتك المثالية نفسها لآماكن المسرحية . إن حفنة من قطع الورق يطيرها خازن
الأدوات المسرحية في سماء المنصة تثير فيك كل الشعور بالعاصفة الثلجية ؛ وإذا
كنت قد عرفت مرة أن علما محمولا خلف قائد من القواد يعني وجود ألف جندي
في جيشه فإنك تعد عدا غير شعوري جميع الأعلام ، ثم تعرف لماذا ولأي الأغراض
يسير الألف أو الألفان أو الثلاثة الآلاف من الجنود وراء هذا القائد إلى ميدان
المعركة ؛ وعندما يبدل أحد شخوص المسرحية الهواء بمجذافه تبديلا إيقاعيا فسرعان
ما يتبادر إلى الأذهان منظر الماء الهادي والزوارق بأكمله وتكون تلك الوسائل
أحيانا وسائل حسية وملبوسة أكثر من ذلك : فهذا أمين الأدوات المسرحية يقيم
عمودين وعارضة وستارا حريريا — ثم ويأعجبا ! لقد أصبحت المنصة غرفة
عرش ؛ أو هو يقيم قطاعا صغيرا من حائط ، فإذا بالقائد يمثل لك تمثيلا محكما
طريقة الاستيلاء على إحدى المدن .

إن أمين الأدوات المسرحية هذا هو في الواقع الرمز الحقيقي للاصطناع البديع
في المسرح الصيني ؛ وهو يلبس ملابس زرقاء أو سوداء ، ومن عمة يكون مفهومها

أنه لا يظهر للمتفرجين . وهو موجود على المنصة دائماً ، بل ربما كان معه بعض مساعديه ، إلا أن المتفرجين لا يفكرون فيه مطلقاً ، ولا يشركونه مع ممثلي الرواية . إنه هو هذا الساحر الذي يلقي كرة من القماش الأحمر ليوهمنا بأن رأس الممثل قد قطعت ، وقد يساعد القائد في خلع معطفه الذي لا يقدر بثمن قبل أن يشرع في بعض الأعمال التي ربما ألحقت به الوسخ ، وهو الذي يطلق الصواريخ والأسهم النارية إشارة إلى أن هذا الداخل الأخير هو طيف هابط من السماء ، وهو الذي يضع الكرسي الذي يصبح جبلاً يتسلق البطل فوقه بطريقة متعبة وفي كد متواصل . إلا أنه لا يتدخل في تخيل المشهد بأي حال من الأحوال .

وإذا كان الإيحاء والتقليد يصنعان العجائب هكذا في ابتعاث صور أروع في الناحية المسرحية من المناظر المصورة فإن الممثل يقوم بنصيبه في خلق الجو واعتقاد المتفرج فيما يرى . إن المعركة الحربية التي تجري وفقاً للطقوس فوق المنصة لا توضح أية ضربة يوجهها الضارب إلى المضروب ، ولكنها توضح كل نشاط المعركة وإثارتها ، ثم إن أحداً لا يساوره الشك في أي الفريقين هو الفريق المنتصر حينما يولى المنهزم الأدبار وفي إثارة البطل يسير في عجب وكبرياء . إن هذا الممثل يستطيع أن يتسلق الدرج بمجرد رفع إحدى قدميه عالية فوق الأرضية بعد القدم الأخرى ، أو أن يقطع الطريق كله من يمين إلى التبت بالمشي بضع مرات حول السجادة المفروشة فوق أرضية المنصة (وإن صح أن نخبرنا حينئذ عن المسكان الذي وصل إليه) . ويمكنه أيضاً أن يثب فوق المنضدة بتلك الطريقة التي تجعلك تدرك أنه قد قذف بنفسه إلى أعماق البحر لكي ينتحر . وهو يمتطي صهوات الجياد ويترجل عنها أو يربع بها ، أو يغسل يديه في منافع وهمية ، أو يسند ظهره إلى عمود من الخيزران ثم يلقي رأسه إلى الوراء ليوهمك أنه قد شقق . إلا أن قارع الطبول هو الذي ينبئك عن الساعة من الليل بدقات تدل على الساعات بينما تكون جميع الآلات الأخرى ساكنة ساكنة .

والناحية الوحيدة التي لا ينضب لها معين من نواحي الإخراج البديع الخصب هي ناحية الأزياء . وصوان ملابس الفرقة الصينية صوان غني حافل إذا قيس بملابس

الممثلين في حفلات المساخر أو حفلات الترفيه ذات البرامج المتنوعة . فالشخصيات الأقل شأنًا تلبس ملابس فخمة ؛ وبالأحرى ، يلبس الشحاظون الملابس الحريرية ، أما الشخصيات الرئيسية فتلبس ما هو أبهى وأشد أناقة وبريقا . وهكذا نجد في أى ناحية مهما تكن ضئيلة أساسا ماديا للرونق الذى قام فيه الخيال بنصيب كبير . . . رونتق المسرح الشرقى وسحره الخلاب . ولكن خيال المتفرج مع ذاك هو مصدر النصيب الأوفى والناحية الأكثر شاعرية في إضفاء الجلال على هذا كله .

ولا بد لممثل مثل هذا المسرح من المرونة الطويلة والتدريب المعنى به ، ولا بد للممثل الناشئ من سنين طويلة يقضيها في تعليم إخصائى . وليس يخفى أن الممثل الصينى بحاجة إلى شيء أكثر مما يتلقاه الممثل الأوروبى من التدريب العادى إذا أريد له ألا يكون قادرا على تمثيل الموت تمثيلا جميلا فائقا وهو على خشبة المسرح فحسب ، بل أن يقف بعد ذلك ويخرج بنفس الانحناء الذى يفهم منه الجمهور أن جثته محمولة بأربعة من الحمايين . وكان لابد من تدريب عدد كبير من الشباب تدريبا عرضيا على التمثيل بمظاهر الفتنة الأنثوية - حتى على المشى الأنيق المتخلع بالأحذية الضاغطة المشدودة ، لأن الأدوار النسائية كانت إلى عهد قريب جدا تسند إلى الرجال - وكان ذلك منذ القرن الثامن عشر على الأقل ، عندما كان يحرم المسرح على النساء بمرسوم ملكى ، بعد أن تزوج أحد براطرة الصين من مثلة . (إن الإنسان ليحتار إلى حد ما إذا أراد أن يعرف هل كانت الممثلات في ذلك الوقت معدودات جد صالحات للمسرح أو أن هذا الإجراء إنما كان تحذيرا من التكرار المحتمل لهذه الزيجة غير المناسبة ؟) . إن أشهر ممثل موجود في الصين اليوم . . . مى لان - فانج Mei Lan - Fang لا يذكره الناس إلا لبراعته في القيام بتمثيل الأدوار النسائية بخاصة . وهناك من يطلق عليه لقب " أعظم ممثل فى العالم كله " . ولما لنتردد في عدم تصديق هذا رأى حينما نفكر في هذا القدر العظيم من الخلق والابتكار في التمثيل الشرقى ، وقلة ما فيه من التقليد الفتوغرافى الأعمى .

ولا جرم أن المسرحيات الصينية ليست مسرحيات غير واقعية أو تخيلية فقط ، كما ربما أكون قد ألمعت إلى ذلك سابقا . والوسيلة المتبعة في إخراج هذه المسرحيات

وسيلة تخيلية وتقليدية إذا قورنت بطرق الإخراج في البلاد الغربية . إلا أننا نلاحظ أنهم يوردون في بعض تمثيلياتهم أحيانا حادثة واقعية مفرطة في واقعيتها — ومن النوع الذي تبغضه أذواق المتفرجين في الغرب بغضا شديدا . غير أن هذا قد لا يعدو أن يكون مسألة ذوق ، : مثال ذلك أن الصينيين يضيقون ذرعا ، بل ربما أضحكهم أن يشاهدوا بطالات مآسينا يقاسين الأمرين من غرامهن الشديد المبرح ، وإن يكن هذا الغرام يثير فينا نحن الغربيين أشد الانفعالات .

ومنذ الوقت الذي تدفقت فيه المؤثرات الغربية بشدة على الشرق أخذت العادات التي ألفها المسرح هناك تتغير وتتبدل ، ومن ذلك ظهور الممثلات الصينيات ووجود الفرق التي تأخذ ينصيب متزايد من الواقعية في الإخراج . بل هناك أيضا فرق مسرحية صغيرة كرسست نشاطها للأنماط المسرحية الغربية . إلا أن الصين بلاد واسعة شاسعة ، ثم هي بلاد أبطأ من أن تزدد الفن الأجنبي في لقمة واحدة . وأغلب الظن أن تكون للمسرح العريق في القدم ، بما يتسم به من تلك الصبغة التي تجعله أقرب إلى أساطير الأطفال ، وبهائه الشديد الخصب ، وطريقته في اصطناع الحادثة الشعرية والجمال التخيلي اللذين يظهرهما بوسائله البسيطة التي لا تخرج عن نطاق التمثيل والرصيف وقليل من الأدوات المسرحية . . . نقول إن أغلب الظن أن تكون لهذا المسرح مزاياه التي يجعلها مسرحنا في الغرب البعيد — وبخاصة إذا كانت مزايا مسرحية .

* * *

في اليابان :

وقد أقام نظام الطبقات في اليابان ثغرات صارخة بين المسارح الأرستقراطية والمسارح الشعبية ، كما نشأت للأرستقراطية مسرحياتهم الفكرية الغالية في صبغتها الذهنية ، والصارمة بقوانينها وأوضاعها الرسمية . أما الشعب فقد كانت له مسرحياته الأكثر تحررا وانطلاقا ، وإن انسم النوعان كلاهما بالخصوبة الحسية ، والزخارف ، البيانية الحاشدة مما هو من صميم الروح اليابانية .

والمسرحية اليابانية الرفيعة التي يطلقون عليها اسم تمثيلية « نو » No ، هي اليوم أهم ما تبقى للعالم من مسرحيات الطقوس منذ أقدم العصور حينما كان بهاء المظهر في حفلات الطقوس أهم من عقدة المسرحية ومن محتواها العاطفي . ومسرحية « نو » — وثمة صلة كبيرة بين هذه الكلمة وبين كلمة « درامة » تجمع بينهما في أوسع نطاق — تمتاز في وقت واحد بالصرامة التي ورثتها عن الطقوس والبراسم الدينية التي تقام في الهياكل ، ثم بالأناقة والدقة الشكلية ، وبالخصوبة اللونية التي يضفيها عليها إحساس اليابانيين بالتعبيرية الجمالية ، أو بالأحرى ، شغفهم بوضوح التعبير الجمالي . وهذه المسرحية لم تنحرف انحرافا كاملا قط عن نطاق الواقعية في جميع أشكالها : وذلك من حيث المطابقة السطحية للمظاهر ، والمحاكاة القائمة على تقليد الغير ، واستنساخ الانفعالات الإنسانية وتقليدها . ولم تؤكد مسرحية « نو » ، تتطور عن رقص الطقوس الدينية إلى هذه الصورة التي اختلطت فيها الموسيقى والرقص والحادثة والكلام حتى أثقلتها التقاليد الجافة والرسميات الصارمة .

ومسرحية ال « نو » المفردة هي مسرحية قصيرة وأكثر اقتضابا من المسرحية الغربية « ذات الفصل الواحد » ، وهي في قراءتها مسرحية خفيفة في كثير من الأحيان ، ويبلغ من خفتها وبساطتها أنها تبدو مجرد قطعة تذكارية ذات سحر غنائي عظيم ، إلا أنه سحر غير مسرحي ، بل سحر ساذج سطحي . والسرفي هذا هو أن النص ليس إلا إطاراً علقت عليه الكلمات والعبارات الأنيقة والإيهام الشعري . والذي يمكننا أن نسميه العنصر المسرحي ، وبالأحرى ، الصراع أو « التوتر والنضاد » هو شيء إما أنه غير موجود (كما تدل على ذلك أمثلة كثيرة) وإما أنه يحى من أنواع رد الفعل الذي تمليه التقاليد أو العنصرية في موقف معين أو فعلة محددة . والقيم التي ينتظرها الياباني المتعلم في مسرحية « نو » ، قيم تختلف اختلافا شاملا عن تلك القيم التي نجعل لها المرتبة العليا في مسارحنا : فهي تعتمد في فاعليتها على كل من معرفة المتفرج المكنونة الغامضة ، وتذوقه لما في الطقوس من معالم السمو الفائقة .

ويشتمل منهاج الحفلة المسرحية على عدد كبير من التمثيلات . وبما جرى به العرف أن يكون ترتيب هذه التمثيلات أو نظامها أكثر أهمية من محتوى



كل مسرحية على حدة . فالمنهاج - أو البروجرام - ينال من العناية في بنائه وموازنته ما يناله الطقس الديني ، وهو يمثل بالفعل إحدى « الصلوات » . وأجزاءه المتعددة تختار وتوضع في مواضعها ونصب أعين القارئ عليه الانسجام الكلي بين هذه الأجزاء والصورة الزخرفية ، ونتيجة الشعور كما قدرت تقديراً بارعاً موافقاً لترتيب الحركات في عمل موسيقى معقد . إن ها هنا شيئاً يداني القاعدة الغربية في نظام المسرحية الذي يتكون من أعداد المتفرجين ومن الارتفاع بالموضوع ثم بلوغ الذروة ثم الهبوط نحو الحل . أما النتيجة الانفعالية فليست إلا بالقدر الأدنى من الاعتبار ، في حين أن القدر الأدنى من الأهمية هو في التوفيق بين التفاصيل الشعرية والتخيلية والزخرفية .

وقد يجد الإنسان إشارة عن العناية المبذولة في تلك الأمور وعن لطافة تلك المتعة ، وذلك إذا تذكر أن تفسيق الزهور في البلاد اليابانية فن بلغ شأواً كبيراً من الرفعة ، وأن من عادة العلية اليابانيين القيام بلعبة طقسية تعرف باسم « الإنصات إلى البخور » . وهي لعبة تقوم على التمييز بين عطور مختلفة بمزوجة ، وتكتب فيها كلمات قصيرة إيمائية لتثبيت الفكرة الشعرية التي يستثيرها كل نوع .

ويمكننا أن نقول - تفسيراً لما تنسم به طبيعة الـ « يوتاي Utai » - وهي النص الدرامي لمسرحية الـ « نو - No » من سمات السخف والركاكة - إن الغرض منها هو مجرد تقديم صورة وليس عرض فعل Action - أي تمثيل موضوع - ويستطيع أولئك الذين أدركوا ما يهدف إليه شعراء مذهب « التصوير (١) المرئي » Imagists في العصر الحديث أن يفهموا فهماً أكثر دقة نوايا الكاتب المسرحي

(١) جماعة شعراء « التصوير المرئي » Imagism هم فئة من الشعراء الإنجليز والأمريكيين هدفهم هو أن يعيدوا ما اندثر في الشعر الإنجليزي من سنة التصوير الدقيق لصور المرئيات حتى يكاد الفارئ يلمس في أشعارهم صور الأشياء التي يتحدثون عنها . ورائدهم الذهني هو الشاعر T. E. Hulme صاحب تلك الأشعار الوصفية الدقيقة الجافة التي تتخذها تلك الجماعة نماذج يحتذونها . وقد كان الشاعر عزرا پوند Ezra Pound على رأس منظمي تلك الجماعة سنة ١٩١٢ ثم تبعته إميجي لول A. Lowell سنة ١٩١٤ وهم جميعاً متأثرون في مذهبهم هذا بشعراء اليابان والصين وشعراء الحركة الكلاسيكية في كل من ألمانيا وفرنسا .

(د - - خ)





(صورة رقم ٣٩)
 ممثل صيني يرتدى زيه الفخم النموذجي



(صورة رقم ٤٠)
 دي جاوية

الابتكارية الخلافة . لقد كان هذا النوع من المسرحيات يكتب للقلة ، لأهل الحصافة والمدققين من عشاق الفنون ، للصفوة المختارة من جماهير المسرح الذين مروا على استيعاب ألوان البراعات وفهم مجموعة بعينها من التقاليد .

وتروى إحدى الأساطير أن الرقص الذي نشأت منه مسرحية « نو » رقص ابتدعته الآلهة ، وذلك حينما اختبأت إحدى الربات من جماعة هذه الآلهة ، وهى ربة الشمس ذات الأهمية القصوى ، لمدة طويلة فى كهف السماء الصخرى مما كان سببا فى ظلام دامس شمل أرجاء العالم ، فابتكر أحد الآلهة رقصة قام بأدائها واحد منهم ، وكان أدائه فوق قمة جفنة مقلوبة ؛ وقد أقبلت ربة الشمس لترى ماذا كان هذا الصوت الأجوف الذى كانت تحذره أقدام الإله الراقص . (إن صوت وقع أقدام الراقص على الأرضية الخشبية لا يزال لمسة مميزة فى مسرحية نو) ولكن العناصر الأخرى أضيفت فيما بعد إلى الرقص الإيمائى الهزلى ، ويرجح أن الكهنة البوذيين كانوا أول من كتب المسرحيين . وفى القرن الرابع عشر بـ « كوان - آمى كيو تسوجو Kwan - ami Kiyotsugu » شكل مسرحية نو ، ويرجع إليه الفضل فى رعاية البلاط الملكى لهذه المسرحية . ومنذ ذلك الوقت طفق عدد من الشعراء ذوى المكانة الخاصة ، وبعض فرق الممثلين المندورة ، ينشئون هذه الذخيرة من مسرحيات نو ويصنعون لها القواعد والقوانين ؛ وهى المسرحيات التى ظلت خزانة يرجع إليها الممثلون الأرستقراطيون مدى خمسة قرون من الزمان ؛ المسرحيات التى كانت تظهر فيها دائما نقائص سموا لمحتد ومحاسنه ، ونقائص ومحاسن ارتباط هذه المسرحيات بالآلهة والكهنة وبالأمطرة وسادات الناس .

إنهم يقولون إن كل كلمة فى مسرحية نو تعنى أكبر بكثير مما تعنى الكلمة إذا استعملت وحدها خارج التمثيلية : ذلك أن هناك ارتباطات تقليدية خلال الاستعمالات القديمة التى كان يستعملها الشعراء لها ، وهذه الارتباطات تدرجات إضافية ، ومعان مضاعفة وإشارات مهمة ، وقيم الكلمات تتضاعف وتسمو بطريقة إلقائها . تلك الطريقة التى تتخذ نوعا من أنواع الترنيم ، لكن حركات الممثلين والراقصين لا تقل خصوصية وغنى فى الرمز والتلميح والإيحاء والموسيقى (والموسيقىون فى هذه المسرحيات

يظهرون مرة أخرى فوق المنصة) تربط بين أجزاء العرض التمثيلي كلها بعضها ببعض .
أما الآلات الموسيقية المعتادة فهي الناي وثلاثة أنماط من الطبول .

والمنصة ثابتة لا تتبدل ولا تتغير . شأنها في ذلك شأن الإلقاء ؛ فهي دائماً رصيف قائم الزوايا ذو سقف يشبه سقوف الهياكل به من خلف رمز لشجرة الصنوبر التقليدية . وثمة جسر أو (تصلية) ممتدة إلى أحد جوانب الغرفة الخضراء . وبالأحرى — غرفة الممثلين . ويقع المدرج حول المنصة أو الرصيف البارز من ثلاث جهات . وأرضية المنصة الخشبية مصنوعة بطريقة تجعل أقدام الراقصين رنيناً كرنين الطبل . والمنصة كلها مزخرفة ولكنها زخارف لا توحى بشئ ولا ترمز إلى شئ . ولا تكاد الأمتعة المسرحية تستعمل إلا فيما ندر؛ وقد تقوم المروحة، وفقاً لشئ من الرمزية المتفق عليها ، مقام أشياء كثيرة : إذ يشكلها المتفرج إلى هذا الشئ أو ذاك من الأشياء التي يبتعثها الفعل في مخيلته .. تماماً كما ينشئ لنفسه بنفسه ديكور المسرحية الخيالي وفقاً لكلام الشاعر .

ويلحق بالممثلين كورس من ستة رجال أو أكثر ، يجلسون القرفصاء فوق المنصة خلال المسرحية ، ويتغنون وينشدون من حين إلى حين . ويقوم الكورس في خطة المسرحية بنفس العمل الذي كان الكورس يقوم به في المسرح اليوناني ، كتقوية الموضوع أو التعليق على ما يقال أو تزويد النظارة بالمعلومات . ولا يزيد عدد الممثلين الرئيسيين ، وكلهم من الرجال ، عن اثنين أو ثلاثة . أو أربعة . وهم يدخلون المنصة ببطء ، شأن الذين يمشون في حفلات الطقوس الدينية ، ولا يصعدون عن أية إشارة يصورون بها أي إحساس من الأحاسيس أو فكرة من الأفكار إلا وفقاً لقاعدة مقررة ، وجميع الشخصيات ما عدا الشباب من الرجال ، تمثل بوساطة الأقنعة ، وهكذا يزيد تعطيل التعبير بالوجوه في غموض التمثيل ، وبالأحرى ، في انبهام شخصيات القائمين بالتمثيل . والأقنعة منحوتة نحتاً جميلاً ، ثم هي من كل النواحي أقنعة جامدة ذات قسمات محددة ؛ إلا أن لها داخل نطاقها غير الواقعي تدرجات ضخمة من ألوان التعبير . وإشارات الممثلين وأوضاعهم هي بالمثل إشارات وأوضاع رمزية ، غير طبيعية ، وصادرة وفق قواعد مفهومة . والأجزاء

الراقصة من الفعل تختلف كل الاختلاف عن الرقص الحر في البلاد الغربية - ولك أن تسميها رقصات يونانية إذا أحببت - إلا أنها مع هذا تختلف اختلافاً تاماً عن الدورانات المصطنعة في رقص الباليه الأوربي . ونعود فنقول إن العنصر الطقسي المتصل بالحفلات الدينية الرسمية هو العنصر السائد . وملابس الممثلين ملابس خصبة فاخرة ، ولفخامة الشخص الذين يرتدون هذه الملابس أثرها الكامل على المنصات المسرحية البسيطة ذات الزخرف الهادي والخلفية النقية الصافية ؛ ويمكننا أن نزيد على ما قدمنا فنقول إن الجمهور بالمثل كان يحضر في الأزمنة القديمة وهو لا لبس ملابسه الطقسية الكاملة . كما كان يفعل عندما كانت مسرحية « نو » ، لاتزال رقصة دينية فحسب يقومون بها في أحد هياكلهم في يوم من أيام الأعياد .

إن من العسير على العقل الغربي فهم هذا الفن الذي يختلط فيه التمثيل بالرقص بوصفه مسرحية في جوهرها . ونحن الغربيين نتطلب المسرحية الحرة التي تجعلنا نستشعر الالتذاذ الكامل للمسرحية الممثلة ، وهنا يبدو أن الذهن هو الذي يسيطر دائماً ، ولكن « المسرحية » بعد كل شيء لا تعني إلا مجرد شيء يفعل ، وبالأحرى : عملاً أو فعلاً ، وليس ثمة على التحقيق أي مستند أو مرجع يقول إن أفعال الطقوس ذات النهج المخصوص تقل شرفاً وجلالاً عن هذا النوع الذي يقوم على المحاكاة والانفعال . ولا شك أننا نحسن إذا سلطنا بأن ههنا نوعاً من الفن المسرحي مختلفاً عن قتنا ، فناً مزخرفاً زخرفة بدیعة تسر الأنظار جميعاً . ويتيسر للجميع المتفرجين ، حتى من لم يتعودوه ، لمحات مفاجئة من جمال مختلف .. جمال ذهني ، خيالي ، فيه براعة وفيه شعر . جمال يهيج في أحد جانبيه نوع حسي من الانسجام والألوان والموسيقى والحركة ، وفي الجانب الآخر تقوم التمثيلية الثابتة ذات المعنى الأنيق والأوصاف والمجازات والفكر الفلسفي الذي نستطيع أن نفهمه حينما تشجذ المراتة الطويلة أذهاننا - وحينئذ يصبغ كل هذا واضحاً نيراً بتساميه فوق الانفعال البشري إلى عالم تفنى فيه الشخص والشخصيات .

لقد ظلت مسرحية ال - نو - مدى ستة قرون أو أكثر بوصفها الفن الأثير المفضل لطبقة أرستقراطية . والذين يمثلونها اليوم هم أسلاف الممثلين في عصر كيوتسو وجو

Kiyotsugu . إلا أن الحدود بين الطبقات كانت قد تحطمت بفعل فوضى التغييرات المضطربة اضطراباً يكاد يكون شاملاً في الحياة الاجتماعية في اليابان خلال نصف القرن الأخير ، ولم يعد أحد يستطيع التنبؤ بمستقبل هذا النمط الموهل في خصوصيته من أنماط الفن . ولعل الذي سوف يحدث هو قيام أرستقراطية روحية - أو أرستقراطية ذهنية - لتبقى على حياته . وقد قام بعض الفنانين الغربيين في نفس الوقت بدراسة بعض عناصره دراسة جيدة ، ودراسة دقته الشديدة المطلقة . وزخارفه الخصبية المحكمة الضبط ، وأسلوبه ، وفرط شاعريته . وكان هؤلاء الفنانون الغربيون ممن حذروا أن غزوة المذهب الواقعي لم تكن المعركة الوحيدة في دنيا المسرح .

إن مسرحية « نو » ، تقوم الآن بمعنى من المعاني بوصفها إحدى عجائب الماضي ، ولم يسمح رعاتها الذين توارثوها جيلاً عن جيل بدخول أي تغيير أو تبديل عليها بعد القرن السادس عشر ، ومن ثمة احتفظت بطرقها القديمة وموضوعاتها العتيقة ، وبملابسها وأقنعتها . حتى أيرأها الإنسان اليوم بالعين التي يرى بها أثراً متخلفاً من فنون العصور الوسطى - بيد أن كائدرائية شارترز أو كنيسة القديسة جيلتان بالرغم من قدمهما ، وسر جمالهما أن يد التجديد لم تتناولهما .

على أن ثمة مسرحاً شعبياً في اليابان اعتراه التبديل والتغيير خلال العصور ، وذلك هو مسرح الكابوكي Kabuki ، المسرح الذي كان أهل الحجى يزورونه طوال العصور القديمة كلها . وهذا المسرح الأكثر خشونة وسوقية ، والأفقر ثقافة ، والأقل ارتباطاً بقوانين الأرستقراطية وطرائقها التقليدية ، كان مسرحاً يترضى أذواق العامة . كما يغازل الواقعية والشهوات الحسية . وكان يتسم ، حتى برغم ذلك ، بالشكليات في طريقة العرض الذي يجعل مسرحياته بعيدة أشد البعد عن المسرحية الغربية ، إلا أن الخلاف بينهما لم يكن خلافاً قاطعاً - ولهذا السبب نفسه كانت أقل امتاعاً للمتفرج في أنحاء العالم الغربي .

ويزعمون أن المسرح الكابوكي قد نشأ عن رقصة كانت تقوم بها إراقصة تدعى أو - كيوني O-Kuni حوالي سنة ١٦٠٠ . وقد أضيفت إلى رقصاتها - التي لعلها



كانت رقصات دينية أول أمرها — عناصر تسربت إليها عن مسرحيات « نو » ،
وعما كان يقوم به المرفهون الشعبيون من استعراضات . وقد ورد أن « هذه الراقصة
أو - كيوني O-Kuni كانت امرأة جميلة ، وأنها برعت في الخط بجميع فنونه ، وأنها
كانت ذات طبيعة جذابة ، وتحب الأزهار والقمر ، وأن مناظر الأمسيات المثلوجة
وشجر الغرَب أو الإسفندان في ليالي الخريف المقمرة كانت تلهمها قول الشعر ،
ويمكننا أن نأخذ هذا الوصف على أنه داليل على أن مسرحية الكابوكي حينما تطورت
لم تذهب كثيرا نحو واقعية الغرب غير المخففة . والواقع أن شيئا كثيرا قد أخذ
جملة من مسرح « نو » : فدار التمثيل لم تتغير إلا قليلا ، أما تقاليد الإخراج فقد
غدت أقل صرامة ، وحتى حينما كان الأمر يقتضى شيئا من الجمال الطقسي المشابه
لما في مسرح « نو » ، كانت الموسيقى تمضى في جعل التمثيلية تمثيلية من نوع الأوبرا
تقريبا ، وبدأت العقدة تدور حول الحياة العامة كما تدور حول الأفعال الأسطورية .
وبعد زمن أو - كيوني بالضبط غاب الراقصات على هذا المسرح ، إلا أن شعبيتين
المرعبة ، وربما بعض تهاونهن الخلق ، دفع الحكومة إلى عدم السماح بالرقص
إلا للممثلين الذكور . وفي حوالي منتصف القرن السابع عشر رسخت أقدام فرق
الممثلين من الرجال ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت مسرحية الكابوكي هي لون الترفيه
المقبول عند عامة الشعب .

وتدل التغييرات القليلة التي أدخلت على دار التمثيل التي من نمط مسـارح « نو » على
اتجاه التغيير في الأداء التمثيلي . (وقد كان هناك ، بهذه المناسبة ، أثر قوى من المسرح
الصيني كذلك) . وكانت المنصة لا تزال هي هذا الرصيف القائم الزوايا بجمهوره المنتشر
على جوانبه الثلاثة . وقد استمر السقف المزخرف زمنا طويلا بصورته التي كان
عليها - وإن اكتفى فيما بعد بصورة منه مطلية ، أو رمز له فقط . ولكن بالإضافة
إلى الجسر الممتد من غرفة الممثلين (الخضراء) أقيمت قنطرة ، وفي أكثر الأحيان
قنطرتان ، من مقدمة المنصة إلى وسط المدرج ، وذلك لمشاهد الدخول إلى المنصة

الأكثر تأثيراً وفاعلية : ومن هذا «ممرات الزهور» (١) ، تلك التي كانت موضع بحوث ومناقشات طويلة في العصور الحديثة بعد إدخالها في المسارح الترفيهية الأوروبية والأمريكية. وعلى هذا بسرت المؤثرات والمناظر الاستعراضية ، كما أتاحت الودعات والأبواب الهابطة في أرضية المنصة ، الفرصة للحيل والمفاجئات . وأضيفت إلى التمثيل الفخم والأوضاع المنتظمة الموزونة المنقولة عن الطقوس الدينية مؤثرات دخيلة تشبه تماماً تلك المؤثرات المعروفة في الميلودراما والأوبرا الغربيين . أما شكل المدرج فهو وضع توضيحاً كافياً في الصور الكثيرة الموجودة في هذا الكتاب ، اللهم إلا ما يجب أن نلفت النظر إليه هنا وهو أن المتفرجين كانوا يجلسون القرفصاء في المقصورات الكثيرة ، لأنه لم تكن بالمدرج أية مقاعد . وكانت الحصر والوسائد تيسر الراحة للنظارة ، كما كان بعض من هم أسعد حظاً يستعملون المدافئ الصغيرة أيضاً . ولما كانت الحفلة تستمر من الصباح الباكر (وكانت تبدأ أصلاً منذ الفجر) إلى ساعة متأخرة من الأصيل كان مما لا بد منه أن يكرر الدخول والخروج ، فضلاً عن الأكل والشرب .

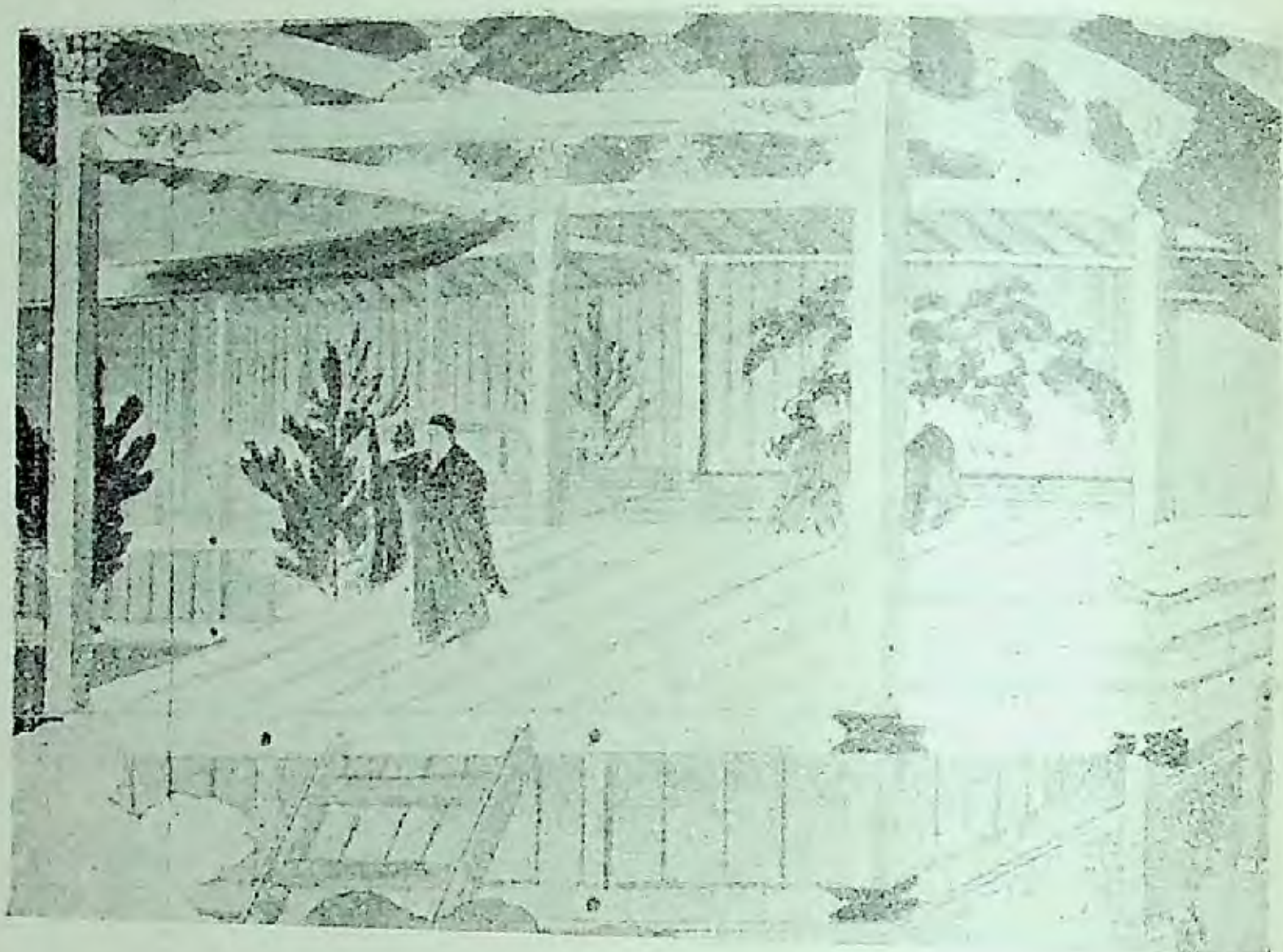
وقد أصبحت الأمتعة والأدوات اللازمة لمثل هذا المسرح أمتعة وأدوات أشد إتقاناً وإحكاماً مما يستعمل في مسارحنا ، وكانت التراكيب (الديكورات) تنمو من مجرد الإيحاءات إلى ما يشير إشارات واضحة بعض الوضوح إلى الواقع . وقد أصبح الانسياق نحو التراكيب التخيلية الخداعة من القوة في الواقع بحيث اخترع اليابانيون المنصة المتحركة الدوارة (وكان اختراعها أصلاً لمسرحيات الدمى) ابتغاء السرعة في تغيير المنظر الخلفي ، وذلك قبل أن تتطور فكرة تلك المنصة الدوارة في المسارح الأوروبية بزمان طويل . إلا أن الجري وراء الجودة والطرافة ، و وراء المؤثرات الطبيعية في المنصة الكابوكية استمر حتى في الوقت الذي كان فيه المخرجون يتمسكون

(١) Flower paths هي تلك التراكيب الممتدة أمام المنصة داخل الصالة وتسمى باليابانية هانا ميتشي Hana mitchi وكان أول من استعملها هم اليابانيون . ليدخل من فوقها الممثلون في بعض المسرحيات الكابوكية ، وكان دخولهم منها يحدث تأثيراً عميقاً في الصالة ، وكثيراً ما كان المتفرجون يحذفون المثلين بأزاهير وأكياس من النقود إعجاباً بهم وهم يمرون من فوقها ، وقد أخذت مسارح أوروبا وأمريكا بهذا التقليد وعرفته مصر أيضاً في العهد الأخير (د - خ)

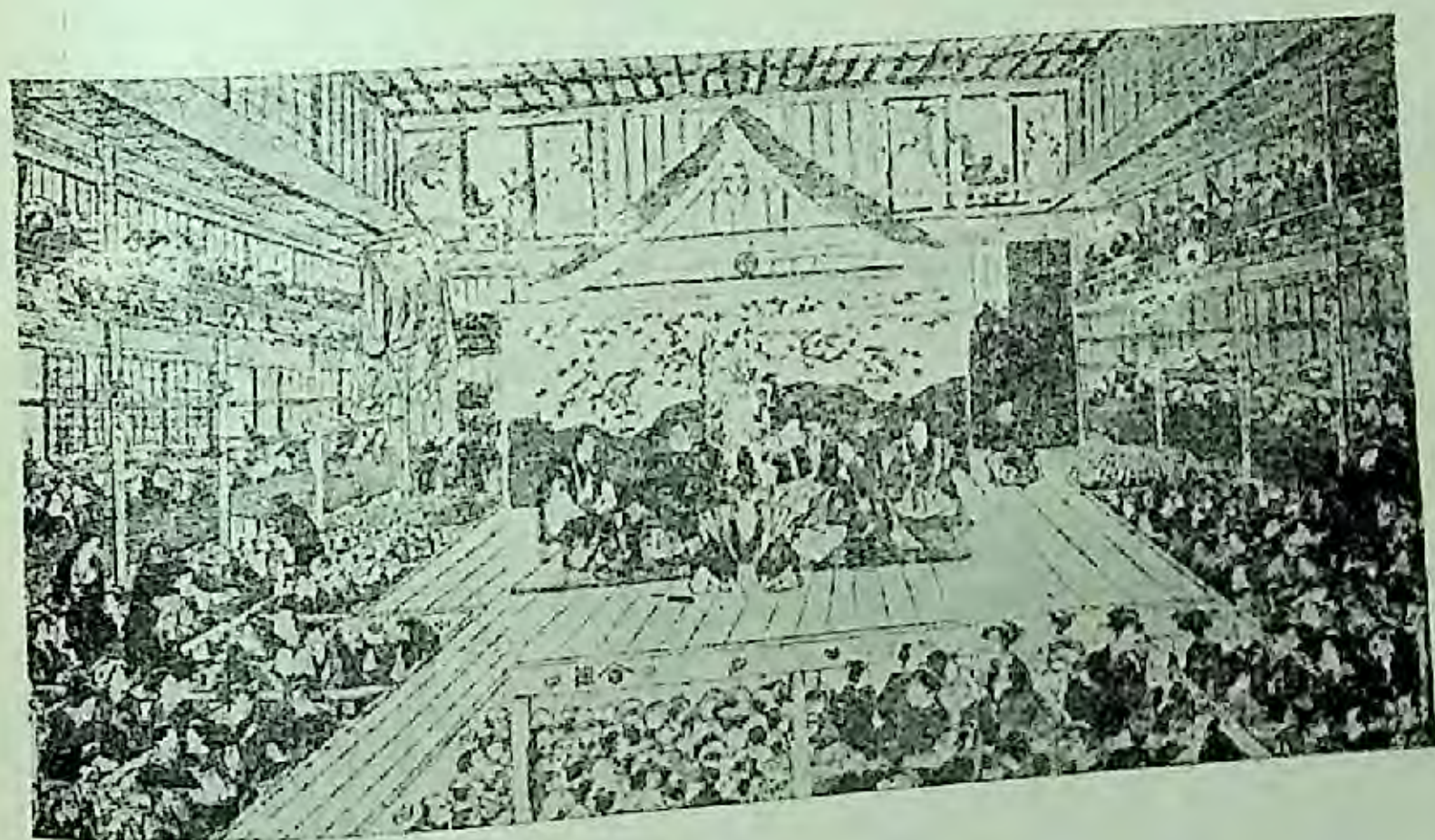
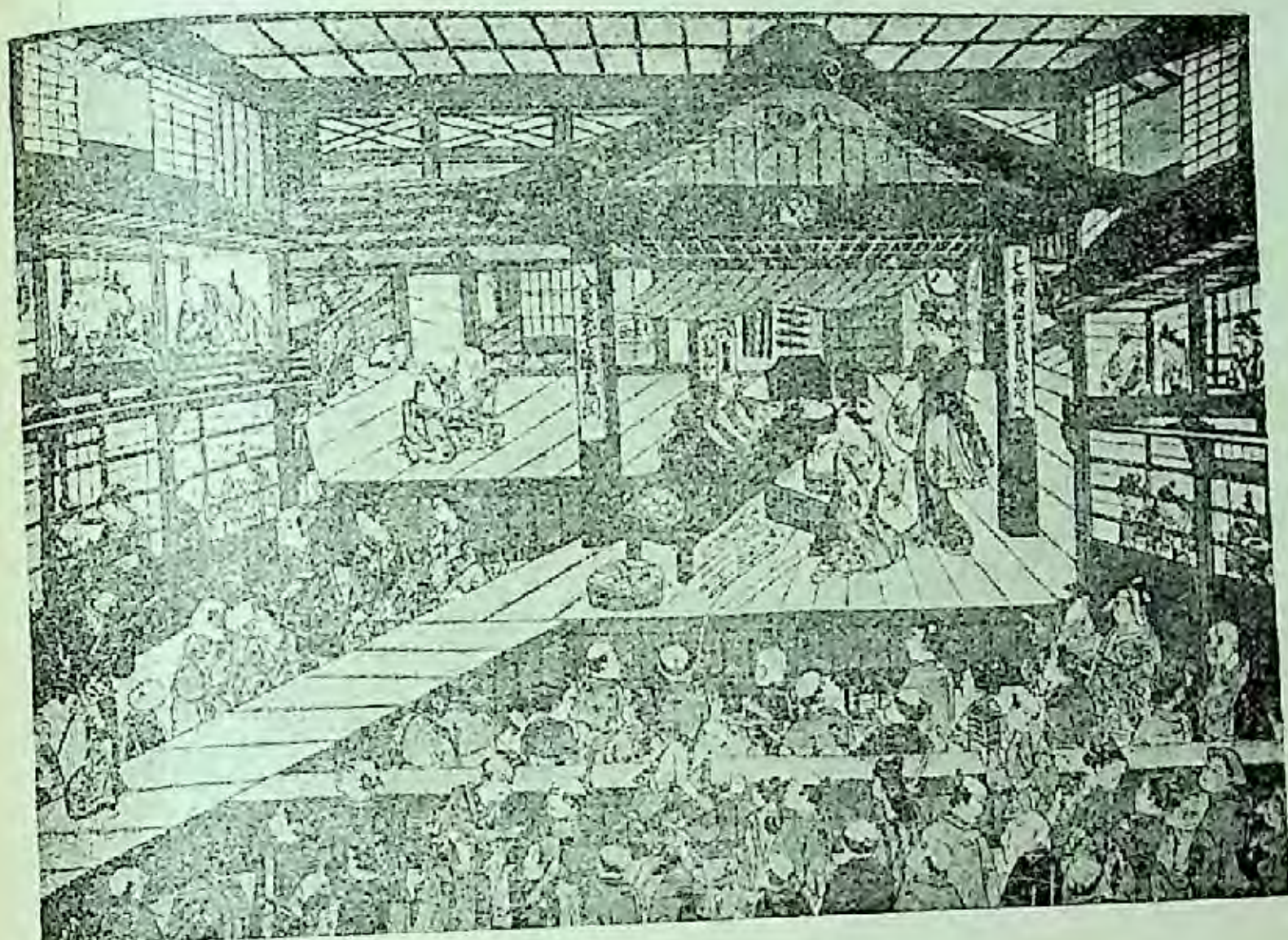
فيه بالتقليد الصينى المتصل بأمين الأمتعة ، الخفى ١ ، الذى لا يظهر للجمهور . فهو لا يزال يأتى ويذهب بتلك الطريقة القمينة بأن تحطم التخيل والإيهام فى أى مسرح من المسارح الغربية .

ولقد وجد ممثل الكابوكى نفسه مسوقا بالضرورة إلى التقييد بقيود التقاليد الرفيعة فى جهتين فى كل من التمثيل والتزام المذهب الطبيعى ، وذلك طالما كان نصب عينيه هذا المثال الصارم فى تمثيل مسرحية " نو " ، وطالما كان لم يزل يعمل فى مسرح يعطى للطراقة والأحاسيس النفسية قدرا كبيرا من الأهمية ، ومن ثمة فلا داعى للعجب منذ نشوء مدرستين تتميز إحداهما بتكريس نفسها لهذا المثل الأسمى فى نظرها ، كما تتميز الأخرى بتكريس نفسها للمثل الآخر . ومع هذا فكل التمثيل اليابانى (إلى أن جرت تجارب محاكاة التمثيل الغربى فى القرن العشرين) يجب أن ينظر إليه بوصفه تمثيلا غير واقعى ، وفى بعض الأحيان تمثيلا طقسيا . فقد يمثل بعض الممثلين مشهدا من مشاهد الموت فتراه يبتعث الألم ابتعاثا مضنيا للممثل المبتدى غير المدرب أشد الإضناء - إذ يظل يمثل هذا المشهد طوال عشرين دقيقة وهو يتقلب فى بحر من الدماء - إلا أن ما فى ذلك من مطابقة للطبيعة ليس من ذلك النوع الفوتوغرافى الذى يتصنعه الممثلون فى البلاد الغربية اليوم . ويدل على مقدار التقدم فى هذا المضمار ، بعيدا عن الأسلوبية الرفيعة التى تنقسم بها تمثيلية الـ " نو " ، الانصراف عن استعمال الأقنعة الجافة الصارمة إلى مكياج الطلاء المؤلف : إذ تطلى الأوجه بطرق تقليدية لترمز إلى شخصيات تقليدية . ولا بد لممثل الكابوكى من أن يكون راقصا و ممثلا إيمائيا هزليا محنكا حنكة ممثلى الـ " نو " ، وإن كانت أوضاعه لا تخضع خضوعا شديدا لقانون ما .

وهذه المسرحيات ليست ذات قيمة شاعرية عظيمة ، وهى لا تزيد فى نظر اليابانيين عن كونها وسائل ، لنقل ما يراد نقله إلى أذهان الجمهور . وبالرغم من ذلك فثمة كاتب مسرحى على الأقل اُقيمت مؤلفاته فى مسرح الكابوكى رواجاً شعبياً كبيراً . وهذا المؤلف هو تشيكاماتسو Chikamatsu الذى عاش من سنة ١٦٦٠ إلى سنة ١٧٢٤ والذى قال عنه شراحه المحدثون إنه : " شيكسبير اليابان " - وهذا القب



(صورة رقم ٣٤)
منصتان من منصات مسرحيات «نو»



(صورہ رقم ۳۵)
 مسرحان من مسارح السكايبوي . والصورة العليا لمسرح من مسارح القرن السابع عشر له
 منصة مسقوفة من نمط الهياكل النديم . لاحظ الأمتعة الواقعية . والصورة السفلى لمسرح في
 سنة ۱۷۹۸ أصبح السقف فيه رمزا فقط . ومقاصير المنفرجين الأرضية هنا ظاهرة بوضوح .

نعوزنا ترجمات أجود مما لدينا الآن لأعمال الرجل قبل أن نوافق عليه . وتشتمل مسرحيات الكابوكي على أنواع متباينة تمتد من مآسى البطولة إلى الميلودرامات ، ومن الملاحى الهجائية اللازمة إلى المهازل الغليظة . ويمكننا أن نقول إنهم يقدمون الفواصل الهزلية فى المسرح اليابانى حتى بين أشد مسرحيات الـ « نو » جدا فى البروجرام الواحد . وأشهر مسرحيات الكابوكي هى تلك المسرحية التى تعالج خرافة الـ « سبعة والأربعين رونين (١) » .

ولعل بحسبنا أن نذكر شذرة واحدة لكى نثبت مسرحية الكابوكي فى أذهاننا بطريقة أحسن من أية طريقة أخرى — وذلك بوصف المسرح الكابوكي مسرحا يأخذ بالتقاليد ولا يستعصى فى الوقت نفسه على الاقتراب من الطبيعة . إن من بين الأمتعة والأدوات الشائعة فى هذا المسرح ذلك الحصان القطيفى . ولذلك نذكر كيف كان الممثل الصينى يمتطى حصانه الخيالى الذى لم يكن له وجود وكيف كان يرمح به رجلا . ولكن جمهور النظارة اليابانيين لم يكونوا يقنعون بهذه الوسيلة من الإيهام أو التخيل ؛ ولهذا كان حصان الكابوكي يتكون من ممثلين اثنين ثانويين ويمشى بأرجلها الأربع ، وقد اختبأ جسماهما وأيديهما اختباء كاملا فيما يشبه جسم حيوان حقيقى تماما . . . حيوان يعرف كل حيل الرقص والوثب والركض . . الخ . . بل كانت ثمة ممثلون متخصصون فى تمثيل أرجل الخيل هذه . وهذه القطعة الحية من الأثاث المسرحى المغطاة بالخممل — القطيفة — التى تعرفها جميع مسارح الكابوكي هى خير ما يوضح لنا درجة الواقعية فى تلك المسارح . ومن ثمة كان مسرح الكابوكي يقع فى نصف الطريق بين المسرح الصينى التخيلى والمسرح الغربى الفوتوغرافى — أو الذى ينقل لنا الواقع نقلا فتوغرافيا .

وفى اليابان نوع ثالث من المسارح . . وهو نوع هام ، إلا أنه مسرح خاص غال فى خصوصيته حتى لا يحتاج منا هنا إلى أكثر من فقرة توضحه لنا . . ذلك هو

(١) الرونين Ronin باليابانية هو طرفد القانون من هيئة الساموراي (الطبقة العسكرية فى عصر الإقطاع) والأسطورة تشبه أسطورة على بابا والأربعين حراى (د - خ)

مسرح الدمى . . أو مسرح العرائس . . الذى احتل مكانه بين اليابانيين قرونا عدة . وقد كتب تشيا ماتسو وغيره من المؤلفين عددا من مسرحياتهم لهذا المسرح أكثر مما كتبوا لفرق المسارح السكايوكية (وإن تكن مسرحياتهم هذه سرعان ما تظهر فى المسرح الآخر ، كما كان يحدث باستمرار الكثير من تنقل الممثلين بين مسرح العرائس والمسرح السكايوكى . ويقال إن العرائس والدمى الراقصة كانت سابقة من الناحية التاريخية على مسرحية الدمى . إلا أن برنامج الحفلة الواحدة كان يشتمل على الموسيقى والشخص التمثيلية والقصة الملقاة ، وذلك حوالى سنة ١٦٠٠ ، وكانت حفلات العرائس شائعة منذ ذلك التاريخ . وقد تضافرت فى اليابان مواهب أكثر من ذلك فى سبيل جعل حفلات مسرح العرائس جميلة جمالا حسيا ، وجعل خطط هذه المسرحيات أقوى استغرافا من ناحيتها الشعرية لانتباه الجمهور أكثر مما حدث من ذلك فى أوربا فى أى وقت . ويمكننا أن نقول موقنين ، ودون أن نقع فى خطأ فى حكمنا فى ذلك على ضوء حفلات البنش (١) والچودى Punch & Judy أو ما تفرع عن الأنواع المنحطة من مسرحيات العرائس الإيطالية القديمة (التى كانت أصلا مسرحيات يونانية ورومانية) . أقول إنه يمكننا أن نقول موقنين : إن الغرب لم يعرف قط مسرحا من مسارح العرائس متقنا هذا القدر من الإتقان ، مطابعا للعايير الجمالية غاية ما يكون التطابق ، مثل المسرح اليابانى . إن الصنعة اللطيفة التقليدية ، وكال الضبط والتوفيق الزخرفى ، والغرام بالفن الذى تتمحى فيه شخصية الفنان (الفن للفن) والولع بالرسوم الضئيلة والصور المصغرة من أى نوع — كل هذه العناصر استخدمت فى خلق أعظم مسرح فى الدنيا كلها من مسارح الدمى ، وأوفاء مهارة ولودعية ، وأحقها بالإعجاب والتقدير . إلا أن هذا المسرح الغالى فى تخصصه يباين أشد المباينة مسرح العواطف القوية المكشفة ، والممثل البشرى ، اللذين هما المقصودان بالذات فى قصتنا الحالية هذه .

(١) Punch & Judy من الشخصيات الشعبية المضحكة فى الملهاة المرتجلة الإيطالية أو مسرحيات العرائس — وكان البنش ذا ظهر محدودب وأنف معقوف ونظرات معبرة — كثير المكر والمشاكات والضرب والعصف ولا سيما إذا كان فى مسرحيات العرائس — وجودىهما فوجة بنش التى لا تفارقه (د - خ)

وفي جزيرة جاوة نشاط مسرحي قوي يكاد يتشكل كله ببدعة مسرح الدمى : إذ توجد جنباً إلى جنب المسارح الآنية : مسرح خيال الظل (وهو أقدم من التاريخ الماروف) ومسرح الأراجوز ، ومسرح الراقصين من الممثلين البشريين الذين تخضع حركاتهم لمصطلح حركات العرائس الآلية وإشاراتها التي نشأ عنها فن هؤلاء الراقصين . وهكذا نجد أن أمة واحدة على الأقل قد ظفرت بفنها الإيمائي ، لا من البشر الذين يحاكون الطبيعة ، أو يرقصون بدافع من غرائزهم ، ولكن من اللعبة الطقسية التي صنعت أصلاً لتشابه الإنسان مشابهة شكلية زخرفية . وهذا التطور العجيب الملفوف ، المنحدر من تقليد إلى تقليد ، قمين بأن يتركنا وفي أذهاننا طابع عن مجافاة الواقع بمجافاة مقصودة ، وعن الجمال غير الطبيعي المقيد بالأوضاع والقوانين .. طابع هو آخر ما نذكره من المسرح الشرقي ، وأبقى ما يستقر عن هذا المسرح في أذهاننا .

الفصل السادس

المسرح داخل الكنيسة

إن المسرح هو قدس فينوس بخاصة ، والواقع أن هذا اللون من ألوان التشخيص قد ظهر في الوجود بصفته تلك ، وذلك لأن المراقبين (الحكوميين) ، حتى في النشأة الأولى للمسرح ، كان من عادتهم في كثير من الأحيان القضاء على المسارح أكثر من قضائهم على أي شيء آخر ، حرصا على أخلاق الشعب ، لتوقعهم خطرا عظيما ينشأ عما كانت تثيره في الناس من شهوات وخلعات . إن يومي الأكبر ، الذي لم يكن يكبره شيء إلا مسرحه هو نفسه ، عندما شاد مسرحه هذا الذي كان مباءة لكل رذيلة ، أقام هيكلًا للربة فينوس مشرفا على المسرح ، خشية أن يأتي يوم يعيب فيه الرقباء بناء التذكارى هذا ، مدعياً أنه : « قد أنشأ تحت الهيكل صفوفًا من المقاعد للحفلات ، وبهذه الوسيلة أمكنه أن يتستر باسم الهيكل على هذا العمل اللعين المشؤم ، كما أمكنه بمعونة من الخرافات أن يفلت من ربة القانون ... ومهما يكن ثمة من الأمور الغريبة واللائقة بالمسرح ، وذلك من حيث الفجور والفساد أو من حيث أوضاع الجسم المصطنعة ، فقد كان هذا كله من الأمور المقدسة المنسوبة إلى طبيعة فينوس ، وطبيعة باخوس الطرية اللينة ، طبيعة الفجور في جنس فينوس ، وطبيعة الشهوانية في جنس باخوس . ولما كانت أمثال هذه الأشياء مما يؤدي بالصوت أو بموسيقى النفخ أو بموسيقى الآلات الوترية ، فقد جعل من رعاتها أبوللو هات (١) وعرائس فنون ومينرفات ومركيوريات . فواجبكم أيها المسيحيون أن تمقتوا تلك الأشياء .. مخترعى الفساد الذين لا تملكون إلا أن تمقتوهم .

« إننا مأمورون وبمثل ذلك أيضا ألا نحب أي لون من ألوان الفسق والفحش .

(١) هم أبوللو ومينرفات وهم مينرفا ومركيوريات جمع مركيورى . (د - خ)

وبهذه الوسيلة نحن ممنوعون من أجل ذلك من شهود المسارح هي أيضا .. المسارح التي هي الممتدى الخاص للفسق والفحش .. المباءة التي لا يجوز فيها إلا كل ما لا يجوز في أى مكان غيرها ... المباءة التي يظهرون على منصتها البغايا البائسات .. ضحايا الشهوات العامة .. أولئك التعسفات اللاتي يتوارين خجلا في حضرة بنات جنسهن من النساء ... اللواتي لم يتعودن أن يخفين أوجهن إلا منهن وحدهن ... فواخجلتاهن لمجاس السناتو ! وواخجلتاهن لجميع هيئات الأمة ، كيف لا يسمحون لهؤلاء النسوة .. مدمرات عفتن بأيديهن .. بأن يستشعرن الاشمئزاز من فعالهن تلك التي يأتينها في بهر من الأضواء ، وبمرأى من الجمهور ، وأن يخجلن منها ولو مرة كل عام ؟ ..

« كلا .. بل لا تقع عيوننا في العرض المسرحي كله على سوء هو أشد وأنكى من إظهار الرجال والنساء في تلك الزينة المسرقة والزخرف المعتنى به عناية تفوق الحد . إن مشاركتهم هذه المشاعر ، وتوافقهم أو عدم توافقهم في المشارب ، لما ينفخ في نيران الشهوة البهيمية بما يتم من وصال وانصال فاضح . وأخيرا .. إنه ليس ثمة بين من يغشون المسارح من يفكر في شئ أكثر من أن يرى وأن يرى . فإذا تكون حالنا حين نرتضى لأنفسنا الذهاب من هيكل الرحمن إلى هيكل الشيطان ؟ .. من جنة السماء (كما يقولون) إلى حظيرة الخنازير ودار البغاء ! ..

« لماذا لا يخشى أمثال هؤلاء الناس خطر حلول الشياطين فيهم ! إن هذا قد حدث ، علم الله ، لتلك المرأة التي ذهبت إلى المسرح ثم عادت منه وقد تلبسها شيطان .

« من أجل ذلك قال الشرير (روح الشر) في شجاعة وفي جرأة حينما أخذته الرقية وضيقته عليه التعزيمية الخناق لأنه اجتراً على أن يهاجم إحدى المؤمنات : « أجل . لقد كنت على حق كل الحق في هذا ، لأننى وجدتها في دارى أنا ، ومن المشهور أيضا أنه قد ظهر لامرأة أخرى في نومها ليلة اليوم الذى استمعت فيه إلى أحد ممثلي المأسى أحد رجال الكهنوت وهو يعيرها بهذا الممثل بالذات ، وأن هذه المرأة بعد خمسة أيام كانت قد انتقلت من هذا العالم ...

« فإذا أنت صانع حينما نُسكتشف في هذه المباءة .. مباءة الأصوات الكافرة

الداعرة ؟ ... فكر فيما يكون مصيرك في السماء .. هل يساورك الشك في أن الملائكة جميعاً تكون مطلة من علياء السماء إلى تلك الغمرة التي يكون الشيطان فيها نائراً على الكنيسة ، يسمون أى إنسان ينطق لسانه بالكفر ، وأى إنسان يكون استمع إليه ، وأى إنسان يكون قد ساعد الشيطان على الرحمن بلسانه أو بأذنيه ؟ فكيف لا تهرب بعد هذا من كراسى أعداء الرحمن تلك .. مقاعد الطواغيت هذه ؟ .. »

وبعد .. فهذه فقرات اقتبسناها لك من تر توليان Tartullian من كتاب : De Spectaculis أو رسالة « حفلات الفرجة (١) العامة ، كما أطلق عليه مترجمه الألب المحترم ك . دودجسن C. Dodgson . وقد كتب هذا الكتاب الدينى حوالى سنة ١٩٨ ميلادية وذلك بعد اعتناق مؤلفه الديانة المسيحية مباشرة ، أى عندما كان الكثير من الإثم والشر الذى يعرض فى المسارح الرومانية مجلبة لجنق الناس وضيقهم بتلك المسارح بالفعل . إلا أن الأجزاء الوصفية من ذلك الكتاب ، وإن كانت قيينة بأن تذكرنا بانحطاط المسرح الكلاسى ، لها هنا قيمة أئمن من ذلك بسبب ما نلتيه من ضوء على طباع الآباء المسيحيين والعلاقة بين المسرح وبين الخوف من الشياطين ومن جواسيس ملائكة الله — سبحانه — على الناس . وإذا كانت هذه الفقرة تبدو طويلة بالغة الطول بالقياس إلى كتاب مختصر كهذا الكتاب الذى نكتبه لك فأرجو أن نتذكر أن هذه العبارات التى اخترناها لك تشتمل فى الواقع ، وبطريق التضمن ، على تاريخ المسرح كله فى أوربا فى حقبة تمتد إلى قرون كاملة — بل هى امتدت إلى قرون عشرة تقريباً .

إن تر توليان فى الواقع لم يوضح توضيحاً جلياً ودقيقاً شروط المسرح الرومانى فى عصره فحسب بل لقد وضع كذلك الوسائل التى كان على الكنيسة المسيحية أن تختلق بها الفن المسرحى وتحول دون ولادته ثانية لمدة ثمانية قرون قادمة . وإن يغيب عن فطنتك حماسة الرجل الدينية المقسطة واشتهزاز القس المسيحى الصادق . . . ذلك

الاشمئزاز المتأجج الذى يبيده نحو أعمال الشيطان ، والذى ينبعث مباشرة من محبة
لأرواح البشر ومن ترفضه وتعصبه ضد المسرح ، وإن يغيب عن فطنتك كراهيته لمناعم
الحياة ، حتى تلك المناعم البادية البراءة مثل اللبس الأنيق والاحتفالات الاجتماعية
التي يلتقى الناس فيها بعضهم ببعض . وإمكانك تستطيع أن تلاحظ بخاصة تلك
الطريقة التي يحذر بها قارئه برواية هذه الحادثة عن وفاة إحدى المتفرجات بعد
مشاهدتها في المسرح ، والحادثة الأخرى التي تلبس فيها الشيطان إحدى المتفرجات
إذ هي بالمسرح . ذلك أن التخويف كان يجب أن يكون هو سلاح الكنيسة الويل
في الأجيال القادمة ، السلاح الذى يجب أن يقضى به على المسرحية . . التخويف من
الشياطين ومن الجحيم بعد الموت لأولئك الذين لا يلقون بالا إلى قس الكنيسة
— وكل هذا لكي ترجح كفتهم على كفة غرام الناس بحفلات الفرجة وشغفهم
بالفنون .

وثمة بالطبع أسباب أخرى تضافرت على وجود تلك الحقبة الطويلة التي غابت
قبل أن ينشأ مسرح جديد ؛ منها ظروف الأزمنة المختلفة الاجتماعية ، وتفتت
الإمبراطورية الرومانية تحت وطأة الغزوات المتكررة التي كانت تقوم بها قبائل
الشمال المتبربرة (وهي لم تكن من البربرية بالقدر الذى كان عليه الرومان في نواح
شقي ، لكنها كانت لا تفهم المسرحية ولا غيرها من الفنون الأخرى) . على أن
المسيحية هي التي كانت مع هذا وذاك أشد الأسباب عداوة ، وأقساها خصومة
في شروعاتها قاصدة عامدة القضاء على ذلك الفن الذى كان فناً مقدساً باسم الإله الوثني
ديونيزوس .

وأنت إذا قرأت رسالة ترتوليان إلى نهايتها أمكنك أن تلبس في صورتها الختامية
التي صورتها للعالم المسيحي كمعرض من معارض الفرجة نبوءة عما ينبغي للمسرح أن
يكون حينما تثبت الروح الإيمائية في الإنسان مرة أخرى .

وليك ما يقوله ترتوليان :

« ألا تأخذك الحسرة معى على المطامح والمسارح ؟ ... أنظر — عمرك الله —
إلى الدنس يهزمه الطهر ، والغدر يقتله الوفاء ، والقسوة تقضى عليها الرحمة ، والشهوة

تغشها العفة ... ولكن . . . أى نوع من عروض الفرجة هذا الذى نراه أمامنا . . .
 مجى المسيح الذى تم الإيمان به اليوم — كما تم له المجد . . . وتم له النصر . . . حدثنى
 بربك ما هذه الفرجة التى غمرت الملائكة ، وهذا المجد الذى يشمل القديسين
 الصاعدين ؟ ... ثم لا تنس العروض الاحتفالية الأخرى . . . عروض يوم العدالة
 الأخير الأبدى . الذى يذوب فيه من اضطهدوا اسم المسيح وسط نيران مستحقة
 أشد اشتعالا من تلك التى كانوا هم أنفسهم يؤججونها للمسيحيين . . . أضف إلى ذلك
 أولئك الفلاسفة الحكماء الذين تصطبغ وجوههم اليوم بحمرة الخجل أمام تلاميذهم
 الذين يحترقون معهم اليوم فى نار جهنم ... ،

فهذه نبوءة .. لأن المشهد المحجب الذى سوف يفضله الناس فى مسرحية العالم
 العظيمة التالية هو على التحقيق مشهد إلقاء الأثمين الملعونين إلى سواء الجحيم بطريقة
 واقعية . . . وإلى جانب هذا ستكون القصة الممثلة برمتها هى قصة مجى السيد المسيح
 وتمجيد القديسين ، ثم تأتى بعد ذلك التمثيلات الأخلاقية ، التى نرى فيها « الغدر »
 يقتله الوفاء ، . . . التى ستكون خاتمة المسرحيات الدينية والدافع لكتابة ما وراءها
 من أنواع المسرحيات الأخرى . لقد كان ترتوليان يكتب بطريقة مجازية عن هذه
 المسرحيات المسيحية « الاستعراضية » ذات المناظر الفخمة ، فهل كان يدرك أن
 قس كنيسته بعد ألف سنة من زمنه سوف يقومون بتمثيل هذه المشاهد التى أجعلها
 لنا فى كلمات فوق منصات المسارح ؟

ويمكن أن ننص هنا ، كآخر شئ يذكرنا بالمسرح الرومانى ، على ما قام به فى
 عهد أحدث من هذا العهد القس المشهور آريوس (Arius) ، من رجال الكهنوت
 فى القرن الرابع الميلادى من وضع خطة لقيام مسرح مسيحى يقاوم به مسارح
 الوثنيين الداعرة ، إلا أن شيئا من ذلك ذا قيمة لم يتحقق — ولعل السبب فى ذلك
 هو أن آريوس قد طرد من الكنيسة من جراء آرائه المذهبية الضالة . وقد استمر
 المسرح الرومانى (الذى لم يكن مسلاة العاصمة القديمة والمستعمرات الرومانية فحسب ،
 بل مسلاة القسطنطينية والإمبراطورية الرومانية الشرقية كذلك) خلال القرن الخامس

وطوال القرن السادس بعد ميلاد المسيح ؛ ثم تلاشى بعد ذلك في أثناء الصراع مع الكنيسة ذات السلطان المتزايد . وقد غلا بعض آباء الكنيسة المحدثين فنسبوا سقوط الشعب الروماني إلى تأثير المسارح الفاسدة فيهم . أما آخر مصدر معاصر عن المسرح الروماني فهو ما ورد في رسالة مؤرخة بسنة ٥٣٣ م .

أما بعد ذلك فيمكننا أن نتصور الممثلين الجوالين وهم يخرجون قطعاً من تمثيلياتهم القديمة في بلاطات الملوك . أو في الاحتفالات الخاصة ؛ بل في ملتقى الطرق بين الفينة والفينة ، أو في أحد الشوارع خلصة . لكنهم لم يعودوا بعد بمثل ملاء قنين بهذا الاسم ، يعرضون « مسرحيات » كاملة ؛ فقد كانوا يمزجون القطع التي يمثلونها بالشعوذة وقذف السكاكين والشقبة والمشي على الحبال — أو يسوقون معهم دباً مدرباً ليهيئوا بوساطته الفصل « الممتاز » ، وبالأحرى ، الفصل المهم الملفت للأنظار ، وليس في وسع أحد أن يحكم كيف تدهور التمثيل وانحط ، ولا كيف اقتربت المسرحية نحو الانقراض التام . إلا أن عنصراً جديداً دخل في دنيا الترفيه قبل أن يقضى على الترفيه التقليدي بالمسرح القضاء التام ، وذلك هو عنصر إساءة القصة الشعرية ، ولم يأت هذا العنصر من الجنوب فحسب ، بل جاء من الشمال كذلك .. جاء به أهل المسرة والمرح من الشعوب التيونونية . وقد حافظ هذا العنصر على « الرواية الشخصية » (Personal telling) للحادثة المسرحية ، وذلك دون أن يكون هو عنصراً مسرحياً حقيقياً في ذاته ، ودون أن يصبح قصة ممثلة : يقوم بأدائه ممثلون يتخذون شخصيات القصة . وقد أصبح هذا العنصر — في أحسن حالاته — فناً معترفاً به — وبالأحرى أصبح غناء مصحوباً بعزف موسيقى — وهو الغناء الذي أدى بدوره إلى قيام أدب هو أهم ما بقى لنا من أوائل العصور الوسطى ممثلاً في أنشودة المغامرة الـ *Chansons de geste* والقصص الخيالية *Romans* والحكايات الخرافية *Contes* . أما في أسوأ حالاته فقد أتاح للشعوذين البائسين ومثلي الإيمانيات مادة إضافية لمذخور خسيس من « المنوعات » ، مادة احتفظت على الأقل بعلاقة مهمة بين التمثيل الإيماني الصامت وبين الأدب .

لأن تاريخ الممثل الجوال الحقيقي تاريخ مفقود ولا أثر له في المدة ما بين القرنين



السادس والثاني عشر على وجه التقريب ، ولكن تاريخ المغنى والمنشد تاريخ يمكن العثور به حتى قبل نجاح الكنيسة في النهاية في تحريم ظهور الممثلين على المسارح . وهناك أدلة على وجود المنشد ، الألماني — Scop — منذ الزمن الذى فصل هذا المنشد نفسه عن الغناء المشاع لعامة الشعب حتى ظهوره بوصفه منشد البلاط المكرم المرموق المسكنة . ويمكننا تتبع ألوان النشاط التى كان يقوم بها هذا المنشد والمغنى الشعبى فى كل من فرنسا وإنجلترا وألمانيا ؛ ولا تقل الشواهد على وجوده هذا فى التواريخ المدونة للبلاطات الملكية وقصور الإقطاعيين عنها بين محظورات الكنيسة التى لم تكن تفرق حتى ذلك الوقت بين القبيح والمليح ، والأحسن والأردأ من ألوان الترفيه .

وقد يسهل علينا ملاحظة اهتمام شعراء التروبادور ، (Troubadours) و« الجان ، (joculatores) والمطربين والمغنين اهتماما كبيرا بالناحية المسرحية فيما كانوا يلقونه من أغان وأنشيد ، وهذا موضوع طريف وجذاب . إلا أن هؤلاء السمار وأهل الطرب لم يكونوا إلا حلقة اتصال أو أكثر من حلقة بقليل . وبما لاشك فيه أنه كان يحدث أحيانا أن يقوم أحد المنشدين المرهفى الحس بتشخيص إحدى شخصيات أناشيده بطريقة مسرحية صحيحة ، وهناك فقرات فى القصص العاطفية يسوقها الناظم فى أسلوب حوارى ، وإن يكن مثل هذا لا يقع إلا استثناء من القواعد التى تغلب على تلك القصص . ويمكننا ، بالآخرى ، أن نعد هؤلاء المغنين « بديلا هاما ، عن المسارح فى العصور المظلمة ، إذ كانوا يتغنون ، أو ينشدون ، الأشياء التى كانت مادة للمسرحية فى العصور الأخرى ، المادة التى كانت تتكون من فعال البطولة ، وقصص الشجاعة التى يرويها السلف للخلف ، ولواعج الحب بين الرجال والنساء والحوادث المضحكة . وإليك فقرة من منظومة Cursor Mundi من مقطوعات القرن الرابع عشر ، وهى تلخص لك مذخور هؤلاء المغنين :

الناس يحبون الاستماع إلى الدعابات
وقراءة القصص العاطفية فى مختلف حالاتها
وكيف تحارب الملك رتشارد ورولف

وكيف لم يستطع السرقوسيون أن يقبضوا عليهم .
 ويحبون أن يقرأوا عن ترسترم وعن يسودة الجميلة
 وكيف وقعا في الفرام حينما تلاقيا أول مرة
 وعن أخبار الملك چود وإسومبراس
 وإيدون وأماداس

والقصص ذات الأمور الطريفة
 والأغاني الكثيرة ذات القوافي اللطيفة
 من الإنجليزية وفرنسية ولاتينية

• • •

ولما لم يكن ثمة حتى ذلك العهد مسارح في قاعات الرقص بالقصور فيمكننا أن نتصور
 المنظر وصناجته (أى العازف له على الهارب أو القيثارة) وقد وقف أمام بوابة
 أحد القصور من غير دعوة . حيث يبدأ الغناء وإلقاء قصيدة مرحة ، ثم إذا هما
 مدعوان إلى دخول القصر ، وإذا هما يقومان بالترفيه الخفيف . وقت العشاء .
 وبعد ذلك يجلسان في أحد أطراف بهو عظيم ، بينما يجتهد العظيم أو الأمير (الذى
 لا يعرف القراءة ، أو لا يكاد يعرف شيئا منها) هو ونساؤه وضيوفه ليستمعوا إليه
 وهو ينشدهم قصة عن شارلمان أو قصة منظومة لعلها قصة الوردة Roman de
 la Rose . وهكذا كانت هذه هى الحفلة الترفيهية وجمهور النظارة الأنموذجي
 فى تلك العهود .

وقد ازدهر الغناء وبلغ ذروته فى القرون الحادى عشر والثانى عشر والثالث
 عشر . وذلك حينما كان المسرح الحقيقى قد بدأ يتطور عن الطقوس والصلوات
 الكنسية بصورة ضئيلة .

ولا بد لنا من الإلمام هنا بأحد التطورات الأخرى خلال القرون حينما كان
 المسرح الأوروبى مسرحا د مظلم (١) ، إذا صح هذا التعبير - وذلك حتى لا تنتهك

(١) نسبة إلى العصور المظلمة (د - خ)

تسلسل الوقائع التاريخية بطريقة تحيد بنا كثيرا عن ترتيبها الحقيقي : أما هذا الظهور فهو ظهور نوع يتفاوت بين الطقوس والعادات المسيحية الشعبية، وبين التمثيلية الشعبية القريبة الشبه بالتمثيلية المسرحية . إن الكنيسة لم تستطع أن تقضى على الغرام بالاحتفالات في روح الشعوب التي كسبتها إلى جانبها بالتدريج ، تارة بالهداية ونارة بالفتح والغزو ، وذلك حينما تغلبت الطوائف المسيحية على الطوائف غير المسيحية . ومن ثمة رأت الكنيسة أن من الحكمة سلوك طريق وسط فأخذت تجيز طائفة معينة من الاحتفالات الأقل اضطباغا بالصيغة المناسفة لآداب الدين والأقل فحشا وتبذلا . أما ما وراء ذلك فقد راحت تشن حربا غير ناجحة على بقايا الرقص القبلي القديم ، والمواكب المرحية ، بل على الحرافات الوثنية وما إليها من الطقوس التي كان يمكننا أن تسمح للعجينة الجديدة بالاختيار أو ترد الخصب إلى الحقل القديم ، وفي خلال القرون العشرة ، منذ استقرار الدين المسيحي بوصفه الدين الرسمي المعترف به في أوربا المتمدينة إلى عهد النهضة ، نجد من الشواهد ما يدل على أن هناك ثمرات لما فطرت عليه الشعوب الأوربية من ميل إلى المسرحية الشعبية :

وليس بين هذه العناصر من الصلة ما يكفي لأن نجعلها أساسا للتدليل على وجود ظاهرة من الظواهر المسرحية النموذجية في القرن السابع أو التاسع أو الحادي عشر ، إلا أن الأمثلة على ذلك هي قطعا أمثلة متفرقة متباعدة ، بل إن ثمة دلائل على أن الناس كانوا في كثير من الأماكن ، وعلى الدوام تقريبا ، يرجعون إلى ممارسة طقوس ورقصات كانت الكنيسة تحرمها بوصفها طقوسا ورقصات وثنية لا يمارسها إلا الكفار . ولعل أهم ما تنسم به الاحتفالات المعروفة هو احتشادها بصورة طبيعية حول التغيرات الموسمية وحول أقسام السنة الزراعية . والرقص هو الصميم من ذلك كله كعهدنا به دائما في احتفالات الشعوب البدائية . ولعلمهم كانوا يرون وجوب تذوق الخمر الجديدة ، ومن ثمة كانوا يعينون لاحتفالهم بذلك يوما بذاته أو ليلة بعينها . وأصبح نوعان من الرقص في هذا الاحتفال من الرقصات المألوفة الشائعة : رقصة جماعية حول نار أو حول قائم من الخشب ، أو أي شيء يمثل مذبحا ديونيزيا من مذابح الأيام الأخيرة ، ورقصة موكبية خلال الحقول وشوارع القرية . وربما

كان الساترون في الموكب يلبسون أزياء خاصة ، وكانت الأفنعة ، لا جرم ، تزيد العرض مجونا وهزلا . وكان الغناء الذي يتولاه المطرب الرئيسى ويردده الكورس هو مايجرى به العرف في بعض الأحوال . وهذا هو على التحقيق المعادل التام للطفوس الخصبه التي كانت تجرى في بلاد اليونان حينما ظهر تسبس وأدخل الممثل أو الشخص الأول الذي لم يلبث أن اتبعه إسكيلوس وسوفوكلس (وزادا عليه) . وإنا لنكاد نستنتج من العادات الشعبية خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر أن المسرحية إن لم تكن قد ولدت في الكنيسة من جديد في ذلك الزمن لأمكن أن تتطور في وقت جد قريب مسرحية دنيوية (علمانية) كاملة النمو مستقلة عن نطاق الكنيسة والدين . ولقد كانت المسحة الغرامية التي تنقسم بها الملهاة الرومنسية الحديثة تمتزج فعلا بالرقص المسرحى — حيث يأتى الاحتفال الشعبى والغناء مع بعضهما البعض . وقد ظهرت بعد مسرحية الأسرار الغامضة (مسرحية النقابات) ومسرحية الخوارق من مسرحيات العصور الوسطى ، رقصات السيوف الشعبية والتمثيلات الإيمائية الصامتة وكلاهما فرعان متطوران عن الاحتفالات الشعبية التي تفرعت بدورها عن طقوسهما قبل العصر المسيحى . وسنرى أن رقصات السيوف الشعبية هذه هي والتمثيلات الصامتة ، سوف تؤديان أخيرا إلى المسرحية الدنيوية والتي لا شأن لها بالدين . ويمكننا أن نزيد على هذا فنقول إن تمثيلات عيد الميلاد التي نشأت في الكنيسة تنقسم بتلك العناصر المأخوذة من المناسبات الموسمية الأخرى والتي لا تخلو خلوا نأما من العادات الوثنية . ولكن هلم بنا لنبحث فيما يعتقد الناس في نشأة المسرحية المسيحية .

لقد خطرت ببال القساوسة في إحدى الكنائس الكاثوليكية ، في القرن العاشر وربما في القرن التاسع ، فكرة إدخال إحدى الأناشيد في القداس ، على أن يعهد بإلقاء الأغنية إلى مغنيين أو منشدين . ولما كان الهدف السليم الذى لا شبهة فيه طولاء القساوسة هو « تثبيت عقيدة الشعب الأسمى وتقويتها » فقد فكروا في تصوير إحدى الحوادث الجماهيرهم بتلك الوسيلة البراقة ، وسيلة تشخيصها بوساطة شخصين من الأحياء ، وذلك بدلا من أن يدعوا منشدا واحدا ، وافقاً في مكان واحد لايريم ،

يقص للجمهور تلك الحادثة بكلام لاتيني لا يكاد يفهمه واحد من ألف من بين المؤمنين .

وانتشرت هذه العادة التي لم تستخدم وسيلة مثلها من وسائل الفهم في الكنيسة قبل ذلك جيلا بعد جيل . وسرعان ما انقسم القديس — وهو نفسه تصوير رمزي مسرحي للعشاء الأخير ، في أوسع الآراء — إلى الأجزاء التي تقرأ ، والأجزاء التي تنشد أو تغنى ، والأجزاء التي تمثل . ثم أخذوا يدخلون في بعض المناسبات حادثة ممثلة برمتها .

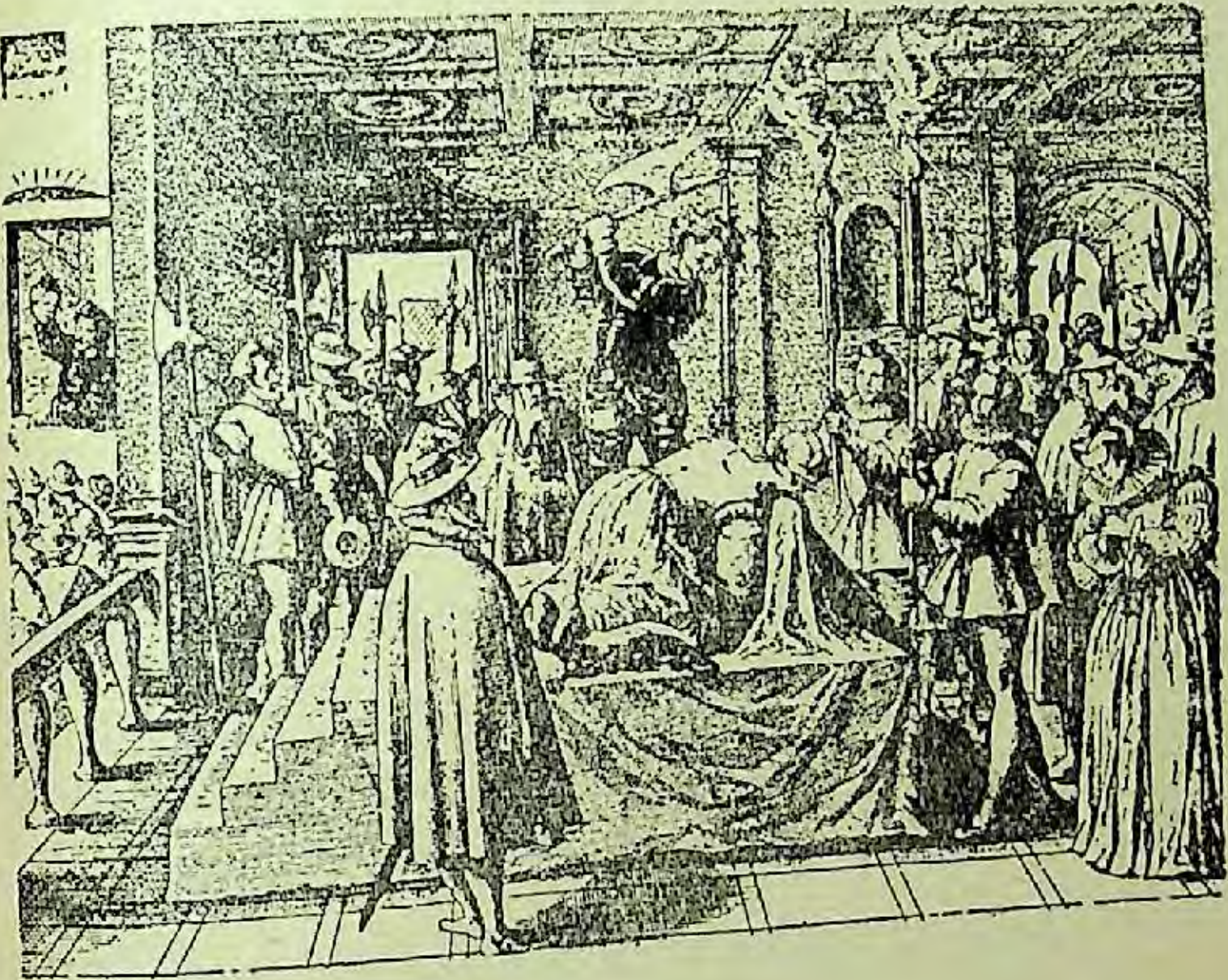
وكان المنظر بسيطا أول الأمر . فكان أحد القديس الذي يلبس ملابس خاصة ، يجلس بـ « حوار » الضريح ، بينما يقدم ثلاثة آخرون كما أنها يبحثون عن شيء . ثم يأخذ هؤلاء ، واحدا بعد واحد ، ينشدون بعض الأناشيد اللاتينية التي يفهم الجمهور معناها على ضوء حركاتهم وإشاراتهم التي يقومون بها وهم ينشدون ، وتظل الحال على هذا المنوال فترة يكون الجمهور قد رأى خلالها رأى العين حادثة المريمات الثلاث والملك وهم عند قبر المسيح مصورة تصويراً تشخيصياً . وثمة نصوص متعددة مختلفة لعبارة هذه « الزائدة » الخاصة (أو الإضافة المزیدة على القديس) يرجع تاريخها إلى القرن العاشر . وهناك نص من كاتدرائية ونشستر به « توجيهات مسرحية » كاملة كالتى لحضناها آنفا .

واقـد كانت صلوات الكنيسة تشتمل بالطبع ، ومنذ نشأتها تقريبا ، على العناصر المساعدة التي تسهم في تكوين المسرحية . من : حركة طقسية مرسومة ، وتنظيم مسرحي أخذ ، ومصاحبات موسيقية ، بل اقتراب نحو الحوار في إنشاد ترتيلي يجرى بالتناوب بين قسمي الخورس حين يجاوب أحدهما الآخر ، إلا أن الذى يميز الميلاد الصحيح للمسرح داخل الكنيسة ، هو مقدمة الحوار الذى يجرى بين القديس الذى يمثلون « الشخصيات » . ويطلق العلماء على الأحداث المدرجة في سياق القديس اسم « المسرحية القداسية » ، liturgical drama — أى « خدمة القديس الكنائسى liturgy » ، أو « الخدمة الدينية » ، أو الصلاة ، أو القديس Service » .

وهذه الأحداث هي الخطوات الأولى نحو مسرحية الأسرار الغامضة أو مسرحية النقابات Mystery Play (١) أو المسرحية السكاملة عن موضوع من موضوعات الكتاب المقدس .

ونجد من القرن العاشر إلى القرن الثالث عشر كثيرا من نصوص المسرحيات التي تتميز بالمزيد من الإتيقان في كل من الكلام ومن التوجيهات التمثيلية والمنظرية . وتغير اللغة من اللاتينية إلى مزيج من اللاتينية والدارجة حتى أصبح آخر الأمر لغة فرنسية أو ألمانية أو أى لسان شعبي آخر . ويتلاشى الغناء أو الإنشاد ليحل محلهما الكلام العادي . وتتحول الحادثة المفردة فتصبح سلسلة من الحوادث ، إلى أن تهى مجموعة مواد عيد الفصح Easter جميع المواد اللازمة لمسرحية الآلام الحقيقية (Passion) ، ومجموعة مواد عيد الميلاد Christmas لمسرحية ميلاد السيد المسيح (Nativity) ، ومجموعة مواد الصعود Ascension لمسرحية القيامة Resurrection . وكانت قصص هذه المسرحيات تؤخذ مباشرة من الكتاب المقدس . ما أمكن ذلك . وكان لابد من مضي بعض الوقت قبل أن تأخذ الموضوعات الدنيوية طريقها إلى ما يتصل بالرخص والإضافات الشعبية . وربما كان التدرج الطبيعي ، حينما ظفرت الحادثة الأولى الممثلة بالنجاح ، هو للقصة الاستطراذية التي تحتل المرتبة الثانية في القصة الأسطورية . وربما كانوا يتبعون القطعة التمثيلية دعم تبجث ، أو quen quaeritis التي تدور حول التشييع إلى خارج القبر المهجور بمشهد تعرض فيه النسوة الثلاث للعيان الألفان المخلوعة علامة على قيامة السيد المسيح . وهكذا دواليك حتى تمثل قصة كاملة . ولم يكن ثمة بالطبع قصة هي أشد تأثيرا في النفوس . وأكثر اصطباغا بالصيغة المسرحية في التاريخ كله من قصة المسيح .

ولا يستطيع أحد أن يقطع برأى في التاريخ أو المكان الذين حدث فيهما أن أصبحت هذه « الزوائد » الدينية المسرحية « تمثيلات » دينية مستقلة . على أنه قد جرت محاولات قبل أن تمثل أية مسرحية من مسرحيات الآلام أو غيرها



(صورة رقم ٤١)

في خلال الفترة الى كانت المسارح فيها مظلمة كان هذا العرض يقوم بالكثير للترويج عن
الجمهور ففرقة الكنيسة التمثيلية تقوم بتمثيل مشهد إعدام الكفار أو المجدفين ، ولكن
الملوك كانوا يردون على ذلك بطريقهم الخاصة . لاحظ وجود المتفرجين في أقصى اليسار حيث
حمل بعضهم عاليا رأسا مقطوعا ليشهد به الناس .

من مسرحيات الأسرار المكتابة التمثيلية الأدبية قام بها نفر من أهل الكنيسة . ففي القرن العاشر كتبت راهبة تدعى روسويذا Hrosvitha (أو - روزفيتا) من راهبات دير جندير شيم في سكسونيا ست ملاء من نمط ملاهى تيرانس ، ولكن في موضوعات دينية ، آملة أن تشرب قلوب قرائها إيماناً أعمق ومحبة أوثق للطهر المسيحى والبطولة المسيحية . لقد كان تيرانس - لأسباب من العسير إدراكها - مؤلفاً محبباً لدى الكتاب والعلماء المسيحيين . ولعل الذى حدث هو أن الراهبة الصالحة أرادت أن تتحدى مخاطر التمثيليات الأصلية الخالية من العفة والبعيدة من الاحتشام بتمثيليات أخرى ذات اتجاه أدبى مضاد . إلا أن كتابتها كانت كتابة سطحية وإحساسها المسرحى كان إحساساً ناقصاً ؛ ومن المسائل التى كانت موضع نظر دائماً إن كانت ملاهيمها هذه قد أخرجت حتى على أيدي المخرجين الهواة وحتى في الدير الذى كانت تأوى إليه . وقل مثل هذا سواء بسواء في مسرحية « آلام المسيح » المشهورة التى كتبت في الوقت نفسه ، وهى المسرحية ذات الأثر المحدود ، والتى تنحصر قيمتها في أنها تتضمن عدة مئآت من الأشعار المأخوذة من مسرحيات يوربيدز ومن بينها فقرات لم يعد لها وجود إلا في تلك المسرحية . فهذه المسرحيات المتفرقة الباقية يمكن أن تدلنا على وجود نشاط رهبانى ضخم كان الرهبان يقومون به في سبيل محاكاة المسرحية الكلاسيكية . إلا أنه يكاد يكون كله رياضة أدبية ، ولا شأن له بالمسرحية التى كانت تنشأ من المسرحيات المجازية tropes . والواقع أنه توجد ظواهر قليلة في تاريخ المسرحية أكثر استرخاء للنظر من استقلال المسرحية الدينية في العصور الوسطى هذا الاستقلال الخاص عن المؤثرات الكلاسيكية - بعد أن كانت تقاليد مسرحية عظيمة موجودة ذات يوم ، وبينما كانت دور التمثيل الكلاسيكية شبه المخربة لا تزال منتشرة في العالم الأوروبى .

وكان يمكن ، بالطبع أن تجد مسرحية الأسرار في الكائدرائية ، ديكورا ، مناسبا وجميلا لاجمالا حقيقيا . إن تهئية مذود هنا ، وتهئية عرش لهيرود هناك ، وإيماء بوجود طريق إلى مصر في أحد الجوانب . . . أقول إن هذه الترنيمات البسيطة كانت مقبولة بأن تعد المذبح وباحة المنشدين لمجموعة كاملة من الحوادث ، مثل ميلاد



المسيح وبجود الرعاة ، والرجال الحكماء الثلاثة ، وهيرود ومذبحة الأطفال ،
والهجرة أو الفرار إلى مصر . وفي مخطوط أورليان الذي يرجع إلى القرن الثالث
عشر ست مسرحيات من مسرحيات الأسرار باقية من ذلك العهد ألفت لكي تمثل
بهذه الطريقة البسيطة ، فضلا عن أربع أخرى أقرب إلى أن نسميها مسرحيات
« خوارق » ، أي أنها حوادث في حياة القديسين بدلا من أن تكون وقائع مسرحية
من قصص الكتاب المقدس . وكل هذه المسرحيات مكتوبة بطريقة مقتضبة بالشعر
والنثر . وواضح أن كتابها كانوا يقصدون أن تنشئ الأوراد والانشيد في فترات
استراحة مناسبة . وكان القسوس هم الذين يقومون بالتمثيل (وكان الكورس
يتكون من صبية وأولاد يستعان بهم عند الحاجة ، وذلك كما في مسرحية
« مذبحة الأطفال ») .

وبما لا جدوى منه البحث بطريقة جديدة فيما إذا كان التمثيل في ذلك الوقت تمثيلا
واقعيا أو تمثيلا طقسيا ؛ إلا أنه لما كان « التصوير » للشعب الأي هو الهدف الأول
للمسرحية الدينية ، فيمكننا أن نستنتج بداهة أن الاتجاه نحو الواقعية حدث في عهد
جد قديم . وسنرى بعد قليل أعجب مزيج من المؤثرات الساذجة والواقعية ، حينما
انتقلت التمثيلية إلى أيدي النقابات غير الدينية . أما الآن فلا بأس من أن نتذكر
الميل ، أو بالأحرى ، الحاجة إلى الإحساس بالأمر الواقع في التصوير . إلا أن
تلك المساحة المرتفعة (عادة) من أرضية الكنيسة والتي كانت تشتمل على المذبح
كانت منصة مثالية « رسمية » ، جامدة ولا يتغير شكلها ، ولاست بحاجة إلى مزيد من
الزحرف ، بيد أنها صالحة فعلا لأن يقام عليها عرش ومذود وضريح ، ثم هي تصلح
بأقل تغيير لأن تصبح قصرا أو سماء أو فردوسا . فهذه كانت منصة مسرحية
« لأسرار الجماعة » كما كانت تمثل داخل الكنيسة (وإن كان لابد لنا من أن نستدرك
فبقول إن الفعل (action) والمحطات كانا يجريان أحيانا في صحن الكنيسة أو في
عاشيتها الجانبية ، إلا أننا لا نزيد أن نزيد بذلك في وجه الشبه بين المسرح بحالته
الطبيعية وبين الكنيسة .

وكانت الخطوة التالية بناء منصة بسيطة خارج الكنيسة ، أو ربما كانت



هذه الخطوة هي ترتيب « المواقف » على طنف الكنيسة - أو سقيفة بابها ، تلك السقيفة التي كانت بدورها ديكورا مثاليا المسرحية ، مع ما تتيحه من الفرصة أيضا لموسيقى الكنيسة ، وما بها من أبواب للدخول والخروج . ولندكر أن رجال الدين - أي القسس ، كانوا لا يزالون هم الذين يقومون بالتمثيل هنا أيضا .

ويمكن لمن يريد مثالا لهذه التمثيليات في تلك الفترة الانتقالية ، أي حينما كانت المسرحية شيئا وسطا بين المجازيات القداسية والتمثيلية النقابية أن يقرأ مسرحية « آدم Adam » التي يعدونها أقدم مسرحية مكتوبة باللغة الفرنسية . وتزعم بعض المصادر أنها كتبت أصلا في انجلترا حيث كانت اللغة الفرنسية تستعمل جنبا إلى جنب مع اللغة الإنجليزية الدارجة واللغة اللاتينية التي كانت لغة العلوم والمعارف (ويقال إن أول مسرحية كتبت باللغة الإنجليزية في ذلك الوقت أيضا ، ولعل هذا من طريق الصدفة ، هي مسرحية « يعقوب وعليسو ، Jacob & Esau من مسرحيات أسرار ويكفيلد . وبينما لم تكن المجازيات القديمة تزيد كثيرا على شروح لأسطر قليلة من نصوص الكتاب المقدس (باللغة اللاتينية) فإننا نجد في مسرحية « آدم » ، وإن تكن مسرحية لم تكتمل ، قصة متقنة ، فيها أبطال رسمت شخصياتهم رسما محددًا ، هم هي تمثيلية مكتوبة بطريقة فيها قدر ضخم من الأصالة المسرحية ، وإن لم تكن على شيء ذي بال من الناحية الأدبية . ولا جرم أنها كتبت لكي تمثل أمام كنيسة ، إذ يشار في بعض توجيهاتها المسرحية إلى دخول « الرب » وخروجه من الكنيسة ، ثم إن عدم وجود عدد كبير من المناظر المتعددة فيها ، يمكن أن يجعل منها قطعة أنموذجية للتمثيل في سقيفة الكنيسة ، أي (سلامك مدخلها) .

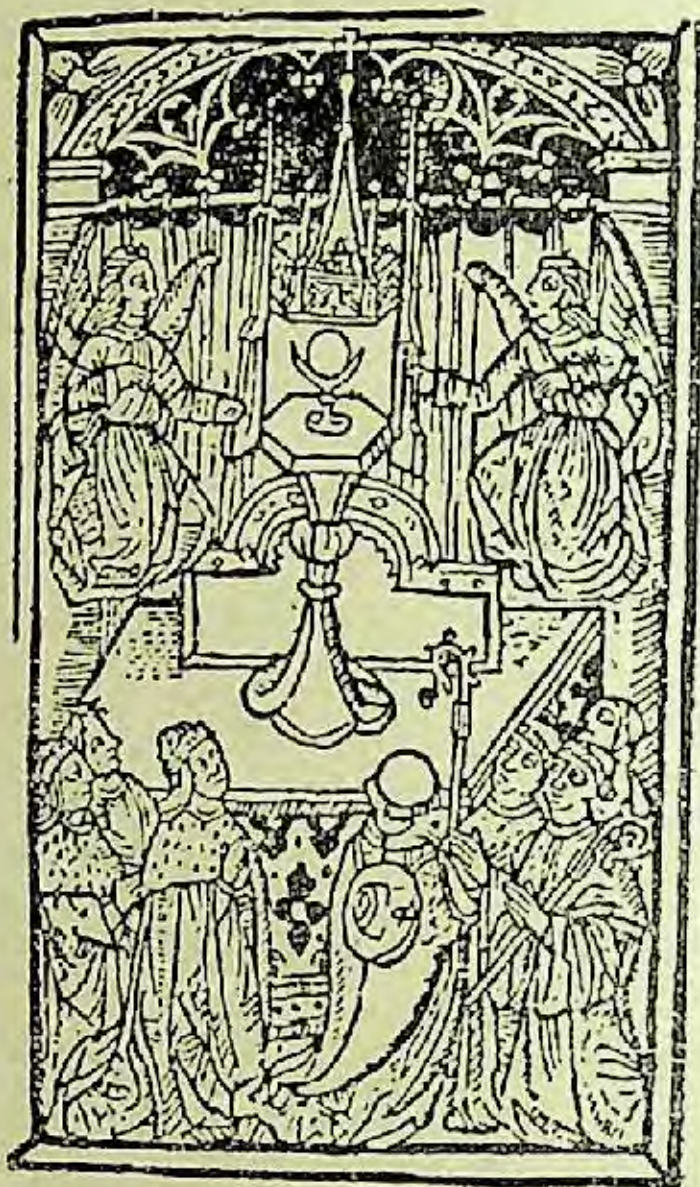
أما ما قطعت المسرحية حتى الآن من ذلك الشوط البعيد ، من مجرد كونها حادثة مصورة (لا تختلف عن صورة حية طبق الأصل من تلك الصور الخشبية أو الشمعية اللطيفة التلوين التي يراها الإنسان في الكنائس الكاثوليكية في أوقات الأعياد حتى في أيامنا هذه) في طريقها نحو مسرحية المحترفين ذات التصوير الكامل البارع فيتمتجلى في تلك التوجيهات المسرحية الواردة في مسرحية « آدم » . وإليك النبذة التالية التي أقتبسها لك من ترجمة ا . ك . تشيمبرز ، وتعليقه عليها :

ولا بد من عمل جنة فوق مساحة مرتفعة ، بستائر وأقمشة حريرية معلقة حولها من ارتفاع يسمح للأشخاص الموجودين في الجنة بالظهور مما فوق أكتافهم ، ولا بد من وضع أزهار وأغصان نضرة حول هذا كله ، وتوضع في الجنة أشجار متنوعة ذات أثمار دانية بحيث يبدو المكان شبيها بأروع مكان في الجنة . ويجب بعد هذا أن يأتي المخلص (سيدنا عيسى) لابسا حلة كهنوتية ، ثم يحضر أمامه آدم وحواء ، ويجب أن يلبس آدم عباءة حمراء ، وحواء رداء أبيض ولها عار حريريا أبيض . ويجب أن يقف كلاهما أمام التمثال ، بحيث يكون آدم أقرب إليه ، بمحيى رزين هادئ مطمئن ، بينما تقف حواء أكثر احتشاما وخفرا إلى حد ما . ويجب على الشخص الذي يمثل شخصية آدم أن يكون مدربا تدريبيا حسنا على الإجابة فيعرف متى يجيب وكيف يجيب ، فلا يسرع في إجابته كل الإصرار ، ولا يبطل كل الإبطاء . وليس يجب عليه هو وحده ، بل يجب على جميع الممثلين أن يتدربوا تدريبا حسنا على التكلم بهدوء ورصانة وفي غير اضطراب ، وأن يوفقوا بين إشاراتهم وبين مقتضيات كلامهم . ويجب عليهم ألا يحشروا من عندهم أى لفظ أو يحذفوا أى بيت ، بل لا بد أن يدينوا مقاطع الكلمات في وضوح ، وأن يكرروا ما هو مبين لهم بترتيب مناسب . وعلى من يذكر اسم الجنة أن ينظر إليها ويشير نحوها .

وبعد القيام بقراءة من الكتاب المقدس في تمعن وتدبر ، وبعد أن يلقي الكورس أحد أناشيده ، يبدأ الحوار . ويصير التمثال آدم وحواء بواجباتهما ، ثم يدخلهما الجنة .

عند ذلك يجب أن يدخل التمثال الكنيسة ، أما آدم وحواء فيتمشيان في الجنة في حبور كريم . وفي الوقت نفسه يجب على الشياطين أن يهرولوا هنا وهناك فرق المنصة ، قائمين بحركات وإشارات مناسبة ويقتربوا من الجنة من حين إلى حين مشيرين إلى الفاكهة المحرمة وكأنهم يغرونها بأن تأكل منها . وبعد ذلك لا بد أن يأتي إبليس وينادي آدم .

ثم عليه بعد هذا أن يدع آدم ويذهب إلى أبواب الجحيم ، وقد بدا عليه الغم



(صورة رقم ٤٢)

حفر على لوح من الخشب لمنظر قدس شتدل على بعض العناصر المسرحية
(من كتاب يرجع تاريخه الى سنة ١٤٩٩)



(صورة رقم ٤٣)

مناظر من -احدة- المرتلين في إحدى الكنائس
(وهو جزء من حفر على الخشب من عمل هاتر هولبين)

والحزن ، وزوى ما بين عينيه من الهم ، ثم يعقد مجلسا مع الشياطين الآخرين . وعليه بعد هذا أن يجول جولة بين الناس ، ثم يقترب من الجنة من الجانب الذى تكون حواء فيه ، وينادى بها بمجىء مشرق وثمر مبتسم وفى إيعاز وإغراء . .

والآن يجىء دور المشهد الأخير .

« وعند ذلك يجب أن يجىء إبليس وفى صحبته ثلاثة أو أربعة من الشياطين ، الذين يحملون فى أيديهم السلاسل والأصفاد التى يضعونها حول عنق آدم وحواء ، ثم يجرهما البعض ويدفعهما البعض إلى سواء الجحيم التى يقف قريبا منها شياطين آخرون مستعدين للقاءهما مهملين تهليلا عظيما لسقوطهما . ويخصص بعض الشياطين الآخرين ليشيروا إلى آدم وحواء وهما مقبلان ، ثم يخطفانهما ويلقيان بهما إلى الجحيم ، وعند ذلك يثيران عمودا ضخما من الدخان ، ويتنادون بأصوات مدوية مهملين فى طرب وسرور فى جحيمهم ، ويخبطون آنياتهم وتنكاتهم وهم يفعلون ذلك حتى يسمعهم من هم خارج النار . وبعد قليل يخرج بعض الشياطين من الجحيم ليجروا هنا وهناك فوق المنصة ، ويبقى بعضهم داخل الجحيم . .

وبهذا نكون قد وصلنا إلى ذلك التصوير المسرحى فوق المنصة لتلك الجحيم وهو التصوير الذى رسمه لنا تروتوليان قبل ألف سنة فى صورته الكلامية وهو يتحدث عن « العالم المسيحى بوصفه معرضا للفرجة » - بينما كان يلعب جميع معارضى الفرجة المسرحية بوصفها من عمل الشيطان . وهنا تستخدم الكنيسة فن المسرحية ، لا بوصفه ذبلا أو حاشية للقداس ، ولكن بوصفه شيئا منفصلا ومستقلا ، كتبه قبل إقامة القداس كتاب مسرحيون من القسس ، وقام بالتدريب على إلقاءه وتمثيله ممثلون من الكهنة تدربوا على ذلك تدريبا خاصا - بل تعلموا « كيف لا يزيدون فى النص ولا يحدفون منه شيئا » وأن « يتكلموا بهدوء ورصانة فى غير اضطراب » . وكان آخرون يتدربون حتى على إحداث الأصوات الصحيحة المناسبة خارج المنصة ، كخبط آنية الجحيم وتنكاتها .

ونحن حين نلاحظ هذا الإدراج العجيب القد - بين المسرح وبين الكنيسة - التى

ظالما ناصبت المسرح العدا ، يجب علينا ألا يفوتنا أن الكنيسة قد اكتسبت المسرحية مزايًا تمثيلية خاصة بها هي ومن صبغتها هي . . . مزايًا من نوع لن يقع له مثل في التاريخ فيما بعد . فتلک الآية التي يتم بها القداس الكاثوليكي ، وتلك الموسيقى المقدسة المحركة للعواطف ، والخلفية المعمارية ذات القدرة العجيبة على التأثير ، وصدق الإلقاء واقتناع الملقى بما يلقى — كل هذه مزايًا أخفق كثير من المسارح التي جاءت فيما بعد بسبب افتقارها إليها ، وإن تكن هذه المسارح أقوى في صبغتها الأدبية ، وأكثر تخصصًا وفنا واحترافًا .

وتستطيع أن تتخيل سقيفة كسقيفة كاتدرائية ريمس Rheims وقد أعدت التمثيل مسرحية كسر حية آدم . إن الجنة عبارة عن كشك أو ظلة بسيطة مقامة على أول درجة من السلم ، داخل البوابة المجوفة الوسطى . . . إنها ذات ستائر ثمينة رائعة ، وهي تبرز كأنها نغمة متفردة حلوة وسط منحوتات الواجهة الأثرية ومقرصناتها وزخارفها المفرغة . و المخططات ، البسيطة الأخرى موضوعة قريبًا منها ، وأوطأ من هذا كله وهذه الجحيم التي فغرت فاما . أما الملابس فتجعل من الاستعراضات الموكبية مزيجًا محببًا من الحركة الرشيقة والصورة الجذابة . وأما الموسيقى المناسبة من الكنيسة إلى خارجها فيتضاعف تأثيرها والإنسان ينظر عاليًا نحو النافذة العظيمة الوردية . فقل لي لعمر ك أين يمكن في غير هذا المكان أن يجتبي مثل هذا الكورس السماوي بهذه الطريقة اللطيفة ؟ ومن أين يمكن أن يصل إلينا صوت الله المدوي بهذه الصورة المقنعة وبكل هذا الجلال ؟ والممثلون هم الآخرون . . . إنهم ليسوا هنا أولئك الممثلين الإيمائيين الذين يغدون من بعض الأماكن الخالية الموجودة خلف ستائر الخيش ثم يعودون إليها ثانية . . . إن هؤلاء عباد الله وخدامه الذين يبرزون من بيت الله ويعودون إليه . . . ثم إنهم ليتكلمون بكلامه . . . فكيف يمكن أن نشك بعد هذا في أن ذلك هو واحد من أشرف المسارح التي عرفتها الدنيا ؟

بيد أن المسرح الكنائسي نفسه يمكن أن يصيبه الداس . فالكنيسة نفسها هذه المرة هي التي تخرج عن وقارها وتقاربي في استخدام المسرحية عند الهيكل هذا الاستخدام المحرك للعواطف باستعمال البسط والقصف والعريضة البذيئة والسخریات

التي يأبأها الدين أحيانا . وعندما كان عامة الناس يباشرون عاداتهم الشعبية ، بالرغم من الأوامر التي تنهاهم عنها وبالرغم من أنهم كانوا يكتبونها وينصرفون عنها أحيانا ، وذلك بقيامهم ببعض ألوان العريضة والبسط الوثنية في عيد رأس السنة وعيد أول مايو وعيد الميلاد ، كانت الطبقة الدنيا من رجال الإكليروس يرون أن من حقهم أن يقارفوا مثل هذه الأعمال هم أيضا . ولم يكن رجال الدين الكثيرون من أهل المراتب الدنيا ممن كانوا يتبعون كاندراثة عظيمة ينظرون دائما نظرة توقيير واحترام إلى من هم أعلى منهم مرتبة بوصفهم الممثلين الحقيقيين لله ، والمعصومين من الخطأ ، بل الواقع أنه كان ثمة ، في كثير من الأحيان ، استياء أو غيرة ، بل كراهية بين أهل المراتب الدنيا وبين أهل المراتب العليا من رجال الكنيسة ، وقد أصبح الاحتفال بعيد رأس السنة الجديدة الذي يقوم به أهل المراتب الدنيا من رجال الإكليروس مضحكة مسرحية معترفا بها يستهزأ فيها بالقداس الكائناتى الرسمي ، مصحوبا بالسخرية المرة المتطرفة بالقسس والمطارنة الأعلون .

ولقد كانت الأعمال ، التي يقوم بها خدام الكنيسة في عيد رأس السنة تعرف بأسماء شتى منها : عيد الحمقى (١) ، وعيد الحماير (٢) . . . إلخ . . . مما يدل دلالة كافية على ما تحت هذه الأسماء من قحة وقلة احترام . وقد انتشر هذا العيد منذ أواخر القرن الثانى عشر فى فرنسا حتى شمل معظم بلاد القارة الكاثوليكية . وقد جدت له صورة مماثلة فى عيد الأولاد ، (٣) الأحدث منه عهدا ، وفى الفترة القصيرة التي ظهر فيها الأسقف الفقى ، (٤) وهو أحد التقاليد التي ازدهرت فى إنجلترا بخاصة .

Feast of Fools (١)

Feast of Asses (٢)

Feast of Boys (٣)

(٤) كان من عادة الكنيسة فى العصور الوسطى السماح للفتيان الذين يقومون بالقناء والإنشاد فيها باختيارفتى من بينهم فى اليوم السادس من ديسمبر (يوم القديس نيقولا) ليكون أسقفا حتى يوم ٢٨ ديسمبر يوم الاحتفال بعيد مذبحه الأطفال The Innocents' Day . وقد أُلغى هذا العيد فى عهد الملكة إليزابيث وألفاه مجلس بازل فى أوربا سنة ١٤٣١ (د - خ)

وكان المشتركون في هذا العيد أول الأمر هم د معاونو الشمامسة ، : إلا أن هؤلاء كانت تصحبهم جماعات أخرى من عمال الكنيسة الأقل شأنًا ، وكانت المناسبة التي يجري فيها أول مرة هي احتفال الكنيسة بالختان . وكان من سمات هذه المناسبة في وقت من الأوقات انتخاب موظف للرئاسة ينتخبه نقابة الكهنة ، كما كانت أهداف جديدة أخرى تدخل في نطاق هذه العملية في كثير من الأحيان . إلا أن د عيد الحنق ، كان بخاصة هو عيد القصف والبسط السنوي لطبقة القساوسة الأقل مرتبة ، وهو العيد الذي كانت تنطلق فيه أحاسيسهم البشرية من عقالها ويظهرون فيه على عكس ما كانوا به يتظاهرون — « إنها فورة الفظاظة الفطرية التي تخفيها ثياب الكهنوت » . على حد ما عبر عنها تشيمبرز — ترتفع إلى ذروتها في هزلهم هذا بالصلوات المقدسة مجسمًا في واحد منهم يقوم بوظيفة الأسقف أو المطران .

ولقد كانوا يقيمون الولائم في الكنيسة (بما يقدم في هذه الولائم من خمور) كما كانوا يلعبون النرد عند المذبح ، ويتغنون الأغاني الفاجرة على الألحان الكنائسية ، ويلقون الخطب والعظات الهزلية . . . إلخ . . . وكانوا يحرقون المطاط بدلًا من البخور ، كما كانوا يمللون بال « هملوليا » ، كما تنهق الحمر ، ويقدمون منظرًا هزليًا لهرب المسيح وأمه إلى مصر يظهر فيه حمار حقيقي عند سياج المذبح ، وكانوا ينهون كل جزء من أجزاء القداس بنهيق كنهيق الحمر ، وهنا يردد جماعة المصلين نهيقهم قائلين : « هي . . . هو . . . » — ولكن عليك أن تتذكر أن أولاد البلد كانوا يأتون مسرورين مجبورين لحضور هذه الصلوات التي تنهك فيها المقدسات .

ويعمل بعض الكتاب المحدثين إلى رد ظاهرة عيد الحنق بمخادفها إلى دخول أول حمار إلى الكنيسة ، بوصفه قطعة طبيعية من الآثار المسرحية في تمثيلات الكتاب المقدس الجليلة الشأن . وكيفما كان الأمر ، فقد أصبح الحمار رمزًا لموضوع الحرب إلى مصر ، وسرعان ما جعلوا للقلنسوة التي يلبسها الممثل الهزلي الذي يمثل دور الأسقف الأعلى أذن حمار بوصفهما السمة المميزة للشخصية . وهناك كتاب آخرون يذهبون إلى إمكان رد هذا العيد إلى القرن التاسع ، حينما كانوا يسمحون لمقتوه أحق في بلاط ميخائيل المخمور في القسطنطينية بتدنيس الكنيسة ، وذلك



(صورة رقم ٤٤)

سوء استقبال الحق — لاحظ الجماهير وقد لبسوا آذان الحمير
(عن كتاب مصور من عمل ألبرشت ديورر سنة (١٤٩٧))

بتمثيله صلاة هزلية وهو لابس ملابس البطريق ؛ وأنه بعد ذلك كان يخرج راكبا
صهوة حمار، ومن ورائه من كانوا يشاركونه تلك العريضة ليقابلوا البطريق الحقيقي ،
وبهذا كانوا يقلبون نظام الموكب الجليل الذي يرأسه صاحب ذلك المقام الرفيع
رأساً على عقب . ويمكن أن يقوم هذا التعليل بالفعل دليلاً على شهرة الحمار في
الأيام الحديثة ، وعلى استبدالهم رئيس الكنيسة بالممثل الرئيسى الذى كان يقوم
بهذا الدور . وتتميز هذه الأسطورة فوق هذا بأنها تنفى وزر هذا العمل عن رجال
الكنيسة لتلقى به على كاهل رجل أحق من أهل هذه الدنيا .

وثمة مخطوط من مخطوطات القرن الثالث عشر عن الـ Festa Asinaria
أو عيد الحمار، لكثدراثية بوفيه . لقد كان المحتفلون عندما يقابل الحمار بالترحاب
عند أبواب الكنيسة ، ويشربون النبيذ في صحته (١) يشربون في إنشاد أغنية من
تسع مقطوعات تنتهى بما يأتى (من ترجمة جايلى Gayley) :

قل آمين يا أكثر الحمار احتراماً
ما دام بطنك مملوء الآن بالحشيش
انهمق . . آمين . . ثانية إنهمق . . .
ارفس العادات القديمة وألق بها في عرض الطريق
هاق ها ا هاق ها ا هاق ها ا
افتح فمك الجميل وانهمق
فقد أعدنا لك وجبة من الدريس ، وسيقاسى الشيطان ،
والإيك الكثير من الشعير من أجل خاطرك اليوم (١١)

وقد أضيفت الصلاة إلى هذه السمة كما كانوا يجرونها في عيد الحق بشى من الدقة
في تفصيلاتها ، وربما كانت هذه الصلاة تبدأ بقرع النواقيس في أمسية عيد رأس
السنة ، وذلك كما هو معلوم مما جاء في سجلات كاثدراثية سان Sens بخاصة ، حتى إذا
وصلوا إلى نقطة معينة في القداس ، وهى النقطة التى يقولون فيها : " لقد أنزل

الأقوياء عن مقاعدهم ، وقد رفع منازل الوضعاء والودعاء ، وربما أعاد معاويز الشمامسة الأبيات مرة بعد أخرى ذاهبين بها مذاهب موسيقية طافحة بالبشر ؛ حالين في النهاية محل من يعلمونهم مرتبة ، خارجين بالقداس من الجدل إلى الهزل . وهذا ربما خلعوا الألقعة عن وجوههم ، وفتحوا زجاجات الخمر ، ثم يأخذون في عيدهم . وبلى هذا مرور موكب في شوارع المدينة ، يقلد السائرون فيه « الموكب » الديني الوقور المعتاد بإضافة الرقص والعزف والأناشيد العاطفية والزيارات الرسمية للبيوت الهامة وجمع الهبات والصدقات . وقد كانوا يختلفون في تسمية « عيد المعلمين » أو *Dominus Fusti* فبعضهم يطلق عليه اسم : « أسقف المغفلين *Bishop of Fools* وبعضهم « مطران المغفلين *Archbishop of Fools* ، وبعضهم « ملك المغفلين *roi des Fous* ، وبعضهم « أمير المجانين *abbas stultus* ... الخ . وحتى لقباً الكاردينال والبابا كانا يستعان بهما في جرأة .

وليس مما يعسر علينا إدراكه كيف أمكن لهذه الطبقة الفظة من رجال الكنيسة أن تفهم هذا النظام . وكيف تقبله أهل المدن ممن يهتمون بهذه المسائل . وكيف تطورت مشاهد السكر والعريضة داخل الكنيسة . وكيف جاز أن يستهزأ هذا الاستهزاء المر بالهيئات الدينية ، وأن تمثل في الكنيسة مسرحيات الأسرار الساخرة تلك ، وكيف جاز أن تنهك حرمة أمثال تلك الرسميات الطقسية التي من قبيل مهرجانات المرتلين الصبيان . والحق أننا لانكاد نجد شمة لونا من ألوان التطرف والغلو استنكف من الإقدام عليه هؤلاء « الحقى » خلال القرون الأربعة التالية . وقد ظل آباء الكنيسة يرسلون سيلا حاميا من التحريمات والانتهاكات والإداناة . وفي القرن الثالث عشر أصدر مطران لنكولن أمره مرتين بتحريم « عيد الحقى *festum stultorum* بوصفه عادة ملعونة مقيتة مسموحاً بها في بعض الكنائس ، فدنس عيد الختان ، وبوصفه « عملاً من أعمال اللهو والتسلية الباطلة القذرة بغیضة عند الله ، محبة عند الشياطين » . وكتب مطران سان *Sans* سنة ١٤٤٥ يقول : « إن جميع من يقبلون على مشاهدة هذا الإثم أحرىء أن ترتعد فرائصهم وأن ينجسوا من فظاعة تدنيس المعابد بما آل إليه حال هذا العيد البهيج المجيد باسم ربنا فينقلب

هكذا إلى عمل من أعمال الفحش والشناعة .

وفي هذه السنة نفسها أصدر قسم اللاهوت بجامعة باريس رسالة إلى الأساقفة (الأساقفة غير الزائفين) لخصت مساوى هذا العيد هكذا :

قد يرى القسس والكهنة وهم يلبسون أقنعة وأوجها شنيعة في أوقات العبادة والخدمة الدينية ، وهم يرقصون في الكورس وقد تزوا بأزياء النساء والقوادين والمغنين الجوالين ، ويتغنون الأغاني الداعرة ، ويلتهمون الفطائر السوداء عند شفير المذبح بينما يلقى الأسقف القداس . وهم يلعبون النرد في الكنيسة ويطلقون دخان البخور الممتلئ من كهوب الأحذية الخلقة . وهم يجرون ويتواثبون خلال الكنيسة ، دون أن ينجلوا من عارهم هذا . وأخيراً تراهم وهم يجوبون شوارع المدينة ويغشون مسارحها راكبين (الفياثين) والعربات القذرة ، ويشيرون ضحك من يصحبونهم ومن يقفون على الأرصفة بما يمثلونه من التمثيل الخليع ، وبما يأتونه من الحركات والإشارات المخشّة ، وما يلقونه من الشعر الفاجر المفحش .

وكما قضى آباء الكنيسة الغيورون ثلاثة قرون وهم يصبون نقيمتهم على تمثلي المسارح برومة تراهم الآن وهم يقضون ثلاثة قرون أخرى في سبيل إنقاذ كنائسهم من هذا الدنس شبه المسرحي . . . وفي كثير من الأحيان كان ثمة خونة يخسبون بين ظهرانيهم . فقد كانت الأوامر التي يصدرونها بالتحريم لا تؤتي أكلها هنا إلا لكي تزدهر مساوى ما تنهى عنه بصورة أشد فحشاً وفجوراً هناك . لقد كانت عوامل الفرقة والشقاق تشغب بينهم هم أنفسهم . وكانت هناك قلة من رجال الدين أكثر حكمة وتعقلاً من زملائهم تحاول تغيير مجرى ملامى ومهازل عيد الحق إلى مجرى مسرحيات الأسرار والخوارق التي انتقلت في ذلك الوقت من نطاق الدين إلى نطاق الدنيا .

أما المسرحية الدينية الجديدة التي نمت وتزدهرت من مجازيات القداس الوقور ومن مسرحية الأسرار التي كانت تمثل عن طريق المذبح وفوق سقيفة الكنيسة فكانت قد تشربت في ذلك الوقت الكثير من العناصر الشعبية عن طريق الحوادث الواقعية

والأحداث الهزلية والاستعراضات المنظرية . وكانت آخذة بالفعل في الابتعاد عن سقيفة الكنيسة ، وكان ذلك على أيدي نفر من رجال الدين كانت الشكوك والخاوف قد راحت تساورهم من جراء شعبيتها وما تنقسم به من بهجة وفكاهة . وهنا يكون المسرح في طريقه إلى خارج الكنيسة ، وأعله أن يعود إليها أبدا . ولعلنا إذا أنصتنا جيدا نستمع إلى المطران المحترم وهو يبتهل قائلا : « يا الله يا عزيز . . نضرع إليك أن تبعد عنا كل البعد عيد « ملك المغفلين » ، هو « الحمار » ، فيرحلا من هنا هما وسائر الأعياد . . والواقع أن عيد « الحمار » ، و « عيد الحمقى » ، سوف يعودان إلى الوجود مرة أخرى ، هما والقديسون والشياطين وشخصيات الكتاب المقدس ، عندما يترك القسيس شئون المسرح لرجال النقابات والجمعيات .

الفصل السابع

روح العصور الوسطى

والمرح

إن الرسم الصغير المستعاد التالى (منصة تمثيلية آلام فالنسين) قد يصلح لأن يكون « شاهداً » على بحث أصولى فنى عن روح العصور الوسطى فيما له صلة ببعض المظاهر المتعارضة العجيبة للمرح الشعبي . لقد أعيد رسمه وفقاً لصورة دقيقة صغيرة عثر عليها فى مخطوطة مسرحية وردت بها رسوم إيضاحية ، وهو يبين لنا منصة أعدت لتمثيلية آلام كانت تعرض فى مدينة فالنسين (١) .

إن هذا الرسم هو مستند من أقدم المستندات الباقية التى توضح لنا منصة ذات ديكورات إيهامية . وهى بصفحتها تلك تلتقى ضوءاً على جماهير النظارة التى كانت تغشى المسارح الدينية . إنهم أناس سذج سليمو النوايا كانوا يطالبون بالخلفيات المصورة التى تعرض المسرحية أمامها . وأهم من هذا كانوا يرغبون فى رؤية الصورتين المجسمتين للكانين اللذين كانا يملآن أخيلتهم أكثر مما تملؤها أية صور أخرى ، وهما : الفردوس والجحيم . وإذا كانوا يهتمون بأى شئ فإنما كانوا يهتمون بالجحيم أكثر مما يهتمون بشئ آخر . والحقيقة أن فوهة الجحيم كانت قد أصبحت قبل ظهور مسرحية آلام فالنسين بوقت طويل - (وقد مثلت هذه المسرحية لأول مرة سنة ١٥٤٧) أبرز « المحطات » العديدة التى كانت تبنى على رصيف طويل لتسهيل للممثلين مهمتهم فى مسرحيات الأسرار - وكانت جماهير المسارح فى العصور الوسطى طالب بخاصة برؤية الزبانية (٢) خارج الجحيم وهم منهمكون أشد الانهماك فى دفع

(د - خ)
(د - خ) .

(١) مدينة صناعية فى شمال فرنسا وهى غير فالنسيا الأسبانية

(٢) فى الأصل صغار الشباطين والعفاريت

الآثمين ومرتكبي المعاصي في النيران الملتهبة والدخان المتدافع ، كما كانت تطالب بأن ترى الملعونين وهم يعانون العذاب (كما يحدث هنا) ، وأن يقوم أحسن مثل هزلى بتشميل دور الشيطان الذى كان أحب الشخصيات الدينية ، فى مسرح العصور الوسطى .

لقد وصلنا الآن إلى حقبة كانت فيها صورة قديمة من صور الحضارة الإنسانية فى دور الزوال والانحيار . فمن الناحية السياسية كان عصر الإقطاع قد مضى وانقضى وكان المجتمع الذى يحكم أحد الملوك فى ظله على كل قطاع من قطاعات مملكة ، وحينما كان جميع الشعب فى كل تلك القطاعات يعتمد اقتصاديا وتشريعيا على ذلك الملك ، وفى حالة لا تفضل العبودية إلا قليلا . . . أقول كان هذا المجتمع فى طريقه إلى التلاشى ليحل محله مجتمع توشك الهيبة الاجتماعية الثالثة ، وبالأحرى عامة الشعب أن تكون لها قوتها وسلطانها . لقد كانت الصناعة تزداد أهميته ، والتجارة فى طريقها إلى التطور ، والنود فى ذلك الوقت فى أيدي الصيارفة وأصحاب البنوك بعد أن كانت فى كنوز الملوك . (كما حدث تماما لأولئك الملوك أنفسهم عندما تورطوا فى الحروب الصليبية) . ثم ظهرت طبقة « متوسطة » جديدة تطالب بمكانها تحت الشمس .

وكما كان تسعة وتسعون فى المائة من الناس فى تلك القرون التى غيرت فى الأمس القريب عبيدا من الناحية السياسية لأمراء الإقطاع ، فقد كانوا عبيدا أيضاً من الناحية الفكرية والروحية ، لرجال الكنيسة ، إذ كان محرماً عليهم فى ذلك الوقت نفسه أن تخطر ببالهم أية أفكار لا يوافق عليها آباء الكنيسة . ولقد لقنوا أن كل فهم وكل لقانة قد بدأت وانتهت بأولئك الذين عينهم الله بخاصة للسهر على أرواح العباد . وكانوا يشجعون على الإيمان بأن هذه الحياة ليست إلا مجرد مر قصير وسط واد من الدموع يجب على الإنسان خلاله أن يستعد لما هو بالممكن الأعظم من الأهمية . . . ألا وهو الحياة بعد الموت . وفى وسع الذين ينشدون النعيم فى تلك الزيارة الأرضية أن يحضلوا على ما يتمنونه فيها مقابل لا شئ . . . اللهم إلا أن يتقلبوا فى نار جهنم أبد الأبد . بدلا من أن ينعموا فى السماء (الجنة)

بدق موسيقى القيثار ذات النغم الحلو ، وفي مساربها الذهبية الممهدة . أضف إلى ذلك ما كان يلقنهم رجال الكنيسة من أن رسل الشيطان وعيونه في الجحيم ، ورسل الله وعيونه في الجنة ، كانت دائما أقرب إلى الإنسان من جبل الوريد ... تحاول الشياطين دفعه إلى تلك الطرق التي تؤدي به إلى الهلاك ، بينما تحاول ملائكة الرحمن في شيء من الونى والضعف أن تمسكه فلا يحميد عن طرق الحق والصدق . والشياطين هم الأكثر نشاطا ودؤوبا ، وهم يبدون كأنهم يملأون كل فج ، حتى في داخل كيان الإنسان نفسه وهم ، — وليس ما فطر عليه الإنسان من غرائز ، — الذين يغرونه بالشهوة ، ويستثيرونه إلى الغضب ، ويوقعونه في الكفر والإلحاد . ولا يستطيع الإنسان أن يستيقن من الخلاص إلا إذا تشبث بأهداب الكنيسة ، وإطاعتها طاعة راسخة لا تنزع ، وعدم السماح لنفسه بأية فرصة تجعله يفكر أفكارا جديدة (!) .

والشيطان لا جرم يوقعه في أحابيله بين حين وحين ، إلا أن هناك عند ذلك الاعتراف سم المغفرة . وللكنيسة هي أيضا ذخايرها السحرية التي ترعب الشياطين ، وهناك قديسون لهم قدرات خاصة على حماية الناس . وقد أصبح المسيح شخصية جد مخيفة حتى لم يعد يصلح لأن يكون معبودا شخصيا ، وهؤلاء القديسون هم أقرب إلى كل تائب ومنيب وكل مهتل من بنى الإنسان ؛ وهناك العذراء مريم التي سمت منذ زمان بعيد إلى المكان الأول بين أولئك الذين يتشفعون عند العرش الآئمين وذوى الخطيئة من بنى البشر المساكين ... لقد كانت منذ زمن بعيد المعبود المحبب للآيين الرجال والنساء من هجروا طائعين مختارين آلهتهم القديمة المادية ، لكنهم لا يزالون يستشعرون الحاجة إلى الابتغال والتضرع إلى إله يمكن أن تراه الآعين .

وهكذا كان ثمة في ذلك العهد من تاريخ المسيحية ، وفي تلك الحقبة الأخيرة من العصور الوسطى ، نسيج مخيم من الخرافات ، يتألف من الشياطين ومن الأصنام ومن السحر ، لا يكاد يقل فجاجة عن ذلك النسيج الذي كان يستفز الإنسان المتوحش إلى ممارسة رقصه الطقسي كما ألمنا بذلك في الفصول السابقة بقليل على هذا الفصل . ويمكننا أن نعرف المسرحية القداسية بأنها طور من الأطوار التي كانت الكنيسة

ترجوها أن تقرب إلى أذهان الشعب حقيقة مخلصيها العديدين (وكان المخلص الحقيقي الذي هو عماد المسيحية وقابها الخفاق يكاد لا يتبينه الناس في تلك الأيام) . ولقد كان ممكنا أن يجد تارتوليان ، الذي أقام الحججة في القرن الثاني الميلادي على أن المسرح كان مباءة الإثم لما فيه من وثنية وكفر ، إنه كان على حق في تلك التهمة بما قام عليها من برهان صادق جديد ؛ فلقد كانت الشخصيات المماثلة للناس عند المذبح أصناما معروضة في بحر الحياة — كما هو الشأن في التمثيلية .

وهذا يعود بنا إلى الحديث عن مسرح ثالنسين وجمهوره . إن هؤلاء المتفرجين كانوا في أول الطريق إلى الهرب من الوثنيين الخيفين الذين لا أحلام لهم . لقد كانت العذراء مريم كلما ظهرت على منصة هذا الرصيف إذا هم تأخذهم موجة من الاحترام والاستشارة والعبادة . وكانوا يصلبون على أنفسهم في خشوع وورع عند هذه الحادثة أو ذلك الإيهام . وكانوا يتقبلون في إجلال أشد أنواع المؤثرات المسرحية فجاجة كراما لما يتلى عليهم من حادث محبوب من حوادث الكتاب المقدس . إلا أنهم كانوا ينطوون على روح جديد أيضا ، وكان مقياس هذا الروح بروز فوهة الحميم على خلفية المنصة المصورة . وكما أفلت الشعب من برائن الأمير الإقطاعي ، كذلك راح يطالب بقدر معين من الحرية من سيطرة الكنيسة . ولما وجد رجال الكنيسة أن عنصر الهزل والفكاهة في المسرحيات المشتقة من الكتاب المقدس في ازدياد ، وبصورة لا تتناسب بحال من الأحوال وتعاليم الدين ، فقد منعوا تمثيل المسرحيات نهائيا في كثير من الكاتدرائيات والكنائس بمبارات من الاستنكار لها والإضرار عليها . لكن الشعب ، بالرغم من نذر الإكليروس ظل يتناول المسرحية الدينية ويخرجها إخراجا يجعلها به شيئا وسطا بين أمور الدين وأمور الدنيا ، ويقلب شخصية الشيطان فيجعلها شخصية هزلية مضحكة . والناس مع ذلك لا يزالون يذهبون إلى القداس كلما سنحت لهم الفرص فيؤدون صلواتهم ويصلبون على أنفسهم في المناسبات المعينة ، إلا أنهم كانوا على استعداد لأن يتحدوا جميع المحاولات التي تكون تدخلا فيما أصبحوا يعدونه في ذلك الوقت مسلاتهم المشروعة .

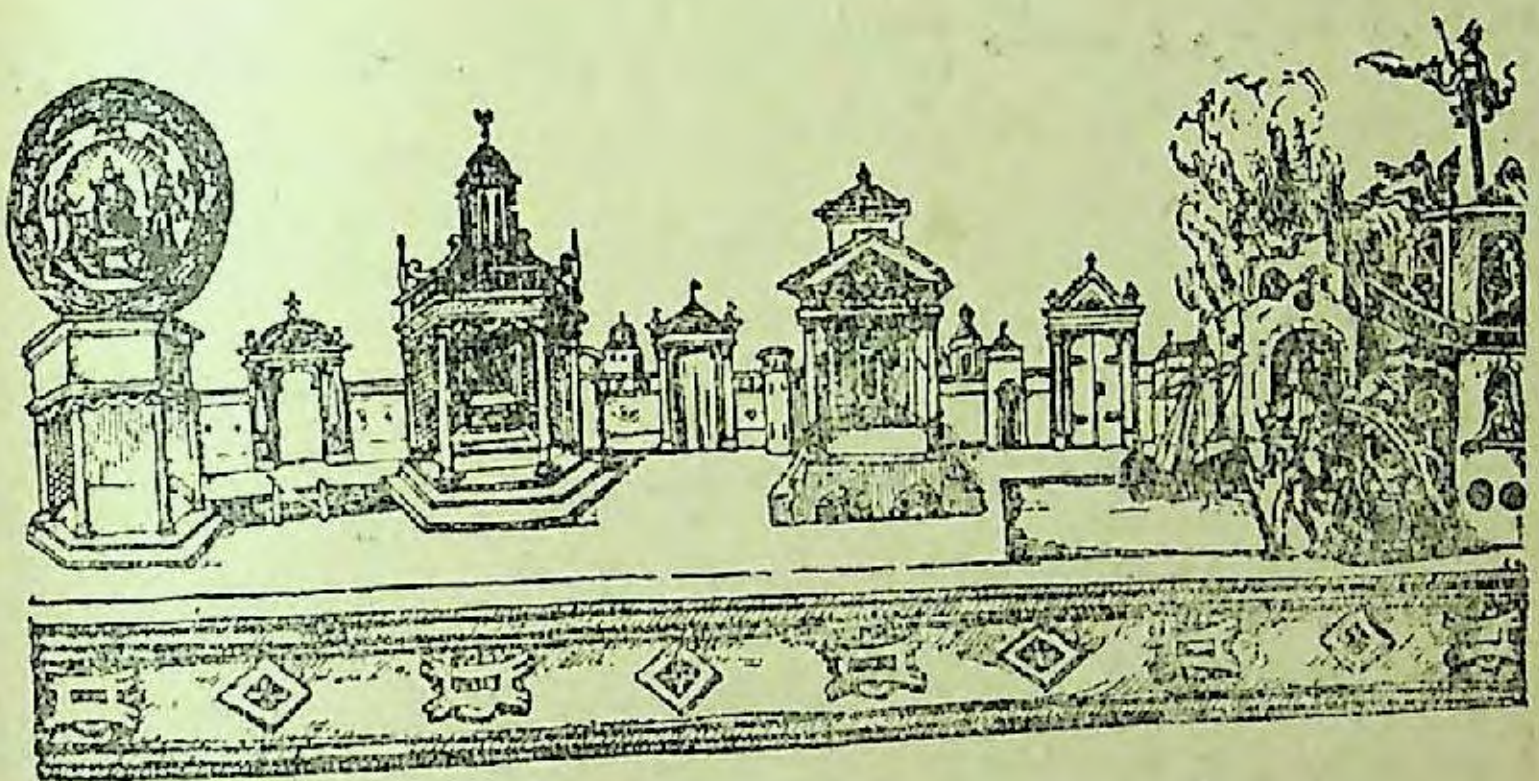
ولعلنا نتذكر أيضا أن هذا هو الوقت الذي بدأوا يضعون فيه ، في مبان عظيمة
لا شأن لها بالدين ، كل ما كانوا ينفقونه من قبل من نشاط ومال وفن ، مما كان حتى
ذلك التاريخ يتدفق في الكنائس وحدها . لقد كانت الفكرة الجديدة عن « الدولة »
في سبيلها إلى الظهور . وكان الفرد يفر من العبودية الفكرية عندما يجد مجالا لقدر
معين من التفكير الحر المستقل . ومع ذلك فلم تكن الخرافات قد استوصلت أو قضى
عليها . فالأطباء مثلا ، وهم خيار الناس أولئك الذين لديهم ضمانات ملكية ، والذين
أقنعوا الملك بأن يحرق خصومهم بوصفهم دجاجة محتالين — كانوا يصفون
خنافس الروث والنطاط المغلى في الزيت لعلاج « الحصا » ، وأربطة الفانلة الحمراء
لشفاء الجدرى .

إننا نستطيع فهم مسرحية الخوارق (١) ومسرحية الحق (Sottie)
والمسرحية الأخلاقية (٢) ومسرحية الفواصل (٣) إلا بالوقوف على ما كانت تعج
به الحياة في ذلك الوقت من متناقضات : بين البلاهة والإمعية وبين العزيمة والتصميم
الجديد على التعلم ، بين التفكير الخرافي والتفكير الحر المستقل ، بين البساطة وبين
الإنقار والتأنق ، بين التقوى وبين التهلك . ولو كان لدينا متسع من الوقت لكان
ما يزيدنا تبصرة بموضوعنا هذا أن نتبع بالتفصيل تلك التغيرات التي حدثت في
التفكير الديني في أوروبا في أثناء السنين الثلاثمائة التالية ، والخطوات التقدمية نحو حركة
الإصلاح ، وأن ندرس التطورات العنصرية واللغوية والسياسية التي كان لابد أن
تتجمع كلها فيما بعد في عهد النهضة . إن لهذا كله أثره في المسرح . لكننا لا جرم
سوف نضل في غمرة من صور المسرحية الدينية المتعددة ، ومن ذلك التغير التدريجي
من لغة رجال الدين اللاتينية إلى هذا العدد الكبير من اللغات الدارجة ، ومن
الانتقال المطرد فيما كانت تنسم به الأساليب التعليمية من إطناب وتفخيم ، إلى
الأساليب الأدبية المسلية . . . أقول إننا — وأسفاه — سوف نضل في غمرة من

miracle play (١)

morality (٢)

interlude (٣)



(صورة رقم ١٥)

رسم لاصقة مسرحية الآلام بمدينة فالنسين سنة ١٥٤٧ — وهو تسجيل دقيق معاصر لاصقة
العصور الوسطى التي تعرض في وقت واحد كثيرا من الأماكن المذكورة في التوراة : من
السماء (أو الجنة . . . إلى الأرض . . . إلى الجحيم . . . الخ .

(من رسم المؤلف نقلا عن الفنان هوبير كابو)

هذا كله إذا لم نركز انتباهنا على الأنماط الثلاثة أو الأربعة التي تبرز بين هذه الأنواع الكثيرة بروزا واضحاً ، ناظرين فيها ، في تأمل وإعمال **فكر** ، بعيداً نوعاً ما عن مصادرها وعن علاقاتها بتيارات الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت تغلي غلياناً .

أما فيما عدا هذا فلا حاجة بنا إلى أن نتذكر إلا أن المسرح كان في حالة فيض وجيشان ، وأن مسرحية الآلام كما كانت تعرض في إيطاليا تختلف عما كانت تعرض به في باريس أو بازل أو أوجزبرج أو غنت ... تختلف في اللغة في عهدها الأخير ، وتختلف في طرق الإخراج والديكور ، وتختلف في مدى مظهرها الدنيوي الذي يبعدها عن سيطرة الكنيسة . ومع هذا فقد كان العالم الأوربي ، من فلورنسه إلى أبردين ، ومن أشبيلية إلى ريغا ، يتدفق بالحركات المسرحية الناشئة من مصدرها الوحيد في ألوان المجازات والاستعارات . بل ليس يحمل أن نقول إن المسرحية القدامية قد تخلت عن مكانها في أي مكان لمسرحية الخوارق في وقت كذا ووقت كذا من الأوقات ، أو أن المسرحية الدينية قد تخلت عن مكانها للمسرحية الهزلية كذلك . لقد كانت كلها تمثل في وقت واحد ، مع أنواع كثيرة لا عدد لها متفرعة عنها باختلافات وفروق شتى فتكون مهرجانات طقسية ، وتكون قطعاً تشخيصية تاريخية (tableaux) أو استعراضات منظرية ... إلخ . وهنا تنقسم الهيئات الدينية الرسمية مرة بعد أخرى حول مشكلة إقصاء المسرحية عن حظيرة الكنيسة إقصاء كلياً . ولا يملك الإنسان إلا أن يقول باختصار إن القرن الرابع عشر قد شهد تحول المسرح من مذابح الكنائس وسقائفها إلى الأسواق العامة ، ومن إشراف رجال الدين وسيطرتهم إلى أيدي العلوانيين أي رجال الأعمال الذين لا شأن لهم بالدين — ورقابتهم .

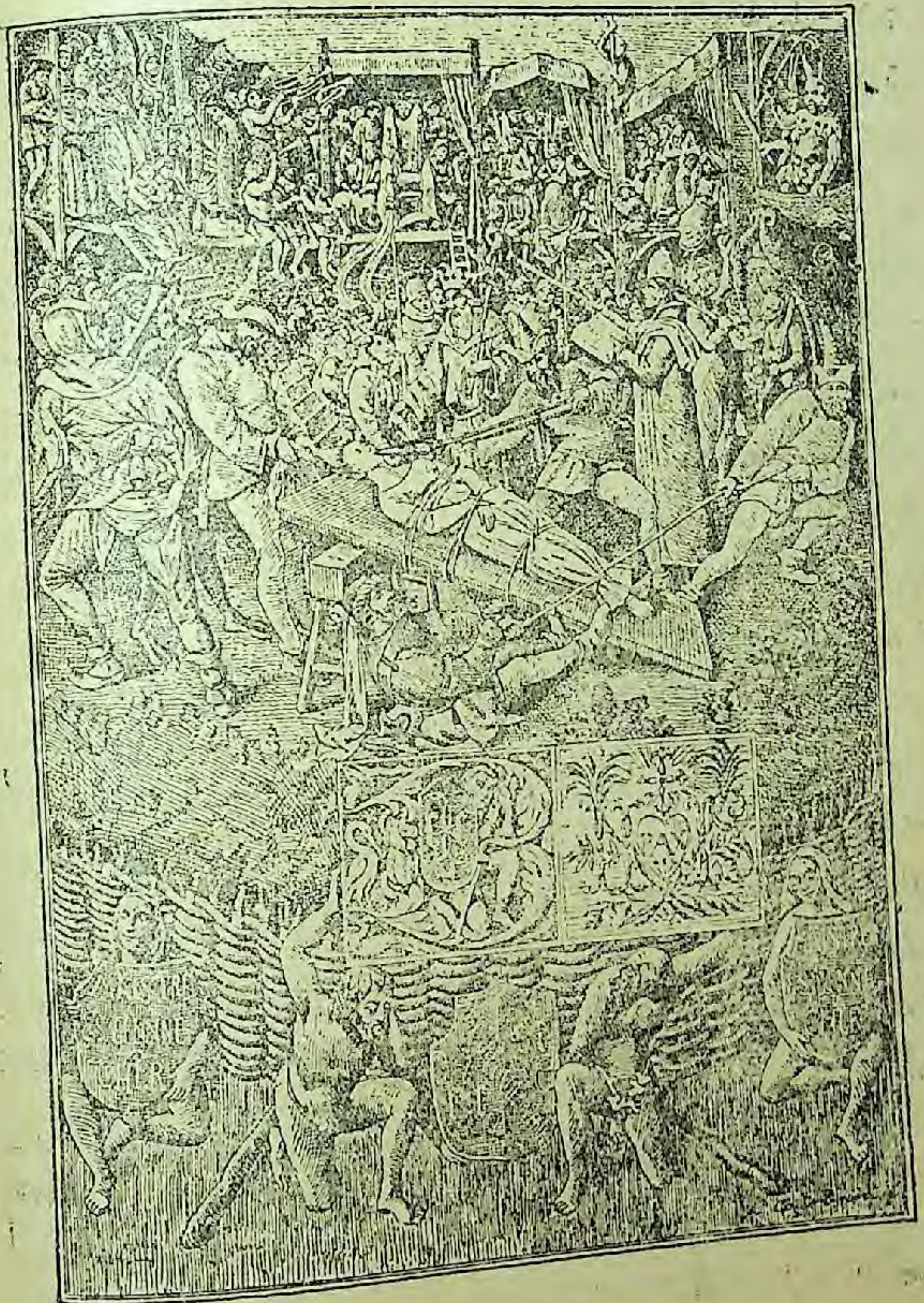
ومن بين الصور القليلة التي صورها الفنانون لمنصة مسرحية الخوارق تلك الصورة التي رسمها جان فوكيه ، أحد رسامي الصور الصغيرة الدقيقة الذي عاش من سنة ١٤١٥ إلى سنة ١٤٨٣ . ومن الرسم المستعاد هنا لهذه المنصة يستطيع القارىء أن يستنتج أن منصة التمثيل في القرن الخامس عشر كانت أقل إنقانا عن المنصة

التي كانت تستعمل لتمثيل مسرحية آلام مدينة فالنسين بعد قرن من ذلك التاريخ .
ونحن نلاحظ أن فوهة الجحيم هي الديكور المرسوم الوحيد ، أما ماعدا ذلك فهناك
صف من الأكشاك المرتفعة أعد كل منها لتمثيل حادث من الحوادث ، وهي مصفوفة
حول منصة مكشوفة تمثل عليها في الرسم حادثة معينة . أما هذه الحادثة فهي قصة
القديسة أبولونيا « الراعية الكاثوليكية ضد وجع الأسنان » ، وكانت القديسة
إحدى الشهيدات القدامى اللاتي كن يبشرن بالمسيحية في الإسكندرية مما كانت نتيجة
معاقتها بالموت حرقا على يد حاكم المدينة الطاغية — الذي لم يكن إلا والدها ، كما
تقول بعض الروايات . والأسطورة أنموذج لمئات من الأساطير أمثالها مما كان أساسا
لمسرحيات الخوارق ... وإليك خلاصتها :

« عندما شبت هذه العذراء وترعرعت ، وأصبحت كالزهرة المتفتحة انضرة وجمالا
لم تفتأ أمها تهص عليها أحوال ميلادها العجيبة ، ومن ثمة أصبحت مسيحية مؤمنة
لإيمانها متغلغلا في سويداء الفؤاد ... وهكذا عمدها من عمدها . وجأة ظهر ملك
وفي يديه جلباب أبيض ناصع البياض ألقاه عليها وهو يقول : « هذه هي أبولونيا
خادمة يسوع » . إذ بهي من فورك إلى الإسكندرية واكرزى بدين المسيح ، — ولم
تكف الفتاة تسمع الصلوات المقدس حتى أطاعت وراحت تكرر الناس — أي
تدعوهم إلى المسيحية — بلسان فصيح مبين . وقد آمن بها كثيرون . . في حين
ذهب آخرون ليشكوها إلى الحاكم الذي أمرها في الحال بأن تركع للصنم المنصوب في
المدينة وتعبد . ولما أحضروا القديسة أبولونيا أمام الصنم صلبت على نفسها ،
وأمرت الروح الشيطاني الشرير الساكن في الصنم بأن يغادره ، فما كان من هذا
الشيطان إلا أن صاح صيحة مدوية ، ثم حطم الصنم تحطيا ، ولأذبال الفرار
وهو يعوى ويصرخ قائلا : « إن القديسة أبولونيا العذراء تطاردني ! ، وعندما
يرى الحاكم الطاغية ذلك يصدر أمره بربطها في العمود وانزاع ثيابها الجميلة بكماشه
سنة بعد سنة ... ثم يشعلون نارا حامية ويهددون بها بالارتداد عن دينها ، لكنها
لا تزدد إلا لإصرارها عليه وإيمانها به ، وهنا يلقون بها في النار حيث تقدم روحها لله
فيحملها الملك إلى السموات ! ، .

ففي مثل هذه الأسطورة تتعدد الفرص للوثرات التصويرية المسرحية : إنها تمكن المتفرجين من معرفة القصة ، وتجعلهم يتشوفون إلى معرفة كل حادث لاحق بذلك الترقب الذي يشعر به كل منا حينما يعود إلى مكان مألوف (و المفاجأة بهذه المناسبة ليست عنصرا ذا قيمة في المسرحية) ، والشخصيات شخصيات حية متألقة : العذراء الجميلة ، والطاغية ، وفوق هذا وذاك الملائكة التي تهر الأبصار ، والشياطين التي تلفت النظر . والله نفسه سوف يظهر لكي يتلقى روح الشهيدة في نهاية المسرحية ، ومنظر التعذيب كما نرى في رسم فوكيه يمكن أن يجعل منه المخرج (بلغة المسرح) مشهدا ناجحا نجاحا ساحقا .. إنه منظر نرى فيه أولئك الذين يقومون بالتعذيب وفي أيديهم كسما شاتهم ، وهو منظر توفرت له القصة أو الحادثة القديمة الناجحة التي تعرف موقعها من القلوب ... حادثة الفتاة العذراء البريئة التي تساء معاملتها ويحل بها العذاب ظالما وعدوانا . وهذه الإساءة تمثل للجمهور تمثيلا واقعا فيه قسوة وفيه وحشية ، إلا أن شعور المتفرجين سوف يبلغ هذه الدرجة من التأثير أيضا عندما تنزل الملائكة من خلف ستائر ذلك الكشك السامى ذى الستائر لينتقموا من الظالمين وليحملوا الشهيدة العذراء إلى الأجداد السماوية ، وعندما يسوق الزبانية من كانوا يقومون بالتعذيب إلى الجحيم بعد معركة واقعية معهم ، ثم يلقون بهم في وهدة الخسران الملتهبة . وتستطيع إذا دقت النظر في الرسم أن ترى أحد هؤلاء الزبانية وهو يقف خلف القائم بتعذيب أبولونيا والواقف عند رأسها . لقد كانوا يتجولون هنا وهناك على الدوام ، ينخسون الناس بعصيمهم ايزيدوهم إثارة على إزارتهم ، وهم يعرضون حركاتهم البهلوانية كلما سنحت لهم الفرصة ، بل كانوا ينسكتون نكتا غليظة من حين إلى حين ، وهم بعيدون عن المنصة وحينما يكونون بين الجمهور .

ومن ياترى كان يقوم بكتابة هذه المسرحيات ؟ - إن هذا سؤال نجد له أجوبة شتى ... ثم هو سؤال قليل الأهمية لأن الحوار المكتوب في هذه المسرحيات ندر ما كان يشتمل على قيمة أدبية تذكر ، أو قيمة مسرحية أكثر مما كان يهدف إليه من التأثير الميلودرامى . لقد كان يتولى كتابة النص أصلا قسيس أو راهب . وربما ترجم هذا النص عدة مرات ، فاستعمل كل ترجمة منها في هذه المدينة أو تلك ، بما



صورة توضيحية ، لتمثيلية أسرار من العصور الوسطى — والمشهد يمثل لنا استشهاد
القديسة أبولونيا — لاحظ منصة الحص أو السكشك الخلفية ، التي كانت حتى ذلك الوقت
تحتوى على القليل من الأماكن المصورة .
(من رسم ف كوربوان عن صورة دقيقة لجان فوكيه)

يعتري كل ترجمة من فروق واختلافات ، وما يطرأ على كل منها من زيادات وإضافات لا تفتأ تزداد كلما ازدادت المسرحية بعداً عن الكنيسة ، وذلك كلما تناول المسرحية مخرجون وممثلون علما نيون - أى من غير رجال الدين - فيزيدون فيها تنقفاً جديدة بغية جعل حفلاتهم أكثر إلفاً وشعبية . ويمكننا اليوم أن نجد شبيهاً لهذا في مسرحيات الآلام ببلاد التيرول ومسرحيات الألب البافارية . فهذه مدينة أو قرية تعرض تمثيلية تولى كتابتها أحد قساوستها المحايين ، بينما تعرض تمثيلية في نفس الموضوع مكتوبة بأسلوب قديم موغل في القدم تناولته أقلام مخرجين متلاحقين بالتبديل والتحويل كل عشر سنوات . إلا أن القوم في سلاخ إحدى مدن سويسره ، حيث لا تجد أحداً مشغولاً بالكتابة الأدبية ، يستعملون نسخة مستعارة ليملوها . إذن من جماعة أوبر - أميرجو (١) للتمثيل . وبما لاشك فيه أن مثل هذا التفسير يمكن تطبيقه لتعليل ما نجده من مسرحيات العصور الوسطى الدينية التي كانت مسرحيات الآلام الجديدة هذه إما بقايا منها أو صوراً مجددة عنها . والواقع أن بعض مسرحيات الخوارق الإنجليزية القديمة هي اقتباسات قريبة الشبه من أصولها الفرنسية .

على أن هناك أسماء قليلة لبعض المؤلفين المعروفين إلى اليوم . مثل هذا الكاتب الفرنسي جان بودل J. Bodel الذي كتب خارقة متقنة اتخذ من القديس نيقولا شخصية محورية لها . ثم لم تزل المسرحية تزود بالإضافات بعد بودل حتى أصبحت تشتمل على مشهد لمعركة حربية بين الصليبيين والعرب ، ومشهد آخر لمحكمة ، ومشهد لحان يضج بالمرح وألوان القصف ، وحادث سرقة ، والمحاورات الدينية المألوفة ، والخوارق ، ثم التسايع وأناشيد التمجيد التي تأتي في ختام المسرحية . وهناك كاتب آخر اسمه روتيبوف Ruteboef الذي مسرح قصة القسيس الذي باع روحه للشيطان ، ثم تاب وأتاب ، ونجا بشفاعته العذراء مريم . وهناك أيضاً الكاتب هيلاريوس Hilarlus الذي ربما كان كاتباً إنجليزياً وليس كاتباً فرنسياً ، والذي كتب (باللغة

اللاتينية المشوبة بالفرنسية) ثلاث مسرحيات بقيت جميعها إلى اليوم ، هي : خارقة القديس نيقولا ، وقيام لعازر ، ودانيال .

وهناك ثلاث مجموعات من مسرحيات الكتاب المقدس الفرنسية هي إلى مسرحيات الأسرار أقرب منها إلى الخوارق . وهذه المجموعات ، أو « المنتخبات » ، جديرة بأن نخصها بالذكر . فالمسرحيات التي تتناول تاريخ العهد القديم منها نعرف باسم « مسرحية الأسرار المأخوذة من العهد القديم (١) » . ولما كانت قد جمعت وطبعت سنة ١٥٠٠ وتشتمل على ٤٤٣٢٥ بيتاً من الشعر ، فالمفروض أنها تمثل مجموعة من مؤلفين كثيرين . وتوجد من مجموعة مسرحيات أسرار « العهد (٢) » الجديد ، ترجمات متعددة أحسن ما نعرفه منها هي ترجمة آرنول جريبان Arnoul Greban . وهي تشتمل على ٣٤٥٧٤ بيتاً ، وكتبت في منتصف القرن الخامس عشر ، أما المجموعة الثالثة فتعرف بمجموعة : « أعمال الرسل (٣) » ، ونسختها التي تشتمل على ٦١٩٦٨ بيتاً تحتوي على كثير من مسرحيات الخوارق المزيدة حتى يقال إنها قد مثلت في جميع أيام الآحاد ولمدة سبعة أشهر سنة ١٥٤٥ في باريس .

ونعود الآن إلى الحديث عن ذلك المسرح الذي كانوا يمثلون فيه مسرحية الآلام وهو المسرح الذي افترضنا به حديثاً في هذا الفصل لنتساءل بخاصة عن الطريقة التي كانوا يعرضون بها « مجموعة مختارة » من تلك المسرحيات فيه . إننا نجد فيها وفي وقت واحد تقريباً هياكل وقصوراً ومنازل وبوابات مدن وسرادقات ومذابح وأبراجاً وأقبية وساحة حولها سياج وبحراً به سفينة ... الخ ... ويتأخم هذا كله جنة (سما) وجحيم . وليس يخفى أي سلسلة من المسرحيات يمكن أن تمثل هنا بطريق الإيهام في هذه المجموعة من الديكورات والإعدادات المسرحية . إننا إذا لم نصنع إلا أن نفصح المجال قليلاً لخيالنا ، فإن رقعة التمثيل الأصلية المحايدة ، وسط

- (١) Le Mystère du vieux Testament
(٢) Nouveau Testament
(٣) Actes des Apotres



مقدمة المنصة ، تصبح رقعة محققة بوساطة هذه المحطة ، أو تلك ، لأن دخول الممثلين بجى منها ، أو لأن الممثلين عرضة لأن يتجهوا نحو تلك المحطة بوصفها مركز الاهتمام . وفي الصورة التي رسمها الفنان هوير كايو H. Cailleau (ص ٢٢٨) لإحدى مخطوطات المسرحية لا نجد إلا مكانين ، من بين الأماكن كلها يشغلها الممثلون ، هما الجحيم بزبانيتهما ثم الجنة (السماء) وفيها الأب توازره الفضائل الأربع (١) .

ولم تكن المحطات ، كلها تعرض في يوم واحد ... وكانت مسرحية الآلام المذكورة هنا تعرض في خمسة وعشرين دفعة ١ ، وبالأحرى « يوما » . وكانت الحفلة الواحدة تتضمن عادة حادثتين أو ثلاث حوادث أو فصول ، ولكنها كانت تتألف من حين إلى حين من حادثة واحدة أو أربع حوادث أو فصول . وهكذا كان اليوم الأول يخصص لتمثيل قصة « والدي مريم ، واليوم الرابع لتمثيل « ميلاد يسوع ، و « سيمود الرعاة ، و « مجيئ الحكماء الثلاثة ، واليوم العاشر « لتوبة مريم المجدلية ، و « موعظة الجبل ، ، واليوم الثامن عشر « للعشاء الأخير ، ومشهد البستان ، وهكذا .

ومن له بصر بالقيم المسرحية فين بأن يلاحظ بأن ثمة في هذا التقسيم إلى حوادث بعض المحاولة في تتبع ما أكدته كتاب الأناجيل : فالمادة يعاد تشكيلها الآن تشكيلا تراعى فيه القيم المنظرية والإنسانية ، وقصة مريم المجدلية قد تطورت تطورا على نطاق واسع ، ونصف الوقت المحدد للعرض يخصص لضرب عنق القديس جان ويبدو أنها قصة سالومي ، وتكرس حفلة برمتها لأطراف من أعادهم يسوع إلى الحياة . وهنا قد نلاحظ من جديد بروز فوهة الجحيم على المنصة إشارة للبول والنزعات غير

(١) الفضائل الأربع The Four Virtues هي الفضائل الرئيسية The Cardinal Virtues وهي العدل والفضيلة (أو التصير) والاعتدال (ضبط النفس) والعزم — وقد سميت كذلك لما يذهبون إليه من أن الطبيعة البشرية كلها تدور حولها ، ويسمون الفضائل الطبيعية تميزا لها من الفضائل اللاهوتية (د — خ) .

المشروعة ، إذ أين في مسرحية الآلام الأصلية نجد مثل هذا التخصيص على أعمال الشيطان ؟. إن هذا ليس إلا اقتراضا من مسرحيات الخوارق حيث يذهب أعداء القديسين على الدوام وأمام أعيننا إلى الجحيم .

وواضح أن نص مسرحية آلام فالنسين لا يشابه أى نص آخر ، ومع ذلك فهو ينقل على نطاق واسع من ترجمات أقدم منه ، وبخاصة من ترجمة جريبيان . وقد أضيف استهلال وختام إلى كل من أقسامه الخمسة والعشرين ، وإليك الآيات الافتتاحية تقدمها أنموذجا للنظم في ذلك العهد :

Seigneurs, si vous prestez silence
Ce jours venant demonstrerons
La naissance de precellance
De marie , qu , onnorerons

وهناك تقرير معاصر للمسرحية وعقود وحسابات مالية عن الإيراد تتحدث حديثاً طويلاً عن الممثلين وعن طريق الإخراج . وقد كان أول ما يصنعونه هو تعيين ثلاثة عشر مشرفاً ومرشداً للإشراف على العمل ، وكانت الأعمال الأولية توزع على هؤلاء . فيقوم ثلاثة بترتيب النص وتوزيع الأدوار ، ويقوم واحد بإنشاء المنصة ، وآخر بإعداد رسم الحركة — أو الميزانسين — وغيره بالإعداد الموسيقي ، وواحد بابتكار المؤثرات والآلات ، وفضلاً عن أولئك المشرفين كان هناك ثمانية وثلاثون ممثلاً هاما ، يظهر كل منهم في الحفلات الخمس والعشرين ، وكان يظهر في كثير من الأحيان في أكثر من دور في الحفلة الواحدة . أضيف إلى هؤلاء عدداً كبيراً من صغار الممثلين من بينهم أطفال صغار (qui étaient anges) ، وتدل عتود الممثلين على أنهم كانوا يتبعون نظاماً دقيقاً ، فالتأخر عن مواعيد التداريب يعرضهم لعرامات فادحة ، وكان محظوراً عليهم أن يشربوا أكثر من المقدار المحدد للممثل

في أثناء الحفلة الواحدة - وكذلك كان محظوراً عليهم أن يجيبوا على ما يوجه إليهم مديروهم من أسئلة بغلظة وتحد . أما من الوجهة المالية فكان الممثلون أحراراً في أن يشتركوا مع المنظمين في المكسب أو الخسارة ، أو أن يقنعوا بالشكر من كل المتصلين بهذا العمل . (والحقيقة التي لا شك فيها أن العملية كانت تأتي بربح مقداره ١٢٣٠ جنيتها) . وكان الممثلون يعملون بجد وكد ، بل كانوا يتعرضون للنخاطر . وقد ورد أنه حدث في مدينة ماز سنة ١٤٣٧ أن الشخص الذي كان يقوم بدور المسيح المصلوب والشخص الذي كان يقوم بدور يهوذا المشنوق قد أنزلا في الميعاد المناسب حتى يفلتا من الموت فعلاً .

وفي مدينة فالنسين كانت المقاعد نهياً لعدد معين من المتفرجين ، في أواوين وسرادقات مؤقتة - إلا أن مما هو مثير للشك إذا ما كان المتفرج العادي يطالب بأكثر من أن تتاح له الفرصة لكي يقف حيث يستطيع أن يرى المنصة . وقد قام أ. جراسيه E. Grasset بعمل رسم مستعاد تخميني للمسرح وللحفلة التمثيلية كما كان يمكن مشاهدتها من أحد الأواوين المقامة خصيصاً للطبقة ذات الأهمية الاجتماعية من المتفرجين . ولعلك تلاحظ أنه بالغ قليلاً في زخرفة المنصة وزخرفة محطاتها كما صورها كايو Cailleau .

والذي كان له أثره الكبير في جمهور النظارة في مدينة فالنسين في ذلك الوقت هو تلك الأعاجيب الآلية التي استحدثوها ثمة . وسوف نرى في فصلنا التالي كيف بلغت الحيل المسرحية شأواً عظيماً في القرن السادس عشر في مسرحيات الأقدماء التي كانت تمثل في البلاطات الإيطالية . إلا أننا نعرض هنا لأول مرة بما كتبه المعاصرون في وصف تلك المؤثرات المنظرية الآلية . ويتضمن ملخص هنري دورتمان H. d'Ootremant (واقتبسه بي دي جوفيل Petit de Jullevie في كتابه الثمين : تاريخ المسرح في فرنسا (١) ، في فصل مسرحيات الأسرار) حديثاً عن :



« أشياء غريبة مذهلة ، تشاهد كل يوم ، « أسرار عز الجنة والجحيم تحير الباب
الجمهور حتى لتحسبها من الخوارق ، ، أناس يظهرون ويختفون بطرق سحرية .
الشیطان يرتفع من الجحيم ، ولا يدري أحد كيف ارتفع هكذا وهو محمول على ظهر
أفعوان — الماء يتحول إلى خمر بطريقة لا يصدقها العقل ، حتى « لقد ود أكثر من
متفرج أن يتذوقوا هذه الخمر ، و « خمسة أرغفة وسمكتان تضاعفت أضعافا كثيرة
حتى لقد أكل منها ألف شخص ، الشيطان يغير صورته ، ... إن الرعد والشفق
الصخر كان أشبه بخوارق تحدث من جديد ، وفيما يتصل بالجحيم والمطر ، كنا نرى
لهباً ، وقدر من الزيت المغلي ، ومدفعا وعجلات تدور والعصاة الآثمون مربوطون
فيها (وكل هذا مما يمكن رؤيته في الرسم التخطيطي) . وفي حالات أخرى كثيرة كانت
فوهة الجحيم محكمة الصنع ، حتى لقد كان فكها ينفتحان وينغلقان بصورة واقعية .
ويمكننا أن نستنتج أشياء أخرى كثيرة عدا هذا كله من منصة ذا النسين هذه .

ولقد زين هوير كايو نسخة التمثيلية بستة وعشرين رسماً تخطيطيا آخر لمشاهد
في الرواية ، إلا أنه أطلق فيها العنان لخياله . ولا جرم أن خلفيات هذه الرسوم
وبجاميعها تعكس على الأقل مقاصد المخرجين ، بيد أن شخوصا ترى في الخلاء البعيد ،
كما أن بها سمات أخرى مما يستحيل تحقيقه على المنصة . وربما صلحت « تصورات
المصور ، هذه لتذكيرنا بأن فن العصور الوسطى التخطيطي الدقيق يمثل « بإيضاحات
تلك الأمكنة وتلك الحوادث التي كانت أكثر شيوعا فوق منصة مسرحيات الآلام .
وكانت هذه الإيضاحات من الكثرة بحيث يشعر الإنسان بما يغربه في كثير من
الاحيان بأن يحسب هذه الصورة أو تلك ، لا بد أن تكون قد صورت مباشرة من
عرض مسرحي . والواقع أن السكتب المؤلفة عن مسارح العصور الوسطى مليئة
بأمثال هذه الصور الإيضاحية المحتملة . بل لقد كان ابتكارا لطيفا من المصورين
والنحاتين أن ينفذوا أعمالا متعددة الأجزاء مشتملة على عدد كبير من المشاهد ،
يضعونها جنبا إلى جنب في إطار واحد — فتبدو مشابهة تماما للمنصة المشتملة على
« محطات ، كثيرة ، إلا أننا نعدو الصواب إذا استنتجنا أن الأثر الناتج عن هذا
قمن بأن يكون أثرا عكسيا ، إذ يتعلم جمهور المسرح من الفنانين أكثر مما يصور

الفنانون ما يمثل على المنصة . وسيبدهك أن تجد فوهة الجحيم أشبه بتصوير تخطيطي .
لمدخل دوائر الشيطان في الصور والمنحوتات والمحفورات الخشبية وصور المنسوجات
والمظلات الحائطية والمطرزات المعاصرة ... إلخ ..

وقد أصبح واضحاً الآن أن شيئاً ما من ذلك الجلال القديم الذي كانت تنقسم به
المسرحية الدينية قد صار مفقوداً في مسرحية الآلام في عهدها المتأخر ، وأن شيئاً
رخيصاً تافهاً قد طرأ عليها . ذلك أن المؤثرات العجيبة المذهلة ليس لها إلا قليل شأن
فيما يتصل بجوهر المسرح الملهم المطهر للنفوس . إنها مؤثرات أعطيت من الأهمية
فوق ما تستحق ، إنها بلا شك تحجب جانباً من العناصر الطيبة التي تبقّت من عصر
مسرحيات الأسرار البسيطة الساذجة . لقد أخذت المسرحية تحتاز من جديد فترة
انتقالية . وإن يمضي قرن واحد حتى تعرض مآسى كورني في مسارح باريس التي
تحظى برعاية البلاط الملكي . وقد أصبحت مسرحيات الآلام فعلاً لا يصرح بتمثيلها
إلا لرابطة مسرحيات الآلام (١) الأخوية ، تلك الجماعة المكونة من الممثلين الباعة
وأصحاب الدكاكين ، الذين كانوا طليعة لفرق الممثلين المحترفين .

وقد كان هناك أيضاً عدد كبير من المنظمات العلمانية — أي غير الدينية — في مدن
متفرقة كانت تحرص بخاصة على إخراج التمثيليات التي تمجد العذراء مريم . وقد
كانت هذه الجماعات من الممثلين الهواة الذين لا تربطهم بالكنيسة رابطة — والتي
ربما كان اسم « الجمعيات الأدبية » أحسن وصف لها — تداوم على عبادة مريم
العذراء ، تلك العبادة التي طالما احتضنها المذهب الكاثوليكي رسمياً ، ومسرحياً في
بعض الأحيان ، إلا أن أوجه الخلاف العلماني — أو غير الديني — بين قصص
السيدة مريم آلت إلى قصص خيالية صرفة . لقد انتهى الأمر بالعذراء أن أصبحت
تعبد بوصفها أما الإله أكثر من أن يستطاع الوصول إليها ، أو بوصفها أحب
البشر إلى الناس ، وبوصفها ملكة الجمال .. أو الربة الموسيقية . لقد كانت أشبه على

مسارح ذلك الزمان بالإله من الآلة (١) (في مسرحيات يوربيدز) . وكثيرا ما كانت تلتقط أحد العصاة وأصحاب الذنوب خارج النار كما أنه أصبح مؤمنا جديرا بالنجاة إذا هو لم يزد على أن يضرع إليها متوسلا بأبيات خالصة من الشعر . وكان يخامر ذلك التمجيد المسرحي العلماني (غير الديني) شيء أقرب إلى نغمة الزين والضلal . ومجموعة مسرحيات « خوارق سيدتنا Miracles de notre Dame » لها من الأهمية في كيان أدب العصور الوسطى المسرحي ما لمجموعات مسرحيات الأسرار الثلاث المذكورة من قبل .

وكانت توجد في باريس أيضا ، وفي مدن كبيرة أخرى ، منظمات مسرحية تقوم بتمثيل المهازيل من النقطة التي تركتها عندها مسرحيات « أعياد الحق » (ولم تكن هذه المسرحيات إذا لزم الأمر تتجرد تماما من الدافع الذي يدفعها نحو الملمهة والملمهة الهجائية اللازمة) . وكانت بعض الجماعات الأخوية المؤلفة من كتبة المحاكم والمحامين وغيرهم من الهيئات العلمانية — التي كانت تعرف أحيانا باسم الجمعيات المرحية — أو جمعيات التفاريح (٢) — تخرج مهازيل لا غرض لها إلا التسلية واللز الساخر . وكان هذا اللز يوجه أحيانا وبصورة شنيعة نحو الكنيسة . إلا أنه كان ينكل أيضا بأولئك الذين يتسمون بالكبر أو الحماقة في أي مسلك من مسالك الحياة . لقد كان هذا اللز الساخر هو الصورة الخشنة العتيقة للملمهة الهجائية اللازمة الفرنسية التي ظهرت فيما بعد — تلك الملمهة التي قدر لها أن تزدهر ذلك الازدهار اللطيف حينما تضافرت كل من الملمهة الفرنسية السوقية والملمهة المرتجلة الإيطالية في إخصاب عبقرية موليير .

والواقع أن ما كان في أيدي ممثلي مسرحيات الحق ومسرحيات الخير مجرد عبث وسخرات مجانين — ولا يزال يطلق عليه مسرحيات المفغلين sottie — وقد اتخذ في

(١) dea ex machina

(٢) (لارجع إلى المسرح اليوناني — يوربيدز (د — خ)

sociétés joyeuses (٢)

القرن الخامس عشر وبفعل مؤثرات أدبية صورة تدنو من صورة الملهة الحقيقية. ولقد ظهرت في حوالى سنة ١٤٧٠ تلك الملهة الهزلية المسماة *Maistre Pierre Pathelin* (السيد پيير پاتلان) التى تعد أروع ملهة فى العصور الوسطى. إنها تصوير جذاب لموضوع موثوق به، بطله محام أريب مغلوب على أمره — رجل غشاش مخادع وقع هو نفسه فى الغش والخديعة. إن پاتلان لى مخدع تاجر الأقمشة ويتفوق عليه فى دهائه يتعهد بالدفاع عن أحد الرعاة الذى يتهمة التاجر بسرقة الأغنام، وپاتلان يتفق مع الراعى على أن يجيب كلما سئل فى المحكمة بكلمة: «Bah»، «باه» (١)؛ ويتم هذا، ويشهد الارتباك بالتاجر پاتلان فيرتبك فى القضية ويخرج منها ملوماً «خزياناً» وتبرى المحكمة ساحة الراعى بحجة أنه رجل معتوه. فإذا طالبه پاتلان بأجرته لدفاعه عنه فى المحكمة إذا الراعى يصر على إجابته بنفس الكلمة التى علمه إياها وهى «باه»!، يكررها له ولا يريم عنها. ونحن إنما ندين بمثلنا السارى: «إطلع فيها... واستقلع (٢)»!، لمشهد المحكمة ولربكة التاجر فى هذه المسرحية.

ويستطيع الإنسان أن يتبع خطاً معيناً إلى حد ما فى تطور الملهة الفرنسية يبدأ بالكاتب المعروف: «آدم دى لاهال *Adam de la Halle*» من كتاب القرن الثالث عشر، إلى مسرحيات «المغفان *sottie*» القديمة، إلى الكاتب غير المعروف الذى كتب مسرحية «پيير پاتلان»، إلى جرنجوار، ذلك الكاتب المشهور صاحب المهازل الهجائية السياسية فى أوائل القرن السادس عشر، والذى كتب تمثيلية اسمها «أمير المغفلين»، صور فيها الكنيسة (فى صورة «الأم المغفلة *Mère Sotte*») والبابا، والملك، وعامة الشعب — وكانت فى الواقع هجوماً على البابا. على أننا سنرجى معالجة هذه المسرحيات إلى فصل آخر، وذلك حينما تكون المسرحية الأدبية، وتكون دار التمثيل المستقرة الدعائم، قد عادت سيرتهما الأولى فى المجتمع. أما ما هو أقرب إلى موضوع بحثنا الآن فهو أن نعرف هنا أن المهازل *Farces* — التى تدور فى كثير من الأحيان حول حوادث مفرطة فى الفحش والبذاءة — كانت

(١) لفظة اشتمراز كقولك أف أو (أعوذ بالله!)

(٢) Stick to your mutton

تمثل مع مسرحيات الأسرار Mysteries في حفلة واحدة تجتمع فيها الروايات الدينية والروايات العلمانية الملحدة على المنصة نفسها ، وكل منهما تفوز بنصيب متساو من متعة المتفرج في العصور الوسطى .

وقد كان تاريخ المسرحية الدينية القديم في الجزائر البريطانية مشابهاً كل المشابهة لتاريخها في فرنسا ، وذلك من المسرحية القداسية إلى مسرحية الأسرار إلى مسرحية الخوارق . إلا أن المجموعات الأحداث عهداً من التمثيليات التي كانت تعرضها النقابات الحرفية كان إخراجها يتم بطرق تحظى بقدر خاص من العناية والاهتمام . وقد كان هناك بالطبع تحول تدريجي من اللغة اللاتينية التي كانت تؤدي بها الصلوات في الكنيسة إلى اللغة الدارجة ، ومن سيطرة القس على الإخراج إلى الإخراج الحر المستقل الذي يتولاه رجال النقابات . وقد أخذت التمثيليات تنتشر انتشاراً واسعاً منذ القرن السادس عشر ، وهناك بيانات عن هذه التمثيليات موجودة في أكثر من مائة مدينة . وفي المدة الأخيرة من تلك الفترة لم تعد الحفلات التمثيلية تجري في الكنائس أو حتى قريباً منها . وقد كانت نتيجة البحث عن « مسرح » مناسب نشوء ذلك النظام المتقل في عرض الروايات المسرحية ، وهو النظام الذي لا يخفى أنه نظام إنجليزي محض من نظم العصور الوسطى ، كانت المسرحيات تعرض بمقتضاه على منصات العربات المتحركة Wagon-stages . وقد حافظ هذا النظام محافظة حسنة على الطريقة التصويرية ، دون ما حاجة إلى إقامة التراكيب أو الديكورات المعاصرة لحوادث المسرحية فوق منصة بالغة الطول . كما أنه كان نظاماً يتيح الفرجة - فضلاً عن هذا - الجماهير أضخم ، وذلك لأن كل عربة ذات منصة - وبالأحرى - كل مسرح متنقل يحمل على عربة ، كان يظهر في أماكن متعددة في المدينة الواحدة ، مكاناً بعد مكان ، ليعرض الحادثة التي اختص بتمثيلها أمام طوائف مختلفة من المتفرجين ، وكانوا يعتمدون القيام بهذا العرض ؛ وبصورة دائمة أمام نوافذ منزل كل شخص واسع الثراء يسخو أكرم السخاء فيما يبذله للقائمين بهذه العروض التمثيلية التاريخية من مال ، ولكن لنترك أحد المتفرجين الذين شاهدوا تمثيليات تشستر Chester ، ويدعى المطران روجرز ، والذي كتب ما يأتي سنة ١٥٩٤ أو سنة ١٥٩٥ يصف لنا نظام

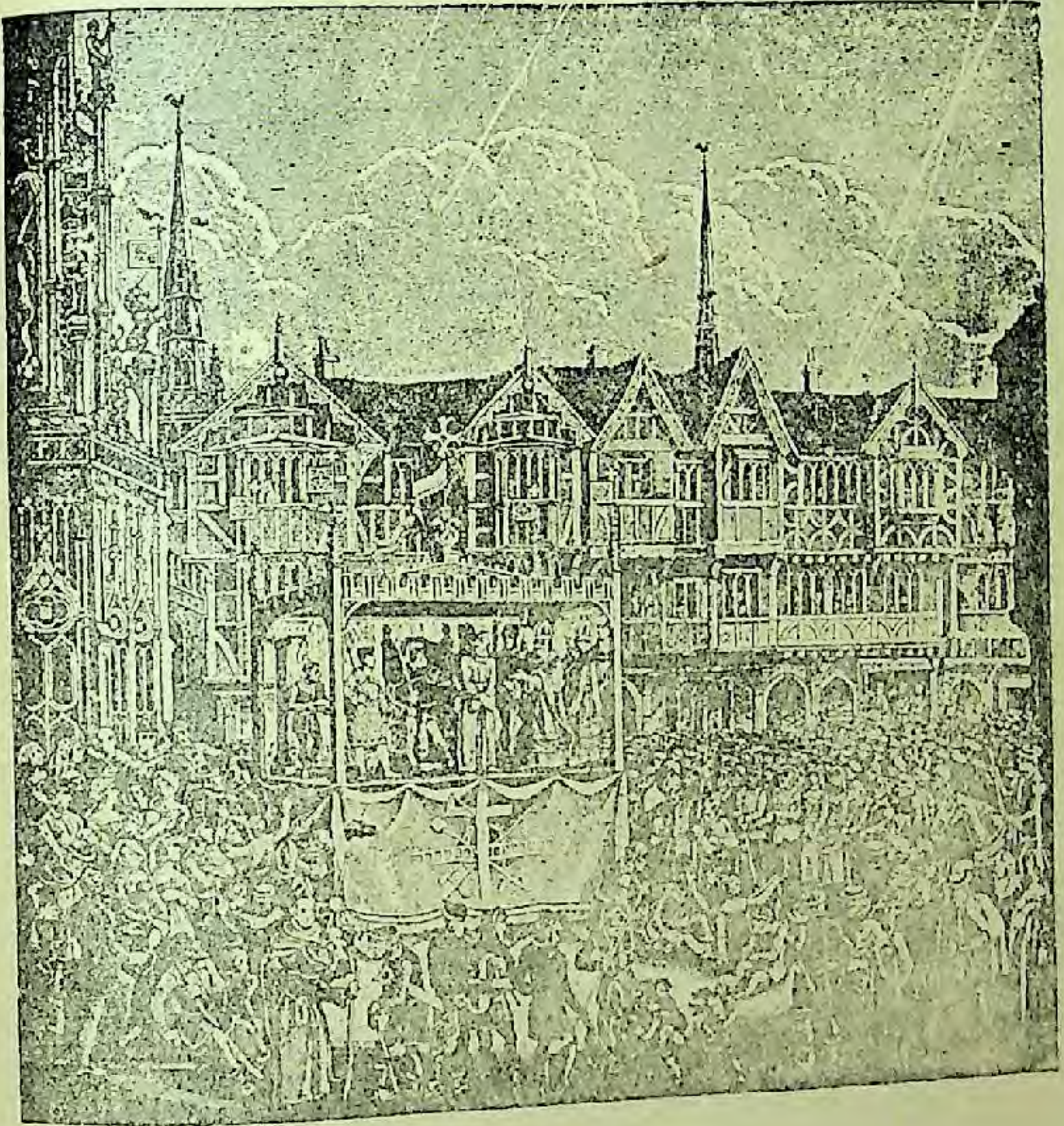
هذا العرض ، ولم نغير مما كتب شيئاً اللهم إلا الهجاء الحديث :

« لقد كان لكل فرقة مسرحية مسرحها المتنقل أو عربتها المسرحية ، وهي تلك العربية أو (العربية الكاروا) — التي كانت عبارة عن صقالة عالية ذات غرفتين ، غرفة عليا وغرفة سفلى — تجري على أربع عجلات . وكان الممثلون يعدون أنفسهم للتمثيل في الغرفة السفلى ، وذلك بلبس الألبسة اللازمة ، ثم يمثلون في الغرفة العليا التي كانت مكشوفة من كل جوانبها حتى يتمكن جميع النظارة من النفرج والاستماع . وكان المكان الذي يمثلون للناس فيه هو الشوارع كلها . وكان أول ما يبدأون هذا اللون من التمثيل عند أبواب الدير ، حتى إذا ما مثلت أول مسرحية تاريخية دينية من هذا النوع انطلقت عربتهم بعد ذلك إلى سوق المدينة ليمثلوا أمام العمدة ، ومن ثم يطوفون بالشوارع كلها . وهكذا كان كل شارع يستمتع بإحدى هذه المسرحيات في كل مرة ، حتى إذا انتهى اليوم المضروب للتمثيل يكون أهل كل شارع قد شاهدوا التمثيلات (المتنقلة) كلها . وكانت كل فرقة إذا أوشكت على الفراغ من عرض مسرحيتها بعثت بخبر ذلك من شارع إلى شارع لكي تحل الفرقة التي انتهت من التمثيل مكان الفرقة التي توشك أن تنتهي وهكذا في نظام تام ، وذلك لكي تحظى الشوارع كلها بمشاهدة التمثيل الذي يجري في وقت واحد ، ولكي يرى الناس أي هذه المسرحيات هو أولى بأن ينتجع . وكانت الصقالات والمنصات تقام أيضاً في الشوارع في تلك الأمكنة التي كانوا يعتزمون عرض مسرحياتهم فيها . »

وكانت بعض المشاهد تستدعي وجود عربتين مسرحيتين إلى جوار بعضهما . وكان الممثلون في بعض الأحيان يهبطون من العربية ، لأن « هيرود سوف يثور ويفور فوق المنصة وفي الشارع أيضاً ! » وكان الفرسان يقومون بدورهم إلى جانب العربات وليس فوقها . أما ما بقي فيجدر بالقارى أن يطلق لخيالته العنان كي يلم بصورة الإخراج ، وذلك بدراسة الحفر المستعاد الذي قام به ديفدجى David Jee والذي نعرض صورته هنا (وإن يكن قد قام بنحته بعد ذلك التاريخ بعدة قرون) .

لقد كانت كل نقابة من النقابات المهنية التي يعهد إليها بتمثيل فصل أو حادثة تاريخية تمتلك عربتها المسرحية الخاصة بها . ويمكننا أن نفسر في ضوء ذلك النظام





(صورة رقم ٤٧)

مشهد تمثيلي على منصة عربية في إحدى تمثيليات الحواري الإنجليزية ، كانوا يطوفون بها في
أماكن متفرقة لارضها .

(من حفرة القرن التاسع عشر من عمل ديفيدجى)

هذا البهاء وذلك الإتيان اللذين كانت تبلغهما المؤثرات المسرحية في ذلك العهد ، ذلك أن كل نقابة كانت تنافس النقابات الأخرى جميعاً كي تجعل فصلها أو حادثها الذي تمثله أعظم الفصول وأشدها تأثيراً . وكانت الأزياء تتجه أحياناً نحو الملابس الملوكة الفاخرة ، وثمة بعض التقاليد المعينة التي تسترعى الأنظار ، مثل هذا الزي العربي الذي كان يتزيا به هيرود ، وأقنعة الرؤوس الحيوانية التي كان يتزيا بها من يقومون بتمثيل شخصيات الزبانية ، وملك المعبودات التي كانت تلبس بروكات ذهبية لشعور الرؤوس واللحى . ثم الملائكة ذوات الأجنحة ... الخ .. وكانت العربات المسرحية والأزياء تحفظ من عام إلى العام الذي يليه ، وكانت تحسّن بين عيد القربان — أو عيد الجسد — والعيد الذي يليه قبل العرض المسرحي . وكانوا يواجهون النفقات بفرض ضرائب واشتراكات يسهم بها أعضاء النقابات ويسمونهم د فضية المهرجانات المسرحية ، — أو اشتراكات هذه المهرجانات بالعملة الفضية أو Pageant-silver ، كما كانوا يتقبلون تبرعات المواطنين ومعوناتهم كذلك . وكانت الحفلات تبدأ في بعض الأحيان في ساعة مبكرة من الصباح أو حوالى الساعة الخامسة ، وذلك لإتاحة الفرصة للوقت المناسب اللازم للتمثيل — وهذا يذكرنا بوقت التمثيل عند اليونانيين ، وهو الوقت الذي كان يبتدىء مع الفجر .

إن مخطوطات تمثيلات النقابات الباقية إلى الآن ، والتي يوجد منها أربع شبه كاملة — من مجموعات تشستر ويورك وويكفيلد (أوتونلي) وكوفنترى بهاما يدل على اقتباسات واسعة كانت تقتبسها كل مدينة عن المدن الأخرى ، وهذا فضلاً عن اقتباسات غير قليلة عن أصول فرنسية . ومعلوم أيضاً أنه ربما كانت تجري تغييرات في النص في كل مدينة من هذه المدن من سنة إلى سنة أخرى ، فكانوا يلحمون حادثتين ببعضهما أحياناً ، وفي أحيان أخرى كانوا يقسمون فصلاً ليتيحوا الفرصة لنقابات أخرى كي تسهم في التمثيل . وقد كانت المجموعات الإنجليزية أضخم حجماً من الفرنسية ، إذ كانت تغطي بوجه عام كل المدة من يوم التسكوين — أى من يوم أن خلق الله العالم — إلى يوم الحساب — أى يوم البعث . وكانوا يعنون عناية خاصة على ما يظهر بتوزيع الفصول على النقابات : فيعهد إلى نقابة السفّانين — صانعي

السفن - بحادثة بناء سفينة نوح ، وإلى نقابة الحلاقين بحادث تعميد يسوع (سيدنا عيسى) ، وإلى نقابة صانعي النسيج بحادثة تحويل الماء إلى خمر ؛ وإلى نقابة الخبازين بحادث العشاء الأخير ، وهكذا . وقد كان من المستحيل إقامة هذه الملاممة خلال ثبوت الحوادث كلها : فقد نلاحظ وجود بعض حالات نموزجية كانوا يخرجون فيها عن تلك القاعدة في المشاهد الثمانية والأربعين التي كانت تنتظمها حفلة يورك لسنة ١٤١٥ . فمن ذلك أن نقابة الدباغين كانت هي التي تتولى تمثيل حادثة « خلق الإله الأب ذي الطَّوْلِ ، وتكوينه للسموات ، والملائكة ورؤساء الملائكة وإبليس والملائكة الذين سقطوا معه إلى الجحيم » ؛ ومن ذلك أيضا ما كانوا يعهدون به إلى نقابة تجار الملابس الداخلية من تمثيل حادثة : « نهاض سيدنا موسى للشعبان في البرية » ، وفرعون مصر ، والعجب الذي كان يستولى على اليهود الثمانية وترقيهم » ، ومن ذلك أيضا أن يقوم السباكون والسماكرون وصناع النماذج والقوالب بتمثيل حادثة يسوع والرسولين والمرأة المقبوض عليها بتهمة الزنى واليهود الأربعة الذين يتهمونها ، كما يقوم صناع السروج والزجاجون (صناع الزجاج) مجتمعين بتمثيل حادثة « يسوع وهو ينتزع من جهنم اثنتي عشرة روحا . . . ستا من الطيبين وستا من الأشرار » .

ويمكننا أن نستنتج من تمثيل أعضاء النقابات أنهم كانوا يقومون به عن تطوع وإخلاص حقيقيين . لقد سخر شيكسبير من تمثيل الهواة الريفيين السذج في ملهاته « حلم منتصف ليلة صيف » . لكننا بدلا من أن نتصور عدم اللياقة والفجاجة فيما كان يتسم به التمثيل ثمة ، يحسن أن نبنى حكمنا على ذلك بما نشاهده اليوم من الحفلات التمثيلية التي يقوم بها الممثلون الفلاحون التي يقدمون لنا فيها مسرحيات الآلام والمسرحيات الشعبية . إن المسرحيات التي تخرجها فرقة Ober - Ammergau ذات شهرة عالمية ، إلا أن ثمة مع هذا وجهها للتشابه بين الأداء في القرى القاصية مثل قريتي ثيرسي Thiersee وإرل Erl - حيث يقوم الفلاحون وعمال الغابات وصغار الباعة بتمثيل مسرحية الآلام تمثيلا صادرا عن اعتقاد وإيمان ، تمثيلا رشيقا جيدا في كثير من الأحيان ، وذلك دون أن يفطنوا هم إلى ذلك على الإطلاق . إن البساطة والإخلاص والصدور عن طبع في

تمثيل الهواة ، حيث يحيا الممثل ما يقوم بتمثيله حياة حقيقية يُدخله غالبا في تلك الأرض الطيبة التي لا تطاؤها قدم الممثل المحترف إلا بعد عمر طويل من التدريب والتجربة .

على أن كل شئ لم يكن إخلاصا ولا وقارا في إخراج مسرحيات الخوارق (ولفظة الخوارق في انجلترا تستعمل عادة للإشارة إلى كل من التمثيليات التي تعالج خرافات القديسين ومسرحيات الأسرار المستمدة من قصص الكتاب المقدس) ، وهم يدخلون مشاهد هزلية بذيئة تشتمل على الفكاهة وإن لم تحفل في بعض الأحيان بنوع هذه الفكاهة ، من سبيل التفريخ المضحك أو الترويح الهازل على المتفرجين . ويجمل بنا إذا كان لابد من اختيار مقطوعتين من مسرحيات الخوارق يكونان أنموذجين منها أن نختار واحدة منهما تتضمن شيئا من الفكاهة . وفي حادثة فيضان نوح ، من تمثيليات تشستر يرى نوح وهو يكمل سفينة ويدعو زوجته لكي تتركب فيها معه . فإليك ذاك الحوار بينهما (١) :

نوح :

إن السفينة جاهزة الآن ، وقد آن الأوان لكي تبحر ، فتعالى معنا أيتها الزوجة الطيبة !

زوجة نوح :

ماذا ؟ ... أركب معك في تلك السفينة وأترك الأرض اليابسة ؟ أوه ! كلا ! ... لست أنا التي تفعل هذا ، أؤكد لك ! زد على هذا أنني اعتزمت الذهاب إلى المدينة ذلك اليوم نفسه ، لأن لدى ما لا بد من شرائه من دكاكينها .

نوح :

ولكن الطوفان آت . . . وستغرقين إن لم تأتي !

(١) ترجمنا الحوار عن ج . م . د . ميكاجون (عن كتابه الأدب الإنجليزي) لأنه ترجمه
شرا وبالإنجليزية الحديثة وذلك لوضوحه وسهولته ص ٨٣ - ٨٤ (د - خ)

زوجة نوح :

أو .. إن هذا لا يخيفني !

نوح :

والكن المطر أخذ في الاشتداد ، وقد طال زمن هطوله أياما ، ولست أرى ما يبشر بتوقفه .. فأرجوك تعالى واركني معنا في السفينة !

زوجة نوح :

السفينة ؟ ماذا تعني ... ما هذا السر الذي كنت تخفيه عني ؟ ... لماذا لم تستشر زوجتك في ذلك ؟

نوح :

سر ؟ إن الأمر لم يكن فيه سر قط .. وكيف يكون في الأمر سر وقد ظلت أصنع الفلك مدى قرن من الزمان ؟ ... وكنت تستطيعين رؤيته في صحن دارنا كلما مررت به طوال هذه السنين المائة !

زوجة نوح :

حسن حسن .. إلا أنني لا أحفل بحياة في سفينة .. وأنا بخير حيث أنا هنا الآن .. لأن الحياة فوق الماء لا خير فيها أبدا .. ولا رغبة لي في مصاحبتك .

نوح :

لكينك إن لم تصحبنني فلسوف تفرقين حتما !

زوجة نوح :

ولكني لا أحسب أن في سفيتك متسعا لبعض صويحباتي، وأنت تعرف أنني لا أستطيع الحياة من غير صحبة ... وأنسى لي أن أطيق الحبس في سفينة كبيرة كهذه وليس معي أحد أكله أو أسهر إليه — ومن حولي تلك الحيوانات والطيور والأفاعي ! أف لك ! ... إن مجرد التفكير في ذلك يغثيني :

ثم يأخذون في العمل لإنجاز السفينة .. ويركب الجميع ماعدا الزوجة . وهي

ترفض أن تتحرك حتى يسمح لها بأخذ صويحياتها قائلة :

لأنهن يحببنني حبا عظيما ، وأقسم بالمسيح على ذلك .
فيجب أن تسمح لهن بالركوب
وسيقمن بالتجذيف حينما تكون أنت نائما
ثم تستطيع أن تتخذ لك منهن زوجة جديدة .
نوح (لابنه)

هل ترى إلى أمك هذه ياسام ماذا تقول ؟
وأيم الله إنى لا أعرف لها شبيها فى النساء !
سام

أبى إنى سأحضرها هنا ، وسأحاول . . .
ولن يعجزنى هذا أبدا . . .
يا فت

أماه إننا جميعا نرجوك .
إننا نحن هنا . . . نحن أبناءك . . .
تعالى معنا فى السفينة هربا من ذلك الجو
ومن أجل محبة هذا الرجل . . . زوجك
الزوجة

مهما المحتم على فلن أسمع لكم دعاء
حتى تركب صويحياتى جميعا
سام

بالتأكيد يا أماه إنك سوف تأتين
إذ إلى أين تذهبين إن لم تأتى ؟
نوح

مرحبا بك يا زوجتى فى سفينتنا !
(يضطرونها إلى الركوب)

(زوجة نوح وهى تلكمه !)

خذ هذه على حر جبينك !

نوح (ضاحكا)

ها ها . . ما أطف هذا يا زوجة !

ويستطيع الإنسان إذا أراد مثالا للأجزاء الأكثر جدية فى المجموعات المسرحية - بصرف النظر عن مسرحية الآلام الأصلية التى تلتزم نصوص الكتاب المقدس التزاما شديدا أن يقرأ تمثيلية إبراهيم وإسحاق (١) ، فى مخطوطة بروم Brome أو تمثيلية التضحية بإسحاق ، المشابهة ، فى مجموعة تشستر . وفى المقطوعة التالية من المسرحية الأخيرة ، يستطيع الإنسان أن يتحسس أنفاس المأساة الإنسانية وهى فى طريقها من جديد إلى الكتابة المسرحية ، مفتقرة إلى أشجان القلب الإنسانى الرقيق . لقد أوحى الله إلى إبراهيم أن يخرج إلى الجبل ، وأن يضحى هناك بإسحاق ، فاسمع إلى هذا الحوار بين الابن وبين والده :

إسحاق

أبى . . خبرنى إلى أين تذهب بى ؟
وهل يصينى ضرر ، أولا يصينى ؟

إبراهيم

آه . . ياربى . . الويل لى ! . .
إن هذا يحطم قلبى ويذهب به أبديدا !
إسحاق

قل لى يا أبى ولا تخف على أمرا
لماذا امتشقت سيفك هكذا ؟
لماذا جردته هكذا فى ذلك المكان ؟
إن العجب ليستولى على من ذاك !

(١) نرجو أن نوجه الأنظار إلى أن الديبج فى الكتاب المقدس هو إسحاق ، وهو إسماعيل (ابن إبراهيم البكر) عند المسلمين (د - خ)

إبراهيم :

إسحق يا ولدى ... أسكت ... أرجوك
لأنك تمزق قلبي مِرَقاً ثلاثاً
إسحق :

بل أنا الذى أرجوك يا أبى ألا تخفى عني شيئاً
ولاكن ... قل لى ... فيم تفكر ؟
إبراهيم :

آه يا إسحق ... يا إسحق يا ولدى ! ... إنى يحب أن أذبحك !
إسحق :

وا أسفاه يا أبى ! أهذه هى إرادتك ؟
تذبح ولدك وفـلذة كبـدك ؟
وفوق شفا هذا الجبل ؟
إننى إذا كنت قد ارتكبت وزراً أيا كان هذا الوزر
فلك أن تضربنى بقضيب
أما هذا السيف ... فَنَحِّهِ عني ...
فأنا إلا طفل غريب ...
إبراهيم :

آه يا ولدى العزيز ... لشدما يحزننى
أن أمد إليك يدي بهذه الفعلة الهائلة .
لكنه أمر الله الذى لا معدى من تنفيذه
وأعمال الله تدقُّ بلاطفاً عن عقولنا دائماً
إسحق :

آه لو قدر الله أن نكون والدتى معنا هنا !
لكانت ركعت لله وجهت فوق ركبتيها ...

فصل أنت الله يا أبى ، إذا استطعت ،
لكى تستنقذ حياتى

إبراهيم :

آه أيها المخلوق اللطيف ، لا محيص من قتلك
حتى لا أعصى الله ، ويكون هذا هو الضلال كل الضلال
وإذا أراد الله ... فلن أفعل إلا ما أراد ...
... ..

إبراهيم :

يارب ... لئننى قد أظاهر بأننى أنقذ مشيئتك
فى هذا البرىء الذى يرقد وادعا هنا
لئننى لا كره أشد الكره أن أقتله
بأى طريقة ولأى سبب

إسحق :

رحماك يا أبى ، ما الذى يؤخرك هكذا
أضرب عنقى ودعنى أذهب
أضرع إليك أن تخلصنى من هذا الويل
لأئننى أريد أن أنتهى الآن

إبراهيم :

آه يا بنى ... إن قلبى ليسكاد ينحطم
حين أسمعك توجه هذا الكلام إلى !
تداركنى برحمتك يا ربى
أنت يا من يعمر بك قلبى !

إسحق :

والآن يا أبى ... لئننى أرى ألا بد من موتى.

فيا إلهي العظيم جـل جلالك
إني لأقدم إليك روحى
فيارب ... تلطف بها وأرحمها .

(إرشاد للمخرج) :

(هذا دع إبراهيم يأخذ ولده إسحق ويغله فوق المذبح . ودعه يقوم بعمل إشارة على أنه سيقطع رقبتة بسيفه . ثم دع الممالك يحضر وينزع السيف من طرفه وينحيه) .

* * *

فعند ما كانت هذه النغمة الإنسانية تزحف إلى مسرحية الخوارق - وكأنما هى إرهاب بوشك ظهور المؤلفين المسرحيين فى عصر إليزابث - كان نوع من المسرحيات مختلفا اختلافا جوهريا عن مسرحية الخوارق يتطور فى المسرحية الأخلاقية « Morality » وقد انتهى الأمر بهذا النوع إلى الازدهار فى خير حالاته فى إنجلترا . ومن أحسن أمثله مسرحية ترجع إلى سنة ١٤٠٥ واسمها « قلعة المثابرة Castell of Perseverance » . والمسرحية الأخلاقية فى ميدان الكتابة المسرحية تتفق والكتابة فى ميدان الآداب الشعرية . وشخصيات المسرحية الأخلاقية شخصيات « تجريدية » ، والم شروع الرئيسى للمسرحية ، أو النضال - ونادرا ما يكون نضالا مسرحيا حقا - يكون بين نزعات الخير والشر فى نفس الإنسان ، أو بين الخير والشر (الله والشیطان) من أجل الإنسان . والمسرحيات التى بين أيدينا من هذا النوع ، باستثناء واحدة منها فقط ، لا تقع من نفوسنا ما تقع مسرحيات الخوارق ، وذلك لأنها تنقسم فى الأرجح بالكتابة إلى واحد لها . ولولا اشتغال هذه المسرحيات على شخصيتين من شخصيات المسرحيات الأقدم عهدا ، هما شخصيتا « الشيطان والذيلة » ، لكان حكمنا عليها أنها مسرحيات أحجى بالانحتمال .

إن هاتين الشخصيتين اللتين تشبهان فرقة من فرق القردفيل داخله فى حفلة مسخرة ترفيفية حديثة ذات دمر، متعددة ، واللّتين نرى فيهما الرذيلة وهى تتحرش

بالشيطان على الدوام ، تخففان من بطء الحركة في الفعل ، وتذهبان بلعنة تلك
الكذبة التي تنسب بها الشخصيات التجريدية التي تقوم في المسرحية الأخلاقية مقام
الشخصيات المسرحية في الرواية العادية . وبملا شك فيه أن طبيعتنا الأخلاقية تهمل
وتطرب استحسانا حينما تنصرف الفضيلة ... وحينما نرى الحكمة والعفة والخير
والطاعة وقد اجتذبت الإنسانية إلى جانبها ، ونحن نبتهج بمثل هذا حينما نرى الحماسة
والشراهة والكبر والفجور والبخل وقد انهمزت ووقعت في محنة . والشخصيات
الأخلاقية ليست كلها شخصيات تجريدية خالصة : ونحن نجد من بينها العادات الرديئة
والخيال والنوع الإنساني والنصيحة الطيبة والحظ العاثر والخاتمة السيئة والمفص
والحبس (مرض الاستسقاء) وحبس الدواء ... بل نجد من بينها كذلك الغداء والعشاء
والوليمة . والواقع أننا نجد فيها تلك التدرجات التي تنقلنا مما وراء الصورة الذهنية إلى
حيث نرى الشخصية الإنسانية واقفة إلى جانب النفاق أو الاستعلاء الخسيس أو الفضول
والغيبة - تلك المصادر الأولى الحقيقية للملهمة الهجائية اللازمة أو الملهمة الأخلاقية .

ومسرحية « كل حي (١) Everyman ، هي المسرحية الوحيدة التي يمكن استثناءها
والتي تجعل قراءها جميعا يترددون حينما يوشكون أن يصدروا حكمهم على التمثيلات
الأخلاقية Moralities بوصفها مسرحيات لا تزيد على كونها نوعا من المسرحيات
التي تثير في النفس حب الاستطلاع ... أو أنها : تحفة وأثر قديم لا غير . ذلك
أن التهذيب وتأديب النفس هنا ينسجمان وأسمى ما يتصوره الناس عن الأخوة
والأعمال الصالحة والموت وما إلى ذلك من الشخصيات ، كما يشعر الإنسان بجاذب
مسرحي حقيقي في النضال الناشب من أجل روح « كل حي » . وقد كانت هذه
المسرحية في الواقع مسرحية محببة في نوعها أيضا في القرن السادس عشر لأنه كان
ثمة نسخ متعددة مطبوعة منها ، كما لا يزال لدينا ترجمة لها باللغة الهولندية (كما يعتقد
البعض أن النسخة الهولندية الأصلية هي التي أخذت عنها الترجمة الإنجليزية) . وقد
حظيت تلك المسرحية بشهرة جديدة في أيامنا هذه ، وذلك بفضل عرضها بطريقة حديثة
بارعة لإنجليزية وألمانية . ولانزال تمثيلية Jedermann أمام كاتدرائية سلزبرج

(١) في كتابنا « أشهر المذاهب المسرحية » خلاصة وافية لهذه المسرحية . (د - خ)

هي أحسن ما يسترعى انتباه المتفرجين في الحفلات المسرحية السنوية — وإن يكن ماكس رينهاردت يستعمل نسخة مسرفة في زخارفها إلى حد ما ، مما يفقد المسرحية شيئا من بساطتها التي كانت تنقسم بها في العصور الوسطى ، وإن يكن هذا لا يحرمها مما تستعيده من ذلك القدر الكبير من الفاعلية التي تملأها خلفيتها الكاندرائية والموسيقى الكنائسية والإخراج الخلاوي البسيط .

وكما استحال علينا في فرنسا الفصل بين أوليات المسرحية العلمانية وبين مظاهر المسرحية الدينية في عهدها المتأخر نرانا أمام هذا الوضع نفسه في إنجلترا . وقد كان « لعيد الحق » الفرنسي شبيه أحدث منه عهدا في احتفالات البسط والمرح التي كان يقوم بها صبية المرتلين الإنجليز : وهي الاحتفالات التي تنقسم بالمتع المختلفة ، وأداء الصلوات الكنسية بطريقة هزلية ، وبالمهرجانات الفخمة ، وبموكب الرهبان (التابعين لمذهب سان دمينو) ، ذلك الموكب الذي اشتهر هنا باسم « موكب الصبية المرتلين Boy Bishop » ويمكننا أن نتبع خطا متصلا يبدأ باحتفالات البسط والمرح التي كان يقوم بها صبية المرتلين وينتهي بالنشاط المسرحي العلماني الذي لا تصله صلة بالكنيسة أو بالدين . وهناك خطوط أخرى مصدرها حفلات الترفيه التي كانت تقوم بها البلاطات الملكية ، وهي الاحتفالات التي لا تنعدم الصلة بينها وبين المغنين والمنشدين الذين ينشدون على أنغام الموسيقى ، كما تصدر عن العادات الشعبية — وبخاصة عن تلك العادات التي تجمعت في رقصات السيوف وملابس التمثيليات الإيمائية الصامتة .

وحنينا اتخذ عيد تجدد الحياة في الأرض ، أو عودة السنة ، صورته المقررة المنتظمة التي تشتمل على بعض الرقصات المعينة المعترف بها ، والتي تشترك فيها بعض الشخصيات ذات الأسماء (وكان الطبيب الذي يقوم بإعادة الحياة إلى الموتى شخصية منتظمة فيها) فقد دخل هو أيضا في نطاق المسرحية . وقد انتشر تمثيل تلك المسرحية انتشارا كبيرا ، وبمن يقومون بتمثيلها من الممثلين الشعبيين ، في بيوت الأشراف وفي بلاطات الملوك — حيث أصبحت بالفعل تختلط اختلاطا معقدا بعناصر تمثيلية كبيرة ، منها المراحل الأولى للإنشاد الغنائي والتمثيليات الإيمائية الصامتة ،

وذلك الطراز المبهرج من طراز عصر النهضة - طراز الأقنعة المستورد من إيطاليا .
بل لقد كان مسرحية أقنعة البلاط نفسها أسلافها المحلية ، وذلك في « مواكب
الركوب ، و « مواكب الدخول ، الملكية ، وما كان يقوم به الأهالي المدنيون من
مهرجانات ضخمة .

إن كلمة « فاصل interlude ، التي تستعمل عادة للإشارة عموما إلى ذلك اللون
من المسرحية الذي ظهر بعد المسرحية الأخلاقية وقبل ظهور الملهة الإنجليزية
الحقيقية تكاد تكون كلمة غامضة غموضا يدفع إلى يأس من يحاول تفسيرها - بل
تكاد تضيق في زحمة المنازعات التي نشبت بين العلماء حول منشئها وحول تطبيقها
على النوع الذي تدل عليه . لقد استعملت لوصف ذلك النوع القديم من أنواع
الترفيه الذي كانوا يقدمونه في البلاط - وذلك بوصفها : « فاصلا مسرحيا موسيقيا ،
أو ربما بوصفها « فاصلا راقصا - « باليه ، يقدم في مأدبة - أو على أنها نوع
معين من أنواع المسرحية الأخلاقية ، أو قطعة هزلية من النوع القديم الذي ظهر
بعد مسرحية الخوارق . وهو بهذا المعنى الأخير يبدو وكأنه عامل انتقال رئيسي
من الدوامل التي تفصل تقريبا بين ظهور هذا الحادث الهزلي الضاحك ، أعني حادث
« نوح وهو يحاول إقناع زوجته بركوب السفينة ، وبين ظهور الملهة التي وضعها
أسلاف شيكسبير المباشرين . وهم يسمون « مهازل ، هييود Heywood « فواصل ،
ومهازله هذه هي أول مجموعة من التمثيليات التي كانت بحذافيرها تمثيليات « علمانية ،
أي لا شأن لها بالدين . وقد كان هييود يتحاشى فيها جميع الأغراض الأخلاقية
أو أن تربطها أي رابطة بتواريخ الكتاب المقدس أو بالخرافات المنسوبة إلى
القديسين ؛ ثم هي لا تمتاز كذلك بحسن تصوير كاتبها لشخصياتها ولا بهيجتها
أو نضرتها المسرحية . إلا أن المسرحية قد عادت بفضل هييود إلى الانشغال من جديد
بأمور الناس وبالقيم الترفيهية غير المقنعة ، وبهذا مهدت الطريق لدخول روح عصر
النهضة في المسرح الإنجليزي .

ولا يعني هذا بالطبع أن المسرحية الدينية قد لفظت أنفاسها فور ظهور هزليات
هييود ، بل لقد استمر عرض مجموعات مسرحيات الخوارق إلى آخر عهد

الملكية إيزابيث . إلا أننا نلاحظ ظهور الشخصيات التاريخية في المسرحيات الأخلاقية من جديد بالفعل — مما يعد إرهاصاً بقرب ظهور المسرحيات التاريخية . بل لقد ظهرت المسارح المدرسية التي أخذت تحيي المسرحية الكلاسيكية . إلا أننا ونحن نختتم فصلنا هذا عن العصور الوسطى نرى من الخير أن نلم إلمامة عاجلة بالبلاد التي لم يتسع وقتنا لارتداد أحوالها المسرحية . والأمم التي تتكلم اللغة الألمانية بخاصة ، وهي الأمم التي تقف على قدم المساواة مع إنجلترا وفرنسا في انتشار مسرحيات الخوارق بها ، تقدم لنا وجهاً واحداً على الأقل من أوجه الاختلاف في طرق الإخراج المسرحي . فبالإضافة إلى نظام العربة المسرحية الذي نوهنا به بوصفه أبرز ما كانت تدسم به حفلات النقابات المسرحية في إنجلترا ، وبالإضافة إلى تلك المشاهد المعاصرة لنظام العربة المسرحية هذه ، والتي كانت تعرض على منصة طويلة واحدة كما رأينا ذلك في كلامنا عن مسرح فلنسين وغيرها من المدن الفرنسية ، نجد هذه الشعوب التي تتكلم الألمانية تستعمل طريقة أخرى يحولون بها ميداناً بأكمله من ميادين المدينة أو إحدى باحاتها إلى مسرح مع عرض مهرجاني في الانتقال من محطة إلى محطة أخرى .

ففي مدينة لوسرن ، وفي سنة ١٥٨٣ ، عرضت تمثيلية عيد الفصح (عيد القيامة أو العيد الكبير) في ميدان السوق ، وقد أقاموا اللجنة (أو السماء) في أحد جوانب الميدان (وكانت أشبه بقصر محصن ذي أبراج) ؛ كما أقاموا الهيكل وكنيس اليهود (السيناجوج) ، والشجرة التي يشق عليها يهوذا ، وغير هذا وذلك من المحطات الأخرى على جانبي الميدان . أما فوهة الجحيم ففي ركن بعيد إلى جانب « مناطق » أخرى . والرسوم التخطيطية للحفلات في يومين متتاليين ، تتركنا في شك من أمر جماهير المتفرجين : هل كانوا يسرون في إثر الممثلين وهم يتنقلون من محطة إلى محطة ، ومن غير أن تكون هناك مقاعد لهؤلاء المتفرجين ، أم أنه كانت عمة مقاصير (بلكنونات) أو مواقع بارزة مميزة يمكن رؤية المسرح ، برمتها منها ؟ . وبمناسبة هذا اللبس ، لقد ظل كثيرون مدى سنين طويلة يعتقدون أنه كان يوجد نوع آخر من المنصات الثابتة لمسرحيات الأسرار ، كانت المحطات تقام فوقها على طراز



(مشهد من مهزلة فراسية في أواخر العصور الوسطى)

الأسطح الثلاثة وبهذا يتاح تمثيل ثلاثة حوادث على التوالي ، وذلك في أكشاك يوجد كل منها على سطح من هذه الأسطح . وفي بعض الحالات كان السطح الأسفل يخصص للجحيم والمطر وما إليهما ، والسطح الأوسط لهذا العالم الذي نعيش فيه ، بينما يخصص السطح الأعلى للسماء أو للفردوس ؛ على أننا نجد في مكان ما ذكر المنصة ذات الأسطح التسعة . ولعل موضع اللبس هنا ناشئ عما كان متبعاً من وضع السماء عادة أعلى من المحطات الأخرى في مشهد تمثل حوادثه في وقت واحد ، وكما توضع الجحيم أسفل من المحطات الأخرى أحياناً ، ثم من الخلط في الوصف بين مقاصير المتفرجين أو الدكك التي يجلسون فوقها وبين دكشك ، المنصة . على أن الثقات ، يتجهمون الآن ، وبالأحرى ، يسطرقون عند أى ذكر للمنصات ذات الطبقات المتعددة . وقد أصبحت العربات المسرحية شائعة الاستعمال في كل من إيطاليا وأسبانيا ، بيد أنه لم يكن يستخدم فيها إلا منصة عربية متحركة واحدة لتمثيل الرواية برمتها . وسمت احتفالات في هانين المملكتين اليوم تحتل فيها العربية المسرحية مكان الصدارة من الحفلة كلها .

على أن أهم ما تبقى لنا من مسرح العصور الوسطى هو تمثيلية الآلام التي تمثل مرة كل عشر سنوات في مدينة أوبر — أمرجو Ober-Ammergau في جبال الألب البافارية . وبالرغم من أننا نعيش في القرن العشرين فإننا نجد هذا المسرح الخشبي الفج ، وفي تلك المدينة النائية القائمة في مكان غير مطروق ، مسرحاً مشهوراً يعرفه الناس أحسن مما يعرفون أى مسرح آخر في العالم ، إذ يحرص الحجاج والسياح على مشاهدته أكثر مما يحرصون على مشاهدة أى شئ آخر ، ويثنى عليه المترددون على دور التمثيل من كل الطبقات بما لا يثنون به على أى مسرح غيره . ومنصة هذا المسرح منصة ظريفة — أو قل إنهم — منصة بأثمة — وسط بين المنظر المبني الذي كانوا يعدونه لتمثيل الرواية الدينية التقليدية ، والمنصة المبنية الحديثة المهيأة لإقامة التراكيب والديكورات المطالية المختلفة : فترى المحطات الدائمة التي لمنصة العصور الوسطى ممتدة على كلا جانبي عقد المنصة المقوس ، ثم منصة داخلية ذات ستائر ، ثم أجهزة ومعدات لتغيير المناظر من طراز القرن التاسع عشر . إلا أن قلوب



(صورة رقم ٤٩)

تمثيلية دينية فيها مشاهد كانت تمثل على منصات منفصلة في أحد ميادين كوبنهاجن
سنة ١٦٣٤ . وشهد فتحة فم الجحيم هنا من الماظر البارزة الى تسترعى لإانتباه

الممثلين مع ذلك عامرة بإيمانها القديم لفن التمثيل وحسن إخلاصها له وغيرتها عليه . وفي خلال السنين التي غابت منذ سنة ١٦٢٣ ، وهي السنة التي قدموا فيها حفلاتهم الأولى ، خضع نص المسرحية وموسيقاها وطرق إخراجها لتغيرات كثيرة ، إلا أن الذي لم يتغير هو روح العصور الوسطى - ولم يتغير في أحسن جوانبه ، وإن تماشوا بعض ما كانت تنسب به تلك العصور من فجاجة ، بل الكثير مما كانت تتصف به من مذاجة . وربما استذكرنا نحن ما يقحمونه اليوم من تلك التراكيب المصورة الشديدة الفجاجة ، لمكننا لا نستطيع أن نشهد الإخراج أو الحوار الدائر بين أنطون لانيج وبين زملائه الممثلين دون أن ندرك أن وهنا شيئاً من روح التعبد والإيمان بالفن والغيرة عليه والتفاني فيه - شيئاً جميلاً رائع الجمال - شيئاً هو طبق الأصل من فن العصور الوسطى الذي ضاع - وأسفاه - من جميع مسارحنا الحديثة .

الفصل الثامن

النهضة المجيدة

(مع بعض التحفظات)

في تلك الحقبة من عصر النهضة ، وهي الحقبة التي تعد أجدد الأجداد في التاريخ الإيطالي ، يلاحظ أن قصة المسرح لا تتميز بظهور المسرحية بأية صورة من الصور بحيث يمكن مقارنتها بماتم من الأعمال الباهرة المعاصرة في ميادين البحث العقلي والتصوير والمثالة والمعمار . ففي تلك الميادين الأخرى ، غير ميدان المسرح ، كانت النهضة ميلادا ثانيا لروح منسية ، وازدهارا لنشاط إبداعي خلاق : ظهر أولا في صورة إحياء العلوم والمعارف ، (١) ، وهو الاسم الذي يطلقونه أحيانا على تلك الحقبة ، ثم ظهر ثانية في صورة مآثر شخصية ضخمة وبراعات فردية عظيمة من مآثر اللوذية وبراعاتها ، والتقدم المذهل في ميدان الحرية الفكرية ، ممثلا في روائع الخلق التي أنجزها كل من جوتو Giotto وبرونلسكي Brunelleschi وميخائيل أنجلو ، وليوناردو دافنشي وغيرهم ممن لا يزال العالم يعدم من بين عظماء الفنانين في جميع العصور .

إلا أن المسرح في تلك الحقبة ، مهما بلغ من الفخامة في تقدمه في النواحي الخارجية للرواية التمثيلية ، ومهما بلغ من بهاء المظهر في مصاحبته للحياة الاجتماعية الواسعة الثراء في ذلك العهد ، قد أخفق في أن يظهر للوجود مسرحية واحدة ذات أهمية عالمية تستحق الخلود . إننا نذهب إلى فلورنسا اليوم لنرى صور چوتو أو كامپانيلة ، — أي قبة الناقدوس ، اللطيفة ، كما نرى قبة كاتدرائية برونلسكي ، أو منحوتات ميخائيل أنجلو . ويمكننا ونحن نتجول خلال القصور والأروقة والحدائق ، أن نستعيد في أذهاننا صورة من صور حفلات البلاط المسرحية المسرفة في بهائها وزخرفها ، أو صورة من صور الملهة السوقية الشعبية القوية ؛ إلا أننا لن



نجد في أي صيوان من صواوين المكتتب في أي مكتبة من المكتبات نص مسرحية يمكن مقارنته بملك القصائد والحكايات والتواريخ التي أنتجها لنا الكتاب والشعراء الإيطاليون في بلادهم التي يسكاد تاريخها العظيم أن يكون تاريخاً مهولاً لا يصدق العقل منذ القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر .

وبالرغم من ذلك فإن النهضة الإيطالية تميز ميلاد المسرح الحديث . وإذا كانت عملية التجديد فيما يتصل بالمسرحية أقل اكتمالاً هنا منها في الفنون الأخرى ، فإن حركة الإحياء ، أو العودة إلى الأنماط المسرحية القديمة لم تكن أقل أهمية من حيث كونها دورة تاريخية من دورات الخلق . لقد نشأ فن العصور الوسطى إلى حد كبير من أصول أجنبية وغير كلاسية ؛ ولقد برز مسرح العصور الوسطى عن مصادر جديدة بخاصة ، كلها مصادر مسيحية مستقلة ، لا تربطها رابطة بمسارح اليونان والرومان التقليدية .

وقد قامت النهضة الإيطالية بدور الانتقال من مسرح العصور الوسطى إلى المسرح الحديث ، وذلك بما صنعتته من استبعاد المسرحية الدينية ومسرحها الخاص استبعاداً تاماً ، وذلك بالعودة بالتطور المسرحي إلى طريقه القديم في الأزمنة الكلاسية . إن تلك الأنماط المحيية من الصور المسرحية ، وإن أخفقت في أن تهب إيطاليا كأنبا ملهما مثل شيكسبير ، قد شقت الطريق لأسبانيا ولانجلترا وفرنسا ولكل البلاد التي سارت بعد ذلك في طريق الارتقاء المسرحي حتى ظهور المذهب الواقعي في أيامنا هذه . وقد كان التغيير في إحدى الجهات الأخرى تغييراً مباشراً وأسرع من غيره من التغييرات ؛ فقد كان نمط جديد من أنماط البناء المسرحي في طريقه إلى الظهور ، كما حصل انتقال من مجرد التمثيل فوق أرصفة أو في باحات إلى التمثيل في ديكورات مصورة . ونلخص ما قامت به النهضة الإيطالية فنقول إنها فتحت للعالم طريقاً جديداً للإخراج ، كما قدمت له طريقة جديدة لتهيئة المسرحية وإعداد ملابسها ، ثم هي كانت بطريقة غير مباشرة ، بمكان الأب لشيكسبير وچونسون وكورني ورأسين ومن إليهم .

إن الإنسانية، تعرض لنا أحيانا - بوصفها كلمة السر التي تفتح مغاليق ماخفي علينا من أسباب - هذه الولادة الثانية، أو الفورة الملهمة، التي نسميها النهضة. لقد مضت أجيال برمتها كانت الكنيسة هي التي تسيطر طوالها على جميع الأفكار وجميع البحوث وجميع الثقافات؛ ولم يكن مستطاعا أن يقام أى وزن للفرد، أو أن يتصوره أحد، أو يقدره قدره، بوصفه كائنا له وجوده بعيدا عن قواعد السلوك المسيحى، أو بمعزل عن القانون والنظام اللاهوتيين. ثم حدث بصورة شبه مفاجئة أن أصبح الزمان موانيا للإنسان في إيطاليا لكي يستضى بنور العقل، وأن يشعر لنفسه بكرامتها، وأن يصبح كائنا مبدعا خلاقا (كما حدث عرضا أيضا أن راح يتعارف جميع تلك المحظورات التي تتفق والحرية الفجائية التي تأتيه بعد طول الكبح وشدة الكبت). فبعد أن كان يخشى المشى إلا في طرق ثابتة معينة، مستريبا بالجمال، بل فاقتدا الإحساس به، مؤمنا بأن الجهل فضيلة تُسر الله والكنيسة وترضيها، جاهدا، ولو بصورة ناقصة، لأن يكون مستعدا للدينونة المبرمة بعد الموت، وجد فجأة أنه أصبح يعيش في عالم هداة فيه حجاب إلى أن من الممكن أن يعيش الفرد عيشة سعيدة راضية، وأن يستعمل عقله، وأن يخلق الجمال، وأن يحدد مصيره بنفسه. وقد شرع يسير في طريقه إلى النصر بنفس عزيزة فائرة، وفي حماسة وغيرة، وفي حيوية. وقد اكتسب من كشفه الغطاء عن النصوص اليونانية والرومانية وعن منحوتات اليونانيين والرومان ومعارم صورا جديدة عن الحياة وعن الفن وعن اللغة المنطقية المعقولة، فدفع بنفسه إلى القيام بمجهودات جديدة في دنيا الخلق، بمجهودات فكرية تأملية أول الأمر، ثم لم يلبث أن أصبح له استقلاله الرائع، وأصالة العظيمة الفاخرة. لقد افقتن افتتانا قويا بكل ما كان قد بما، وراح يجمع ويستنسخ المخطوطات القديمة، ويكشف عن الآثار ويكتب الرسائل المفصلة عن القدماء. ويحيى في نفسه النزعات المفقودة التي تدفعه إلى كتابة الشعر والبحث العلمى والتأمل الفلسفى.

بل راح يناقش الكنيسة الحساب - وبطريقة صريحة غير ملفوفة إلى أواخر عهد الإصلاح الدينى. وكان لابد ليقينه وثقته بنفسه أن يؤديا به سريعا إلى عصر

جديد من الكشف ، وإلى تطوير الطباعة حتى تبلغ ذروة الإنقان ، وإلى الاختراعات الآلية التي قسم لها أن تحدث ثورة في فنون الحرب والكشف وطرق المعيشة . لقد كانت كل هذه الأمور نتيجة لما كان في جوهره استعادة الروح الإنسانية لحريتها وسلطانها .

لقد كانت النهضة تشمل أرجاء أوروبا بأسرها ، إلا أن إيطاليا برزت قبل غيرها من حالة الخطر الذي لا إحساس بالأمن معه ، ومن ظلمات الخرافات والجهل المطبق الذي خيم طويلاً على القارة . وقد تضافرت ظروف سياسية واقتصادية وعنصرية لاحاجة بنا إلى تناولها هنا فجعلت الشعوب الإيطالية التي كانت أول من نشق نسيم حب الاستطلاع الذهني ، تستثار لهذا المثل الأعلى من أمثلة الحرية الإنسانية . ولم تكن إيطاليا هذه هي إيطاليا المتحدة بمعنى الاتحاد الحديث ؛ فلقد كانت حكومات الكومون — وبالأحرى الحكومات الشعبية — والمدن والديريات الصغرى لا تزال تشن الحروب المستمرة على بعضها البعض ، وجيوش البابا وجيوش الإمبراطورية في التحام دائم ، والحكام الأجانب يسيطرون على أجزاء كبيرة من شبه الجزيرة تحت الحماية الأسبانية أو الفرنسية أو الألمانية ؛ وكان النضال الحزبي بين الأشراف يجعل دولة المدينة في كثير من الأحيان مثاراً للفوضى والحروب الأهلية . ولكن في ظل هذا الحكم الذي كان مباءة للعسف والرعب والقسوة والختل السياسي نمت زهرة العلوم والفنون بصورة من الصور ، ثم أነعت وترعرعت ، وعادت على العالم بالخصب والثقيف الدائمين .

ولعل السيف وحده — في أيدي الأشراف ذوي التمكيز الانفعالي — هو الذي كان يستطيع استخلاص الثروة من تلك الأوقات العصيبة ، وتوفير الحد الأدنى من أوقات الفراغ ومظاهر الفخفخة والفخامة التي مكنت الظهور للمسكات الفنان الخلاق في ظل رعايتهم الكريمة المسماحة ، حقا إن العلم لم يزدهر إلا في بلاطات أولئك الرجال الذين يمكن أن نسميهم « طغاة » ، وحكاماً بأمرهم ، وأن العلماء الواردين من الخارج كانوا يلقون منهم أهلاً وينزلون سهلاً ، وأن « الحلقات » كانت تنعقد في رحابهم لمناقشة الأفكار ومقارنتها ببعضها البعض وبث العلوم والمعارف ونشرها ، وأن المسارح لم تنشأ إلا عندهم . فهنا نشأت القنطرة التي وصلت بين العلوم والمعارف

ونشرها ، وأن المسارح لم تنشأ إلا عندهم . وههنا نشأت القنطرة التي وصلت بين العالم اليوناني والروماني وبين عالم المستقبل ، وههنا نشأ تقدير الناس للأعمال الإنسانية بصرف النظر عن الدولة وعن الكنيسة . لقد انتقل التحمس لهذه الحالة الجديدة من البلاطات - ولا تنس أن البوابات هم أيضا كانوا ملوكا عظاما في تلك الأيام كما كانوا رجال دين - كما انتقل التحمس أيضا من النبلاء والفنانين والعلماء إلى المغامرين وصغار التجار وأهل البطالة ... ومن ثمة وضع الأساس آمنا قوى الدعائم وعلى نطاق واسع لألوان النشاط الذهنية والفنية الحديثة .

ويمكننا أن نقول إن دانتى كان هو الصورة المجسمة للمظهر الأخير من مظاهر روح العصور الوسطى - بتصوره وإيمانه وإنكاره لذاته (١) وطريقته التي كان يذهب فيها مذمب التنبؤ والترغيب ... هذا الذي كان كله يبرر تفريراته حتى وهو يتنبأ بالحرية التي كانت آتية لا ريب فيها . إن بترارك هو الذي فتح الباب على مصراعيه للروح الجديدة . لقد كان أول شخصية كبيرة بين أولئك الذين وهبوا لإيطاليا ذلك الروح الإنساني والروح التحرري ، فكان في وقت واحد خالق غيره من العظماء وملهمهم . أما بوكاشيو فلا يخفى أنه كان الفنان الأديب . وأعماله لا فائدة فيه أن تتلصص الأسباب التي صرفت هذين القصاصين وعددا آخر من الشعراء الأقل منهما شأنًا عن الكتابة للمسرح كتابة ذات بال ، وهما اللذان استمدت الكتابة فيما بعد من مؤلفاتهما الترجمة إلى اللغات الأخرى موضوعات لطائفة من أئمن المسرحيات العالمية على أنه يجدر بنا أن نتذكر أنهما شفا الطريق أمام المسرحية كي تعالج منذ ذلك الوقت الموضوعات والانفعالات الممنوعة . لقد كانت الكنيسة تحكم على الآداب الكلاسيكية بأنها إثم وأعمال فاسدة ، وذلك لأسباب كثيرة . لقد كانت المنحطة السائبة ، ولفشل هذه الآداب في إعداد قرائها ونظارتها لحياة ما بعد الموت ، ولأنها كانت تجعل من أية فكرة إنسانية فكرة جذابة دون اعتبار ديني . ومهما يكن كتاب النهضة الإيطاليون المسرحيون قد أخفقوا في إكساب تمثيلياتهم الحياة

(١) وصف دانتى بإنكار الذات فيه مخالفة للواقع التاريخي - اقرأ فصل دانتى في كتاب عمالة الأدب تأليف برتون راسكو - من ترجمتنا - وهو من منشورات وزارة التربية . (دخ)

والفا علمية المسرحية فإنهم - وهم أقدم كتاب النهضة - قد كسبوا لغيرهم من الكتاب ذلك التحرر العقلي البالغ الأهمية . لقد أمكن منذ ذلك الوقت أن تصبح الحياة الإنسانية - وليس مجرد قصص الكتاب المقدس - هي التي تهيم المادة الخام للمسرحية الجديدة .

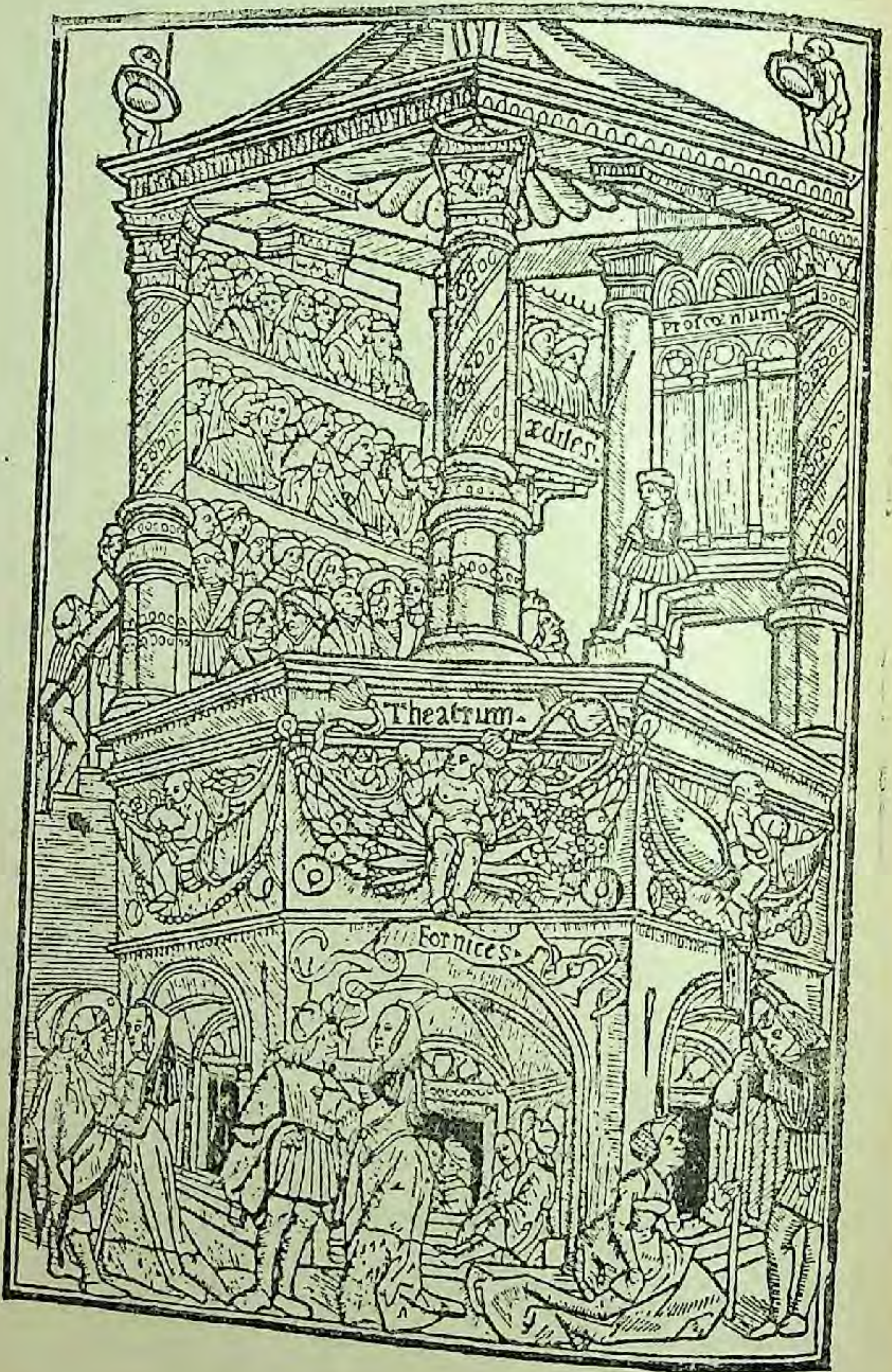
ولكي نفهم السبب الذي جعل أولئك الذين عادوا أدراجهم فعلا إلى المسرح - وأعني أقدم كتاب النهضة - ينفقون جهدهم في كتابة مسرحيات فجأة يحاكون فيها المسرحيات القديمة ، فلا بد أن نتذكر هذا الحنين الشامل الذي كان يأخذ بالباب الإيطاليين إلى ماضيهم القديم الذي أخذوا يكتشفونه من جديد ، لقد أنشأوا الأكاديميات ومجامع العلوم لدراسة كل صغيرة وكبيرة من المخطوطات والآثار اللاتينية واليونانية ، ومن ثمة ظهرت مؤلفات بلوتوس وتيرانس وسنكا إلى النور ، وتناولتها أيدي العلماء بالشروح والتعليقات ، ثم قدمت إلى المسرح في صورة صارمة متجهممة - بل الأرجح أنها كانت تقدم دون أن تشتمل على شيء قط من روحها التمثيلية القديم ، تماما كما تقدم هذه المسرحيات عادة في الحفلات المدرسية اليوم . إن أكاديميات ومجامع علمية معينة ، كانت تستهدف أن تجي . مسارح العهد الجديد صورة مشابهة أتم الشبه لمسارح القدماء ، ومن ثم أنشأت من دور التمثيل ما حسبته مسارح كلاسيكية (وهو الأمر الذي أثر تأثيرا عميقا في مجرى أبنية المسارح فيما بعد كما سوف نرى) ، ولم يلبث تمثيل المسرحيات اللاتينية أن انتشر انتشارا كبيرا في مسارح الأكاديميات والمسارح التي كانت تقام بصفة مؤقتة في مراقص القصور الملكية . ولم تكن هذه المسارح تخلو من جمهور من النظارة من الذين يهتمون بملخصين بهذه العروض التمثيلية اهتمام العلماء المنتطسين . (ولكن پارنز Parrens يقول في كتابه تاريخ فلورنسا ، وذلك بطريقة التي تدل على الذكاء والفطنة : ولما كانت الفرجة حرة ويحضرها من يشاء فلم يكن يسمح لأحد بالنقد أو تلمس المعاييب والأخطاء) .

ولا حاجة بنا ، ونحن نبدأ بتتبع تطور المسرحية الأدبية - مطرحين إلى حين المسرحية التاريخية الاستعراضية ، والتمثيلات المشهدية الفخمة والمهازل المضحكة - إلى إطالة الكلام عن أولئك الكتاب الذين كانوا عبيدا للأنماط المسرحية القديمة

يستسخونها ولا يحيدون عنها قيد شعرة حتى وهم يحاولون اتخاذ مادة جديدة لموضوعات مسرحياتهم . وقد كانت ثمة أمثلة متفرقة ، سابقة على عصر النهضة الحقيقي ، لتمثيلات مكتوبة بالطريقة الرومانية ، ومن ذلك تمثيلات الراهبة روزفيتا (Hrotsvitha) التي أنشأتها على نمط لا يختلف كثيرا عن نمط ملاحى تيرانس . كما كانت هناك محاولات أخرى قام بها بعض الرهبان للتوفيق بين النماذج الكنسية والنماذج الأدبية الوثنية . وكانت الجامعات والمدارس في جهات مختلفة من أوروبا تبذل جهودا ضخما أيضا في سبيل إحياء تمثيلات بلوتوس وتيرانس ؛ على أنه وإن كانت ثمة ضبابية من الغموض تغطي هذا الموضوع ، إلا أن هناك من الشواهد ما يثبت وجود حفلات تمثيلية كانت المدارس تقوم بها على نطاق واسع ، كما أن ثمة أدلة على وجود نمط من أنماط المنصة التمثيلية لا تتصل بأية صلة بمنصة التمثيل في العصور الوسطى ، ويحتمل أنها لا شأن لها أيضا بالمنصة الكلاسيكية ، وهذه هي المنصة التي طوروها لعرض ما يحبونه من أمثال تلك المسرحيات .

على أنهم يردون عودة المسرحية الكلاسيكية إلى الظهور إلى القرن الرابع عشر عادة ، وإن كان الناس لم يشعروا بأثرها الكامل إلا في منتصف القرن الخامس عشر ، وذلك حينما كانت الأكاديمية الرومانية برعاية بومبيونيوس ليتوس P. Laetus تخرج مسرحيات رومانية ومسرحيات يقلد فيها مؤلفوها المسرحيات الرومانية باللغة اللاتينية ، في الوقت نفسه الذي كانت فرق من الممثلين في مـدن فرارا Ferrara وفلورنسا وسينا والبندقية وناپلي ومدن أخرى كثيرة تخرج روايات مشابهة لها ، أو أنها كانت موشكة أن تفعل ذلك . أما أول المسرحيات الأصلية الحقيقية التي كتبت باللغة الدارجة الإيطالية فهي من آثار القرن السادس عشر .

ونستطيع إذا توسعنا قليلا في تعريفنا للمسرحية أن نعود بتاريخ المأساة في عصر النهضة إلى سنة ١٣١٤ ، أو حوالى ذلك ، حينما أخرج أبرتينو موساتو A. Mussato مأساته إكسيريديس Ecceridis تلك المأساة الشديدة القصر والتي كانت تدور حول موضوع إيطالى ، ثم مأساته دأخيل Achilleis ، من الموضوعات الكلاسيكية ، وقد كتبت كليهما باللاتينية وحذا فيهما حذو سنكا . ونستطيع



(صورة رقم ٥٠)
منظر تخطيطي لمسرح أنشئ لإحياء المسرحيات الكاسية ، وذلك في القرن الخامس
عشر . لاحظ أن المنصة من النمط الذي تراه في الصورة التالية .
(عن نسخة ترانزول لمسرحيات تيرانس — نشرت سنة ١٤٩٣)

بمثل هذا أن نعود بتاريخ الملهة الأدبية إلى ملهة مفقودة كتبها پترارك ، على نسق ملاهى تيرانس ، وهذه الملهة مؤلفة أيضا فى النصف الأول للقرن الرابع عشر . ولم يكس القرن الخامس عشر ينتصف حتى كان تقليد الإيطاليين لقدمى الكتاب المسرحيين قد أوفى على الغاية . وظلت اللغة اللاتينية أمدا طويلا هى اللغة المفضلة لكتابة المسرحية ، كما كانت الموضوعات الكلاسيكية مفضلة على الموضوعات المحلية أو الموضوعات الحديثة — وكان ذلك أثرا من آثار رد الفعل الذى أحدثته كثرة تدخل الكنيسة ، ذلك التدخل الذى جعل الكتاب يوجبون ترديد أسماء الآلهة والأبطال اليونان والرومان وترديد قصصهم والإكثار منها بقدر ما يستطيعون . لقد كان التحدث باللاتينية فى زمن كانت المعرفة فيه موضع التبجيل العظيم ، ودراسة اللغات القديمة واسعة الانتشار فى الدوائر العليا من المجتمع ، قمينين بأن يجدا المستجيبين الفهماء فى كل من حاشية البلاط ورجال الأكاديمية . على أن مسرحيات هذه الفترة كانت بالضرورة أدنى بمراحل من النماذج الكلاسيكية حتى لا نرى داعيا لذكر أحد من كتاب هذا العهد هنا . ويستطيع الإنسان أن يدرك ما كان يتسم به الكتاب المتعاملون من نواحي القص والقصور فى ذلك القرن الذى كان أهله يشقشقون فيه باللغة اللاتينية ، على ضوء ما كان يقاسيه كل من دانتي وپترارك من إهمال ونسيان بسبب كتابتهما باللغة الدارجة .

وفى أوائل القرن السادس عشر شرع الكتاب يقبلون على كتابة المسرحيات باللغة الإيطالية إقبالا كبيرا ويعد جيان جيورجيو ترسينو Gian Giorgio Trissino عادة أول كتاب المأساة الإيطاليين الذين أخذوا يكتبون بالإيطالية وباطراد ، وقد كتب أحسن تمثيلياته المعروفة باسم سوفونيسبا Sofonisba ، فى سنة ١٥١٥ ، وقد طبعت مرات كثيرة ثم أخرجت أخيرا سنة ١٥٦٢ . ونستطيع أن نفهم من حياة هذا الكاتب . ومن مؤلفاته ، روح تلك الأيام ثم السر فى إخفاق إيطاليا فى إبراز كاتب مسرحى عظيم فى عصر النهضة . إن سيموندس (١) يتحدثنا عن ترسينو فيقول : إنه كان رجلا ذا لوزعية وعقل دؤوب جبار . رجلا كرس نفسه لمشكلات الأدب والنحو الدقيقة ، وراح يكب على دراسة النقاد القدامى بجد واجتهاد .

لا يتطرق إليهما السكلا ، وذلك بقصد إنشاء القواعد التي تكفل الكتابة بلغة إيطالية صحيحة . لقد بدأ يسد نواحي النقص في الأدب الإيطالي بإنشاء ملحمة من النمط البطولي ، وكتابة مأساة لا تقل قوة عن المآسى الأثينية : أمماهانان الملحمة والمأساة فهما « إيطاليا الحرة Italia Liberata » ، و « سوفونيسبا » وهما قطعتان تستحقان التقدير ، وإن نقصتهما الحيوية ؛ وكانتا أشبه بتمرينات لا تفتقر إلا إلى شيء من العبقرية الشعرية أنشأهما المؤلف نتيجة لهذه العلوم النظرية الطموح .

وقصارى القول ، لقد كان ترسينو يكتب مآسى صحيحة يحاكي بها مآسى القدماء ، وإن تكن مآسى ميتة من الناحية المسرحية . وقد أخطأ وهو يحتذى القدامى في كتاباته فاتخذ سنكا إماما له بدلا من أن يتخذ نماذجه من اليونانيين . ومعظم المآسى الإيطالية التي ترجع إلى ذلك العهد تنزع إلى ما كان ينزع إليه سنكا من عنف وفزع ، وما كان يولع به من برقشة بيانية ، مما يحرمها عما كانت تقسم به المأساة اليونانية من وضوح ورحموية وشعر شائق رائع .

ويمكننا أن نذكر بعد ترسينو شاعرين آخرين يشبهانه ، وكاذا يتعاطيان مهنة الكتابة المسرحية ، وكان لهما أهميتهما في عصرهما . . . وذان هما روتشلاي Rucellai و آرتينو Artino اللذان سوف يأتي ذكرهما في الكلام عن الملهة ، ونذكر أيضا تشنثيو Cinthio الذي كان أول من ابتكر عقد مسرحياته بنفسه ، وأحسن هذه المسرحيات وأدماها هي الأوربسكة (Orbecche ١) ؛ ومنهم أيضا دولشي Dolce ثم تاسو Tasso الذي سوف يأتي ذكره مرة أخرى في معرض الكلام عن المسرحية الريفية ، وفي خلال هذا الزمن كله أو من سنة ١٥٠٢ حتى القرن الثامن عشر . وبالأحرى ، حينما تكون دائرة التطور قد اكتملت داخل إيطاليا ووصلت إلى باريس ثم عادت إلى إيطاليا مرة أخرى تحت تأثير المأساة الكلاسية الفرنسية نلاحظ ماربجه المسرح من مجرد السرد القصصى إلى المسرحية الممثلة تمثيلا كاملا ، وما اكتسبه في ميدان تحرر المادة الموضوعية ، وتنوع الأوزان الشعرية إلا أننا لا نكاد نعثر بمأساة إيطالية ذات قيمة عالية حتى كان الكاتب ألفييري .

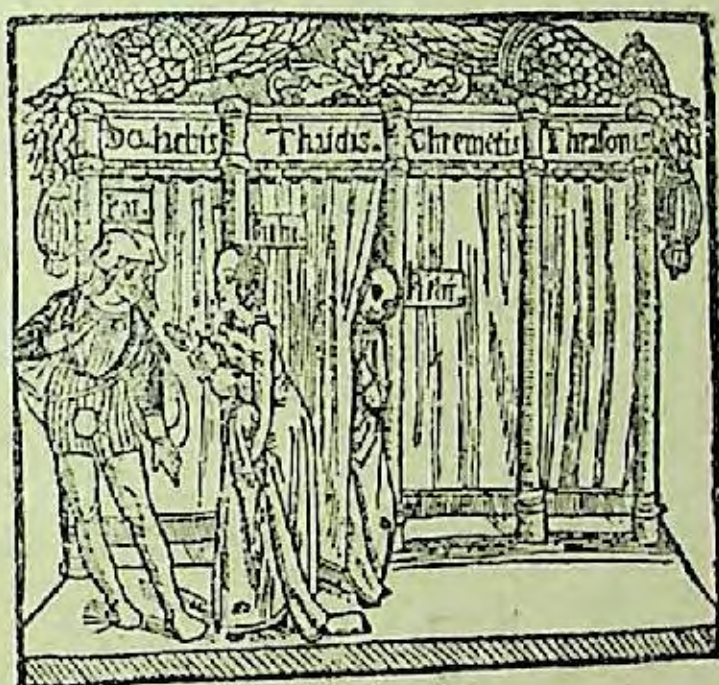
وقد حدث الانتقال من تمثيل المسرحيات باللغة اللاتينية إلى تمثيلها باللغة الإيطالية في ميدان الملهاة في فترة أسبق قليلا مما حدث في ميدان المأساة ، ولم يكد القرن الخامس عشر يقترب من نهايته حتى كانت الملاحى تمثل بالفعل باللغة الإيطالية الدارجة ، سواء منها الملاحى المترجمة أو الملاحى التى كان الكتاب الإيطاليون يحاكون فيها الكتاب القدامى . وقد ظهر فى هذه الفترة نفسها تقريبا أهم كتاب النهضة الإيطالية المسرحيين وأعظمهم شأنا ، وهو الكاتب لودوفيكو أريوستو ، صاحب ملحمة « أورلاندو فربوزو — أى الغاضب » ، وهى الملحمة التى تفوق جميع مسرحياته حسنا ، وإن بقى من مسرحياته تلك عدد كبير إلى اليوم ، مما لا يزال موضع تقدير الإيطاليين العظيم . وقد عاش أريوستو من سنة ١٤٧٤ حتى سنة ١٥٣٣ أى أنه شهد صميم عصر النهضة . وتنعكس فى كتاباته ضخامة تلك الفترة وما اشهرت عنها من جراءة وقحة وانحلال أخلاقى ، ومسرحيته « ليانا » تحظى بتقدير خاص ، وذلك بوصفها صورة للمجتمع فى فيرارا Ferrara فى ذلك العهد ، فضلا عن قيمتها كملهاة . . إن أريوستو حلقة اتصال أساسية بين المسرحية القديمة والمسرحية الحديثة .

ومن بين الأسماء التى يعد أصحابها من الطلائع الذين بشروا بظهور أريوستو فى مجال ابتكار الملهاة القومية نجد اسم : بوياردو Boiardo ذلك الكاتب الذى يبدو أن مسرحيته التى ظهرت سنة ١٤٩٤ ، أو قبيل تلك السنة ، كانت مسرحية مقتبسة أكثر مما كانت مسرحية مؤلفة . ومن تلك الأسماء أيضا اسم : دوفيتسيو Dovizio ، وهو الذى أصبح السكاردينال ببينا فيما بعد ، والكاتب الذى أنشأ ملهاته الهزلية « كالاندرا » ، والتى تنسم « بأنها ملهاة شائنة وإن تمكن ملهاة مسلية » ، على أساس ملهاة « الشقيقتين منينخمى » ، للكاتب اللاتينى پلوتوس ، إلا أنه « زاد فيها من شأن الناحية الهزلية الضاحكة على حساب الناحية الخلقية » ، وقد أخرجت هذه الملهاة فى مدينة إرينو حوالى سنة ١٥٠٩ ، ولم تلبث أن ظفرت بالنجاح الكبير فى جميع البلاطات الإيطالية ، كما بلغ من سرور البابا ليو العاشر بها بعد ذلك أنه كان يعيد تمثيلها فى كثير من الأحيان لحاشيته وأضيافه فى رومة . . ومن أولئك الكتاب أيضا



الكاتب ريكسى Ricchi ، الذى يقفه معظم المؤرخين بمعزل بسبب أن دأول ملهاة إيطالية منظومة له ، كانت اقتباسا عن تمثيلية أخلاقية morality أكثر مما كانت تمثيلية من الطراز الكلاسى .

وفضلا عن أريوستو ، نجد كاتبين طريفيين متحررين آخرين من الكتاب الذين يفيض أدهم بهجة وجمالا ، والذين ازدان بهم تاريخ المسرح . . . وهما نيقولو ميكافيللى وبييترو آرتينو ، اللذان ظهرا فى زمن كان الناس يعيشون فيه عيشة سائبة قاسية متحللة ، ويحبون حبا سائبا قاسيا متحللا . . . فى زمن كان المحارب الأريب الداهية الذى لا يأبه إلا قليلا بشرفه الشخصى أو شرف الناس خليقا بأن يصبح حاكما ويكسب فى خزائنه الثروة . . . فى زمن كانت فيه أعمال العنف والغدر والحتل والقحة أساحة مهياة للعمل شأنها شأن الشجاعة المادية ، فاستظاعا أن يستخلصا الملهاة بصورة نهائية من عيوبها الكلاسية ، وأن يستخدماها لتسليية المجتمع الذى من حولها وتصويره على حقيقته . لقد طاردا الأدعياء حتى طرداهم من الميدان : الأدعياء الذين كانوا باستمرار يتاجرون بالبضاعة القديمة الرثة ، الذين كانوا يسطون على أفكار غيرهم ، ويسجدون بين يدى السلف الكلاسى القديم . لقد كان ميكافيللى وآرتينو أول من ضرب صفحا عن پلوتوس وتيرانس . وقد كان آرتينو يقول ، وأعله كان يتحدث أيضا نيابة عن ميكافيللى : دأنى أصور الناس على ما هم عليه ، وليس كما ينبغي لهم أن يكونوا . لقد كانا يلتزمان دائما ذلك الصدق الصريح الصارم الذى لا افتعال فيه ولا تصنع ؛ الصدق الذى كان تطبيقا لتلك الجملة التقريرية ، لقد كانت مسرحياتهم على التحقيق مسرحيات قوية فياضة فى مناظرها وحوادثها ، خريفة ، تسترعى انتباه المتفرج بما فيها من آراء صريحة لا تعرف التحجل عن الحياة الحسية المثيرة ، كما كان حوارها فى كثير من الأحيان حوارا فكها مليئا بالنكات ، إلا أنها كانت تفتقر إلى تلك الميزة المسرحية النهائية التى تضم أشتات الموضوع وتربط ربطا محكما بين أجزائه ، وهى المزية التى لو تمت لها لجعلتها ندا للملاهى مواير الشخصية التصويرية التى كتبها فى أخريات حياته ، أو ملاهى شريدان الهجائية اللازمة الرشيقة .



(صورة رقم ٥١)

مشاهد من ملاهي تيرانس تؤدي فوق منصة رصيفية
(عن نسخة ترنتزل)

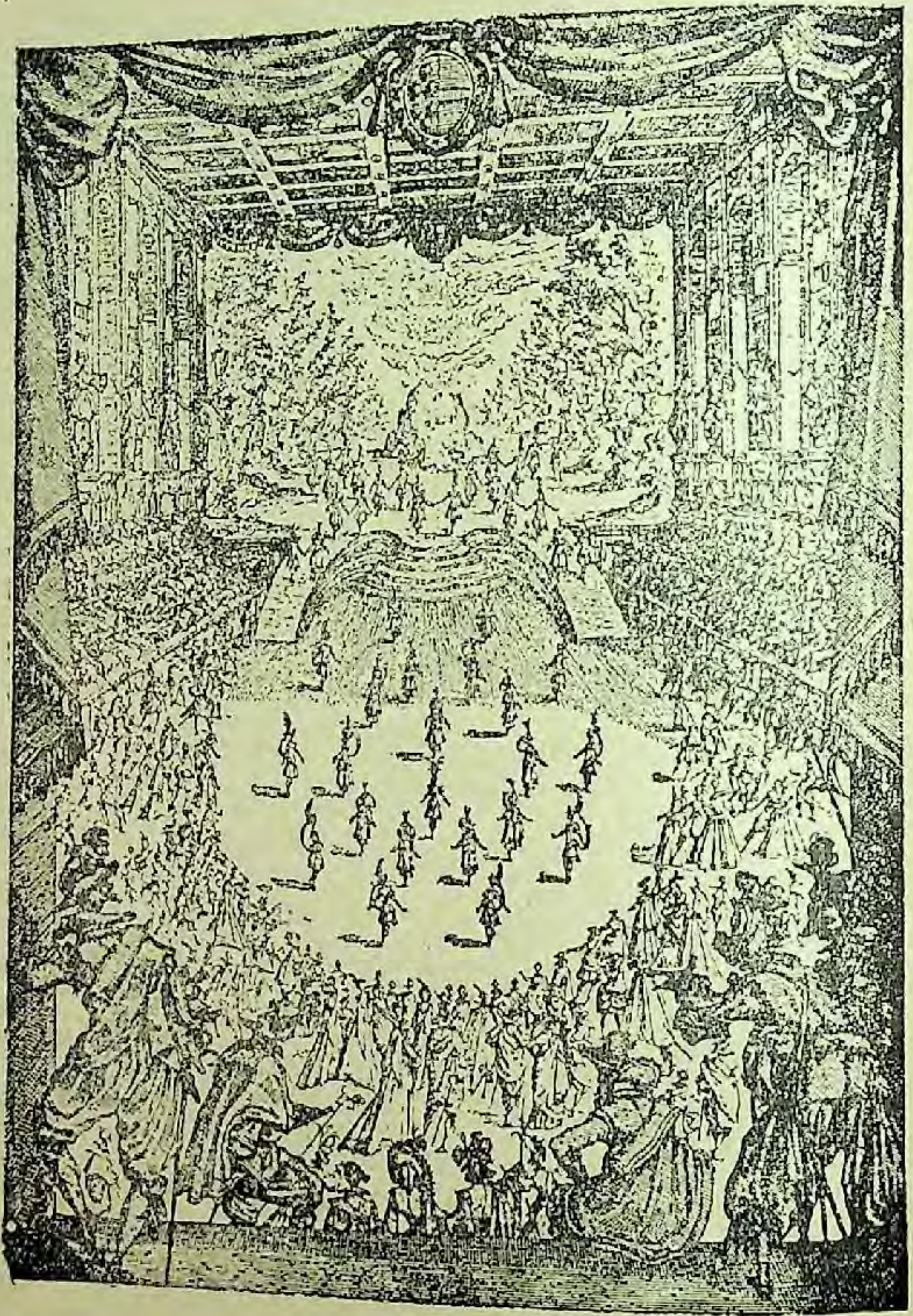
لقد قيل إن آرتينو كان يصور فساد العبقريّة في عصر النهضة الإيطالية ؛ وإنه كان يحسم الخلل أو النقص الذي كان علة العلل في إخفاق إيطاليا في تطوير مسرحية قومية ، وإن خشوتته الملازمة المخامرة كانت سببا في استحالة قبول تمثيلياته لقدر كبير من الرقة واللفظ ، وإن تسفله وابتذاله سواء في تفكيره أو في تعبيره كانا سبب انحلال الثقافة الإيطالية ، بقدر ما كانا سببا في استمرار تلك الضحالة في موهبته وعدم ثباتها . لقد حطم آرتينو بحركة رائعة تلك الأصفاد التي كانت تسم المسرحية بالحدقة ، إلا أن اعتداده بنفسه ، وما كان ينطوي عليه من حقد وموجدة ، وما كان في طبيعته من شهوانية . . . كل أولئك كان آفته كفنان . ومن النقاد من يقول إنه كان أشهر من أنذر بوشك ظهور ما تأخذ به الصحافة الحديثة من تلك الوسائل الشعبية وطرق الابتزاز والإخبار والواقعية ، والإثارة — وبالأحرى ظهور المسرحية الصحفية ذات الحوادث المثيرة المسلية .

ويمكننا أن نلخص عقدة مسرحية «ماندراجولا» التي كتبها ماركيا فيللي ، وأن نقبس منها فقرات قليلة ، وذلك بما يفصله من الحديث عن أحوال الملهاة في تلك الحقبة من الزمان — وقد عرضنا نماذج من المسرحيات في أحقاب أخرى بتلك الطريقة . إلا أن أذواقنا وعاداتنا قد تغيرت بالقدر الذي أصبحت فيه تلك المسرحيات على ما يبدو لا تروق أحدا من الذين يترددون على المسارح اليوم . مما يجعلها غير ذات أهمية في نظر الكثيرين (أو نظر القليلين) . وحسبنا أن نقول إن هذا الموضوع هو الذي كانت الشعوب اللاتينية تهواه وتشغف به أشد الشغف ، وبالأحرى اتخذ امرأة متزوجة عشيقا لها بطريقة يزيد في لذعها تغاضي الزوج وتجاهله لأنه هو نفسه يبادل زوجته نفس الخيانة — وهذا كله معروض بطريقة لامثيل لها في مجال الاستهزاء والاستخفاف والتهكم .

والحقيقة أن عشورنا فجأة هكذا على كانبين بهذا القدر من الفساد والانحلال بعد أريوستو بفترة وجيزة دليل على الحياة التي كان يعانيها المسرح «الجدير بالعلماء» ، أو المسرح ذو النزعة العلمية في تلك الفترة ، ذلك المسرح الذي اسرف كتابه إسرافا شديدا في إنهاك قواهم في تقليد القدامى تقليدا ميتا ولا حياة فيه . لقد كان أول

من أشاع فيه القوة والأصالة هم هذان السكاتبان اللذان كانا يحميان تقريرا تلك الحياة المتحللة تحللا لا يصدقه العقل : آرنينو ، الذي كان أخلق بأن يشار إلى اسمه برمز خاص ، ثم نيقولا ماكيافيللي الذي نتذكر اسمه في لغتنا بصفة دائمة بعبارتين يتساويان فيما يوحيان إلينا به ، هما : « هذا الشخص الميكيا فيللي ! » ، أو كما يقول بعضهم : « هذا العجوز نيك ! » ، أى نيقولا ميكيا فيللي العجوز . وثمة عدد كبير جدا من أسماء الكتاب المسرحيين ، وثبتت بأسماء ملاء كثيرة معروفة مثل آلاف المرات تهض دليلا على خصب الإنتاج المسرحي في أثناء حياتي آرنينو ومكيافيللي وبعد موتهما ، إلا أن الملمة الأدبية كانت قد لفظت أنفاسها في إيطاليا عمليا بعد وفاة هذين السكاتبين .

على أن لقصة المسرح الإيطالي في عصر النهضة جانبها المشرق مع ذاك . فنحن لا نكاد نترك نصوص المسرحيات القيمة الخالدة بوصفها معياراً للمسرحيات الجيدة نقيسها عليه ، ولا نكاد نغضى عن اعتبارات المسرحية الأدبية حتى نجد شواهد كثيرة على أن إيطاليا كانت تحفل بنشاط مسرحي ضخم وخارق للعادة . لقد كان الناس يشغفون بتلك الملمة الشعبية التي عرفتها شوارع المدن الإيطالية . . . أو تلك المسرحية المرتجلة التي كانوا يسمونها ال *Commedia dell' Arte* والتي كاد تطورها يتم دون أن يعرف الحوار المكتوب . لقد كانت تمثيلية مسرحية صرفة ، تمثيلية إيطالية أصيلة إلى الحد الذي يثير العجب ، تنقسم بما كانت تنقسم به مسرحيات هذه الفترة من خشونة وإسفاف وفجور . . . لقد كانت في أوائل عصر النهضة تمثيلية سوقية خالية من روح الاستخفاف والتهكم . . . تمثيلية تعبيرية ومسلية إلى آخر حدود التسلية . وكان الإخراج المسرحي في مسارح البلاطات يتطور بوصفه فنا عن فن زخرفي جديد ، وعرض جديد يعنى بناحية الفخامة والآبهة التي توائم حياة السرف ومظاهر الترف التي كانت تتنافس فيها أسر الأشراف والنبلاء . لقد كان المسرح يقوم بدوره البراق في تقدم التحرر الإنساني . . . هذا التحرر



(صورة رقم ٥٢)

عرض مسرحى فى مسرح باليه من مسارح فلورنسة ، من عمل جاك كالو عن مسرحية أقنعة من
مسرحيات البلاط فى سنة ١٦١٦ — وهى من رسوم اليهو الكبير فاما يسمى الآن قصر أوفيزى
Uffizi Palace — لاحظ الراقصة فى باحة الرقص وفوق المنصة أيضا — ولاحظ المناظر
غير المبنية ، وبما يقال إن هذا الرسم الحفور الذى عين فيه الفنان كالو الخط الطبيعى الذى يتخذ هذا
الشكل الدائرى والذى يقف من حوله المتفرجون هو الذى ساعد على تحديد شكل مدرجات المسارح
فما بعد واتخاذها شكل : حدوة الحصان .
(نقلا عن كتاب : مسارح الغد) : بقلم كنت ما كجوان

لقد كانت فلورنسا أيضا ، وبوصفها مهد النهضة ومنبتها الأول ، المأوى الذى ترعرعت فيه أعظم الروائع الفنية وأكثرها عددا . وقد كانت البلاطات الفلورنسية التى لم يكن يضارعها إلا ما يذكره الرواة عن بلاطات أسرة الجونزاجا فى مدينة مانتوفا ، وبلاط مدينة فرارا فى ظل حكم أسرة دى Estes ، والبلاطات الأخرى التى لم تكن تقل عن هذه أبهة وتألقا ، لا تزال على ما كانت عليه من الذروة فى الفخامة والبهاء والعظمة . لقد كان حكم أسرة المديتشى Medici هم النموذج الأصيل لحكم عصر النهضة الذين كانوا يجمعون فى وقت واحد بين شخصية الجندى السياسى ، والأمير التاجر ، والحاكم المؤمر . وقد بذل البسابوات من آل المديتشى أكثر ما فى وسعهم لتحويل البلاط البابوى فى روما إلى صورة جائلة فخمة مطابقة لما كانت تتسم به البلاطات العلمانية المتألقة التى أنشأها آباؤهم الأولون من قبل فى مدينة فلورنسا عروس نهر الأرنو ، وقد حارلوا ذلك وإن كانوا أقل تحمسا فى نزعاتهم غير الدينية ، وأقل تطرفا فى ميولهم الانحلائية من بعض الأمراء الآخرين ، وأقل تعطشا لسفك الدماء .

إن هؤلاء النبلاء هم ورجال حاشيتهم ، ومنافسوهم الذين رضخوا لهم ، أو الذين كانوا يتحينون الفرصة لاغتيالهم واغتصاب سطاتهم ، حتى بنما كانوا يشاركون فى إقامة المهرجانات الفخمة ذات المظهر الاجتماعى ، ويشاركون فى المجهودات التى تبذل فى دنيا الفنون ، ونساؤهم الأثيرات وشعراؤهم الخصوصيون . . . كل هؤلاء كانوا يزدون فى بهاء هذا البلاط الخلاب الذى بلغ حدا من السرف ندر أن يوجد له نظير فى أى عهد آخر . لقد كانت مدينة فلورنسا تضم فى وقت واحد ثلاثين قصرا داخل أسوارها . ولم يكن سكانها يقلون عن حكمها كثيرا فى ميدان الثقافة ومجال الحيوية والاستقلال الذهنى ومحبتهم للفنون . إلا أننا نجد فى الطبقات الأدنى يصدقها العقل — ويحدثنا الرواة فيقولون إنها مرتبة من الحياة الإنسانية لم تسفل إلى ما هو أدنى منها فى تقدير الناس فى أى عصر من العصور — نحن إن وجدناها قد تنفض استخفافا ، لأن هذه الطبقات لأشأن لها بالتمثيلات الفاخرة الملوكية

التي تعرض في بلاطات أولئك الحكام .

وقد كان كوزيمو دي مديتشي ، هذا الطاغية المنحل الاناني الساخر المستهتر السفاح ، الذي لا مبدأ له ولا خلق ، لا يزال راعي الفنون العظيم الذي يستقدم العلماء من أقاصى المعمورة ليضمهم إلى حاشيته ، والذي يغدق المكافئات العظيمة السخية على رجال المهار والمصورين والمثالين في مقابل ما يقومون به من تزيين فلورنسا ، كما كان يلتقى الشعراء ليناقشهم في الشعر بوصفه الناقد الواعى الفهم ؛ ويجمع المخطوطات وآيات الفن ، ويحشد النساخين حتى لا تكاد تقف أقلامهم ، ويجعل من قصره مركزا للجمعيات والهيئات الأدبية والفلسفية والفنية ، وينشئ " الأكاديمية الأفلاطونية " — وبالاختصار كان في الوقت الذي استحق فيه أن يدعى في دنيا السياسة " أبأ الوطن Pater Patriae " ، قد وضع بسخائه الحليم أغلال ديوته في رقاب محبي الفنون في جميع العصور .

ثم يأتي بعد ذلك لورنتزو العظيم : الذي يعد اسمه نفسه كما أثبتته مكيافللى في أحد إهداءاته ، وكما خلده جميع المؤرخين المحدثين ، حافزا لخيالنا في تصور مسرحه . لقد كان لورنتزو الصورة المجسمة الحقيقية للروح الحرة في عصر النهضة ، وذلك لأنه كان هو نفسه شاعرا وعالما ، لا يستهان بقدره في الشعر والعلم ، كما كان ينظم الأغاني والأناشيد لمهرجانات الأعياد ، وراعى النهضة الذي قام بأوفى نصيب في الربط بين نيارى إحياء العلوم والآداب القديمة ، وتيار النشاط الإيطالى الحديث ، ولم يكن يقل حماسة وحمية في تشجيعه الأغراض الذهنية ورعاية الفنون عنه في المغامرات الغرامية والمبارزة والمكائد السياسية . إن هذا النوع من الأمراء هو الذى يمكننا أن نتصوره وهو يصدر أوامره بأن تمثيلية معينة للكتاب اللاتينى تيرانس يجب أن تمثل في ليلة ما معينة ، وأن تمثل طبقا لما كانت تمثل به في الزمن القديم تماما ، وعلى منصة بهو المرقص ، وفي الليلة التالية تمثل أحدث مأساة من المآسى التى ألفها واحتذى فيها مآسى سنكا شاعره الذى يتمتع برعايته ، وفي أمسية أخرى تمثل لأحدى مسرحيات الألقعة ، على أن تشتمل على " عدد كذا وكذا من الراقصين ، وكذا وكذا من تلك " التراكيبات و (الديكورات) ، المسلية التى كان أهل



(صورة رقم ٥٣)

منصة منظورية معمارية - أنموذجية - ديكور لمسرحية « الجزائر الكيو » سنة ١٥٦٦

(عن كتاب المناظر والآلات المسرحية في المسرح الإنجليزي في عصر النهضة - بقلم لى ب . كامبل) .

الفن يقبلونها منجمة — أى قطعة بعد قطعة — عن المدونات والمسرحيات التاريخية ذات العرض الفخم .

وقد أخفقت تلك المسرحيات التي كانت تحتضنها مسارح بلاطات هؤلاء الطغاة كما رأينا في الوصول إلى مرتبة عالمية ذات قيمة . فماذا إذن كان هذا الذي يضاف مثل هذا البهاء على مسرح عصر النهضة ؟ ... إنه بخاصة فخامة تلك الزخارف الخارجية ، وبلى ذلك تلك الملاءمة التامة بين ما كانت تعرضه تلك المسارح وبين الحياة في تلك الأوقات . ولقد كانت إعادة الكشف عن عناصر الفن المسرحي القديمة — في أنماط أبنية دور التمثيل ، وفي الديكورات وفي آليات المسرح — الثروة الجديدة في العرض المنظرى ... لقد كان هذا كله من المكاسب التي تبعت كإمالة في روح تلك الأيام . لقد كان بهو الرقص ذو الزخارف الفاخرة في قصر الأمير يتخذ مسرحا ، كما كانت منصته تكتسى بما يلائم ذلك من الزخارف الخصبية المسرفة في وفرتها .

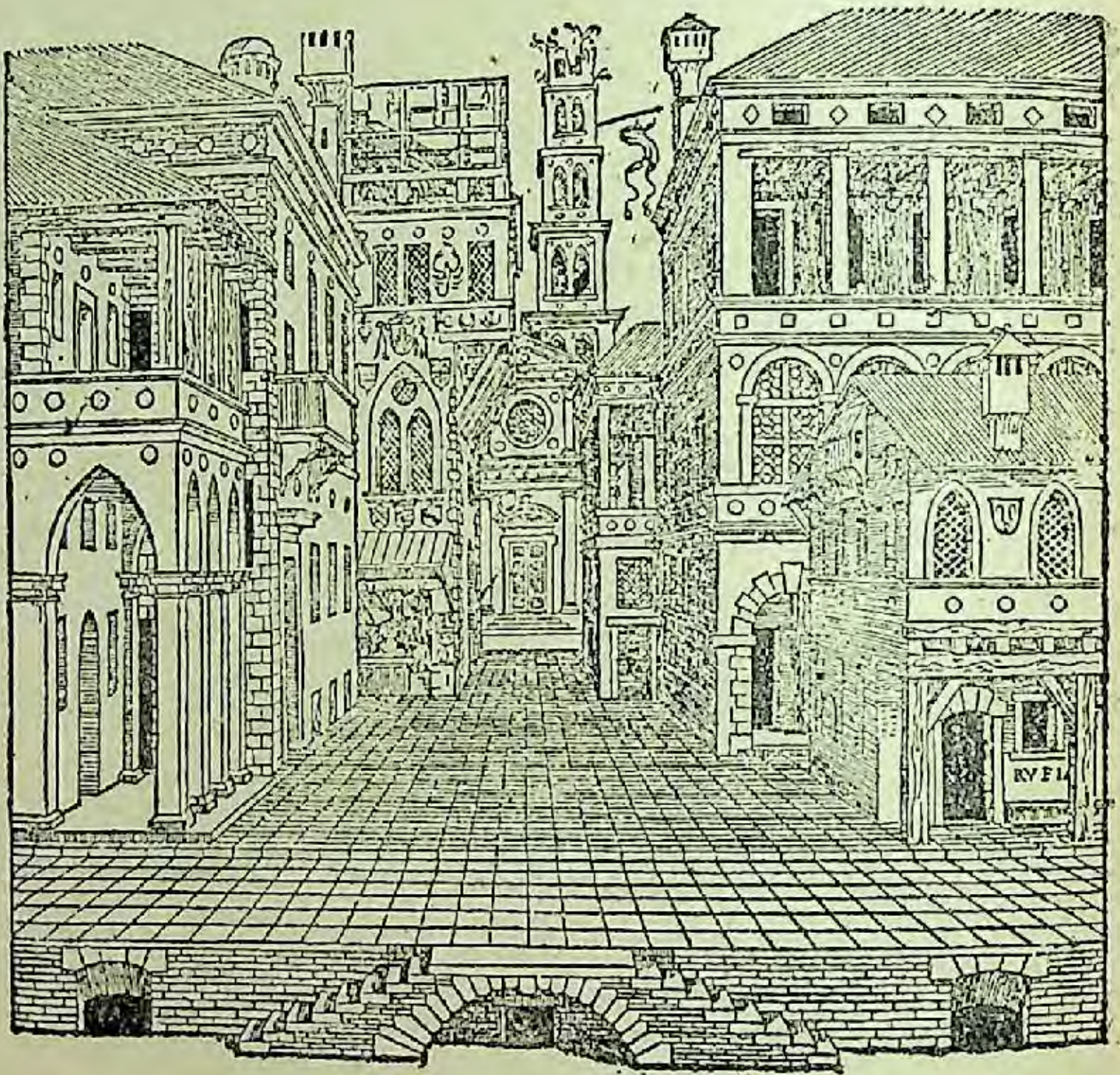
ونستطيع أن نترك أحد شهود الرؤية ممن عاصروا هذه المناسبات يصف لنا إحداها لكي نكون عنها صورة أحسن (ويحمل بنا أن ننسى وقتنا أن التفاصيل الآتية تتناول بلاطا آخر غير البلاط المديتشي ، وأن تاريخ المناسبة المذكورة يأتي بعد عام من وفاة لورنتزو العظيم : ولندكر أن بلاط البندقية . كان يقف على قدم المساواة والبلاط الفلورنسى) . فإليك ما كتبه بياتريشي د سته B. d' Este من مدينة البندقية في شهر مايو من سنة ١٤٩٣ إلى زوجها نائب الملك في ميلان :

« ... وبعد أن تناولنا غداءنا واسترحنا قليلا جاءت جماعة كبيرة من السادة ليأخذونا إلى بهو الاحتفالات في القصر . وقد ركبنا في الصنادل (الجوندولات) وعندما وصلنا إلى القصر تقدموا بنا إلى البهو الكبير حيث أقيمت منصة فاخرة في أحد أطراف الصالة ، وكانت تنقسم قسمين ممتدين من أول الحيطان إلى آخرها ، وقد قامت في وسط الصالة منصة مربعة أعدت للرقص والعروض المسرحية . وقد صعدنا إلى المنصة الفاخرة حيث وجدنا عددا من عقائل السيدات البندقيات النبيلات ، وبالأحرى مائة وثلثين وثلثين عدا ، تحلين بكل ثمين من مكنون

الجواهر . وفي أثناء الرقص غادرت البهو وأويت إلى غرفة أخرى حيث استرحت ساعة من الزمان ، وحينما عدت ثانية كان الظلام يضرب بجرانه في البهو بأجمعه ، ومائة شمعة مدلاة من السقف ، بينما كان التمثيل يجرى فوق المنصة ، وقد ظهر فيها حيوانان كبيران ذوا قرون ضخمة ومن فوقهما راكبان يحملان كرتين وكأسين من الذهب وعليهما ضفائر من الخضرة . ثم يتبع هذين عربية من عربات النصر كانت تستوى على عرشها ربة العدالة ممسكة بيدها سيفاً مسلولا نقشت عليه كلمة « كوناكورديا ... » أي ربة الوئام والسلام ، وقد كللت بأكاليل السعف وأغصان الزيتون . وكان في العربية نفسها ثور يضع حوافره على تمثال للقديس مرقس والأفعى . وكان هذا رمزا . كما لابد أن تستنتج يا صاحب السمو ، للحلف (١) . ولما كان الأمير وجميع هؤلاء السادة يتحدثون عن سموك ، كما تبين لي ذلك من جميع أحاديثهم إلى ، بوصفك صانع السلام والوئام في إيطاليا ، فقد أظهروا تمثالا لرأسك في هذه الحفلة التمثيلية ، فوق قوس من أقواس النصر يعلو على جميع الأفواس الأخرى . ويأتى خلف العربية أفعوانان كبيران يركبهما شابان آخران لا بسين كما يلبس الراكبان الأولان . فكل هؤلاء يصعدون فوق المنصة القائمة وسط الصالة ، ويرقصون حول ربة العدالة ؛ وبعد أن يرقصوا فترة من الزمن تنفجر السكرتان ، ويظهر منهما عقب الانفجار لهب يبرز منه ثور وأسد وأفعى ورأس رجل مغربي فجأة ، ثم يأخذ هؤلاء جميعا في الرقص حول تمثال ربة العدالة . ثم تأتى الوليمة عقب هذا . ويؤتى بالاطباق وصنوف الحلوى على نفحات الطبول ، ومن ورائها عدد لا حصر له من المشاعل ... فإذا انتهت الوليمة قدمت حفلة تمثيلية أخرى يقوم فيها بالدور الرئيسى شابان ممتطيان صهوة أفعوانين . ثم يصل رسول في عربية من عربات النصر أوفى أحد الزوارق ... ثم لا تمضى فترة طويلة حتى تظهر عربية النصر التابعة للحلف مرة أخرى ، ومن ورائها أربعة من المردة . فالمراد الأول يحمل سلة من ورق الأشجار والفاكهة ، والمرادان اللذان يليانه يحملان هراوتين ذواتي كرات من الذهب والفضة ، أو عرّادتين — أي نبلتين — بينما يحمل المراد الأخير سلة قرنية كالتى يحملها المراد الأول في يده .

(١) أعداء دولة البندقية في ذلك الوقت .





(صورة رقم ٥٤)

المنظر المعماري الثابت لتمثيل الملائكة كما يصفه سربو - سنة ١٥٤٥
نقلا عن صور مستعادة في مجلة (الفنون المسرحية الشهرية) عن الأصل في كتاب
سربو : الفنون المعمارية

ثم تاتي بعد ذلك أربعة حيوانات أشبه بالحيوان الخرافى خيميرا ، يركبها أربعة من المغاربة العراة وهم يدقون بالرقوق أو الدفوف والصنوج ، أو مصنفين بأيديهم . ثم يأتى من وراء هؤلاء أربع عربات من عربات النصر تحمل تماثيل لديانا ولإله الموت ، ولأم البطل ملياجر ، وكثيرين من الرجال المسلحين — بحيث ترى أربعة رجال أو خمسة فى كل منها ، والجميع يقصدون تمثيل قصة البطل ملياجر ، وهى القصة التى عرضت بهذا فيرها من أول ميلاد البطل إلى وفاته ، يتخللها فترات من الرقص . وكان مطران كومو يجلس إلى جانبي الأمسية بطولها ، وقد جعلنى أضحك كما لم أضحك من قبل قط من ضيقه الشديد لطول العرض التمثيلى وكراهيته لهذه الحرارة الخانقة فى تلك الصالة المزدحمة بالمدعوين ، وكنت لا أنفك أذكر له ، من باب معاكسته والتماسا للمزيد من فكاهاته ، أن ثمة أضيافا آخرين لم يصلوا بعد ، وأن التمثيل سوف يمتد ويمتد فلا ينتهى إلا صبيحة الغد . ولما عدنا إلى منازلنا آخر الأمر ، تعشيت عشاء خفيفا ، ثم أويت إلى فراشى ، وكانت الساعة الثالثة صباحا بالفعل . وكانت المنامة التى أرتديها بعد العشاء قرمزية اللون مموهة بالحرير الذهبى ، وعلى رأسى قلنسوتى المرصعة التى تدلت منها دلايات رصعيتى اللؤلؤية ذات الجوهرة الكستنائية . والآن أستودعك الله يا صاحب السمو ؟ . من زوجة سموكم الوفية المخلصة .

فيمكونديسة

بياتريشى سفورتزا

ويتضح هنا بالفعل أن المسرحية تاتى لاحقه بتلك العناصر الجديدة الناشئة عن الاستعراضات التاريخية الفخمة ورقص الباليه الحافل بالزخارف وألوان الزينة . إننا نرى هنا أشباح وحوش ومردة وأفاع وخيميرات خرافية وأطيافا مجازية وقصصا أسطوريا ، وفترات استراحة يتخللها الرقص .. وهذا كله بدلا من الفعل المسرحى القائم على الوحدة .. وهذا كله يأتى مختلطاً بالوليمة وتناول الطعام ، وفى حضرة كرائم السيدات الأنيقات المغاليات فى التزين بغالى الثياب وكريم الجواهر ؛ وفى حضرة الأساقفة والوردات ومن إليهم — ولا يمكن الفصل بين هذا كله فصلا تاما ، وبين الأغراض السياسية أيضا .

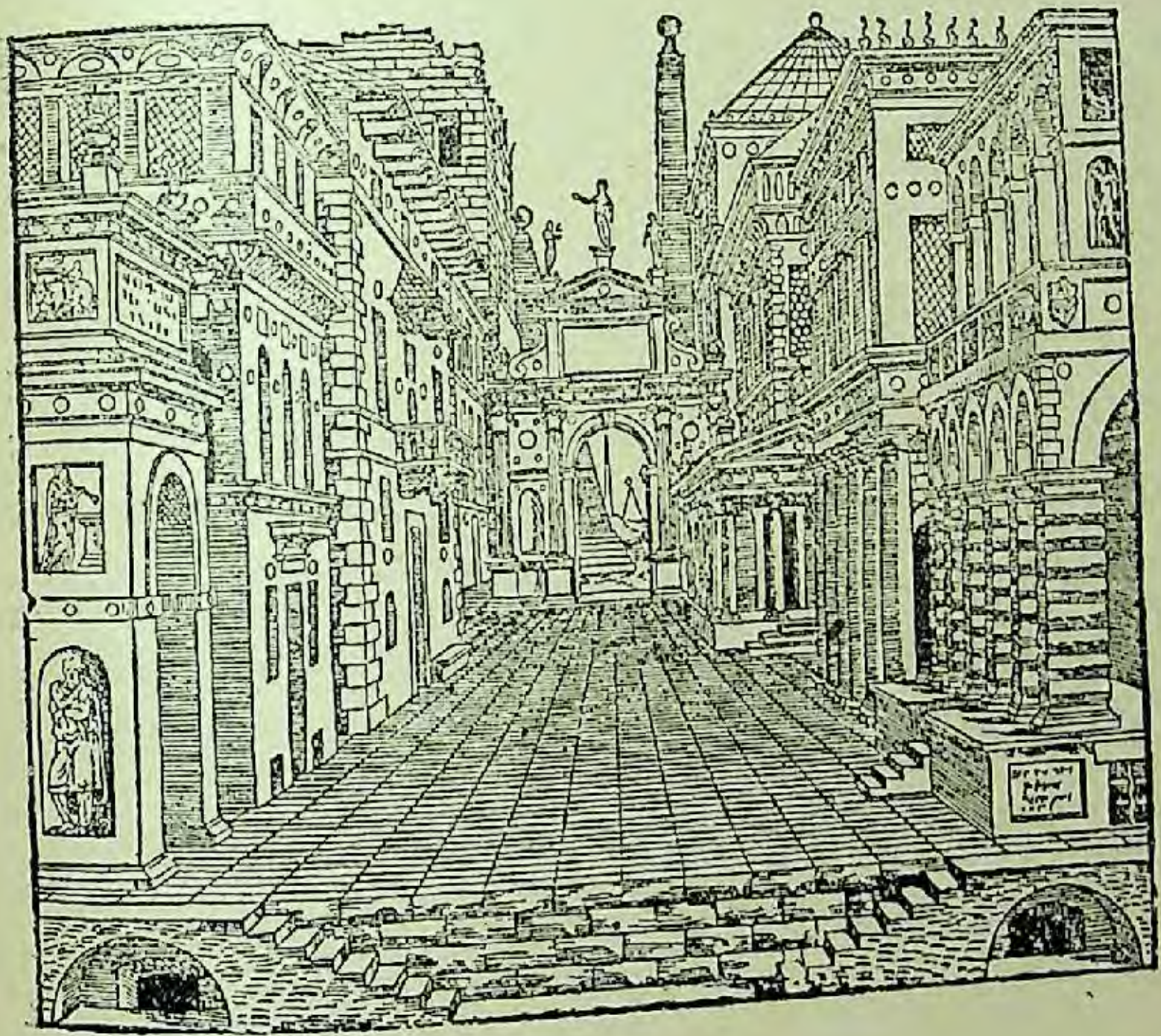
وكانت الملاحى اللاتينية لا تزال تمثل إلى جانب الملاحى الإيطالية . وقد كتبت
إيزابلا د سته أخت بياتريشى صاحبة الخطاب السالف ، وبعد ذلك ببضع سنين ،
تقول : « إن هذه التمثيلات مكتظة يقينا بكلمات لا معنى لها ، وهى لا تخلو من
فقرات مشيرة للشكوك والريب قد يعترض عليها بعض الأشخاص . ومع ذاك فهى
تمثيلات مسلية ، تبتعث ، الكثير من الضحك ، وبخاصة لما تحفل به من التغيرات
الصوتية الكثيرة ولما يقوم به أولئك الممثلون من التمثيل البارع البديع . . . وفى
السنة نفسها شاهدت إيزابلا فى مدينة ماتتوفا تمثيلات (وصفها سيجسموندو كانتلو)
بما يؤكد عظمة إخراجها :

« شهدنا فى يوم الجمعة تمثيل مسرحية « فيلونيكو » وفى يوم السبت مسرحية
الپنيولو Il Penulo ، مؤلفها پلوتوس ، وفى يوم الأحد مسرحية « هيپوليت ،
لسنكا وفى يوم الإثنين مسرحية « أدافى ، لثيرانس : وكان الممثلون المهرة يقومون
بالقاء هذه التمثيلات جميعا وتمثيلها ببراعة عجيبة تقابل بأعظم آيات الاستحسان
من المتفرجين . . . وأعلى أخفق فى الواجب الذى عهدت إلى به إن لم أكتب إليك
عما يحتاج فى الواقع إلى كتابة خير منى — لتحدثك عن كل هذه الفخامة وكل ذلك
البهاء ، وجميع تلك البراعة فى الإلقاء ، وذلك الجمال الذى أحاول وصفه بأوجز
ما فى قدرتى من الإيجاز . . .

* * *

ثم تأخذ الراوية بعد هذا فى وصف منصة وصالة حاشدين بالخارف ، بهما
تصاوير من صنع مانتنيا Mantegna تشتمل على جبلاية فى حديقة ، وسواييط (أى
طرق مسقوفة) وأوراق من نباتات شتى ، وأعلام ورايات ، وعلى « قبة سماء زرقاء
مرصعة بأبراج النجوم التى تبدو من نصف الكرة الأرضية الذى نعيش فيه . . . وبملا
شك فيه أن پلوتوس ونيرانس وسنكا كانوا يظفرون هنا بديكورات نخمة جديدة
(لم تظفريها مسرحياتهم من قبل) .

وهناك فضلا عن هذا وصف لإيزابيلا نفسها تبدأ بتعليق أو شرح للأزياء
الفاخرة التى أعدت لحسن من الملاحى ، والتى كانت من الكثرة بحيث لم تكن تستعمل



(صورة رقم ٥٥)
المنظر المعماري الثابت لتمثيل المآسى : لاحظ صرامة المعمار هنا
إذا قورن بالمعمار في الصورة السابقة .

تلك التي لبسها الممثلون مرة في إحدى الحفلات ، في حفلة أخرى أبداً ، وإن بلغ عدد الممثلين مائة وعشرة رجالاً ونساءً ! ... ويكتب لنا برناردينو من مسرح بلاط فرارا سنة ١٥٠٨ خطاباً (١) يلخص لنا فيه جميع ما كان يجري في حفلة تمثيلية مبتدئة بالتحدث عن المسرحية والتشيل إلى وصف المناظر الفخمة والرقص والاستعراضات التاريخية الملكية الفاخرة فيقول :

« في مساء يوم الإثنين شهد الكاردينال تمثيل إحدى الملاحى من تأليف مسرلودو فيكو آريوستو Messer Lodovico Ariosto وقد حولت المسرحية إلى صورة من صور المهزلة أو الدعابة العابثة ، كانت من أولها إلى منتهاها أشبه في رشاقتها وإدخالها السرور على النفوس بأية ملهاة أخرى من الملاحى التي رأيتها تمثل في أى مكان آخر ، وقد أثنى الناس عليها ثناء عاطرًا حيثما كانوا . أما موضوع المسرحية فكان من أظرف الموضوعات وألطفها ، وهو يدور حول شابين يقعان في غرام عاهرتين أحضرهما أحد القوادين إلى مدينة تارتو ، وبالمسرحية كثير من الدسائس والمقالب والحوادث القصصية وكثير من الأخلاقيات اللطيفة والأمور المختلفة التي لا نجد نصفها في مسرحية من مسرحيات تيرانس ، أما الأدوار فكانت موزعة على ممثلين شرفاء صالحين ، كلهم من خارج المدينة ، وكانوا يلبسون أجمل الملابس ، ويسمعوننا أعذب الألحان في الاستراحات ، كما كانوا يرقصون لنا رقصة الطباخين المغربية الذين زادتهم الخمر دفئًا وحرارة ، والذين كانوا يحملون أوعية من الفخار مربوطة فوق بطونهم ،

(١) الفقرات المقتبسة هنا وفي آخر هذا الفصل منقولة عن كتاب :
ملك شعراء البلاط The King of Court Poets وهو دراسة عن أعمال لودوفيكو آريوستو
وحياته وزمنه من تأليف إدمند — ج — جاردنر (لندن سنة ١٩٠٦) وهذا الكتاب وكتاب
المؤلف نفسه : « الدوقات والشعراء في فلورنسا » (لندن ١٩٠٤) يلقيان الضوء على مصدر
الدسيسة السياسية والاجتماعية التي كانت معينة لأعمال فناني عصر النهضة وشعرائه . ولا يقل
الكتابان اللذان نقلت عنهما ما نقلت من خطابي بياتريشي ولابزايلا دسته وها : بياتريشي
دسته دوقة ميلان ، و : لابزايلا دسته مارشيانيسة مانتوفا ، لابقلان إمتاعا وحاذية عن الكتائين
الذكورين . وكلاهما من تأليف جوليا كارتريت (مسز أدي Mrs Ady) ، ونشر كلا
الكتائين في لندن سنة ١٩٠٣ .



(صورة رقم ٥٦)

منظر لتمثيل المرحبات السائرية كما رسمه سربو

ويضربون بعصيتهم (على الوحدة ١) مع موسيقى السكاردينال : إلا أن الذي كان أحسن ما في هذه الاحتفالات والتشيليات كلها هو هذه المناظر التي كانت تؤدي فيها ، والتي قام بصنعها ما يسترو برجرينو Maestro Peregrino مصور الدوق . لقد كان مشهدا من مشاهد المنظور لمدينة بمنازلها وكنائسها وأبراجها وحدائقها . . . مشهدا عجبا لا يمكن أن تملأه العيون ، لما يحتويه من مختلف الأشياء التي أبدع الفنان في تصويرها وتنفيذها ببراعة نادرة وصنعة خارقة . . .

* * *

ونحن نتساءل عن هذه المناظر المسرحية الجديدة التي لا ينفك عدد كبير جدا من مؤرخي عصر النهضة وإخباريها يبدون إعجابهم بها وابتهاجهم برؤيتها . . . ماذا عساها تكون ؟ وماذا عسى أن يكون مكانها في فن المسرح ؟ . ومن أين جاءت ؟ . إننا نؤكد نجزم بأن أحدا لم يحاول قط في أيام اليونانيين أن يمثل مسرحية ما في ديكورات مرسومة ، وبالأحرى ديكورات إيهامية . وفي أيام الرومان كان جدار المنصة المعمارية حافلا بزخارف تجعل منه خلفية خصبة بما تشتمل عليه من ألوان الزينة ، إلا أن المناظر المصورة كانت إما مجهولة أو شديدة الندرة بحيث جعلها جميع المؤرخين أو أغفلوا ذكرها . وفي حوالى هذا الزمن نفسه كان مخرجو مسرحيات الخوارق ومسرحيات الأسرار يطورون مناظر معاصرة لتلك المناظر تشتمل على مجاميع من لوحات الصور الصغيرة (داخلية في صميم الديكور) إلا أن هذا كان عملا لا يحتمل أنه كان ذا تأثير كبير في فنون مهندسى عصر النهضة المعماريين أو فنون المخرجين المسرحيين .

والراجع أن النزعة نحو التركيبات الإيهامية والمؤثرات المصورة نشأت من مصدر واحد في كلتا الحالتين : فقد بدأ القسرس في تصوير حوادث مسرحية الأسرار لأنهم كانوا يعالجون جماهير ساذجة تقرب عقليتهم من عقليه الأطفال ، ثم أخذت الطريقة التصويرية تنتشر بالتدريج لتتألف منها الخلفيات المسرحية ، وقد أخرج المخرجون في إيطاليا في عصر النهضة ملهة أمام مشاهد من الرسم المنظور لا يمكن أن تملأ العيون لما يحتويه من مختلف الأشياء . . . لهذا السبب نفسه . . . أى لكى

يثيروا السرور في نفوس تلك الجماهير ببراعة تصوير مكان المسرحية وكثرة الرسوم
والزخارف المدهشة . وإنه ليجدولى دائما أن أحسن تفسير لتلك الأشياء القرية
التي حدثت باسم الزخارف المسرحية في تلك الفترة ثم ما تلاها من قرون : هو أن
المخرجين أخذوا بهذا المبدأ الذي يجيز لهم إدخال قدر كبير من الأشياء التي تدخل
السرور على نفوس « الأولاد » ، كما كانوا يسمون المتفرجين حينئذ . وإنه لمشكلة
حقا أمر هذه التركيبات المنظورة والمصورة ... وهل كان ظهورها نقمة على المسرحية
اليافعة أو كان ظهورها نعمة عليها (وإن كنت أنا شخصا أو من بالألوان والإضاءة
والعناصر البصرية عامة بوصفها ركنا هاما مساعدا من أركان الإخراج ...) وعلى
كل فقد كان هذا هو الزمن الذي ازدهرت فيه « المناظر » المسرحية ؛ وسنرى أن
تركيبات المنظور المصورة سيظل لها مكانها البديع الخلاب حتى القرن العشرين في
مسارح أوروبا كلها .

إن موضوع المناظر المصورة موضوع معقد تعقيدا سيثيا ، وكانبنا الفرارى :
بروسپيري ، الذي كتب لنا عنها سنة ١٥٠٩ ، يثنى ، كما رأينا ، على مشهد من مشاهد
المنظور لمدينة بمنازلها وكنائسها وأبراجها وحدائقها . وأعل مصمم هذا المشهد
وراسمه الفنان ما يسترو برجرينو كان يأخذ في هذا كله بتقاليد منصة الملهاة المرتجلة
Commedia dell' Arte ، حيث كان المنظر المرسوم الذي يبدو فوقها عادة هو
منظر كروكي لشارع ممتدين صنفين من المنازل ، وهو الأسلوب الذي قد لا يصعب
تتبعه والرجوع به إلى العصور الرومانية . وكيفما كان الأمر ففي وسعنا أن نجزم بأن
برجرينو كان يسير على خطى السلف الكلاسيين في صورته « القائمة على المنظور » .
ولا بد أنك تذكر أن فيثروفيوس Vitruvius قد كتب عن ال Periacti أو هذه
المعدات التي كانت توحى بالحاجة إلى وسائل جديدة لتغيير المناظر (وهي الوسائل التي لم
تتحقق) في العصور الرومانية ، إنه يصف لنا ثلاثة مشاهد كما كانت تظهر على ثلاثة
أرجل المنشور دورا ؛ اثنان منها لمناظر معمارية بها مبان للأساسة والملهاة ، والمنظر
الثالث لمشهد ريفي للسرديات السانيرية . وبما يبدو محتملا أن علماء عصر النهضة
وقنايه قد أساءوا فهم ما كتبه فيثروفيوس ومن ثمة شرعوا بطبقون المبدأ على المناظر

التي تملأ المنصة بتمامها ، وليس على مجرد أداة موحية (كهذا المنشور المتكرر) .
وقد نشرت رسالة « فن المعمار De Architectura » ، التي كتبها فيثيوس حوالى
سنة ١٤٨٦ وذلك بعد أن أعيد اكتشافها .

أما ما أفاده الفنانون بعد هذا من مناظر فيثيوس فيتضح على خير الوجوه
من اللوحات الموجودة في مجلد سرليو Serlio ، المشهور والمسمى Architectura
والذى نشر لأول مرة سنة ١٥٤٥ ثم أعيد طبعه وترجمته بعد ذلك في بلاد
أوروبا الرئيسية .

وأنا أنشر هنا الرسم المستعاد لثلاثة مناظر وفقا لما ذهب إليه سرليو ، وذلك
لعدم وجود أية صور أخرى توضح التركيبات الحقيقية أو التركيبات المحتملة التي كان
لها يوما ما هذا الأثر الضخم العميق في أساليب الديكورات المسرحية . وقد أمعنت
هذه السلسلة بمعنى من المعاني في تأييد التركيبات المسرحية القائمة على المنظور ،
والتركيبات المعمارية والمناظر الطبيعية الخلوية بوصفها النظام المناسب المستحسن
للساح الأوربية . ولاشك أن الفرص كانت مواتية لسرليو لكي يشاهد الكثير
من المناظر المسرحية القائمة على المنظور والتي كانت تستعمل في صالات مراقص البالية
الإيطالية — ولعله قد رأى هذا المشهد بالذات في فرارا في سنة ١٥٠٨ .

وكيفما كان الأمر فقد أصبح منظر « الشارع القائم على الرسم المنظور » هو
الخلفية المعتادة لتمثيل المسرحيات (أما الأبنية والفواصل وما إليهما فقد كانت
تحتفظ فوق هذه الخلفية ببدعة أخرى ذات مناظر تاريخية استعراضية أقل صرامة
كما سوف نرى بعد قليل) . وثمة مثالان أكثر من هذا أثبتنا صورتها هنا لتوضيح
تلك النقطة . واختصارا لهذا الموضوع الذى لا نكاد نفرغ من إطناب القول فيه ،
نذكر أن المنظورات المعمارية قد أبنعت وترعرعت حتى لقد كانت الأوبرات بل
المسرحيات نفسها إلى القرن التالى تعرض أمام خلفيات من تلك التكوينات المعمارية
ذات الزخارف والزينات المتقنة الفخمة ، والتي تذكر مقرونة بهذا الاسم اللامع
الأسنى ، اسم آل بيبينا Bibbienas ، أولئك الذين ظلوا طوال أجيال أربعة

يفرقون شخصية الممثل حتى أصبح يبدو كالقزم وسط زحمة من الأقواس الباسقة والأعمدة السامقة ، والخراطيش الفاخرة والأكاليل والصفائر الموفية على الغاية من الفخامة . وستجد أعمالهم موضحة بالصورة في الفصل التالى — وذلك لأنها فى جوهرها من صور الأوبرا .

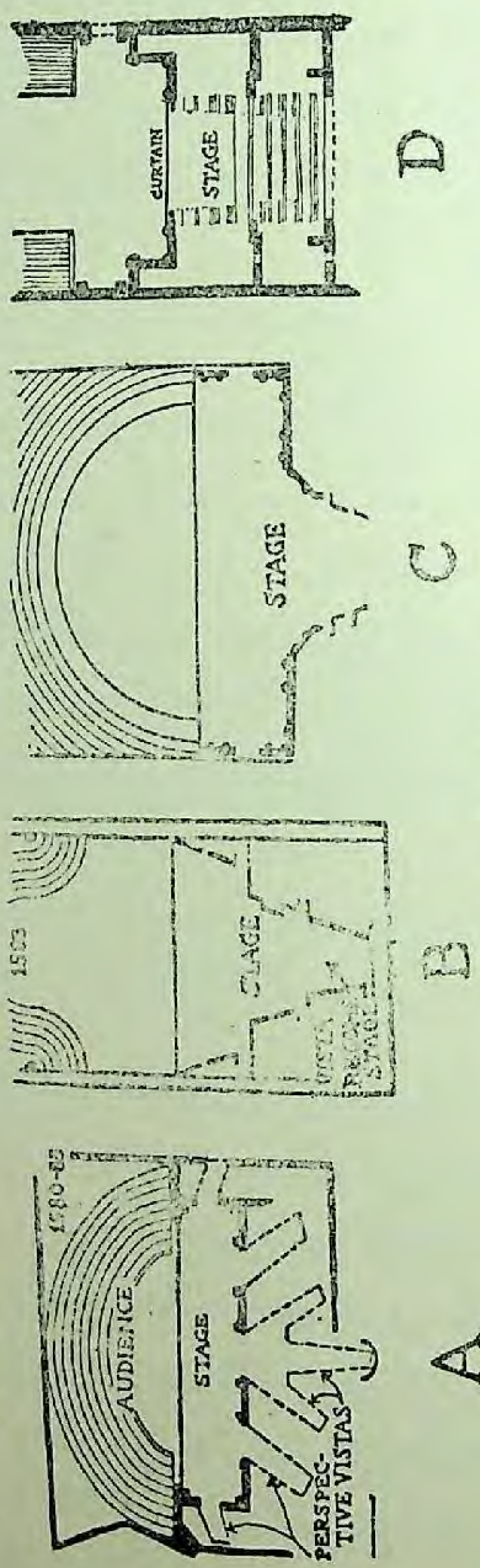
وإذا ضربنا صفحا عما يساء فهمه عن المناظر المسرحية الرومانية نقول إن معمارى عصر النهضة قد أفادوا من قثروفيوس معلومات عن الصورة المعمارية للمسرح القديم . وحينما كانت إحدى الأكاديميات تفكر فى إنشاء دار للتمثيل وفقا للأصول الكلاسيكية ، كان فى استطاع واضعى التصميم أن يقرأوا قثروفيوس ، ولعلمهم كانوا يكشفون عن بعض الخرائب ، وبهذا ينشئون بناء قريب الشبه بمدرج ومنصة رومانيين . ولا يزال لدينا واحد من أمثال تلك المسارح الذى يكاد يحتفظ بحالته التى أنشئ عليها سنة ١٥٨٠ والسنوات القليلة التالية لتلك السنة . وذلك هو مسرح الأكاديمية الأولمبية فى مدينة فيشنسا ، وهو المسرح المعروف أيضا باسم : مسرح بالاديو (١) ، باسم المهندس الذى وقف على إنشائه . ويستطيع القارىء أن يستنتج من الصورة كيف يشبه بناء هذا المسرح بناء مسرح صغير روماني مغطى . وبعد وفاة بالاديو أضاف المهندس سكاموتسى Scamozzi المناظر الشجرية المتوهمة Vistas التى ترى من خلال طرقات المداخل فى جائط المنصة — بعد أن استعار لها سمة من السمات التى تطورت تطورا جيدا من قبل ثم أقحمها على المنصات الحرة فى صالات الباليه (التى لا يفصل منصتها عن الصالة فاصل) .

ومن هذا القبيل أيضا قصة ظهور عدة المنصة من جهة صالة المتفرجين Procenium ذلك العقد الذى أصبح السمة المميزة فى بناء المسارح لمدة ثلاثة قرون مستقبلية من هذا التاريخ . ذلك أن هناك نظرية خلاصتها أن عقد المنصة فى المسارح الحديثة هو الحفيد الوراثةى المباشر للمدخل الأوسط لمنصة مدينة فيشنسا ؛ وقد حدث ذلك على النحو

(١) نسبة إلى المهندس أندربا بالاديو (١٥١٨ — ١٥٨٠) صاحب نمط معمارى أقامه على فن قثروفيوس .
(د - خ)

الخطبة **A** هي منصة فيسنترا المتطورة عن سابقة لها المنصة الرومانية ، إلا أن لها طرقات أو ممشى مضافة إلى ما خلف الداخل - والخطبة **B** تبين لنا كيف صمم الفنان سكاموتسي مسرح سايبونتا بمنصته التي تكون ممشى واحدا إلى الداخل - أما الخطبة **C** فتبين الخليط الذي صنعه الفنان أنجوجونس من المنصة الرومانية ذات الجدران ومن الممشى أو الطريقة في بناء واحد - والخطبة **D** تبين أول مسرح جمعت منصته بين الروابة الخلفية الكبيرة وبين الستار الأمامي - وهو مسرح بارما (١٦١٨ - ١٦١٩) - وللي اليسار تخطيط منقول عن رسم وضعه أنجوجونس لمنصته . وهو أحسن الأدلة عن الفكرة الانعكاسية لتطور فكرة منصة التمثيل .

(صورته رقم ١٥٧)



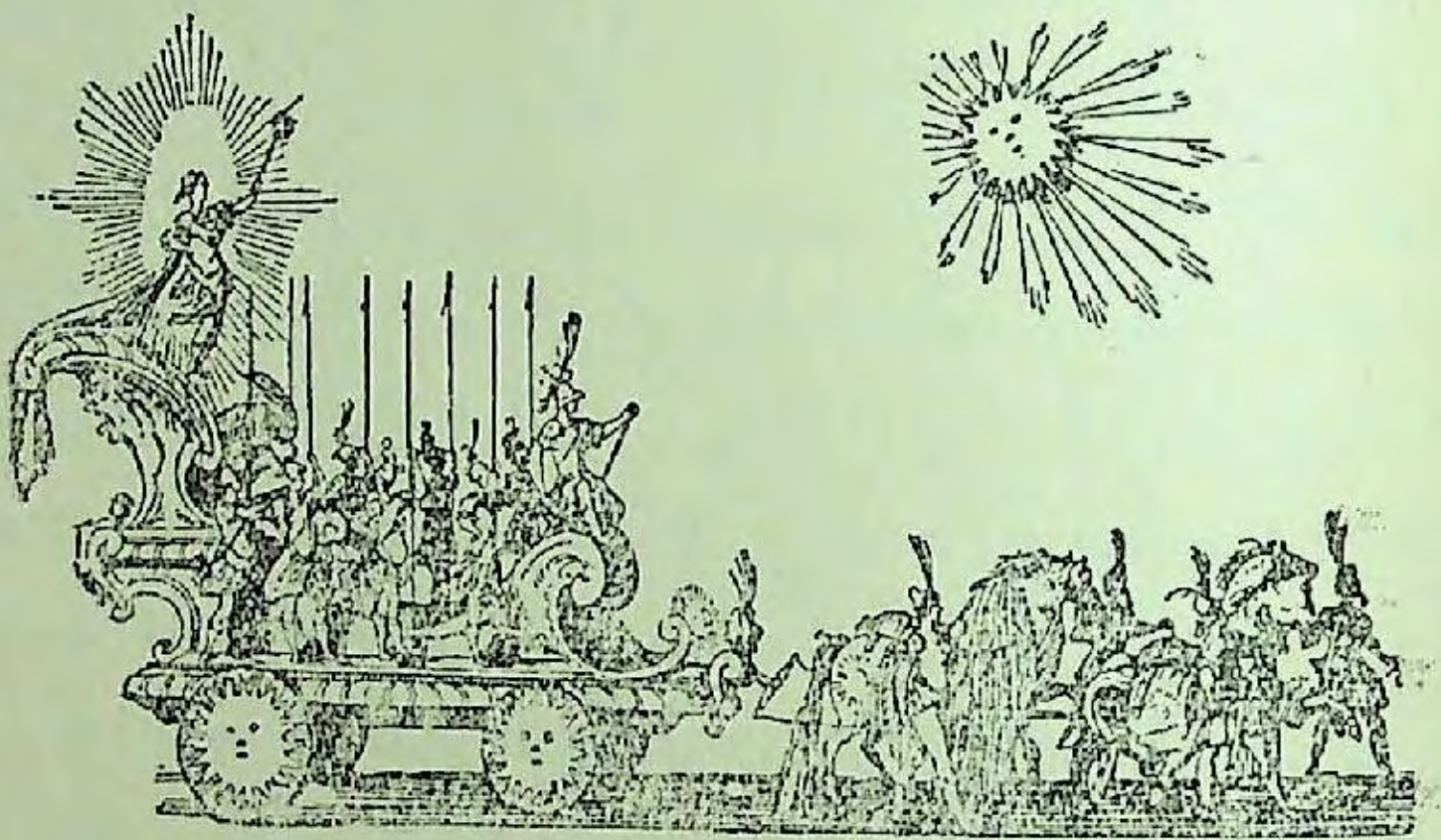
نشوء المنظر المصور : رسوم تبين لنا كيف أن المنصة التمثيلية ذات الجدران المزخرفة في المسارح الكلاسيكية سارت قدما لتنتهي إلى هيكل المنصة ذات العقد أو الفتحة في المسارح الحديثة . بينما أصبحت الطريقة - أو الممشى - التي كانت ترى من خلال الباب الخلفي هي منظر المنصة الكامل وذو الستار ، والذي يتغير من مسرحية إلى أخرى ، أو من فصل إلى فصل .

(صورة رقم ٥٧ ب)

الآتي : وضع سكاموتسي خمسة رسوم من المنظور خلف أبواب المداخل جاعلا منها خطة مسرحية (حرف A ص ٢٩٣) . وقد أراد مهندسون آخرون ، كما أراد سكاموتسي نفسه الاحتفاظ بحائط المنصة المفيد ، وفتح المنظور في ذات الوقت لإتاحة مساحة أكبر للتمثيل . ثم طور سكاموتسي الخطة حرف B لمسرح سابيونيتا ، بينما وضع المهندس الزائر إنيجو جونز Inigo Jones الخطة حرف C بوصفها تعديلا آخر . ولم يكن هذا كله إلا خطوة نحو دفع المساحة المخصصة للتمثيل برمتها داخل البوابة ، حتى فصل إلى منصة ذات ستائر (حرف D) ولها حلية حائط المنصة الرومانية القديمة التي بقيت الآن كزينة فقط لإطار منصة التمثيل .

والذي تسفر عنه تلك التطورات كلها هو ذلك المسرح القائم في مدينة پارما ، هذا المسرح المعروف بأنه د أول مسرح حديث ، - لأنه يشتمل على أول منصة معروفة ذات عقد أو فتحة (من جهة صالة المتفرجين) . وتوجد في هذه المنصة بالفعل مساحة للتمثيل ذات إمكانيات جديدة ونواحي نقص جديدة أيضا . فالتمثيل لا بد أن يجري داخل مساحة محوطة بجدران أو مناظر ، وليس في مساحة طليقة فوق رصيف مكشوف . ولسوف يختلف الأمر جد الاختلاف بعد مائتي سنة من تغطية المنصة بالتراب كيب المصورة . أما الآن وقد أصبح في الإمكان عرض هذه التراكيب فجأة بما تحمله الستائر من رسوم - بل أصبح من الممكن تغييرها بين الفصول - فقد غدا منتظرا أن يكون مصور المناظر شخصا ذا أهمية عظمى في عالم المسرح .

على أنه يحمل بنا قبل الخوض في تاريخه أن نذكر أن الصورة الكلاسيكية للمدرج التي عدلت تحت تأثير مسارح صالات الباليه ، قد حددت صورة دور التمثيل في القرنين السابع عشر والثامن عشر . فمسرح آل فارنيز في پارما تلك المنصة الجديدة ذات العقد المتصل بأرضية صالة الرقص والمضارذو المقاعد arena المعروف في مسارح القصور المخالفة للأصول . وقد كان هذا النظام ضروريا طالما كانت الاستعراضات التاريخية والرقص الاجتماعي يختلطان بالمسرحية (أنظر صورة العيد الفيلورنسي المنشورة في ص ٢٧٧) . وكانت الخطوة التالية هي المدرج الوسط على شكل حدوة الحصان وهو يتيح لعدد أكبر من المتفرجين رؤية المنظر الواقع خلف الإطار ، وذلك

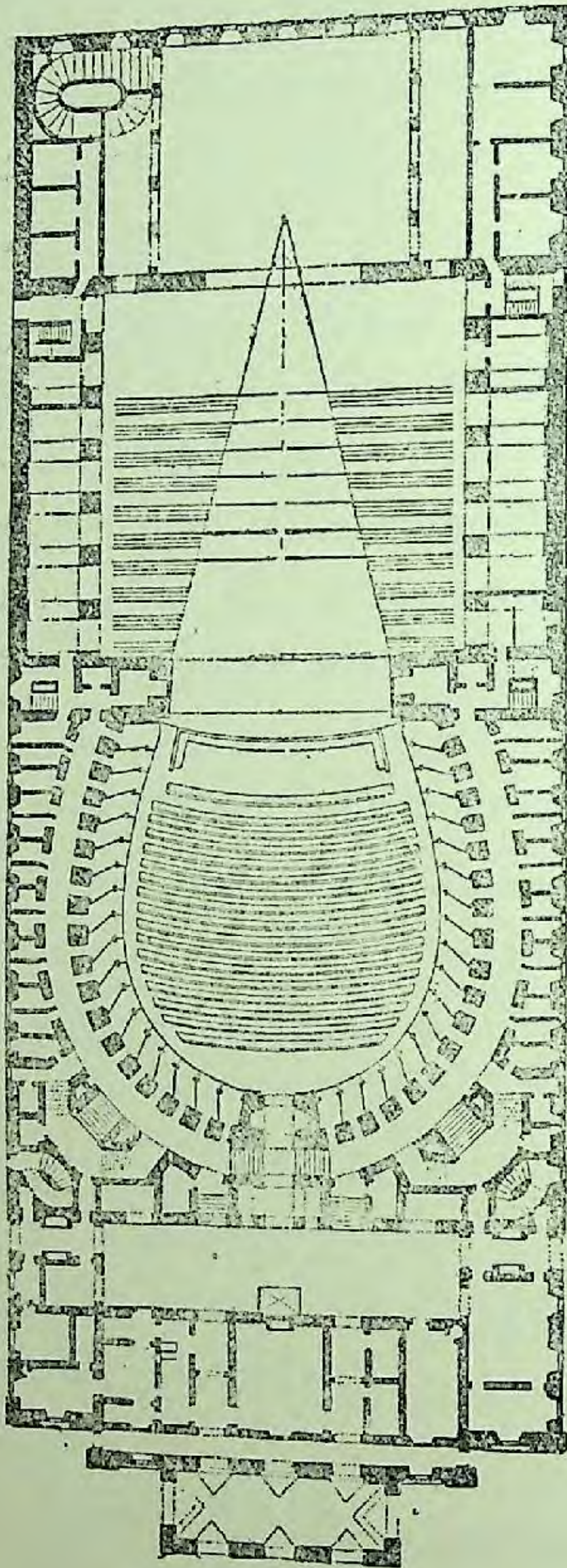


(صورة رقم ٥٨)
عربة استعراضية من عربات مسرحيات المهرجانات (بيغنت) كما رسمها جاك كالو

بقطع أطراف المدرج الروماني القديم نصف الدائري كما هو موضح في الصورة ص ٢٩٧ رقم ٥٩ .

ولابد لنا من العودة إلى الوراء لنبحث عن نشأة مصور المناظر (وقد اكتشفنا مصادر المنصة ذات الستائر ، وهي المنصة التي سوف يحضر إليها هذا المصور مناظره المرسومة على ستائر أو ألواح وستائره الخلفية ؛ وقد ألمحنا بمناظر المهندس المعماري المبنية ، إلا أن هذا تطور ثالث مستقل .) وقد سلفت الإشارة إلى التأثير المحتمل الآن من تمثيلات الخوارق وتمثيلات الأسرار ، تلك التمثيلات التي كانت تعرض في إيطاليا أحيانا فوق منصات صالات الباليه . إلا أن الافتراض الأسلم هو أن التركيبات المكتظة بالصورة وإن لم تكن مصورة تصويرا دقيقا قد نشأت عن عربات الاستعراضات التاريخية والمنصات ذات التابلوهات التي كانت منذ زمن بعيد سمة من سمات حفلات دخول الملوك إلى المدن وإقامة الأعياد خارج المدينة ، والدوارة أو الساقية ذات الأحصنة (أجل ، لقد كان هذا يحدث في فرنسا أيضا) . لقد كانت الاستعراضات التاريخية التي لم تكن تنفك تزداد بهاء مفرطا ونخامة غالية تستلزم هي أيضا مزيدا من المنصات المتحركة أو المنصات الثابتة ذات البهاء المفرط والبراعة الشديدة ، وذلك بوصف هذه المنصات خلفيات لمجاميع النبلاء الذين يلبسون الملابس الفاخرة ، أو بوصفها خلفيات للتابلوهات ذات الأوضاع الشائقة لهواة الممثلين . وعربة الاستعراضات التاريخية التي تجد صورتها قبل هذه الصفحة ، والتي حفرها الفنان چاك كالو J. Callot ذلك الحفر الشائق هي مثال نموذجي في بابها ، ومن هذا القبيل أيضا الزينة الشارعية ، (لأحد أقواس النصر) .

والخطوة التالية هي إدخال هذه السمات على صالة بوصفها خلفية لمسرحيات الأقنعة ، ولهذا اللون من ألوان الترفيه الذي وصفته بياتريشي دسته ذلك الوصف الواضح . ولدينا من فرنسا صورة توضح توضيحا كاملا ذلك النظام الوسط «للمنظر» التابلوه المؤلف من قطع متفرقة والذي يتساوى مع أرضية صالة الرقص (الصورة المحفورة لباليه دي لا روني) . ولم تكن إلا خطوة قصيرة بين هذا وبين الديكور الذي يلا المنصة كلها فوق الرصيف في مؤخرة مسرح الباليه ، كما هو ظاهر في الصورة



(صورة رقم ٥٩)

كيف تبلورت المنصة ذات الطارقة الخلفية والمدرج الذي على شكل حدوة الحصان في صورة مسرح أصبح المسرح المثالي في القرنين : الثامن عشر والتاسم عشر . لاحظ الموز والمجاري المتوازية لترتيب مناظر الأبنجة فوق المنصة
(عن دار أوبرا لاسكلا في ميلان)

التي رسمها الفنان كالو Callot مسرحية الأفعنة الفلورنسية في أول هذا الفصل ، إن المنظر هنا منظر مكتظ بالصور بطريقة أنموذجية ، وبالأحرى إنه منظر لم يمكن عمله من معجون المصيص أو عجينة المرمر ، ثم هو منظر غير معماري .

وقد وضع سرليو تعليمات ذكر فيها أن المباني في مشاهد مآسيه وملاهيه القرتوفوسية لابد أن تصنع بطريقة الرسم البارز ، لا أن تصور على الخيش (وقد عملت الرسوم المنظورية ، في فيسنتزا وفنا لهذا وبطريقة سليمة) . إلا أنه سمح بإمكان رسم القطع الدقيقة في نهاية المنظر بطريقة المنظور لتكون امتدادا لخطوط تلك الصفوف المتضائلة من المباني المحركة على جانبي الشارع ، . وفي وسعنا أن أن نتخيل مصور المناظر وهو يكبر هذا الستار الخلفي عاما بعد عام وهو لا ينفك يغير مرة بعد أخرى على الفراغ المتروك بسخاء) لمنشآت المهندس المعماري ، حتى انتهى الأمر بأن استطاع المصور ، الذي أتاح للمنصة تلك المناظر المعمارية التي هي أقل ثمنا بكثير مما يستطيع القيام به المهندس المعماري أو النجار ، والذي استطاع أن يستحدث مؤثرات المناظر الخلاوية هي أيضا في المسرح ، نقول إن هذا المصور استطاع أن يقذف بمنافسيه خارج أبواب المنصة كلها . ولم يكن محيص من أن تسيطر ستائر وتراكيب المنظور المصورة التي استقرت في إيطاليا على هذا النحو من أوائل القرن السادس عشر وانتشرت شمالا في القرن السابع عشر ، على مسارح أوروبا حتى القرن العشرين ، إلى أن أدرك أصحاب الآراء والنظريات الحديثة فجأة أن الإسراف في المناظر المصورة كان ضربة قاتلة للمسرحية وإلغاء لما هو خير من هذه المناظر من المؤثرات المسرحية البصرية الأخرى .

وسوف تحقق الخلفية المفخمة في عالم الأوبرا وفي عالم المشاهد النظرية كما سوف نرى أبحادا من صنعها هي . على أننا يجدر بنا ألا ننسى أنها استحدثت في المسرح في وقت كانت المسرحية التي من ذلك النوع مسرحية هزيلة ضعيفة . ويمكننا إذا نظرنا إلى فن المسرح كشئ معماري أن نقول إن الأرباح التي ظفر بها هذا الفن في عصر النهضة كانت أرباحا زخرفية وليست أرباحا بنائية ... أرباحا من أجل الزينة وليست

أرباحا أساسية . ولنتذكر . كما آخر ما نقوله في هذا الموضوع أن إيطاليا في ذلك الوقت قد ظهرت من الشرق بشىء نفيس .

* * *

وختمنا لهذا الفصل الذى يعالج تلك الفترة التى تلى مباشرة هذه العصور الوسطى التى قتلت فيها الكنيسة المسرح وقضت عليه ، ثم عادت فأنشأت ثم نبذت نوعا منفصلا من « المسرحية الدينية » ، لا نرى بأسا من إلقاء نظرة على الترفيه المسرحى فى عصر النهضة كما ازدهر فى صورته النهائية فى روما المقدسة . وبينما كان صغار القساوسة الأكثر تدقيقا وتشددا يحرمون بناتهم ونساءهم الشابات فى تزميت وانقباض من مشاهدة مسرحيات الخوارق والأسرار التى كانت فى ذلك الوقت قد بلغت حدا كبيرا من التحرر والافتقار من الصبغة العلمانية البعيدة عن الدين . إذا بالبابا ليو العاشر ينشئ لنفسه مسرحا خاصا لرقص الباليه فى الثمانيكان . ولانى لأجد واقعيتين من وقائع هذا اللون من ألوان التمثيل هناك ، وهما واقعتان إذا ضمت إحداهما إلى الأخرى بدا أنهما تجمعان الخيوط التى تربطنا بقصة المسرح فى عصر النهضة : إنها تمثيلات فيها مساحة من الإصالة ، وبها سمات من التمثيلات الكلاسيكية ، وفيها جذور من المناظر المصورة والزخارف الغنية ، ولها خلفية من الحياة الاجتماعية المغامرة . وقد كتب جون أدنجتون سيموندس يقول :

« لقد كان ليو شرها إلى الحفلات ذات المناظر البهجة . وكانت رياضته المحببة تلك الملاحى ذات الأسلوب الجديد ذى الصبغة اللاتينية ، لكنه كان يدعو إليه أيضا فرقة روتسى السينمائية (١) ، التى لم تكن تمثل إلا المهازيل ، لتزور روما مرة كل عام ، بل لم يكن يتورع عن مشاهدة الهلوانيات الفنية ، كما يستدل على ذلك من الحكايات الكثيرة التى تروى عنه . وقد افتتح ليو فى سنة ١٥١٣ مسرحا على الكابيتول ، وقد شاهد فى ذلك المسرح سنة ١٥١٩ عرضا لمسرحية *Suppositi* من تأليف آريوستو وسط جمهور من النظارة يبلغ الألفين عدا .

ولابأس من أن نترك مجال القول هنا للكاتب إدمند - ج - جاردنر :





(صورة رقم ٦٠)
مسرح باليه كما نظم سنة ١٥٨١ لعرض أحد الباليهات الهزلية أمام هنري الثالث ملك
فرنسا وأمام حاشيته . لاحظ المناظر المنوعة من نظم سفيرة فوق باحة الرقص ، والمنظر المصور
تصويرا كاملا فوق المنصة البدائية .

(عن قاموس بوجان الذي نشر بعيد تمثيل الباليه)

« لقد كان قدامته يقف بنفسه لدى الباب ليحرف على دخول ضيوفه ، شاملا ببركته أولئك الذين كان يعتقد أنهم أهل لذلك ، وعدتهم ألفا شخص تقريبا . وكان مرسوما على الستار مضحك البابا أو بهلوانه الدومينيكي : فراماريانو ، وهو يعاين الشياطين ، وقد كتبت هذه العبارة : « هذه هي مزاحات فراماريانو ، ثم ينزل الستار على نخبات ناي الزمان ليكشف لنا منظرا بديعا لمدينة مصورة على قاعدة المنظور تمثل مدينة فرارا التي حدثت فيها وقائع المسرحية ، وهي من تصوير رفائيل نفسه ، وقد راح البابا يحلق فيها من خلال منظاره مبديا إعجابه الشديد . وكانت المنصة مضاءة بشمععدان كبير يحمل مشاعل مكونة حروفا كل منها يتألف من خمس مشاعل هجؤها كما يأتي :

Leo Decimus Pontifex Maximus

وكان البابا يضحك من صميم قلبه على ما تضمنه استهلال الرواية من تورات بذيئة ، في حين كان الأجانب يسمعون ذلك وتحمر وجوههم خجلا . وقد مثلت الملهمة وفقا لطريقة التمثيل المعتادة في ذلك العهد ، وكانت فترات الاستراحة بين الفصول تشغل بالغناء والموسيقى ، وفي النهاية عرضت قطعة مغربية ؟ .. تمثل أسطورة الجورجون ... »

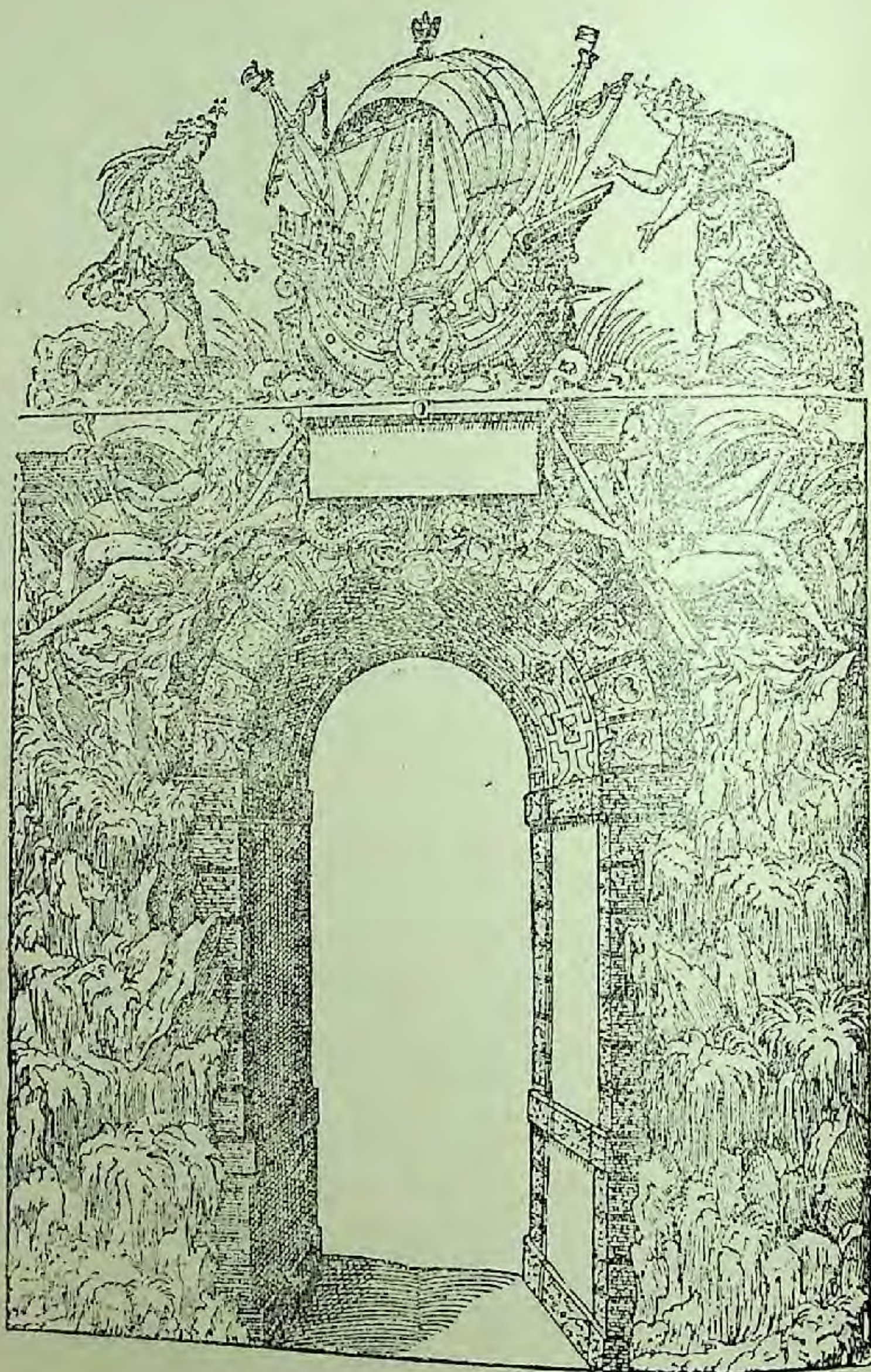
ويعود سيمونندس فيلخص الموضوع ويستطرد قائلا :

وكان ليو عندما رسم بابا قد قال ليجو ليانو دوق نيمور : « دعنا نتمتع بالبابوية ما دام الله قد منحنا إياها . ، وكانت هذه هي الروح التي أدار بها السدة البابوية المقدسة ! . وكان النهج الذي نهجه من ذاك يسيطر على مجتمع روما بأجمعه . وكنت ترى مسرحيات الآقنعة والبالهات ومواكب المساخر (الكرنفالات) تزحم شوارع المدينة الخالدة وقصورها بالتمثيل الهزلي الذي كان من سمات الاحتفالات الوثنية ، بينما كان الفن يسير وتترف في ركاب واحد ، وفي الوقت نفسه ، وسط هذه الجماهير من الكاردينالات الذين تزوا بأزباء الصيد والقنص ،

ووسط تلك الرقصات التي كان يقوم بها فتيات نصف عاريات ، ووسط تلك المساخر
المؤلفة من كاهنات باخوس وراقصات ، كان الحجاج القادمون من الشمال يتحركون
بأبصار مشدوهة وأعين مفتحة من الذعر — إنهم أتباع لوثر الذين كانوا
يغيبون في أعقاد جوانحهم سيوف أرواحهم المسلوطة ، على أهبة امتشاقها
والضرب بها ! ! ،

* * *

ولا يمكن أن يوجد ما يصور لنا المركز الحرج الذي كان فيه المسرح في المجتمع
الإنساني خيرا من هذه الصورة : كيف انتقل من مجال الفن الرفيع إلى مجال التلهم
الذي يفيض بهذا الطيش وذاك الفساد . ونحن حينما نلقى تلاميذ لوثر هؤلاء مرة أخرى ،
أولئك الذين كانوا يذوبون خجلا ، سنراهم يخمدون أنفاس مسرح شهواني داعر
آخر — المسرح الذي نشأت منه ملاهى شيكسبير ومآسيه . وهذا هو مسرح عصر
النهضة المجيد الذي ينحط لتسلية البابا وكاردينالات الكنيسة الذين كانوا إلى تلك
اللحظة نفسا يبخلون على الممثلين المحترفين وفقا للشعائر المسيحية وذلك بوصف
هؤلاء الممثلين عصاة متحللين .



(خريطة رقم ٦١)

عقد - أو قوس نصر - بني لدخول الملك شارل التاسع إلى باريس سنة ١٥٧٢ - من عمل
الفنان برار دي باليسى . وهو من الأمثلة الأنموذجية لأحد معاصر « الديكور المزخرف »
(عن كتاب إدوار درو مون : الأعياد : القومية في باريس)

الفصل التاسع

فصل طريف

من المسرحية الرعائية والمسرحية الغنائية

طور شعراء عصر النهضة الإيطاليون في أحد الميادين المسرحية الصغرى نوعاً جديداً تركوا لنا فيه نصوص مسرحيات ذات قيمة باقية على وجه الزمن . لقد كان يوجد قبل الفترة التي ظهوروا فيها شعر رعائي ، إلا أنه لم توجد قط مسرحية رعائية تستحق الذكر . لقد ظهر إلى الوجود قدر ضخم من القصائد والتمثيلات الرعائية ، بوصف هذه القصائد والتمثيلات ثمرة نمت على هامش حياة الشدة أو حياة التباهي التي كان يحياها الإيطاليون في ذلك العصر ، أو قل بوصف هذه القصائد والتمثيلات متنفساً ربما كان الناس يلجأون إليه ليفرجوا عن أنفسهم به من أو ضار تلك الحياة . ولم يكن أحد من كتاب البلاط المسرحيين يستطيع أن يرضى أميره بما يقدمه إليه من مسرحيات بخير مما يلجأ إلى أخذه من موضوعات أحد العصور الحاملة ، ومغامرات الأبطال والبطلات الخرافيين الذين يضربون وسط جنات المسرات الأركادية ، ليزخرف من ذلك صوراً ذات بساطة ريفية وجمال رعائي يصفها أمام جماهير صالات الباليه ، تلك الجماهير المتخمة المتكلفة ؛ ولعل نص المسرحية التي كان يكتبها مثل ذلك الكاتب لم يكن يزيد على كونه إطاراً لسلسلة من الصور والرقصات والأناشيد ، أو لعله لم يكن يزيد في أهميته عن نص مسرحية من مسرحيات الألقعة يمكن استخدامه لأمثال تلك المناسبات ، إلا أنه بعد هذا كله كان شيئاً هاماً بوصفه مثلاً ناضجاً من أمثلة المسرحية الأدبية .

لقد كان ثمة بالطبع قدر من الصحة فيما قيل من ظهور المسرحية الرعائية في نفس الوقت الذي أمكن فيه تزيين المنصة المسرحية لأول مرة بمناظر الأحرار



أو حدائق المنازل الخلوية أو البساتين . والظاهر فعلا أن هذا النوع الجديد من أنواع المسرحية كان يفتقر إلى تدعيمه بالصور — اللهم إلا إذا كان تمثيله يجري في حديقة أو في دار تمثيل واقعة في حرج أو بين أشجار . على أن المسرح الإيطالي المسور بالأشجار والنبات كان ثمرة ثانية نمت على هامش الأدب الغرامى الرعائى ، وكان بدعة لها بين « أبنية » المسارح ذلك القدر من الطرافة الذى كان للمسرحية الرعائية بين نصوص الأنواع المسرحية الأخرى .

وقد خدع الشعر الرعائى الرومان حتى حينما كانوا فى إبان فتوحهم وإراقتهم دماء الأمم بغير حساب ، بيد أن ثيوقراط ، ذلك الشاعر اليونانى الصقلى يبقى إلى يومنا هذا إمام هذا الفن ، وذلك بما قدم للعالم من أمثال تلك الغنائيات البديعة المحببة ومحاورات التلال وغابات الأودية ذات الأرباب الخرافية من تلال صقلية ووديانها ، بمالم يستطع قط أى شاعر من الشعراء المحدثين أن يمس مشاعرنا بمثل ما مسها به ثيوقراط من سحره وشعره . وفى وسعنا أن نلصق فى عصر النهضة ما كنا نلصقه فى روما القديمة من ذلك الأثر من الروح الأجنبية وبجائفة الصدق ، أو الرومنسية الضعيفة ، شائعا فيما تثيره فينا الأمور الريفية من شعور بالذلة . والواقع أننا نلصق هنا ما سوف نلصقه فيما بعد فى بلاط لويس الرابع عشر بقرسائى من كلفة وتصنع . إلا أننا قد لا يسأورنا الشك كذلك فى أن هناك ، بين البساتين العنيفة والوظائف الاجتماعية الزائفة ميلا أصيلا يهز القلوب نحو الحياة الريفية ، وتشوفا حقيقيا إلى المناعم التى تفضل مناعم القصور المتكلفة حلاوة وبساطة ، المناعم التى أرهست بها بيوت إيطاليا الخلوية ومزارع كرومها ، ودلت عليها ، كما نفس بها بوكاتشيو (وهذه حكاياته الغرامية التى تقر فى ذاكرة كل منا فلا تبرحها تبدو دائما وكأنها تحمل شيئا من نضرة الحدائق التى كان يحكيها تحت ظلالها) . حتى لورنتزو Lorenzo العظيم لاندكره خير ما نذكره — بوصفه شاعرا — إلا بتصائده الريفية وصوره الأسطورية . والأدب الرعائى والتمدح بالحياة الريفية اللذان تظهر تباشيرهما هنا إما تقليدا لفرجيل Virgil وغيره من الشعراء القدامى ، وإما بوصفهما صدى من الريف الإيطالى ، سوف يصبحان حرفة متبعة

وسنة مأثورة في دوائر البلاط الملكية في كل من إيطاليا وأسبانيا وفرنسا وإنجلترا لمدة قرنين أو أكثر من قرنين من الزمان . ولو لم يكتب سانتسارو Sannazzaro منظومته « آر كاديا » ، لكان من المشكوك فيه أن يكتب السير فيليب مدني منظومته التي تحمل هذا الاسم . ونحن نعرف كيف كان شيكسبير يتنقل بين القصص الإيطالية المأخوذة من المصادر القديمة ، مغترفا منها ما يشتهي لملمهاته المسماة « الليلة الثانية عشرة » ، والتي تجرى حوادثها بين جدران القصور وأسوار الحدائق ، أو لقطعة الريفية اللطيفة التي سماها : « قصة الشتاء » .

وكان لابد للمسرحية الإيطالية التي تحررت منذ قريب ، وبالأحرى في القرن السادس عشر من الأنواع والصور الكلاسيكية ، وإن لم تتحرر من الشخصيات الكلاسيكية (من أن تتأثر بهذه السورة الفكرية الرعائية . ولو أردنا أن نضع عنوانا كبيرا لسلسلة التمثيليات التي ألفها جميع أولئك الكتاب المسرحيين الذين شقوا الطريق للشاعر تاسو Tasso لكان هذا العنوان على هذا النحو : الزمان = العصر الذهبي ، المكان : أحرار الآس ومزارع الريف ، والتلال والغابات في البلاد الأسطورية ، الشخصيات : بان (إله المراعي) وأرباب حقوله وحورياته ، وبولي فيميس (المارد ذو العين الواحدة) وإينخو (ربة الصدى) والقبرسية الفاجرة (فينوس) ثم الرعاة والراعيات دوما بهراواتهم الطويلة المتعوجة — وتلك هي الشخصيات التي تجسم لنا هذا المثل الأعلى البسيط الساذج الذي نحن إليه قلوب النظارة جميعا .

أما القصص فتدور حول الحب . . الحب الذي تفيض به أناشيد الرعاة في بلاد القديمة والعصور السحيقة الماضية ، قبل أن تقسم الحياة بالتعقيد والكتابة والقلق . . . لله ما يجده في تلك الأناشيد الخرافية من سداجة أخاذة ويسر كأننا يسودان الدنيا في زمن لم يخلق العالم فيه إلا للمحبين وحدهم ، زمن كان النهار يظل فيه أبدا كهداة الغسق أو نضرة البكور الصافية ، بعد أن يتنفس الفجر . زمن لم يعرف الناس فيه الخوف أو الشوارع ، لأنه لم يكن ثمة إلا ضفاف الأنهار ومناقع البرك

والأحراج التي تتفياً ظلالها... وهذه هي أركاديا التي كانوا يضعونها على خشبة المسرح .

وقد وصل توركوأتو تاسو بهذا النوع إلى تمام أوجهه في تمثيليته أمنتا Amlnta مغنيا الأناشيد الرعائية بشعره الشائق وشعوره الأصيل ، وبقدر غير قليل من المادة المسرحية المشجعة المثيرة للعواطف (وإن بدت عليها مسحة من الاقتعال وأثارة من التكلف) وجاء باتيستا جواريني في تمثيليته الراعى المخاض Pastor Fido فزاد في الصنعة (metier) قوة ومادة . وكان هذان الشاعران يتنفسان الأنفاس الحقيقية العابقة لتلك الحقول الأسطورية ، ولذلك العصر الذهبي الذي طالما حن إليه الشعراء الرعائيون الأصليون جميعا حيننا مخامرا ، محاولين إحياءه من جديد .

وقد مثلت « أمنتا » في مدينة فرارا Ferrara لأول مرة سنة ١٥٧٣ ، وهي تمثل لنا في بعض أجزائها ، كما تروى علينا في بعض أجزائها الأخرى ، قصة غرام الراعى أمنتا بالعدراء الجميلة سياقيا التي كانت رفيقة صباه يوما ما ، ثم أصبحت اليوم إحدى تابعات ديانا ربة الصيد ، ومن ثمة أصمت أذنينها عن نداء الحب . وتتميز التمثيلية بما يفتتحها الشاعر به من ذلك الاستهلال الذي يليقه « إله الحب » كيوبيد والذي يستخفي هنا في صورة أحد الرعاة ، ثم يعرض علينا الشاعر هذا الموقف في مشهدين ، فما هي ذي دفينه تعاتب سياقيا وتثرب عليها بلافايدة لعدم استجابتها لمناعم الحب ، وهي تنتهز هذه الفرصة فتصور لها صورة لطيفة بارعة لحالتها هي نفسها حينما اكتشفت ما في الحب من بهجة ومتعة ، ثم ها هو ذا أمنتا يعيد على صديقه ثيرسين قصة غرامه بسياقيا التي لا تستجيب لهذا الحب :

أمنتا

بينما كنت طفلا غريرا . لا أكاد أبلغ من الطول ما يعينني على
جمع أدنى الثمار المتدلية ، اشتدت الالفة بيني وبين أجمل فتاة
محبوبة تقع عليها العين .

فتاة لا تفتأ الرياح تعابث خصللات شعرها الذهبي ،
وعند ذلك أخذ حبه ينمو في فؤادي شيئاً فشيئاً
ولا أدري من أي جذر كان ينمو -
إلا إن كان الحب أشبه بهذا العشب الذي يزرع نفسه بنفسه
شيء غير معلوم ولا معروف جعلني على الدوام
أشعر بالشوق إلى أن أكون معها ؛ وعندئذ
كنت أحتسى من عينيها تلك الحلاوة الغريبة
التي كانت تترك في نفسي - ولست أدري كيف - مذاقاً مريراً
وكنت طالما أزفر وأتهددون أن أدري لذلك من سبب أيضاً .
وهكذا وقبل أن أعرف ما هو الحب ،
أصبحت عاشقاً ولهاًنا . . .

وبعد هذين المشهدين الوصفيين ، واللذين يعرضان لنا موضوع المسرحية ،
يظهر لنا الكورس - أو فرقة المنشدين - تلك البقية من المسرحية الكلاسيكية ،
فيتغنى لنا عن العصر الذهبي ، وهو هنا بالطبع كورس من الرعاة . ويفتح
ساتير خشن الفصل الثاني بحديث عن الحب ، ثم يذهب لبحث عن سيلفيا في
المنقع الذي تعودت أن تستحم فيه . وتتأمر دافنيه وثيرسين في سبيل الجمع بين
أمنتا وسيلفيا ، ويخدع ثيرسين الراعي الذي برح به الهجر حتى يعتقد أن سيلفيا
في انتظاره عند الغدير الذي تستنقع فيه . ويفتح الفصل التالي بأن يعيد ثيرسين قصة
هذا المشهد الذي تم عند الغدير . إنه هو وأمنتا يجدان سيلفيا وقد ربطها الساتير في
جذع شجرة هناك ، ولا يسكاد الساتير يراهما مقبلين حتى يولي الأدبار ، إلا أن
سيلفيا بدلاً من أن تجزى منقذها خيراً تطلق أساقها الريح مذعورة وكأنها
الغزال الصغير الخائف .

ثم يظهر لنا أمنتا وقد أفاق من تلك المحاولة التي أقدم فيها على الانتحار ، وقد
حالت دونه دافنيه ، ثم تقبل إحدى عرائس الغاب بعد ذلك - إنها هذا « الرسول »
الذي لنا به عهد في المسرحيات القديمة ، جات لتحمل لاينا نبأ وفاة سيلفيا وهي في

مغامرة من مغامرات القنص كانت تطارد فيها ذئبا . ولا يكاد أمتا يسمع هذا حتى يندفع ليقذف بنفسه من فوق صخرة عالية ، ولا يكاد حتى تظهر سيلفيا لتصف كيف أفلتت من الذئب بعد لآي . وتصف لها دفينه قصة أحزان أمتا فيبيكها ضميرها ويخزها وخزا ألما ، ولا يكاد أحد الرسل يأتى ليقص نبأ الراعى وكيف قذف بنفسه من فوق الصخرة الشاهقة حتى تنذر سيلفيا بأنها لابد لاحقة به في موته هذه ، ولا تتلبث في موضعها إلا قليلا من الزمن الذى يكفى لدفن جثمانه المزعوم المہشم . ويفتح الفصل الأخير بنجوى عن الطرق الغريبة التى يسلكها القضاء والقدر — وإنه لمن أعجب العجب بالفعل أن ينجو أمتا من أى أذى يصيبه فى سقطته تلك ؛ على أن الذى هو أقل من ذلك غرابة أن ترى سيلفيا ودفينه اللتين كانتا تبحثان عن جثمان أمتا ، وقد عثرتا به :

إلينو :

..... ولكن عندما تعرفت سيلفيا على أمتا ، وأبصرت خديه الجميلين اللذين تغير لونهما بهذه الصورة المحببة ، حتى لا ترى بنفسها يذبل قط فتكون له مثل تلك الحلاوة ، شق ذلك عليها حتى بدا أنها مستعدة لأن تافظ عليه آخر أنفاسها . وعندئذ رأيناها تبكى عليه وتنوح كما تنوح الباخوسية الوحشية وتمزق صدرها اللطيف البض ، ثم تلقى بنفسها فوق الجثمان المسجى ، وجها لوجه
وفما لفم

الكورس

وهل لم تشعر عند ذلك بأى خجل
تلك التى قست عليه تلك القسوة وتنكرت له كل هذا التذكر ؟

إلپینو :

إنما هو حب ضعيف واه ذلك الذى يحجزه الخجل ويقف بسبيله ،
أما الحب القوى فيحطم مثل هذه الشكيمة الواهية ،
لقد بدت عيناها وكأنهما نبعان من مياه حلوة صافية
راحت تغسل منهما خديه البارين ، وهى تن أنينا .
مياه بلغ من حلاوتها أن أعادته مرة أخرى إلى الحياة
فلم يسك يفتح عينيه المظلمتين حتى أرسل من أعماقه
آهة مؤلمة محزونة

ثم ينطق إلپینو ليرى عن والد سيلثيا ، ذلك الوالد الذى يحدثنا إلپینو
فيقول لنا إنه طالما اشتاق إلى أن يسكن له أحفاد .

وهذه المسرحية تنزع بالطبع نزوعا خطيرا نحو العاطفية ، ورقة الإحساس ،
ولا يحمى القصة من التهافت وإغاثتها للنفوس إلا ما يضيفه عليها من خصوبة ورقة
خيال تأسو وشعره (الذى اقتبسنا منه هنا شيئا من ترجمة لى هنت) . وكل شئ
فيها يقوم على أساس من الخيال المحض : فليس ثمة أى شئ من الحقيقة فى هذه
الانتحارات والمخاطر ، وليس ثمة تشوف حقيقى ، ولا خوف من أن أمتا لن يذيب
ذلك الثلج الذى يغلف قلب سيلثيا . إلا أننا مع ذاك نرانا تتأثر إلى حد ما - فى
فى دخيلة أنفسنا الأرق إحساسا - بفعل الأحداث القصصية ، كما نرانا يحرفنا لون
من ألوان الغبطة الحسية بسبب خصوبة الصورة الخارجية للتمثيلية . إننا نفتقد
هنا سحر ثيوفراط - وهاهى ذى دفينه تخبرنا لماذا :

. . . . إن الدنيا ، فيما يبدو لى ، تشيخ ،

وهى بشيخوختها تصبح كشيبة بائسة . . .

* * *

وقد عاد روح النهضة على الشعر الرعائى بنغمة مصطنعة . فالشعراء يتحسرون

على هذا العهد البسيط الساذج بدلا من أن ينعموا به ، بيد أننا نلص هنا حبا من حب أناشيد الرعاة يلقونه في وفرة غنائية دافقة ، كما نلص أسطورة ريفية ساذجة مزدانة بأدق الزخارف ، وبأبرع وسائل الترغيب فيها ، وهذا كله في وهج من طلاوة العصور الذهبية التي تنتشر فوق دنيا خيالية .

وقد كان الخاصة من جمهور النظارة يستمتعون فوق ذلك بما في القصة من رمز وإيهام محلي . فقد دس تاسو في ثنايا مسرحيته وصفا مسهبا للبلاط المثالي ، من قبيل مدح مولاه والثناء عليه ، كما كان من الممكن معرفة من تشير إليه كل شخصيات المسرحية من أشرف مجتمع فرارا وسيداته .

وقد كان لمسرحية أمنتا أثرها البالغ خارج إيطاليا في أزمنة متلاحقة . وراح الشعراء ينظمون على غرارها عدداً لانهاية له من المسرحيات ، إلا أنه كان يندر أن يرتفع شيء من هذه المسرحيات إلى مستواها حتى يمكن أن نطل هنا المثل المختصر الوحيد الذي يصلح لأن تقدمه كنموذج للنوع الرعائي أو المسرحية الريفية المثالية .

وقد كان ثمة أكثر من مائتي طبعة للمسرحية باللغة الإيطالية ، وعشرون ترجمة لها بالفرنسية ، وتسع بالإنجليزية وعشرات من الترجمات المتفرقة في جميع اللغات الأوروبية ، بل في اللهجات الدنيا .

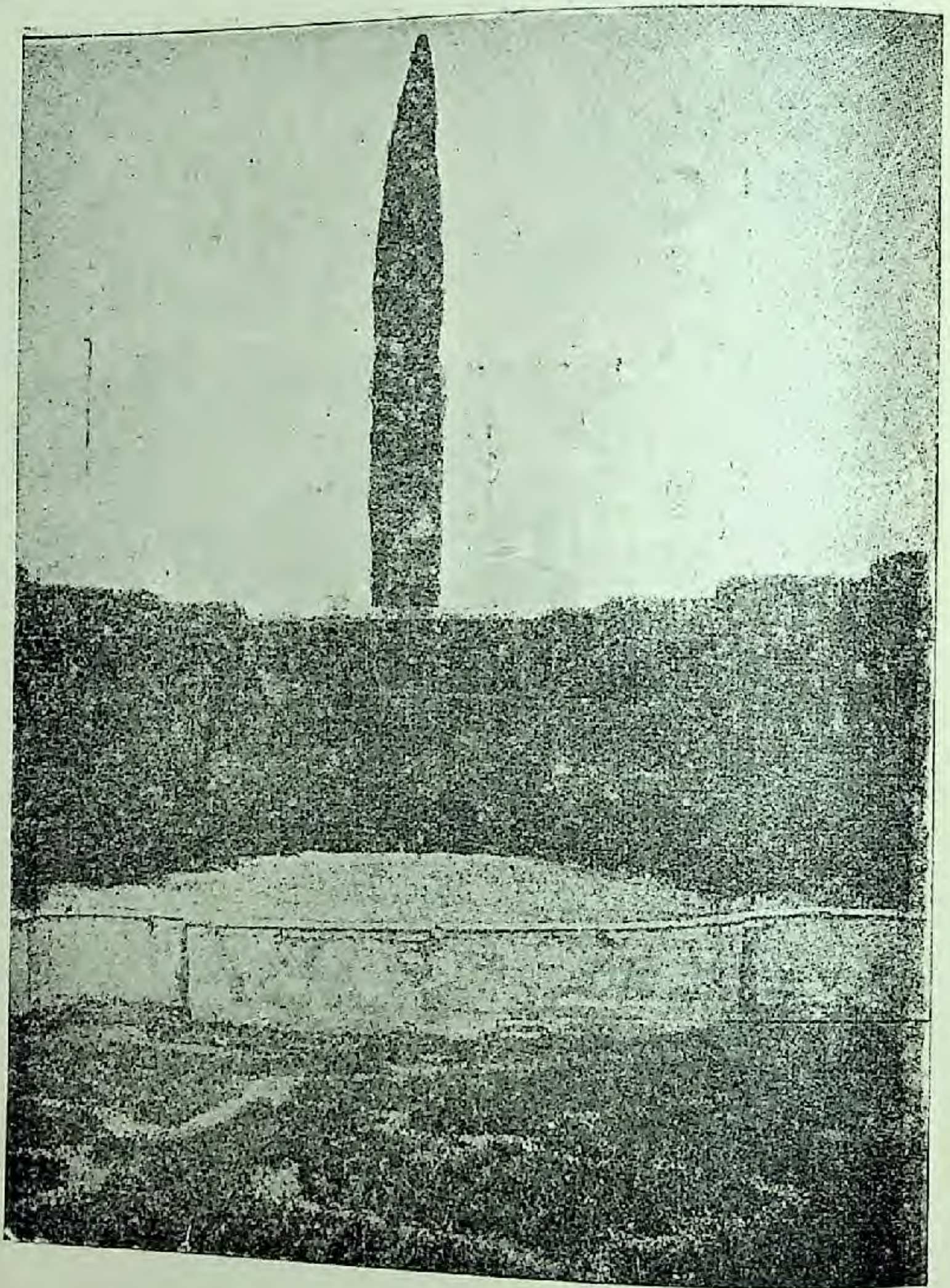
أما مسرحية « الراعي المخلص Pastor Fido » فهي المسرحية الوحيدة التي فازت بما فازت به « أمنتا » من شهرة . وهي عمل أكثر من هذه طموحا ، وتبلغ ثلاثة أضعاف « أمنتا » المتناهية في القصر ، وتعوضنا من عقدة قصة سيلفيا البسيطة الساذجة بعقدة معقدة متشابكة ، والأحداث هنا طويلة كالأحداث في أمنتا ، ومعظم الفعل action (أي الموضوع) يقع خارج المنصة ، على أن يعيد حكايته علينا بطريقة ساحرة طليّة المحبون والرسول والكورس . على أن الحياة الرعائية في تلك المسرحية تفيض بنفس ما تفيض به أحداث أمنتا من ذلك الحب الخالص الصادق :

أمار يلس :

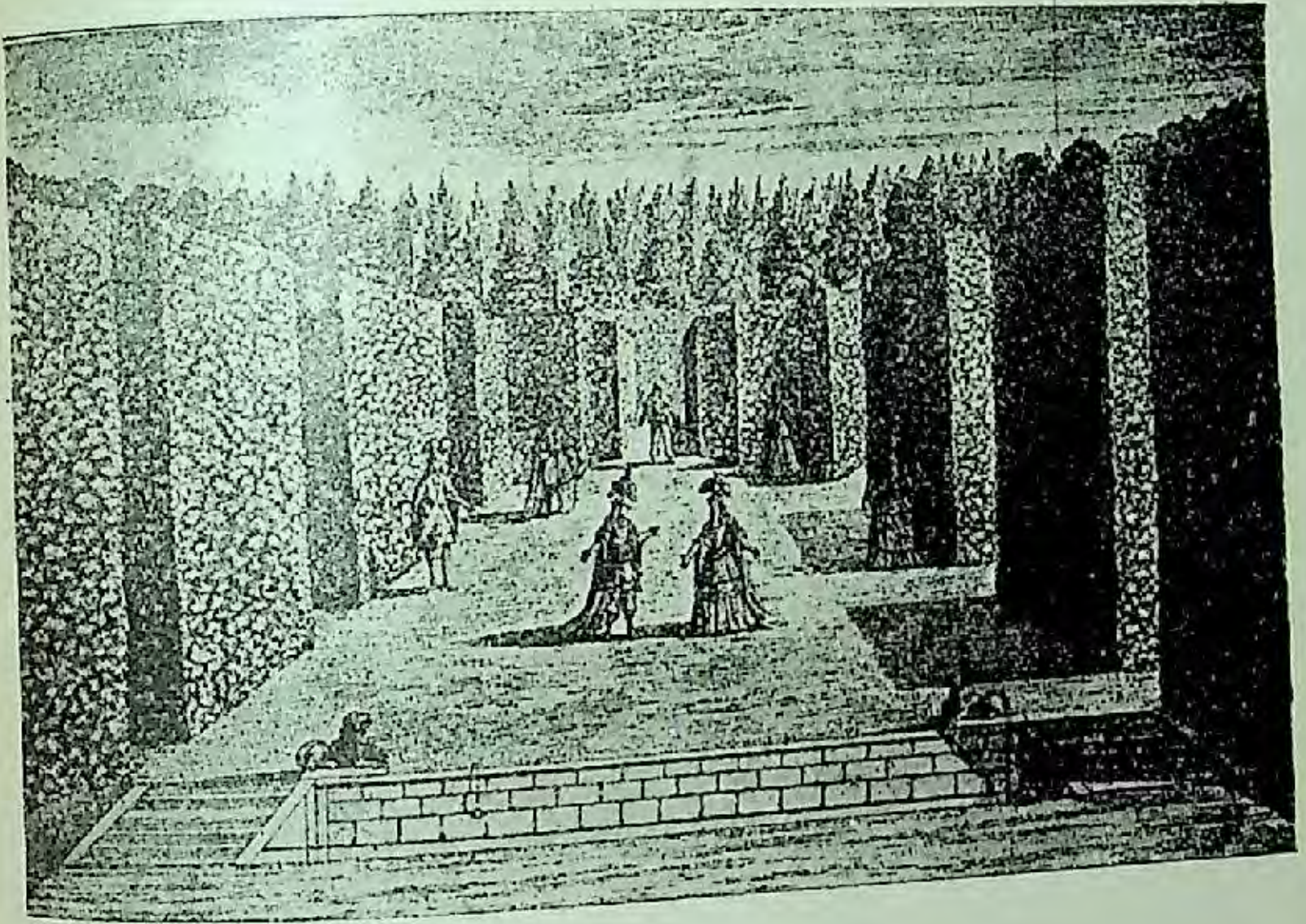
أيتها الأحرار العزيرة السعيدة ! ...
 وأنت أيتها العتمة الموحشة . الصامته صمتاً مطلقاً
 أيها المستقر الحقيقي للسلام والدعة
 ما أروع ما تدب إليك خطاه طائفة مختارة
 عائدة إليك ، وآه ، لو أن كواكب سمودي
 كانت تلطفت فقصت على
 حياتي بالانفراد والعزلة . . .
 كلا . . حاشى أن أستبدل جنات الفردوس ،
 تلك الحدائق السعيدة التي تأوى إليها أنصاف الآلهة
 بظلالك وأفيائك الساحرة الجذابة . . .
 ألا ما أسعد تلك العذراء الريفية
 التي لانكاد تتدثر إلا بالزور اليسير
 وهي مع ذلك . تكتسى بهذا الدثار اللطيف البسيط
 المبرأ مما يلطخه أو يعيبه !
 إنها غنية بنفسها ، وبأنفسها فحسب . . .

* * *

وختاماً لهذه الكلمة عن المسرحية الرعائية لا نرى بأساً من الإشارة إلى
 الآيات الختامية في حديث أمار يلس ، وهي تلك الآيات التي تُسَمَّى فيها إلى
 السبب في ذلك السحر الأبدى الفتان المركَّب والحسن الوشيك الزوال اللذين
 يضفيان الوسامة واللفظ على هذه المنظومات . ومع هذا فقد أنشئت المسرحية
 للسادة والسيدات من أهل الطبقة الراقية الذين لم يكونوا ينشدون أكثر من
 مهرب يخدمهم عن واقع الحياة وحقائقها . وهذه الآيات هي :



(صورة رقم ٢٠ ك)
مسرح الحديقة في فيلا جوري



(صورة رقم ٢١ ك)

مسرح الحديقة في قصر ميرابيل - بمدينة سالزبرج

..... وإذا كنت راغبا
في مشاركتنا هنا ، فإلهم طائنا مختارا وخذ نصيبك
من عيدنا هذا السعيد الحلو :

أجل . لقد كانت ههنا العيد السعيد هي التي تشكل إلى حد ما قوام المسرحية
الرعائية التي هي مسرحية ملجأ تسكن إليه النفس وليست مسرحية حياة تقوم على
النضال . وبهذه المناسبة نزيد الأمر توضيحا فنقول إن هذين الشاعرين اللذين حولنا
بهذه الطريقة البديعة الحلوة خرافات الغمام الذهبي في الأفق البعيد ، إلى مسرحيات
كانا كلاهما من حاشية البلاط المخدوعين الممرورين : فتناسوا هذا المثالي الذي كان يبلغ
في مثاليته الحد الذي لا يعقل كان يرى ثم يفضي حتى كاد يصيبه الجنون المكتوم
الحقيقي ... وهذا جوار بني بضيق بالبلاط فينسحب منه مؤثرا عزلة المتعالم المترفع ،
والتمثيلات التي تردد صدى خواطرهما نضارع فعلا جميع الأنماط المسرحية التي سوف
نتقصاها حتى ظهور ربح الديمقراطية ، بيد أننا لن نجد في أسبانيا أوفى فرنسا هذه
الخصوبة الحسية نفسها ، وفي إنجلترا تسربت هذه الريح بصورة ما في الشعر الغنائي ،
في شعر سبنسر الذي عبر عنها تعبيرا خصبا طليا ، وفي أشعار مارلو الذي استطاع
تلخيص تلك النزعة فيما يلي :

تعال فمعش معي ، وكن حبيبي
وسوف نحقق جميع المتع والسعادات
التي تقدمها لنا الوديان والوهاد والحقول
والغابات ومهاوى الجبال

كما عبر عنها شيكسبير الذي استطاع أن يعكس وهجا اللطيف الظريف في أعمال
أكبر وأنضر وأكثر تنوعا من أي شيء أنتجته إيطاليا - وإن لم يبلغ قط ما بلغته
الثمرات الإيطالية من بساطة وسذاجة .

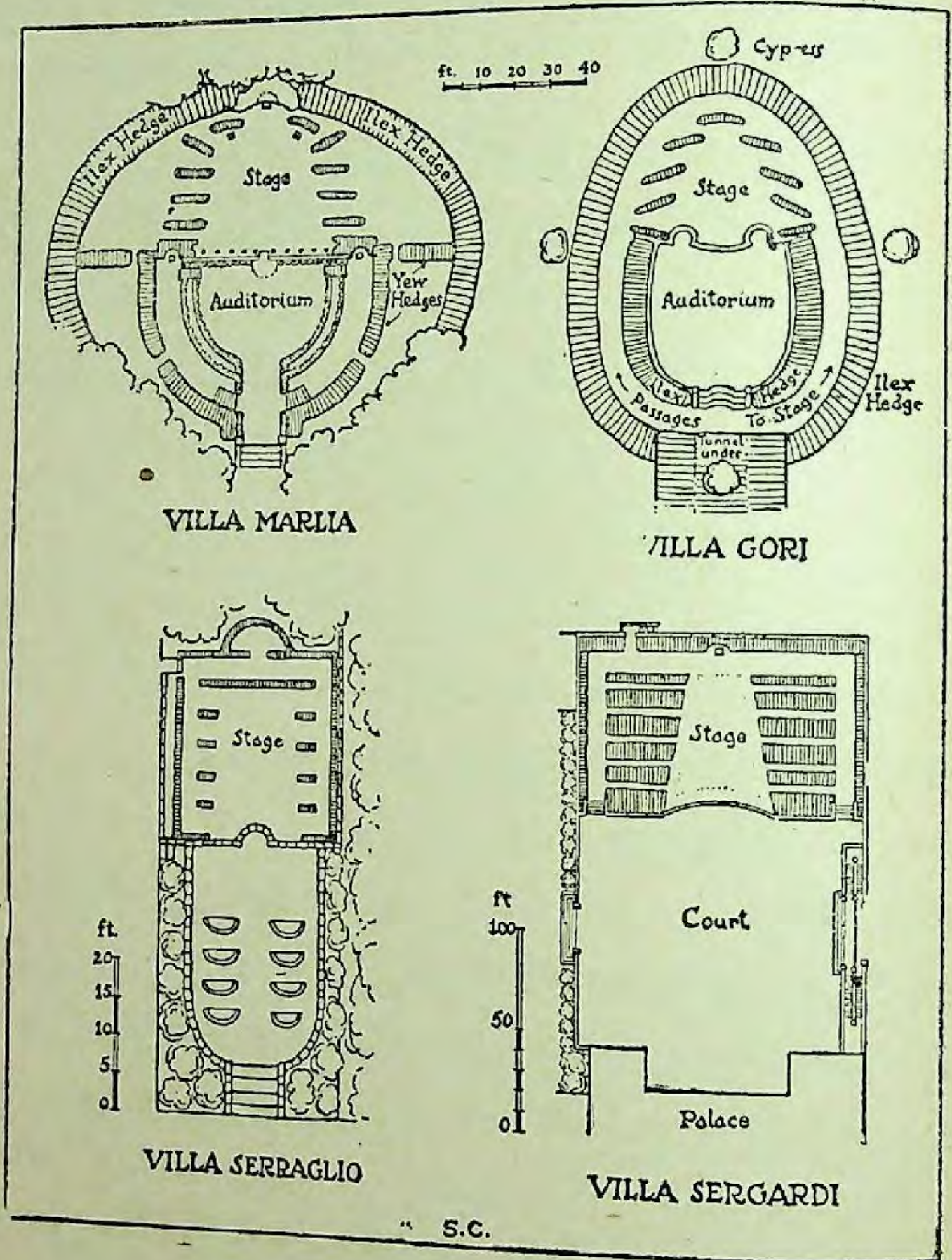
ويجب أن أنوه وأنا أضع بين يدي القارئ هنا صورا من مسارح الحدائق
الإيطالية ، تلك المسارح التي يبدو أنها مسارح مناسبة كل المناسبة لعرض المسرحيات
الرعائية ... يجب أن أنوه بأن هذه الصور هي أحدث عهدا (فيما نعلم) من المسارح

التي ذكرناها ، وأن المسرحية الرعائية كانت تعرض بين تركيبات وديسكورات العربية المسرحية المتقلبة التي كانت في ذلك الوقت شيئا جديدا وأكثر قبولا في قلوب الشعب . ومن الأمور الثابتة أن تاسو بأسلوبه الجنوني في الحياة قد قطع الطريق كله إلى فلورنسا لكي يشكر بونتيا انتى العظيم للدور الذي قام به في إعداد مناظر مسرحية أمتنا إعدادا صحيحا ، وأكد ولاءه لهذا الفنان بإهماله تقديم احتراماته للدوق الأعظم ولكن إذا كان المهندسون المعماريون والمصورون قد شرعوا في ذلك العهد يشقون طريقهم إلى المسارح الإيطالية فإن المسارح الخلاوية كانت قد أصبحت من الأمور الشائعة المألوفة بعد ذلك بقليل ، كما أخذ كثيرون من أصحاب القصور في الشمال ينشئون في حدائق قصورهم مسارح على نمط مسارح المنازل الخلاوية الإيطالية ذات أجنحة وستائر خلفية عليها صور لسيارات نباتية لطيفة الخضرة ولاصلا لها بموضوع المسرحية .

وترى هنا إحدى صور هذه المسارح وهو من حدائق Schloss Mirabell في مدينة سالزبرج ، وفي وسعك أن ترى المسرح الذي لا يزال قائما ثمة إلى اليوم إذا أردت . بل يمكننا أن نقول إن هذا الطراز لم يتلاش تماما . ويمكنك في هذا القرن العشرين أن تجد الكثير من مسارح الحدائق في كلورنيا كما تجدها في جميع أنحاء إيطاليا — وأستطيع أن أقول إنها اليوم أكثر استعمالا .

* * *

تعددت طائفة من الزجالين والموسيقيين أن تلتقى في منزل ، أو قل في قصر ، جيوفاني باردى ، أو الكونت دي فرنيو ، بمدينة فلورنسا في السنين الأخيرة من القرن السادس عشر ، ليتحدثوا في الفنون . ولينشدوا أشعارهم ويمثلوا مسرحياتهم لأنفسهم . وكان الذي يدفع هؤلاء الهواة إلى ذلك هو نفس الشغف بالفن والتعلم الذي كان يدفع زملائهم شبه المحترفين إلى إنشاء الأكاديميات ودراسة أعمال القدماء وصياغة القواعد المتعلقة بما كان يجري عليه « الكلاسيون » في مزاولتهم فن جماعة الكونت باردى هذه لم يكونوا يتقيدون بقيدا شديدا بقواعد هؤلاء الأكاديميين المتعالمين — أو بالمعرفة الدقيقة بموضوعهم — مما جعلهم يحترقون



(صورة رقم ٦٢)

خطة أرضية لمسارح الحدائق الإيطالية الأربعة : توضح لنا أنماطا مختلفة وثلاث منها طبيعة النماذج المصغرة التي تبدو كالعاب الأطفال . ولقد كانت أجنحة المنصة (أي السكواليس) مغطاة عادة بسيياج من أشجار السرو أو السنديان المقروطة . كما كانت أرضية المنصة تغطي بالعشب (عن كتاب تشيني : المسرح الخلاوي)

على القيام بتجارب جديدة لا تقتيد بسنن السلف كانت تعد من قبيل المحال في ذلك الوقت . وكان من بين هؤلاء فنشفسو جالييلي ، والد جالييليو المشهور ، ووالدموسيقيين أصغر من جالييليو سنا ، يسميان چاكوپو پيرى وچوليوكاشينى .

وجرى الحديث يوما حول طريقة إلقاء الشعر في المسارح اليونانية القديمة . وكان معروفا أن إلقاء الأبيات الشعرية كان إلقاء خطابيا حماسيا إن لم يكن إلقاء موسيقيا على وجه الدقة ، وأن الموسيقى كانت تصاحب أناشيد الكورس ، فما المانع من إحياء هذه الطريقة في مسارح الباليه الفلورنسية ؟ إلا أن موسيقى اليونان كانت قد تلاشت تماما ، بل لم يكن ثمة أى بحث يتحدث عما كانت هذه الموسيقى . وهكذا شرع هؤلاء الهواة في إحياء هذه المسرحيات الموسيقية اليونانية . وقد كانت الغاية التى يجعلونها نصب أعينهم غاية واضحة محددة ، وكان جميلا ألا يعوقهم عن بلوغ غايتهم الارتباط بأى حقيقة من الحقائق .

وكان الذى وصلوا إليه شيئا لم يفكر فيه أحدهم ولم يخطر له ببال من قبل . (وكان الموسيقيون المحترفون يزعمون بأن هؤلاء الهواة إنما يتخبطون بعيون عمياء ويصدرون عن جهل مطبق !) . وانتهى سعيهم إلى لون جديد — وإن يكن لونا مُخَلَّطًا — من فن الأوبرا . وقد أخفقوا في إحياء طريقة الإلقاء اليونانية ، بل أخفقوا في إلقاء أية شعاعة من الضوء على هذه الطريقة . بيد أنهم أنشأوا نوعا من المسرحية الموسيقية التى انتشرت في العالم انتشارا كبيرا منذ ذلك الوقت ، والتى احتلت أكبر مسارحه وأخفها لمدة ثلثمائة من السنين . ذلك لأنه بينما لا يوجد أحد قط يسلم بأن الأوبرا يمكن أن تكون نوعا نقيا ، من أنواع الفن ، بل لا يوجد أحد منا من رأى قط أوبرا بلغت حد الكمال ، أو حتى سمع مثل هذه الأوبرا ، فإن مسرح الأوبرا يحتل مكانته الهامة في جميع المجتمعات الزائفة المتعالية ، وذلك بفضل النقد والثلب والأدلة المتكررة على عدم أهمية هذا المسرح . وكلمة « أوبرا » بهذه المناسبة لا تعنى شيئا ، إلا أن يكون مانعنيه هو « عمل » وربما كانت اختزالا لعبارة : « عمل موسيقى » . ونحن لا نرى بأسا في استعمال أمثال هذه المصطلحات التى من قبيل : « نوع موسيقى من الرواية المسرحية ، أو « مسرحية تصحبها



الموسيقى ، والقصد هو أن الموسيقى لم تعد بعد مجرد شيء عرضي في تلك المسرحية بل إنها مقصود بها أن تكون جزءاً من بنائها .

ولا بأس بالطبع من العودة إلى الوراء واكتشاف بعض الطلائع التي سبقت ظهور الأوبرا ، وبخاصة في موسيقى الكنائس كما استعملت في مسرحيات الأسرار ومسرحيات الخوارق ، وفي عرض مسرحيات الآقنعة والمسرحيات الرعائية في القصور حيث كانت الموسيقى تقوم بدور كبير (وربما كان جديراً بنا هنا ذكر مسرحية « أورفيو » بخاصة لـ (بولتسيانو) ، وفي الأناشيد الغزلية الغنائية ، إلا أن أول حفلة تمثيلية يذكرها التاريخ عادة على أنها أول أوبرا ظهرت في الوجود هي أوبرا « دفنيه » لـ (Peri) وبكلمات رينوتشيني Rinuccini والتي قدمت في قصر كورسي Palazzo Corsi سنة ١٥٩٧ وقد أثارت هذه القطعة القريبة من الروح البدائية من الاهتمام العظيم ما جعل صفوف المفكرين من الهواة والمحترفين على السواء ينتظرون ظهور أوبرا يورديدس لـ (كاتشيني) بفارغ الصبر ، وهي الأوبرا التي ألفت للعرض في الحفلات المقامة ابتهاجاً بزواج ماريادى مديتشى من هنرى الخامس ملك فرنسا سنة ١٦٠٠ ، كما كان الموسيقيون خارج الحدود الفلورنسية يتلففون على ظهورها كذلك . وقد اتفق أن كانت هذه هي أول أوبرا مثلت أمام « الجمهور » - وإن كان جديراً بنا أن ننص على أن هذا لم يكن بعد في المسرح الذي يذهب إليه المتفرج ليشتري تذكرة دخوله إليه ، بل كانت حفلة من حفلات البلاط حضرها جمهور الشعب . ولم تلبث « يورديدس » أن غدت النموذج الذي يقلده المقلدون ونقطة البداية للتجارب التي يقوم بها المؤلفون الموسيقيون الذين لاعددهم في هذا المضمار . وهكذا أصبحت الأوبرا نوعاً مسرحياً مستقراً ومستقراً الدائم .

وفي سنة ١٦٠٧ ، وفي بلاط مانتوفا ، كتب كلوديو مونتفيردى موسيقار الدوق ورئيس عازفى الكنيسة موسيقى لمسرحيتين موسيقيتين من تأليف رينوتشيني هما أوبرا « دفنيه » وأوبرا « آريانا » ؛ وقد عرضتا في الحفلة التي أقيمت احتفاءً

بزواج أحد أمراء أسرة جونزاجا من مارجرىتا إحدى أميرات آل سافوى (وأنا ألفت النظر هنا إلى ما سبق أن ذكرته عن الخلفية التي كانت تجرى أمامها حفلات القصور الملكية ، لعل القارى يتذكر تلك الخصوصية أو ذاك البهاء المادى الذى كانت تكتسب به الحفلات التمثيلية المقامة فى تلك القصور — وإن نرى هنا ترتيبات الباليه وزخارفه فقط بل سنرى الفواصل فى جملتها ذاتية فى الأوبرا .) وقد وسع موتفردى المجال الموسيقى بوصفه مساعداً للقصة المسرحية ، وزاد فى غير مبالاة فى عدد القطع الموسيقية ، وكان يؤلف صادراً عن قدر كبير من الأصالة وحسن التخيل حتى ليعتقد الكثيرون أنه كان أول أساندة الأوبرا العظام . وقد أغراه نجاحه فى أوبرا د آريانا ، بالشروع من فوره فى إنشاء تحفة أخرى . ولم يحل العام التالى حتى عرضت أوبرا د أورفيو ، (١) وقد أقدم المؤلف فى هذه الأوبرا على استعمال أوركسترا تقرب من عشرين قطعة موسيقية ، كما أدخل أيضاً قطعاً من الأنغام العذبة والألحان المطربة .

ولم تكن الأوبرا التى كان مبتدعوها يعتقدون اعتقاداً صادقاً أنهم يحاكون بها المسرحية اليونانية قد تفرعت بعد إلى ذلك النوع من العرض الموسيقى ذى الألحان المطربة الذى يبدو اليوم أنه هو بخاصة جوهر الأوبرا نفسها ولا شيء غيره . وكانوا يعدون اللحن الإلقائى أو ال recitative هو مفتاح الانحداد الصعب بين المسرحية والموسيقى . ولكن العناصر اللحنية المطربة لم تذكر تنال قسطاً من التمثيلية حتى أخذت الأوبرا تبتعد شيئاً فشيئاً عن المسرحية الممثلة تمثيلاً موسيقياً ، كما أخذت تقترب شيئاً فشيئاً كذلك من مجرد عمل موسيقى ذى خرافة مسرحية تتخذ الأوبرا منها ستاراً وتعلو . ولاشك فى أن جميع تاريخ الفن خلال القرون منذ ذلك العهد قد تميز بالأوان من الجدل والمناقشات الحامية حول هذه النقطة من نقط الخلاف — كما هو المنتظر حيثما استجد نوع يتراوح بين فنين متميزين محددى

(١) يستطيع القارى الرجوع إلى كتابنا أساطير الحب والجمال عند الإغريق ليلم بموضوعات هذه الأوبرات .
(د - خ)

المعالم - وقد حدثت ردة دورية منذ عهد قريب جدا في أواخر القرن التاسع عشر نحو المسرحية الموسيقية كان المقصود بها مقاومة روح الزخرف الأبصار في المسرحية الاستعراضية ، إلا أن تاريخ الأوبرا منذ عهد موتشدي إلى كافاللي وتشيتي وسكارلاتي ، ومن بعدهم إلى مدارس المؤلفين الإيطاليين والفرنسيين المحدثين كان سجلا من الألحان المطربة المتزايدة ، ومن الأغاني الإيقاعية التي أخذت تندس في السياق بكثرة كبيرة ، مع التقليل من الناحية المسرحية الخاصة . ومن الظريف أن مبتدعي الأوبرا الفلورنسيين الذين تحدوا الموسيقيين المحترفين لكي يقوموا بتجاربهم في سبيل هذا النوع الموسيقي المسرحي قد أخطأوا ما ابتدعه كافاللي من تلك الألحان المطربة الإيقاعية . لقد أصبحوا الآن الفئة الرجعية ، وأزعجهم أن يروا وليدهم يضطر إلى أن يهيم على وجهه في مهامه مخطرة لاهادي له فيها ولا دليل ، وإن يكن هو قد تولد نتيجة سورة فكرية عنيدة جموح :

ولكن حينما كان كافاللي قد بلغ آخر الشوط كان من المؤكد أن الأوبرا لن تعود القهقري إلى رتبة الألحان الإلقائية المملة المتشابهة الحالية من التباين . على أن سكارلاتي هو الذي حدد الطريق الذي سلكته الأوبرا إلى تطورها - تلك الأوبرا التي لا تزال إلى اليوم تكبر من شأن الألحان الإلقائية أكثر مما تكبر من شأنها الأوبرا الفرنسية أو الأوبرا الألمانية . ولا يمكن أن يساورنا الشك في أن الموسيقى الإيطالية قد أصبحت من أول أمرها تقريبا موسيقى مثقلة بالزخارف ، وأن الإيطاليين كانوا يداعنون المغنين الذين يهتمون بالقطع الاستعراضية ذات المظاهر الفخمة أكثر من اهتمامهم بالارتقاء بطرق التعبير المسرحي . وفي خلال أربعين عاما كان هذا الدخيل الجديد في ميدان المسرح قد نما من مجرد عرض تجريبي متهيّب حتى أصبح هذه « الأوبرا الفخمة » أو ما يسمونه ال grand - opera .

وقد افتتح أول مسرح أوبرا للعامة في البندقية سنة ١٦٣٧ ، وكان اسمه نياترو دي سان كاسيانو أي مسرح القديس كاسيانو . وقد أصاب من النجاح الساحق ما حدا بكثيرين إلى إنشاء مسارح مشابهة في الوقت نفسه تقريبا ، ولم ينته القرن السابع عشر حتى كان في البندقية وحدها أحد عشر مسرحا عاما للأوبرا . ولم تضارع



أى مدينة إيطالية البندقية في هذا العدد من المسارح ، وإن تكن هذه هي الفترة التي أصبحت فيها المسرحية الجدية والأوبرا مهنة لايزاولها إلا المحترفون ، بعد انفصالها إلى حد ما عن حياة البلاط الاجتماعية . وبمرور الوقت أصبحت البندقية وناپلي وبولونيا المراكز الشهيرة بتمثيل الأوبرات ؛ وقد كان أثر الأوبرا الإيطالية - لاجرم - أثرا عظيما في فرنسا وإنجلترا . لامن ناحية الإغراء بالتأليف الموسيقى المسرحي فحسب ، ولكن من حيث تأثيرها في طرق الإخراج المسرحي وفي شكل دور التمثيل . وقد كان المسرح ذو الأسلوب الإيطالي ، الذي ساد في أوروبا كلها حتى أواخر القرن التاسع عشر هو بالفعل مسرح الأوبرا ، وليس هذا المسرح المصمم للعرض المسرحي « الصحيح » .

ومن عناوين الأوبرات التي ذكرناها آنفا : دفينيه ويورديدس وآريانا وأورفيو ، يتضح أن الفن الجديد كان استمرارا لتقاليد المسرحية الرعائية . وقد اقتتح تياترو القديس كلسيانو بأوبرا : « أندروميديا » من تأليف فرارى - مانلي Ferrari Manelli وقد مضى زمن طويل قبل أن يتخلص مؤلفو نصوص الأوبرات من هذا النقص ، نقص ارتباطهم بالقصص والأساطير الكلاسية ... بيد أن سكارلاتي (١٦٥٩ - ١٧٢٥) حدد صورة الكتابة الأوبرا كنوع مميز عن الكتابة المسرحية العادية . وذلك أنه استحدث الخطة التخطيطية للأوبرا . على أن هذه الخطة المتميزة التعريفية كانت كافية كل الكفاية لاستيعاب ما كان تابعا في القرن السادس عشر لمسرحية الأقنعة ومسرحية الفواصل . وسرعان ما كانت التركيبات المسرحية (الديكورات) وبجاميع الراقصين والراقصات ، والمؤثرات الآلية العجيبة تفسح لنفسها مكانا بين الأغنيات الفردية التي تصاحبها الموسيقى والتي يقوم بها مغنو الأوبرا . ولعل نصوص الأوبرات الأسطورية كانت مفيدة فائدة مضاعفة لأنها كانت تتيح جميع أنواع الفرص للمناظر الخلابة البديعة ومناظر القصور الملكية الفخمة ، وللتحول السحري من صورة إلى صورة والاختفاء عن الأبصار بطرق سحرية أيضا .

وكيفما كان الأمر فإن ظهور الأوبرا كان مصحوبا باستمرار تلك الجهود

الى كانت تبذل في سبيل الاستزادة من المناظر المتقنة المحسنة التي أشرنا إليها في الفصل السابق . وكان من الممكن تغيير الديكورات في المنصات ذات الستائر مرات كثيرة في أثناء العرض . وكانت ديكورات المنظور التي تحولت من مجرد منظر ذلك الشارع الصغير المتسق الأجزاء الذي وضعه سرليو إلى تلك الرسوم والنصاوير الفخمة « للميدان » المحلى ، والمداخل المثالية ذات العقود الكثيرة قد نالت الحظوة من نفوس آل بيبينا فرسموها على جدران الأبهام الرحبة ، كما رسموا مناظر الشوارع الفسيحة التي ترى صورها في هذا الكتاب . إنها شيء رائع فخم حقا ، إلا أن الشخص الذي يهتم بالمرحلية والتشكيل قين بأن يتساءل : « ليت شعري . . ماذا آل إليه أمر الممثل الآن ؟ » وما عليك إلا أن تبحث إن كنت مستطيعا أن ترى له أثرا وسط مناظر القصور الفخمة هذه !

وقد بلغت آليات المنصة درجة كبيرة من التطور ، بحيث لم يعد من العسير قط تنفيذ أي منظر من مناظر ركوب السحاب ، أو الأطياف السماوية ، أو عمليات الظهور والاختفاء بطرق سحرية ، أو تحريك الشمس والقمر . ومنذ سنة ١٤٨٦ كان أهل ما نتوقا يشاهدون تمثيلية من تمثيلات البلاط تعرض فيها ملهات الأخوين منيخمى من تأليف پلوتوس ، وكانت تمثل في الحلاء ، ويظهر فيها زورق بشراعه ومجاذيفه وعلى ظهره عشرة أشخاص وهو يتحرك على المنصة . وقد شهدت منصات الباليه بعد ذلك كثيرا من المؤثرات الآلية العجيبة الصناعية في أثناء عرض التمثيليات ومسرحيات الأفعنة والباليهات ، إلا أن مخرجى الأوبرا جعلوا هذه الأشياء من الزوائد المنتظمة اللاحقة بالتمثيل ، وبذوا أسلافهم في جراتهم وإتقانهم . ثم ازدادت منصة مسرح الأوبرا في أبعادها وتعقيداتها ، ولم يكن ذلك بسبب أن الفرقة الموسيقية أو المسرحية أو الاثنين معا تحتاجان إلى مثل هذه المساحة الكبيرة ، ولكن بسبب رغبة الجمهور في مشاهدة خوارق جديدة من المناظر المتراكمة ومن المؤثرات القائمة على الحيل السحرية .

ولقد كانت هذه المؤثرات هي وطرافة النوع الجديد المسرحي للموسيقى السبب الذي جعل الملوك والكاردينالات الفرنسيين يلحون على القائمين بأمر المسرح

لما حاشددا مطالبين بهذه الاوپرات قبل أن ينتصف القرن السابع عشر . وسوف
ترى كيف أن البلاط الفرنسي ، بعد استدعاءات متفرقة لفرق من الخارج ، استضاف
وصيفا شابا طموحا إيطاليا يدعى لوللي Lulli ليتولى شئون دار أوبرا فرنسية
وسمية أنشئت كتجربة . وقد استطاع هذا الوصيف ، بما أطلق له من السلطة ،
وما كان معه من الاوپرات الإيطالية ، أن يبدأ عهدا جديدا في الإخراج وفي إنشاء
دور المسارح كما كانت تنتظرهما أوربا خارج الحدود الإيطالية . وبعد أن تمضي
بعض الفترات من الخلق الرفيع في أسبانيا وانجلترا وفرنسا ، وقبل أن يشتد
تأثر هذه البلاد بريح الاوپرا اشتدادا كبيرا ، سوف تجيء فترة طويلة يخيم خلالها
كاپوس الاوپرا على المسرح برمته .

الفصل العشرون

الحياة الشعبية السوقية

يتخيل الكثير من رواد المسارح اليوم شبح يقف في نظرم رمزا للمسرح في صورته اللطيفة ، الأقرب إلى الناحية الرومنسية . وليس هذا الشبح إلا هذا البهلوان أو ال Pierrot إلا أنه بهلوان يتنكر في صور شتى ، لكنها دائما صور دقيقة أنيقة تفتعن ابتسامة رقيقة ، أو ابتسامة حزينة ذلك الحزن الساحر الجذاب . وهذا البهلوان هو النقيض نفسه لذلك الشبح الفج العنيف المتلهص الذي يمكن أن يتصوره هؤلاء الرواد بوصفه رمزا للمسرح الواقعي . إن طيف ذلك البهلوان المجنون ، البهلوان اللطيف المتأنق ، البهلوان العاشق الذي تسمى الخليفة فهمه أبدالدهر ، البهلوان ذي الورد في يده ، والياقة المخملية الوبرية حول عنقه - إن طيف هذا البهلوان يمثل النصف الآخر من المسرح . والناس يتصورون هذا النصف في صور كثيرة متباينة فبعضهم يتصوره على أنه النصف الشعري ، وبعضهم يتصوره على أنه النصف الروحاني ويتصوره غيرهم على أنه النصف الساحر المخادع أو النصف البديع الرائع .

أما أنا فلدي ما يربكني ويحيرني في تحديد معالم هذا المسرح غير الواقعي ، المسرح « المثالي » الذي يرهزون إليه بأي من تلك الرموز الهشة الرقيقة . وقرائي يعلمون بالفعل أنني لا أقدم أهمية كبيرة للنصف الآخر ، النصف الأكبر والأكثر انصالا بنا ، وبالأحرى ، المسرح الواقعي ؛ ولستنا إذا تركنا البهلوان ، أو ال Pierrot سالف الذكر يمثل النصف الثاني - غير الواقعي - نكون قد وقعنا في الغلطة التي وقع فيها أهل القرن التاسع عشر حينما أساءوا فهم روح الفن وجوهره - غلطتهم الكبرى حينما كانوا يقسمون المسرح قسمين ، أحدهما بصور الحياة تصويرا صادقا ، والآخر يتيح للناس مهربا من تلك الحياة الواقعية . إن ثمة شيئا غامضا يتنافر والذرق في هذا البهلوان الذي طلى وجهه بالبياض .. شيئا

شديد الرقة في هذه الدنيا الفياضة بالحيوية ... شيئاً رقيق الإحساس رقة متناهية ...
حزينا دائم الحزن ... يعتمد أشد الاعتماد على حناننا .

إن أسلاف هذا البهلوان — وما أوفر عددهم — هم من بين جميع من عملوا في
المسرح أشدهم نشاطاً وحيوية ، وأكثرهم مغامرة مذبذبة ، وأمهراًهم في النواحي
المسرحية المفتعلة — وهم في بعض الأحيان من أشدهم تضللاً في الخبث والشر .
ولا يمكننا أن نفرس أسلاف بهلواننا الحديث إلا على ضوء النظرية التي تقول بأنهم
ولدوا من أب شيطان أزرق الناب لاشك فيه ، وأم مغامرة حسناء ليس كحسنها
شيء ، تزوجا برغم ما بينهما من تباين ، فأنجبا هذه الذرية الروحانية الشديدة الحياة ،
وهذا لأن الذين أنجبوها كانوا ممثلي الملهاة المرتجلة *Commedia dell' Arte*
أولئك الذين كانوا يمثلون تلك الملهاهى البهلوانية الباهرة المتأللة الرشيقية الجريئة
المرحة التي لا تعرف الحشمة ... الملهاهى التي كانت تلذ الشعوب اللاتينية الطياشة
المغامرة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

ولو أنك كنت طوفت في شوارع البندقية في يوم من أيام أعيادها في سنة
١٥٥٠ مثلاً لكان الاسم : دقنتسيا ، حتى في أيامنا هذه ، قمينا بأن يشيع
فيك شيئاً من الشعور بجو هذا العيد ، باللون الحسى ، بخفة روح المكان وبهيجته —
لأنك كنت قمينا بأن ترى نفرا من ممثلي تلك الملهاة المرتجلة وهم يمثلون على رصيف
من أرصفة ميدان سان مارك ، ولعل جمهور نظارتهم كان جمهوراً بهجساً يستحق
التصوير : فالسادة الغطاريف يختالون بملابسهم المنيفة حول الحلقة ، والدهاة وأهل
الحيلة من أرباب التجارة وأصحاب الدكاكين والقرويين وقد بدوا كأنما لبسوا
ملابس العيد ، أو لعل ملابس أهل القرى كانت مثل ذلك ؛ ثم ملاحو الجوندول
وأصحاب المساخر ذوو الملابس التنكرية ؛ والشحاذون وذوو العاهات ممن زحفوا
من شوارع البندقية الخلفية القدرة الفقيرة فقرا مدقعا ... كل أولئك تراهم مختلطين
في الجموع التي يزخر بها الميدان ، وفي كل مكان ترى الباعة وفقراء العرافين وتجار
الحلوى وهم ينادون بأسماء سلعهم وفترجهم ، وباعة الأدوية والعقاقير الطبية
ومعهم أتباعهم الذين يهتفون ببضاعتهم تحلية لها وتحسينا ، ثم المشعبذون والبهايل

والمشعوذون والمفنون ومن يمشون على الحبال والراقصون... وفوق هذا كله رنين أجراس كنيسة سان مارك وألوانها التي تخطف الأبصار. إن ههنا اثنتى عشرة حفلة تمثيلية تطن طنين النحل... ولكن واحدة فقط من بين تلك الحفلات هي الحفلة المفضلة، إنها الرمز المجسم لروح العيد، إنها النقطة البؤرية للهجة وخفة الروح في كل هذا الميدان الذي جمع بين الضحك والهرج والمرج، وذلك لما كان يحافظ عليه ممثلو الكوميديا المرتجلة من حيلهم القديمة، وارتجالهم الممزلة من المهازل بكل ما أوتوه من قوة وفن وسوقية يمتزج بعضها ببعض. ولو أنك لاحظت الجمهور خلال ذلك لرأيت كل تلك السجايا منعكسة في كل وجه من وجوههم انعكاسا عنيفا خشنا وانعكاسا دقيقا رقيقا، فإذا انتهى التمثيل أوى الممثلون إلى أحد أكشاك السوق حيث ينعمون بالراحة التامة.

ويحسن ألا نحاول التفريق تفريقا دقيقا بين ممثلي الملهاة هؤلاء وبين المشعوذين والبهايل والدجالين والنصابين القريبين منهم. إنهم لم يكونوا قد وصلوا بفنهم في منتصف هذا القرن السادس عشر إلى صورة مقررة، بل كانوا لا يزالون يشكلون هذه الملهاة المرتجلة بالملاحظة الواعية والخلق الشديد ليروا كيف يتصايح هؤلاء المعيدون مسرورين بهذه المباشطة الهازلة الجديدة، وربما كانوا لا يزيدون على أن يضحكوا ضحكا مكتوما على هذه القصة القديمة الاستطراذية التي يلقونها في سرعة وهوجة. فمن حيل النصابين والمزورين هذه نفسها، ومن إحدى دسائس المسرحيات المسروقة من آيرانس مضافا إليها صفحة (ملطوشة) من إحدى مسرحيات پلوتوس المسروقة من آيرانس مضافا إليها صفحة (ملطوشة) من إحدى مسرحيات پلوتوس. وحتى ذلك الوقت كان ممثلو الملهاة المرتجلة إنما يصنعون الملهاة الحرفية الفنية. ولم تكن ترى من الشخصيات، إلا الشخصيات الثابتة المقررة، أو الرسوم الكروكية، للشخوص الغشيمة الجامدة، التي سوف نرى أنها سوف تنال الإعجاب والثناء من رجال القصور ومن أهل الأسواق على السواء بعد ذلك العهد بقرن من الزمان: ومن هذه الشخصيات شخصية المسخة أو ال «بنطلون»، من البندقية نفسها، والطبيب من بولونيا، والضابط الأسباني الكذاب الفخور الجبان المنخوب القلب الذي كان إيطاليا يوما ما، ومنبته روما القديمة، لكنه تحول الآن فصار أسبانيا

لأن الأسبان كانوا حينئذ قنازحة ١١ ، أوربا — أعنى أهل العجب والخيلاء فيها وسادة ناپل المتسلطين البغيضين المتغطرسين ؛ ثم المراوغ الدوار الفرار Arlecchino والمماكر الخبيث المحتال Brighella ، ثم الخادمت ومن لايهن .

إن الملهاة المرتجلة شيء يجب أن ينظر إليه إما بوصفه مسرحا خالصا ، وإما لاشيء مطلقا . وهي بصراحة لم توجد قط بوصفها مسرحية مكتوبة ولا بوصفها مسرحية منظرية استعراضية . وهي لا تزيد على كونها رصيفا وممثلين وفعل action . وقد جرت عادة المؤرخين على إغفال قصتها من تواريتهم — وإلى عهد قريب جدا لم يكن ثمة باللغة الإنجليزية حتى ولو بيان شبه كامل عنها ، وذلك لما كان يبدو من أنها شيء لا يمكن أن يوصف بما توصف به الآداب المسرحية . أما ما عدا ذلك من أمرها مما يتساءل عنه العلماء فيمكن أن يعد من الأمور الهامة مؤقتا ، ونختصر هذه الأهمية في أمرين ، هما : روحها الجليل الفاخر ، سم ما يظفر به الممثل فيها من حرية الخلق الحر والابتكار الخاص .

واسمها كما يترجم عادة : الملهاة الحرفية — من الحرفة — أو ملهاة الارتجال ، يقدم لنا دليلا على هذه السمة المسرحية الجوهرية . إنها مسرح المحترفين الفنيين ، وعمل أهل الحرفة الواحدة . وليس يكفي أن يكون الممثل محترفا بالمعنى الحديث لكلمة الاحتراف ، بل يجب أن يكون واسع التجربة شديد المرونة بوصفه ممثلا ومخرجا يستطيع أن يرتجل دوره من لاشيء ، اللهم إلا خلاصة للمشاهد يعيها في ذهنه . إنه لم يكن ثمة في الواقع نص مكتوب بأيدي ممثلي الملهاة الحرفية : بل كل ما كان هناك هو مجرد سناريو ، معلق خلف المنصة ، وعلى الممثل أن يستكمل الباقي من ابتكاراته الشخصية وبما يفيض به ذكاؤه ، وبما في جعبته من حيل .

أما الممثل اليوم فتقدم إليه الكلمات التي يلقيها ، وهو ينطق موهبته « في تفسير » الدور . إنه فنان « نصف مُسابقٍ ونصف خلاق » ، في حين كان ممثل الملاحى الإيطالى فى القرن السادس عشر يصنع دوره بنفسه وهو ماض فى تمثيله . وقد كان ينخرط فى المشهد عالما بنهاية الفعل والغرض منه ، لكنه لم يكن يدري ماسوف يقوله زملاؤه فى التمثيل ، لأنه هو وزملاؤه كانوا يرتجلون هذه الأقوال بما تعيه ذاكرتهم من

تتف الحوار التقليدي المحفوظ من جهة ، ومن خطبه وأحاديثه هو ، التي أصبح لها فعلها وأثرها بطول التجربة وكثرة التكرار ، ومن التحشيات والمزاحات وقطع الهزل النموذجية ، التي يسندونها بالعمل ، المصبوب في قوالب جامدة لا تتغير ، إلا أن هذا لا يجرى في حفتين بصورة متشابهة تماماً ، ولهذا كانوا في هذه الصورة الدائمة للتغير ، حيث النكات تتصارع ، يوجبون الوثوب إلى الثغرات وثبا ، واستغلال الانجرافات وألوان الشذوذ والأفكار المحلية ، ولم يكونوا يقيمون أى وزن للتعبير بالوجوه ، ومن ثمة كانوا يلبسون الأقنعة ، وكان القناع والملبس يمثلان شخصية معروفة لدى الجمهور ، وكان على الممثل أن يثير الضحك من صميم الشخصية التي يمثلها ، فهو الذى يبنها وهو الذى يصنع منها كاريكاتيرا ، جاعلا منها شخصية مازحة سريعة النكته حاضرة الجواب ، وهدفا للبسط والمعاينات في سراوغاتها وفي سقوطها مدعية الموت ، وفي الأخطاء التي تصدر عنها وفي عماياتها وفي تشبهها العنيد بما تسمى فهمه من الأمور ، وفي سفاهاتها ووقاحتها .

(وهل ثمة أى شئ من العجب في أن ينظر نفر من الدعاة إلى الثورة في أوائل القرن العشرين إلى مثل تلك الروح ، وهذا النوع من الإخراج المسرحي الذى يستلزم مثل هذا القدر العظيم من روح الابتكار والمهارة واللوزعية المسرحية الحارقة على أنهما زبدة الفن المسرحي الصحيح وذروته الشاهقة ؟ لقد كان أولئك القادة المتمردون كلما تأملوا في التمثيل الواقعي الذى راج في ذلك الزمن ، وبخاصة حينما يتأملون في هذا الاتجاه المتزايد نحو التمثيل « الشخصى » - الذى يمثل فيه الممثل باستمرار صورة متنوعة من نفسه . . . لقد كان أولئك القادة المتمردون الذين ينقبون في حبور عن الحقائق المنسية حول الملمهة المرتجلة ينظرون إليها وكأنها نوع من أنواع حجر الحك الذى يكشف لهم عن معدن الفن الصحيح . إن شيئا من مثل هذا التطور يجب أن ينشأ من بين رفات المسرح الواقعي الأدبي - لأن هذه هي الوسيلة الوحيدة التي يمكن بها أن يتخلص الممثل من استعباد المؤلف المسرحي له . على أننا نرى أنه ليس ثمة فرصة لأن ينشأ أى شئ كالملمهة الحرفية من المسرح الحالى ، أو من بين رفاته إذا أمكن لهذه الرفات أن تتأل . لقد كانت الملمهة المرتجلة التي نمت خلال مئات من السنين قبل أن تبلغ حد الازدهار جواباً

على دعوة من الأجيال ، ونحن ندس أهميتها العظمى حينما ندرسها فيما يتصل بحياة تلك الأجيال ، حياتهم الخصبية العنيفة القاسية .

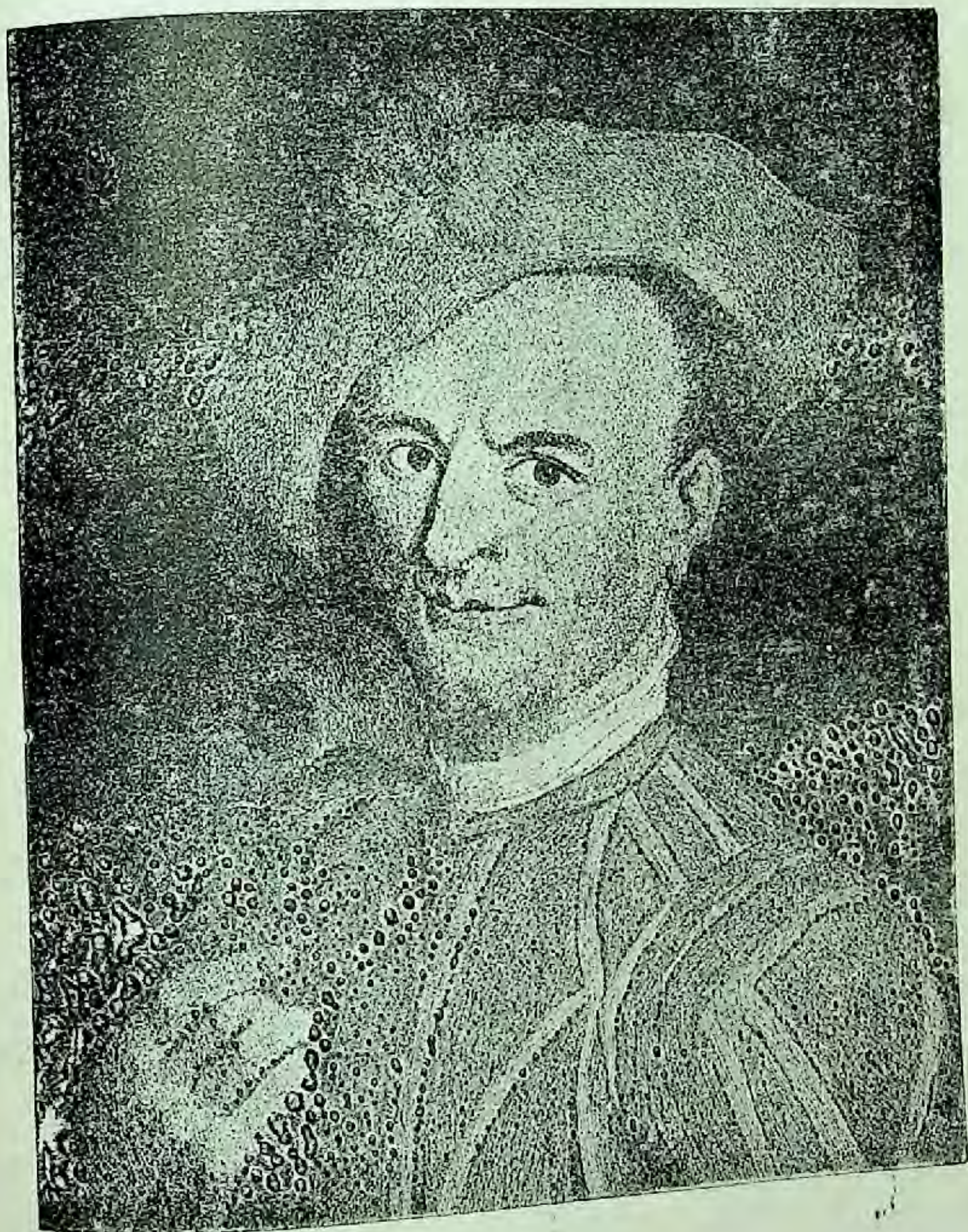
ولو أن الهلوان كانت له أسلاف بين شخصيات الملهاة المرتجلة لا يمكن لأحدث هذه الأسلاف عهدا أن تتبع سلسلة نسبها إلى أسلاف رومانية ، بل أسلاف يونانية . إن بعض عناصر هذه الملهاة كانت حيثما وجدت عناصر محلية ، وكانت شخصياتها تتغير على الدوام بحكم موافقة الجمهور عليها أو عدم رضاه عنها ، وقد ابتكر الممثلون الخلاقون أنماطا وهمية مهمة لشخص بديعة الصورة حسنة التحديد . إلا أنه من الممكن تحقيق عدد كبير من النماذج الرومانية الأصلية ، ولم يكن أحدهم بمستطيع الاستطاعة الكاملة أن يخلص عناصر الترفيه السوقي الروماني من المسرحيات التي تعد امتدادا للمسرحية الساتيرية اليونانية ، أو لمسرحيات المستعمرات التي تعد تطورات يونانية .

ومسرحية الكايتانو تشابه مشابهة كبيرة مسرحية الـ Miles Gloriosus الرومانية الأدبية . إلا أنه من الأسر تتبع صلات النسب أو التشابه بين الملهاة المرتجلة وبين ملهاة الأتلاتنا الشعبية . الرومانية ، تلك المسرحيات القصيرة الأهلية التي تدور حول موضوعات محلية ، والتي تتكون شخصياتها من الشخصيات المعهودة وتمثل بواسطة الأقنعة . وكانت الإيمائيات هي أيضا ، تلك المسرحيات الترفيهية المشتملة على مشاهد هزلية وعناصر منظرية كما تشتمل على الغناء والرقص ، تستخدم الشخصيات النمطية ذات السمات القوية البارزة ، كالخدم أصحاب المكائد ، وأهل العجب والخيلاء (أو من نسميهم بـ بلقنا الدارجة : القنازيح !) وغيرها من الشخصيات القديمة المحببة التي أخذت في الظهور الآن من جديد .

ولا يعلم أحد إلى أي حد استمر الممثل الجوال الهائم على وجهه يواصل عمله خلال العصور المظلمة ، أو إلى أي حد اختفى من الوجود . ونحن نعلم حقا أنه إذا كانت الفرق التي كان يعمل بها قد تفككت وانقصت عراها ، فقد كان ثمة على الأقل بهليل وراقصون وسحرة مشعوذون ، وممثلون هزليون هامتون ممن



(صورة رقم ٢٢ ك)
 صنفان من ممثلي الكوميديا خلال فترة الانحطاط . (فوق) حفر منقول عن مسرحية
 المشعوذين The Charlatans لكارل د . جاردان - (تحت) صورة تشتمل على بيرو
 وسكايان ، من رسم مارتان درولنج .



(صورة رقم ٢٢ ك)

توماسينو (توماسن) أحد ممثلى فرقة (المسرح الإيطالى) بباريس ، وقد لبس قناع
هارل كان (عن صورة مخفورة من عمل . برتراند)

كانوا يرأبون هذا الصنع الكبير الذي حدث باختفاء تلك الفرق وربما كان الممثلون الإيمائيون الذين رحلوا من روما إلى بزنطة عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية هم الذين استمروا يقومون بأعمال الترفيه المسرحية باللغة التركية ، وهم الذين يعودون الآن أدراجهم إلى وطنهم الأصلي إيطاليا . وكيفما كان الأمر فنحن عندما نتلقف القصة من جديد ، في أثناء أقدم سنى عصر النهضة ، نجد أن الفرق لا تفتأ تمثل عند ملتقيات الطرق في بيازاً وفي الأسواق . إنهم يتجولون هنا وهناك ، ويقومون منصتهم في أحد جوانب الطريق حيثما أمكن أن يجتشد عدد كاف من النظارة . فهم يعدون الجمهور ربهم الوحيد ، وناصحهم الأمين الذي لا ناصح لهم غيره ، ووسيلتهم إلى الحياة .

والكنيسة لا جرم كانت ضدهم . وحينما أصبحت المسرحية الدينية التي احتضنتها الكاثدرائيات والكنائس أقرب إلى الصبغة الدنيوية — العلمانية — وهتم اهتماما شديدا بترفيه الناس وإدخال المسرة على نفوسهم ، غير مبالية إلا قليلا بالدعوة إلى العقيدة ومد أظفارها نبذتها الكنيسة ، وأقلع الآباء الدينيون عما كانوا يولونها من رعاية وبركة إقلاعا نهائيا . وفي الوقت الذي كانت الملهاة المرتجلة تأخذ فيه شكلها المحدد كانت روح العداوة ناشئة بوضوح بين قسيس القرية وأسقف الإقليم (ولانيس أن الكرادلة فيما بعد كانوا يظهرون سرورهم علنا بتمثيل الـ Gilosi أو الغيورون — وإن كان دفتر الحساب يشتمل في الجانب المقابل على ما هو عكس هذا على خط مستقيم ، كالمساسات مرفوعة للكنيسة للقضاء على التمثيل ، وحرمان الممثلين من أن يدفنوا دفنا مسيحيا . واضطهادهم والتنكيل بهم .)

وكذلك كان موقف البلاطات والأكاديميات منهم في أول الأمر . لقد كان الأمراء والدوقات العظام لا يزالون حماة للمسرحية الأدبية ، وكانوا يشجعون العلماء الذين يقومون عبثا بتقليد المؤلفين الكلاسيين ويغدقون عليهم ما يبسر لهم عبثهم . وكانوا — إلى جانب مسرحيات المذهب الكلاسي الحديث الرخوة العقيدة — يشجعون مسرحيات الأقنعة ، تلك المسرحيات الأنيقة ذات الصبغة الملكية التي قسم لها أن تحدث في دنيا الإخراج المسرحي تلك الثروة الكبيرة في العالم الغربي كله . ومسرحيات

الافئعة هذه هي العكس تماما من الملاحى المرتجلة - وذلك من حيث إسرائفها ونخفختها (١) وبعدها عن الأمور الدنيوية العادية المسفة ، ومن حيث رقتها ولطافتها والتزامها دماثة الأخلاق . . هذا بينما إخراج ملهاة الشوارع تلك إخراج متواضع بل عار ، فليس ثمة إلا رصيف بستائر ، ولا تسكاد ترى شيئا أكثر من كشك booth ، أو دكة مريحة ملقاة فى أحد جوانب الشارع ، أما سرفها و (نخفختها ١) فهما فى التمثيل ، وفى التمثيل فقط . ثم هى من هذا العالم الأرضى ، والآهالى لهذا يحبونها ويولعون بها ، وفكرة دماثة الخلق والرقة الوحيدة التى فيها هى أن تهتك الستر عن وجه النفاق والمنافقين والكبرياء والمتكبرين وعن حقارات دمنى الأخلاق هؤلاء لىكى تضحك عليها الجماهير وتدخل السرور على نفوسهم بكشف مخازيهم . لقد كانت تدم بنفس المزايا والفضائل التى كان يفتقر إليها المسرح الأدبى المثقف الممذب فى ذلك العهد : أما تلك المزايا فهى القوة والنقاء الحر الخالى من الاصطناع والحماسة المسرحية الفكهة والأصالة .

حدث فى مكان ما ، وفى أثناء السنين التشكيلية ، وقبل أن تتعب البلاطات الملكية من الكتاب المسرحيين الأدبيين ، وقبل أن تستدعى هذه البلاطات فرق الملهاة المرتجلة من قارة الطريق للتمثيل فى مسارح قصورهم ، أن تكونت بعض التقاليد وقامت لها صورة محددة . إن إبراز الملهاة على المنصة ذلك الإبراز الذى اعلمه تطور عن طريقه تمثيل الملهاة الرومانية التى كثيرا ما كانوا يبرزونها أمام كذا وكذا من المنازل ، أصبح صورة نموذجية من المشهد الذى يمثل فى شارع . . وإذا كانوا يجعلون للدكة أو الرصيف خلفية من الستائر ، فقد كانت هذه (كما نعلم فى بعض الحالات تحمل رسما كروكيا لبعض المنازل بينها مساحة من الأرض الفراغ . ويحدثنا جاززوني Garzoni عن « الشوارع المرسومة بالفحم رسما كروكيا ، وفيما بعد ، حينما استحدث المبنى فى منصات المسارح المنزلية أخذوا يمثلون المنازل بالجدران الأمامية (من الخشب والخيش المطلى المصور) تليها غيرها إلى ما وراءها بقليل فى ترتيب لا يعوق الممثل وهو يودى عمله فى المساحة المتوسطة وما يليها من المقدمة ، بينما يتيح لهم هذا النظام استخدام المداخل للاختفاء والهرب على أوسع نطاق ، واستخدام

الذوافد لمناجاة العشاق مناجاة غنائية موسيقية (وهو ما يعرف في تلك المسرحيات باسم السرناد Serenade) . إلا أن هذا الرسم الزخرفي من رسوم المسرح الخلاوي، حيث يكون المشهد كله مشهدا مصورا أو مرسوما على ستار خلف باحة التمثيل هو صورة أنموذجية لما كان يستعمل في أيام تمثيليات الشوارع . وفي السنين اللاحقة عهدا كان لكل شخصية من شخصيات الرواية نقطتها الخاصة التي تدخل منها ، وكانت لهم طريقة لهم التي لا يحدون عنها ، وهي أن يدخل الممثلون جميعا حتى إذا كانوا في مقدمة المنصة انحنوا تحية للجمهور لكي يستعرضهم أو ليتقدمهم ... إلخ ...

بيد أن المناظر المركبة بالديكورات إن تكن قد آلت إلى مناظر مصورة على ستائر في السنين التي تطورت فيها الملمهة المرتجلة تطورا تدريجيا ، وبوصفها مؤسسة من المؤسسات ، فإن الشخصيات المسرحية هي التي كانت تقبلور تبلورا بارزا التحديد واضح المعالم بالغأ أقصى ما يمكن من الأهمية . وإذا كان أهم ما تنسم به الملمهة المرتجلة هو ارتجال ممثلها لحوارها فإن السمة التي تلي هذا في الأهمية هي الاقتصار في عدد شخصياتها على عشر أو نحوها من الشخصيات ذات النمط التقليدي ، لكل منها قناعه وزيه المختلفان عن الأقنعة والأزياء التي تلبسها جميع الشخصيات الأخرى ولكل منها خصائصه ونواحي نقصه وعيوبه التقليدية ، حتى هيئة الشخصية وحركاتها وتقطيعات وجوهها أصبحت معلومة مشهورة ، بل لعل الجمهور كان مستطيعا تمييز اللهجة التي تتكلمها الشخصية من لهجات الشخصيات الأخرى ، مذ أنهم يعلمون أن المتعالم آت من بولونيا والمسخة من البندقية وهكذا ...

وقد كان الممثل إذا اتخذ دورا من الأدوار ولو بطريقة عرضية كرس لهذا الدور حياته كلها بحيث لا يلعب إلا هذه الشخصية طوال حياته المسرحية . ويقال إن أحد مشاهير الممثلين كان يقوم بتمثيل دور العاشق الولهان وهو في سن السبعين (١) ، وقد كان لهذا التركيز على تشخيص دور واحد بعينه أثر كبير بالطبع في مهارة الممثل على الارتجال .

ولقد كان الممثلون يندمجون في أدوارهم اندماجا شديدا بحيث أن حياتهم

الشخصية كثيرا ما كانت تذوب في شخصيتهم المسرحية ذوبانا شديدا . وكان يحدث أحيانا أن يكون الممثل من القوة بحيث يستطيع أن يمثل شخصية جديدة يقتحم بها مغالقات هذا البثيون أو التيه الشعبي المنيع الأسوار ؛ فهو إذ يطور خطا من العمل جديدا ، أو حينما يضيف تغييرات في خصيصة مسلم بها ، يجعل شخصيتين تنموان مكان ما كان شخصية واحدة فقط مسلما بها من قبل ، أو كان — وذلك في النادر جدا — يخلق لنفسه مكانة واسما لا شأن لغيره عبقريته هو نفسه فيهما تقريبا — وذلك كما كان شأن الممثل سكارا موتشا . وفي حالات استثنائية كان في وسع الممثل أن أن يطلق اسمه هو نفسه على أحد الأدوار القديمة ، وذلك كما ظل اسم « فلاقيو » اسما يطلق على العاشق ردحا من الزمن ، وهو اسم محتزل عن اسم الممثل فلامنيو سكاللا . وكانت إيزابيلا أدريني تلعب دور « إيزابيلا » طوال حياتها الفنية ، حتى إذا توفيت اختفى هذا الاسم . ولكن الذي كان يحدث في معظم الأحيان أن الذي كان يبرز إحدى الشخصيات إلى الوجود هو عملية طويلة من التجربة والمراعاة والتقويم ، وذلك من طريق التأثير العام في الجمهور . وكانت الانماط من الشيوخ بقدر ما كانت بسيرة على الفهم ، كما ولاد كاتز نچسمّر (١) أو مت وچف (٢) .

أما متى أصبح في إمكان الشعب تحقيق ذاتية الشخصيات الرئيسية تحقيقا كاملا — أعني متى أصبحت هذه الشخصيات مشهورة وقائمة بذاتها ، فمن الصعب القطع في ذلك برأى . وهناك مسحة من الحق في القول بأن الثنائي زانس Zannis كان رجعة أو ردة للثنائي الروماني سانيونس Sanniones — إذ من المؤكد أن وظيفتهما كخادمين وطرفهما الماكرة المتغابية تؤكد هذا الرأي . أما نسب الشخصيات الأخرى فليس تتبعه أو حتى حزره بمثل تلك السهولة ، إلا أنه كان يوجد بالفعل في الوقت الذي ندرسه الآن ، وقبل أن تتقبل دوائر البلاطات الملكية الملهمة الشعبية ، عدد من الانماط المقررة ، كما كان يوجد على التحقيق نلك الشخصيات الرئيسية الأربع : المتعالم Dottore أو الطبيب البولوني ، والمسخة pantalone ، والتاجر (المسرّس) (١)

Katzenjammer (١)

Mutt & Jeff (٢)

الذى إذا تكلم سمعت له هسيسا وصغيرا ، وهو من البندقية — وكانت هاتان الشخصيتان الأخيرتان لرجلين طاعنين في السن ، ثم الخادمان ، أو Zannis ومنها Zany أى ماجن ، وهما آر لـ كـ تـ ينو وبريجيلا ، وكان كل منهما شخصا ساذجا إلا أن طبعه على الضد من طبع صاحبه ، ثم شخصية الكابتن أو الضابط (Capitano) . وقد ظهرت هذه « الأقنعة » في ملاء متغايرة كثيرة فيما بعد وتحت أسماء متنوعة كذلك :

والمسخة — أو البنطلون — هو ذلك الأب أو الزوج المخدوع . . . الرجل العجوز الذى يسهل تغفله والضحك على ذقنه من شخصيات الملهة الرومانية الشعبية ، وهو الذى ظهر في الملهة المرتجلة إما بالوراثة ، وإما بفضل إمكانيات الشيخوخة المضحكة وشره المشايخ وحرصهم على المال ، وهما الخلمان اللتان لا تفارقان النفس البشرية حتى الموت . وكان هذا المسخة في كثير جدا من الأحيان الزوج الديوث الطاعن في السن لزوجة صغيرة مريحة ، يعاشرها معصوب العينين مخدوعا مغلوبا على أمره — ولعله بهذا كان الشخصية الهزلية المفضلة التي تهواها جماهير النظارة من الإيطاليين . وقد كان هو أيضا في إيطاليا ليا هذه ، التي كان ذلك شأنها في عصر النهضة ، التاجر البندقي الكز المحتمل المغلول اليد ، وإن يكن في الوقت نفسه هو التاجر الساذج الغرير الثرثار . وهو العاشق الولهان ولكن بطريقة عقيمة لا تؤدي إلى نتيجة ، فهو في حب مبرح يغلبه فيه على أمره ابنه ، أو خادمه أو أى شخص آخر . إنه النموذج المثالى للشيخ المخرف الطاعن في السن . ولباسه بالطبع السراويل الطويلة — أو البنطلون — الذى يحمل اسمه حتى يومنا هذا .

ومدعى العلم — أو المتعالم — هو رفيق المسخة — أو البنطلون — ونديمه الموعود ، وهو الشيخ الثانى الطاعن في السن . إنه العلامة الدعى المضحك بسعة عليه القادم من بولونيا ، المدينة الجامعية . وكثير من تأثيراته المضحكة مصدرها استعدادة للشقشقة باللغة السلاينية ولو ذعته في عرض الحقائق عرضا خاطئا . وفي وسعه أن يكون أى نمط من أنماط العلماء ، كالطبيب أو المحامى أو المنجم أو الأستاذ الجامعى لكنه لا يقل عن صديقه البنطلون في كونه أضحوكة في مغامراته الغرامية وفي خيبة حيله التي يقوم بها لإنقاذ أحدهم الدوقات ، وإذا حدث أن كان والدا لإحدى البنات



(سورة رقم ٦٣)

ممثلو الملهاة المرتجلة فوق منصة ذات سنائر كما حفر صورتها الفنان جاك كالو



(سورة رقم ٦٠)

شخصيتان من الشخصيات الكوميديّة (رازو و كوكوروكو) أمام خلفية انموزجية من خلفيات مسرح الملها المرتجلة كما حفر صورتها الفنان جاك كالو .

العاشقات كمان من السهل خداعه والضحك على ذقنه .

أما الخادمان الماچنان Zannis فكثيرا ما كانا يعرفان باسمي
آر لـكـيـنو وبريجيللا .

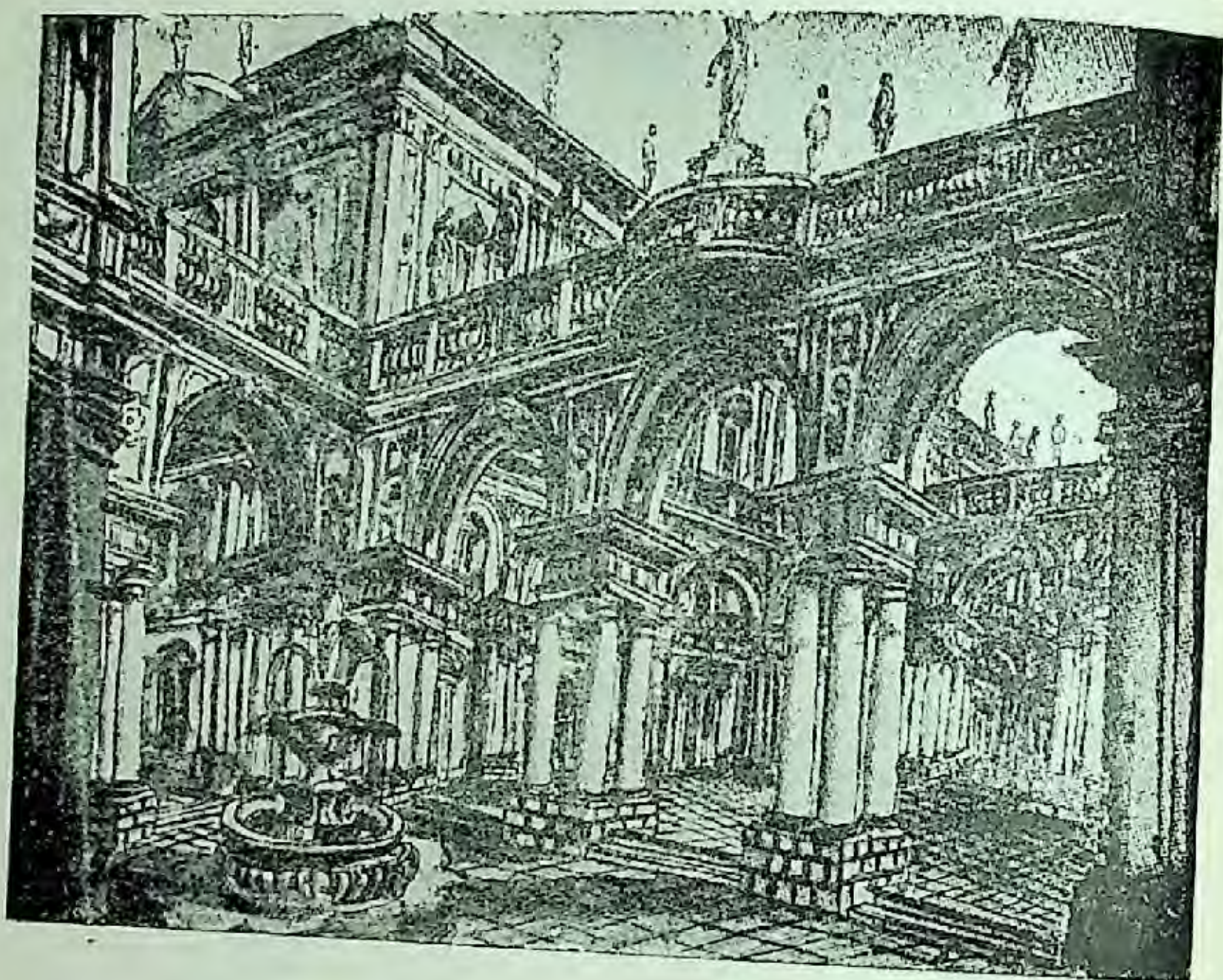
وقد تغيرت شخصية المهرج - البلياتشو Harlequin في بحر ثلاثة قرون تغيرا
كثيرا ، لكنه في عصر الملهاة المرتجلة الذهبي كان الوصيف ومدير المكائد ، والخادم
الوصيف المتخابي لأحد المشايخ المعاتيه الطاعنين في السن ، والذي لا ينفك يساعد
العشاق الشباب في خططهم ، كما لا ينفك يخدع البنطلون والمتعالم . (ومن ذلك أنه
يخبر البنطلون أن سيدة شريفة تذوب فيه حبا ، وإن في وسعه أن يعد لها موعدا
غراميا rendezvous يتلاقيان فيه . ولكن لابد من أن يتنكر البنطلون في زي
امرأة حرصا على سمعة السيدة . وبعد ذلك يذهب إلى المتعالم بنفس القصة ، وبهذا
يجمع بين العجوزين المتتكررين وجها لوجه . بينما يظن كل منهما أن الآخر سيدة
عاشقة وإن يكن الخجل مستوليا عليها . الموقف الذي يستطيع الكثيرون أن يروا
أنه يؤدي إلى تلك الفكاهة الى تذيب نياط القلوب من الضحك ، وإن لم تكن تلك
الفكاهة الرقيقة الأنيقة . ويكون آر لـكـيـنو في أحيان أخرى الخادم الأحمق أو
الكثير الخطأ الذي لا يرفع عن جهله . وهو يبدو دائما أنه كمان هذا الشخص
الشرطي المرح البهلواني . . . الرشيح الروح فوق المنصة وخارجها ، والذي يطل علينا
بطاعته في أوقات غير منتظرة ، والذي يختفي عنا وكأننا ابتلعته الأرض . أما بذاته
ذات المربعات فلم تتخذ إلا في تاريخ حديث نوعا ، هي وبعض خصائصه التي ربما
كانت أقل اتساما بالبهلوانية وفي خلال القرن السابع عشر رفع دومينيك هذه
الشخصية إلى مستوى شارح الحوادث والمعلق عليها ، الذكي اللبيب حلو النكتة ،
وذلك في المسرح الإيطالي بمدينة باريس .

وبريجيللا هو الوصيف الثاني . وسماته الكاريكاتورية أبرز من سمات آر لـكـيـنو
وكان في كثير من الأحيان شخصا قاسيا ضاربا : الخادم غير الأمين ، المستهتر الذي
لا يهاب ، الشهواني الشديد الغلبة ، الذي كان ينحط أحيانا إلى مراتب القوادين

أو اللصوص ، وكانت شخصية سكاينو Scapino إما شخصية تنكزية أخرى له ، أو لعله كان يتخذ منه ابن عم أو ابن خال . ويمكننا أن نقول إن كل هؤلاء الخدم هم جميعا أعضاء من أسرة السفلة الأوغاد هذه ، فإذا صح هذا استطعنا حينئذ أن نضيف إلى قائمتهم اسما آخر : هو اسم پولكينللا Pulchinella ، وهذا هو السلف (الطالح !) لشخصية ال پاش Punch المشهور في مسارح الدمى ، فقد كان حتى في تلك الأيام الرجل المعقوف الأنف ، العجوز ، الرشيقي الحركة . وقد كانت عربلاته ومشاكساته سمة أضيفت إليه في عصر أحدث . وقد جاء من نابلي .

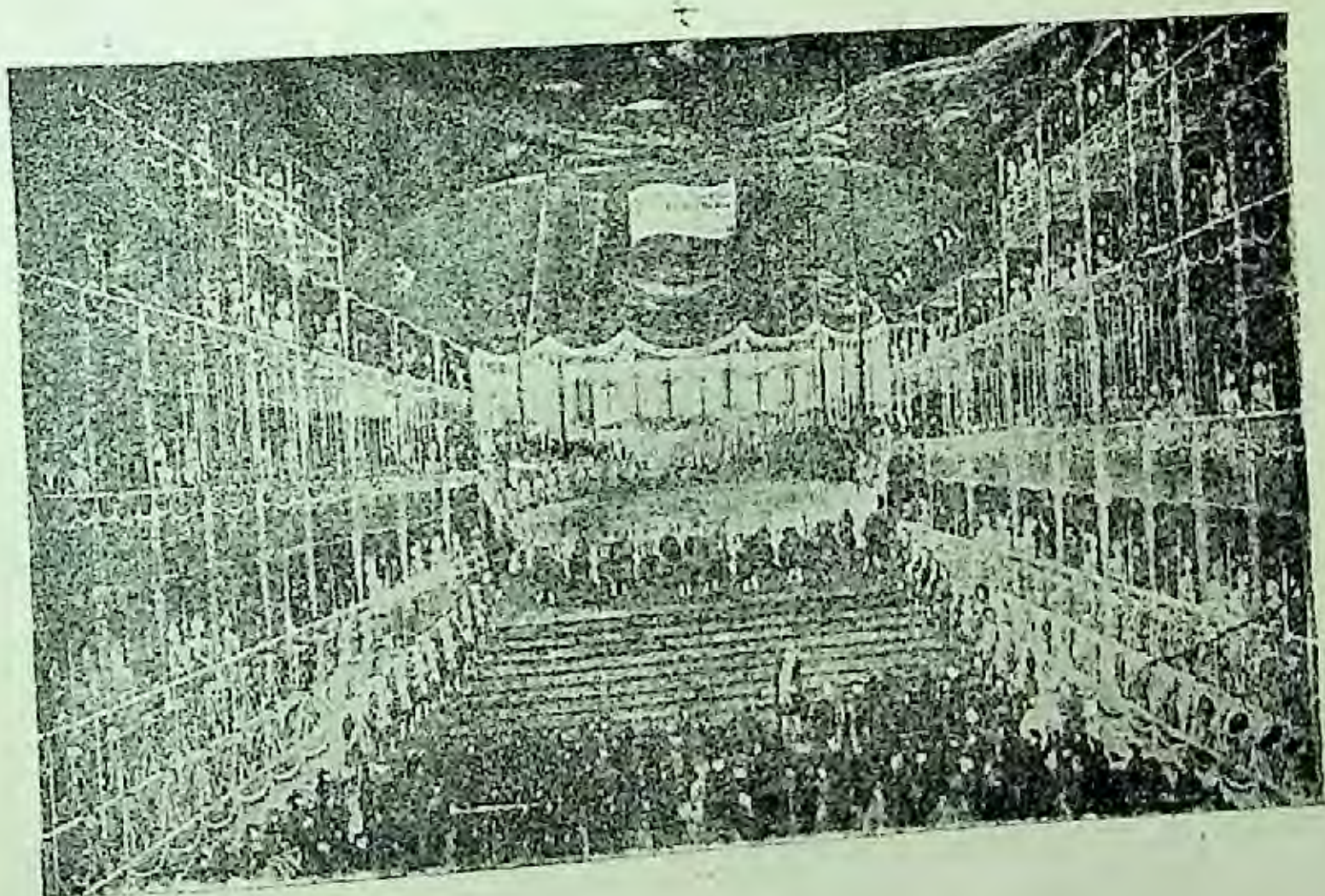
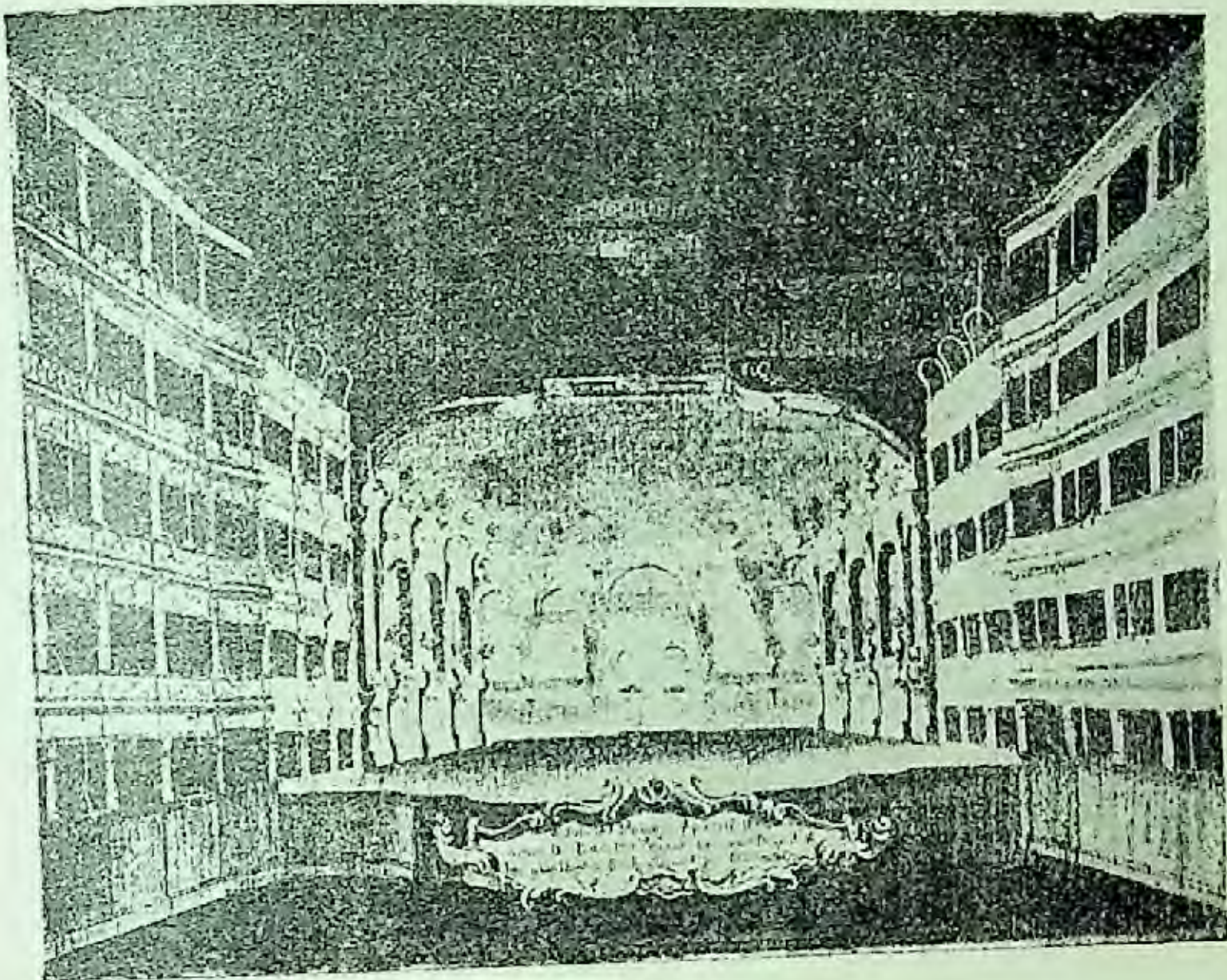
أما شخصية الكابتن Captino فقد كانت هي الشخصية التي تتجسم فيها في عصر النهضة شخصية الضابط (القزوح !) أي المعجب بنفسه الكثير الزهو والخيلاء ، أو الجندي الذي يتبجح بأنه بطل المعامع المغوار حتى إذا خاضهم لم يسفر عن شيء ، الذي لا ينفك يقص عليك قصص شجاعاته المذهلة وأفعاله العظيمة ثم إذا هو يروغ ويذوغ إذا كشر له أحد عن أنيابه ، إنه ذلك الذي يكثر الضجيج والعجيج والمباهاة والتهديد واستعراض عضلانه ، ثم إذا هو يطلق ساقيه للريح إذا رأى خادما يضع يده على مقبض سيف من الخشب . إن له لشاربين مفترسين وإنه ليحمل سيفًا يقذف الرعب في القلوب ، وإنه لقمين بأن يشيع فيك الفرع لحظة خاطفة ... إلا أنه ينتهي دائما إلى الفرار وتولية الأدبار . وهنا ينكشف جبينه ، ويسقط قناع دعاواه ، أو بضربه المهرج — البلياتشو — حتى يسليخ جلده . وكان ظهوره أول مظهر كضابط إبطالي ، إلا أن نمطه خضع منذ قديم للتبدل والتحول حتى أصبح يصور السادة الأسبان أولى الأمر والنهي . وقد ظهر في صور كثيرة متغايرة ، شأنه شأن جميع شخصيات الملهاة المرتجلة .

وقد كانت الأنماط الأخرى أقل أهمية من الأنماط السابقة بسبب كونها أقل منها في صبغتها الكاريكاتورية . وبما لا بد من الإشارة إليه هنا أن نذكر أن العاشقين من الشباب اليوافع كانوا ضرورة لاغنى عنها للعتدة العادية ، وأن الوصفاء والخدم كانوا في مباراة حامية بانتظام مع الوصيفات والخادومات المحتملات . (وكانت كولومينا أشهرهن جميعا ، وقد ظلت حياتها كلها وهي تتذكر في شخصية



(صورة رقم ٢٤ ك)

ديكورات معمارية ضخمة من آل بيبينا - فوق - رسم من عمل جوفاني ماريا جالي
- بيبينا لمنظر خارجي - منظر داخلي من عمل جيوسيپ جالي - بيبينا كما صمم لحفل مسرحي
في بلاط بافاريا سنة ١٧٤٠



(صورة رقم ٢٥ ك)

رسمان لمصرين أنموذجيين من مساح البندقية في القرن الثامن عشر من عمل جابر بل
بلا . والمسرح العلوي يرشاد كورافوق النص - والسفلى مسرح مزدان استعدادا لحفل .



إهداء الباحثة

مكتبة جامعة بيرزيت

أخرى . (وأن الباليينيات (الرافصات الأوليات) كن ينهض بالرقص .

وكان السناريو الذى يعده رئيس الفرقة ليهتدى به الممثلون خلال الخطوط الكبرى للتمثيلية - ولعل رئيس الفرقة ، كان هو مؤلفها أيضا - لا يشتمل على خط أو سياق خط للحوار ولكن على توجيهات فقط للحركات ، وقوائم « بالمواقف » . وبناء مادة السناريو كانت « مواقف معينة لا يمكن مقاومتها » تعاود الظهور مرة بعد أخرى ، وقد كانت الدسيسة بطبيعة الحال قاعدة ثابتة ، وكانت ثمة مجموعات من المزاحات والنسكات وبعض الهزليات تتجمع حول كل حادثة . وهناك قول بأن الممثلين . فضلا عن ذلك ، كانوا يملأون الثغرات التى يعثرون بها فى السناريو بما كانوا يسمونه ال لاتسى lazzi ، واللاتسى بهذا الاستعمال لا يعنى فقط المزاحات ، بل الحيل والمقاب و بعض أصول العمل التى يعرف الممثل أنها « مشيرات أكيدة » للجمهور العادى تقيمه وتعهده . وكان الممثل يستخرج من مذخورات تجاربه - إن صح هذا التعبير - ألوانا من الترفيه الذى يؤدى من قمة مسرحية محبوكة إلى القمة المحبوكة التى تليها . لقد كان له حظه الذاتى من المخادعات والحيل والخطب المجربة التى كانت « مناسبة للدور » الذى يضطلع به . ولهذا ربما طالب واضع السناريو القائم بدور العاشق « بالانفجار وإظهار سورة الحب ، أو « بحشو نجواه بالمجازات ، والاستعارات أو بالتحدث باللاتينية بطريقة مندفعة انفجارية .

وفى العشرات الأخيرة من سنى الملهاة المرتجلة فى فرنسا أقحم الأسلوب الأدبى عليها بصورة من الصور ، وملئت هياكل المسرحيات بالآيات الشعرية بنسبة كبيرة . على أن ثمة مجموعات كثيرة لا تزال موجودة حتى اليوم من السناريات غير المازخرة بهذه الزخارف الأدبية . ومن هذه مجموعة « مسرح لمدة خمسين يوما » وتشتمل على خمسين قطعة من تأليف فيلامينيوسكالو (أو فيلاقيو) . وكانت هذه جزءا من مذخور الفرقة المشهورة التى كانت تسمى (I Gelosi) . أو فرقة الغيورين . وتوجد غير هذه مجموعة (مخطوطات مكتبة آل كورسيني) فى روما ، وهى محلاة بصور تخطيطية هامة عن الديكورات المسرحية .

لقد كان الذى يتولى وضع خطة المسرحيات التى يقوم بأدائها ممثلو الملاهى

الشعبية هم الممثلون أنفسهم ، وإن وصفها معظم الشراح والمعلقين بأنها كانت مجرد مهازل أو شعبذات بهلوانية. وكانوا يضعونها في هيئة رجاءات وتوسلات ... إلخ ... بمحلة غاية الإجمال : ومن ذلك أن ممثلاً من ممثلي فرقة الغيورين I Gelosi ، حوالى نهاية القرن السادس عشر ، تكلم عن فرقته فوصفها بأنها « تضرب المثل المحتذى ، لمثل المستقبل في الطريقة التي يجب اتباعها في إنشاء ملاحيمهم ، وملاحيمهم المفجعة ، ومآسيتهم ومسرحياتهم الرعائية وفواصلهم ... » ، وتفسيرها . وكانوا يسرقون بجمل عتقد رواياتهم سرقة جريئة سافرة من التمثيليات القديمة ، ومن القصص ، ومن أى مصدر مهما كان شأنه ؛ أو ربما اخترعوها على أساس مما نعيه ذاكرتهم من الحوادث أو الخرافات أو أحدث فضائح أيامهم . وكان شعورهم بأن الجمهور يريد كذا أو كذا ، أولاً يميل إلى كذا وكذا من المشهد المعروض ربما غير سياق المشهد بخدائهم وأتاح مادة للإيهام والتمثيل الهزلى الصامت . وكان الممثلون ربما استغلوا ثقل دم أحد زملائهم وغلظ طبعه ، بل ربما استغل هو نفسه هاتين الخصلتين في نفسه لإضحاك الناس . وفي الأيام التي كانت المبولة — وبالأحرى — « قصرية التبول » إحدى الأدوات ، (أو الأكسوار) الشائعة في المسرح الهزلى كان المرض يتيح ولا بد قدراً ضخماً من القسيم الهزلية الضاحكة مما يتيح في أيامنا المتأنقة والكثيرة الفتيان هذه .

ولقد كانت الساحة المسموح بها فوق المنصة انعكاساً لاشك فيه لما كان مسموحاً به منها في الحياة العادية نفسها ، وكان نشاط الممثلين وقوة عزيمتهم جزءاً ولا ريب من نشاط الشعوب الإيطالية وقوة عزيمتها . ولقد رأينا كيف كان الأمراء من حكام تلك الشعوب يعيشون ، وكيف كان السكاردينالات والمطارنة يتقبلون الحياة وينعمون بها كاملة كما هي ، وكيف كانوا يدلون في الحياة المنحلة بدلوهم ؛ كما رأينا كيف كان شعراء البلاط يجعلون من الخيانة ضحكة ضخمة ، وكيف كانوا يستغلون في ملاحيمهم القسيس الشهواني الداعر كما يستغلون الشخص الفاسد النبيل النفس مع ذاك ، ويستغلون الزوجة السائبة المستهترّة كما يستغلون الخادمة الفاسدة المتهتكة — يستغلون أى شيء طالما كانت الأحداث تتحرك بسرعة ، وطالما كانت مصيحتهم

لا تعرف التسلكو أبدا . وكانت هذه الفكاهة نفسها تستعمل في ملاهى الشوارع أيضا ، وكانت الجماهير الشعبية في حدود مستواهم تلند في شغف وحماس كما يتلذذ النبلاء بمشآت من ألوان التسلية التي كان آباؤهم يجهلون أو لأنها كانت محرمة عليهم . ويحدثنا أحد الكتاب فيقول : « لقد كانوا يحدون باب المسرح بغريهم بالدخول إغراء لاسبيل إلى مقاومته وكأنه باب مقهى ، — وأنت مالم تكن قد عشت في بلد لا تبني قلن يمكنك أن تتصور كيف أن هذا كان شيئا لم يكن يمكن مقاومته عند أهالى هذا البلد جميعا .

وقد كتب فيليب مونييه عن الروح التي كانت تشيع في حفلات الملهاة المرتجلة ، وعن مادتها وسرعة أدائها يقول في فقرة يبدو من لهجتها أنها صدى استولى على نفس كاتبها من الانبهار والإعجاب بروعة الحفلة المسرحية . وهو هنا يتحدث عن الممثلين : « لقد كانوا جميعا يملؤهم الحقد كما يملؤهم الذكاء وملاحة النادرة . ولقد كانوا جميعا ممثلين صامتين وبهلوانات وراقصين وموسيقيين ويمثل ملأه في وقت واحد ، وكانوا أيضا شعراء ويتولون تأليف قطعهم بأنفسهم ، وكانوا يعتصرون خيالهم اعتصارا في ابتكارها ، ويرتجلونها من فورهم بمجرد مجئ دورهم ، فإذا بالإلهام يتنزل عليهم والجلالة تأخذهم . إنهم كانوا يأنفون من أن يكونوا كصبية المدارس الاغرار الذين ما عليهم إلا أن يسمعوا ما حفظوه عن أستاذهم ، كما كانوا يأنفون من أن يكونوا مجرد أصداء أعجز من أن يتكلموا لأنفسهم قبل أن يتكلم أحد أمامهم . ولم يكونوا يقفون صفا أمام الأضواء الأرضية ، كل صف من ستة أو خمسة ممثلين ، وكانهم الخشب المسندة ، منتظرين مجئ دورهم ليمثلوا خدعهم وحيلهم ، بل كانوا يجذبهم الشوق واللهفة ، ويملؤهم الخيال ، ويتدفقون (شيطنة) لقد كانوا أساتذة الضحك العظيم ، وزراع بذور الأناج والانشراح الذهبية ، وخدام الملأ الأعلى الذى لا تراه العيون ... ملوك الإلهام . إنهم لم يكن عليهم إلا أن يتسلخوا السناريو الذى سوده أحدهم فى لهو جة فوق ركبتيه ، ثم يقابلوا مديرهم المسرحى فى الصباح ليعدوا بحمل العقدة الروائية ، ثم يعلقوا الورقة (اللافتة) . بحيث تكون فى متناول أى يد عند الأجنحة (الكواليس) ... أما ما بقى غير هذا

وذلك ففي وسعهم هم أن يبتدعوه. إن إلفهم وطول تمرسهم بحرفتهم وفنهم قد علمهم
 مجموعة بأكلمها من الخدع والحيل (والتقلبات) .. إن لديهم ذخيرة كبيرة من الأمثال
 والمسلح والألغاز الكلامية والأحجيات والمحفوظات والحكايات المبالغ فيها
 والأغنيات ... كل ذلك مختلط ببعضه ببعض في أدمغتهم . لقد كانوا ملينين بجميع
 أنواع المجازات والاستعارات والتشبيهات ، وترديد ما يسمعون لا يخرمون منه حرفا ،
 كما كانوا يلون بكل أنواع الطباق والألفاظ المتنافرة ، وألوان الإطناب والمبالغات
 والكنايات ، والاستعارات اللطيفة السارة ، وبالإضافة إلى هذا كله كانت لديهم
 مجلدات من ألوان القذف والتشهير حفظوها عن ظهر قلب ، ومجلدات من النجويات
 وعبارات التعجب التي تقال وقت اليأس ، والمسلح ، والتعبيرات عن الحب السعيد
 أو الفيرة ، أو التوسل ، أو الكراهية والاشمئزاز ، أو الصداقة ، أو الإعجاب ...
 كل هذا على طرف ألسنتهم ، وعلى أهبة الاستعداد لأن يقذفوه حينما تنقطع أنفاسهم ،
 وكانوا يرفعون صقاتهم (وهي المنصة) عاليا في الهواء ، وحينئذ كانوا يستسلمون
 لعبقريتهم الخصبية ، ومزاجهم الشاذ المذموم . ويطيعون فجور أمرجتهم وإسرافها ،
 ويصبحون لأشياء ، إلا ما يقذفون من ردود مهيمنة ونكات وقحة ، وما يدون من
 ألوان الخيلاء الفارغة ، والمفارقات واللطائف ، وما يقومون به من شقليات . لقد
 كانوا يقبضون على الفرصة من ناصيتها ، ويستفيدون من أنفه الحوادث . لقد كانوا
 يستسلمون الزمان والمكان وألوان السماء ، وموضوع الساعة ، وينشئون تيارا
 بينهم وبين الجمهور ، وهو التيار الذي تصدر عنه هزلياتهم المسعورة ، تلك الهزليات
 التي هي ثمرة مشتركة بينهم وبين المتفرجين جميعا . وكان هذا كله يتنوع في كل حفلة
 ويبدو مختلفا في كل أمسية ، ويفيض بالروح والحرارة والتبديل في الخلق التلقائي
 والابتداع الصادر عن طبع وليس عن تكلف أو صنعة ... ألا ما كان أبداع هذه
 الملمأة المرتجلة مخلوقا بديعا وابن ساعته ، مولودا في لحظة وللحظة !

لقد كانت القطع تمضي بسرعة البرق وفي جلبة أشبه بجلبة مجلس الشياطين ! ..
 وكانت جنبات المسرح تضج بفرقعات الضحك ضجيج الزوبعة . وكان كل ما يمثل
 دسائس غرامية فياضة بتشكر العاشقين ، وألوان هربهم ، ثم عودتهم على غير انتظار



(صورة رقم ٦٥)

شخصية آرلكينو (البهلوان) كما كان يقوم بتمثيلها المثل مارتينللي في القرن
السادس عشر .

واتخاذهم شخصيات غير شخصياتهم الأصلية ، واتخاذهم أبناء وهميين . أما بضاعتهم السائدة فكانت حشدا من الردود المهينة وسوء التفاهم والقطع الكاركتير (أى قطع الأنماط التى تقتضى تغيير الصوت والجنس والقومية ... الخ ...) والمزاحات والنكات والكاريكاتير والطم والرفس ... الخ ... لقد كانوا يتلصسون طريقهم فى الظلام ويصطدم بعضهم ببعض ويسقطون على الأرض . وكانوا يشوهون الكلمات ويبترونها ويخرجون ألسنتهم ويدبرون حذقات عيونهم ويعوِّجون عضلات وجوههم ، ويلكمون آذانهم بأقدامهم ، ويغنون الأغاني ويلقون المقطوعات المأثورة ، ويقذفون بسيال من الأمثال والمقتبسات وأقا صيص الحكم السائرة . وكانت لهم مشاهد من المهرج والمرج والضوضاء والشغب الذى لا يوصف والذى كانوا يلقون فيه أرضا ثم يشبون على أقدامهم من جديد ، متساندين بما فى وسعهم ، ويعتقلون بعضهم بعضا ، يأخذون الطريق على بعضهم البعض ثم يحرون وسط ضجيج الناس وعجيجهم .

وهم يتفقون مثلاً فيما بينهم على أن يجعلوا المسخة (البنطلون !) يعتقد أنه أبخر وأن رائحته لا تطاق . وينفخ البنطلون مزماره من النافذة ليعلن بدء المطاردة . وهنا يظهر جراتيانو وهو يحمل ديكا ، كما يظهر بوراتينيو وهو يجر قردا فى سلسلة وطفلا على ظهر دب يسحب من ورائه أسدا . . . ويأتى المهرج — البلياتشو ومعه بعض أدوات الحدادين فيخلع أربعا من أحسن أسنان بنطلون وأسلمها ، ثم إذا هو يقف لخدمة دون چوان وهو يتناول طعامه ويمسح الأطباق على مقعدة سراويله قبل أن يقدمها لدون چوان ، أو يقدم إليه قلنسوته بعد أن يملأها له بالسكران من المكان نفسه ، ويكسر البذور والنوى بأسنانه ثم يتظاهر بأنه يبصقها على الأرض . وهو لا ينفك يصفر بعض النغم من بين شفثيه أو يتتبع ذبابة فى الهواء حتى يمسكها بيديه وهو يعد زراير معطفه ويقول : « إنها تحبني . إنها لا تحبني . إنها لا تحبني . » . وليس ثمة إلا طبق مكرونة واحد ، وهم ثلاثة ، وهم لهذا يلتهمونه ودموعهم تنهمر مدرارا . لقد كانوا يتلصسون الأخطاء يصنعون منها الغرائب ، والسخافات يصنعون منها الأعاجيب . وكانت قرقات الضحك تتابع ، وقرقات الرعد تتابعاً متتاليا

شيره برماتهم حول أنفسهم في حركات لولبية ، وردودهم الحاضرة اللطيفة .
وموسيقاهم ، ورقصاتهم ، ونكاتهم وبراعاتهم البهلوانية وتقطيباتهم وتصغير
وجوههم لبعضهم البعض . وتكلمهم بالحركات والإشارات دون الفم وتمثيلهم
الهلزلى الصامت ومسرحياتهم .. الخ .. لقد كانوا يجرون ويثبون و(يتشقلبون) ،
و (يزأطون !) .. بينما القطعة التي يمثلونها تمضي كالبرق .. تفرقع ، ثم تلعب ،
ثم تتوهج ، ثم تلتهب ، ثم إذا هي تتلاشى وتختفي . لقد كانت أجسامهم تتحرك
كلها في وقت واحد ، وكانت أيديهم وأصابعهم وحركات وجوههم تكاد تبدو
كأنها تتكلم . لقد كان خيالهم الخصب يتفجر أمام الجمهور ثم تنطلق منه اللهب
التي تحلق في السماء في اتساق وتوازن عجيب ، وإذا بنوبات الضحك تتبع هذا ،
ويتم الضجيج والصخب الشديد ، ومزيج مذهل من الكاريكاتير والصور الحاملة
والبهلوانيات والبذاءات والأشعار ومشاهد الحب والغزل ... الخ ،

لقد كان من الأمور المحتومة أن فنا هذا شأنه من الحيوية ومن الأصالة
— بل من السوقية — أن يحل محل الاستعراضات التاريخية التي تخفق الأنفاس ،
والمرحلية الكلاسية الحديثة الممتلئة بالتعاليم والحداثة ، وأن يقع موقع
الاستحسان من نفوس الأمراء الحاكمين ومن نفوس حاشيتهم . وتوجد فقرات
في مذكرات سيدات ذلك العهد ومكاتباتهن يعبرن فيها عن ضيقهن بتلك الساعات
المملة التي كن يقضينها في مشاهدة تلك المسرحيات الكلاسية وما لإيها من التمثيلات
المعاصرة — ويذكرن أنهن لم يكن يسفن إلا مسرحيات الفواصل الراقصة
و د أعاجيب آليات الحديث ، ويتحرقن فيها شوقا إلى مشاهدة قدر أكثر من
الملاهي . وتوجد أيضاً شكاوى أشبه بالمرأى كتبها الكتاب المسرحيون من
العلماء الذين وجدوا أنفسهم محرومين فجأة من رعاية الدوقات بعد أن حلت محلهم
في مسارح القصور هذه الفرق الشعبية ، الجواله .

ولم تأت سنة ١٥٧٥ حتى كانت البلاطات الملكية قد سئمت المسرحيات
المقلدة التي كان كتابها يحاكون بها المسرحيات القديمة ، كما ملت مسرحيات الأقتعة

المملكة التاليف والتي كان يتولى تأليفها شعراء هذه البلاطات . ومنذ ذلك التاريخ ، ولمدة قرن ونصف قرن من الزمان أصبحت الفرق الإيطالية المكونة من ممثلي الملاهي المحترفين هي الفرق المفضلة لدى جميع البلاطات ، بل الفرق التي يحرصون على طلبها أشد الحرص في كل هذه الفترة . وكانت الحرب ربما صرفت هذه الفرق عن بلاط من البلاطات لمدة من الزمن ، أو ربما كان ضغط الكنيسة سبباً في احتجازهم عن هذه المملكة أو تلك الحقبة من الزمن أيضاً ؛ أو ربما كانت الطوائع والأوقات العصيبة سبباً في إضعاف شأنهم ، ولكن قصتهم خلال القرنين التاليين كانت لا تفتأ تظهر ثم تختفي في بضع دول من بلاد غرب أوروبا .

ولقد كانت بلاطات الأمراء الإيطاليين الفخمة بالطبع أول من رحب بهذه الفرق في قصورهم ، وكان دوقات مانتوفا وفرارا حماة المسرح المشهورين ، وكان بهاء الحفلات المسرحية في قصورهم سنة مرعية في جميع العصور الحديثة . ومن غير أن نعرف متى صرح لممثلي الملهاة المرتجلة لأول مرة في قصورهم نجد أن السجلات الحديثة تتحدث عن ظهورهم فيها مرة بعد أخرى مبدية سرورها بهذا الظهور . وقد كان أحد أفراد آل جونتزاجا ، الأمير فنشنتزو حاكم مانتوفا ، هو الذي كرم الممثلة المشهورة إيزابللا ، ممثلة فرقة الغيورين *I Gelosi* وذلك بأن جعل من نفسه أشبيناً لطفلها في حفلة تعميده ، بل هناك ما هو أعظم من هذا في السجلات التي حفلت بانتصارات ممثلي الملهاة المرتجلة في بلاطات البندقية وفلورنسة وميلان وبيرونا وناپلي .

وقد شاهد كثير من رجال البلاط والأساقفة والعلماء هذه الحفلات وكتبوا عنها تقاريرهم الضافية إلى ذويهم في فرنسا وأسبانيا والنمسا وباربادا ، بل لقد جعل أحد السفراء هذه الحفلات موضوع تقرير رسمي رفعه إلى الملكة إيزابيث . وقد أقيمت أول حفلة هامة مثلتها فرقة إيطالية في فرنسا في مدينة ليون سنة ١٥٤٨ ، وإن لم يتضح تماماً أن الفرقة التي قامت بتمثيلها كانت فرقة ملهاة مرتجلة ، إلا أننا نجد أن فرقة قد دعيت خصيصاً سنة ١٥٧١ للذهاب إلى باريس بمناسبة زواج



(صورة رقم ٢٦ ك)

مسرح الملك للبالية في قصر البوربون الصغير - ومجموعة المتفرجين تشتمل على الملك لويس الثالث عشر وآن ملكة النمسا والسيكاردينال ريشيليو . لاحظ كيف كان يقوم الفنانون الإيطاليون المستقدهون من الخارج بإضافة إطار فتحة المنصة (عن صورة بمتحف اللوفر) - تحت - صورة من عمل لاندكريبه عنوانها : منظر من أوبرا .



(صورة رقم ٢٧ ك)
 صورتان من عمل وانو - وهما أنموذجان للمسرح الفرنسية ، في زمنه - فوق - « الحب
 فوق المسرح الفرنسي » - تحت - « الممثلون الكوميديون الفرنسيون » عن حفر ل. كوشان وإيوتارد

شارل التاسع فأقامت العاصمة الفرنسية وأقعدتها ، وتحدثنا هذه السجلات فتقول :
 إن الجميع قد سحرهم المجنون العظيم الذي كان يتجلى في التمثيليات ، ذلك المجنون الذي
 كان روح التمثيل التي لا نظير لها ، كما أخذوا بسحر الممثلين وجاذبيتهم كذلك ،
 ونحن لا نستثنى من هؤلاء المعجبين إلا رجال الكنيسة الرسميين الذين كانوا
 يقومون بالاعتراض أو بما يشبه الاعتراض على التمثيل والممثلين ويحاولون
 فرض القرامات عليهم ونفيهم من البلاد ، بيد أن حماية الملوك المبسوطة عليهم
 والتذاذ هؤلاء الملوك لفنهم أفاد في تهدئة تلك الزوبعة - وقد ظلت فرقة ممثلي
 الملاهي الإيطالية قرنين من الزمان بعد هذا ، وبالرغم من فترات ارتفاعها
 وانحطاطها ، هي الفرق المحببة لدى الملوك الفرنسيين ، فكانت تدعى للاحتفال
 بدخول هؤلاء الملوك إلى المدن . والاحتفال بزواجهم وانتصاراتهم ، وكانوا
 يمنحون البراءات الخاصة نظير أنماط خاصة من تمثيلياتهم ؛ ولم يكونوا يكرمون
 بوصفهم فنانيين فحسب بل كانوا يكرمون بوصفهم أفرادا عظاما أيضا ، وكان
 الممثلون الفرنسيون يتعلون منهم الشيء الكثير ، وقد ازدهرت عبقرية مولير
 بفضل هذه الملهة المرتجلة الإيطالية ، التي لم يكن لها شأن بالأدب ، لقد كان
 الكاتب المسرحي الذي يقوم بالتمثيل في الوقت نفسه يأخذ عناصر مسرحياته من
 تلك المسرحيات الشعبية الأجنبية ثم يشكلها في إطار أدبه المسرحي ، ذلك الأدب
 الذي كان معدودا في فرنسا أرقى الصور المسرحية في جميع العصور .

وانتقلت الملهة المرتجلة في الوقت نفسه إلى أسبانيا حيث كان الضابط
 الأسباني (الكاتب) على ما يبدو يسلي الناس أكثر مما يسوؤهم ، وذلك لأن ثمة
 ما يثبت سرور بلاط الملك فيليب الثاني بهذه الملهة ، وما يثبت أيضا أثرها
 الكبير المستمر في فن كتابة المسرحية الأهلية ، وفن التمثيل الفرنسي . بل لقد
 سافرت قبل ذلك التاريخ ، سنة ١٥٦٨ ، فرقة إيطالية إلى النمسا حيث سحرت
 بتمثيلها البلاط الملكي في فيينا - وحيث أصبح الممثل تابارينو فعلا والممثل
 الكوميدي لصاحب الجلالة ، وكانت الملهة الإيطالية معروفة في بافاريا بالفعل
 بل إن فرقة إيطالية من مدينة مانتوفا غزت إنجلترا نفسها ، تلك البلاد السحيقة





(صورة رقم ٦٦)

نسخة منقولة تصور لنا شخصية الكابيتانو (الكابتن أو الفارس الزئب) الفخور بشجاعته
وهو من أجبن الناس - وذلك كما رسمها إبراهيم بوس .

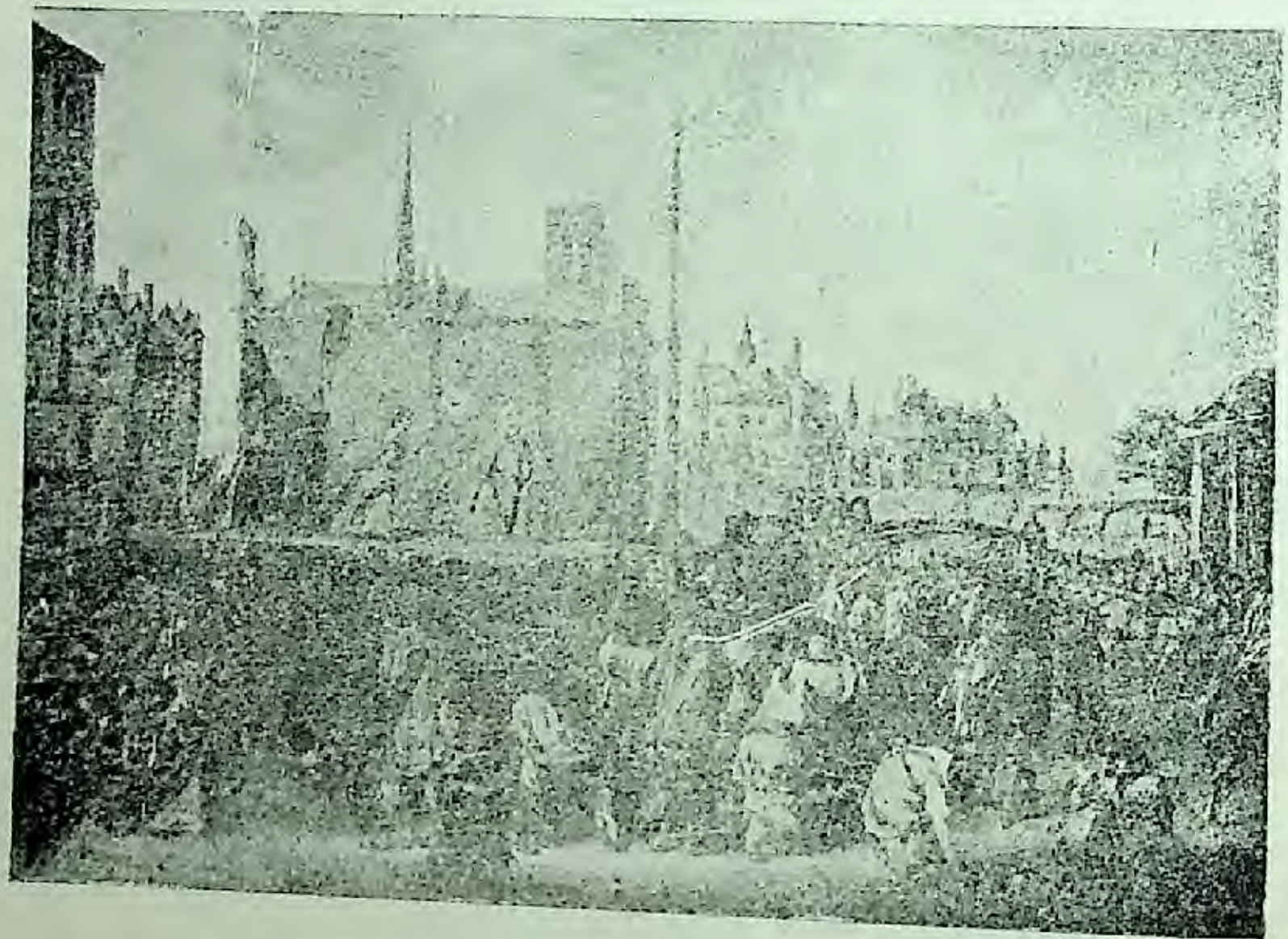
البعيدة التي لم تكن تلتذ هذا النوع من الملاحى كما يلتذده غيرها . وكان الحوار
باطبع حواراً إيطالياً بخاصة حيثما قام بالتمثيل هؤلاء الممثلون الهزليون
الإيطاليون ، إلا أن هذا لم يكن عقبة دون التذاذ الجمهور بالحفلات التي كان الفعل
والإهلوانية والدسيسة والشخصيات الهزلية الضاحكة تتدخل فيها بمقدار كبير جداً .
ولا يغيب عن بالنا أيضاً أن الممثلين الهزليين كانوا يستغلون صراعهم مع لغة
جمهورهم الأجنى في القيام بقدر خصب من الهزل والمجون الفكه الطريف ، وذلك
بخطهم بين الكلمات والعبارات بطريقة مضحكة — مما كان فرصة لا يفلتونها
للخطأ في النطق وسوء الفهم الهزلى المثير للضحك .

وبنما يلاحظ وجود الكثير من القرقة واللهاجة والصدخ في الملهاة المرتجلة
فإن لكل من تمثيل المسرحية والممثلين ناحيتهما اللطيفة أيضاً . حقيقة إن تمثلى
الملهاة المرتجلة في أحسن فترة مرت بها كانوا يضمون بين صفوفهم عدداً من
أشهر المشتغلين بالمسرح وأشدهم براعة ، فنانيين أصيلين ينطرون على اهتمامات
إنسانية واجتماعية عظيمة . . وكانت ثمة بلاريب فرق برمتها لا تكاد يرتفع
فوق مستوى أولئك الممثلين الجوالين المتشردين الذين كانوا سبياً في ثلاث حقب
أو أربع من حقبة التاريخ في أن يدرج الممثلون في قوائم الأوغاد واللصوص
ومثيرى القلق والإزعاج للناس عامة ، وكانت هذه الفرق الجواله تجوب أطراف
أوروبا الجنوبية ذهاباً ورجيئة ، ينصبون صقالاتهم (منصاتهم) في كل مدينة تقع في
طريقهم ، ولا سيما إذا ابتسم لهم الحظ فصادفهم أسبوع من أسابيع الأسواق هنا ،
أو يوم من أيام الأعياد هناك ؛ لكنهم بصفة عامة كانوا يحظون بوجود جمهور
متشوف دائماً إلا أنه ندر ما يكون جمهوراً كريماً سخى اليد . وكانوا يسافرون في
طرق يتعرضون فيها للأخطار الشديدة مخترقين الجبال التي لا أمان لها . والسهول
التي لفحتها حرارة الشمس ، وسط العواصف أو الجو المعتدل بعرباتهم المقطعة
المغطاة بالخيش والتي تجرها الثيران ، متقبلين ماتوانهم به الفرصة في الريف ،
نازليين في أرخص الفنادق أو بالعراء نفسه أو في حظائر الحيوان ذات الرائحة
المنتنة . ولم يكن حالهم يختلف عن حال المتشردين إذا عبس لهم الحظ قليلاً ، بل

لقد كانوا يؤوون بينهم بالفعل جماعات من اللصوص الحقراء والعاهرات اللاتي لا أعراض لهن .

لكن إلى جانب هؤلاء يجب ألا ننسى وجود الفرق المحترمة المعترف بها التي تتولى قيادها زعامة كريمة الاعتبار شريفة المقام ، فرق تتكون من ممثلين كيان الملوك والملكات يسرهم أن يلقونهم بضروب الترحيب والتكريم . وقد جاء في الأثر أن ملكا من الملوك بعد حفلة تمثيلية صادفت هوى في نفسه استدعى الـ — سكاراموتشيا — أو اللاعب الشهير في هذه الفرقة المرتجلة ثم أهدى إليه عربته المظهمة ذات الجياد الستة . وكان الملوك والدوقات والكاردينالات يقيمون المآدب الفخمة للفرق الزائرة . وهناك أثر يقول : إن تاسو كتب كتابه في منتهى الرقة عن الممثلة ثتوريا التي كان يجلس إلى جانبها في مأدبة أقامها الكاردينال آلدوبرانديني تكريما لها ، وهي المأدبة التي دعى إليها ستة كاردينالات آخرين ، ولكن ليس في الرواية ما يثبت إن كان الكاردينالات الستة جميعا قد لبوا الدعوة . وقد منح عدد قليل من الممثلين ألقاب النبالة والشرف ، وعين غيرهم أعضاء في حاشية الملوك — بل عين ممثل منهم في منصب أمين الخزانة الملكية الخصوصية ... ولسنا ندرى على أي أساس عين في هذا المنصب ! وكانت حفلات البرجاس تقام تكريما لهم ، كما كانت نواقيس المدينة تدوى بأصواتها تحية لوصولهم . وبما لاشك فيه أنهم كانوا يحملون مجموعة ثقيلة من تلك الشارات والرموز التي تدل على إعزاز الملوك لهم وترحيبهم بهم ، من قبيل : « مفاتيح المدينة ، مثلا . ولكن هذه الفرق الأحسن حالا لم تكن تسلم من مخاطر الطريق وأضرار السفر . فقد سطا الهيجونوت مرة على فرقة الغيورين (I Gelosi) سنة ١٥٧٧ وأسروا ممثلها الذين اقتداهم الملك ولم يبق من الوقت إلا ما يكاد يكفي لتقديم حفلتهم المحددة الميعاد ، وذلك أمام البلاط في القاعة الفخمة في مدينة بلوا Blois (بالقرب من أورليان) .

وقد كانت هذه الفرقة المعروفة باسم فرقة « الغيورين I Gelosi » أشهر فرق الملهاة المرتجلة جميعا ، والراجح أنها كانت أكثرها ثقافة وتهديبا ، وذلك



(صورہ رقم ۲۸ ک)

صورتان من صور دمنصات مسارج الأرصفة الخلاوية فی القرن السابع عشر - فوق - منظر
من مسرحية Charlatan Sur une Place du Paris من عمل بیر فورمان
تحت - صورة لمنصة مسرح أورفیتان من عمل ح . أ . بیکدن .



(- سورة رقم ٢٩ ك)

ممثلون من لوبون فرانسيسون وإيطاليون يعملون في المسرح الفرنسي في السنين الستين السابقة على سنة ١٦٧٠ - وترى مواير في أبيض اليسار - وفضلا عن جوديليه وجروس جيوم وسكاراموش وغيرهم من مشاهير الممثلين في الصورة ممثلون آخرون يتسمون بأسماء ألقبتهم فقط .

(عن مجموعة صور الكوميدي فرانسيز)

في فترة تالية سنة ١٥٧٠ ، أصبحت بعدها هي الفرقة المفضلة لدى أكثر من عشر بلاطات ملوكية ، حتى لقد كان الملوك والدوقات يتنازعون تواريح برابجها ومواعيد طوافها بالبلاد ، بيد أنه كان ثمة فرق لا تكاد تقل عن تلك الفرقة تقديرا . ويقال إن كل ممثل من ممثلي فرقة الغيورين كان فنانا ممتازا على الثقافة بحيث يمكن أن يعد نجما لامعا في السكشير من الفرق الأقل شأنًا . وكان رئيسها هو فرانشيسكو آندريني الذي كان يستند إلى تراث ضخم من الغنى والثقافة والفنون مما كان دعامة لتمثيله . وكان في أول حياته جنديا ثم أسره الأتراك فأتخذوه عبدا رقيقا ولم يستطع الهرب من أسرهم إلا بعد ثمانى سنوات . وكان مغنيا بارعا ويستطيع العزف على آلات موسيقية كثيرة ويتكلم خمس لغات ويكتب بطلاقة شعرا ونثرا . ولم يكن يكتفى في تمثيله بدور واحد من الأدوار النمطية المعتادة ، بل كان يحاول جهده أن يخلق شخصا جديدة ، وكان يمثل أكثر من عشر صور متغايرة من شخصية الضابط الأسباني (الكابتن) وكان يقوم أيضا بتمثيل دور العاشق .

إلا أن هذا الممثل آندريني إن كان يحظى بالتقدير فقد كانت زوجته إيزابيللا هي الممثلة التي تحظى بالقدر الأكبر من عناية الشعراء والنقاد وفتيان العصر من أهل زمانها . ويقولون إنها كانت تجيد الكتابة بثلاث لغات ، وتجيد العزف على الآلات الموسيقية ، وتلم الإماما واسعا بالفلسفة - وهذا كله فضلا عن كونها : « جميلة الاسم ، جميلة الجسم ، وأشد جمالا في روحها ... » ولأنها ملكة النساء الجميلات الفضليات ، وقد كتب عنها تماسو جارتزوني بقول : « لقد كانت زينة المنظر وحلية المسرح ، الحسناء التي لم تكن فضيلتها تقل عن حسناتها في خلب النفوس والأبصار ... » ولن تنفك الأصوات جميعا ، والألسن كلها تردد اسم إيزابيللا الذائعة الصيت طالما كانت هذه الخليقة ، وطالما كرت القرون ، ومرت الأيام وتتابعت السنين .

وقد مرضت إيزابيللا ثم ماتت سنة ١٦٠٤ بينما كانت الفرقة مسافرة من باريس متوجهة إلى إيطاليا ، وقد داهم المرض إيزابيللا في مدينة ليون ، بعد أن شملتها الملائكة ماري بطقوس التبجيل والتكريم منذ أيام قلائل . وقد كان في

سوتها وجه من أوجه التناقض العجيبة التي ترقش تاريخ المسرح . لقد رفضت الكنيسة أن تدفن هذه السيدة ذات العفة القصوى والبراعة الكاملة في سماء الخلق ، في أرض مقدسة ، وذلك بمقتضى القانون الكنسى . إلا أن قسيس الأبروشية رأى ألا بد من القول بأنها : « قد توفيت وهي تتمتع بشهرة كبيرة لسعة معارفها ومعلوماتها ولأنها كانت تتكلم لغات كثيرة ، وقد حاولت الدوائر الرسمية في ليون تغطية فظاظة الكنيسة بالقيام لإيزابيلا بكل ما في وسعها من ألوان التكريم ، بما في ذلك سير حملة المشاعل في جنازتها ، وحملة الصولجان والأعلام ، بشون وراء نعشها إلى القبر ، ومنذ ذلك اليوم لم يعتل زوجها أندريني المشهور خشبة المسرح قط .

إن قصة الملهة المرتجلة غنية بشخصيات تمثلها التي لا تكاد تقل جمالا عن إيزابيلا ولا تقل عنها نبلا وشرفا ، وعلى التحقيق ، لا تقل عنها بروزا وعظمة . فهناك تلك الممثلة «فتوريا» أو «فتوريا الإلهية» التي ذاع صيتها بما كان لها من تناسق القسائم وانسجام الحركات ولياقتها ، وتمثيلها الرشيق الأنيق ، وكلامها الحلو الرقيق ، وتنهدياتها اللطيفة الباردة ، وضحكاتها اللذيذة المستطابة ، وما كانت تقسم به من انسجام نبيل شريف ودماثة خلق نامة تفيض من شخصها كله مما لا تجده إلا في الممثلة الكاملة السجايا وبما يجب أن يكون طبعها في مثلها ... إنها ساحرة الحب الجميلة التي تكسب قلوب آلاف المحبين بكلماتها الحلوة ومنطقها الأسر اللطيف ، ثم نجد أيضا تلك الممثلة فلورندا التي لم تكد ترى الموت بالجدرى يختطف مغنيا مشهورا في بلاط ماتتوقا تاركا دوره في وواية مقررة حتى اضطلعت هي بدوره في الحال وقامت به بطريقة مذهلة مثيرة للشجن ، واستطاعت بتمثيلها إياه أن « تنزع ألف آهة من ألف قلب ، ومنذ ذلك اليوم أصبحت ممثلة أثيرة مكرمة .

ومن بين الممثلين الرجال أيضا الممثل جوليو پاسكواتي ، الذي كان يسميه هنرى ملك بولندية في دعواته له : « پاسكواتي المجيد » وهو الذي عرف فيما بعد باسمه المسرحي « جراتسيانو » والملقب بلقب « البنطلون المجيد » .

ومنهم الممثل فلامينو سكالا ، الممثل والمدير ومؤلف خمسين سناريو لاتزال كلها موجودة . ومنهم الممثل ليليو Lelio ابن الممثلين المشهورين أندريني وإيزابيلا

والذى اشتهر بأنه كتب من الناحية الأدبية مئات من الأعمال المسرحية والأشعار والقطع التنبؤية والقطع الحوارية الخ... فمؤلا وعشرات غيرهم من الشخصيات اللامعة أصبحوا أناسا مضيعين إلا فى القبور المتربة والمخطوطات المهمة فى المكتبات الإيطالية.. ولعل انراء الإنجليز (والمصريين طبعا) هم أجهل الناس جميعا بأسمائهم وأعمالهم.

لقد أصبحت بضع شخصيات مسرحية من شخصيات ذلك العهد أشبه بالشخصيات الأسطورية، لا شئ إلا لتصاريف القدر: فسكاراموكية. من شخصيات القرن السابع عشر - خلد أطول بما خلد أفرانه جميعا - والممثل الذى يعد صاحب هذه الشخصية، تيريو فيرريللو، لم يكن هو الذى اخترع حتى اسم سكاراموش - فقد ثبت أن ممثلا غيره قد سبقه إلى استعمال هذا اسم استعمالا مبهما تماما يختلف عما استعمل فيه بعد، ثم لم يكن هذا أيضا هو الذى اخترع هذه الشخصية، فقد ثبت أنها لم تكن إلا صورة من صور شخصية الضابط الأسباني، إلا أن تمثيله لها كان تمثيلا حيا رشيقا، كما كانت ملابسه السوداء كلها وهو يمثل هذا الدور أشبه (بماركة مسجلة) وكان تأثيره (ولاسيما فى فن التمثيل الفرنسى وفى موليير) تأثيرا عظيما جداً بحيث أكسبه الذكر بين الخالدين. وهذه الشخصية المميزة والمستقلة عن الممثل انتقلت بالطبع لتكون من شخصيات الملهاة المرتجلة اللاحث عهداً، ومن شخصيات التمثيل الهزلى الفرنسى الصامت. ويقال إن سكاراموشا كان يستطيع دون أن يتحرك ودون أن ينطق بكلمة أن يثير عاصفة من الضحك بين جمهوره تستمر أكثر من خمس عشرة دقيقة وذلك، بما كان يصور به مظاهر رعبه المختلفة من توهم وجود پاسكاريل مخبئاً وراء كرسيه.

إلا أن الممثلين الفضلاء والأراذل بين ممثلى الملاهى الإيطاليين، وقد كانوا جميعا من الممثلين ذوى البهجة والبهاء وخفة الظل فى أوج مجدهم وعز شبابهم، سلكوا جميعا مسالك متفرقة انتهت بهم إلى جدودهم العوائر المؤسفة حوالى نهاية القرن الثامن عشر. وقد تشرب عدد قليل من الفرق الأحسن حالاً نحت تأثير النزعة إلى الإصلاح والتجديد عناصر أدبية خلطت بها مسرحياتها ترضية منها للذوق المذهب الرقيق.



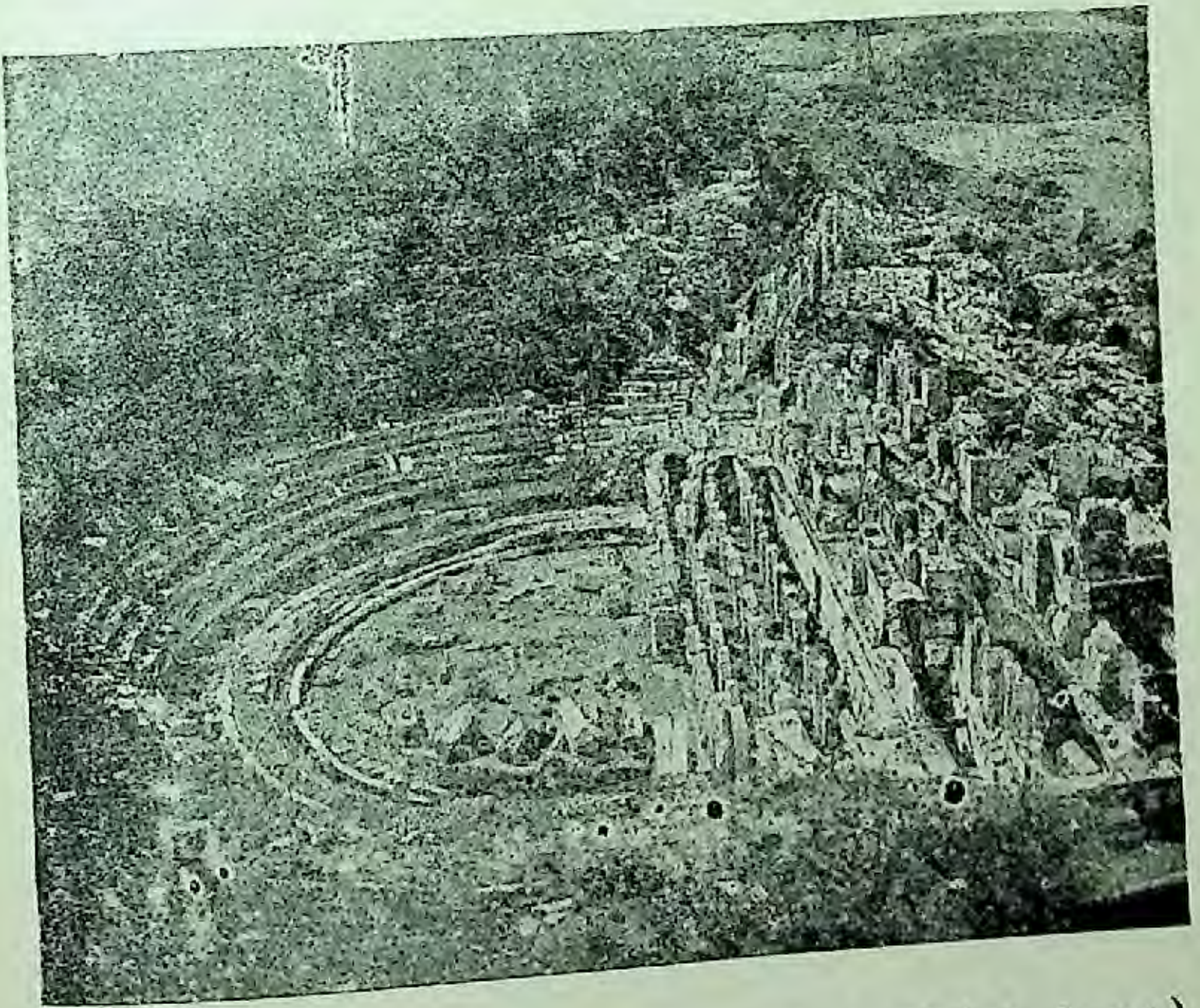
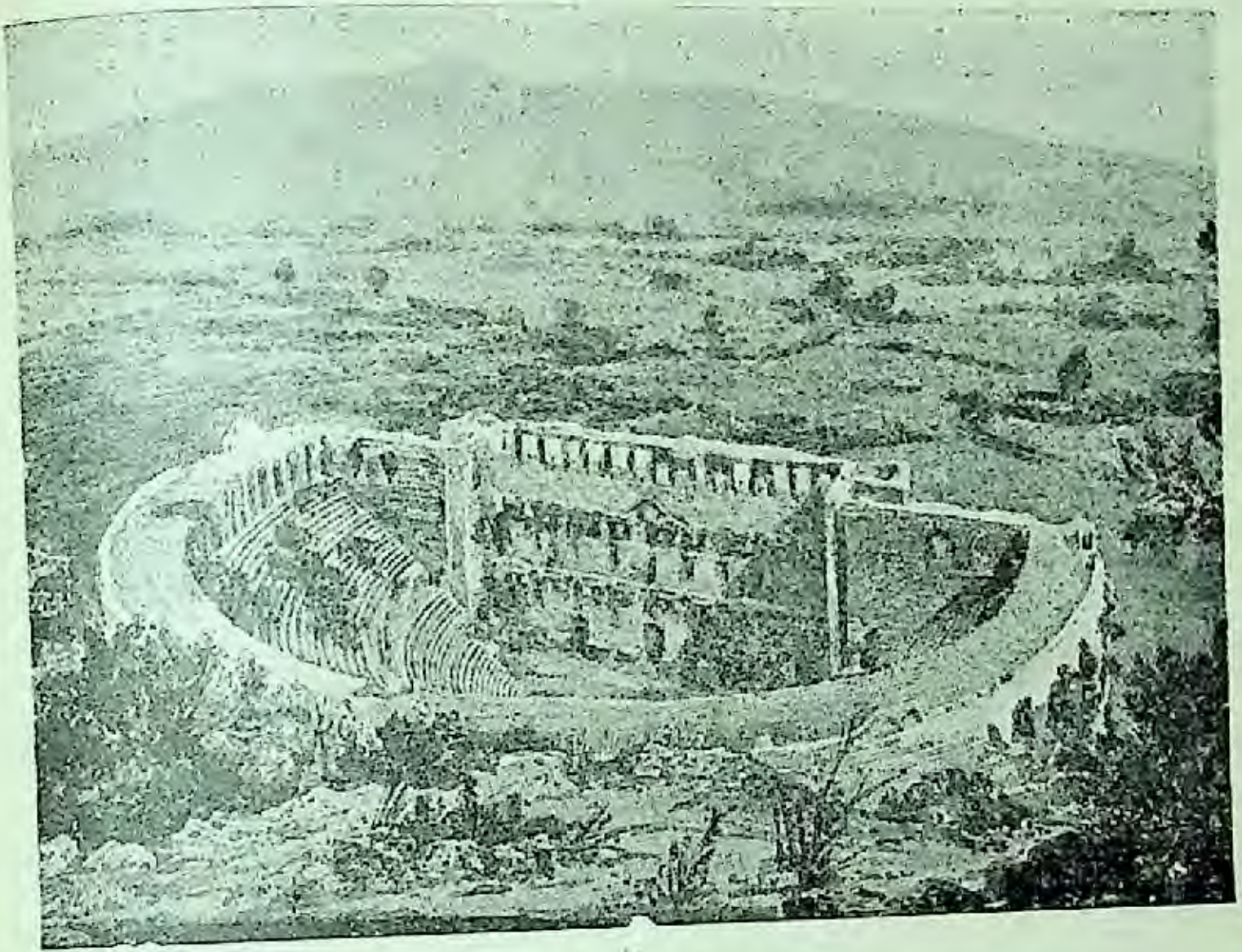
(صورة رقم ٦٧)

الأنماط الخفيفة لشخصيات الملهاة المرتجلة في عهدها المتأخر - في فرنسا .
 = فوق : ببيرو (الخادم أو الوصف) ثم مزبتيو (الخادم الأبله أو الأحمق) ثم الكابتن
 أو الفارس الفخور ثم الهارلسكان أو البهلوان .
 = تحت : البطلون (الوالد الغفل المضحك على ذقنه) ثم اليوليتشينيل ثم سكانبان
 (الخادم الماكر) ثم ناراسيسان (إقرأ الفصل)
 (عن محفورات قام بها الفنان ريكوبوني)



(صورة رقم ٣٦)

تمثيلية الآلام الفلمنسية التي ظهرت سنة ١٥٤٧ في أثناء العرض . وهذا رسم استعاد للمظهر من عمل الفنان جراسيه اعتمد فيه على رسم تخطيطي معاصر للفنان كايو . وهو بين لنا استعمال المنصة التي تظهر المناظر المعاصرة ، تلك التمثيلية .



(صور رقم ٣٧) إليك ما حدث للمسارح القديمة في العصور « المظلمة » : هذان مسرحان رومانيان كما يوجدان اليوم . والصورة العليا رسم لمسرح مدينة أسيندوس وهو أحسن نموذج لتلك المسارح أبقت عليه يد الحدثان . والصورة السفلى للمسرح الروماني في إفسوس وهو المسرح الوحيد المذكور في التوراة .

الحاشية ، الذى ظهر فى ذلك الوقت . وقد أخذت هذه الفرق تترضى الكنيسة أيضا ، وتترضى الرقباء ، كما يشهد بذلك طلب رفعه الممثلون إلى البلاط الفرنسى ، وذلك حينما أصبحت فرقة رُكوبونى هى الفرقة الإيطالية المعترف بها فى باريس والمرخص لها بالتمثيل هناك . وقد انتهى هذا الطلب بالعبارات التالية ، وذلك بعد التماسات كثيرة بمنع جميع الفرق الإيطالية الأخرى من التمثيل فى فرنسا ، وحظر ظهور الشخصيات الكوميديّة الثقيلة المستهترة فى المسرحيات ، والوعد بالآلا تضم هذه الفرقة أى عضو من أعضاء فرقة كونستانتينى الذى يعرف الجميع أنه كان السبب فى أن جميع الممثلين الإيطاليين الذين سبقوه إلى فرنسا قد صدر منهم ما ينجل أمام البلاط الفرنسى ... بعد هذا ينتهى الطلب بهذه العبارات : « إن الممثلين يتوسلون إلى جلالكم فى أن يأذن لهم البلاط بحفلات تمثيلية عاجلة يقيمونها أمامه ، وأن يؤذن لهم كما هو الحال فى إيطاليا بالانتفاع بالسر المقدس ارتفاعا حراً غير مشروط ؛ وهم يتعهدون فوق هذا بالآلا يلقوا فى هذه الحفلات أى شىء فاضح أبداً ؛ ويتعهد رُكوبونى بأن يقدم سناريات المسرحيات إلى وزير البلاط لىكى يفحصها ويراقبها ، كما يفحصها مندوب من الكنيسة للموافقة عليها ، وقد كان هذا قرابة نهاية عهد الملهاة المرتجلة فى فرنسا . وقد برزت من هذه الملهاة الفرنسية أبحاد عظيمة جديدة ، إلا أنها لم تكن من نوع البراعم المتقدمة نفسها .

وقد كانت نهاية الملهاة المرتجلة فى إيطاليا نهاية أشد بؤسا وأوجع فى النفس حزناً وألماً . ففى خلال القرن الثامن عشر زالت الابتكارات الجديدة الغضة ، وذوت روح هذه الملهاة وذبلت ، وهبطت الملهاة الحرفية إلى هاوية هذه الأنماط الفجة العنيفة ، وفى كثير من الأحيان إلى هاوية الأنماط الشهوانية الداعرة التى ازدهرت منها تلك الملهاة . ولقد كانت هذه الشهوانية بصنعة خاصة هى التى أدت إلى الانهيار النهائى الذى آل إليه أمر تلك الملهاة . وقد كان الرحالة الانجليز الذين كانوا على الفطرة يروون بعد عودتهم إلى إنجلترا كيف كانت تلك الملاهى التى شهدوا تمثيلها فى إيطاليا تبلغ درجة الإسفاف فى شهوانيتها وانحلالها الأخلاقى الذى يغنى النفس ؛ مع أن هذا كان يروى فى وقت عودة الملكية الذى اشتهر بظهور كتابها المسرحيين

الموبوتين بالفحش والانحلال ، حينما كانت مسارح لندن نفسها مباءة لمسرحيات منع تمثيلها منذ ذلك العهد . إلا أن كتاب الملاحى المتعبين الذين نال منهم الوبى والجهد كانوا (يملحون !) عقد دسائس مسرحياتهم الرثة التى لم يكن لها طعم فى ذلك الوقت ، وبهولوا نياتهم المشفوفة المسروقة عن قوالب ليست قوا البهم ، بما كانوا يلزمونه من تلك الحوادث الشهوانية نفسها وما كانوا يتبعونه من الحركات والإشارات الموحية بما له معناه من ذلك الانحلال وهذا الهبوط . حتى النساء اللاتى فى حالة الوضع وعمليات الختان الهزلية الساخرة كانت مادة لتأليف المهازل والتناول الماجن ، كما كانت المبولة أو (قصرية التبول !) من الأدوات المسرحية المفضلة ! وهكذا ظهر فى غسق من البذاءة والفحش والفجاجة والركاكة ، والإيعاز بالمنكر ، غسق من السكبت الحكومى الرسمى ، وفقدان الشعور وبلادة الحس الشعبى ، شىء كان فى أوج مجده فنا فذا فريداً لا نظير له ... فنا معبراً تعبيراً قوياً عارماً ، فنا يتدفق بالحياة فى سمو وعظمة وبهاء .

إن الممثل قد جعل نفسه سيد المسرح إلى درجة لا عهد لنا بها قط فى تاريخ التمثيل قبل الملهة المرتجلة أو بعدها ، وذلك حينما احترم حرية — واستخلص هذه الحرية من سلاسل الكاتب المسرحى وأغلاله لكي يخلق ويبعد إبداعاً خصياً من مواد زمنه ومواد المسرح ، إبداعاً سوقيار بما ، لكنه إبداع غير شهوانى ولا فاجر . لقد ابتدع فصلاً من أروع الفصول وأملئها بالحياة والرشاقة فى تاريخ المسرح كله . إلا أن زملاءه الذين أنهكهم التعب ، زملاءه الأفل موهبة وشعوراً ، أنهموا هذا الفصل بنكسة هابطة محزنة ... وبشئ شبيه جداً بالرائحة المنتنة !



(صورہ رقم ۳۰ ک)
 صورتان من صور المہرجانات المسرحية في مدينة البندقية من عمل جابريل بيلا - فوق - مسرح
 خلاوي من مسرح الأرصفة - تحت - مسرح مؤقف أمام قصر الدوج .



(صورة رقم ٣١ ك)

سرحان من مسارج جانب الطريق تمثل عليهما فرقتان من فرق الكوميديا — الأعلى من عمل
هندريك فرشورنج (١٦٢٧ — ١٦٩٠) — والأسفل من عمل ن.ا. توناي .

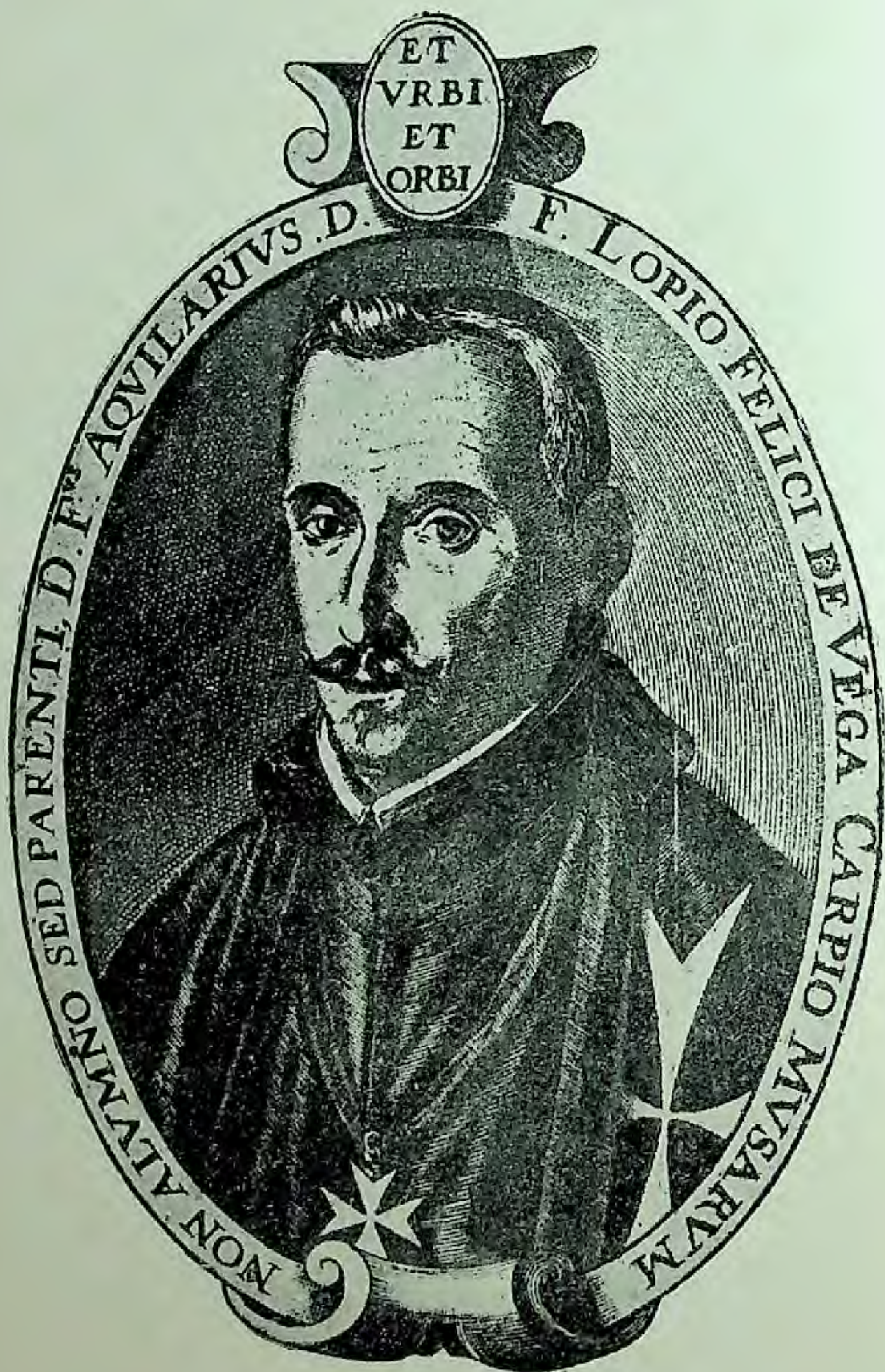
الفصل الحادي عشر

مسرح الفروسية الأسباني

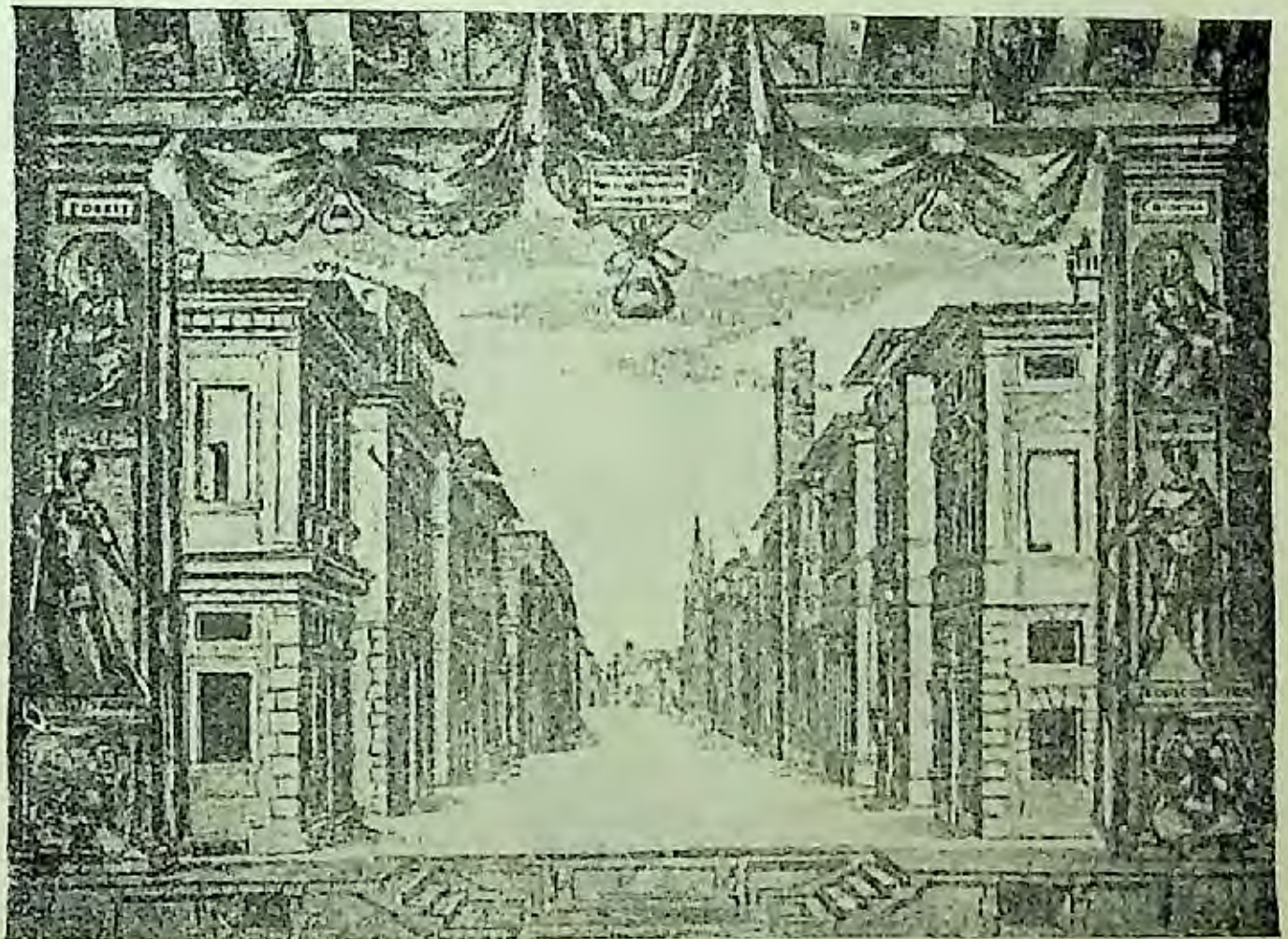
إن الضابط ، أو الكابتن الأسباني الذي رأيناه يتبختر فوق منصات الملهاة المرتجلة الإيطالية ، مفاخرا ، مستعرضا عضلاته ، قاصا علينا في كل مرة انتصاراته بين المحاربين وبين الحسان والقيان ، لكنه لا يلبث أن يذعرو ويولي الأدبار إذا سمع أحدا يتكلم بحدة كما يتكلم هو ، لا ئذا بالفرار كلما رأى سيفا يمتشق أو بندقية تطلق — هذا الكابتن ربما أفادنا أيضا في الانتقال بنا من المسرح الإيطالي إلى المسرح الأسباني. ذلك لأنه بالرغم من العناصر الكاريكاتورية الواضحة ، وبالرغم من تفكيرنا وعمل حسابنا للحرارة التي يضمها الإيطاليون الأسباني الفاتح ، وميل اللاتين إلى البصق على الرجل الأقوى بمجرد أن يدبر لهم ظهره ، فإن من الممكن مع هذا أن نجد في النموذج الأهل لهذه الشخصية المسرحية الكثير مما هو من الصفات الخاصة المميزة للمسرحية الأسبانية ، والمسرح الأسباني . والواقع أنه لا يوجد ما يمكن أن يرمز إلى المسرح الأسباني في القرنين السادس عشر والسابع عشر خيرا مما ترمز إليه شخصية مختالة متعجرفة مفتخرة بما ليس فيها ، وشخصية محب عاشق أو مقاتل مغوار ، وشخصية جناح نقاخ — وبالأحرى (هجاص ١) ، أو شخصية مشاغب بلطجي ، وبالأحرى (عصبجي ١) . ومسرحيات هذه الفترة مسرحيات متنوعة تنوعا عجيبا ، بيد أنها في مدظم مظاهرها المميزة مسرحيات بطولة ومغالاة وتهور ، ذات صبغة رومنسية قليلة تباعح حد السخف ، مليئة بالفعل المادى ؛ إلا أن الإنسان ليشتك في أن مجرد صلصلة من سيف مشحوذ ربما أظهرت لنا ما فيها من بطولة وحكمة ، ومن انفعال أجوف مثل جراءة هذا الكابتن الأسباني الجوفاء وبأسه الأجوف تماما .

ولعل هذا الضابط ، أو الكابتينو ، قد كان شخصية من ألطف الشخصيات الكاريكاتورية في تاريخ التصوير المسرحي كله . فأكاذيبه التي يرويها عن بسالته ونخوته ، وأيمانه التي لا يفتأ يقسم بها ، وتبجحاته الوقحة في استعراض عضلاته ، وبرمه المستمر لشاربيه بأصابعه ، وكبره وخيلاؤه . . . كل هذا كان شيئا بديعا فيه بهاء ورواء إلا أنها لم تكن إلا ذرائع مخترعة لتسكون وسيلة إلى مضاعفة روح الهزل والهذر بخلق التباين والتناقض ، وذلك حينما نراه يفرع ويرتجف وتصطك فرائصه لمجرد سماعه حفيف أوراق الشجر ، أو حينما نرى اصفرار وجهه وإطلاق ساقيه للريح هربا بمجرد أن يكشر أحد من الناس عن نابه أو يتخذ منه موقفا مضادا . إلا أن أحدا لا يمكن أن يخامر الشك قط في أن تحت إهاب هذا الكاريكاتور كان يختبئ الأسباني الحقيقي ، ذلك الأسباني الذي دخل في بردى دون كينخوته ودون چوان ، أما الأسباني في صورته النبيلة فيظهر آلاف المرات بوصفه البطل الأول في المسرحية الأسبانية . وما كان يلتزمه من قانون الشرف ، ومغازلاته وغرامياته ، ومبارزاته وإقدامه على القتال . . . هذا كله هو روح هذه الصورة النبيلة . ولم توفر الفروسية المادة اللازمة لكتابة المسرحية فحسب ، بل حددت صور مسرحياتهم أيضا . وقد كانت الجسارة في القتال ، والشرف الشخصي الملتزم لآداب السلوك ، والطاعة العمياء للملك والكنيسة ، هي المثل العليا للشعب الأسباني . المثل التي يجب أن تعكسها لهم أية مسرحية يراد لها النجاح والازدهار .

لقد كان الأسبانيون حينما ظهر مسرحهم القومي إلى الوجود أشد الشعوب الأوروبية كلها إدراكا لمعنى جنسيتهم . فلقد كانوا حاربوا معركتهم المجيدة الطويلة الأمد ضد العرب ، وأنقذوا بها المسيحية لأوربا كلها . وكانوا أيضا أعظم أمة استعمارية في هذه الفترة ، إذ كانوا يملكون العالم الأمريكي وراء البحار كله ، ذلك العالم الذي كان يدين لهم كما يدين الرقيق . ولقد كانوا شعب الله المختار ، وأنصار المذهب الكاثوليكي والمحافظين عليه ، وكانت شعلة الوطنية تتأجج في صدورهم وتلهب التهابا شديدا ، وكان على المسرح أن يقوم بنصيبه في المحافظة على بقاء هذه الشعلة نقية متألفة .



(صورہ رقم ۳۲ ک)
 لوب دی ٲیجا



(سورة رقم ٣٣ ك)

أنموذج من ديكورات المنظور المعمارية الإيطالية من النوع الذي أدخل إلى إنجلترا خلال العهد الإليزابيثي . والمنظر يصور لنا ميدانا كاتدرائيا في مدينة سبينا وهو مركب خلف الإطار العادي لفتحة النصة . قارن بينه وبين الفتحة ومقدمة النصة في الرسم الذي قام به لايوجو جوتس لمسرحية فلورين .

(عن حفر خشبي من عمل أندريا أندرباني اعتمد فيه على عمل الفنان ب. نرون)

وهناك من يذهبون إلى أن أسبانيا قد انحطت انحطاطا شديدا منذ تلك الأيام المجيدة . والواقع أن الأمة الأسبانية في المائة الأولى من سنى المسرح الأسباني كانت قد هبطت من مركزها كزعيمة سياسية وعسكرية لأوربا إلى دولة من الدرجة الثانية ، وكانت الفروسية والمجد اللذان يترددان في التمثيلات الأسبانية انعكاسا لماض كريمة معزز أكثر منهما مرآة لحاضر الأمة الأسبانية وحالتها في القرنين السادس عشر والسابع عشر . ولكن ربما كان في الازدهار العظيم الذي بلغته القومية الأسبانية ونجاحها هذا النجاح العظيم في القرن الخامس عشر عناصر تقل بمقدار شاسع من حيث الإعجاب بها عن تلك العناصر الموجودة في أسبانيا الحالية ، أسبانيا الحديثة الأقل تباها وتعاظما . وإنتنا لقمينون بأن نجد في هذه العناصر أسباب ذلك الانحطاط في قوة أسبانيا السياسية ، كما نجد أسباب تلك المرتبة الثانوية التي هبطت إليها المسرحية الأسبانية في العصر الحديث ، بالرغم مما وصلت إليه في تلك الفترة الوحيدة من فتراتها المجيدة في إخراجها المسرحي العظيم البديع ووفرتها المذهلة الرحبة (كتب لوب دى فييجا وحده ألفا وثمانمائة قطعة مسرحية) .

وعلى رأس هذه الأسباب أن النهضة وإن كان لها أثرها المحسوس في كل ناحية من أنحاء أوربا قد فشلت في الرجوع بالأسبان كلية من دراسات العصور الوسطى إلى دراسة الكلاسيكيات القديمة كما حدث في إيطاليا وفي فرنسا . ولقد كانت أسبانيا التي نعرفها في عصر محاكم التفتيش (أو دواوين التحقيق) بلدا كاثوليكية غالبا في كاثوليكيته التي جعلته لا يرحب بجزية الفكر الجديدة التي كانت أثمن ما ظفر به الإنسان من عصر النهضة كله . لقد فضلت أسبانيا النظرة الصوفية وتصور الحياة على أنها فاصل بين الولادة وبين الحياة الآخرة ذات الأهمية التي لا تعد لها أهمية . إن أحدا لم يكن يناقش العقيدة الدينية كما كان الحال في إيطاليا ، ولم يكن هناك من يشغفه حب الاستطلاع الذهني ، ولم يكن ثمة على التحقيق من تراوده نفسه بالانقسام عز هذه العقيدة المتقشفة وممارسة الحريات الوثنية في دنيا المتع الإنسانية . ومن العجب العاجب أن الفن القومي الأسباني قد اكتسب الكثير من ألوانه وخصوبته من العرب الذين قطع الأسبان دابرهم من بلادهم نهائيا .

(ويمكن أن نضيف إلى ذلك قدرا معيناً من الخصوبة التي تبدو على ظاهر حياة الناس كهذه العبادة التي يختال فيها الأسباني) . أما المثل القومي الأعلى فقد كان مثلاً صارماً قائماً على الإخلاص المتين الذي لا يتثنى ، والذي تطالب به الكنيسة أتباعها ، والذي يقوم على النظام الطبقي ، وأول هذا النظام حماية حق الملوك المقدس . ولما كانت هذه الأمور هي المصادر الرئيسية للحياة الأسبانية . وبالأحرى هذه الديانة المنظمة وقانون الشرف المصطنع اللذان يسيطران على جميع ما يقوم به الناس من أعمال ، فتمد أخفق الأدب وأخفقت المسرحية في الاتساع بهذا الوهج الدافئ ، وهج الإنسانية الذي كان شديد الوضوح في كل مكان . لقد انصرف الأسبان بمسرحهم إلى ما لا نهاية له من المبارزات والدسائس والمشاغبات والمواعيد الغرامية الآثمة ، والثارات ، وألوان النفاق الوطني ، والبطولات ... وما إلى ذلك مما كانوا يخففونه بالعقد الثانوية والفواصل الهزلية المضحكة . إن المجال هنا لم يكن يتسع كثيراً للضحك الذهني الذي تنقسم به مسرحيات موليير ، أو لعواطف شيكسبير الإنسانية ، وهذه كلها أشياء استعراضية وعجيج وضجيج لا تسمح لعناصر المسرحية النقية الصافية بالمشاركة في جوها الصاخب .

لقد كان الكتاب المسرحيون الأسبان يتجنبون فعلاً محاكاة النماذج الكلاسيكية محاكاة شديدة ، تلك النماذج التي أحبطت جهود كتاب عصر النهضة الإيطاليين المسرحيين ، إلا أنهم فشلوا في اكتساب ذلك الإحكام ، وهذا التلاحم وحسن القصد الذي كانت دراستهم للمسرحيات اليونانية قيمة بأن تكسبهم إياه . إن معظم التمثيليات الأسبانية تنقسم بالتفكك الذي كان سمة العصور الوسطى ، وهي تعرض علينا غير قليل من التكرار الرتيب، الممثل ومن الطريقة الاستطرازية التي تنقسم بها التمثيليات الدينية الموضوعة للجماهير الشعبية الساذجة والتي لم تؤت نعمة التفكير . وتنحصر مزايا هذه التمثيليات في قوة فعلها وألوانها الرومنسية وأسلوبها البلاغي الذي يندر أن يدانيه أسلوب في أي بلد غير أسبانيا ، في حين أنها لا تمتاز بشيء من إحكام البناء المسرحي وتلاحمه ، أو بالصنعة المتقنة التي تجعل منها لآلى غالية ، كما لا تمتاز بشيء من رقة العاطفة واطافتها . . . وقوة هذه المسرحيات الأسبانية

وتحررها تسلسلها في عقد مسرحيات عصر إليزابيث من الناحية المسرحية ،
إلا أنها لا تبلغ ما تقسم به هذه من العمق من الناحية الإنسانية ، كما أنها أقل منها
فكرة وخيالاً .

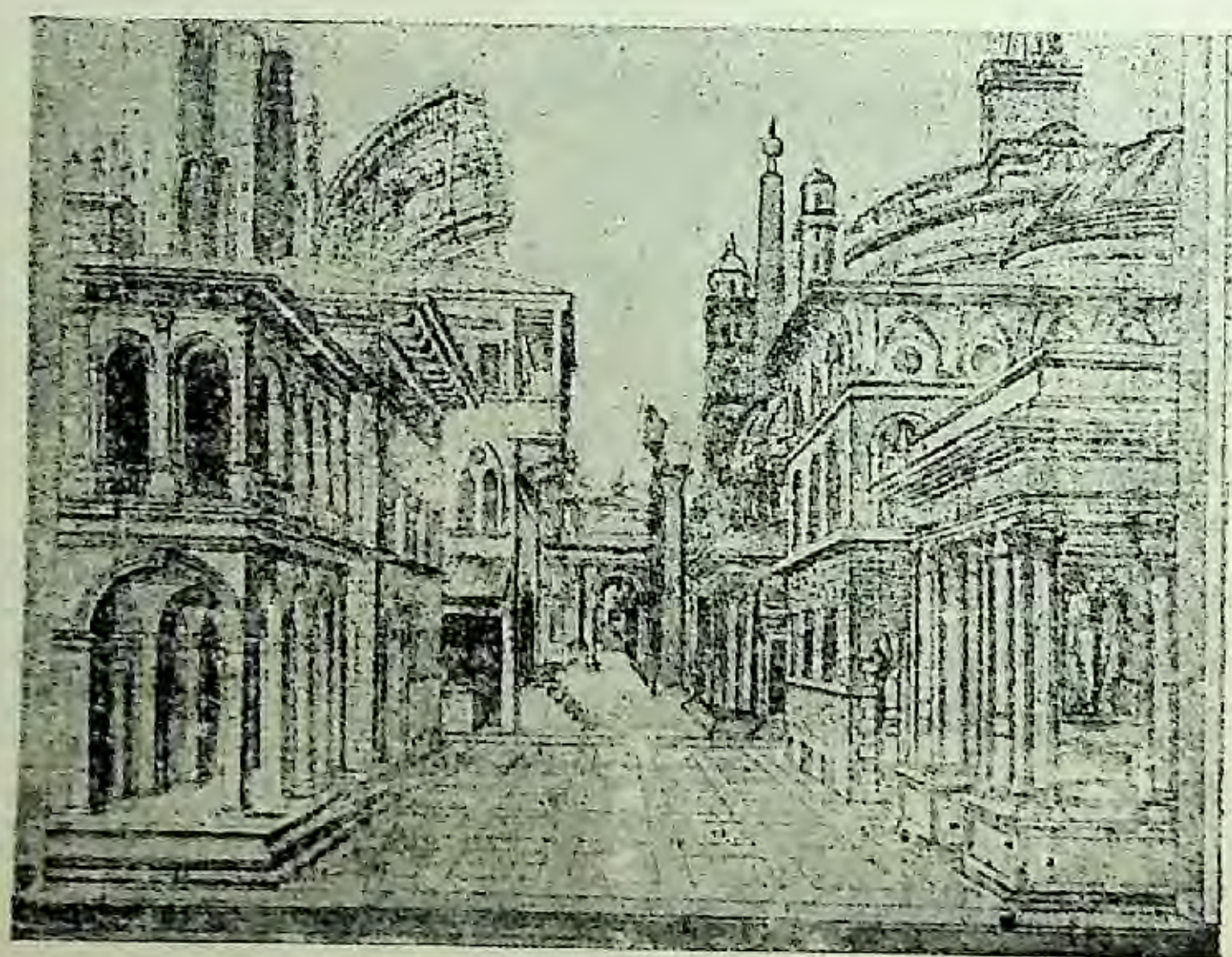
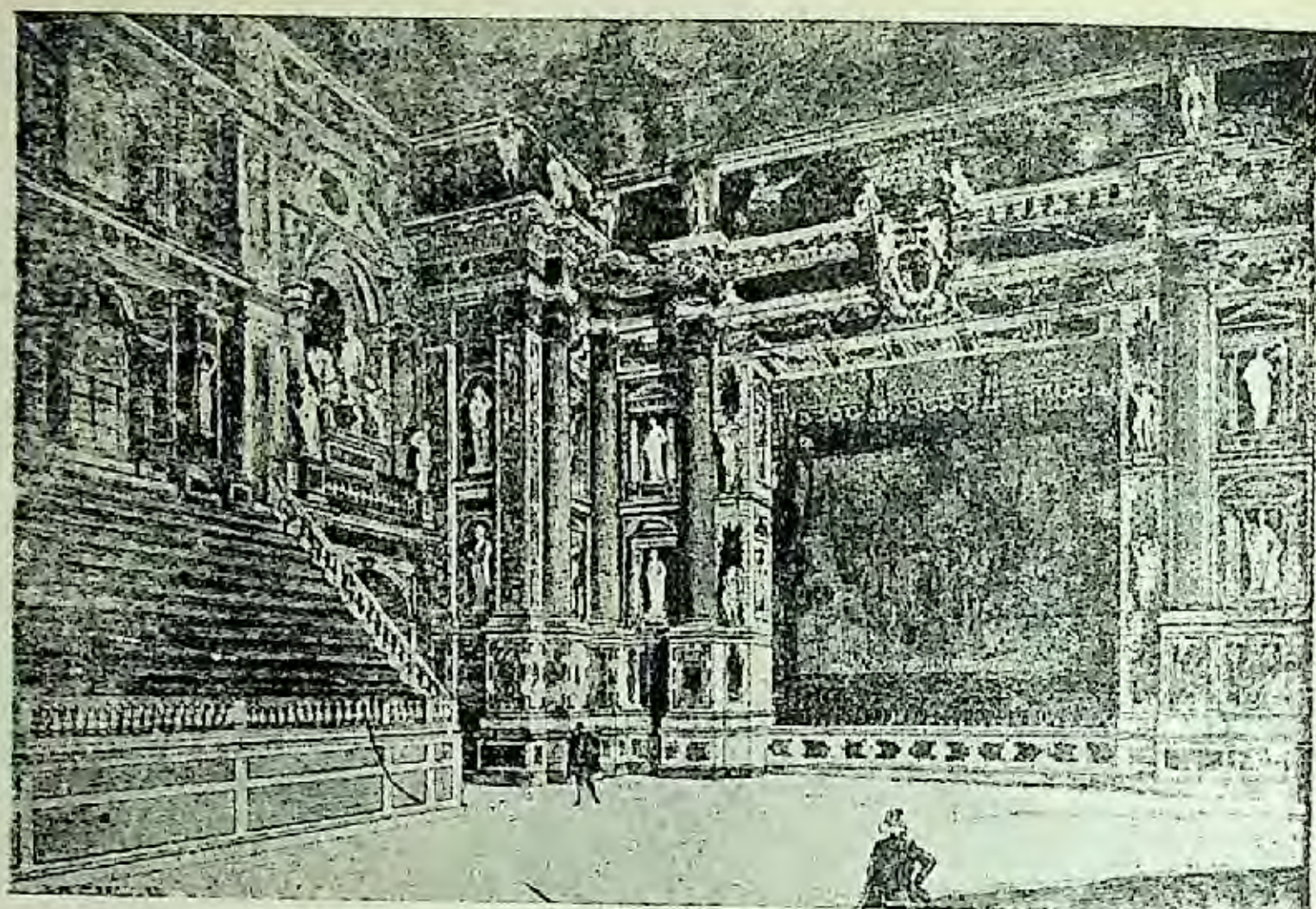
وكما كان الكايتن الأسباني يمثل في أول أمره السيد الحاكم الشديد العجب
والاختيال والزهو بنفسه (أو كما سميناه من قبل : القنزوح) الذي يتباهى بسلطان
نائب الملك في شوارع ناپلي ، لكنه مشتق في الوقت نفسه من شخصية
Miles Gloriosus في الملهة الرومانية ... لما كان هذا هو شأن الكايتن الأسباني
كان هذا هو شأن المسرحية الأسبانية أيضاً ، وإن تكن هذه المسرحية أكثر صبغة
قومية من أى مسرحية أوروبية أخرى . وقد ورثت عناصر من كل من مسارح
تمثيلات الخوارق السابقة عليها مباشرة والمعروفة في جميع أصقاع أوروبا الغربية
ومن التمثيلات الغامضة الباقية من الأنماط الرومانية المسرحية . وحينما يبدأ المسرح
الأسباني في الظهور بوصفه منشأة من المنشآت ، بعد سنة ١٥٠٠ بقليل كانت المسرحية
البدائية شيئاً أشبه بالأغنية القصصية ، وكان المنشدون الجوالون أو شعراء التروبادور
troubadours كثيرى الشيوخ بالفعل . أما الجذر الآخر ، ولعله الجذر الأقوى
لهذه النبتة الجديدة فيرجع إلى القطع التمثيلية الكنسية أو الدينية حيث كانت تمثل
مسرحيات الخوارق والأسرار والمسرحيات الأخلاقية داخل مباني الكنيسة
وخارجها ، وتمثل بحرية تامة كما كان الشأن في فرنسا وألمانيا وإنجلترا ، ولكن مع
رقابة إكروسية (دينية) أدق . بل إن نرى أن الكنيسة سوف تفقد سيطرتها على
المسرحية لمدة طويلة بعد ذلك كما حدث في البلاد الأخرى .

أما الكاتب المسرحي الذي اشتهر بأنه أبو المسرحية الأسبانية فهو د. جوان دل إنزينا
Juan del Enzina والمولود سنة ١٤٦٨ أو سنة ١٤٦٩ . إلا أن قطعه المسرحية
لم تكن تزيد على مقطوعات حوارية تقريباً ومن النوع الرعائي أو النوع
الدينى . ويمكننا أن نقضى عنه هنا بوصفه وثائقاً قليلة الأهمية ولأنه لم يقم بدور
جدى في تحديد مجرى المسرح الأسباني . ومثله مثل بارتولومى دى تورس ناهارو
B T, Nabarro ، ذلك الكاتب الأسباني الذى كتب في إيطاليا عدداً من

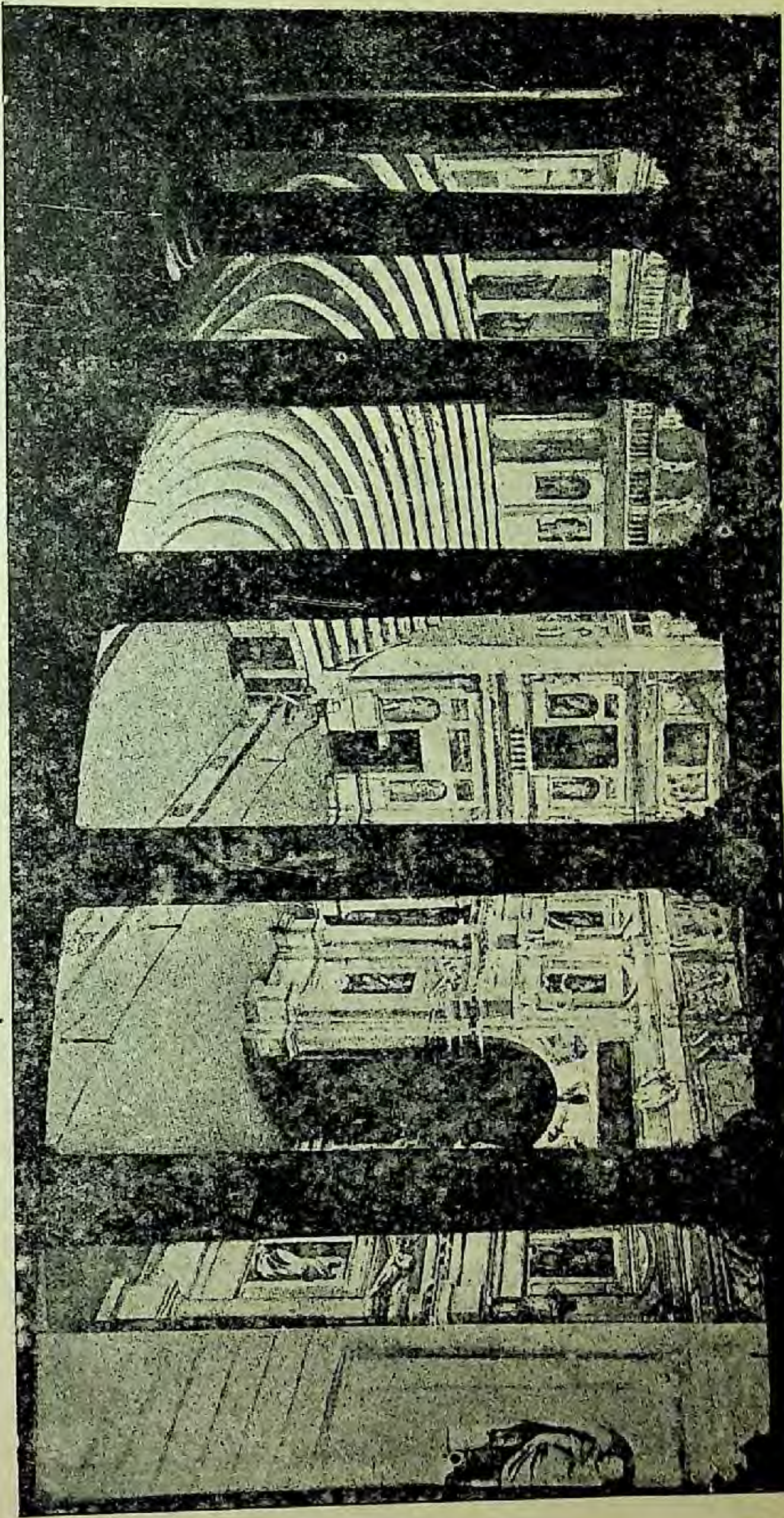
الملاهي المثقلة بمثل تلك الخلاعة والفجور وقلة الاحتشام بما حدا بآباء الكنيسة إلى منع تمثيلها .

على أن لوپ دي رويدا Lope de Rueda الذى ازدهر إنتاجه فى أواسط القرن السادس عشر هو أولى الكتاب المسرحيين بالذكر إذا أردنا القيام بأية دراسة مختصرة للمسرحية الأسبانية : ولعله كان واحدا فقط من عشرات الممثلين ومديرى الفرق أشباهه ، من أصحاب الفرق التمثيلية الجواله ، إلا أنه كان يمثلهم جميعا ، ثم إن لدينا عنه أخبارا وشواهد مسجلة موثوقا بها . وقد كتب عنه سر فانتس العظيم يقول :

« فى زمن هذا الأسباني الشهير اللامع كانت جميع أدوات وأمتعة المدير المسرحي تحمل فى (زكينة ١) واحدة ، فكانت تتألف من أربع جلايبب موشاة الاطراف بأوشية جلدية مذهبة وأربع لحى وأربع باروكات وأربع عصي ، أو أقل من ذلك أو أكثر وكانت المسرحيات محاورات أو أناشيد بين ثلاثة من الرعاة وبين راعية واحدة : وكانت كل منها محلاة بشخصيتين أو بثلاث شخصيات فكهة — أو مايسمونه بلغة هذا المسرح : مشهيات entremeses ، وتكون عادة من شخصيات البربرية negress أو الوبش Ruffian أو الأحق Fool أو المواطن الباسكى Biscayan (إحدى مقاطعات أسبانيا) ، لأن هذ الشخصيات ، وشخصيات كثيرة غيرها كانت من الشخصيات التى يجيد لوپ المذكور تمثيلها إجادة تامة وبأحسن طريقة ملائمة يستطيع الإنسان أن يتصورها . ولم يكن هناك فى ذلك الوقت أى شىء من الآليات المسرحية أو ال (tramoyas) كما يسمونها بالأسبانية ، ولا أى تحديات من جانب العرب أو المسيحيين لامشاة ولا ركبانها ، ولم يكن ثمة شىء من هذه الشخصيات التى نراها تبرز أو تبدو أنها تبرز من وسط أرضية المنصة مندفعة فى فضائها الأعلى .. تلك المنصة التى كانت فى ذلك الوقت تتألف من أربع دكك مرتبة فى شكل مربع رصت فوقها أربعة أو خمسة ألواح بارتفاع أربعة أشبار (والشبر هنا تسع بوصات) عن سطح الأرض ، كما لم تكن ثمة أية ستائر للسحب تنزل من بينها ملائكة أو أطياف روحانية من أجواز السموات . وكان أثاث المنصة مجرد بطانية قديمة من الصوف مشدودة بحبلين من



(صور رقم ٣٨) (أعلى) صورة منصة المسرح الفارنيزي بمدينة بارما كما يشاهدان من أرضية المضمار . وقد بنى هذا المسرح الذى اشتهر بأنه أول مسرح حديث سنة ١٦١٨ — ١٦١٩ . والسبب فى اشتهاره بذلك هو عقد المنصة وستارها ، الامر الذى لم يكن للمسارح عهد به من قبل — هذا وإن يكن المذبح لا يزال من طراز درجات قاعات الرقص . (أسفل) مثال من المناظر المسرحية المعمارية فى عصر النهضة كما صممه بولداسار بربوريزي Baldassarre Peruzzi



(صورة رقم ٣٩) مسرح الأكاديمية الأولية في مدينة فيسنترا . ولعل ما يفيد مقارنة هذا المسرح بالمسرح التي أعيد بناؤها في كل من أورانج وآسندوس Aspendua الاستشهاد على الالافه بينها وبين المسارح الكلاسيكية . لانه في الواقع مسرح روماني صغير . قوف ، والشاهد المظورية وراء الأبواب قد أضيفت سنة ١٥٨٥ أي بعد بضم سنتين من بناء المسرح .

إحدى الجانبين إلى الجانب الآخر مكوّنة ما يمكن تسميته « غرفة اللبس والزينة » كان يجلس وراءها الموسيقيون يتغنّون ببعض الأغاني القصصية القديمة دون أن يصحب الغناء أى عزف على الجيتار (القيثارة) ،

ويمضى سرقة أنفاس في حديثه بعد ذلك ليصف التحسين أو الإصلاح الذى قام به بيدرو نافارو فيقول :

« لقد حسن تركيبات أو ديكورات الملهاة بصورة ما ، وبدلاً من هذه الزكبية التى كانت تجمع فيها الملابس والأدوات استعمل الخزائن والحقائب : وأبرز الموسيقيين من وراء الستار حيث كانوا يقومون بالغناء والعزف سابقاً فأجلسهم فوق المنصة ، وألغى اللحن الذى كان يستعملها الممثلون : بعد أن كانوا لا يظهرون فوق منصة التمثيل حتى ذلك الوقت إلا وهم يلبسون اللحن الزائفة ... اللهم إلا أولئك الذين كانوا يمثلون الشخصيات الطاعنة فى السن أو غيرها من الشخصيات التى لا بد من أن تتذكر وجوه الممثلين فيها . وقد اخترع الآلات المسرحية ومؤثرات الرعد والبرق وابتدع التحديات والمعارك ، إلا أن هذا كله لم يصل قط إلى مظاهره البارة التى نقوم بها اليوم ... » (١)

وبمكثنا من هذا الوصف أن تصور بسهولة مسرحاً من تلك المسارح التى كانوا يقيمونها بجانب أحد الطرق أو سوق من الأسواق مشابهاً لذلك المسرح الذى لقيناه من قبل فيما يتصل بمسارح فرق الملهاة المرتجلة ، تلك الفرق الإيطالية المتواضعة الأقل ادعاءً ، والذى سوف نقابله مرة أخرى حينما نلقى نظرة على الخطوات الأولى فى نشأة المسرح الفرنسى . والرهيف هنا أفقر قليلاً ، وفرقة الممثلين أصغر عدداً ،

(١) نقلاً عن كتاب : « المسرح الأسباني فى زمن لوب دى فيجا » مؤلفه هيجو ألبرت رنرت H.A. Rennert « ١٩٠٩ » وهذا الكتاب هو بلا شك أهم مرجع من المراجع القليلة المتيسرة عن المسرح الأسباني ، وإن يكن محدوداً لفترة معينة - أما عن الفترات الأخرى فللقارئ أن يبحث فى كتب الأدب الأسباني ولا سيما الكتاب القيم : « تاريخ جديد للأدب الأسباني » مؤلفه جيمس فز موريس كللى J.F.Kelly « ١٩٢٦ » وكتاب « الأدب الأسباني » مؤلفه جورج تكنور G.Ticknor « فى ثلاثة مجلدات - طبع بوسطن ١٨٨٨ »

والمسرحية مسرحية شديدة البدائية حقاً . وقد بقيت لنا مخطوطات لبعض قطع
لوپ دي رويدا المسرحية ، وقد كان كاتبها مسرحياً كما كان مديراً للفرقة وممثلاً
رئيسياً بها . ومن هذه القطع قطعة اسمها « الزيتون » ، وملخصها أن فلاحاً وزوجته
يفحصان شجرة من أشجار الزيتون كان الفلاح قد غرسها ذلك اليوم نفسه . ويخلق
خيال الزوجة حتى ترى حرجاً كاملاً من أشجار الزيتون الياضعة التي نمت كلها من ملك
النبذة الواحدة . وتزعم أن ابنتهما سوف تستطيع يوماً من الأيام أن تباع كميات
ضخمة من الزيتون بثمن خيالي ضخم ، كل مكيال (ربع بوشل) بريالين أسبانيين (١)
وهنا يشرع الأب في رسم خطة لابنته مناقضة لخطة الأم ، ويأخذ كل منهما
في تهديدها بالويل والثبور وعظائم الأمور إذا هي انتهت ما بشير به الآخر ، ثم
يشرعان في ضربها بالفعل إذا هي تقاضت ريالين فقط عن المكيال الواحد . ويحضر
على صياحها أحد الجيران الذي يسأل عن جليلة الأمر فيخبره الوالدان أن هذا كله
عن ذلك الزيتون الذي لم تثبت شجرته بعد .

فمثل هذه الخرافة البسيطة تتلالم ملاممة تامة وهذه المنصة المتواضعة الفقيرة
الخالية من التراكيب والديكورات وعدم استعمال الأزياء الخاصة ، وذلك لعدم
وجود شيء مطلقاً من قبيل « المناظر المسرحية » بل لم يكن ثمة أى تغيير فى الملبس
من تمثيلية إلى تمثيلية . وكانوا يقحمون دائماً من الأغاني القصصية فى المسرحية .
ونحن لا نكاد نرى ضرورة الإسهاب فى أوجه الشبه بين تلك « التمثيلية » وبين الأغاني
القصصية ، قصدها وسداجتها وبساطة تصويرها للشخصيات . إنها لم تكن تتطلب
أكثر مما تطلبه الأغنية القصصية من الأثاث والأمتعة البسيطة مما ييسر للممثلين
المتجولين التنقل بها من مدينة إلى مدينة أخرى .

وكانت الفرقة تتكون من لوپ دي رويدا ، الذى كان أصلاً ميكانيكياً من مدينة
أشبيلية ، ثم من صديقه تيمونيدا بياغ الكتب ، والذى كان أيضاً يكتب
المسرحيات ويمثل ، ومن زميلين آخرين يقال إنهما هما أيضاً « مؤلفين » .
ولم تكن تمثيلياتهم على الدوام من الصنف الأسباني الخاص كما كانت مسرحية

(١) الريال الأسباني يساوى ثمن ريال أمريكى (د . خ) .



(صورة رقم ۶۸)
الفارس الأسباني كما رسمه الفنان أبراهام بوس

« الزيتون » . وعدد منها يحتوى على آثار كلاسية ، والبعض ذو صبغة إيطالية محددة ، ومن بينها مسرحية على الأقل يبدو أنها منقولة عن بلوتوس . إلا أن هذه الفرقة هى على التحقيق أول فرقة مسرحية شعبية إسبانية الروح والجوهر وصلتنا عنها معلومات تاريخية محددة المعالم .

لقد كانت البلاطات الملكية فى ذلك الوقت تتلمهى بمقتبسات من المسرحية الرعائية الإيطالية وبغيرها من المسرحيات المستوردة ، وكلها مسرحيات سطحية غير جديرة بالاعتبار . وبابتداء الربع الرابع من القرن السادس عشر قام بعض الكتاب المسرحيين بمحاولات فى تأليف مآس من النمط الكلاسى عن موضوعات قومية تاريخية . وفى سنة ١٥٧٤ أيضا حضرت إلى أسبانيا فرقة إيطالية من أحسن فرق الملهاة المرتجلة برئاسة ألبرتو جاناسا A. Ganassa وقامت بتمثيل ملاهيها أمام البلاط الأسبانى ، كما قامت بتمثيلها فيما بعد فى « Corral » أى فى مسرح من مسارح الأحواش لجمهور أضخم يقال إنه قابلها بحماسة شديدة ، (ولم تكن هذه الفرقة الإيطالية تهمل تكلف الأسلوب المسرحى القومى تزلها الأسبانيون) وكان لوپ دى فيجا الذى كان صبيا فى ذلك الوقت يتذكر هذه المشاهد الرشيقّة الفياضة بالحركة ، وبالشخصيات المسرحية الحسنة التصوير ، حينما أصبح أكبر كاتب مسرحى أنجبته أسبانيا . وذلك لأنه فى الوقت الذى استحدثت فيه حركة الإحياء الكلاسية تلك الصورة من صور المسرحية الأدبية الجامدة التى تتنافر والعبقرية الأسبانية ، وبينما كانت الحركة الإنسانية مسرقة فى تحررها إسرافا يتنافى والسلطة الدينية التى كانت تقف بالمرصاد لهذه الروح التحررية . . . فى هذا الوقت جلبت الملهاة الشعبية الإيطالية معها عناصر كان من السهل أن تطعم بها أمثال هذه المقطوعات الهزيلة الركيكة . . . الشعبية المحببة مع ذلك — والنّى كان يكتبها لوپ دى رويدا .

على أن الشخصية العظيمة الثانية التى تلى رويدا فى عالم التأليف المسرحى هى شخصية تغلب عليها النزعة الأدبية أكثر مما تنسم بالطابع المسرحى ، وذلك من حيث تناول الكاتب لموضوعات مسرحياته ومن حيث أهداف هذه المسرحيات . . . ذلك

هو سر فانتس الذى خلدت اسمه قصته دون كينخوته . والذى لا جدال فى أنه أعظم كتاب أسبانيا قاطبة . والذى أخفق مع ذاك فى الكتابة للمسرح كتابة ذات غناء ، كما أخفق فى أن يؤثر فى مجرى تطور الكتابة المسرحية فى أسبانيا ، بالرغم من هذا العدد الضخم من المسرحيات التى كتبها ، وبالرغم من أنه قد وصف مسرح لوب دى رويدا هذا الوصف الأمين الذى كله إعزاز وتقدير - كما رأينا - فقد أخفق سر فانتس فى إدراك أن مزايا القصد والبساطة والصنعة المسرحية التى امتدحها وأثنى عليها فى سلفه كانت هى نفس المزايا التى كان يجب عليه أن يعتمد عليها فى مسرحياته هو بالذات . ومسرحيات سر فانتس الأولى ، إذا نحن حكمنا عليها فى ضوء مسرحيات لوب دى رويدا المفجعة ، وإن تكن مسرحيات توفرت فيها إمكانية التمثيل ، كانت مسرحيات ضعيفة بطيئة غريبة على المسرح . ولا يستطيع الإنسان معها إلا أن يشعر بأن سر فانتس يبقى حيث هو دائما رجل الأدب النموذجى ، الذى اجتذبه لآلاء المسرح ، لكنه لا يرى فى المسرح إلا أنه أداة لجعل الأدب أكثر شمولا وأكثر قبولا وإساعة ، ولم يفتن قط إلى وضع المسرح الصحيح بوصفه فنا يجب أن يكون الكلام فيه words أقل من الفعل action . أضف إلى ذلك أنه كان خاضعا لتأثير سنكا ... ذلك التأثير السئنى (الأورثوذكسى) المستمسك بالاصول والسنن والقواعد القديمة .

وقد امتنع سر فانتس مدة طويلة عن الكتابة للمسرح ، وفى أثناء تلك المدة كان لوب دى فيجا قد قرر المجرى الذى كان على المسرحية الأسبانية أن تسلكه ؛ إلا أن سر فانتس عاد إلى محاولة هذا اللون من الكتابة مرة ثانية فى أخريات العمر ، ونصب عينيه الصور الجديدة للمسرحية ، ومع ذلك فلم ينفك يكتب مسرحيات خطابية شديدة الإسهاب ولا حياة فيها نسبيا ، وقد أفادت قصصه فيما بعد كثيرا من المؤلفين المسرحيين بوصفها حقلا خصبا يلتقطون منه ويسطون عليه ، أما كتاباته المسرحية فلا تستحق فقط إغفالها إذا ذكرت قصصه العظيمة بل هى أدنى مرتبة من مسرحيات أتباعه وتلاميذه الذين كانوا كما لا يخفى أقل منه موهبة .

ولعل سر فانتس كان على دراية كبيرة بما كان المسرح الأدبى موشكا أن يكون

في إيطاليا وفي بلاد أخرى ، ثم أخفق في أن يوفق بين هذا وبين المسرح الذي رآه في أسبانيا . وبالرغم من أن مدريد كانت بسبيل أن ترى أولى مسارحها الدائمة الثانية تبنى في زمنه فإن المسارح في صدر حياة سرفانتس كانت أما كن شاحبة أسيفة لا تسر العين ، أعدت للتمثيلات الرومنسية الحالمه الكثرية الزخرف والطنين ، وللمثليات الأنيفة ذات الأسلوب الأدبي . لقد كان المسرح الشعبي عبارة عن بضع ألواح خشبية عارية خالية من الزخرف ، يقف جمهوره في باحته ليتفرجوا نهارا على تمثيلياته المكونة من حوادث استطرادية فجأة . إن مسارح الأحواش — أو *corral theatres* كانت أقل فحاجة ، إلا أن منصاتها كانت منصات بسيطة ، ولعل سرفانتس قد تذوق في إيطاليا طعم صالات الباليه الجديدة التي كانت تزدان بالملابس والأزياء الخصبه الاستعراضية التي تخلب الأبصار ، والمزودة بالمؤثرات الآلية الكثرية الحيل . وكيفما كان الأمر فقد أخفق في مسامرة المسرح القائم في بلاده مسامرة فعالة .

على أنه كان في أسبانيا كاتب آخر معاصر لسرفانتس قسم له أن ينهض بميراث لوب دي رويدا وأتباعه الممثلين الجوالين ، وأن يشكل المسرح الأسباني وفقا لعبقريته الشخصية هو نفسه . ولقد كان لوب دي فيجا لا يكتفى بعدم الاكتراث بحركة إحياء الصور المسرحية الأدبية الكلاسية الزائفة فحسب ، بل لقد كان يغضى احتقارا لهذه الصور ولا يكاد يوليها شيئا من الاحترام . لقد كتب يوما يقول :
« إنني حينما أشرع في كتابة إحدى مسرحياتي فإنني أغلق على جميع القواعد والقوانين بعشرة مفاتيح وأصرف النظر عن بلوتوس وتيرانس حتى لا يصرخا في وجهي كما هي الحقيقة عادة حتى في الكتب البكاه ، لأنني أكتب بأسلوب أولئك الذين ينشدون امتحسان الجمهور الذي يجب مسامرتة في جهله وحماقته ما دام أنه هو الذي يدفع ثمنها ، »

لقد وضع لوب دي فيجا نفسه في صف أولئك الذين نراهم في جميع العصور يبدأون هذه البداءة الخطرة إذ يشرعون في الكتابة أول ما يشرعون ونصب أعينهم « أن يسروا الجمهور ، » . ومن ثمة أصاب من النجاح أضعاف ما أصابه أولئك

المستمسكون بالقواعد : فهو لم ينشئ اتصالاً مباشراً بالمرح الشعبي فقط ، ولم يكتب بالكتابة له بعزيمة ومثابرة طوال حياته ، لكنه رفع هذا المسرح إلى قم أعلى وأعمال أغنى . إلا أنه أخفق مع هذا - ولا شك في أن تزويده جمهوراً كبيراً يتطلب الإثارة ويهوى النفاق العنصرى باستمرار قد ساعد على هذا الإخفاق - في كتابة أية مسرحية تستحق أن تخلد مع روائع المسرحيات اليونانية أو الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية . لقد كان يتصادف أن يكسر الكثير من قوانين الإمكان والارجحية ، وقوانين الجغرافيا والأساطير والتاريخ - وفي بعض الأحيان قوانين الأخلاق . وكان يلتزم قوانين الوحدات الكلاسيكية التزاماً نظرياً وصرحاً ، إلا أنه لم يراع هذه الوحدات وفقاً لأصولها إلا في ست مسرحيات فقط من بين مسرحياته الأربعمئة والست والثمانين .

على أن لوپ دى فيجا كان مع ذلك الكاتب المسرحى لجيل وبلاد كما لم يكن غيره من الكتاب المسرحيين كتاباً مسرحياً لآى جيل ولآى بلاد ، ولم يكن ذلك لأنه لم يكن له ند موهوب خصب من الكتاب الأسبان المعاصرين ، فلقد كانت أسبانيا في القرن السابع عشر بلداً حافلاً بالكتاب المسرحيين وبالفنون المسرحية . لكنه كان كاتباً متعدد الجوانب يؤلف في جميع الألوان والصور المسرحية ، وهو الذى ابتدع معظم تلك الأنواع التى مارسها معاصروه من الكتاب الأسبان . ولقد تقبل المسرح بالحالة التى وجدته فيها . . . مسرحاً غير مرتبط بأى من النظرات الأدبية ، إلا أنه شكل المسرحية الأسبانية . ثم سيطر عليها ، لأنه أدخل المسرحية الأدبية بالفطرة ثم زادها غنى وثروة . وقد بدأ عمله ذلك بأشياء لا تكاد تختلف عن المحاورات التى كان يكتبها لوپ دى رويدا ، متضمنة أغاني قصصية مسرحية وفواصل وأناشيد رعائية ومقطوعات دينية مسرحية . وكان يرجع إلى المسرحيات الرعائية والمجازيات والتثيليات الإخبارية ، وإلى الملاحى والمهازل وتمثيليات الأسرار (ذات الضجيج والعجيج) ومآسى البطولة . إن لوپ دى فيجا هو المرأة الحقيقية للمسرح الأسباني ، ولو لم يكتب أحد غيره لهذا المسرح لما كان مع ذلك من المسارح الغنية غنى كبيراً بالمؤلفات المسرحية ، فلقد كتب ألماً وخمسمئة قطعة

تأتى كلها فى باب المسرحيات ، عدا أكثر من ثلثمائة قطعة أخرى تعد من المقطوعات والصور المسرحية ومقطوعات المهرجانات الدينية .

ولم يكن من الممكن أن يكون البطل المثالى الكامل المسرح الأسباني لو لم يكن فى الوقت نفسه ذلك السيد الأسباني الغطريف ، والمغامر الجريء ، والتابع الذى كان يكثر التردد على بلاط الملك . وقد ذاق الكثير وهو فى صدر شبابه من حلو الحب والحرب ومرهما ، كما قاسى مرارة النفي ، وأبحر فى أسطول الأرمادا ، وعاش حياة مليئة بالمخازى والفضائح . وأصبح كاثوليكيًا غاليا فى كاثوليكيته ، وقربه البابا إليه ورفع مكاتته عنده ، وكان موظفا رسميا بالاسم من موظفى الكنيسة ، واحتل مكانه بين مراتب النبلاء ، واكتظت حياته بألوان الشرف التى كانت أقرب إلى الألوان الثائرة العاصفة ، كما احتل مكانه فيصلا وحكما فى شئون المسرح . وإذا كان قد بدأ يجعل صور مسرحياته صوراً تليق بالأذواق الشعبية فقد كانت أمامه على التحقيق كل الفرص لكي ينسج فى مادتها تلك العواطف وهذه الانفعالات التى هى أعز شئ عند شعب متعبد شديد الزهو كبير القلب كالشعب الأسباني . ونستطيع أن نتأكد من هذا ، وبدون أن نقرأ جميع مسرحياته الألف والثلثمائة . إن تمثيلياته هذه فياضة بالفعل المادى والأشياء المثيرة للدهشة والعجب ، ذات عقد ابتكارية وحركة سريعة ، وذات أوصاف رومنسية مملقة ، ومداهنة للملكية ولرجال الدين ، وتخللها فواصل هزلية مضحكة ، وفيها شخصيات قصد بها تسلية الجمهور والترويح عن المتفرجين ، وأبطال لهم جاذبيتهم وبطلات أسرّات يغوين جمهور النظارة . ثم هى فضلاء عن ذلك مسرحيات فيها لباقة وفيها صنعة ماهرة ، وفيها تدفق سريع ، ومنطق آلى مفصل هو أبرع ما عرف من نوعه فى جميع مسارح العالم المعروفة .

أما معائب هذه المسرحيات فتتجلى بالطبع فى افتقارها إلى تلك السجايى النقية الصافية البعيدة العمق التى يندر أن تتلاءم والفعل القوي والسهولة المسرحية التى تفيض بها تلك المسرحيات . ومن عيوبها أيضا ضعف فصولها النهائية ، وقلة العمق فى رسم شخصياتها ، وفقرها الشديد فى أثرها الشاعرى المدعم الخالى من البيان ،

وندره اشتغالها على اللحظة المحتومة التي لا مفر منها، أو المنظر المثير للعاطفة، المحرك للشجن في نهاية مطلع المسرحية العاطفي المرسوم في عناية وحنق.

ويمكننا هنا أيضا أن نتلص أسباب ذلك بالرجوع إلى تقصى الحياة في زمن لوپ دى فييجا . لقد كان العنف من الأمور الشائعة في أسبانيا كما كان الشأن في إيطاليا في عصر النهضة ، وكان القتل من الجرائم التي يمكن ارتكابها باسم الكنيسة أو باسم الملك أكثر من ارتكابها من أجل مكسب مادي يعود على القاتل من أحد الأمراء أو أحد السادة ، بيد أن ثمن حياة الإنسان كان لا يكاد يختلف عن هذا الثمن البهيس . وغلظ القلب إزاء الحياة الإنسانية يكاد يكون دائما لازمة من لوازم الفن السطحي البديع المنظر ، إلا أنه الفن الذي يفشل في الوصول إلى الأعماق . والعنف لا ينتج إلا المسرحية الحافلة بالصراع والضجيج ، إلا أنها تكون مسرحية مفتقرة إلى السكون والصفو والنغمت الروحية التوافقية العليا . ويمكننا أن نزيد فنقول إن المسرح الأسباني الجدى كان بمعزل تقريبا عن تلك البذات وألوان الفحش التي كانت رائجة في ذلك الوقت في المسرح الإيطالي ، وحتى في مسارح البلاطات الملكية . والظاهر أن ظرفا طبيعيا أورقة طبيعية قد حددت لياقة حقيقية في كل من الكاتب المسرحي والممثل في شخص دى فييجا . إن هناك مسائل مرتبطة بعاطفة الحب الجسمانية وبمشكلات الفرد الإخراجية (التبرزية) يستعرضها الإيطالي عند الحاجة بلذة خشنة فيها قحة وفيها فظاظة ، في حين يمر بهما الفرنسي مرا لا يجاوز السطح وفي قننة ساخرة ، إلا أن المسارح الأسبانية الراقية في ذلك العهد لم تعرف المبهولة (قصرية التبول !) ولا الأسرة الزوجية . وربما كانت مسارح الشوارع الأسبانية تقدم للناس لونا آخر ، وذلك عن طريق الصور الثودقيلية والمقطوعات التي يؤديها الراقصون — وكان لوپ دى فييجا يكتب أحيانا لهؤلاء أيضا .

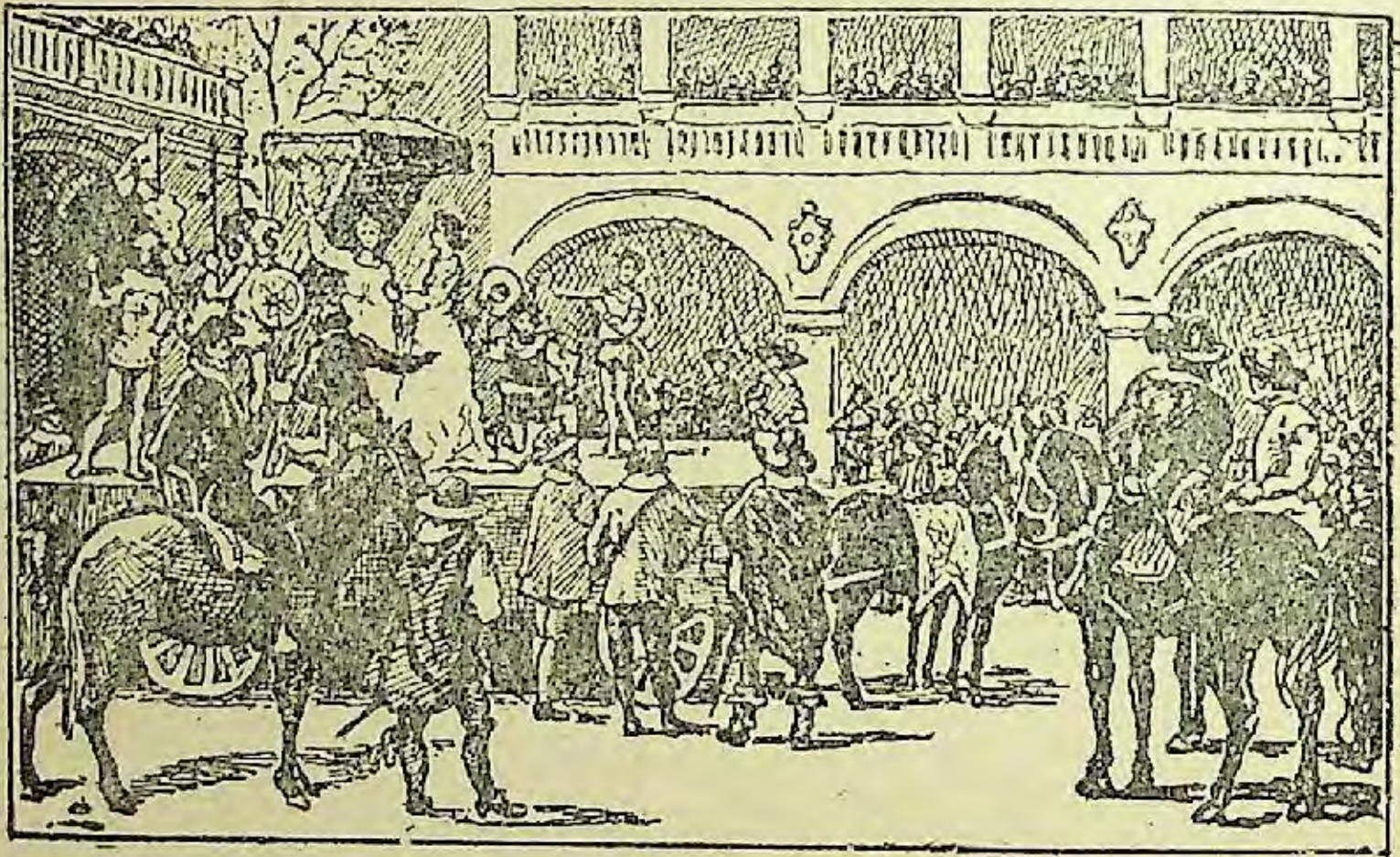
* * *

وكان من معاصري لوپ دى فييجا عدد كبير من الكتاب المسرحيين يجمعون بين المقدرة الكتابية ووفرة الإنتاج ، إلا أنه لم يكن من بينهم من لا تكسفه شمس فييجا وتغطي أعماله على أعماله . ومن بين هؤلاء روى دى ألكون



(وكان مكسيكي الأصل) ، وجويلان دي كاسترو الذي كتب عددا من المسرحيات التي اعتمد عليها كورني في آيته الخالدة « السيد » ، ومنهم بيرين دي موتالغان ، وترسو دي مولينا ، ذلك الذي ينسب إليه ابتكار شخصية دون خوان العالمية المشهورة : وهو لاء هم الكتاب البارزون بين العدد الضخم من كانوا يمارسون الكتابة للمسرح حينذاك . ولقد كان أولئك أحرىاء بالدراسة المستفيضة لو لم يوجدوا في نفس الوقت الذي وجد فيه لوب دي فيجا وقبل كالديرون مباشرة . وعناوين عدد من تمثيلياتهم تدل على أنهم كانوا يحتذون محاذاة تامة النماذج التي كان يصنعها لهم معاصروهم العظيم ، ومن ذلك : « غشاش أشيلية » و « دون جل في السراويل الخضراء » و « مغامرو السيد الشباب » و « زيجات غير ملائمة في فالنسيا » و « عشاق ترويل » و « الرحمة والمدالة » و « رجل خجول في البلاط » و « الانتقام المضاعف » . الخ .

وكانت التقاليد الخاصة بالمسرح الأسباني في ذلك الوقت تتضمن صرف النظر بصورة تكاد تكون تامة عن تغيير التراكيب والديكورات المادية ، بل لقد كان لوب دي فيجا يقدح في بدعة المناظر المسرحية التي أخذت في غزو المسرح الأسباني . وربما اشتمل الحوار على ما يشير إلى تغيير المنظر ، أو كان من الممكن أن يتنبه المتفرج إلى المكان الذي يجري فيه الفعل من مجرد وجود الشخصيات الواقفة على المنصة . وكانت المناظر المسرحية غير معروفة عمليا في المسارح العامة أو المسارح الشعبية ، وكانت لغة التمثيليات تضافي عليها مساحة من الخصوبة ، ولندكر أن للغة الأسبانية المنطوقة رنة محبة وجرما أنيقا غير عادي في أذن سامعها ، وإن يكن جماها الغنائي يجري في كثير من الأحيان في مبالغات بيانية وسرف بلاغي شديد . إن التمثيليات غير وثيقة البناء قيمة بأن تتعاقب فيها الفقرات المزوقة المسرقة في زخرفها والمناظر العادية الباذخة أقصى درجات التفاهة ، وقد كانت التمثيلية بالفعل موقفا واحدا من أحد الأنواع يليه موقف آخر من نوع آخر ، وذلك غير تلك المسرحية المعقدة تعقيدا حسنا معتنى به ، وذات الوحدة التماسكة المدعمة البناء التي كان اليونانيون ينشئونها قديما ، والتي أنشأها الكتاب الإنجليز في عهد إيزابث مرة ثانية ، كما



(صورة رقم ٦٩)

تمثيل مسرحية من مسرحيات الأقنعة المقدسة الهزلية الأسبانية (auto - sacramental)
رسم وارد د . تشينى نقلا عن صورة من عمل ه . كومبا .

أنشأها الكتاب الفرنسيون هم أيضا (ولندكر أن لوپدى فيجا حينما شرع يكتب مسرحياته الناضجة نكون قد دخلنا فعلا في صميم عهد الملكة إيزابث) وحتى النظم في الرواية الواحدة كان يمكن أن يكون في مجموعة من الأوزان المختلفة ، ومشملا في الوقت نفسه كلاما منشورا .

وكان التمثيل على المنصة الأسبانية مناسبا تناسبا حسنا للبضى بهقد المسرحيات السريعة الحركة ، وتسجيل الخطب المزهرة الفضاضة ، وتغطية الضحالة البادية في رسم الشخصيات تغطية ناجحة ، وذلك لأن مثل هذا التمثيل القومى كان شيئا غير معروف في سائر البلاد الأوروبية التى كانت تجهل مثل هذا الفن الرشيق . . الفن العبقري الأسر . حتى الإيطاليون أنفسهم كانوا يمتدحونه ويثنون عليه بوصفه تمثيلا قويا متدفقا محركا لأشجان النفس بصورة لا نظير لها .

وكان النمط المحبوب المفضل ، وربما أبرز الأنماط التى تمثل المسرحية الأسبانية ، هو المسرحية ذات الضجيج والعجيج والضرب والحرب ، أو ما يعرف باسم آل - Cloack - and Sword play ، وقد اكتسب هذا الاسم من صنف الشخصيات المختارة لعقدة المسرحية الرئيسية . وكان من الممكن أن تشتمل المسرحية ، بصرف النظر عن كونها مسرحية جدية أو مسرحية مفعلة ، على عقدة ثانوية هزلية ، مضحكة ، يقوم بتمثيلها شخصيات «مسلية» تخفيفا لإصر المأساة . وأشهر الشخصيات الأسبانية المميزة في تاريخ المسرح الأسباني هى بلا شك شخصية «جراسيوزو Gracioso الهزلية المسلية الذى كان يقوم في وقت واحد بوظائف الخادم والبهلوان والكورس وإضفاء روح المجون على الفعل المسرحى ، وتقوية أقوال سيده وأفعاله بالتباين الذى يقوم به هو ، والذى كان لا ينفك يشيع في جو المسرحية تيارا حاميا متأججا من تعاليقاته ، وكثيرا ما كانت أقواله تشتمل على نكت ونظرات فلسفية . . وكان يحتل مع الشخصيات الرئيسية في التمثيلية مقام سانكوپانزا مع دون كيخوته . ولعل «الابتكار» أو «الحيلة» المفضلة المحببة في المسرحية الأسبانية — وهى الحيلة التى كانت تحل بواسطتها العقدة المسرحية — هى شخصية «الملك المتذكر» .

وإذا كان لوپ دى فيجا هو وأتباعه قد استطاعوا ترويض قرائحهم وفقا لما تتطلبه الجماهير فى المسرحية « العلمانية » فقد كان من اليسير عليهم أن يرضوا رجال الدين كلما اقتضت الحاجة ذلك بالمسرحيات الدينية . وحوالى أربعائة من مؤلفات لوپ دى فيجا المسرحية هى autos sacramentales ، وهذه نوع من مسرحيات الأقنعة يجمع بين الاستهلال والمهزلة والمجاز الدينى ، ومخصص للتمثيل على العربات المسرحية الاستعراضية فى أثناء مهرجانات عيد القربان أو عيد الجسد ، وتعالج فيما نظن مسائل اليوخرست أى القربان المقدس . وقد أصبحت المسرحيات الدينية فى زمن لوپ دى فيجا مسرحيات شديدة المطاطية ، شديدة الاختلاط ، بها مقدار كبير من السمات المقحمة لإدخال السرور على نفوس السوق ، ولكن لا شك فى أن الكنيسة كانت توافق على هذه المسرحيات ، وكان فى استطاعتها أن تمنع تمثيلها .

لقد كانت القطعة الأصلية auto يسبقها موكب باهى الزينة ، والراجح أنهم كانوا يظهرون فيه الهولات البشعة والمردة الجبارين . . . إلخ . . . ثم يلى هذا جماعة المرتلين وفرق الكورس الراقصة والكهنة الذين يحملون القربان المقدس - أو ال Host - تحت عريش أو ظلة جميلة ، ثم يلى ذلك الملك ورجال حاشيته ، وأخيرا تأتى العربات الممتلئة بالممثلين . ويقف الموكب عند منصة منصوبة فى الخلاء فتركع الجموع ، وترفع الندور من الطريق ويبدأ التمثيل ؛ وربما بدأه باستهلال أو افتتاحية ممثلة . ولعل هذا الاستهلال كان يبدو فى صورة مزارع جاء إلى المدينة ليشهد الاحتفالات وأنه قد فقد زوجته وسط هذه الجماهير المزدحمة نفسها ، وأنه قرر ألا يطيل البحث عنها بعد ، وأنه يوشك أن يتسلى عنها بزوجة أخرى ، ولا يكاد يقول هذا حتى تظهر زوجته ، وهنا تشرع تقص عليه كل ما رآته من مناظر ذلك الموكب العجيب ، وهو بالطبع نفس الموكب الذى رآه الجمهور الساعة . وبعد انتهاء الاستهلال تعرض قطعة هزلية من إنشاء لوپ دى فيجا يحكى لنا فيها قصة لا تختلف عن قصة پير پاتلان ، وتدور حوادثها عن أحد المزارعين الذى يرب بدهائه دهاء أحد المحامين الأذكياء ، ثم يهرب متنكرا فى صورة منشد مغنى أعمى — بعد أن يعطى المتفرجين بالطبع نموذجا من فنه .

والأوتو auto نفسها هي قطعة أو صورة مسرحية دينية باسمها فقط . ويمكننا أن نمثل لها بمثال من تأليف لوب دي فيجا أيضا . يمكننا أن نتصور الممثلين وهم يعرضون علينا مسرحية « جسر الدنيا (١) » . فها هو ذا أمير الظلمات يضع ليقيا ثان - أو التنين ، أو فم الجحيم (وفم الجحيم ليس شيئا آخر سوى ليقيا ثان الوارد ذكره في التوراة - أو على الأقل أنيا به) عبر جسر الدنيا ، ولا يستطيع أحد المرور حتى يسلم بتفوق أمير الظلام وسيطرته . ويسلم آدم وحواء بهذه السيطرة ويمران (وهما هنا يلبسان ملابس عصرية جدا على الطراز الفرنسي) . ويسلم آخرون من شخصيات التوراة ، أمثال موسى وداوود وسليمان ، تسليما فيه ضعف وتخاذل ، ويمرون . ولكن يأتي في هذه اللحظة فارس الصليب الذي يحتاج أمير الظلمات ويفتح عمر الدنيا لنفس الإنسان . ويتبع هذا رقص وغناء .

وكتب لوب دي فيجا أيضا عددا آخر لا حصر له من المقطوعات والمسرحيات الدينية ، منها مجموعة من مسرحيات الخوارق بناء على حياة القديسين . وله أيضا بعض المسرحيات التي أخذها عن التوراة مباشرة - وقد كانت هذه المسرحيات الأخيرة موضع عنايته في أثناء العامين اللذين حضر فيهما في سنة ١٥٩٨ الملك فيليب الثاني المشفى على الموت جميع ضروب التمثيل إلا ما كان منها تمثيلا دينيا . ولكن المسرحية ظلت بصرف النظر عن موادها وعن صورها وثيقة الصلة بالشعب دائما ، محببة إلى الشعب دائما ، كما بقيت بصورة ما مسرحية أسبانية ، وحتى في أثناء سنتي التحريم كانت المسئلة مسألة جعل التمثيلات الدينية تمثيلات تستهوى قلوب الناس أكثر منها مسألة كبت حقيقى لما فى المسرحية من عناصر دنيوية مضلة تجديفية . ولم يكن نفاق دواوين التحقيق (أو محاكم التفتيش) أكثر وضوحا فى أى موضوع منه فى المراوغات وطرق التحايل التى كان يسمح بها فى عالم المسرح وفى عالم الأدب .

وليس ثمة إلا اسم أسباني واحد يبرز اسم لوب دي فيجا ويسمو عليه فى مجال

(١) ج الدنيا أو قنطرتها .

التفوق المسرحي . . هو اسم كالديرون — أو بيدرو كالديرون دي لباركا ،
الذي يعدونه عادة أعظم الشعراء . وبالرغم من أنه لم يكن مثل لوب دي فيجا
الذي كان يكتب بطريقة تلقائية وكلما أراد ، وبالرغم من أنه كان أقل منه خلقا
وابتكارا ؛ وأقل منه على التحقيق خصوبة وإنتاجا ، (إذ لم يكتب أكثر من مائة
مسرحية :) فقد كان أكثر منه تحليقا وأقوى بياناً . وقد كان كالديرون أسبانيا
صميا ، كما كان إلى ذلك جنديا ونبيلًا وقسيسا متحمسا ورجل دين ضيق العطن
— وكانت تنعكس فيه جميع الخصائص الرومنسية المتألقة التي أمكن أن توجد في
أسلافه من الكتاب المسرحيين . إلا أنه في مآسيه لم يكن يتعمق كثيرا تحت سطح
الحياة ، وكان يزخرف هيكلها المسرحي أبدع مما كانوا يفعلون . وإذا أردنا
أن نعرف المأساة الأسبانية الشعرية أو ما يقرب من هذه المأساة ، وجب علينا أن
نقرأ : « الأمير الوفي » (دون فرد نند أمير البرتغال) و « الحياة حلم » و « عمدة
زلاميا » و « الحب أطول عمرا من الحياة » و « طبيب شرفه الخاص » (١) .

وقصة هذه المأساة الأخيرة توضح لنا ذلك القصد الذي يقصده الأسبان من
الشرف ؛ أي المبالغة في التدقيق في كل صغيرة وكبيرة ، وهو التدقيق الذي يبرر القتل
نفسه ، وهذا من المشروعات المحببة جدا في المسرحية الأسبانية وفي القصة الأسبانية
على السواء . وخلاصة المسرحية أن «الدون جتير دي سوليس» يتزوج من إحدى
النبيلات التي تخلص له فكرا وعملا . ويجد أخو الملك الذي كان مشغوبا بها حبا
من قبل أن هيامه بها يتجدد في مقابلة عارضة تم بينهما . ومن هنا ثور شكوك
الزوج . وتبذل الزوجة كل ما في وسعها حتى لا تزداد تلك الشكوك شقة ، إلا أن
جهودها كلها لا تؤدي إلا إلى تأكيد خيانتها في نظر زوجها : ويمنحها الزوج مهلة

(١) وإلى القارئ أسماء هذه المسرحيات بالإنجليزية :

The Constant Prince

Life is a Dream

The Mayor of Zalamea

Love Survives Life

The Physician of His Own Honour

ساعتين قبل أن يقضى على حياتها ، وتقضى الزوجة هاتين الساعتين في الاستعداد لموتة دينية مقدسة تضيء فيها الشموع من حولها ويرتفع الصليب فوق رأسها . ويأتى الدون جتير الذى ذهب حزنه بصيرته بأحد الجراحين الذى يقطع شرياناً من شرايين زوجته للقضاء على حياتها . إلا أن هذا الجراح يطبع أثر يديه الداميتين على باب المنزل قاصداً أن يتمكن من معرفة المنزل مرة ثانية إذا احتاج الأمر إلى ذلك ؛ ثم ينطلق من فوره لينهى نبأ هذه الفعلة إلى الملك الذى يحضر إلى المنزل . ولا يملك الدون جتير إلا أن يدعى أن وفاة زوجته وفاة اتفاقية وليست بفعل فاعل ؛ وهو يدعى ذلك طبعاً حماية لشرفه . ويطلب منه الملك أن يتزوج سيدة تدعى ليونوره كان على صلة بها بصورة ما من قبل ، وقد كانت حاضرة فى تلك اللحظة . وكان العائق الوحيد الذى يؤخر إتمام هذه الزيجة هو رغبة الدون جتير فى ألا يدع أثارة من الشك فى أنه قمين بأن يدافع عن شرفه إذا واجه مشكلة كهذه لم يشرحها للملك بعد ، وأن تكون مفهومة بطبيعة الحال . وإليك نهاية الموقف نقلاً عن ترجمة تـكنور (١) :

الملك :

إن ثمة علاجاً لكل خطأ

دون جتير :

علاج لخطأ مثل هذا الخطأ ؟

الملك :

أجل يا جتير .

دون جتير :

مولاي : وما ذاك ؟

الملك :

لأنه من اختراعك أنت أيها السيد !

دون جتير :

ولكن ... ما هو ؟

الملك

إنه ... الدم !

دون جتير :

إلام ترمى بقولك هذا يا مولاي ؟

الملك :

لا أعنى أكثر من هذا ... نظف أبوابك في الحال
من أثر الأيدي الدامية فوقها !

دون جتير :

مولاي الملك ... حينما يشارك

الرجال في أى عمل وما يتصل به من واجبات
فإنهم يضعون أسلحتهم حاملة شعارهم فوق أبوابهم
وأنا أشارك يا مولاي في عمل من أعمال الشرف، ولهذا أضع
يداً دامية على باب منزلي لأدل بها
على أن شرفي الذي هو دمي ... قد انتصف له

الملك :

إذن ... فأعط يدك لليونوره
لأنى أعلم أن ما تقسم به من نبل وطهر وفضيلة يستحق ذلك .

دون جتير :

أنا أعطيها يدي يا مولاي . واسكن . ألقى بالك إلى يال يونوره :
لقد حدث هذا كله في بحر من الدم

ليونوره :

أنا لا أبالي بذلك كله

ومنظر الدماء لن يخيفني ولن يثير عجبى !

دون جتير :

وألقى بالك إلى مرة أخرى : لئننى إذا ثبت يوماً

أن قد خدش شرفى أى واغل ، فلن
يخطر ببالى أن تخوننى مهارتى !
ليونوره :

ولا أنا أيضا
إذا ثبت أن حياتى تدنس بأى دُنس
فاستعمل مهارتك نفسها فى مداواته
دون جتير :

إذن . . . فأليك يدي : وإليك يدي
على هذه الشروط فحسب

* * *

ونحن قد لا نجد شيئا يمكن أن يوضح نقطة الضعف التى تنسب بها معظم
المسرحيات الأسبانية الجدية بأحسن مما نتضح هنا : إنه هذا الزيف الذى يبدو فى كثير
من الأحيان أنه يوهن جو الأعمال العظيمة وتضحيات البطولة ويضعفه . إن العنصر
الإنسانى يكابد ما يكابد من الوهن والضعف فى مساندة قانون من القوانين .

وعمة مقطوعة أخرى ربما صلت لإيضاح هذه النقطة . إنها مقطوعة تشتمل على
أحسن ما فى المسرحية الأسبانية وعلى أروا ما فيها أيضاً . . . إنها تلك النجوى
المشهورة التى تلقىها إيزابيل فى الفصل الأخير من مسرحية « عمدة زالاميا » وقد يئس
إدوارد فيتزجيرالد من أن يصل إلى ما فى المقطوعة الأصلية فى اللغة الأسبانية من
كأن فترجمها إلى الإنجليزية نثراً كما يلى :

إيزابيل

أوه : ألا ليت نور الصباح لا يتبلى قط حتى لا تتكشف لى نفسى عما أكابد
من خزي ! وأنت يا نجمة الصبح السارية . . . ألا ليتك لا تستسلمين مطلقاً للفجر
الذى أراه يأخذك الآن من أطرافك الزرق اللازوردية حاثاً مستعجلاً ! وأنت

يا نجم النجوم الأكبر... ، تفضل بالبقاء في زبد البحر البارد... اسمح لليل مرة
بأن يلقى عليك طرف سراييله المرتجفة ! وتفضل ولو مرة واحدة في عمرك الطويل
بتأكيد سلطانك الإرادي الذي ليس إلا لك عليه سلطان بأن يستجيب لدعوات
الإنسانية ويرحم ضعفها وبأساءها ، وألا يسرع يكشف الستر عن أخزى فعلة
كتبته السماء على الإنسان في سجل آثامه انتقاماً منه وثأراً . واأسفاه ! إنني أراك
وأنا أضرع إليك بدعائي ترفع وجهك اللامع المتألق الذي لا يمكن تبيينه وراء
الجبال... أوه... يا للهول !... ماذا يمكنني أن أفعل ؟... وأين تمضي قدمي
المرتجفتان ! أعودان بي إلى وطني نفسه ؟ وإلى أبي العجوز الشيخ ، الذي كانت بهجته
الوحيدة أن يرى شرفه الذي لا تشوبه شائبة ينعكس في شرفي أنا... شرفي الذي
لا تشوبه شائبة... ذلك الشرف الذي أتركه الآن - حتى إذا لم أعد - ملوثاً
بالزور ، مطعوناً بالبهتان ، لأجعل براءتي وطهرى شريكين في عاري وخزني !...
أواه لو أنني بقيت لكي يذبني حيوان على شرفي المذبوح... بيد أنني لم أجسر على
النظر إلى عينييه ، حتى لكي تقفاني يدايه... واأسفاه ! صه... ما هذا الصوت !...

كرسبو : (من الداخل)

أوه... ارحمني واقتلني في الحال

ليزابيل :

أحدهم يطلب الموت... مثلي !

كرسبو :

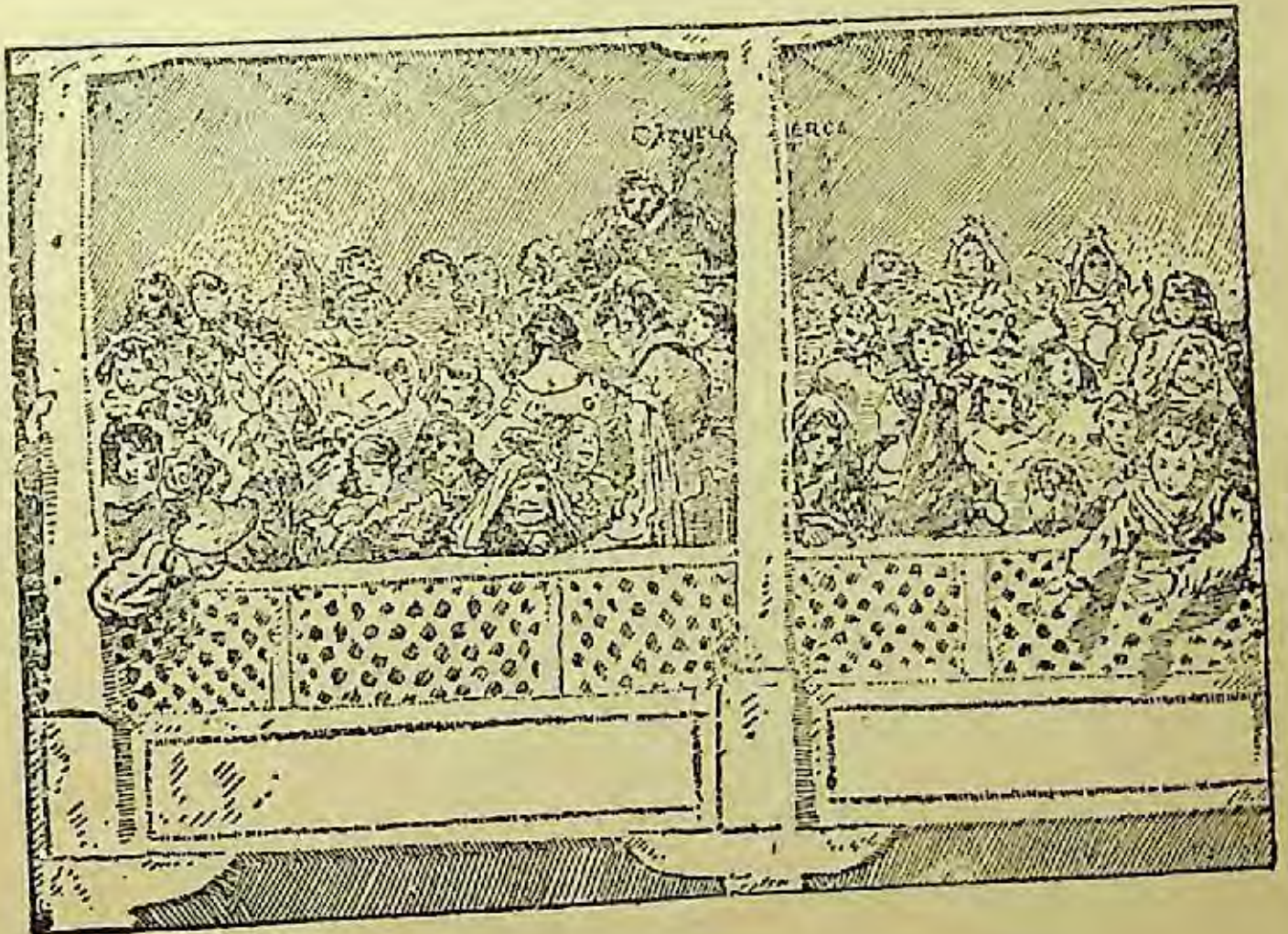
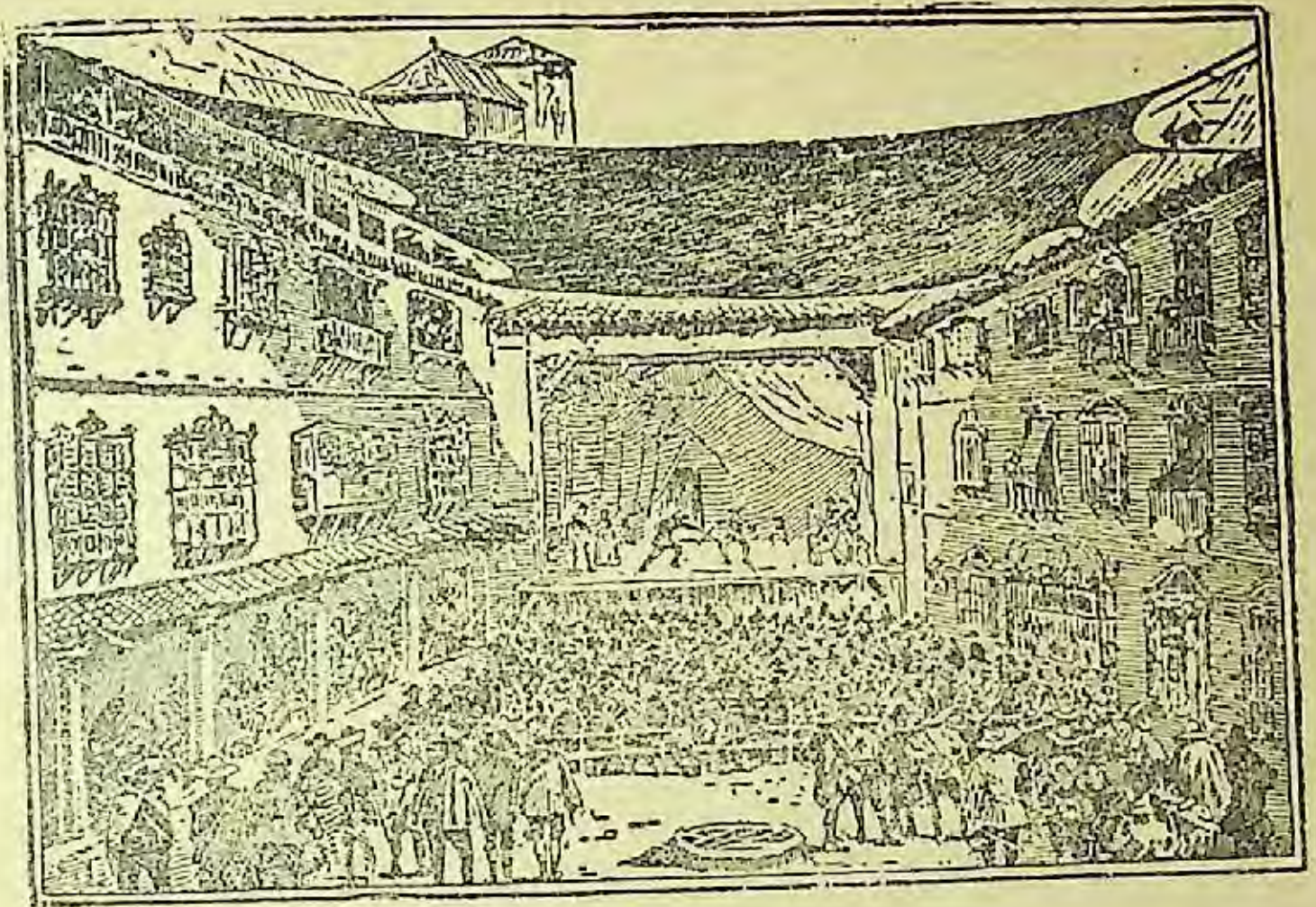
أنت أيا تكون...

ليزابيل :

(تخرج)

ذلك الصوت !

ونحن نرفع مرتبة كالدرون فوق مرتبة لوپ دي فيجا في مجال الشعر يجب



(صورة رقم ٦٥)

صورة مستعارة تخمينية لمسرح من مسارح الأحواش في مدريد سنة ١٦٦٠ . وهنا مشابهة
 تلفت النظار لمسارح أحواش الفنادق الانجليزية في عصر إليزابيث . وفي الشرفات والنوافذ يجلس
 الخاصة من المتفرجين ، بينما يجلس العامة في الحوش وفوق أطراف المنصة شبه البارزة والتي حجب
 جانب منها بالستائر . لاحظ أيضا التندة التي تظلل المتفرجين ، تحت السقيفة (البلكون) السيئة السمعة
 لجلوس النساء ، وتعرف أحيانا باسم (المأخور) وقد ظلت زمنا طويلا من سمات المسارح الشعبية الأسبانية .

علينا أن نتذكر أن تفوقه شيء ملحوظ وبخاصة من الناحية الأدبية . ولوب أعلى منزلة بكثير بوصفه الصانع الماهر الصنعة من الناحية المسرحية ، وهو كما لا يخفى المبتدع الخلاق للصور المسرحية بحيث لا يصح أن نتساءل أى رجلين أعظم من أخيه فى تاريخ المسرح وأيهما هو الشخصية البارزة التى تمثل المسرح الأسباني فى نظر العالم كله .

ومن بين معاصرى كالدرون الكاتب أوجستين مورتو (A. Moreto) الذى كتب مسرحية : « ترفع بترفع Disdain against Disdain » التى انتحل بعض أفكارها من لوب دى فيجا . وهى مسرحية نقلت كثيراً إلى اللغات الأخرى ، وقريبة الشبه فى نمطها من المسرحية الإنسانية التى كانوا يكتبونها فى ذلك العهد فى إنجلترا كما لم يكتب مثلها فى أسبانيا من قبل . وهناك كتاب كثيرون ظلوا يكتبون مسرحيات وفقاً للسنن الشعبى الرومنسى المعهود ، كما كانت هناك قلة تكتب وفقاً لأساليب مستوردة من بلاد أخرى غير أسبانيا ، لكن مسرحياتهم كانت مسرحيات جوفاء تماماً . وقد استورد الأسبان المسرحية الغنائية الموسيقية أيضاً (الأوبرا) — وكالدرون نفسه كتب بعض المسرحيات بقصد إخراجها لإخراج غنائياً . وقد أدخلت المناظر الإيطالية ومسارح الباليه الإيطالية أيضاً . ولكن أنماط المسرحية الشديدة الصبغة الشعبية وما إليها من المسرحيات ذات المظاهر الرخيصة هى وحدها التى بقيت بصفة جدية بعد كالدرون ، وذلك لأن انحلال الأمة السياسى كان انحلالاً سريعاً ولأن اللألاء القديم انطفأ وذبل بريقه من كل من الحياة ومن الأدب ، أما المسرح الشعبى فكان أقوى من أن يتلاشى — وحسبنا أن نعلم أن أربعين مسرحاً شعبياً كانت توجد فى مدريد وحدها سنة ١٦٧٥ ، كما كانت الأرياف الأسبانية تعج إلى حد ما بالنشاط المسرحى — إلا أنه لم يظهر لوب آخر ليرتفع بمستوى تلك المسارح من جديد ، بل الذى حدث أن الكتاب المسرحيين كانوا يهبطون إلى مستواها . وقد حاول أصحاب الآراء والنظريات فى القرن الثامن عشر لإدخال الكتابة الكلاسيكية وفقاً للطريقة الفرنسية ، كما حاول بعضهم التوفيق

بين فن الكتابة اليوناني وبين الأنماط القومية الأسبانية كما يمثلها أعلام الكتاب
 في القرن السابع عشر ، لكن جهودهم في ذلك لم تسفر عن نتائج ذات غناء ، والواقع
 أننا لا نجد في المسارح الأسبانية إلا عدداً قليلاً جداً مما يعد شيئاً ثميناً جديراً
 باستعراض انتباهنا بين أواخر القرن السابع عشر (وقد توفي كالدرون سنة ١٦٨١)
 وأوائل القرن العشرين .

لقد ظل المسرح الأسباني حياً قوياً دافقاً بالحياة كأي مسرح أوروبي آخر طوال
 قرنين من الزمان . وقد طور في أثناء تلك المدة أدبا مسرحياً قومياً جمع بين اللآلاء
 وبين التميز ووضوح المعالم . ومع ذلك فهذا الأدب على ضخامته كأصول مقروءة
 أو مادة صالحة للترجمة والإحياء لا يسفر إذا امتحن إلا عن النزر القليل الواهي .
 لقد فشلت أسبانيا في أن تورث العالم أعمالاً مسرحية يمكن أن تستثير جماهير
 النظارة حينما عرضت بروحها العالمي الشامل وبإنسانيتها وحتمية حوادثها . لقد
 كانت فضائل الأسبان هي هذه الفضائل التي تهيم جمهور النظارة الأسبانيين وتدخل
 السرور على نفوسهم وتثيرهم وتتملقهم ، كما كانت أيضاً هي تلك الفضائل التي
 اشتعلت بومضات مفاجئة من المجنون الخصب والمشاعر المفجعة وبالوفرة والغزارة
 الغنائيتين . أما إذا بحثنا عن نقاء الانفعال النفسي وصفائه وفرطه وقوته المتماصة
 فلن نجد من ذلك شيئاً .

لقد نظم كالدرون أبياتاً أربعة لتكون عنواناً لإحدى مسرحياته ترجمها
 تذكور كما يلي :

هذه مسرحية بقلم بيدرو كالدرون
 لن نحقق أبداً في العثور بمشهدها
 إنه حبيب مستخف أو سيئة حسناء
 متسكرة في هيئة عملت فيها الحيلة منتهى عملها

والواقع أن هذه هي العناصر القياسية في جميع المشاهد المسرحية الأسبانية ،
 الاختفاءات والتستر ، والقيان الحسان والعشاق المحبون ، وألوان التنكر والبناء
 المسرحي الذي قوامه المكر والدهاء والحيلة .





فهرست

الجزء الأول من كتاب

تاريخ المسرح

مقدمة الترجمة

ديونيزوس

الفصل الأول

صفحة

١ المسرح : من ناحيتيه : الإنسانية ، والإلهية

الفصل الثاني

١١ أين نشأ المسرح ، ومتى ؟

١١ الرقص هو نواة المسرحية وبذرة المسرح . الشعوب البدائية ترقص بفطرتها وهي تحول الرقص إلى طقوس دينية وتجعله منبعاً لجميع الفنون .

١٣ الراقص هو أول ممثل في التاريخ .

١٤ رقصة الزورق الأسترالية — الرقص الكوميدي وما قبل التاريخ .

١٥ الرقص بين الطب والسحر .

١٦ البدائيون ورقصة المطر (أصل صلاة الاستسقاء والاحتفالات الموسمية) .

٢٢ رقصات التدشين والحرب .

٢٤ تمثيلات الدياك Dyak .

٢٥ أصل تمثيلات الأسرار Mystery — تمثيلات الأريوى في بولينيزيا .

٢٧ مسرحيات الدك — دك Duck-Duck في بوميرانيا الجديدة .



صفحة	
٢٨	نشأة الاقنعة عند البدائيين وأنواعها
٣٠	التمثيل الإيمائي ورقصة القنص في العصر الحجري .
٣٣	رقصات الكوروبورى Corroppy .
٣٣	السمات المسرحية في الرقص الدينى المصرى القديم .
٣٤	الحفلات الدينية والطقوس فى أيبيدوس .
٣٥	الملك أوسرتسن الثالث ونشأة الأدوات المسرحية - الممثل والمخرج إيخرفرت - وصف حفل مسرحى مصرى من إخراجة .
٣٧	التوراة والرقص الدينى المسرحى - تحريم المراقص داخل الكنائس فى القرنين الثامن والثانى عشر ، جماعات الستات Seises واستثناء رقصاتها .
٣٨	بعض أسفار التوراة وصيغتها المسرحية - نشيد الإنشاد .
٣٨	«توراة القارى» الحديث ، الأستاذ رتشارد مولتون وعرضه لها عرضا مسرحيا

الفصل الثالث

المأساة عند الإغريق العظماء

٤٣	تفوقهم فى الفنون والآدب والفلسفة .
٤٤	عيد قطاف العنب وروح ديونيزوس فى الرقص والشعر والموسيقى .
٤٥	بعض طقوس اليونان الدينية .
٤٨	ديونيزوس بين المأساة والمهابة - أرسطو ونشأة المسرحية .
٤٩	الكورس وقائده .
٥٠	الذثرام ونشأة لفظه « تراجيديا » .
٥١	مسرح ديونيزوس - والمسابقات المسرحية .
٥٢	تسپس الإيكارى وعربته .
٥٢	إسخيلوس يقلد على تسپس - ابتكارات تسپس المسرحية .
٥٣	عيد اللينايا وعيد الديونيزيا والمباريات المسرحية .
٥٥	صفة المسرح اليونانى وطريقة العمل فيه .
٥٧	أيام الاحتفالات المسرحية .

صفحة	
٥٩	كيف كانت تمثل مأساة « أوديب ملكا » وسر عظمتها .
٧٢	مادة المأساة اليونانية .
٧٣	الوحدات والقوانين المسرحية وكتاب الشعر لأرسطو .
٧٥	إسخيولوس أبو المأساة .
٧٦	المتضرعات .
٧٧	پروميتيوس .
٧٨	الأورستية - أجاممنون .
٧٩ - ٨٠	سوفوكلس .
٨١ - ٨٢	يوربيدز يجعل المأساة اليونانية مأساة إنسانية .
٨٣	ما أحدثه يوربيدز في المسرحية والمسرح .
٨٥	مسرحيته : الاستيلاء على ميلتوس وطرده من أثينا .
٨٥	الباخوسيات آخر مأساة ليوربيدز .
٨٩	المأساة بعد الثلاثة العظام .
٨٩	الفرق تجوب الريف بعد انتهاء الأعياد في أثينا .
٩٠	يد التطور في المسرح اليوناني .
٩٢	بناء دار التمثيل في عهد انحطاط المسرح اليوناني (آليات مسرحية) .
٩٣	الأدوات والملابس والأقنعة .
٩٤	التمثيل حرفة معترف بها .
٩٥	انحطاط قيمة الكورس .
٩٦	الخوريكس (الممول) - الفصل المضحك بعد المأساة .
٩٧	المسرحية الساتيرية غير المحتشمة .
٩٧	المأساة الرومانية ومآسى سنكا .

الفصل الرابع

الملهاة : عند اليونان والرومان

١٠٠	ملهاة فعل ومواقف لملهاة صراع ؛ ميلها الشديد إلى الكاريكاتير والهزل .
-----	--



صفحة	
١٠١	الهزل البذى والتوريات القدرة — خلوها من التصوير الجدى للشخصيات — جمل الاثنيين للملهة الراقية . وهم سادة المأساة الراقية .
١٠٢	هبوط الملهاة اليونانية إلى مرتبة الكومس (أى حفلات القصف الديونيزية)
١٠٣	ملاحمها المادية — الملهاة قبل أرسطوفانز
١٠٤	الاستهلال Prologue والعرض والنهاية أو الخروج Exodus وخطبة المؤلف
	Parabasis
١٠٥	أرسطوفانز — ملهاته الزناير .
١٠٨	قدرته على التخيل فى ملاحمه الطيور والضفدع والسلام .
١٠٩	خصوبته المتنوعة .
١١٠	جميع ممثلى الملاهى من الرجال . ملابس مفرقة فى الخيال والتمكر الكاريكاتورى
١١٢	الملهاة بعد أرسطوفانز — الملهاة القديمة والوسيطه والحديثة .
١١٣	ميناندر مجدد الملهاة اليونانية — حياته فى بلوتوس وتيرانس اليونانيين .
١١٤	الملهاة الرومانية الخشنة Slap-Stick ونشأتها فى إتروريا .
١١٥	الناشيد الفاسينية الخلية والمسرحية المضادة Counter-play .
١١٦	الساتيورا — الإسترى Istri أى الممثلون .
١١٧	الميمى Mimi والپانتوميى Pantomimi والموميوس والآنلانا .
١١٨	طلائع الملهاة المترجمة 'Arte Commedia dell .
١١٩	نشأة المسارح الرومانية — ليقيوس أندرونيكوس أول من مثل باللاتينية الترجمة والاقتباس عن اليونانية — التمثيل يصبح جزءا من الأعياد الرومانية ظهور بلوتوس وتيرانس — ملهاة الفابيولا — فصل الملهاة عن الدين .
١٢١	بلوتوس (أى المبهط القدمين) — ملهاة التوأمين
١٢٤	ستاتيوس كيسيليوس .
١٢٤	تيرانس .
١٢٥	ملهاة الخصى .
١٢٧	أول مسرح مبنى — صفة المسرح الرومانى .

- ١٢٨ الرومان ولدائين والمسرح بعد أن أفسدهم الترف .
- ١٢٩ القيصر أوغسطس يصالح ويجدد .
- ١٣٠ تشييده للمسارح الفخمة والنوماخيا (مسرح المعارك البحرية) .
- ١٣١ الأغنياء يشترون حفلات المسرح ليدخلها الجمهور بالمجان .
- ١٣٢ ستة أشهر أجازات تشغلها الحفلات المسرحية — وصف حفلة مسرحية ونظام التذاكر والمقاعد . . . إلخ .
- ١٣٣ مسرح يومي .
- ١٣٤ بعض مصادر المؤلف عن المسرح الروماني .
- ١٣٨ بعض الشخصيات المسرحية في الملهة الرومانية — حفلات الميمى والپانتومي
- ١٣٩ ظهور الممثلات وانحدار الملاحى إلى الشهوانية المطلقة — مادة الميمى والپانتومي
- ١٤١ بقايا من المسارح والمسرحيات اليونانية — تفوق الرومان على اليونان في التمثيل والعرض — كوينتوس روسكيوس يضع تقاليد فن التمثيل .
- ١٤٢ روما أول مدينة تبتكر التمثيل الليل — المتحمدون والمقاولون المسرحيون
- ١٤٣ العناية الفائقة بالنواحي النظرية — آليات مسرحية ضخمة — المنصة الرومانية وخلفيتها وبعض حيلها .
- ١٤٤ ثروقيوس يتحدث في كتابه : « عشرة كتب في فن المعمار » عن لوحات البرياكتى أو مناشير المناظر المسرحية — وعن مناظر الجيوش فوق المنصة .
- ١٤٥ عرض الملوك المهزومين والأسرى فوق المنصة — الستائر لأول مرة في التاريخ
- ١٤٧ الظما إلى الدماء ينعكس فوق المنصة .
- ١٤٨ معارك حقيقية تسيل فيها دماء الأسرى المساكين — مسارح النوماخيا المائية
- ١٥١ الإفحاش يغمر المسارح الرومانية في الإمبراطورية كلها .
- ١٥٢ مصير محتوم .

الفصل الخامس

- ٢٥٣ المسارح الحية والمسارح الذهبية في الشرق
- ١٥٥ فرق ما بين المسرحية الشرقية والمسرحية الغربية . في الهند .



- ١٥٦ نشأتها قبل الميلاد بقرن أو قرنين ، وازدهارها من القرن الرابع إلى العاشر
- ١٥٧ مميزات المسرحية الهندية — براهما يمزج عناصر الإلقاء والغناء والإيماء والعاطفة ليخلق الفن المسرحي الجديد — ما أضافته الآلهة الأخرى .
- ١٥٨ الرقص والغناء والطقوس الدينية والقصائد والملاحم أيضا
- ١٥٨ السنسكريتية والإبراكريتيية . الأولى لغة الملوك والسادة والثانية لغة العامة في المسرحية الهندوكية .
- ١٥٩ المؤلف المسرحي بهاسا — المؤلف كاليهاسا وبعض مسرحياته .
- ١٦٠ مسرحيته : شاكونتالا — موضوعها ومميزاتها .
- ١٦٦ لم يكن للهند مسارح مبنية — المسارح هي صالات وأبهاء القصور .
- ١٦٧ صفة منصة المسرح الهندي وآلياته وخلوه من المناظر والديكورات .
- ١٦٨ الممثلون الهندوكيون كانت لهم مكائهم المرموقة .
- ١٦٨ مسرحية «عربة الصلصال الصغيرة» وهل كتبها الملك شودراكا .
- ١٧٠ موازنة بينها وبين مسرحية شاكونتالا — تصنيف المسرحيات الهندية .
- ١٧١ المسرحية الهندية في العهود المتأخرة — المؤلف بهاؤبهوتي — عصر الانحلال من القرن التاسع إلى الرابع عشر .
- ١٧٢ المسرح الهندي منشأة طبقية — مميزاته .

في الصين

- ١٧٣ فائدة كتاب السترة الصفراء The Yellow Jacket في دراسة المسرح الصيني — التقاليد أهم من المسرحية .
- ١٧٤ صفة منصة المسرح الصيني — الرقص والموسيقى والطقوس أيضا
- ١٧٥ الإمبراطور منج هوانج (القرن الثامن) ينشئ أول فرقة مسرحية في بستان كزاه ... ومن هنا هذا الاسم : أعضاء وشباب حديقة الكمثرى .
- ١٧٥ مرحلة انتقالية في خلال حكم آل يوان ١٢٨٠ - ١٣٦٨ — التقاء الأدب الرفيع بالمسرح الدارج الشعبي — ميلودرامات ومسرحيات صحفية وموسيقية .
- ١٧٦ القيم المسرحية الصينية نوعان : الاهتمام بالتمثيل نفسه ... ثم التأثير في نفوس

- النظارة بالوسائل المختلفة ولا سيما بالموسيقى والتوزيع الغنائى الرفيع .
- ١٧٧ المادة الموضوعية - المسرحيات : تاريخية ومدنية وعسكرية ووطنية وأسطورية .
- ١٧٨ أنماط الشخصيات فى كل نوع وملابسها المميزة .
- ١٧٩ طريقة العمل فوق المنصة وأهمية أمين الأدوات المسرحية .
- ١٨٠ أهمية الإيجاء والتقليد بالقياس إلى الممثل - الأزياء .
- ١٨١ الممثل الصينى مى لان فانج وعبقريته فى تمثيل أدوار النساء .
- ١٨٢ فى اليابان
- نظام الطبقات والهوة بين مسرح العظاميين ومسرح الشعب .
- ١٨٣ مسرحية « نو » آخر مسرحيات الطقوس ... نظام تمثيلها .
- ١٨٤ اليوتاي utai أو النص الدرامى لمسرحية « نو » .
- ١٨٦ منشأة مسرحية « نو » ومبتدعها كوان آمى كيوتسوجو فى القرن الرابع عشر
- ١٨٧ منصتها وكورسها وأقنعتها .
- ١٨٩ مسرح الكابيوكى الشعبى ونشأته سنة ١٦٠٠ - الراقصة أوكيوتى .
- ١٩٠ منصة التمثيل وأدواته - اختراع اليابانيين للمنصة المتحركة الدوارة .
- ١٩٢ مؤلف الكابيوكى الشهير تشيكاماتسو (١٦٦٠ - ١٧٢٤) أو شيكسبير اليابان .
- ١٩٣ أشهر مسرحيات الكابيوكى - أدواتها المسرحية .
- ١٩٤ مسرح الدمى اليابانى .
- ١٩٥ المسرح فى جزيرة جاوة .

الفصل السادس

المسرح داخل الكنيسة

- ١٩٦ — لماذا حاربت الكنيسة المسرح الذى تمثله فينوس وباخوس وأرباب الوثنية اليونانية والرومانية .
- ١٩٧ فقرات مما كتبه تارتوليان فى كتابه De Spectaculis أو حفلات القرية



- ١٩٩ نبوءة تارتوليان عما يجب أن يكون عليه المسرح .
- ٢٠٠ القس آريوس يضع خطة في القرن الرابع عشر لقيام مسرح مسيحي .
- ٢٠١ زوال المسرح الروماني بعد القرن السادس - الممثلون الجوالون - ظهور عنصر جديد تمثله القصة الشعرية - أنشودة المغامرة والقصص الخيالية .
- ٢٠٢ المنشد الشعبي في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا - شعراء التروبادور والمجان والمغنين
- ٢٠٣ إنشاد قصة الوردة Roman de la Rose - ازدهار الغناء في القرنين الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر في أوائل ظهور المسرح عن الطقوس والصلوات
- ٢٠٤ بقاء الرقص الشعبي الجماعى .
- ٢٠٥ كيف نشأت المسرحية الدينية المسيحية .
- ٢٠٧ مسرحية الأسرار .
- ٢٠٩ الراهبة روزفيتا تنشئ في القرن العاشر مسرحيات دينية على أساس من ملاحى تيرانس .
- ٢١٠ مسرحيات الخوارق وانهقال التمثيل إلى أيدي رجال النقابات غير الدينية خارج الكنيسة .
- ٢١١ مسرحية « آدم » .
- ٢١٥ المناظر والمحطات المسرحية - الكنيسة تخرج عن وقارها .
- ٢١٦ عيد الحق وعيد الخير وعيد الأولاد . . والتمثيل الهزلى الهابط .
- ٢١٩ عيد الحمار Festa Asinaria .
- ٢٢١ الكنيسة تعود فتشور على المساخر المسرحية .
- ٢٢٢ المسرح في طريقه إلى خارج الكنيسة .

الفصل السابع

- ٢٢٣ روح العصور الوسطى والمسرح
- ٢٢٣ الخلفيات المصورة وفوهة الجحيم في مسارح العصور الوسطى - تمثيلية آلام قالنسين .



- ٢٢٤ تغير المجتمع ونهضة الشعوب ووشك انهيار سلطان الملوك والإقطاع .
- ٢٢٥ رجال الدين واستغلالهم الشخصيات الدينية الرهيبة في إذلال الشعب في أواخر العصور الوسطى .
- ٢٢٦ عودة إلى مسرح فالنسين .
- ٢٢٧ لكي نفهم مسرحيات الخوارق والحقى والفواصل والمسرحيات الأخلاقية لابد من الوقوف على ما كان يفرق فيه الشعب من خرافات وبلاغات .
- ٢٢٩ اختلاف طرق عرض مسرحيات الآلام باختلاف البلاد التي تعرضها - القرن الرابع عشر يشهد خروج المسرحية من الكنيسة إلى الأسواق .
- ٢٣٠ مسرحية القديسة أيلولونيا .
- ٢٣١ من هم مؤلفو تلك المسرحيات ؟
- ٢٣٣ جماعة أوبر أميرجو للتمثيل - الكاتب الفرنسي جان بودل - الكاتب روتيفوف والكاتب هيلاريوس .
- ٢٣٤ ثلاث مجموعات - أو منتخبات - من المسرحيات الدينية - كيف كانوا يعرضون مسرحية الآلام ؟
- ٢٣٦ تقرير معاصر عن مسرحية آلام فالنسين .
- ٢٣٧ الأعاجيب، الآلية المسرحية التي كانت تبهر المتفرجين .
- ٢٣٩ مسرحية الآلام في عهدها المتأخر - اهتمام جماعات الهواة بالتمثيلات التي تمجد العذراء .
- ٢٤٠ ألوان من المهازل .
- ٢٤١ ملهاة السيد بيير پاتلان - الكاتب آدم دى لاهال .
- ٢٤٢ تطور المنصة ومنصات العربات المتنقلة .
- ٢٤٣ وصف نظام هذا العرض .
- ٢٤٥ تمثيليات نقابات باقية انجلازية وفرنسية .
- ٢٤٦ اهتمام ممثلي النقابات بالنواحي الفنية في تمثيلهم .
- ٢٤٧ كان الإنجليز لا يفرقون بين مسرحيات الأسرار ومسرحيات الخوارق
- ٢٤٧ مسرحية : « نوح » .



- ٢٥٠ تمثيلية : « التضحية بإسحاق » .
- ٢٥٣ ظهور المسرحية الأخلاقية (morality) بظهور الروح الإنسانية في مسرحية الخوارق .
- ٢٥٣ مسرحية : « قلعة المشاورة » .. أهمية شخصيتي الشيطان والرديلة .
- ٢٥٤ مسرحية : « كل حي » ، (أنظر كتابنا أشهر المذاهب المسرحية) .
- ٢٥٦ مسرحيات الفواصل ومهازل هييود .
- ٢٥٧ الأمم الجرمانية تتساوى مع فرنسا وانجلترا في مسرحيات الخوارق .
- ٢٥٧ تمثيلية عيد الفصح أو القيامة أو العيد الكبير في مدينة لوسرن .
- ٢٥٩ تمثيل مسرحية الآلام كل عشر سنوات إلى اليوم في مدينة أوبر أمرجو البافارية .

الفصل الثامن

النمضة المجيدة — مع بعض التحفظات

- ٢٦٢ إيطاليا تتفوق في المسرحية .
- ٢٦٣ إيطاليا تشق الطريق لإخراج مسرحي جديد .
- ٢٦٤ إيطاليا تنبئه إلى الإنسانية وتنصر الفرد فيناقش الكنيسة الحساب .
- ٢٦٥ الحكام بأمرهم في المدن هم الذين يشجعون العلوم والفنون وينشئون المسارح
- ٢٦٦ البوابات أيضا يشجعون الفنون .. دانتي - بوكاتشيو - پترارك .
- ٢٦٧ الايطاليون يبدأون حركة الإحياء فينشئون الأكاديميات وجامع العلوم والمكتبات والمسارح على أنماطها القديمة .
- ٢٦٨ إحياء تمثيلات پلوتوس و تيرانس .
- ٢٦٨ الأكاديمية الرومانية برعاية پومپونيوس ليتوس . المدن الإيطالية تتبارى
- ٢٦٨ كاتب المأسى ألبرتينو موسانو يكتب باللاتينية ويحذو حذو سنكا
- ٢٧٠ پترارك يقلد ملاهى تيرانس - تفضيل الموضوعات الكلاسيكية على الحديثة .
- ٢٧٠ جورجيو ترسينو أول من يكتب المأساة بالإيطالية في القرن السادس عشر

- ٢٧١ كتاب آخرون يكتبون بالإيطالية .
- ٢٧٢ لودوفيكو أريوستو - ملحمة ومسرحياته - الطلائع التي سبقته .
- ٢٧٣ نيقولا مكيا فيللي (صاحب كتاب الأمير) وبييترو آرتينو وتخليص الملهاة من عيوبها الكلاسيكية وذلك بتصوير المجتمع المتعفن الذي عاش فيه .
- ٢٧٥ ملهاة ماندرادجو لمكيا فيللي .
- ٢٧٦ الملهاة المرتجلة Commedia dell' Arte
- ٢٧٧ آل ميديتشى ومدينة فلورنسا عروس نهر الأرنو
- ٢٧٩ كوزيمو ولورنزو ميديتشى أعظم رعاة العلوم والفنون .
- ٢٨١ إخفاق مسرحيات البلاطات بالرغم من بهاء إخراجها - وصف لحفلة من هذا العصر كتبته بيانريشى سفورتزا .
- ٢٨٤ ماذا كتبت أختها إيزابيلا دسته في وصف حفلة أخرى .
- ٢٨٧ برناردينو يصف لنا حفلة مسرحية في بلاط فرارا
- ٢٨٩ مصور المناظر مايسترو برجرينو - الديكورات الإيهامية والمنظرية
- ٢٩٠ المتفرجون كانوا يسمون : الأولاد :
- ٢٩٠ ماذا كتب الكاتب الفرارى بروسبيرى في وصف تلك المناظر سنة ١٥٠٩
- ٢٩١ رسالة د فن المعمار ، بقلم فزوفويسو تنشر حوالى سنة ١٤٨٦ - ومجلد
- سرليو المنشور سنة ١٥٤٥
- ٢٩١ الخلفيات المصورة والخلفيات المعمارية - آل بيلينا والديكورات الفخمة
- ٢٩٢ أثر فزوفويسو في معمارى عصر النهضة - مسرح بالاديو في مدينة فينيسيا
- ماذا أضاف المهندس سكاموتسى
- ٢٩٤ مسرح آل فارينى فى پارما أول مسرح حديث لاشتماله على فتحة وعقد المنصة
- ٢٩٦ عود إلى إنشاء مصور المناظر والخلفيات المسرحية
- ٢٩٨ تعليمات سرليو
- ٢٩٩ مسرح البابا ليو العاشر لرقص الباليه فى الثاينكان فى سنة ١٥١٣
- ٣٠١ ماذا كتب سيموندس عن البابا وعن هذا المسرح ؟
- ٣٠٢ كيف ومتى انتقل المسرح من قدس الفن الرفيع إلى مجال التلهى الهابط .

الفصل التاسع

فاصل طريف

من المسرحية الرعائية والمسرحية الغنائية

- ٣٠٤ نشوء المسرحية الرعائية وسمات المسرح الرعائي
- ٣٠٦ زمانها ومكانها وشخصياتها وقصصها
- ٣٠٧ تور كواتو تاسو وتمثيلته الرعائية أمتا
- ٣٠٧ باتيستا جواريني وتمثيلته الراعى الخاص (مثلت في فرارا سنة ١٥٧٣)
- ٣١١ الراعى الخاص Pastor Fido
- ٣١٤ مسارح الحدائق الإيطالية
- ٣١٤ جماعة السكونت جيوفاني باردى (فى أواخر القرن السادس) وخروجهم على تعاليم الأكاديميين وابتداعهم المسرحيات الموسيقية .
- ٣١٧ طلائع فن الأوبرا وبذورها فى موسيقى الكائنات ومسرحيات الأسرار والحوار والمسرحيات الرعائية والأقنعة ، قصور وأوبرات
- ٣١٨ اللحن الإلقائي هو مفتاح الاتحاد الصعب بين المسرحية والموسيقى
- ٣١٩ تاريخ الأوبرا من عهد موتفردى وتشستى وسكارلاتى ومن بعدهم كان سجلا من الألحان المطربة والأغاني الإيقاعية .
- ٣١٩ كاولى يتدع الألحان المطربة الإيقاعية ، وسكارلاتى يحدد الطريق إلى الأوبرا المتطورة حتى ظهور الأوبرا الفخمة Grand Opera
- ٣١٩ نياترودى سان كاسيانو وفتحها للعامة فى البندقية سنة ١٦٣٧
- ٣٢٠ البندقية وناپلى وبولونيا مراکز الأوبرا الراقية وأثرها العظيم فى فرنسا وإنجلترا
- ٣٢٠ ماذا صنع سكارلاتى (١٦٥٩ - ١٧٢٥)
- ٣٢١ تطور آليات منصة الأوبرا ، ماذا حدث فى مدينة مانتوفا منذ سنة ١٤٨٦

الفصل العاشر

الملمهة الشعبية السوقية

- ٣٢٣ المؤلف والمسرح الواقعي والبهلوان الذي يطلى وجهه بالأبيض .
- ٣٢٤ أعياد البندقية المسرحية سنة ١٥٥٠ .
- ٣٢٥ الملمهة المرتجلة وشخصياتها النمطية .
- ٣٢٨ بين الملمهة المرتجلة وملمهة الأتالانا الرومانية
- ٣٢٩ موقف الكنيسة من ممثلي الملمهة المرتجلة بعد احتضانها المسرحية الدينية .
- ٣٢٩ موقف البلاطات والأكاديميات من المسرحية الأدبية .
- ٣٣٠ إخراج وعرض كل من هذه الأنواع .
- ٣٣١ اقتصار الممثلين على أدوار معينة طوال حياتهم !
- ٣٣٢ بعض الأدوار النمطية في الملمهة المرتجلة .
- ٣٣٧ سيناريو الملمهة المرتجلة يعده رئيس الفرقة .
- ٣٣٧ إفحام الأسلوب الأدبي على الملمهة المرتجلة في فرنسا
- ٣٣٧ مجموعات من الملمهة المرتجلة لفرقة الغيورين I Gelosi وغيرها
- ٣٣٩ ماذا كتب فيليب مونييه عن حفلات الملمهة المرتجلة وممثليها
- ٣٤٣ فرق الملمهة المرتجلة تغزو مسارح البلاطات الإيطالية
- ٣٤٤ تقارير عنها إلى بلاطات فرنسا والنمسا وأسبانيا وبافاريا وانجلترا
- ٣٤٥ سجلات باريس وما فيها عن أول عرض للملمهة المرتجلة فيها
- ٣٤٥ فرق الملمهة المرتجلة تسحر البلاطات والدول الأوروبية المختلفة .
- ٣٤٧ فرقها المغامرة وسماتها المختلفة
- ٣٤٨ فرقها بطة و فرق محترمة كريمة - حادث لفرقة الغيورين في فرنسا
- ٣٤٩ مكانة فرقة الغيورين الإيطالية في أوروبا
- ٣٥٣ فرقة ركوبوني وفرقة كانستانتيني
- ٣٥٣ هبوط فرق الملمهة المرتجلة في القرن الثامن عشر أخلاقيا وفنيا



الفصل الحادى عشر

مسرح الفروسية الأسباني

- ٣٥٥ السكايتينو الأسباني لمسرحية الفروسية الأسبانية أشبه بالبلياتشو للملهاة
المرتجلة — تمثيله لروح أسبانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر
لتفاخره بما ليس فيه .
- ٣٥٧ غلو أسبانيا في روحها السكاو ليكي يمنعها من مجاراة النهضة والفكر الإنساني الجديد .
- ٣٥٨ لماذا أخفق المسرح الأسباني في الاتجاه الصحيح — تفكك المسرحية الأسبانية
ورقاتهم — ميزاتها
- ٣٥٩ صبغتها القرمية وازدحامها بمناققة المواطنين الأسبان .
- ٣٥٩ جذور المسرحية الأسبانية بعد سنة ١٥٠٠
- ٣٥٩ أبو المسرحية الأسبانية چوان دل إنزينا J. del Enzina والكاتب ناهارو
الكاتب لوب دى رويدا
- ٣٦٠ بيدرو ناوارو وابتكاراته الآلية كما يصفه سرفانتس
- ٣٦٢ مسرحية الزيتون للكاتب لوب دى رويدا
- ٣٦٤ الملهاة الشعبية الإيطالية تغزو أسبانيا
- ٣٦٥ سرفانتس وإخفاقه في الكتابة المسرحية
- ٣٦٦ لوب دى فيجا المرأة الحقيقية للمسرح الأسباني
- ٣٦٨ عيوب مسرحيات فيجا
- ٣٧٣ مسرحيات الأوتو نوع من مسرحية الأقنعة
- ٣٧٤ مسرحياته الدينية
- ٣٧٤ كالدرون العظيم وتفوقه على فيجا
- ٣٧٥ نموذج من مسرحيته : طبيب شرقه الخاص
- ٣٧٨ نموذج من مسرحية : عمدة زالاميا
- ٣٨١ الكاتب أوجستين مورتو (معاصر كالدرون)

تم الجزء الأول

ويليه الجزء الثانى وأوله شيكسبير حتى العصر الحاضر

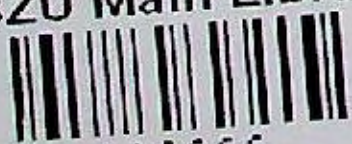


مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسية





BZU Main Library



116666



