

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

المضامين الفكرية والتربوية في مسرحيات شكسبير الكوميدية

رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في التربية المسرحية

من قبل الطالبة
أسيل عبد الخالق محمد الطائي

بإشراف الأستاذة
د. هدى هاشم محمد الربيعي

Her&

((فَأَقْصُ الْقَصَصَ
لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ))

صدق الله العلي العظيم

سورة الأعراف من الآية 176

إقرار المشرف

أشهد إن إعداد هذه الرسالة الموسومة (المضامين الفكرية والتربوية في مسرحيات شكسبير الكوميدية)، والمقدمة من قبل الطالبة أسيل عبد الخالق محمد جرت تحت إشرافي في جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية.

المشرف

الاستاذ

د. هدى هاشم الربيعي

2009 / /

بناء على هذه التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة

الأستاذ المساعد

د. عباس محمد إبراهيم

رئيس قسم الفنون الجميلة

2009 / /

إقرار لجنة المناقشة

نشهد إننا أعضاء لجنة التقويم والمناقشة اطلعنا على الرسالة الموسومة (المضامين الفكرية والتربوية في مسرحيات شكسبير الكوميدية)، والمقدمة من قبل طالبة الماجستير (أسيل عبد الخالق محمد الطائي) وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها وفيما له علاقة بها ونرى إنها جديدة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية المسرحية وبدرجة (جيد جداً)

التوقيع
الاسم: أ.م.د. رياض موسى سكران
التاريخ: 2009 / 6 / 16
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ.د. عقيل مهدي يوسف
التاريخ: 2009 / 6 / 16
رئيساً

التوقيع
الاسم : أ.د. هدى هاشم محمد
التاريخ: 2009 / 6 / 16
مشرفاً

التوقيع
الاسم: أ.م.د. حيدر جواد كاظم
التاريخ: 2009 / 6 / 16
عضواً

التوقيع
أ.د. عباس جاسم حمود
عميد كلية الفنون الجميلة
التاريخ / / 2009

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Babel
Faculty of Fine Arts
Department of Performing Arts

**Intellectual and educational
content in the plays Ckspiral
comedy**

**Letter to the Board of the Faculty of Fine Arts,
University of Babylon, a
Part of the requirements of their Master's
degree in theater education**

By

Aseel Abdul Khaliq Mohammed Taie

Under the supervision of Professor

D. Hoda Mohamed Hashim al

1429 Babel, 2009

الإهداء

لشمعتين تذوبان لتتيرا دربي
أمي وأبي

للذين تحملوا جزءاً من معاناتي زوجي وأطفالي

تمارا

علي

تبارك

لمن أمدوني بيد العون اخوتي

الباحثة

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله على نعيم فضائله ودوام نعمه ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد
وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين وبعد...

فلا يسع الباحثة إلا أن تتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى المشرفة الفاضلة
الاستاذة الدكتورة (هدى هاشم محمد) لتحملها عناء الإشراف على إعداد هذه الرسالة

ولجهودها العلمية والدقيقة والتي كانت خير عون ونبراساً للباحثة في تقويم الرسالة علمياً.

وتتقدم الباحثة بوافر شكرها وتقديرها إلى عمادة كلية الفنون الجميلة . جامعة بابل ورئاسة قسم الفنون المسرحية وإلى السادة أعضاء الهيئة التدريسية . كما أود أن أشكر الأستاذ الدكتور (حميد علي حسون) والأستاذ المساعد الدكتور (علي محمد هادي الربيعي) والأستاذ المساعد الدكتور (محمد عبد الرضا) والتدريسي الدكتور (أياد كاظم السلامي) والتدريسي الدكتور (محمد علي علوان) في توفيرهم بعض المصادر الثرية للبحث . وأسجل جزيل شكري وعرفاني إلى كل من مد يد العون والمساعدة للباحثة والذين لم يسع المجال لذكرهم وأسجل شكري إلى العاملين في مكتبة الفنون الجميلة – جامعة بابل لجهودهم المبذولة مع تمنياتي لهم بالموفقية والسودد.

الباحثة

ملخص البحث

اتخذ النص المسرحي مجالات معرفية عدة طبقاً لرؤى الكتاب المسرحيين وتفتح فكرهم ومساريتهم التطور المستمر المنبعث من التحولات المعرفية على مر العصور في الاتجاهات المسرحية منها الكوميديا التي حققت مستويات من الحس الأخلاقي والتربوي الذي يسمو فوق المشكلات عبر وسائله الباعثة على التسلية والعفوية والقصدية لتحقيق أهداف المسرح الكامنة في المتعة والتعليم.

كرس البحث لدراسة النصوص المسرحية الكوميديية للكاتب المسرحي (شكسبير) على الصعيدين الفكري والتربوي. فتضمن البحث أربعة فصول تناول الفصل الأول مشكلة البحث والتي تحدت بالاستفهام التالي : -

هل تضمنت نصوص شكسبير الكوميديية مضامين فكرية وتربوية الى جانب معانيها المتعالية (أي المتعارف عليها) ؟ وتناول البحث التي تكمن فيها تقديم البحث منجزاً معرفياً يفيد الدارسين والباحثين في مجال الأدب المسرحي العالمي فضلاً عن التأكيد على أهمية الكوميديا في نقل الأفكار والمضامين . وتم اشتقاق هدف البحث الذي تركز في التعرف عن اهم المضامين الفكرية والتربوية في مسرحيات شكسبير الكوميديية لهذا الكاتب، الحدود التي تحدت زمانياً في الحقبة (1591- 1612) ومكانياً في (انكلترا) اما موضوعياً فشملت دراسة المضامين الفكرية والتربوية في نصوص شكسبير الكوميديية واختتم الفصل بـ (تحديد المصطلحات) وتعريفها. احتوى الفصل الثاني (الإطار النظري) (والدراسات السابقة ومناقشتها) وضم

هذا الفصل ثلاثة مباحث قسمت الى محاور حيث تفرع المبحث الاول الى محورين اختص الاول بالملاحم الفكرية والتربوية في نصوص عصر النهضة المسرحي، واختص الثاني بالملاحم الفكرية والتربوية في نصوص العصر الإليزابيثي المسرحي. اما المبحث الثاني تفرع الى محورين اختص المحور الاول بنشأة الكوميديا وتطورها، واختص الثاني بوظيفة الكوميديا تربوياً وعلاقتها بفلسفة الضحك. أما المبحث الثالث فتفرع الى محورين اختص الاول بالمرجعية الفكرية للدراما الشكسبيرية واختص الثاني بالمرجعية الفكرية لكوميديا شكسبير، واختتم الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري ومن ثم الدراسات السابقة ومناقشتها.

كرس الفصل الثالث لإجراءات البحث الذي ضم مجتمع البحث وشمل جميع مسرحيات (شكسبير) الكوميدية التي ضمنها حدود البحث مكانياً وزمانياً، ووضح الفصل منهجية البحث وأدواته وعينة البحث وباختيار أربع مسرحيات هي (سيدان من فيرونا) عام (1594-1595) ومسرحية (زوجات وندسور المرحات) عام (1599) ومسرحية (كما تشاء) عام (1600) ومسرحية (العبرة في النهاية) عام (1604-1605) وبطريقة قصدية لأسباب سوغتها الباحثة في الفصل الثالث لمسيرة المباحث ولتحقيق هدف البحث وحل مشكلته والتوصل الى نتائج علمية ثم تحليل العينات بواسطة اداة البحث.

احتوى الفصل الرابع على (النتائج) ومناقشتها وصولاً الى الاستنتاجات وكان منها من ناحية اهمية المضمون الفكري خضوع المسرحيات الشكسبيرية الكوميدية على التأملات الميتافيزيقية، هذا من جهة ومن جهة اخرى تأثيرها على الاحساس بارتباط الانسان بالطبيعة. اما من ناحية المضمون التربوي فقد اكدت الكوميديا الشكسبيرية على الالتزام بالقيم الاخلاقية فهي بذلك تنقد السلوك السيئ من جهة وتعالج عادات الافراد واتفاقها مع عادات المجتمع من جهة اخرى. كما ختم الفصل على التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع العربية ومن ثم الملاحق، واختتم البحث بملخص اللغة الأجنبية.

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	الاهداء
ب	شكر وتقدير

ت - ث	ملخص البحث
ج - ح	ثبت المحتويات
9-2	الفصل الأول : الاطار المنهجي
3-2	مشكلة البحث
3	أهمية البحث والحاجة اليه
3	هدف البحث
3	حدود البحث
9-4	تحديد المصطلحات
97-11	الفصل الثاني : الاطار النظري
41-11	المبحث الأول
23-11	المحور الأول : الملامح الفكرية والتربوية في نصوص عصر النهضة المسرحي
41-24	المحور الثاني : الملامح الفكرية والتربوية في نصوص العصر الاليزابيني المسرحي
78-41	المبحث الثاني
64-41	المحور الأول : نشأت الكوميديا وتطورها
78-64	المحور الثاني : وظيفة الكوميديا تربوياً وعلاقتها بفلسفة الضحك
97-78	المبحث الثالث
86-78	المحور الأول : المرجعية الفكرية للدراما الشكسبيرية
97-86	المحور الثاني : المرجعية الفكرية لكوميديا شكسبير
93	المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري
97-94	الدراسات السابقة ومناقشتها

الصفحة	الموضوع
160-99	الفصل الثالث : الاطار الإجرائي
99	مجتمع البحث
100	عينة البحث
100	منهج البحث
100	الدراسة الاستطلاعية
101	أداة البحث
101	ضوابط بناء الاداة
102	صدق الأداة
102	ضوابط التحليل
103	ثبات التحليل
104	الوسائل الإحصائية
160-105	تحليل العينات
115-105	العينة الأولى : سيدان من فيرونا

125-116	العينة الثانية : زوجات وندسور المرحات
135-125	العينة الثالثة : كما تشاء
148-135	العينة الرابعة : العبرة في النهاية
160-149	نماذج محللة
165-162	الفصل الرابع
162	نتائج البحث
164-163	الاستنتاجات
165	التوصيات
165	المقترحات
178-167	المصادر والمراجع
184-179	الملاحق
a-c	الملخص باللغة الانكليزية

المقدمة

يعد المضمون الفكري والتربوي جانباً مهماً من جوانب العمل الفني وهو الوجه الآخر له، حيث يتضمن العمل الفني عنصراً على جانب كبير من الأهمية وهما الشكل والمضمون المتحدان معاً فقضية (الشكل والمضمون) قضية شغلت حيزاً من الدراسات المختلفة في العصر الحديث من خلال تلاحمهما في علاقة جدلية تظهر في العمل الفني والآداب من خلال الرؤى الفلسفية والنقدية التي تتغلغل الى مكونات العمل الفني وتستكشف مواطنه (1).

ويشكل الشكل الفني في كافة الفنون ضرورة ملحة اما مضمونه فمرتبط معه بخط أساسي، ودلالات الشكل الفني الناجح تمثل نجاح الفنان في استيعاب مضمون عمله الفكري والتربوي وإخضاعه للمقومات الفنية ولا يعني ان الشكل هو مجرد زخارف مظهرية تزيد المتلقي رغبة في الاطلاع على المضمون ومعنى العمل الذي يريد إيصاله بل ان تفاعل الشكل مع المضمون في العمل الفني والأدبي خاصاً به وليس امتداداً خارجياً أو اتصالاً بشيء آخر. فالأديب الواعي هو الذي يجسد هذا التفاعل بين الأفكار والمضامين وبين تطورات العصر الذي يعيشه والذي يلقي عليه أضواء جديدة فيكون المضمون هو " إعادة المادة الخام التي يتشكل فيها العمل الأدبي، فيقال انه ذي مضمون فكري أو اخلاقي أو اجتماعي أو سياسي أو ديني " (2) وهذه المضامين والأفكار الموجودة في ذهن الفنان لا يمكن اعتبارها ادباً من دون وصفها في اطار صوري (الشكل) ويعد المضمون الرموز اللفظية وعلاقاتها النحوية الى اشياء موجودة في العالم الخارجي او الى الافكار ووجدانات مشتركة بين الناس جميعاً (3).

ويطلق علماء الجمال على المضمون الفني " تعبير (الحس الفكري) او الاحساس المستند الى التفكير والعقلانية " (4) والذي يساعد المتلقي على الاقتراب من العمل واستيعابه وتذوقه بل والمرور بنفس التجربة الجمالية والسيكولوجية التي مر بها الفنان خلال إبداعه العمل، عندئذ لن تقتصر المسألة على التقاط مضمون فكري معين وفهمه بل ستتحوّل تجربة حسية وشعورية وعقلية لا بد ان تغيّر شيئاً ما في داخل المتلقي. فالمعنى لا يوجد في المضمون وحسب بل في المضمون والشكل في آن واحد ويبدأ مع العمل الأدبي من أول كلمة ويتناهى ويتصاعد حتى يكتمل تماماً مع آخر كلمة ولا يوجد مضمون صالح للمسرحية او الرواية او القصيدة وآخر غير صالح لأنه لا توجد مضامين جاهزة تستخدم لذلك بل ان المضمون الفكري والتربوي في العمل الفني لا يكتسب هذه الصفة او الخاصية الا اذا اظهر تماماً مع بوتقة الشكل الفني وأصبح جزءاً لا يتجزأ منه يشير (اريك بنتلي) في كتابه (لتشريح الدراما) الى

1 - ينظر : ادريس فرج الله : التشكيل اللوني في الطباعة، (الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث ب.ت)، ص 160.

2 - محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الادبي، (بيروت: دار النهضة العربية، 1984) ص 219-220.

3 - ينظر : مجدي وهبة : معجم مصطلحات الادب، (بيروت : مكتبة لبنان، 1974) ص 305.

4 - كمال عيد : جماليات الفنون، (بغداد : منشورات الجاحظ، 1980)، ص 56.

ان " المضمون الفكري في الدراما من أكثر المفاهيم اضطراباً بالأفكار الجاهزة والاهواء المتبعة ولعل منشأ هذا الاضطراب يكمن في الفصل بين الفكر والشعور والتركيز على احدهما دون الآخر " (1).

الشكل عبارة عن وسيلة لغاية متمثلة في توصيل المضمون بالنسبة الى مجالات المعرفة والتعبير التي نمارسها في حياتنا العملية، لكنه في العمل الفني لا يمكن فصل الشكل عن المضمون وهما الغاية والوسيلة معاً. فالمضمون لا ينتهي جدته بمجرد معرفته بل في الشكل الفني الذي لابد ان يكون جديد بالضرورة، فمثلاً استعار شكسبير مضمون مسرحياته من الاساطير والقصص التاريخية أي ان المضمون او الخبر فيها ليس جديداً او مهماً في حد ذاته لكنه يستمد اهميته الجديدة من اندماجه في نسيج المسرحية لاحداث احساس معين او تجربة نفسية يمر به المتذوق وهي التجربة التي تمثل الجانب العملي.

هنالك ما يدل على التلاحم الوطيد بين الشكل والمضمون فهناك مضامين تحتاج الى شكل دون غيرها. ويرى بعض الباحثين ويؤكدون على ان التلازم بين الشكل والمضمون أمر ضروري وحيوي فأنهما لا ينفصلان حتى في ثوابت الفن على ارض التجديد والابداع " ذلك ان النتاج الفني الحقيقي انما هو ابتكار في الشكل واكتشاف في المضمون " (2). ويعود ذلك الى ان النتاج الابداعي ذو طبيعة قيمية معمارية، ولا يجوز بحث الابداع خارج نطاق هذه الطبيعة.

وترى الباحثة ان المضمون بالنسبة للشكل هو مثابة الروح بالنسبة للجسد واذ انفصل المضمون عن الشكل فأن العمل الفني يفقد مبررات وجوده.

1 - اريك بنتلي : الحياة في الدراما، تر : جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت : المكتبة العصرية، 1968)، ص 111.

2 - حسين جمعة : قضايا الابداع الفني، (بيروت : دار الآداب، 1983)، ص 6.

Research Summary

The playwright has taken a number of areas of knowledge according to the visions of the writers and open their minds to the theatrical and Msajrihm continued rising from the conversion of knowledge over the ages, trends in the drama and comedy, including all patterns that have achieved levels of education and moral sense, which is growing all over the problems by means of disturbing and spontaneous entertainment and intent to achieve the objectives of the theater the potential for pleasure and education.

Research devoted to study the texts comedy drama by the playwright (Shakespeare) at the intellectual, educational, research contained four chapters of the first chapter dealt with the problem of research and identified the following query:

What are the most important intellectual content and educational comedy in Shakespeare's plays:

The importance of research to enable the provision of research completed cognitive benefit scholars and papers in the field of literature the theatrical world as well as the impact on the importance of comedy in the transfer of ideas and content. This chapter included the goal of the research focus in the identification of the most important intellectual and educational content in the plays of Shakespeare's comedy writer. The frontiers of research in the period (1590_1612) and location (England), included a substantive texts Shakespeare comedy The chapter b (identification of terminology) and the definition.

Lobe contains the second (theoretical framework) (and previous studies and discussion) annexation of this chapter Investigation divided into three axes, the first full-time to the topic dealt with the first two FAO intellectual, educational, Renaissance, and singled out the second FAO intellectual of the age and educational Alelisapethei. With my second topic, and an affiliate of the three areas singled out the function of comedy and its relationship to education, while the third addressed the philosophy of comedy and laughter. The third topic to the three axes Vtafra singled out the establishment of the first axis, and the life of Shakespeare's art, and singled out the second mandate on intellectual property of Shakespearean drama, and the third cleric Fajts intellectual comedy Shakespeare. The most important chapter of indicators resulting from the theoretical framework and thus the previous studies and discussed.

The third chapter was devoted to action research, which included research community, which included all the plays (Shakespeare), including comedy, which limits the search time and space. The chapter explained the research methodology, tools and sample research and selection of four plays are (from Cerona Sedan) in (1594_1595) and theatrical (the wives of Windsor laid-off) Common (1599) and play (as you like) in (1600) and dramatic (a lesson in the end) in (1604_1605), and deliberate manner, looking for reasons to keep pace with Sogtha mabahith To achieve the target topic and resolve the problem and find the results of the analysis of samples by the search engine. Contained in Chapter IV (results) and discussion leading to the conclusions and those of the intellectual content on the subject, most Shakespearean plays, comic reflections on the metaphysical, from the home, on the other hand, their impact on the sense of attachment to human nature, but in terms of educational content Shakespearean comedy

has confirmed the commitment of the values It is thus a critical ethical conduct and the harm of dealing with the habits of individuals and their agreement with the customs of the community, on the other. The chapter also included advice and suggestions and a list of reference sources and the Arab and supplements. The discussion. Summary of foreign language.

الاستنتاجات

أولاً : المضامين الفكرية

1. تضمنت كوميديات شكسبير صوراً من الشعر الغنائي الفياض والمزدهم بالصور والنظم والقوافي التي اندست بين طيات الحوار بين الشخصيات.
2. اعتمدت الكوميديا الشكسبيرية في منابع الضحك على ادخال عنصر التناقض من خلال المزاوجة بين صورتين متناقضتين واخراجها في صورة واحدة.
3. تخضع الكوميديا الشكسبيرية للتأملات الميتافيزيقية من خلال استخدام القوى الخارقة والسحرة والعفاريت بشكل يتناسب ومفهوم العصر ويساعد في دعم الحدث المسرحي.
4. امتازت كوميديات شكسبير بانها عقلية عاطفية تخاطب العقول وتحرك الاحاسيس والعواطف واحتوت كذلك على اللوحة الذكية والنكتة وسرعة البديهة.
5. جمعت بين الخيال والواقع وعالجت الاحداث من خلال المفارقات والمغالطات والالتباسات.
6. تعمل على اقضاء مظاهر الاشياء المألوفة من خلال احتوائها على بدائل ونقائض تثير الضحك.
7. عنصر الإضحاك ينبع من مواقف قائمة على افتراضات مبالغ في اسرافها في الحيل والمكائد.
8. اكدت على ارتباط الانسان بالطبيعة.

ثانياً : المضامين التربوية

1. أكدت كوميديا شكسبير على الالتزام بالقيم الأخلاقية ونقدت السلوك السيئ للفرد وعالجت عادات الأفراد وكانت اغلب شخصياته جميعاً تمتلك القدرة على تأكيد الذات.
2. حوت على مصداقية العاطفة بين الأفراد وامتازت بالذوق والادراك والمشاعر الطيبة عبر عنها بأسلوب واضح ومريح.
3. كانت المرأة فرداً أساسياً في كوميديات شكسبير حيث لعبت دوراً هاماً وذكياً فيها من خلال قصص الحب ولمحات الحزن واللحظات الشعرية.
4. دعت الى تحقيق العدالة فالمسيء يلقي عقابه والبريء ثوابه بنهايات سعيدة او شبه سعيدة.

5. دعت الى الارتباط بالجماعة والتعاون وعرضت شخصيات ثانوية عدة الى جانب شخصية تعمل على إسناذه ودعمه.
6. اقترن عنصر الكوميديا لديه في بعض الأخطاء الاجتماعية والتي غلب عليها التعارض بين ما هو مضحك وغريب وبين ما هو جاد وبين ما هو مصطنع وحقيقي.

التوصيات

من خلال نتائج البحث واستنتاجاته توصي الباحثة الآتي : -

1. التأسيس لنشاط مسرحي يمجّد ذكرى الكاتب المسرحي العالمي شكسبير من خلال تقديم مسرحيات خاصة به في قسم الفنون المسرحية في كلية كليات الفنون الجميلة.
2. توفير الدراسات الحديثة العالمية والعربية بكمية أكثر من المسرحيات الكوميدية الشكسبيرية في مكتبات كليات الفنون الجميلة
3. حث المعنيين في كليات الفنون الجميلة على اقتراح مقرر دراسي عن الكوميديا عالمياً وعربياً ومحلياً.

المقترحات

تقترح الباحثة الآتي : -

1. اجراء دراسة عن المضامين الفكرية والتربوية لمسرحيات شكسبير التاريخية.
2. دراسة مقارنة بين المضامين الفكرية والتربوية للتراجيديا الشكسبيرية والكوميديا.

3. تقترح الباحثة اجراء دراسة الكوميديا الشكسبيرية والمسرح الكوميدي العراقي دراسة مقارنة.
4. اجراء دراسة عن كوميديا الأخطاء لدى شكسبير وأثرها في المسرح الكوميدي العراقي.

أولاً : مشكلة البحث

يعد المسرح من الفنون التي يمنح المجتمعات الخبرة والثقافة والتربية من خلال طرح المضامين المتنوعة ولما يمتلكه من قوة تأثيرية في المجتمعات، فقد كان وما يزال فناً إنسانياً واجتماعياً يعكس الواقع وتناقضاته من خلال تعددية العلاقات بين افراد المجتمع سواء كانت سلباً او ايجاباً مما حدا بالادب المسرحي الى كشف تلك العلاقات والصراعات من خلال وضعها في قوالب فكرية وجمالية وهذا ما جعل النص المسرحي يمتلك اهمية استثنائية بوصفه حاملاً لثقافات الامم والشعوب ورؤى وافكار كتابها ونقلها الى المجتمع كونه وسيلة اتصال ثقافية وحيوية فعالة من خلال نقله للتجارب الانسانية بالنص المسرحي مؤطرة ببنية فكرية قيمية.

ويعد المضمون الفكري والتربوي جانباً مهماً من جوانب العمل الفني وهو الوجه الاخر له، ويتحد مع الشكل ولا يعني ان الشكل مجرد زخارف مظهرية تزيد المتلقي رغبة في الاطلاع على المضمون ومعنى العمل الذي يريد ايصاله، بل ان تفاعل الشكل مع المضمون في النص المسرحي خاصاً به وليس امتداداً خارجياً.

ولعل أنموذج البحث الحالي وهو الكاتب الانكليزي (وليم شكسبير) هو ما تمثل في تصوير تلك المضامين تميل الى التخصص والتفرد ورصد حركة الواقع في نصوصه المسرحية وفق مرجعياته الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية ولاسيما في نصوصه الكوميديّة والتي تجمع فيما بين ما هو مضحك وما هو محزن باستخدام سلسلة حوادث تقود الى ادراك الفكرة لاكتشاف القيم والعلاقات المنطقية بين شخوصه، فضلاً عن تحميلها شحنات فكرية مستمدة من الواقع بنماذج متنوعة تشد انتباه المتلقي من خلال تأجيج الفعل الوجداني.

ومن هنا جاء اهتمام الباحثة بموضوعة كوميديات شكسبير ومضامينها الفكرية والتربوية حيث تجد ان هذه الكوميديات طرحت الكثير من الرؤى والافكار والمعالجات بمحاكاة افعال السلوك الانساني وانها توقظ الذهن وتؤشر الاخطاء وتحدد الصحيح ايضاً باستخدام الفعل المضحك وتحقق الاستجابة العاطفية. وهنا تطرح الباحثة مبررات مشكلة بحثها في الاستفهام الاتي :

هل تضمنت نصوص شكسبير الكوميديّة مضامين فكرية وتربوية الى جانب معانيها المتعالية (أي المتعارف عليها) ؟.

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه

تنطلق أهمية البحث والحاجة اليه بالنقاط الآتية : -

1. يسلط الضوء على أهمية الكوميديا في نقل المضامين فكراً وتربوياً.
2. يسلط الضوء على الجوانب الفكرية والتربوية في مسرحيات (شكسبير) الكوميديّة.
3. يفيد الدارسين والباحثين في مجال الأدب المسرحي بصورة عامة والأدب الانكليزي بصورة خاصة.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى :

التعرف عن أهم المضامين الفكرية والتربوية في نصوص (وليم شكسبير) الكوميديّة

رابعاً : حدود البحث

يشمل البحث الحدود الآتية :

1. الحدود الزمانية : تتمثل هذه الحدود بالنصوص المسرحية المؤلفة من (1591-1612) م.
2. الحدود المكانية : تتمثل هذه الحدود في النصوص الكوميديّة التي ألفها الكاتب (وليم شكسبير) في انكلترا.
3. الحدود الموضوعية : تتمثل هذه الحدود في دراسة المضامين الفكرية والتربوية في نصوص شكسبير الكوميديّة.

خامساً : تحديد المصطلحات

1- المضمون

أ - لغة : "" المضمون، المحتوى، المضمون من الجملة : ما يفهم منها فحواها. المضمون من الرسائل : ما يرسل بضمان البريد وكفالته ""⁽¹⁾.
وورد المضمون عند (ابن منظور) "" هو ضمن الشيء بمعنى تضمنه: ومنه قولهم: مضمون الكتاب كذا وكذا وما تضمنه كتابك - أي ما اشتمل عليه وكان في ضمنه ضمن الشيء أودعه إياه كما تودع الوعاء والمتاع والميت القبر ""⁽²⁾.
وعرفه (اليسوعي) على انه " ضمن : حواه ضمن الشيء، الوعاء : جعله فيه، تضمن الشيء اشتمل عليه، الضمن داخل الشيء، مضامين ما يفهم منها ولم تكن موضوعية له " ⁽³⁾

ب- اصطلاحاً :

ورد في معجم المصطلحات المسرحية " المحتوى الذي تكشف عنه المسرحية وتوحي به الى نفوس المشاهدين وقد يكون واضحاً مباشراً او خفياً و غامضاً " ⁽⁴⁾
وعرفه (كمال عيد) فنياً " يحدد ماهية الشكل الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه " ⁽⁵⁾

- 1 - جبران مسعود : الرائد، (بيروت : دار العلم للملايين، 1964)، ص 1392.
- 2 - جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري (ابن منظور) : لسان العرب، ج 17، (دار بيروت للطباعة والنشر، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص ص 126-127.
- 3 - الأب لويس معلوف اليسوعي : المنجد في اللغة والاعلام، ط 20، (بيروت : دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، 1975) ، ص 455.
- 4 - سمير عبد الرحيم الجبلي : معجم المصطلحات المسرحية، (بغداد : دار المأمون للترجمة، 1993)، ص 57.
- 5 - كمال عيد : جماليات الفنون، (بغداد : دار الجاحظ، 1980)، ص 47.

اما في المعجم الفلسفي فقد عرفه (صليبا) هو " مضمون الشيء : محتواه، ومضمون الكتاب : مادته، ومضمون الكلام : فحواه، وما يفهم منه " (1)
في حين عرفه (جبور) على انه " محتوي، او معنى يؤديه المبنى او الشكل، والمعبر عنه أدبياً بالفاظ وعبارات نثراً او شعراً. الفصل بين المضمون والمبنى او الأسلوب، او الشكل هو في حيز المحال " (2).

التعريف الإجرائي :

من خلال استعراض تعريف مصطلح المضمون لم تجد الباحثة تعريفاً ينسجم واجراءات بحثها وعليه فقد عرفتة اجرائياً.
(محتوى العمل الفني المتضمن المعاني والرموز والصور الفكرية والتربوية التي تسهم في بنائه والتعمق والكشف عنه من خلال ما يوحي به الى المتلقين).

2- الفكرية

أ - لغة :

فَكَرَ يفكرُ في الشيء : اعمل الفكر والعقل فيه ليتوصل الى حله او ادراكه.
الفكرة : الخاطرة الذهنية (3)

وجاء الفكر في (المنجد) على انه " فَكَّرَ : فَكَّرَ او فَكَّرَ : في الأمر : اعمل العقل فيه وتأمله. وفكر : ج افكار : اعمال العقل في المعلوم للوصول الى معرفة مجهول : عظمة الانسان في فكره " (4).

اما في (المعجم العربي) فقد عرف " فكر يفكر تفكيراً – في الأمر : اعمل العقل فيه ليعمل مستعيناً ببعض ما يعلم الى مجهول او الى حل – وفكرت كثيراً في هذه المشكلة وقد توصلت الى حل مرضٍ " (5).

ب- اصطلاحاً :

عرف الفكر من وجهة نظر فلسفية بانه " يطلق على الفعل الذي تقوم به النفس عند حركتها في المعقولات " (6).

اما (روزنتال) فعرفه على انه : " النتاج الأعلى للدماغ بوصفه مادة ذات تنظيم عفوي خاص وهو العملية الايجابية التي بواسطتها ينعكس العالم الموضوعي

1 - جميل صليبا : المعجم الفلسفي، ج2، (بيروت : دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدينة 1982)، ص 386.

2 - جبور عبد النور : المعجم الأدبي، ط1، (بيروت : دار العلم للملايين، 1979)، ص ص 252-253.

3 - جبران مسعود : م. س. ذ، ص 1129.

4- مجموعة من المؤلفين العرب : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، (بيروت : دار المشرق. ب. ت)، ص 1104.

5- جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساسي، (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب. ت)، ص 947.

6 - جميل صليبا : م. س. ذ، ص 156.

في مفاهيم وأحكام ونظريات ويظهر خلال أنشطة الانسان الاجتماعية والانتاجية وتضمن انعكاساً وسيطاً للواقع ويكشف الروابط الطبيعية داخله " (1).

وورد عند (فاخر عاقل) بانه : تقلب النظر في مظاهر الخبرة الماضية داخلياً، عملية استثارة فكرة او افكار ذات طبيعة رمزية، يبدأها عادة بوجود مشكلة وتنتهي باستتساخ او استقراء. (2)

وعرفه (أرسطو) " الصورة الذهنية المستمدة من الواقع " اما عند (أفلاطون) فهي " النموذج المثالي للأشياء الحسية، فهي الوجود الحقيقي " (3)

ويعرفه احمد عطيه الله " عملية عقلية نزوعية تهدف الى الوصول الى الحقيقة المجهولة كحل مشكلة من المشاكل التي تعترض الانسان " (4).

التعريف الاجرائي :

من خلال التعاريف الواردة للمصطلح الفكري لم تجد الباحثة كذلك تعريفاً ينسجم واجراءات البحث الحالي فعرفته اجرائياً (مجموعة العمليات العقلية والإدراكية التي يستطيع الفرد الوصول بها الى استنتاج في قضية ما).

3- التربية

أ - لغة

" تربى تَرْبِيَةً (ر ب و) الولد : تَنَقَّفَ، تهذب الولد: تغذى " (5)
والتربية " رب الولد- رَبّاً : وليه وتعهده بما يغذيه وينميه ويؤديه " (6)
وعرفت التربية على انها "ج ترائب : عظام الصدر مما يلي الترقوتين " (7)
وبتعريف اخر جاءت على انها " ترب : والمعنى المكان : التربية العظيمة من الصدر أعلاه تربية البعيد منحرة ترائب " (8)

ب - اصطلاحاً :

يعرفها (جون دوي) " ادامة الادامة للحياة من الناحية الاجتماعية، فهي التي تعمل على انتقال عادات العمل والتفكير والشعور من الكبار الى الناشئين ، فيغير هذا الانتقال لا يمكن للحياة الاجتماعية ان تدوم " (9).

- 1 - روزنتال، بودلين : الموسوعة الفلسفية، تر : يوسف كرم، ط3، (بيروت : دار الطليعة، 1985)، ص 332.
- 2 - ينظر: فاخر عاقل : معجم علم النفس، (القاهرة : دار العلم للملايين، 1971)، ص 115.
- 3 - مجدي وهبه : معجم المصطلحات الأدبية، (لبنان : بيروت، 1974)، ص 233.
- 4 - احمد عطيه الله : دائرة المعارف الحديثة، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، 1952)، ص 473.
- 5 - جبران مسعود : م. س. ذ ص 243.
- 6 - مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، ج 1، ط5، (ايران : طهران، ب.ت)، ص 321.
- 7 - جماعة من كبار اللغويين العرب : م. س. ذ، ص 196.
- 8 - الأب لويس معلوف اليسوعي : م. س. ذ، ص 58.
- 9 - ماهر اسماعيل الجعفري وآخرون : فلسفة التربية، (بغداد : مديرية دار الكتب للطباعة، 1993)، ص 68.

اما (احمد خورشيد) فعرفها بأنها " نظام اجتماعي يحدد الأثر الفعال للأسرة او المدرسة في تنمية النشء من النواحي الجسمية والعقلية والأخلاقية حتى يمكن ان يحيا حياة في البيئة التي يعيش فيها " (1).

وفي معجم (علم الاجتماع) وردت بكونها " عملية تنتقل من خلالها الحضارة من جيل الى اخر ومن مجتمع الى آخر وتتميز هذه العملية بطابع الحفاظ على التراث الحضاري ونشره وتطويره " (2).

وجاءت عند (محمد علي حافظ) بأنها " المرأة التي تنعكس عليها فلسفة المجتمع الجديدة، والأداة التي تحقق اتجاهاته وتطلعاته " (3).

التعريف الإجرائي :

من خلال استعراض التعريفات التربوية تتفق الباحثة وتعريف علم الاجتماع وتتبناه تعريفاً اجرائياً.

4- الكوميديا

أ- اصطلاحاً

" تسمية لنوع من أنواع المسرح الاسباني تدور مواضيعه حول الحب والشرف والاخلاص، ولكنها الآن تستخدم للتعبير عن المسرحيات التي تتسم بالمرح والهزل " (4)

وهي "مصطلح مشتق من اللاتينية... يشير الى مسرحية ذات هدف ترفيهي ان لم يكن تهذيباً من خلال تصوير العيوب والردائل الفردية او الاجتماعية" (5)

ويعرفها محمد حمدي بأنها : مسرحية ذات موضوع فكاهي ساخر يرمي الى عرض النقائص الانسانية والعيوب الاجتماعية عن طريق تصوير البشر في مواطن نفعهم وضعفهم. (6)

اما (أرسطو) فيعرف الكوميديا على انها " محاكاة لفعل هازل ناقص ذي حجم متكامل في لغة منمقة تختلف في أنواعها باختلاف أجزاء المسرحية بواسطة

-
- 1 - احمد خورشيد التورجي : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط1، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، 1990)، ص 79.
 - 2 - دينكن ميشيل: معجم علم الاجتماع، تر: احسان محمد الحسن، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، 1980)، ص339.
 - 3 - محمد علي حافظ : تطوير السياسة التعليمية في المجتمع العربي، (القاهرة : دار الكشاف للنشر، 1967)، ص 5.
 - 4 - محمود محمد كحيلة : معجم مصطلحات المسرح والدراما، ط1، (مصر : هلا للنشر والتوزيع، 2008)، ص56.
 - 5 - ماري - كلود كانوفا : الكوميديا، تر : علاء شطنان التميمي، ط1، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، 2006)، ص 7.
 - 6 - محمد حمدي ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية (القاهرة : دار الثقافة، 1977)، ص 14.

أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد، بحيث تؤدي الى تطهر النفس عن طريق البهجة والضحك بآثارها لمثل هذه الانفعالات واسطتها الضحك " (1) ويعرفها (احمد عطيه الله) :

" المسرحية الساخرة التي تثير الضحك في النظرة بعرض بعض المواقف الفكاهية التي تبرز بعض العادات المستهجنة لغرض الهزء بها والسخرية منها " (2) اما (أبو معال) فيعرفها بأنها :

" تعبير يطلق على المسرحيات التي تعالج موضوعات مفرحة ولها نهايات سعيدة وتكتب بأسلوب خفيف وتتضمن أحداثاً وشخصيات مرحة " (3) وتعرفها (لينا) بأنها :

"هي المسرحية الفكاهية والتي تنتهي عادة بنهاية سعيدة مفرحة، ويتم فيها نقد المجتمع والسخرية من عيوبه بأسلوب خفيف، مرح، وفيها أحداث وشخصيات فكاهية" (4)

التعريف الإجرائي

تتفق الباحثة وتعريف لينا للكوميديا وتتبناه كتعريفاً اجرائياً.

- 1 - أرسطو : فن الشعر: تر: ابراهيم حمادة (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ب.ت)، ص 110.
- 2 - احمد عطيه الله : دائرة المعارف الحديثة، م.س.ذ، ص 559.
- 3 - عبد الفتاح أبو معال : في مسرح الأطفال، ط1 (الأردن : دار الشروق، 1984)، ص 31.
- 4 - لينا نبيل ابو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، ط1، (الاردن: عمان، 2008)، ص ص 50-51.

المبحث الأول

المحور الأول

الملامح الفكرية والتربوية في عصر النهضة (1300-1600)

يعد عصر النهضة الأوروبية من دلائل الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة فلم يحدد تاريخ معين بدراسة التاريخ الحديث ، فقد ذهب البعض إلى اعتماد سقوط القسطنطينية في يد الأتراك العثمانيين هو بداية التاريخ الأوربي الحديث بسبب حركة إحياء العلوم والثقافات في أوربا، حيث غادر القسطنطينية الكثير من العلماء اليونانيين إلى أوربا حاملين معهم مخطوطاتهم الفنية التي انبثقت برؤى جديدة أضاءت الطريق لظهور النهضة الأوروبية وحركة الإحياء للعلوم. (1)

اختلف المؤرخون حول بداية النهضة الأوروبية ، فمنهم من ذكر بان أواخر القرن الحادي عشر وأوائل القرن الثاني عشر هو البداية الحقيقية لعصر النهضة الأوروبية في فرنسا . حينما كانت قبلة الفن والفنانين ورعاية الثقافة وانتشار الجامعات فيها ومنهم من يقول أن عصر النهضة قد شهدته إيطاليا حين بدأت بالفتح الفكري والثقافي والتخلص من سيطرة الكنسية في القرن الرابع عشر ، ومنه أشعت بتياراتها على العالم المحيط بها. (2)

جاءت النهضة من حيث التسمية بالعصر الذي ابتدأ بالقرن الخامس عشر فهي لا تعني العودة إلى الحضارة الماضية القديمة بشكل جديد بل مدى الاستفادة منه لأنها تشكل تجربة إنسانية حضارية والأخذ منها بما يقتضيه الواقع الجديد. (3)

تعد النهضة حركة من الحركات الإنسانية فهي التي لها جوانبها العديدة والمتباينة، وفيها من الشر ما يعادل من الخير . فهو عصر تطوير لكل انساق القيم الجمالية والأخلاقية والاجتماعية ، إذ تجاذب الفكر النظري الفني في عصر النهضة هواجس نقدية للواقع الذي ساد أوربا في القرون الوسطى ، وجعل الفن لقرون طويلة في وظيفة شعائرية تبشيرية محددة الأطر والقوالب في الشكل والمضمون (4).

من التحولات المهمة في الحياة الاجتماعية التي سادت عصر النهضة تجلت في التبدل في المعتقدات السائدة ومحاولة رفضها كونها قيدت التفكير الحر للإنسان آنذاك ولم تمنحه وسعاً أو قضاءً رحباً يمارس فيه تفكيره بارادة غير مقيدة . وهنا يكون ما اراد الفرد الخلاص من سيطرته هو (الأفكار الدينية) ليس رفضه تماماً وإنما التخفيف من وطأته والنظر اليه على اساس العقل في رفضه او قبوله ، فقد عمت اوربا حركة الانبعاث لأفكار جديدة للسياسة والدين والفن فضلا عن ظهور الاستكشافات الجغرافية الكبيرة وحركة الاصلاح الديني والتطورات العلمية

(1) ينظر : فرانك هوابتج : المدخل الى الفنون المسرحية، تر : كامل يوسف واخرون، ط2، (القاهرة: دار المعرفة، 1970)، ص45.

(2) ينظر : الزغابي الزعابي : الفنون عبر العصور، ط1 ، (الكويت :دار العروبة للنشر ، 1990)ص249.

(3) ينظر : اسماعيل نعمت علام : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك (مصر : دار المعارف ، 1979) ص47.

(4) ينظر : زينبات بيطار : غواية الصورة ، النقد والفن وتحولات القيم والأساليب والروح ، ط ، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، 1999) ص37 .

الخلاقة⁽¹⁾ . كذلك ظهور اختراع الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر ويعزى سبب اختراعها تارة الى (لوران كوستر) وتارة أخرى الى (يوحنا غوتنبرج) الذي طبع التوراة عام (1455)⁽²⁾ .

تلك العلوم الجديدة التي سادت في أوربا (ايطاليا – المانيا – اسبانيا – فرنسا – انكلترا) أثرت على دفع الفرد الى التفكير بشكل اعمق بعيدا عن سلطة الدين التي تشكل انغلاقاً وتغيباً لقدرة العقل في الإدراك مما أدى الى ابتعادهم عن التقاليد وعن كل ما هو موروث .. وفي الواقع ان العصر الوسيط كان يقوم على تمجيد الحقيقة الدينية .. اما في هذا العصر فقد جاء عالم غريب خطير تأكلت فيه القيم القديمة ، وكل ما هو مرتبط بالماضي أي نفس كل ما يعد قديما وإقامة نظام جديد بعيد كل البعد عن العناية الإلهية وما جاءت به من تعاليم ، لذا أعلن التمرد على هذه التعاليم من خلاله وبتأثير الاكتشافات الجديدة التي جاء بها كل من (نيوتن – وغاليلو) وهذه الجهود سعت الى تأسيس نظام ديني وأخلاقي جديد اضافة الى النظام الاجتماعي ولاسيما الأفكار الجديدة التي " دعت الى ان الأرض هي كوكب عادي وليس مثلما كان يعتقد انها كوكب ثابت وهي مركز الوجود تدور حول الشمس جعلت من قيمة الإنسان تتضاءل وبالتالي تضاعف إيمان الفرد " ⁽³⁾، أي الانسان اعتبر ذاته مضاف الى الوجود لاحق به فخفف ايمانه بالعناية الإلهية وضعف قدره بعين ذاته واحس انه متروك لقدره.

نزع الفكر الجديد في هذا العصر الى النفور من حياة التقشف والحرمان ، وان العمل الدنيوي هو الذي يحققه مطالب الحياة الأخلاقية ليكون معتقدا بديلاً للدين السائد ، وبهذا انبثقت الفردية واخذ العقل يسترد سلطانه بعد ان كان مستعبدا من قبل سلطة الدين . فالتفكير الأخلاقي الجديد جاء على وفق (إحياء النزعة العقلية) وكذلك إحياء التراث اليوناني ونبذ اللاهوت في العصور الوسطى⁽⁴⁾ .

أي ان التقاليد والأفكار قد غربلت وألقي بها وبناء على ما تقدم نجد الباحثة انه يسبق أي عملية للتجديد مجموعة من المحاولات كون التجديد في أي عصر من العصور لا يأتي بسهولة ويسر ، وقد تكون هذه المحاولات فاشلة ولكن ما ينجح منها هو الذي يبحث عن واقع جديد يختلف عن سابقه ويحمل قيما وأفكاراً مختلفة .

ان جميع تلك التغيرات الجديدة التي جاء بها عصر النهضة كان يشوبها نوع من النزعة الفردية لاسيما في مجال العلوم الانسانية، اذ أكد الانسانيون على الثقة بالنفس التي تستطيع ان تتال من المشاكل المحيطة بها فضلا عن كونها قادرة على تسخير القوى الطبيعية الخارقة لخدمة الانسان والمجتمع ككل⁽⁵⁾ . ونتيجة ادراك

(1) ينظر : كمال مظهر احمد : النهضة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع(37) ، (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، 1979) ص6.

(2) عماد حاتم : مدخل إلى تاريخ الأدب الأوروبية ، (بيروت : الدار العربية للكتاب ، 1984) ، ص132 .

(3) ينظر: ايليا الحاوي : شكسبير والمسرح الإليزابيثي ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1980) ، ص ص44-46.

(4) ينظر : توفيق الطويل : الفلسفة الخلقية ، (مصر : دار النشر للثقافة ، 1949) ص ص120-121 .

(5) ينظر : محمد محمد صالح : تاريخ أوربا في عصر النهضة وحتى الثورة الفرنسية ، (بغداد : مطبعة الجاحظ ، 1981) ، ص83 .

الأوربيين للنظرة المحددة التي كانوا ينظرون بها الى الحياة والتي غذتها الكنيسة في عقولهم وجدوا ان العالم اكبر بكثير من ذلك . لذا اخذ الانسان موقفا من المعرفة الجديدة ، أثر ذلك في الموقف من المعرفة والعلوم والفنون القديمة والاداب . بسبب تنامي الحركات الانسانية والاجتماعية والفلسفية . ازاء ذلك الانفتاح والانتقال من الماضي لتوطيد أسس علمية في الحاضر والمستقبل وفسح المجال لرؤية جديدة لخلق مجتمع ذات وعي وعقل قيم.(1)

ولد التطور الاقتصادي في عصر النهضة وشهد تحولات عدة في جميع المجالات منها ما هو تجاري وصناعي ومنها ما هو فني، مثل العائلات الثرية التي اهتمت بالفنون مثل عائلة (آل مدتشي) التي كان لها الفضل الكبير في انطلاق الحركة الفنية والعمل على ازدهارها والاهتمام بالتجارة التي أدت الى إثراء المواطن الأوروبي . كل تلك المجالات ادت الى ظهور الفردية التي تغلب عليها النزعة الشخصية التي تهدف الى انماء الفرد وتنقيفه .(2)

شملت النهضة كافة الميادين منها ما يخص مجال الفكر الديني والسياسي والفلسفي والأدبي والفني التربوي لذلك العصر، ففي الجانب الديني كان لـ (مارتن لوتر)* مفاهيم تحت على ترك الكنيسة بسبب ما كانت تقوم به من ضغط على الفرد ، فضلا عن إصلاح رجال الدين أنفسهم ،ودعا الى نشر التعليم دون تدخل الكنيسة وضرورة اقتضاء الحاجة الى ذلك بل عن طريق فهم الكتاب المقدس عبر لغة دارجة مفهومة ، أي قبول هذه التعاليم وفق رؤية عقلية وليس وفق إخضاع الإنسان الى عاطفة بليدة (3) .

امتلكت الحركة الإصلاحية البروتستانتية في النصف الأول من القرن السادس عشر دوراً في قيادة الإصلاح الديني الذي يدعو الى التقليل من حدة الكنيسة كما دعت الى محاربة سلطتها وأكدت على إيمان الفرد لذاته (4) . "وقد وجدت حركة الإصلاح هذه ان الفن من اشد الظواهر الإنسانية قابلية لإثارة الأحاسيس" (5) . ارتبط التحول الديني السائد الى دنيوي انساني جميل بالشرف والشجاعة على خلاف اخلاق العصر الوسيط التي نميت باتجاه الخوف من (اللانهائي – المطلق) ، ولكن بمجيء عصر النهضة فقد كانت قيم النبيل والشرف والحب هي القيم المثلى وشكلت العودة الى القديم في الاستفادة منها في نظرتها الى

-
- (1) ينظر : محمود عبد الرزاق ،منير عطا الله سليمان : تاريخ التربية ،(الكويت : د.م، 1973)، ص227 .
 (2) ينظر : محسن محمد عطية :الفن والجمال في عصر النهضة ، (القاهرة :عالم الكتب ، 2002) ص104 .
 * مارتن لوتر : (1483-1546) هو قائد في حركة الإصلاح الديني ، تزعم الحركة الثورية التي كانت قد بدأت في ألمانيا قبل النهضة وفي أثنائها . كانت له اهتمامات في التعليم وكذلك الموسيقى التي أصبحت جزءاً مهماً في التربية الألمانية ، اهتم بالرياضة البدنية والتربية الجسدية لأنها كانت جديدة على الفكر الألماني .
 للمزيد ينظر : فاخر عاقل : التربية قديمها وحديثها ، ط3،(بيروت :دار العلم للملايين ،1981) ص 92-93 .
 (3) ينظر : محمود السيد سلطان ، صادق جعفر إسماعيل :مسار الفكر التربوي عبر العصور ،(الكويت: مؤسسة الوحدة للنشر ، 1977) صص119-120 .
 (4) ينظر محمد الادهمي : تاريخ اوربا الحديث ،عصر النهضة ، الثورة الفرنسية ،(بغداد : مطبعة وزارة التعليم العالي ، 1989) صص51-54 .
 (5) حنا عبود : الحداثة عبر التاريخ ، (منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1989)، ص113 .

الانسان⁽¹⁾. اما في الجانب السياسي فكان الإقطاع هم من يمسك بدفة الحكم ، الا ان هذا لم يعد ملائماً لعصر الأفكار والتطور فتحول النظام من الإقطاعي الى حكومة مركزية .

يعد المفكر (ميكافيلي)* من ابرز المفكرين السياسيين لعصر النهضة حيث رفض كل عناية إلهية للسلطة ، طرح آراءه السياسية على وفق تلك الاسس فكيف يمكن ان يكون ثمة عناية إلهية وهو يجعلها رمزاً للخساسة ورمزا للغدر . وقد اكد على ان الواقع هو ان يتكل المرء على نفسه في كل شيء⁽²⁾ فالناس عنده مقصرون على الانانية ، وقواعد الاخلاق قد وضعت من اجل الافراد وليس للسياسة والحكام ، فان السياسة تقوم على الحذر مقرونا بالقوة وللحاكم دون افراد شعبه ان يتخلى عن مبادئ الاخلاق اذا عاقته عن تحقيق اهدافه وان يلجأ الى الجريمة والخداع والمكر والدهاء والالتواء متى اعانته هذه الصفات على تقوية نفوذه ونفع بلاده⁽³⁾ . حيث كانت الغاية العليا في السياسة في نظره هي المصلحة العامة والامن والرفاهية للجماعة ، فرأى ان في السياسة لا مجال لأحكام الأخلاق وليس القصد اعتماد سوء الاخلاق في تقويم الافعال السياسية ، لكن الغاية والعبرة تكمن في النجاح وحده . أي تحقيق المنفعة والرفاهية للجميع ، من هنا جاءت مقولته (الغاية تبرر الوسيلة)⁽⁴⁾ . ان للتغيرات التي شملت الحياة السياسية دوراً كبيراً في تنظيم الحياة بعد ان دخلت عليها اسس ومفاهيم جديدة حاولت طرحها من خلال اراء (ميكافيلي) التي كانت لها الدور في تأسيس وربط السياسة بالدين والمجتمع من خلال بحث تلك القيم عبر اكماله .

ففي غمرة هذه التيارات نمت فلسفة أخلاقية جديدة ابان القرن الخامس عشر حيث ظهر عدد من المفكرين من امثال (بونبو ناتزي)* الذي رأى ان الفضيلة التي تصنع بغية ثواب مغاير لها ليست فضيلة ، وان الفعل النزيه برأيه أجمل من الفعل النفعي . والثواب الحق هو الفضيلة نفسها وما يلحقها من اغتباط ، اما الاجر المغاير للفضيلة ، فثواب عرضي لا يمت الى الفضيلة بسبب ان الغاية الطبيعية للانسان هي طبيعته الانسانية وان في كرامة الفضيلة وعار الرذيلة لسببا كافيا لمحبة الاولى والترفع عن الثانية. فليس يسوغ الانسان، سواء اكان فانيا ام خالداً. ان يحيد عن طريق الخير⁽⁵⁾ "فالانسان الذي ليس لديه غاية خارقة للطبيعة، ينبغي ان يتخذ

(1) ينظر : صلاح قنصرة : فلسفة العلم ، (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر ، 1998)ص132.

* ميكافيلي : (1469- 1527) مفكر وفيلسوف ومؤرخ ايطالي ، كان موظفا في الحكومة من سنة 1498، في سن التاسعة والعشرين أصبح مستشارا وكاتبا للحرية والسلام ، تميز بثقافة عالية في الآداب اللاتينية ، انغمس في الصراعات السياسية التي واكبت عصره (عصر النهضة) من أشهر مؤلفاته (كتاب الأمير) (والمقالات) كتبهما سنة (1513-1526) .

للمزيد ينظر : عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة ، ج 2 ، ط 1 ، (ايران : قم .ب.ت) صص 463-464.

(2) ينظر : م.س.ذ ، صص 464-465.

(3) ينظر : توفيق الطويل : م.س.ذ ، ص121.

(4) ينظر : عبد الرحمن بدوي : م.س.ذ ، ص465

* بونبو ناتزي : (1462-1525) هو من أشهر أساتذة الجامعة الارسطوطالية الرشدية والتي تشبثت بتأويل ابن رشد الأرسطي.

للمزيد ينظر : يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديث ، (بيروت : لبنان .ب.ت)، ص15.

(5) يوسف كرم : م.س.ذ ، ص15.

البشرية نفسها وواجباته اليومية غاية له ، عليه ان يجد في حب الفضيلة وفي عار الشر دافعا كافيا الى العمل" (1).

بدأ أعلام الفكر النهضوي أمثال (دانتي * - بترارك ** - بوكاشيو ***) بالبحث عن سبل للنهوض باللغة والأدب . ف (دانتي) اهتم بالإنسانية وبالسياسة والأحداث التي عاصرها وحفل بالأخلاق والتهديب ونصب مسرح ملحمة الشعرية (كوميديا الإلهية) التي كانت حدثا جديداً في الأدب ، لقبها الناس بالآلهية لأنهم شعروا عند ظهورها أدباً أوريبياً جديداً انبثق، فقد كتب باللغة الايطالية العامة الدارجة وليس باللغة اللاتينية. اعتبرت تلك الملحمة خطوة جديدة نحو التطور الفكري وعاملاً من أهم العوامل في التاريخ البشري (2). فقد كان في " المركز التياري الفكري ، فهو جعل الموضوع ، الفكرة العنصر الأول في الأدب الرفيع الذي اسماه ثقل المعنى" (3).

يعد الشاعر (بترارك) من شعراء النهضة الذي عني باللغة اللاتينية التي هي لغة الشعراء والفلاسفة الأقدمين. كان يكتب باللغة الايطالية للتسلية وبدافع الوطنية وبدافع من أحاسيسه ونبضات قلبه إذ اعتقد العديد في عهده ان اللغة الايطالية لا تصلح الا للكتابة في الموضوعات الغرامية والبحوث السطحية بل ان اللغة الايطالية تتسع للكتابة في شتى الموضوعات حتى لو كانت عميقة توضع فيها قصائد لم تخل عن بعض القوافي والأبيات الشعرية . وبدا (بترارك) في نظم أشعاره الايطالية منذ هيامه بمعشوقته (لاورا) وذاعت بها الاشعار وجرت بها السنة المحبين والعشاق (4). جاهد (بترارك) ضد الآراء التربوية القديمة وخاصة آراء المدرسين والأرسطوطاليين واستطاع ان يبرز أهمية دراسة الاداب الكلاسيكية بدلا من الدراسات التي سار على منهجها الطلاب ومعاهد التعليم والكنيسة (5).

(1) أميل برهيه : تاريخ الفلسفة ، العصر الوسيط والنهضة ، ج3 ، ط1 (بيروت : دار الطباعة، 1983) ص 283-284.

* دانتي اللجيري : (1265-1321) من أعظم الشعراء الايطاليين وعلم من اعلام الكتاب والأدباء له كتابا مستقلا عن اللغة الدارجة ، أي اللغة العامة التي مهدت الطريق أمام قصص (بوكاشيو) الذي ترجم حياة دانتي في ايطاليا .

** بترارك : (1304-1374) ولد من اصل فلورنسي رقيق الحال من ابوين فقيرين بسبب طردهما من بلدهما (فلورنسه) وكانت ولادته في مدينة (ارتزيد) ... بقي طوال حياته لاوطن له فآثر ذلك على شعره ونتاجه الادبي الذي خلا من كل مظهر من مظاهر الروح الوطنية . امتلك استعدادا فطريا حمله على التأمل والتفكير والخيال الشعري ، فهو ميال الى كبار الشعراء والفلاسفة الاقدمين من امثال (شيشرون) ، فالادب كان بالنسبة له هو المستقبل والغد الذي ينظره . له عدة مؤلفات احتوت على النواحي الفنية والفكرية منها كتاب (افريقيا) وهي ملحمة وقصيدة حماسية تاريخية و(سير مشاهير الرجال) و(الأسرار) و(المذكرات) و(المسائل الدينية) و(حياة الوحدة) .

للمزيد ينظر : طه فوزي : فن الادب الإيطالي ، (مصر : مكتبة نهضة مصر ، 1962) ص 12-14 .
*** بوكاتشو : (1313-1375)، من الادباء الايطاليين المعروفين الذين افاد ادباء فلورنسا في الكتابة باللغة الايطالية التي حرص عليها كثيراً وهذا ما ساعد في اخراج التنسكانية الادبية التي اصبحت نموذجاً لمنطق شبيه الجزيرة، ينظر ول ديورانت، قصة الحضارة، النهضة، ج1، مج 5، م.س.د، ص 216.

(2) روبرت داوتر : م.س.د، ص 367.

(3) سكوت جيمس : صناعة الادب ، تر : هاشم الهنداوي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ب.ت) ص 92.

(4) م. س . ذ ، ص 92-93.

(5) ينظر : محمود عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان ، م.س.د، ص 257.

تري الباحثة ان مؤلفات (بترارك) تميزت بميزة ايجابية وهي توجيه الاهتمام الى قيمة الفرص المختلفة التي تهيأ الحياة للفرد لينمي نفسه بممارسة اوجه النشاط التي كانت قد حرمتها تحريماً تاماً روح الزهد والحرمان التي كانت تنسم بها العصور الوسطى .

اما بوكاشيو وصاحب رواية (دي كاميرون) تلك الرواية التي كانت المفتاح الذي فتح الباب امام الأدب الأوربي، وتعد من الروايات المهمة في الأدب الايطالي (1).

تضمن الجانب الفني ظهور اتجاه جديد في فن (التصوير والنحت والعمارة) يقوم على أساس نبذ الأساليب القديمة الموجودة وبعث التراث الكلاسيكي القديم في صورة جديدة فظهرت أسماء في مجال الفنون التشكيلية امثال (دافنشي – دوناتيلو – مايكل انجيلو).

ففي مجال المسرح أخذت الدراما تتطور بشكل تدريجي لتشكل في قالب جديد غير ما جاء او شكل به القالب القديم الموروث (قوانين هوراس او ارسطو) وطبيعة العصر كانت حافزا لهذا التأسيس الجديد ، أي ان طبيعة الدراما بدأت بالتطور واخذت ترسخ كيانا جديدا مخلفاً نوعاً ما ممزوجاً بروح العصر الذي ولدت فيه ومنه ، إضافة الى إحياء الفنون القديمة الإغريقية والرومانية (2) .

حملت دراما عصر النهضة كمأ من المتناقضات والطروحات التي لم تكن الحياة قد شهدتها من قبل . "ان هذا العصر بالرغم من رصانته واصالته الا انه لم يكن متعصبا لاتجاه بعينه وانما اتاح لجميع المسرحيين على اختلاف مشاربهم فرصة الظهور والحياة الملائمة حتى تمكن الجميع من ان يجدوا فرصة نادرة للتعبير عن طاقاتهم الفنية وتفجير هذه الطاقات الى اعلى درجة في الإشباع" (3).

أخذت الخطوط الدرامية تتفاعل مع الواقع وتصوره وفق اراء كتاب العصر وصياغتهم واساليبهم المميزة فمن الكتاب الدراميين الكوميديين (ميكافيلي – اريستو* – ارتينو**) ، فميكافيلي خلق لنا كوميديا (ماندر اجولا) حيث عكس فيها فلسفة السياسة وآراءه الاجتماعية بوساطة المواقف فهي كوميديا نقدية يشير مضمونها الى ان "الغباء والغفلة مرض خطير يجب محاربته بيقظة، أي الذكاء والوعي بالهدف، وان الامل يجب ان يقضي على الخوف من الوسائل في سبيل تحقيق الغايات التي لا بد للانسان حتى لو لجأ الى الحيلة والخداع كي يعيش" (4).

(1) م.س.ذ، ص257.

(2) ينظر :رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو ، الآن ، (بيروت : دار العودة ، 1975) ، ص241.

(3) لويس فارجاس : المرشد الى الدراما ، تر : أمين سلامة محمد ، مجلة المسرح ، ع20 ، (القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف) ، 1965، ص85 .

* اريستو : (1474-1533) ولد في ايطاليا تلقى تعليمه في (رارا) وقد الحق بها ليتعلم القانون الذي رفضه وفضل عليه الشعر، الف عدداً من المسرحيات، ترجع شهرته الى قصيدته (ارلند فيوربوزو)، ينظر: اشلي ديوكسي: الدراما، القاهرة، عالم الكتب، ب.ت، ص100.

** ارتينيو: (1494-1556)، كاتب ايطالي كتب عدداً من المسرحيات امتاز مسرحه بالنقد اللاذع، ينظر: ول ديورانت، م.س.د، ص183.

(4) علي شلش : عندما تنازل ميكافيلي ، مجلة المسرح ، ع(70)، (القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف ، 1970)، ص48.

يعد (اريسـتو)، من الكتاب الكوميديين الايطاليين المساهمين في ارساء المعالم الادبية والفنية للنهضة الجديدة، جاءت اعماله على وفق المسرحية اللاتينية، وتناولت كوميدياته مضامين فكرية وتربوية متناولة الجانب الاجتماعي لكافة الطبقات ابتداءً من طبقة الملوك والامراء وصولاً الى طبقة اللصوص والمحتالين، وهذا مثل بطبيعة الحال التنوع الموجود في المسرح نفسه الذي احسن تصوره بكافة التفصيلات والتلميحات الواقعية كونه لا يخلو من عيوب وسلبات سائدة (1) وفي الاطار ذاته نجد كاتباً مسرحياً آخر وهو (ارتينو) الذي امتاز بمسرحه النقدي الباعث على التهكم والاستياء من السلطات السياسية ولكن على الرغم من التقليد الواضح للملهة الرومانية قد ارستم لنفسه خطأً درامياً جديداً بقيت آثاره الى ايامنا هذه في كتابته للكوميديا وهو عندما قال " أنا لا اصور الناس كما يجب ان يكونوا بل كما هم في الحياة " (2) . فضلاً عن ظهور الكاتيين الاسبانيين (لوب دي فيجا) (1562-1635) و(كالديرون) اذ كانت حرياتهم تقدم ما يهم حياة المجتمع (الواقعية) بمواضيع عاطفية ذات متناقضات تستهدف إثارة المتفرج. واحتوت مسرحياتهم كذلك على مواضيع تضمنت المجد والقيم والغيرة والايمان واحترام الطاعة والولاء للحاكم ، تلك الميزة تميزت بها المسرحيات الاسبانية (3).

من هنا يتبين ان لعصر النهضة في تاريخ المسرح ، فقد اخرج او شهد مولد (الاوبرا) التي كانت من نتاجاته، اذ نشأت من قبل (بيري ورنيوستيني) فاخرجا اوبرا (دافني) 1597 التي تعد أول أوبرا في العالم فهي لم تتقيد بقيود التراجيديا مما ادى الى انتشارها وانماؤها سريعاً.

وبرزت (الدراما الرعوية) التي نمت بفضل الشاعر (توركو اترتاسو) (1544-1595) اذ كانت في مسرحياته عاطفة وتحرر للقطات الريفية المائعة ، واخلاص وجمال تهوى اليه النفوس، وتكمن قيمتها في ذاتها واثرها. (4) اما من حيث الجانب التربوي فقد حصلت في هذا المضمار تغيرات تربوية على يد عدد من مفكري النهضة التربويين من أمثال (ارازمس) * الذي يعد من زعماء الحركة الانسانية والتي تناولت ابحاثه جميع مظاهر التربية ، وعمل على نشرها لا لأنها شكل من اشكال الثقافة الذاتية ولكن لأنها كانت أهم عامل من عوامل الاصلاح الأخلاقي والديني والتربوي والاجتماعي الذي اشتدت الحاجة اليه في ذلك العصر النهضوي (5) .

(1) ينظر : ايليا الحاوي، ديرندلو، ج1، (بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1980)، ص.ص 44-45.

(2) اشلي دبو كسي : م.س.ذ، ص100.

(3) ينظر : رشاد رشدي : م.س.ذ، ص66.

(4) ينظر : فرانك هوايتنج : م.س.ذ، ص 48-49.

* (ارازمس) : (1467-1536) رائد وعلم من اعلام الحركة الانسانية التربوية حذق آداب القدماء ولغاتهم بالدراسة في باريس واكسفورد وايطاليا ، وأعطى دروساً خصوصية فيها ، ثم أصبح مدرسا للدراسات الانسانية في كمبردج وبقي أستاذاً متنقلاً بين انكلترا وفرنسا وهولندا وايطاليا . وهناك أدى خدمة للتعليم بالمراسلات الشخصية والاتصالات المباشرة للطلبة .

ينظر : محمود عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان : م.س.ذ، ص260.

(5) ينظر : م.س.ذ، ص260.

جاء (ارازمس) ليدعم مكانة العقل كأساس في إدراك الأشياء ، ادرك العالم المحيط بالفرد ولا مجال لاعتماد الفرد على الماورائيات الغيبية التي من شأنها ان تشكل خرافة أو تقليدا قديما يرتبط بعالم الأرواح ، كونها سليفة جاءت من ارض المجتمعات القديمة على الحاضر لأهمية التربية والفكر في حياة المجتمع (1).

تجد الباحثة اراء (ارازمس) التربوية عدة أمور منها:

1. ان مؤلفات الكتاب القدامى والاباء المسيحيين ، والكتب المقدسة تتضمن كل ما هو ضروري لحياة الانسان في حياته .
2. اللجوء الى التحليل الأدبي، وتذوق جمال الأدب، وترك المناقشات الجدلية الدقيقة المحاطة بالغموض واللبس .
3. أعطى أهمية للغة وقواعدها وجعلها أساس العمل المدرسي لكونها وسيلة لتذوق مجال الأدب.
4. اهتم بالغرض الخلقي للتربية ، فدراسة الآداب الدينية والمشاركة في طقوسها يجب ان تكون جزءاً هاماً من التربية ، وترك الأساليب الوحشية في تأديب الأطفال .
5. أعطى دوراً هاماً للأم في تنمية حياة الطفل .
6. أعطى أهمية لدور التربية الرياضية في اعداد الطفل للحياة وأهمية ربط التربية بالحياة نفسها (2) .

اما (رابليه)* الذي امتلك سليفة هجائية وجدت منطلقاً لها في التقاليد التي كانت شائعة في القرن السادس عشر . فرأى في نقدها مناسبة للسلوى والرقابة ، كما عني بالنظافة والرياضة ، ودعا الى النزعة الواقعية في التعليم مقابل النزعة الصورية الحدسية (3).

اكّد (رابليه) على جملة امور تربوية منها :

1. ضرورة استخدام الملاحظة في التدريس وان ترتبط الدراسة في الحياة.
2. ضرورة الابتعاد عن القسوة في التعليم.
3. انتقد بسخريته اللاذعة منهج التربية القائم على دراسة الألفاظ والكلمات مستتباً لدراسة الحقائق الحيوية .
4. اهتم بالتربية التي تشمل على العناصر الاجتماعية والخلقية والبدنية .

(1) ينظر : محمود السيد سلطان، صادق جعفر إسماعيل :م.س.ذ، صص 127-129.

(2) ينظر : محمود عبد الرزاق، منير عطا الله سليمان : م . س . ذ ، ص ص 261 – 262 .

* (رابليه) : (1483-1533) احد المربين الفرنسيين الواقعيين الإنسانيين ، تعود أهميته إلى تأثيره على مونتني ورسولوك ، كان عالماً وأستاذاً جامعياً ، اهتم بمحاربته لأعمال معاصريه الشكلية الضحلة الغير صريحة في الدولة والكنيسة .

للمزيد ينظر : فاخر عاقل :م.س.ذ، ص ص 108-109.

علاوة على ذلك فقد كان راهباً طبيياً عقلاً في الموقف ساخراً ونقداً صاحب رواية (جارجانتوا- بانناتجوريل) ذات ملكة خيالية انتقد رابليه من خلالها نظم بلاده وقوانينها وفسادها وعكس عقلانية عصر النهضة وإيمانه بالإنسان والحرية والطبيعة والتجريب الواقعي

للمزيد ينظر : جون جاسنر : كريستوفر مارلو ، تر : سامي خشبة ، مجلة المسرح ، ع4 ، (القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف ، 1987) ، ص44.

(3) ينظر : عبد الله عبد الدايم : التربية عبر العصور ، من العصور القديمة حتى أوائل القرن العشرين ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1975) ، ص ص 279-281.

5. امن بدراسة الكتب التي تطبق حقائقها تطبيقا فعليا حقيقيا في الحياة (1) .
التربية في عصر النهضة كانت تربية حرة تنوعت وشملت التربية البدنية
والخلقية والجمالية والأدبية والاجتماعية ، وكما شملت العناصر المعنوية المجردة
للأدب واللاهوت وتعاليم الكنيسة ، أما هدفها فكان خلق فرد حر يتميز بذاتية خاصة
ويمتلك قدرة على ممارسة مهامه الحياتية .
ان أي اكتشاف جديد لابد وان يرمي بظلاله على الحياة ومن ثم يقوم بعمل نقله
فيها باتجاه تطورها . ولقد تبين للباحثة أهمية الاكتشافات وتأثيرها في تفسير مسار
التفكير الانساني واخراجه من حالة الركود والخشوع لكل المسلمات التي درج
التفكير عليها ، فالحياة الاجتماعية تعد مجالا للحراك الفكري والعلمي والتاريخي
على حد سواء فلا يمكن ان يتطور الأدب او الفن او العلوم بمعزل عن تطور
الاتجاهات الأخرى .

(1) ينظر : سعد مرسي احمد : تطور الفكر التربوي ، (القاهرة : دار الثقافة العربية للطباعة 1966) ، ص
ص420-419.

المحور الثاني : الملامح الفكرية والتربوية في العصر الإليزابيثي *

يعد العصر الوسيط بالنظر إلى عصر النهضة والنهضة الإليزابيثية ذا بنية عاجزة عن مسايرة كل ما هو جديد ، إذ لم يحصل أي تطور في ذهنية الفرد ، ولقد شكل هذا العصر حاجزاً ، رغم نشاط المعرفة المختلفة لكنها كانت ترزخ تحت قسوة المناخ المتسلط لللاهوت وسيطرة الكنيسة ورجالها ذوي القوة التدميرية ضد الخارجين على الأعراف والقوانين التي وضعوها . لقد زرع فكر عصر النهضة والإليزابيثي كل تلك المضامين والقيم التي تستند إلى اللاهوتية وأوقفت كافة أشكال الوصاية المرغمة للتفكير الإنساني ، مما جعل الفكر الفلسفي في العصور الوسطى يقف موقفاً متأزماً بفعل التغير الحاصل في الحياة الفكرية الجديدة (1).

وهكذا يكون عصر النهضة قد تخلص من تلك السطوة وذلك التعسف أدى إلى اختلاف ما كان عليه الحال بين الماضي والحاضر.

الواقع الإليزابيثي من ناحيته السياسية بدأ بالإصلاح أولاً ، إصلاح الأوضاع المترتبة على الصراعات ، فسابقاً كانت السيطرة للكنيسة ورجالها من جانب ومن جانب آخر يقابلها سيطرة النبلاء لرجال الكنيسة أو الأقوياء ، وبذلك المهيمونات كان لا بد من وجود مخلص ومنقذ يقوم بعملية الإصلاح تلك . ففكرة الإصلاح والخلاص كانتا تحديداً في انكلترا قد بدأت على يد أسرة (تيودور) التي كان من أشهر حكامها (هنري الثامن) الذي حكم ما بين (1509 – 1547) ومن ثم أبنته الملكة (إليزابيث) التي منحت الفرد حرية أكبر ودفعاً بانتعاش قدراتهم مما انعكس إيجابياً في مجالات السياسة والفكر والفن والعلم والتجارة والفلسفة وذلك كله بسبب التحرر من السلطة الدينية ورجال الكنيسة (2).

يبرز دور الملكة (إليزابيث) من خلال مجموعة أنشطة قامت بها ، فرافق مجموعة الأنشطة تلك نشاطها السياسي عبر ما قامت به من توازن سياسي ديني لكفتي الصراع المتمثل بالمذهبيين (الكاثوليك – البروتستانت) ، يضاف إلى ذلك ازدهار اقتصادي ترتبط به ازدهار فكري وثقافي ، كل تلك الأمور ولدت استرخاء كان نتيجة هيمنة الفكر والعمل على موضوع الإنسان والكشف عن قضاياه.

بدأ ما قامت به الملكة (إليزابيث) واضح التأثير على الحياة وبكافة مستوياتها ، فقد ظهرت عدة ملامح في عصرها منها ما كان مادياً ومنها ما كان روحياً وفكرياً ، مما أدى إلى ظهور الطبقة الوسطى وسيطرة الدولة . إضافة إلى عمق الروح الوطنية ، وكذلك اعتماد اللغة الانكليزية في التعامل والتعبير والتواصل ، كل تلك العوامل مهدت لاستقبال أفكار ونظريات جديدة . منها فكرة (النظام) والعمل على

* (إليزابيث) ملكة انكلترا التي اعتلت العرش (1558 – 1603) وانتسب العصر باسمها والمسرحيات التي أطلق عليها اسمها كتبت في الثلث الأخير من حكمها .

للمزيد ينظر جون رسل تايلر : الموسوعة المسرحية ، تر : سمير عبد الرحيم الجليبي ، ج 1 ، (بغداد : دار المأمون ، 1991) ، ص 183 .

(1) ينظر : محمد جلوب فرحان : بيئة الفكر الفلسفي الحديث ، مشروع قراءة لفكر عصر النهضة ، (الموصل : منشورات مكتبة بسام ، 1987) ، ص 9 – 10 .

(2) ينظر : أ.م.و. تيليارد : الأدب في عصر شكسبير ، تر : نبيل حلمي ، (القاهرة : دار المعارف 1971) ، ص 8.

ربط العلاقات بين الإنسان والمجتمع . مما جعل هذه الفكرة الحيوية مسيطرة على كثير من كتابات مؤلفي وكتاب ذلك العصر (1).

في الحقبة التي حكمت فيها الملكة (إليزابيث) حصل ثمة توازن متحول ما بين الاهتمامات الفردية والاهتمامات الجماعية، وحب الذات وتحقيق مطامحها التي أساسها ليس انعزالياً أو انفصالياً ، وإنما كانت هنالك سمة سائدة إلا وهي سمة النقاش والتبادل الفكري بين الفرد ومحيطه (2).

أنَّ ما يشكل أهمية في الجانب السياسي لعصر الملكة (إليزابيث) ما قامت به لاستتباب الأوضاع، فعصرها تميز بالاستقلالية والفرادة في الجوانب الفكرية ، بسبب لأن النهضة شملت أوربا كلها. فالنهضة في إيطاليا كانت تتميز بمجال الفن والفكر وبأحياء التراث الفلسفي والأدبي الوافد من الإغريق والرومان ، وإذا كانت النهضة في فرنسا تمثلت بأحياء اللغة الفرنسية واستخدمتها كوسيط أدبي ناجح فالنهضة جاءت في انكلترا مختلفة نوعاً ما بما تضافرت جهود وعوامل ساعدت في نضوج تلك النهضة ومن تلك العوامل هو تحقيق الوحدة الوطنية عبر إنشاء دولة مركزية تحكمها المملكة قائمة على أساس دعم مضامين مهمة باتجاهات عدة فخلقت برمجة لسياسة الدولة المنظمة والقائمة على أساس السيطرة على التكتلات السياسية أو سيطرة الإقطاعي أو الكنيسة حتى إن هذه العوامل هي عوامل محفزة تأسست طوال حقبة من الزمن ليست بالقصيرة من أجل إنضاج الحضارة الأوروبية أساساً. (3)

حكم الملكة (إليزابيث) أدى إلى قيام فضائل عدة منها :

1. انها وفقت في توحيد المملكة الممزقة , ووفقت بين المذهبين (الكاثوليكي – البروتستانتية) .
2. فتكت بالجوزيت قتلاً وحرقاً وتقطيعاً مما صبغ عهدها بصبغة الدم .
3. فوضت إلى زملائها ببعض المسؤوليات لتتفرغ إلى المعضلات الكبرى هذا ساعد على أن يقوم هؤلاء بحماية مصالحهم.
4. انتصار الأسطول البحري الانكليزي على الأسطول (الارمادا) الاسباني عزز موقع المملكة.
5. ازدياد التجارة الانكليزية (4).

عصر النهضة في انكلترا كان له طابع خاص اختلف عن بقية البلدان الأوروبية ويرجع الأمر في ذلك إلى عدة أسباب أهمها الظروف السياسية والاجتماعية التي حكمت تطور المجتمعات الأوروبية وحقوقها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، أدى ذلك الى الاستقرار السياسي والاقتصادي في انكلترا مما أدى إلى استقرار اجتماعي على اعتبار إن الأخير هو تحصيل حاصل للاستقرارين الأوليين ، فساد المجتمع نوع من الاستقرار قادنا إلى ازدهار الطروحات الفكرية والتربوية في تلك الحقبة التي كانت منتشرة قبل القرنين الخامس والسادس عشر ، وبدأ المفكرون

(1) ينظر : م.س.ذ.ص9.

(2) ينظر : جانيت ديلون: شكسبير والإنسان المستوح ، تر : جبرا إبراهيم جبرا، (بغداد : وزارة الثقافة والأعلام ، 1986) ص ص 11-13.

(3) ينظر : أ.م.و. تيلارد : م.س.ذ. ، ص 7.

(4) ينظر : ايليا الحاوي : م . س . ذ ، ص 78-79 .

يطرحون آراءهم الجديدة بجرأة وتحد وتشجيع من (الملكة إليزابيث) التي دعمت الفنون والآداب والأفكار في زمانها ، فظهرت مجموعة من المفكرين والعلماء والفنانين والكتاب كان لوجودهم فاعلية في تدعيم تأسيسات هذه الحقبة من الزمن، فقد تطور الحال في التحدي الفكري وحل منطق العلم فوصل الأمر إلى اختراق المقدس والتداول فيه على أنه شيء لا بد وأن يقترب من حياة الناس لفهمه ومناقشته وإدراكه وتحديد موقف منه من قبل الأفراد، جاء ذلك بسبب الدور الذي لعبه المفكرون والفلاسفة أمثال (برونو*، بيكون**).

أما الأمر لدى (برونو) فقد بدأ يأخذ بعداً آخر وهو لا يبتعد عن فضاء التغيير والانقلاب الفكري على القيم الموروثة، فقد تميزت فلسفته بجديدها الثوري كونها فعل إيمان لم يدخل في سجال الفكر المسيحي، ومن باب آخر فإن فلسفته تتصل بالفلسفة الايونية لسقراط وهو يثق بالدرجة الأولى بالإدراك بالعلوم المدركة بالحواس، إن أفكاره تناولت المعرفة بشكل آخر جديد وبسبب آرائه تلك اتهم من قبل رجال الكنيسة بأنه شكك بعقيدة الثالوث ، فأطلق كلمته قبل أن يرتقي المحرقة فقال عن حاكميه "وانتم تطلقون حكمكم خائفون أكثر مني وأنا استمع إليه"⁽¹⁾ . حيث عبر عن أهدافه في فلسفته وهي لا تطمح لثواب السماء الذي تعد به الكنيسة بل هو يعتد بنفسه لنفسه فتميز أسلوبه الجديد (بالحولية) أو مذهب الحلول بعد سلسلة من المحاولات الطويلة . لقد شخص الإنسان الذي يسمو وتعالى بنشاطه الفكري الفعال ، فنظريته حملت وجهات نظر حول تعدديه العوالم ولانهائية الكون حيث جسد في كتابه (طرد الدابة المنتصرة) رفضه للتعصب الكاثوليكي والتعصب الإصلاحي ليقول "إن الدين الحقيقي هو دين التعايش السلمي بين الأديان المبني على قاعدة وحيدة هي التفاهم المشترك وحرية التبادل"⁽²⁾ .

عمد (بيكون) إلى تصنيف العلوم حسب القوى المدركة تلك القوى المتمثلة في ثلاثة هي :

1. الذاكرة وموضوعها التاريخ وبدورة مقسم إلى نوعين :

* (جيوردانو برونو) : (1548-1600) مفكر وفيلسوف عاش حقبة مهمة في انكلترا بعد هروبه من إيطاليا في كنف ورعاية الملكة إليزابيث) لكنه قبل ذلك عاش مرحلة عصيبة بسبب تشرده ومطاردته من قبل رجال الكنيسة ، فنتيجة آرائه الجريئة ووقوفه ضد السائد الديني ، أدى به الأمر إلى ارتقاءه المحرقة ليموت من أجل مبادئه وأفكاره على طريقة غاليليو .

للمزيد ينظر : ارنست بلوخ : فلسفة عصر النهضة ، تر : الياس مرقص ، ط1 ، (بيروت : دار الحقيقة للطباعة والنشر ، 1980) ، ص 41 .

** (فرانسيس بيكون) : (1561-1626) ولد في مدينة لندن في أسرة كريمة ، كان أبوه (السير نيكولاس) حامل أختام الملكة إليزابيث ، دخل جامعة كمبردج وخرج منها دون أن يحصل على إجازة علميه، اقبل دراسة القانون وانتظم في سلك المحاماة سنة 1582، انتخب عضواً في مجلس النواب بعد سنتين اخذ يعلم بمدرسة الحقوق، ثم عينته الملكة (إليزابيث) ، مستشاراً، وبلغ أرقى المناصب القضائية وأصبح وزيراً سنة 1618، له عدة كتب منها كتاب وضع باللغة اللاتينية اسماء (الاركون الجديد) نشره سنة 1620 ووضع كتاباً في السياسة اسماء (اتلنس الجديدة) وجعله على نسق (اليوتوبيا) و (مدينة الشمس) ، وله كتب كذلك أدبية وتاريخية وقانونية، فمن مؤلفاته القانونية كتاب (أحلام القانون) وضعه سنة 1599 تمهيداً لتنظيم القوانين الانجليزية .

للمزيد ينظر : فؤاد زكريا : آفاق الفلسفة ، (مصر: دار مصر للطباعة ، 1985) ص ص 73-74 .

(1) م . س . ذ ، ص 41 .

(2) اندريه ناتان : الفكر الحر: رنده بعث ، (المؤسسة العربية للتحديث الفكري ، د.ت) ، ص 58 .

- أ- تاريخ مدني خاص بالإنسان بحسب الوثائق التي تستخدمها من مذكرات وتراجم وتواريخ سياسية وأدبية .
- ب- تاريخ طبيعي ينقسم إلى وصف الظواهر السماوية والأرضية ووصف المسوخ والقانون.
2. المخيلة وموضوعها الشعر فيكون القصصي والوصفي أو التمثيلي أو الرمزي ، فإنه عبارة عن تأويل القصص والأساطير ، ذلك التأويل الذي كان شائعاً في عصر النهضة .
3. العقل وموضوعه الفلسفة تلك الفلسفة التي تناولت ثلاثة موضوعات هي (الطبيعية – الإنسان - الله) (1) .
- يعد نهج (بيكون) من المناهج التي تعتمد التجربة بحيث يكون للعقل دور فاعل أي أن "القوانين التي تكتشف عن طريق منهج (بيكون) الاستقرائي تكون مشتقة من التجربة والاختبار وترتكز على الحواس وتنضبط عن طريق العقل والاحتكام مع الطبيعة ، ثم رفض واستبعاد ما لا ينسجم معها" (2) .
- عمل (بيكون) إلى تطهير العقول وكل ما يشوبها من تعصب وجمود ، فذهب إلى تخليص التفكير من أخطاء وأوهام باطلة تسيطر عليه. فمن تلك الأوهام هي :-
1. أوهام الجنس : المتمثلة بمجموعة الأخطاء والخرافات والأوهام التي يعتقد الفرد إنها صحيحة وهي مجموعة من طبائع البشر التي تناقلت عبر الأجيال ووصلت إليه ، فعملية الإدراك الإنساني هي ليست صورة للعالم الخارجي فقط وإنما هي مزيج لهذه الصورة ، أي أن الفرد يعكس ماضيه على المجتمع إضافة إلى تأثيرات المجتمع نفسه (3) .
2. أوهام الكهف : يرى أن لكل إنسان كهفه الخاص ، نزعته الخاصة وهذا متأث من الطبيعة والبيئة والتربية تعمل على تشكيل الفرد ضمن إطار خاص لا يمكن العدول عنه ، فبيئته هي التي تتدخل في تشكيل دوافعه وإخفاقاته النفسية وهو بهذا يكون ثمة إنسان يرى إن الخير مرتكز في العالم (4) .
3. أوهام السوق : يقصد بها دوائر العلم والفكر وتوطن الأوهام في هذه الدوائر عائد حسب رأيه إلى اللغة المستخدمة، فتلك الأوهام (السوق) "تنتج عن الاستخدام الخاطئ للغة والغموض والخط" (5) .
4. أوهام المسرح : يشير بيكون إلى "إن الأنظمة الفلسفية التي يتلقاها كل جيل عن أسلافه ليست إلا روايات مسرحية تمثل أكواماً خلقها الفلاسفة بفكرهم خلقاً كما يخلق الروائي أشخاص روايته وحوادثها ، فليس العالم الذي بصورة أفلاطون

(1) ينظر : محمد عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان : م.س.ذ، ص ص 277-278 .

(2) قيس هادي احمد : نظرية العلم عند فرانسيس بيكون ، (بغداد: مطبعة المعارف ، 1980) ص ص 8-9.

(3) ينظر : محمد جلوب فرحان : م.س.ذ ، ص ص 60-61 .

(4) ينظر : هنري توماس : إعلام الفلاسفة ، كيف نفهمهم ، تر : متري أمين ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1964) ، ص 208 .

(5) محمد محمد قاسم : المدخل إلى الفلسفة ، (بيروت : لبنان ، ب.ب) ص 111 .

مثلاً إلا عالماً بناه هو وصوره كما شاء عقله وخياله ، وقد لا يتفق مع الحقيقة الواقعة في شيء" (1).

تري الباحثة إن عهد النهضة والإليزابيثي وصل إلى ذروته في الفرادة والتجديد بحيث لا يمكن مقارنتهما بالعصور الوسطى التي لم تستطع التخلص من هيمنة الموروث واعتماده رؤية مضامين وصية على الحياة اليومية المعاشة . إلا إننا نجد في هذين العصرين من التطور الحضاري والفكري والتربوي ما يجعلنا نشير إلى بداية جديدة ولحظه حاسمة من تاريخ الإنسانية وهي فترة انتقال من السائد إلى الثورة عليه ومن التقليد إلى المعاصرة والحداثة وفيها انتقل التفكير من اللاهوت إلى التجربة والعلم وأصبح الإنسان مستقلاً بذاته بعد أن كان تابعاً إلى تعاليم الكنيسة والتفكير القديم وخرج إلى قضاء البحث عن ذاته حين كان العقل معطلاً خاضعاً لقوانين صارمة . فالعقل أضحى أكثر فاعلية وأصبح الحس أداة منفعة ووسيلة الإنسان في شق طريقه نحو الوصول إلى الحقائق.

الأدب في عصر الملكة (إليزابيث) شأنه شأن بقية المجالات إذ ظهر عدد من الشعراء الذين أعطوا مكانه للشعر في انكلترا في القرن السادس عشر منهم (توماس ويت) (*) و (الايمل اوف سرى) (**) لهما أشعار نشرت عام (1557) في مجموعة عرفت بإسم (شذرات توتل) ضمننت قصائدهم .

جاهد (ويت) حتى استطاع كتابة قصائد غنائية لطبقة حريضة النغم حيث كانت النماذج الإيطالية بعيدة المنال . تمكن (ويت) من أن ينقل إلى الانكليزية الصورة الإيطالية (للسونيت) ذات الأربعة عشر بيتاً فنجح فيها فكان لجهده واضح الأثر في شعره ذلك الإجهاد مترتب على نقل قالب شعري جديد إلى اللغة الانكليزية والتزم (سرى) القالب الجديد الذي كان ينظم دون عناء ظاهر، أما أعظم تجاربه فهي ترجمته الشعرية للكتاب الثاني والرابع من الانياذه (فرجل) فقد استعمل النظم غير المقفى ، ودخل إلى الانكليزية من هذا النحو كوسيلة للترجمة عن اللاتينية، ثم أصبح فيما بعد على يد (مارلو) و(شكسبير) الأسلوب المتبع في المسرحية الشعرية الانكليزية (1).

هؤلاء فتحوا نافذة الأدب الشعري وحاولوا أن يعيدوا صياغة الشعر الانكليزي وإدخال تفعيلات جديدة آلية . أما (ادموند سبنسر) * فكان له ديوانان أحدهما

(1) محمد عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان : م.س.ذ ، ص 283 .

* (توماس ويت) : (1540-1503) شاعر انكليزي ، صاحب محل للأقمشة ، كان ذا شخصية متميزة وسياسياً استطاع أن يحتفظ بثباته في بلاط الملك هنري الثامن المضطرب .

للمزيد ينظر إيفور إيفانز : موجز تاريخ الأدب الانكليزي ، تر : شوقي السكري وعبد الله عبد الحافظ ، (مصر: مكتبة الانجلو المصرية، 1960) ، ص 20 .

** (الايمل اوف سرى) : (1547-1507) شاعر انكليزي ، كان صاحب محل للأقمشة وهو من النبلاء الذين حثفهم على خشبة المقصلة وهو في الثلاثين من عمره .

للمزيد ينظر : إيفور إيفانز : موجز تاريخ الأدب الانكليزي ، م . س . ذ ، ص 20 .

(1) ينظر : إيفور إيفانز : م.س.ذ ، ص 21 .

* (ادموند سبنسر) : (1599 – 1552) من اكبر الشعراء الانجليز في عصر الازدهار الأدبي المعروف بـ(عصر النهضة) أيام الملكة إليزابيث الأولى ، وكان طموحاً في شعره ، يسعى إلى إيجاد ملحمة انجليزية تضارع الملاحم الشهيرة ، ابتكر قالب شعرياً سمي (قطعة سبنسر) .

(تقويم الراعي) الذي أنشاه عام 1579 ذلك الديوان الذي اثر في بنية شكسبير الأدبية ، إنها قصيدة شعرية حاول أن يبين فيها مثلاً للشعر الذي أراده ، فقد كتب هذه القصيدة الشعرية في بنية شعرية مغايرة للبنية الشعرية المألوفة . أما ديوانه الآخر فهو (ملكة الجان) الذي نشره عام 1590 ، الوزن الشعري فيها كان يتميز بأن له قدرة على اجتذاب الكلمات الموشحة بالموسيقى .

شعر (سبنسر) بالرغبة في السمو باللغة الانكليزية وإغنائها بالكلمات الفخمة التي تستمد جذورها من التقاليد العتيقة الشائعة التي رسختها اللغة المحلية.. فنزع إلى إنشاء القصيدة بحيث تتوافر فيها عناصر القصة المحلية وتأثر بالملاحم الايطالية الرومانسية التي تجسدت فيها عبقريته . حيث أراد (سبنسر) أن يصلح من وطنه انكلترا إلا أن القصر والملكة كانا دائماً قيد بصره. أما من ناحية شعره فانه يتلاقى القديم الذي ينتمي للعصور الوسطى والحديثة الذي ينتمي لعصر النهضة. فيتلاقى المنهج الكلاسيكي مع منهج المحدثين وتتلاقى اتجاهات العصر مع الاتجاهات الشعبية ، وحافظ (سبنسر) على مقوماته كفنان. فكانت الكلمات تسحره بشكلها وصورها وجرسها. وكتب اثنتي عشر قصيدة رعية أطلق على كل منها اسم شهر من شهور السنة كتبها على غرار الشعراء الكلاسيكيين وشعراء النهضة فأباح لنفسه الخوض في موضوعات عدة كالتهم على الكنيسة وامتداح الملكة (1) .

جاء عصر (إليزابيث) مؤذناً بانتهاء المعارك الدامية والحروب الأهلية والنزاع على العرش بين عائلتي الملك (آل لانكستر) وأبناء عمومتهم (آل يورك) وقد استمرت طوال القرن الخامس عشر ، وكان المسرح من أدوات الدعاية السياسية في ذلك الوقت ، أي في المسرحيات التاريخية التي كتبت على تاريخ ملوك انكلترا في عصر الصراعات المتواترة (2) .

مثل عصر الملكة (إليزابيث) الشغف بالمسرح والتعلق به مما وفر له أرضية لإيصال طروحاته الفكرية ساهمت بوضع اللبنة الأولى في طريق نجاحه، وما قدمه من أعمال حظيت بإبهار الناس واستولت على قلوبهم وعقولهم "حين ربط المسرح بالحياة الواقعة، وحيث اتخذ المسرحية سبيلاً لتحليل النفس الإنسانية تحليلاً صادقاً كاملاً وهو في ثورته هذه لم يركن إلى وحي الخيال وحده بل اقتطع صوره وقصصه من صميم الحياة التي يعيش فيها ومن قلب الحياة التي عاصرتها" (3). أي أن المسرح على يديه (عصر إليزابيثي) اتخذ منحاً جديداً، فقد أضاف المسرح إليزابيثي في انكلترا قوة جديدة إلى المسرح ، فعصر الملكة على الرغم من رصانته وأصالته إلا انه لم يكن متعصباً متميزاً لاتجاه معين وإنما أتاح لجميع المسرحيين المختلفين

المزيد ينظر : عبد الوهاب محمد المسيري : الرومانتيكية في الأدب الانكليزي ، تر : عبد الوهاب محمد ومحمد علي زيد ، (مؤسسة سجل العرب : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب ، 1964) ، ص 909 .

(1) ينظر : ايفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الانكليزي ، م . س . ذ ، ص 24 - 27 .
(2) ينظر : فاطمة موسى : وليم شكسبير شاعر المسرح ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ب. ت) ص 32 - 33 .

(3) مصطفى طه حبيب ، سلامة حماد : شاعر الكون وليم شكسبير ، (القاهرة : مكتبة الآداب ، 1944) ، ص 127 .

فرصة الظهور والحياة الملائمة حتى يتمكن الجميع من التعبير عن طاقاتهم الفنية وتفجيرها (1).

شكل المسرح الإليزابيثي مسرحاً درامياً ومخيفاً ومعقداً بالأحداث إلا أنه ظل لاهياً أكثر مما كان وجودياً. الشعب يميل إلى الأحداث والحركات المسرحية لذاتها وإلى الحكمة المشوقة. أما الدراما الإليزابيثية فقد كانت لها مميزات منها تفتحها دوماً على أفق تاريخية نتيجة لعدم ارتباطها بوحدة (الزمان والمكان) والبنية السردية الغالبة عليها (2).

أخذ المسرح (الإليزابيثي) يستمد فرادته ويشكل كيانه الخاص من قدرته القوية جاءت نتيجة وعي كتابه الذين قاموا بعمليات مزاجية في أعمالهم المسرحية بين ما هو حقيقي وواقعي وبين ما هو مرتبط بالطقس، هذه المزاجية منحت كتاب المسرح في انكلترا صفة ميزتها عن بقية بلدان أوربا ساعد المتلقي على استيعاب وتحريك قدراته العقلية خصوصاً في استخدام كتاب العصر للملهة في مسرحياتهم الملهاة التي تعددت فيها الأساليب والتي ساعدت المتلقي على التصور والتخيل وعدم الاندماج مع الحدث (3).

إن المسرحيات الإليزابيثية كافة تعد أنشودة تمجد الإنسان وذلك ناتج من أنها قريبة من نفسه وتعبر عن خلجاته ومطامحه تقدم له من يسعده ما يقوم حياته ويصح مساراتها، إنها تمجد عظمته، عزته، وقدرته المتخيلة وشجاعته والصفات المتحدرة من صفات الله، غير تلك اللغة الشاعرية الخلافة والتي كانت وسيطاً ترابطياً بين ذات الإنسان وذات الكاتب، إنها تعبر عنه عندما يغلب على أمره أو عندما يفشل فيكون مرد ذلك هو الضعف أو الخطأ، وهو ليس يعني عيباً في النظام العام للأشياء إنها (المسرحية الإليزابيثية) تلهم الفرد تملؤه بالحيوية والعزيمة، من خلال جدلها وبلاغتها المشحونة بالعاطفة، فقد جاء في تلك المسرحيات الأبطال سواء أكانوا أشراراً أم أخياراً ذو أبعاد تفوق أبعادهم في الحياة نفسها. ومواقف الحب والكراهية ليست محدودة أو محلية خاصة بانكلترا بل هي كونية في مداها. من هنا تستمد المسرحية (الإليزابيثية) خصوصيتها التي جعلتها خالدة وفاعلة حتى يومنا هذا (4).

كانت المسرحية الإليزابيثية وريثة لتقاليد المسرح الروماني وخاصة فيما يتجسد في بعض المفردات المتعلقة بطريقة العرض وأغلبها ما جسده النص وخصوصاً آرث (سينكا) وجميع الموضوعات المترجمة إلى اللغة الانكليزية (5).

حصل تطور في الفن الدرامي الانكليزي من خلال تبادل العلاقات المعقدة بين المسرح الإغريقي وتقاليد المسارح الشعبية، الأمر الذي أدى إلى أن أخذت الصورة

(1) ينظر: لويس فارجاس: المرشد للدراما، م. س. د.، ص 85.

(2) ينظر: ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط 1، (بيروت: مكتبة لبنان، 1997) ص 126 - 127.

(3) ينظر أحمد عثمان: قناع البريختية، مجلة فصول، ع 3، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982)، ص 73.

(4) ينظر: المراريس: المسرح الحي، تر: داود حلمي السيد، (مصر: دار النهضة للطباعة والنشر، 1985) ص 84 - 85.

(5) ينظر: عبد الواحد لؤلؤة: شكسبير الحاضر أبداً، مجلة عالم الفكر، ع 3، (الكويت: 1979)، ص 55.

المشرقة في هذا العصر . فقد اختفى شبح القرون الوسطى وكان تأثيره في النمطين (التراجيدي والكوميدي) واضحاً من خلال الأعمال المتمثلة بكل من (جوان ويل انسينا) (1468 – 1529) ولوكاس فرناندر (1474 – 1542) وفينيه (1465 – 1537) الذين قاموا بمعالجة البنى الدرامية وأشكالها بروح جديدة من خلال إدخال أفكار اجتماعية وموضوعات ملائمة لمناخ العصر الاجتماعي عليها⁽¹⁾ .

إن الحقبة التي تطورت فيها الدراما هي حقبة محايثة لذات الحقبة التي تطورت فيها العلوم باتجاه بلورة قواعد وبنيات جديدة لها علاقة بالأخلاق والجوانب الأخلاقية والتربوية في حياة المجتمع الأوربي بحيث أصبح للدراما وظيفة جديدة نابعة من التعبير عن أخلاقيات الفرد، تلك الوظيفة هي التعليم أولاً ومن ثم المتعة ثانياً. وقد تم تقديم التعلم على المتعة وذلك لأهميته فالدرس ذو العظمة والعبرة يقدم للمجتمع عبر تجربة ممثلة أهم من أن تقدم المتعة لوحدها دون فائدة وبهذا يتحتم أن يثاب أو يعاقب الشخص وفق سلوكياته وهو الخط الواضح للروح النقدية ، من هنا اخذ التميز بين ما تطرح الكوميديا (السخرية من السلوك المنحرف) والتراجيديا (نتائج السلوك المفرع)⁽²⁾ .

كذلك لعبت الجامعات والمدارس في انكلترا دوراً هاماً في تطور دور المسرح في عهد الملكة (إليزابيث) عبر دراسة النماذج الكلاسيكية، ومن ثم الفرق المسرحية (فرق الهواة) فشجع التمثيل في تلك الجامعات والمدارس ، هذا ما جعل الملكة تطلب خدمات الممثلين المحترفين ، فأصبح المسرح المحترف باتجاه تطور وتقديم العروض المسرحية . فمن ذلك نشب الصراع بين الفريقين ، فكان للهواة المتصارعين مع الكبار من أمثال (أولاد أسرة بول) و (أولاد الكنيسة) و (أفراد الملكية) إن تطورا إلى محترفين بالكامل . تلك الحالات التنافسية كانت كفيلة بخلق مناخ من الحراك الفني والفكري الذي من شأنه أن يقوم بتطوير المادة المتنافس على وفقها (الفن المسرحي)⁽³⁾ .

أنتج المسرح الانكليزي خصائص جمالية خلال هذا العصر تحت ظلال الإليزابيثية وتقاليدها. حيث انه بقي متواصلاً مع سمات مسرح القرون الوسطى حيث ترسيخه لتقاليد المسرح الشعبي . إذ أن ظروفها (موضوعية سياسية – اقتصادية) إضافة إلى تطور اللغة أفرزت حركة مسرحية بوتيرة عالية مع كتاب دراميين أمثال (توماس كد و مارلو) الذين زرعا في المسرح الانكليزي مسرحاً ملحمياً بإيقاع جامع بلغ أوجه مع أعمال الكاتب (شكسبير) والتي أخذت منها المسرحية الانكليزية بعداً جديداً من ناحية المضمون التي تمنح حكاياتها من التاريخ والأسطورة وبشخصيات تجمع الملوك والأمراء بشخصيات من أصل منحط أو على مستوى الأسلوب المسرحي الذي يبدأ باللغة الشعرية⁽⁴⁾ . ضمن أهم الكتاب الدراميين الانكليز الكاتب

(1) ينظر : مجموعة من الكتاب السوفيت : نظرية الأدب ، تر : جميل نصيف التكريتي ، (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، 1980) ، ص ص 619 – 620 .

(2) ينظر : رشاد رشدي : م . س . د ، ص 70 .

(3) لويس فارجاس : المرشد إلى فن المسرح ، م . س . د ، ص 97 .

(4) ينظر : عبد المجيد شكير : الجماليات المسرحية ، التطور التاريخي والتصورات النظرية ، ط 1 ، (سوريا : دار الطليعة الجديدة ، 2005) ، ص 38 .

(جون ليلي)* (1554 – 1606) شاعر وكاتب من خريجي اكسفورد نال حظوة كبيرة في بلاط الملكة (إليزابيث) ، كتب عدداً من الملهي التي كانت تجري في أماكن ريفية ومؤسسة على مواد أسطورية . والتي جمعت بين القديم والجديد من الألوان ، إذ أتقن فهم روح الكتاب الكلاسيكيين ، فقد نرى كتاباته حزم بلا خوف وكرم بلا تقليد ، لقد دمر طيبة ولم يسلم أهلها سوء العذاب ودمر الحصون ولكنه لم ينثر الجثث على جوانب الطريق، وفتح بلا قتال وهي حرب ضروس في سلم رقيق . أما حواراه فكان منمقاً ومسرحياته وضعها لطبقة المجتمع الراقي باستثناء مسرحية (امراة من قمر) فقد كتبت نثراً .

كان (ليلي) ثابت الخطى، محدد الغاية ، وعمل على التناسق بين الأسلوب والمحتوى ، فقلل طابع التهريج في المناظر الهزلية ، ووضعه أساساً للملهة الرومانسية إذ جمع بين الصورة والأسلوب في الملهة المفجعة ، وأوضح إمكانية استخدام الصور الكلاسيكية في خلق نوع من المسرحيات . كتاباته المسرحية كانت لفرقة (الغللمان الممثلين) وهم محترفون وقد لائمت ملاهيه أصوات أولئك الغلمان الرقيقة (1) .

ادخل (ليلي) على ملاهيه البهجة والسرور إلى جمهوره من الطبقات العليا، فقد ابرز صفات عصره وانسجم مع الروح السائدة آنذاك . أما ملاهيه فهي (الأم بومبي) ملهة تحتوي على جوانب واقعية ، وهي على غرار مسرحيات (تيرانس) تحتوي على مواقف بارعة ، وكذلك مسرحية (سافو وفاو) التي ترمز إلى تردد الدوق إلى الملكة (إليزابيث) للاقتران بها ، ومسرحية (انديمون) من المسرحيات الرمزية التي فيها ترمز (سينثا) إلى الملكة (إليزابيث) ويرمز (انديمون) إلى (الايكل ليستر) ومسرحية (ميداس) التي استخدم الأسطورة فيها ، ومسرحية (كامباس) . التي خلت من العنصر المجازي الرمزي ومسرحية (كلاثيه) تلك المسرحية التي حولها في أسطورة كلاسيكية إلى آله يستخدمها عندما يريد ، ومسرحية (امراة من قمر) التي تعد من اثر مسرحياته بهجة ومتعة فقد كتبت بالشعر الحر الخالي من البهرجة اللفظية (2) . كما انها عدت من المسرحيات الكوميديّة الحديثة عكس بقية اعماله التي استخدم فيها مواضيع اسطورية ميثولوجية، فقد جمع بين المسرحيات الواقعية المضحكة وتعقيدات الكوميديا اللاتينية وبين استعارات المسرحيات الاخلاقية بشكل مطعم بالرومانسية كالحلم، فقربه من الملكة والبلاط جعله يضيف على تلك الميثولوجية اشارة خاصة بالعصر ذات ميزة اخبارية عن حوادثه (3).

* جون ليلي (1554 – 1606) شاعر وكاتب من خريجي اكسفورد نال حظوة كبيرة في بلاط الملكة (إليزابيث) ، كتب عدداً من الملهي التي كانت تجري في أماكن ريفية ومؤسسة على مواد أسطورية . والتي جمعت بين القديم والجديد من الألوان ، إذ أتقن فهم روح الكتاب الكلاسيكيين، ينظر : الاريس نيكول : المسرحية العالمية ، ج2 ، تر : عثمان نوبه ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ب . ت) ، ص ص21.

(1) ينظر : م.س.ذ. ، ص ص21 – 24 .

(2) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، تر : علاء الدين حمودي وعبد المطلب عبد الرحمن ، (بغداد : مطبعة المعارف ، 1962م) ، ص ص49 - 50 .

(3) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب الانكليزي، تر : انيس زكي حسن، ط1، (بغداد: مطبعة المتنبي، ب ت) ص 107.

اما اسلوبه فقد امتاز باسلوب نثري متقن ومتأنق بلاغياً مملوء بالخاص الاستهلاكي عرف ذلك بالاسلوب (المتأنق) ذلك الاسلوب النثري الذي استمر في كوميدياته يدغدغ اعصاب طبقة الارستقراطيين واذواقهم¹.

اما (توماس كد)* ، الذي اظهر تأثيره بـ (سينكا) من خلال استخدامه للأشباح وموضوعة الانتقام ، ومسرحية داخل مسرحية ، أما عن شخصياته فقد اختارها من عامة الناس، وبنائه الدرامي لم يكن يتم على شخصية واحدة بل على عدة شخصيات تتشارك في بناء الحدث وتطويره. أي انه اعتنى بالبناء الدرامي والتي حذت معظم المسرحيات بعده حذوها . فقد كان العصر (الإليزابيثي) بحاجة إلى ذلك البناء الدرامي خاصة بعد انتشار الكوميديا والتراجيكميديا (2) .

كتب (كرستوفر مارلو)**، عدداً من المسرحيات منها (تيمورلنك) الذي يصور لنا فيها غاية الإنسان وطموحه في سبيل تحقيق هدف وجوده بغض النظر عن الوسيلة حتى لو كان ثمن ذلك التآمر على الأعداء منطلقاً من فكرة (الغاية تبرر الوسيلة) أي بروز الأنا على الضمير وهناك مسرحية (الدكتور فاولست) التي كانت تصور القضاء على إنسانية الفرد وتحطيمه من الداخل حتى لا يستطيع الوقوف ثانيةً. فهي كانت معبرة عن روح العصر إذ عمل (مارلو) على البحث في كنه الإنسان والطبيعة وتجسيد الشرور والفضائل كالسعادة والحب والشهوة والجشع وجميع القيم الفطرية المسيطرة على الإنسان (3) .

وتعتمد مسرحية (فاولست) على تحول (فاولست) من ثقته بنفسه إلى إدراك خطيئة مصاحباً إياه فزاعاً. فتلك المفاهيم الجديدة أثرت على المسرحية الإليزابيثية، فهي كانت امتداداً للمسرحيات الأخلاقية في العصور الوسطى مع فارق في إن البطل في المسرحية الأخلاقية هو كل إنسان، في حين البطل في فاولست إنسان له شخصية محددة المعالم، وله مسرحية (يهودي مالطه) التي فيها يمثل نزعه المطلق عبر الثورة وبطلبها ممن عبد المال والكنوز فذلك البطل كان يطيب له أن يملك ما يملك ويشاهده أمام عينه وان يتلو تلاوته على مسمعه، وكأنه من خلال الكنوز والمال ينال الخلود ، فهي تمتاز بالسمو الروحي والخلود، وتحوي المكر دون العظمة ويتحكم فيها المفهوم الإليزابيثي لمبادئ (ميكافلي) (4). رأى (مارلو) ضرورة عدم انقطاع الأبيات الشعرية لكي تؤدي معنى كاملاً فنتج عن ذلك مقطوعات شعرية متكاملة المعاني . فالشعر المرسل أضفاه على مسرحياته، وكذلك في خطب (فاولست) الذي امتلك حاسة

(1) ينظر : انطوني بيرجس : م.س.ذ. ص95.

* (توماس كد) (1558 – 1594) من أعظم كتاب العصر الإليزابيثي، صاحب مسرحية (المأساة الإسبانية) تلك المسرحية التي أحدثت تغييراً مهماً في الدراما. ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص85.

(2) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص86 .

** (كرستوفر مارلو) (1564 – 1593) من الكتاب الذين اثروا تأثيراً عظيماً في المسرح (الإليزابيثي) . فكان شاعر يتميز بدرجة عالية من الكمال ، تشبع بالأفكار اليونانية في رسم شخصياته ، امتاز بتمرده على المواضيع السائدة عارضاً رغبة الإنسان (الفرد) في بلوغ المستحيل ويجب أن يمتلك الثورة والمعرفة والقسوة

(3) ينظر : بول فاليري : فاولست كما أراه ، تر : عبد العاطي جلال ، (القاهرة : دار القومية للطباعة والنشر، 1966) ، ص23. ينظر : بول فاليري : فاولست كما أراه ، تر: عبد العاطي جلال، (القاهرة: دار القومية للطباعة والنشر، 1966)، ص 23.

(4) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . ذ ، ص47 .

مرهفة مكنته من وصف الحب الشديد والعواطف النبيلة ، فكان الشعر أعظم نتاجاً لـ(مارلو)⁽¹⁾ . فلقد ادخل (مارلو) إلى الأدب الانكليزي القدرة على تمثيل العواطف وعلى التعبير الشعري ووجه الحلم بالسيطرة والقدرة . فيخلق مسرحياته من وحدة الوحي الشعري ولم يقيد خياله بالقواعد الأكاديمية أو بالوحدات الكلاسيكية ، فأعظم ما قدمه هو تقديمه للأدب الشعري الرصين⁽²⁾ .

كتب (بن جونسون)*، عدة ملاهي التي اتخذها وسيلة للتعبير الصحيح عن حماقات ورذائل زمانه ، أي واسطة لمحاربة الرذيلة والسلوك الغير صحيح . واهتم في كتاباته في ميدان التهكم الاجتماعي ، فهو لم يكتب مسرحياته لمجرد الإضحاك والتسلية ولكن أراد أن يضمنها إدانته للجنس البشري لما ركب فيه من شر ، فتأثر في كتاباته بما كان يسود الحياة من فساد وانهيار متزايد واتخذها ذريعة في كوميدياته . أتت شهرته ككاتب وناقد مسرحي بنظريته في (كوميديا الأمزجة) أو (الأخلاق) ذات الطابع الرمزي، تلك النظرية التي تقرر إن مزاج المرء وخلقه متوقفان على التناسب والتوازن من وجود العناصر الأربعة (الحرارة – البرودة – الرطوبة – اليبوسة) في جسمه . فإذا توازنت تلك العناصر جعلت الشخصية طبيعية وغير مضحكة ، وإذا فقدت هذه الأمزجة أصبحت الشخصية غير متوازنة صالحة لإثارة الضحك⁽³⁾ . فكانت تلك النظرية "ناتجة عن تقاليد وريثة منحدره من العصور الوسطى وكانت شائعة في عصر الملكة إليزابيث"⁽⁴⁾ .

لاقت أعماله المسرحية النجاح منها مسرحية (كل إنسان حسب مزاجه) (1598) ، ومسرحية (فلبوني) (1606) وهي ملهاة للبخل ، ومن أعماله المسرحية المهمة (المرأة الصامتة) (1609) المتميزة بالهجاء للتظاهر المصطنع السائد في أيامه ، ومسرحية (الكيميائي) (1610) التي كانت ذات خاصية متميزة "باعتبارها بصفة أساسية نقداً للكيمياء الخرافية"⁽⁵⁾ . فضلاً عن ملهاة (سوق بارثولوميو) (1614) تلك الملهاة التي كان لها وقع أدبي للنقاد ، والتي كانت أشبه بمعرض لصور من القرن السابع عشر ، ففيها يكون تصوير الشخصيات وتركيب العقده خالياً من النزعة الأكاديمية وحمل فيها (جونسون) على المتطهرين بشدة ، وتصور شخصيات السوق الدنيا تصويراً حياً⁽⁶⁾ .

أنتج (بن جونسون) عدداً من المسرحيات سميت بـ (القناع) في قصور النبلاء ، تلك المسرحيات التي اشترك فيها الهواة من النبلاء وبعض أفراد الأسرة المالكة ، وأشاعت البهجة والسرور فيهم ، تلك المسرحيات والأناشيد الغنائية ومؤلفاته في النقد

(1) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . د ، ص 45 .

(2) ينظر : فرانك هويتنج : م . س . د ، ص 60 .

* (بن جونسون) (1572 – 1637) من كتاب العصر الإليزابيثي الذي اعتنق آراء متشددة في كتابة المسرحيات . وتبنى النظرية الكلاسيكية ، الالتزام بالقواعد الثلاثة (الزمان – المكان – الموضوع) . كان له ميل شديد إلى اللاتينية والرومانية فقد كان هدف الدراما هو التعليم عن طريق المتعة . ينظر : فرانك هويتنج : م . س . د ، ص 63 .

(3) ينظر : فرانك هويتنج : م . س . د ، ص 66 .

(4) بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . د ، ص 81 .

(5) لويس فارجاس : المرشد إلى فن المسرح ، م . س . د ، ص 113 .

(6) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . د ، ص 86 .

أوضحت على تعدد جوانب تفكيره وعبقريته الخلاقة. والتي قدمت على المسرح الانكليزي ولاقت اهتماماً بالغاً⁽¹⁾.

أخذ المسرح (الإليزابيثي) ملهة أم مأساة يرسخ مبادئ العصر الجديد ومضامينه التي يتفاعل معها الفرد تفاعلاً كثيراً إذ كان الهدف هو إرضاءه وتعليمه وإمتاعه ، إلا إن المؤثر الخارجي ظل سائداً ولكن عبر شخصية الكاتب وموضوعه فالمسرحية الكلاسيكية ملهة أم مأساة عمد الكاتب الإليزابيثي باستثمارها كتاباته عبر تصوير بنائها في الموضوع والفكرة وجعلها ملائمة لروح المجتمع، أمثال (مارلو و كد) أمثلوا إحساساً بإمكانيات المسرحية من خلال دمج التراث المسرحي أو الكلاسيكي مع ما هو صالح وذي أهمية إنسانية مع تراثهم⁽²⁾ أي الاستفادة من الخبرة بكل ما تحويه من مضامين فكرية وتربوية وتطويعها للعصر بواسطة الخطاب المسرحي.

المبحث الثاني

المحور الأول

- نشأة الكوميديا وتطورها عبر العصور

تعد المسرحية لوناً من ألوان الأدب تتميز بتأثيرها الواقعي عن تمثيلها على المسرح فهي تهتم بتصوير الحياة الإنسانية بما فيها من محزن وما فيها من مضحك ، ومن هذا نشأ لونان من أدب المسرح (الكوميديا) أو المسرحية اللاهية و(التراجيديا) أو المسرحية الحزينة . فالكوميديا نمط استخدمه المؤلفون والمخرجون لطرح مفاهيم وأفكار مختلفة عن الحقائق الموجودة ، ولكي تكون الشخصية كوميدياً لابد وان تحمل مواصفات هذا النمط .

أما أصل نشأتها فتؤكد الشواهد الأدبية والأثرية إلى إن الاثنين أقاموا احتفالين أولهما في أوائل الشتاء وبجني العنب وعصر الخمر وهذا الاحتفال يغلب عليه طابع المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية وتعقد حلقات الرقص ومن هنا نشأت (الملهة – الكوميديا) . أما الحفل الثاني فكان يقام في أوائل الربيع إذ تجف فيه الطبيعة وهنا كانت نشأة (التراجيديا) ⁽³⁾.

إن الآراء المتوافرة حول نشأة الكوميديا لدى (اليونان) أبان تلك الحقبة الزمنية أجمعت وحسب تنوع وتعدد المصادر على إنها مرتبطة بتلك الاحتفالات المأجنة الفجة التي يمجّد من خلالها إله الخصب والمرح (ديونسيوس) ، وتلك الاحتفالات قائمة على هذا الأساس وهي مرتبطة بالمجون والفجاجة التي تشخص (رمز الإخصاب) تشخيصاً كبيراً ⁽⁴⁾.

(1) ينظر : م . س . ذ . ، ص 88 .

(2) ينظر : ايفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الانكليزي ، م ، س ، ذ ، ص 104 .

(3) ينظر : عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها ، تاريخها ، أصولها ، ط 3 ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، 1962) ، ص 5 .

(4) ينظر : الاردرس نيكول : المسرحية العالمية ، ج 1 ، تر : عثمان نوبه ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1986) ، ص 78 .

يرى (أرسطو) إن الكوميديا نشأة من عادة تلك الاحتفالات الماجنة والتي يطلق عليها اسم (فالكا)* لتمثيل نوع من الهزليات تدخل فيها بعض التراتيل أثناء الاحتفال بالأعياد الريفية المقامة تمجيداً لإلهة الخصب والزراعة⁽¹⁾. فيؤكد في رأيه هذا إن (الملهاة – الكوميديا) نشأت من الأغاني الفالية التي كانت شائعة في وقته ، فكانت الملهاة عبارة عن تقاليد ونشاطات شعبية ترتبط تلك التقاليد ببعض المشاهد الساخرة إلى تلقى من قبل الجمهور وهي تقدم نوعاً من المراسيم الطقسية تشبه موكباً احتفالياً ريفياً يبعث على الضحك ويشكل نوعاً من أنواع الترويح النفسي ، وهناك من يرى إنها مشتقة من اللفظ (كوموس) أي النشيد الماجن أو الاحتفال أو الموكب الريفي الصاحب ، أما كلمة (اودي) بمعنى أغنية فإنها ترجع إلى الأغاني والرقصات التي كانت تؤدي في أنحاء الريف الإغريقي أبان موسم الحصاد المرتبط بعبادة (ديونيسوس) ، ذلك الاحتفال الديني الشعبي الذي اشتركت فيه جميع الطبقات والفئات وبهذا فهو جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية فكان لشعبية هذا الفن الدور الأساسي في تشكيل (الكوميديا) وتطورها⁽²⁾. أما احتفالات الذكورة فكان لها النصيب الأوفر في تلك النشأة متمثلة بأزيائها التنكرية ، أي الأقنعة التي كانت ترتدى من قبل فرقة المنشدين بشكل دائم والمتمثلة بأقنعة للوحوش والطيور وتكريماً لإلهة الخصب⁽³⁾. أما (الدوريون)* فأنهم زعموا أن (الكوميديا) أنشأت لديهم ، وكذلك أهل (ميجارا) كان لهم ادعائهم في ابتكارها ، وأهل (صقلية) امتلكوا المزاعم نفسها .

بدأت الكوميديا قبل منتصف القرن الخامس ق.م وارتبطت بالشاعر (كرانيتوس) (423 – 520) ق.م الذي فاز بالجائزة الأولى في المباريات المسرحية المقامة عام (450) ق.م . على الرغم أن بساطتها ونكاتها التقليدية وانتقاداتها الكاريكاتورية إلا إنها كانت تصور حياة المجتمع وتنقل ظروف المجتمع الذي تكونت ونشأت فيه⁽⁴⁾.

أما الشعاران الصقليان (ابيكارموس) و (فورميسي) فقاما بصياغة الموضوع الكوميدي ، ومن ثم (براتيناس) الذي يعزى له الفضل في ابتكار الساتيرية والذي كان يستمد موضوعاته من الأسطورة بعد أن يضيف عليها طابعاً كوميدياً⁽⁵⁾.

إن الكوميديا عند الإغريق مرت بمراحل كان منها الآتي :

-
- * (فالكا) : حمل صورة كبيرة لعضو التذكير (فالوس) .
 ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الإغريقية ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة ، ب . ت) ، ص 15 .
 (1) ينظر : م . س . ذ ، ص 15 .
 (2) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 102 .
 (3) ينظر : شلدون تشيني : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر : دريني خشبة ، (مصر : مطبعة الآداب ، 1963) ، ص 100 – 101 .
 * الدوريون : نسبة إلى (Doris) الذين يشكلون أحد الأجناس الرئيسية للشعب اليوناني وكان سكان ميجارا أو أغلبية الصقليين من الدوريين .
 للمزيد ينظر : أرسطو : فن الشعر ، م . س . ذ ، ص 77 .
 (4) ينظر : أحمد عثمان : الشعر الإغريقي ، تراثاً ، إنسانياً وعالمياً ، (الكويت : عالم المعرفة ، 1984) ، ص 321 .
 (5) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 104 – 105 .

1- الكوميديا القديمة التي يمتد عصرها من (400 – 486) ق.م ، فقد كان يتقدم فيها عدد من الشعراء للحصول على جائزة في عيد (الديونسيوس) فيقدم كل منهم مسرحية كوميدية ذات نهاية سعيدة وموضوعاتها عامة والضحك يعتمد على الفكاهة النقدية اللاذعة⁽¹⁾ . لذلك فأنها لا تستمد (الكوميديا) موضوعاتها من الأساطير ، فضلاً عن تميزها عن الترجيديا باتساع المجال أمامها لمعالجة الأحداث الحياتية المعاصرة وبشكل مباشر بدل العبارة الرمزية الموجزة ، أما شعراؤها فحاولوا معالجة بعض الأمراض الاجتماعية كشغف الاثنين بإقامة الدعاوى القضائية أمام المحاكم⁽²⁾ .

امتازت الكوميديا القديمة بأسلوبها الناقد الساخر ، فقد كانت تركز على مواضيع العصر ، لذلك جاءت اجتماعية تعالج مشاكل الفرد . المسرح الكوميدي عالج الاتجاهات الفكرية وصولاً إلى حل يرضي جميع الأطراف كذلك كان المسرح أشبه بمنصة متمثلة بالممثل والكاتب المسرحي من جهة والجمهور من جهة أخرى . فكانت الجوقة تقوم بوظائف عدة كان أبرزها النقد الساخر ، وفيما بعد تقلص دور النقد والجوقة وأصبحا هامشين نتيجة لتقلبات تاريخية أفقدت الفرد حريته من جراء الاحتلال أي أن وظيفتها أصبحت لغرض ترفيهي . أما نفقات الإخراج فهي بدورها تقلصت بعد أن كانت ضخمة وأصبحت العروض ذات شأن خاص يتعهد مدير فني ولليديكور المتغير استبدل بأخر ثابت دون تكلفة⁽³⁾ . وبدأت تلك (الكوميديا) باستهلال ونهاية ومن ثم الخروج ، وتحتوي على مشاهد مدعمة بفعل ، وتحتوي على عدد من الأغاني والعقد ، وشخصياتها غالباً ما تتناول الآلهة وأنصاف الآلهة⁽⁴⁾ .

يعد (ارستوفانيس)* من ممثلي وكتاب الكوميديات القديمة المتمثلة بنزعتها الساخرة من الشخص السلبى ، لذا كوميدياته تعتمد الإنسان كمادة موضوعية . فقد أكد في أعماله على دور الكاتب المسرحي الايجابي الذي يمارسه . ف "الكوميديا في نظره لا بد أن تكون أكثر التصاقاً بالواقع ، من هنا سيحتم على الكاتب الكوميدي أن يتحلى بالقيم والأخلاق الحميدة وان يبتعد عن الإسفاف والابتذال في معالجته"⁽⁵⁾ . مزج بين صورتين متناقضتين وأخرجها بصورة واحدة فجاءت انعكاساً للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة فيها ، أما حيكته فكانت هزيلة أشبه بالارتجال

(1) ينظر : م . س . ذ ، ص 74 .

(2) ينظر : احمد عثمان : م . س . ذ ، ص 321 .

(3) ينظر : فيتو باندولفي : تاريخ المسرح ، تر : الأب الياس زحلاوي ، ج 1 ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1979) ، ص 219 .

(4) ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 104 .

* (ارستوفانيس) : ولد عام (450 – 485) ق.م ، حياته غامضة ، والده (فيلبوس) كان له طفلان (ارادوس) و (فيلبوس) وهما شاعران كوميديان ، هو اثني من عشرة (كودا) كان يطلق عليه (الاجن) نسبة إلى جزيرة (أجنا) ، هنالك عدد من المصادر تشير الى انه مصري جاء من مدينة (نقراش) في دلتا النيل ، كتب عدة أعمال كوميدية تمثلت بما يلي : (الآخارينانيون – الفرسان – السحب – الزنابير – السلام – الطيور – ليترتيرانا – محكمة النساء – الضفادع – المجلس القومي – بلوتوس) .

للمزيد ينظر : جميل نصيف التكريتي : قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1985) ، ص 252 .

(5) علي نور : ارستوفانيس ، عصره وعمله المسرحي ، (القاهرة : دار المعارف ، 1965) ، ص 62 .

تارة وتارة أخرى يستنفذ موضوع المسرحية الرئيسي منذ تقديمه لأول مرة ، ثم أنه استخدم الاستطالة والفكاهة والضحك في وضع الحلول ومعالجة الأحداث⁽¹⁾ . كانت اللغة بسيطة ألفها الشعب دوماً فهي تدور في الأسواق والبرلمان وهي تعد من المراجع المهمة للغة العصر الاثيني ، فهي عامرة باللغات والنداء والشتائم والأمثال والتعجب ، فبهذا استخدم الأسلوب الشعبي واللغة الحياتية اليومية⁽²⁾ . وشخصياته واقعية بكل أنماطها وسلوكها ومشاكلها فهي تعيش وسط الأحداث تجمع بين الواقع والخيال والعبث فهي درامية على الرغم من إنها مزيج بين الواقعية المحسومة واللاواقعية المسرفة في الوهم والخيال في الحقيقة والضحك وتخرج صورة واحدة في الشكل والمضمون .

إن معظم أعماله كانت نقدية في مجالات عدة منها نقده السياسي بالتلميح والتحريض ضد سياسة حكام أثينا وبالأخص (كليون) الذي كان يخلطس الأموال ويرغب في شن الحرب ، وكذلك هاجم في مسرحيته (السحب) سقراط الفيلسوف هذا ما يدل على الحرية التي كانوا يتمتعون بها شعراء الكوميديا في مهاجمتهم للقادة⁽³⁾ . أعطى نقده الاجتماعي أهمية للمرأة الاثنية واعداه فرداً أساسياً في المجتمع الاثني والعمود الفقري له . علاوة على إعطائه أهمية ومكانة للعبيد . إضافة إلى نقده الديني فلقد صور الآلهة صوراً هزلية ، والكهنة صورهم ببطون لا قيم ولا مبادئ لديهم فقط منافعهم الشخصية، ونقده البطولي الذي دعا إلى السلام الإغريقي فهو من دعاة الوحدة القومية بين ولايات اليونان ، وأخيراً نقده الأدبي والفني ، فالشعراء حظوا بنصيب من نقده عن طريق معارضته لأبيات شعرهم من ناحية الإسفاف والسخف وخير دليل على ذلك مسرحية (الضفادع) التي كانت نقداً أدبياً صرف اللفظ والمعنى فجاءت نابعة من القلب ولا يخلو لفظ من ألفاظها من نكتة أو لمحة ذكية⁽⁴⁾ . خلصت الباحثة الى ان (ارستوفانيس) لم يتخذ الكوميديا وسيلة فقط بل غاية لعرض نقائص المجتمع الاثيني من جميع جوانبه الفكرية وطرحها بأسلوب ناقد هادف يخدم الحياة اليومية وجسدها في اغلب أعماله المسرحية ، التي كانت تتضمن المتعة والنكتة الذكية الهادفة ، لغرض سخريته من واقعه المتدهور آنذاك، فقد كان يمثل ركناً مهماً للمسرح نظراً للخلفية الاجتماعية والسياسية لأعماله ولإسقاطاتها على المستجدات التاريخية عبر العصور .

2- الكوميديا الوسطى : عام (400ق.م) وكان من ابرز روادها (فيلوب) ابن ارستوفانيس وشقيقه (ارادوس) الذي كتب (ارادوس) عدة مسرحيات منها (ادونيس – سينية كاميلون) .

تميزت عروض تلك المسرحيات باختفاء الجوقة تماماً والضحك لم يعد موجهاً ضد الساسة والشخصيات القيادية بل ضد الشعراء والموسيقيين والأغنياء المرموقين واعتنت بتصوير الموقف حياتياً على العكس من الكوميديا القديمة التي

(1) ينظر : ول ديورانت : قصة الحضارة ، المجلد الرابع ، ج7 ، تر : محمد بدران ، (القاهرة : مكتبة الأسرة ، 2001)، ص325 .

(2) ينظر : علي نور : م . س . ذ ، ص22 .

(3) ينظر : احمد عثمان : م . س . ذ ، صص324 – 325 .

(4) ينظر : علي نور : م . س . ذ ، صص24 – 26 .

كان فيها الموقف خيالياً⁽¹⁾. أما الكوميديا الوسطى فامتازت بالبذاءة والتهكم على الأعمال الفلسفية والأدبية وتسخر من الفلاسفة والأساطير وتستمد موضوعاتها من التهكم على السلوك الإنساني الهابط ولا تستخدم النكات الصاخبة والفكاهة التي كانت ميزة من ميزات الكوميديا القديمة بل الفكاهة المعتمدة السلوك الاجتماعي وانحرافاتة ، فهي تدعو إلى البسمة والضحكة ، ونابعة من تطور التقاليد الكوميدية القديمة مسبقاً لتطور الحياة الإغريقية المادية والفكرية⁽²⁾. حيث تضمنت عدة عناوين التي كانت ذا دلالة على الحرفة أو المهنة مثل (الزمار) (الرفاء) (المحارب) وعنوانان ذات دلالة على المضمون الحياتي للمسرحية مثل (الكنز) (التوأمين). هذه الكوميديا عملت على تصوير المشاهد الساخرة من أساطير كونية⁽³⁾. أما الجوقة فقد قدمت فيها وأخذت موضوعاتها من الميثولوجيا والنواحي الأدبية والفلسفية والاجتماعية .

3- الكوميديا الحديثة: والتي بدأت في الانتشار منذ عام (336) ق.م، وكتابتها (ميناندرز)* الذي تميز بالواقعية في رسم الشخصيات وانفرد بالموضوع الواقعي المحلي ، فاتخذ موضوعاً واحداً في جميع مسرحياته هو تناوله لتدهور المجتمع .. فمن ناحية العرض المسرحي أصبح تسلية وتصويراً للواقع المجاور مدعوماً برؤى أخلاقية ، والتمثيلات أصبحت تتطلب مجهوداً أقل مما كانت عليه في السابق ، والشعر في هذه الكوميديا امتاز بالوظيفة أو الطابع الوظيفي ، لان الحوار أصبح اقرب إلى لغة العامة والناس ، واقترب الطابع الغالب على التمثيل من الدنيوية . فانتشرت الحكم والأمثال أي ان الطابع الغالب هو الطابع الوعظي للكوميديا بثوب جديد على يده⁽⁴⁾. إلا ان البناء الدرامي لم يعتمد الموضوعية ذات الفكرة الرئيسية ، بل الدراما لديه تبنى على الشخصية الرئيسية ذاتها وما ينزاح منها من تناقضات وهذه التناقضات الناتجة من تصرفاتها تجعلها مضحكة وهي تقود إلى الضحك على موقف اجتماعي متضارب وكذلك تعتمد كوميديا (ميناندرز) في بناءاتها الدرامية على ما يقوم به الكاتب من مشاهد تمثيلية يصممها، الغرض منها التنويع والتفريغ أثناء طرح موضوع مسرحيته وهو ما يتيح للمشاهد ان يرى شخصيات نمطية ضاحكة ، فيكون موضوع المسرحية عبارة عن حاضنة للمواقف والشخصيات الكوميدية التي تمثل أساساً جوهرياً من أمثال شخصيات الطفيلي او المتفاخر او العبد الماكر ، وهذه الشخصيات يقوم الحدث على أساسها وكذلك الموضوع⁽⁵⁾. ان مسرحه يتحرك دوماً إلى أمام ولا ترجع القصة إلى الوراء لجعل الحدث دخيلاً الأمر الذي مكنه من خلق إحساس بالحيوية تلك الحيوية التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالحركة . فهو نسج

(1) ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص 312 .

(2) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 119 .

(3) ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص 313 .

* (ميناندرز) : ولد في عام (327 – 292) ق.م ، لقد قضى حياته مواطناً لاثينيا ، وكان صديقاً (لابيقور) ومتأثراً بأرائه الفلسفية ، كما كان تلميذاً (لتوفراتوس) الكاتب الإغريقي علاوة على انه كان بصله مع (بديمترسوس) الذي عينه المقدونيون حاكماً لاثينيا . قدم لنا لمحات من الحياة اليومية وهمومها من مأكّل ومشرب وملبس . أما أهم أعماله المسرحية فهي (ديسكولوس – الرجل المشاكس – التحكيم – الفتاة الخليعة الشعر – امرأة ساموس) .

المزيد ينظر : م . س . ذ ، ص 314 .

(4) فيتوباندولفي : م . س . ذ ، ص 229 .

(5) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 140 – 145 .

خيوط دقيقة ومحكمة بين أبطال وأحداث ملاهيه .. فقد ربط تلك الشخصيات ودمجها داخل وحدة من البناء الدرامي حيث لا يمكن ان تفصل تلك الشخصيات عن ذلك البناء ، (ميناندرز) "اخذ برأي أرسطو في أهمية الحدث الدرامي وعن ضرورة رسم الشخصيات الدرامية بحيث تقل شأناً عن ذلك الحدث وبهذا يصبح مرحلة جديدة من مراحل تطور التأليف المسرحي" (1) .

تقوم الكوميديا لديه بعرض قضايا عامة تخص الناس وحياتهم الاجتماعية وتقوم بنقد عليه القوم من سياسيين وسفستانيين، فقد قام بعرض أخطاء الناس وتناقضاتهم ، فقدم كوميديا قائمة على نظام دقيق وبأسلوب ممتع ، وخاطب جمهوراً لا ينشد غير التعبير عن نفسه(2) ، فتناولت مسرحياته موضوع تدهور المجتمع وكان أبطاله من اللقطاء يدور حول الاغتصاب منتهياً بالزواج بعد التعرف على طبيعة العلاقة التي تربط بين تلك الشخصيات ويعزى السبب في ذلك إلى إن الكوميديا الحديثة حرمت من الحرية السياسية وجعلت من المرأة الإغريقية في حالة تدهور وضعف مركزها اجتماعياً(3) .

حاولت كوميديا (ميناندرز) معالجة المشاكل التي تعترض مجتمعه محولة العلاقات الغير شرعية إلى علاقات شرعية وكانت مهمة تلك الكوميديا محولة معرفة حقيقة اللقطاء عن طريق العبيد الذين اشرفوا على تربيتهم وهم أطفال قبل بيعهم أو إلقائهم في العراء(4) .

تراجع العنصر الغنائي في الكوميديا الحديثة إلى ادنى حد له واختفى خطاب الجوقة حتى أصبحت بلا دور تؤديه سوى ما كان لها من مكانات تعد فواصل غنائية بسيطة بين فصل وآخر . هذا ما يشير إلى مجمل التطورات السريعة التي أصابت الكوميديا والى اقترابها من روح العصر ومغادرتها الأصول الأولى للكوميديا القديمة كما إنها تخلت عن الشاعرية التي كانت تتصف بها الكوميديا القديمة(5) .

تخلص الباحثة إلى أن كوميديا (ميناندرز) أرادت تخليص المجتمع من التدهور بطرح الحلول للمشاكل المطروحة مع تمتعها بروح الفكاهة في عرض نقائص وأنماط العلاقات المتشابهة فقد اعتمدت هذه الكوميديا على الشخصية المتناقضة فكانت هدفاً بحد ذاته لإمتاع وترفيه النظارة معتمدة على المشاهد التمثيلية المتنوعة والفكاهية، فهي مرآة الحياة والتي تعد سلفاً للدراما الأوربية .

الكوميديا عند الرومان :

كانت عبارة عن مهازل خشنة مفككة غير متصلة بالموضوع كثيرة الهزل والعبق المضحك . مرجعها يعود إلى (الأناشيد الفاسينية الخلية) * ، وقحة قليلة

(1) يحيى عبد الله : ميناندرز ، مجلة المسرح ، ع20 ، (القاهرة : مسرح الحكيم ، 1965) ، ص ص59 – 60 .

(2) ينظر : لويس فارجاس : م . س . ذ ، ص69 .

(3) ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص317 .

(4) ينظر : محمد حمدي ابراهيم : م . س . ذ ، ص132 .

(5) ينظر : محمد حمدي ابراهيم : م . س . ذ ، ص149 .

* الأناشيد الفاسينية الخلية : نسبة إلى المدينة (الأتروية) فاسينوم بايطاليا ، ويقال ان فاسينة (فاسينم) رمز لأعضاء الذكورة ، وهي مجموعة من الأغاني الريفية المرححة المنشدة في بعض المناسبات .
المزيد ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص115 .

الاحتشام وهي عبارة عن محاولات من المنشدين يسبون بعضهم البعض ، فقد كانت في بادئ الأمر أغنية ثم تطورت إلى نوع من أنواع المسرحية المضادة وإضافة نوع من الحوار والدعابة والمزاح فكانت صورة من صور التسلية المسرحية الهزلية وشبه المرتجلة ، مع الغرض الديني الأصلي واستخدام عنصر التسلية . وفيما بعد ظهر نوع آخر من أنواع الترفيه عرف بـ (السايتورا) ** الذي وجد قبولاً من الشعب الروماني ، ولكنها سرعان ما تراجعت ووجدت روما لها نوعاً آخر من أنواع الترفيه ، بمشاركة النساء في التمثيل وفي تقديم العروض أطلق عليه (الميموس) * أو (التمثيلية الإيمائية) ثم اليانثومي، أما أهم شخصياتها المتداولة انذاك شخصية (الطفيلي – المحتال) الذي نشأ في روما وتطور فيها (1).

حذت الملهاة (الكوميديا) الرومانية حذو الكوميديا الإغريقية إذ إن كل شيء تم نقله من تلك البلاد ، وهي كوميديات بنيت على مسرحيات (ارستوفانيس) وعلى الملهاة الاجتماعية لـ (ميناندرز) نتج عن ذلك مسرحيات كوميديية وبرز لدى الرومان مجموعة من الكتاب منهم (لينيفوس اندروفيكوس) ** إذ يعد شاعر روماني ظهرت الكوميديا الرومانية على يده ، ألف ثلاث ملاحى مقتبسة او مترجمة من الإغريقية منها (الخنجر – الليدي – العذراء) . فقد قام بدور كبير في ترجمة بعض الكوميديات او التراجيديات اليونانية ، ويعد ذلك مفتاحاً للدخول إلى عالم الكتابة الرومانية في كلا النوعين، لجميع الدراما الشعبية التي كانت تعرض على المسارح الرومانية خالية من اللوحة الفنية فصار معيار النجاح هو الاقتباس الجيد من القصص اليونانية والقدرة على الترجمة ، وبهذا فتح (اندروفيكوس) الطريق لجميع كتاب الدراما اليونانية ان يسيروا خلف خطاه حتى قيل ان المسرح الروماني ما هو إلا صورة من المسرح اليوناني (2) .

أعجب الرومان بمسرحيات (اندروفيكوس) مما أدى ذلك إلى تزايد الاهتمام بمظاهر الحياة الاجتماعية الرومانية . في الوقت الذي كانوا فيه على استعداد لتقبل الفن اليوناني الدرامي ، فقد اظهر براعته وقدرته على نفاذه داخل المضمون الفكري

** السايتورا : عبارة عن مشاهد متطورة من الأناشيد الفاسينة يندمج فيها الرقص والموسيقى مع الإنشاد فكلمة (ساتورا) لها صلة بالعبارة اللاتينية "Lanx satura" التي تدل على طبق مليء بمختلف الفواكه كان يقدم قرباناً للآلهة . =

= للمزيد ينظر : احمد عبد الرحيم أبو زيد : تاريخ الأدب الروماني ، منذ البداية حتى عصر أغسطس ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1964) ، ص 20 .

* الميموس : صورة مركبة من الرقص والإنشاد يصحبان القطعة الهزلية ذات حوار وحركات بهلوانية وكروياتية ، مادتها تؤخذ من الحياة الوضيعة ، وتشمل على عقدة محددة .

ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 117 .

(1) ينظر : م . س . ذ ، ص 115 – 117 .

** (اندروفيكوس) : (284 – 204) ق.م أصله يوناني من (تارينوم) وهو أول من حمل مشعل الثقافة اليونانية الرومانية وأول من بعث نهضتها ، جاء إلى روما كعبد أسير بعد سقوط (تارينوم) 272 ق.م . عاش في حوزة احد الأشراف الذي أعجب بذكائه وعبقريته فمنح حريته جزاء ذلك . تلقى دروساً في الخطابة واهتم بالفلسفة وكتب محاورات فلسفية تاريخية . قدم عرضين احدهما تراجيدي والآخر كوميدي مقتبس من اليونانية .

ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للنشر ، 1977) ، ص 4 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص 9 – 10 .

للقصة فجاءت أعماله طريقاً لبداية حركة واسعة من الترجمة يتمازج فيها الشكل مع المضمون .

اختلفت الحياة الرومانية عن اليونانية خاصة في حرية التعبير التي تتمتع بها اليونان ومنهم (ارستوفانيس) لما له مقدرة على نقده للسلاسة ، اما عند الرومان فهو مختلف إذ ان القانون كان يمنع ويرمي بالكاتب المسرحي بالسجن تلك الحرية التي كانت سمة من سمات الكوميديا القديمة لذا تحول (اندروفيكوس) الى الكوميديا المتوسطة والحديثة اللتين كانتا لا تتعارضان مع السياسة آنذاك⁽¹⁾ . ومن بين الذين ساروا على خطاه الشاعر (نايفيوس)* الذي خاض معارك فكرية مع السلاسة والأسرة القديمة وهذا واضح في إحدى مسرحياته فقد شبه احد السلاسة بالعاشر التي تنتقل بين الرجال ليبدل على ان عصر السلاسة الرشيدة قد انتهى في روما ، لكن القانون الروماني لم يكن ليترك جريمة القذف بلا عقاب ، لذا ألقى به في السجن حتى قضى نحبه⁽²⁾

كتب (نايفيوس) موضوعاته في التراجيديات والكوميديات ، إذ انه أراد أن ينافس (اندروفيكوس) فقد كتب موضوعاته بنفس موضوعات (اندروفيكوس) في الكوميديا . وانه لم يكتف بالترجمة وإنما أراد ان يجد لنفسه مجالاً آخر لإظهار عبقريته العنجهية وكبريائه ، فقد وجد ذلك المتنافس في الكوميديا أكثر من التراجيديات، فله ثلاثون كوميديا تعود اليه منها (بائعة الفحم ، صانع الفخار والبحارة) ...⁽³⁾ . جاءت أعماله على نفس مسار المسرحيات اليونانية ، إذ كان المسرح الروماني على اتصال بتلك الحياة الرومانية وهذا ما يدل ويوضح على تأثر الحضارة الرومانية بالحياة والحضارة اليونانية⁽⁴⁾ .

ترى الباحثة ان (نايفيوس) استمد موضوعاته من الحياة اليومية أي ان شخصياته كانت شخصيات عامة ولم تكن من الطبقة العليا أي إنها مألوفة لدى العامة مثل (الجندي - المغرور - المتطفل) فقد استخدم التعابير والألفاظ المتداولة بين الناس يومياً .

انتهى القذف السياسي فيما بعد ، كما أهملت بعض القضايا العامة وهي التي لها علاقة بالسياسة من جانب وتأثيرها على حياة الناس من جانب آخر ، ومن ثم أخذت الكوميديا في اعتماد تحليل الطبائع والحوادث التي شكلت فيما بعد عقد الملهاة . كما أهمل الكورس ، وبدأ التأليف يعتمد تصوير الملامح للعادات والشخصيات المعاصرة ولإثارة الضحك عبر سوء الفهم والتعقيد فظهر نوع أدبي جديد هو الملهاة

(1) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما اليونانية ، م . س . ذ . ص 17 .

* (نايفيوس) : (270 - 201) ق.م شاعر روماني الأصل واعتقد البعض انه ليس رومانياً بل من (كامبانيا) ويرجح هذا الاعتقاد من خلال نقش موجود على قبره يقول فيه (انه مليء بالعنجهية الكامبانية) وهو مثل شائع لديهم ، من أعماله (دانلي ، الحصان الطروادي ، هيكتور الخارج للقتال) .

للمزيد ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ . ص 18 .

(2) ينظر : م . س . ذ . ص 18 .

(3) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ . ص 18 .

(4) ينظر : و . ج . دف : تاريخ الأدب الروماني ، تر : محمد سليم سالم ، (مركز كتب الشرق الأوسط : 1936 ، ص 92 .)

المنظومة ذات الفصول الخمسة التي برع فيها كلا من (بلاوتس)* وتيرانس* والتي سار تأثيرها حتى القرن السابع عشر في الكوميديا الكلاسيكية في فرنسا وبعدها (1) .
يعد (بلاوتس) عميداً للكوميديا الرومانية التي اعتمدت على الكوميديا الإغريقية فله الفضل في الحفاظ على التراث الإغريقي من الضياع الذي ضاع أغلبه فقام بجمعه وكتابته مرة أخرى .

كتب (بلاوتس) مسرحيات ذات الأصناف الأخلاقية إذ حلل فيها صفة أو رذيلة كما في مسرحية (وعاء الذهب) ، وكتب كذلك في الأساطير كما في مسرحية (امفثريو) ، أو تكون ذات محتوى يدل على النصح والإرشاد والرأي كما في مسرحية (الأسيرين)(2) .

ارتكزت موضوعات مسرحياته أغلبها على محور الحب الذي كان المحور الأساس فقد يكون هذا الحب بغضاً في بعض الأحيان وخاصة عندما يكون ذلك الحب عبارة عن منافسة بين الابن وأبيه كما حدث في مسرحية (التاجر) و (وكاسنيا) . فضلاً عن استعماله ما يعرف بخاصية (كوميديا الأخطاء) كما حدث في مسرحيته (التوأمين) و (امفثريو) (3) .

استعمل (بلاوتس) مقدمة في مسرحياته وكان الهدف منها معرفة الموضوع من قبل النظارة والتي تعد بدورها الحلقة التي توضح جميع الأمور أو بعضاً منها، فبعض المسرحيات لم تكن لها مقدمة بالمعنى الحقيقي للكلمة ولكن مع ذلك لا يمكن ان نعتها خالية من المقدمة بل تضمنت بعض الأسطر مثل مسرحية بيودولوس (العبد المخادع) فقد احتوت على سطرين ، وهناك مقدمات لقصص منها (وعاء الذهب) (كوميديا الحجر) (التاجر) و (البخيل) فهي بنيت على مقدمات وضعها (بلاوتس) وهناك ما يعرف بالمقدمات المؤجلة والتي يمكن ملاحظتها في الفصول الافتتاحية كما في مسرحية (الجندي المغرور) .

* بلاوتس : (تيتوس ماكايوس بلاوتس) (254 – 184) ق.م ، علم من أعلام الكوميديا عند الرومان وأعظم شعرائها ، ولادته كانت مقاربة حينما كان الكتاب المسرحيون يختلفون فيه عن الترجمة والاعتباس . عمل نجاراً في المسرح أو في أشغال الزخرفة ، وفقد ماله في التجارة العامة آنذاك ، اعتمد في رزقه على كتابة القصص وكتب للمسرح لا للقراء ، فقد كتب عشرين من الملهي منها (امفثريو – الحمير – وعاء الذهب – الأسيران – كوركيو – كاسينا – علب الحلوى – ابديكوس – التوأمين – التاجر – البخيل) وغيرها .
للمزيد ينظر : و . ج . دف : تاريخ الأدب الروماني ، م . س . د ، ص 216 .

* (تيرانس) : هو (بوبيوس ثيرينينوس افير) (185 – 159) ق.م ، كان عبداً أفريقياً جيء به إلى روما وتلقى تربيته وعلومه على يد رجل نسب له اسمه فيما بعد يدعى (نيرنيتوس لوكانوس) . حضى بمكانة وأهمية في الدوائر الأدبية ، فنشأه الأدبي اقتصر على كتابة كوميديا (بالياتا) المأخوذة من الكوميديا اليونانية لأنه كان مفتوناً بكمال الفن اليوناني ، انخرط ضمن جماعة مثقفة كان لها نشاطاً أدبياً الأمر الذي أدى به إلى سفره إلى اليونان إذ ترددت إشاعات حول سفره ومنها انه لينسب إلى نفسه مسرحيات هذه الجماعة أو لدراسة شخصيات مسرحياته من الحياة اليونانية أما أهم أعماله المسرحية فهي (فتاة جزيرة اندروس – الحماة – المعذب نفسه – الخصى – فورميو – الاخوان) .

ينظر : إبراهيم سكر : م . س . د ، ص 72 .

(1) ينظر : ليون شانوصل : تاريخ المسرح ، تر : خليل شرف الدين ونعمان أباضه ، ط 1 ، (بيروت : منشورات عويدات ، 1960) ، ص 125 – 126 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . د ، ص 63 .

(3) ينظر : م . س . د ، ص 63 .

تلقى المقدمة في مسرحية (امفثريو) من قبل اله يقوم بدور بارز ، فالإلهان (جوبيتر) و (ميركوريس) يحملان علامات مميزة كانت دليلاً لمعرفتهما من قبل النظارة . تلك المسرحية التي يمكن ان تعد نوعاً من أنواع الكوميديا الحديثة إذ تعرض شخصيات من الإله على خشبة المسرح⁽¹⁾ . وكانت مقدمة مسرحية (امفثريو) مزيجاً من التراجيديا والكوميديا ، ففي الكوميديا نجدها في المواقف الهزلية التي تعبر عن الأخطاء في التمييز بين شخصيتي (امفثريو) و (جوبيتر) من جهة وبين (ميركوريس) والعبد (سوسيا) من جهة أخرى⁽²⁾ .

استعمل (بلاوتس) طريقة الخلط والمزج بين مسرحيتين يونانيتين بعد إضافة آرائه الشخصية الخاصة ليظهر لنا مسرحية واحدة ، تلك الطريقة اتبعها الكاتب المسرحي (نايفيوس) الذي اخترع ما اسماه (العدوى) الذي يقصد به الجمع في الكوميديا اللاتينية بين مسرحيتين يونانيتين⁽³⁾ .

تأثر (بلاوتس) بـ (اندرونيكوس) و (نايفيوس) في الأسلوب ، لكن أسلوبه فيه أحاله وإبداع وتميز بتراكم المرادفات وبراعته في نحت الكلمات وتمتعه بالخيال الخصب في استعمال اللغة المجازية مع استعمال العنصر الأسطوري في مسرحياته⁽⁴⁾ .

تظهر أصالته ككاتب مسرحي في سيطرته على اللغة والوزن وروح الفكاهة التي تميزت بها ملهاته. فلغته تعد مرجعاً للغة اللاتينية في عصورها القديمة ، وادمج فيها كلمات عامية كثيرة ولم يتقيد بالوزن المستخدم في الأصل اليوناني وإنما ادخل أوزاناً جديدة استخدمها لتلائم المعنى الذي يتطلبه الموقف⁽⁵⁾ .

يتضح إن لكوميديات (بلاوتس) الدور في معالجة المشاكل الاجتماعية التي تناولتها كوميدياته ففي مسرحية (الحمير) قام بطرح وبث القيم السيئة في المجتمع والمؤثرة على الفرد تلك المساوئ متمثلة بشخصية العجوز الذي استولى على عشيقته ابنه ، فطرح (بلاوتس) مفاهيم لا أخلاقية وبين مساوئها على الفرد والمجتمع . لذا فقد كانت الكوميديا لها الأثر في إبراز تلك المساوئ وطرحها للمجتمع للنيل منها والخلص إلى حلول سليمة⁽⁶⁾ .

تري الباحثة إن لبلاوتس هدفه المتمثل في إمتاع وتسليه جمهوره الروماني من خلال استعماله الفكاهات والنكات اللطيفة والظريفة ، فقد مدح وجسد في العديد من أعماله القيم الأخلاقية النبيلة المتمثلة بالوفاء والصدق والإخلاص، أما عن لغة شخصياته فكانت تأخذ منحناً شعبياً لأن الكاتب انحدر من تلك الطبقة الشعبية العامة لأمر الذي تجسد في مجمل أعماله فهي أتت قريبة من لغة الحياة اليومية العامة المشاعة بين الناس من ألفاظ وكلمات وعبارات ، وفي الوقت نفسه اخذ (بلاوتس) من

(1) ينظر : و . ج . دف : تاريخ الأدب الروماني ، م . س . ذ ، ص 223 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص 24 .

(3) ينظر : بينار : تاريخ المسرح ، تر : احمد كمال يونس ، (دار النهضة العربية، 1963)، ص 33 .

(4) ينظر : احمد عثمان : الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي ، (الكويت : عالم المعرفة ، 1989) ، ص 65 .

(5) ينظر : احمد عبد الرحيم أبو زيد : م . س . ذ ، ص 77 .

(6) ينظر : كوميديا بلاوتس ، تر : أمين سلامة ، (مصر : دار المعارف ، ب . ت) ، ص 126 .

الفصيح ، فكانت لغته محتوية على الإيقاع والموسيقى المعتمدة على الإيقاع الشعري والجرس الصوتي كما في مسرحية الفارس في فصلها الأول .
اما (تيرانس) فيعد ثاني كاتب من كتاب الدراما الرومانية وكانت مسرحياته خالية من الإسفاف والصخب والحركات البهلوانية ، وكان رجلاً مثقفاً فخصيات مسرحياته كانت من العشاق الشباب والعبد الماكر الذي يتميز بسرعة الحركة وسرعة البديهة . فمثلاً مسرحية (فورميو) مقتبسة من مسرحية إغريقية لكن (تيرانس) جعلها متميزة بالسرعة والإثارة فهي تصف حالة حب الإخوان (ديمفيو) و (كريمس) لولديهما (انتفنو) (1).

يهدف (تيرانس) إلى الرقة والانسجام والأسلوب اللطيف ومحافظة على جميع ما أمكن نقله إلى لغة لاتينية أدبية مهذبة من (ميناندرز) ، فنصوصه كانت مصقولة وموزونة تضيف على الأعمال اللاتينية الشعرية جمالاً أسلوبياً حقيقياً ، احتفظ (ميناندرز) بطريقة غير مباشرة وبصورة من صور الاقتباس أكثر من قيامه بأي عمل روماني (2) .

انشد (تيرانس) لإرضاء جمهور المثقفين والمتعلمين فكانت حركاته وشخصياته خالية من الألفاظ السوقية والبذنية محاولاً تقليد الإغريق بإظهار لغة سليمة ومنمقة واضحة الفكرة ، وكان ماهراً في قول الحكمة وطرح قيم إنسانية وأخلاقية .

كتب (تيرانس) "بخفة ورشاقة إغريقية وكان ينعكس في أسلوبه اهتمام أصدقائه من أتباع من سيكتبون بالمسائل اللغوية" (3) . فلقد اظهر مهارته بما كان عليه الأدب اليوناني من جمال واهتم بتحليل شخصياته ووضع قصصه في لغة رفيعة منتقاة ، واطهر الملهاة في حله وثوب جديد ورواياته كانت تسودها البساطة والهدوء ونقاء الأسلوب . فهو لم يقدم الشخصيات الغالبة في الملهاة مثل العبد والمتطفل والمخادع وتاجر الرقيق تلك الشخصيات التقليدية التي تقيد من الكاتب المسرحي وتؤدي به الصخب والمهزلة ، فالملهاة كانت عنده مرآة للحياة وكان الضحك فيها وسيلة لا غاية فهي تستهدف الإصلاح . رواياته ابتعدت عن مناظر الفحش والمجون .. واطهر بعض الشخصيات التقليدية بصورة أفضل من الصور التي اعتادها الكتاب ، كما يظهر من شخصية المتطفل (جناتو) في رواية (الخصي) بنظرية جديدة عن التطفل والمتطفلين لم تعدها الكوميديا من قبل ، فبذكائه يستفيد من مولاه الذي يعتقد انه ليس إلا أداة للسخرية (4) .

إن المسارح التي تقدم عليها ملاهي (بلاوتس – تيرانس) تحويراً لنماذج إغريقية هيلينية فالكوميديا كانت بين التحوير والالتزام والجرأة ، فاخذ الموضوعات

(1) ينظر : لويس فارغاس : المرشد إلى فن المسرح ، م . س . ذ ، ص 71 .

(2) ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 135 .

(3) فرانك هوابنتج : م . س . ذ ، ص 39 .

(4) ينظر : احمد مجيد إبراهيم أبو زيد : م . س . ذ ، ص 104 – 105 .

مع الإضافة والحذف والالتزام بالوحدة الفنية في بنائها وشكلها من خلال تقليد الملهاة الواقعية لديهم الذي انتقل بدوره إلى عصر النهضة عبر الملاهي الباقية لهم⁽¹⁾. ترى الباحثة ان كلاً من (بلاوتس – تيرانس) كانا من ابرز كتاب تلك الحقبة ، إذ تضمنت كوميدياتهم على قصة رومانسية وومضات فكرية والكثير من المؤامرات دون ان تكون مفاجئة لان الجمهور كان مدركاً لما في البطل من حماقات فهو يعرف أسرار ه منذ البداية . فأعمالهم شكلت أهمية عظمى في تاريخ الكوميديا الرومانية ، فهما بقيا يمثلان نموذجاً يحتذى به من قبل كتاب عصر النهضة وهما عملا على طرح بعض القيم الأخلاقية منها التسامح والمحبة والتفاهم والعطف لتنشئة الفرد على المحبة ، وهما مهما اقتربا أو ابتعدا من النواحي الأدبية يبقيان مشتقين من مصدر الكوميديا اليونانية ، ونظرية كل منهم إلى اليونانية بطريقته الخاصة ، كما ولعبت المتناقضات والشعور بالسمو دوراً هاماً في الكوميديا الرومانية .

الكوميديا في العصور الوسطى :

تغير الحال في العصور الوسطى وسادت نظرة جديدة لم يكن لها وجوداً سابقاً باتجاه المسرح والدراما وهي نظرة دونية شملت الكوميديا بالذات وذلك متأة من ان الكوميديا تحمل أفكاراً لا أخلاقية من وجهة نظر الكنيسة⁽²⁾ . أي إنها لم تكن تعرض خلال تلك الحقبة ذلك لان المواضيع المسرحية حملت طابعاً دينياً .

وبمرور الزمن نشأ نوع درامي من المسرحيات عرفت باسم (الفاصل الهزلي) الذي يرجح أن يكون مصدرها المسرحيات الأخلاقية أو العروض التي كان يقدمها الممثلون المتجولون ، أصبح المسرح من خلالها دنيوياً لما تقدمه من موضوعات دنيوية لها علاقة بالحياة الإنسانية والتي أصبحت وسيلة للترفيه والتسلية مع البقاء على المسرحيات الدينية التي كان مكانها الكنيسة. تلك الفواصل التي كانت تقوم بها جمعيات مرحة ساعدت على ظهور الكوميديا بشكلها المعروف في عصر النهضة . ومن نماذج تلك المسرحيات الهزلية والمسرحية الفرنسية (السير بيبربائلاين) والمسرحية الألمانية (الرجل المنمارث) التي عمدت على المرح والبهجة⁽³⁾ .

لا يخلو المسرح الهزلي في القرون الوسطى من فريدة واستقلالية عن الإغريق والرومان فقد كان من غلبة الروح الديني على هذا المسرح ان اكتفى الشعب بما يتخلل المسرحيات الدينية من مشاهد مضحكة كان يقوم بها ممثلو ادوار الشياطين ، وهؤلاء الممثلون يتميزون بالاحتراف من تقديم المواقف الضاحكة، فهم متنقلون جوالون هنا وهناك يحاولون كسب عيشهم ، وقد جاء اشتراكهم مع عدم رغبة الكنيسة بذلك عبر حشو تلك المواقف بسائر اللوحات الجادة في المسرحيات الدينية مما مهد إلى ظهور المسرح الهزلي ، فانتصرت هنا رغبة الشعب في الاستمتاع بالتسلية والضحك بطريقة غير الطريقة المفروضة والجادة من قبل الكنيسة

(1) ينظر : فردب – ميليت وجيرالدايدس بنتلي : فن المسرحية ، تر : صدقي حطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، 1966) ، ص 205 .

(2) ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 240 .

(3) ينظر : فرانك هوايتنج : م . س . ذ ، ص 44 .

فقد كانت تلك المهازل التي شكلت المسرح المضحك في تلك الحقبة مجالاً لإثارة الضحك عن طريق التندر على أصحاب العاهات من جانب ومن جانب آخر كان يخاطب الحياة الاجتماعية وفق هزليات هادفة تعرض لحياة الأسرة ، ليقدم للجمهور حالة علاقة بحياته الاجتماعية الفكرية من مواقف تظهر من خلالها المساوئ السلوكية للفرد⁽¹⁾.

خلصت الباحثة إلى إن العصور الوسطى تضمنت نصوصاً هزلية ناقشت فيها بعض المواضيع المؤطرة بإطار أخلاقي ديني بحيث امتلك تأثيراً روحياً على جمهور النظارة، من خلال (الفواصل) التي أدت الى ظهور المسرحية بشكلها المتطور الذي ظهرت فيه في عصر النهضة.

الكوميديا في عصر النهضة :

انتهى الأمر بعصر النهضة إلى إنساني النهضة، الأوائل وشعرائها إلى التباري مع كتاب الكوميديا اللاتينية (بلاوتس – تيرانس) من خلال ما ترجم من أعمالهم وتقليدها والسير على خطاها ، فالكوميديا اللاتينية كان لها الدور المحرك في تطوير الكوميديا الايطالية ، كونها أخذت السبق النهضوي في أوربا ، إذ جاء حب المسرح كنتيجة حتمية لحب كل ما يتعلق بالمسرح اللاتيني ومن ثم محاكاته فقد اخضع كل من (بلاوتس – تيرانس) لعمليات محاكاة وتلخيص وترجمة وتمثيل أمام الجماهير الشغوفة بالتنوع ، وكذا الحال كان في البلاطات التي أخذت بالانفتاح على شتى العلاقات شغفاً بذلك المسرح ، فجمهور البلاط وجمهور العامة كان يعد نفسه لان يصبح محركاً للتاريخ فيما بعد⁽²⁾.

تطورت الكوميديا في عصر النهضة إذ كان يقال "إن كوميديا أوائل عصر النهضة ، وهي الكوميديات التي انبثقت على الفارسات والمسرحيات الأخلاقية الدينية، التي نشأت في العصور الوسطى ، كانت تحوي كل العناصر الفنية والاجتماعية التي كانت السبب في ازدهار الدراما في عصر النهضة"⁽³⁾.

نشأ نوع من أنواع الكوميديا في منتصف القرن السادس عشر عرف باسم (كوميديا دي لارتي) وهي ملهاة مرتجلة لم تعتمد على نص مسرحي مكتوب أو ادوار ، تحفظ من قبل الممثلين ، بل كان لكل ممثل سيناريو بسيط يشير إلى موضوع المسرحية وعليه ان يبتكر الحوار المناسب لمشاهده المختلفة ، لذا فهي تختار أنماطاً محددة سواء من ناحية الموضوع ام من ناحية الشخصية ... فقد بقيت (كوميديا دي لارتي) أهم ألوان التسلية وأكثرها انتشاراً في أوربا وتطورت شخوصها إلى شخوص مسرحية في البلاد المختلفة فالمهرج كان أصله في كوميديا دي لارتي هو الخادم الذي يحفظ النكات لتسلية السيد⁽⁴⁾.

(1) ينظر : عبد الرحمن صدقي : المسرح في العصور الوسطى ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للتأليف ، 1969) ، ص 164 – 166 .

(2) ينظر : فيتوباندولفي : م . س . د ، ص 363 .

(3) رشاد رشدي : م . س . د ، ص 77 .

(4) ينظر : رشاد رشدي : م . س . د ، ص 79 – 80 .

عدت مرحلة ظهور كوميديا (دي لارتي) واحدة من أزهى عصور ازدهار المسرح فهي شكلت منهلاً للعديد من رجال المسرح الكبار فبظهورها أصابه دفقاً من الحياة ومنحته روحاً جديدة .

اختص المسرح الشعبي بالكوميديا الذي يتجه إليه جمهور الناس ، هذا النوع يعتمد على مهارة الممثلين وما يقدمونه ، فتلك الكوميديا تشبه الكوميديا الرومانية إلا إنها كانت اشد تبذلاً وإباحية ، فمعظمها يدور حول المغامرات الغرامية للفتى ويؤدي هذا النوع من الكوميديا الذي يعتمد على التكرار على ما يقع من خطأ في معرفة الشخصيات وعلى تلبس الشخصيات لدور شخصيات أخرى من اجل الخداع والتضليل ، فيمكن أن تعد على الرغم من إباحيتها كوميديا أخلاقية لان معظمها يدور حول المغامرات الغرامية للشباب في تلك المسرحيات ، وكيف كان الشباب يغرم بالمرأة المتزوجة وعلى قدر من العفة والشرف ، ولكن المرأة تقاوم كل إغراء لتحافظ على شرفها وعفتها مانعة نفسها من الوقوع في الخطأ فهي التزمت بقيم ومبادئ جعلتها ملتزمة بوفائها وإخلاصها لبيتها وزوجها ، وهي إضافة إلى كل ذلك ترجع أهميتها إلى ما فيها من فكاكة وبراعة وتبصر بالعصر الذي كتب فيه (1) .

إن (كوميديا دي لارتي) كانت تسمى بكوميديا الصنعة (الصنعة تعني إن الممثلين كانوا محترفين) أو الكوميديا الشعبية إذا إنها كانت تقوم بأعمالها على الأرصفة وفي الشوارع والأسواق والحانات العامة وقدمت لجمهور واسع ولمختلف الطبقات ، فقد تضمنت على عنصر الرقص واللعب والحوار المرتجل والموسيقى فأصبحت هذه الكوميديا حافزاً للتنافس المسرحي، هدفها توليد الضحك من اجل معالجة السوءات الثانوية المثيرة للسخرية.

الكوميديا في العصر الإليزابيثي :

بدأت الدراما الإليزابيثية مثلما بدأت الدراما الإيطالية من قبلها بإحياء وتقليد الكوميديا والتراجيديات الكلاسيكيتين ، أما الكوميديا فطعمت بالتراجم اللاتينية التي اعتاد الناس عليها ومارست نفوذها بصورة عظيمة. (فيرانس) الهم به في العديد من المدارس وبصورة خاصة ، والهم كذلك عدد من المؤلفين بالمقطوعات التربوية ، التي كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمسرحيات الأخلاقية القديمة .

ظهرت أول التقاليدات الانكليزية لـ (بلاوتوس) في مسرحية كتبها (نيكولاس اودهول) (1505 – 1506) عرفت باسم " رالف ومستر رويستر " ، الذي كان مديراً لمدرستي (ايتون و وستمنستر) ووجد في (بلاوتس) نموذجاً يشجع الفكاهة المشعة المتوهجة ذات الهدف التربوي. فقد اقتبس (نيكولاس) من الكوميديا الرومانية الشخصيات النمطية للأبله والمتبجح والأحمق الطفيلي ، فتناولت المسرحية الشخصية المفخرة المتمثلة بشخصية (رالف رويستر) بطلها الكوميدي الأبله الثرثار الذي فتنته سيدة انكليزية (كونستانسن) فانقاد إلى شخص طفيلي هو (ماتيومييري) لكي يتودد إليها ويضايقها ابلغ الضيق ويهدد بإفساد خطبتها من خطيبها التاجر (جاوين جودلاك) ، فحصلت سلسلة من التعقيدات انتهت بمعركة بين بطانة (رالف)

(1) ينظر : فرانك هوايتنج : م. س. د ، ص 49 .

وخدم منزل السيدة (كونستانس) التي تحولت فيها أدوات التنظيف الى أدوات إيذاء وتدمير ، فالعاشق المتهور (رالف) قد تلقى عدة ضربات جعلته لم يفكر في إغواء أي سيدة أخرى ، ويتم الصلح بين السيدة وخطيبها ، فتلك المسرحية كانت من الكوميديات الانكليزية في عصر النهضة كونها تضمنت فكاهات ذات صبغة محلية فضلاً عن لغتها العامية اللاذعة وخلفيتها المستمدة من أجواء الطبقة الوسطى واحتوائها على المقاطع الغنائية الانكليزية الساخرة (1) .

فتلك المسرحية على الرغم من كونها مثلت الأجواء الانكليزية وشعرها ذو الإيقاع السريع إلا إنها وقعت إلى حد كبير تحت تأثير (بلاوتس) في مسرحية (الجندي المتبجح) أي إنها كانت على النمط النموذجي الروماني من ناحية تقسيمها إلى خمسة فصول وعدة مشاهد .

جاءت بعدها مسرحية (إبرة غامر غورتن) لكتبتها (وليم ستيفنس) وهي كوميديا ريفية هزلية تدور حول عجوز قروية تفقد إبرتها التي طالما ما أثنى الناس على إنتاجها فيوحي إليها (ويكون) العاشق السيئ بالمشورة بان جارتها السيدة (تشات) هي سارقة الإبرة وبعد قلق القرية كلها بشأنها ولكي تبلغ أبعاداً بطولية فكاهية ، تعثر عليها مغروزة في بنطلون (هودج) خادم مزرعتها . وجاءت هذه المسرحية على غرار المسرحيات الانكليزية الكوميديّة الصرفة ، ولكنها أيضاً تدين الكوميديين الرومان في بناء حبكتها . فتتميز بخشونة صاخبة في فكاهتها وسخريتها المبالغة وتحررها اللغوي (2) .

تتضح قدرة كاتبها في تجسيده للموقف الوطني ومقدرته على تصويره الحياة الريفية وخلق الشخصيات منها شخصية الفلاح (هودج) فصوره بشخصية مضحكة طبيعية مملوءة بالحياة .

تطور نوع من الكوميديا بعد كوميديات المدرسة عرفت بكوميديا (البلاط) ، فقدمت عروضاً للتسلية قدمها تلاميذ القديس (بولس) وغيرها من المدارس أمام الملكة فكانوا هؤلاء التلاميذ من الصبية فقط (3) ، فكوميديا البلاط كانت مقطوعات فاترة كتبت بالطريقة الايطالية الكلاسيكية القديمة استخدمها الكاتب المسرحي (جورج جاسكوني) في اقتباسه النثري لكوميديا (اريسكو) التي تدور حول اختلاط الشخصيات وهي كوميديا (الظنون) (4) .

كتب جورج بل (1558 - 1597) - كاتب درامي في عصر الملكة (إليزابيث) - مسرحية كوميدية أكثر بهجة عرفت باسم (حكاية العجائز) التي عدت محاولة للهجاء الدرامي فيما يتعلق بالحكايات الرومانسية حول السحر والفروسية اللذين كانا شائعين في انكلترا ، تدور حكايتها حول إخوان يبحثان عن أختيهما (دبليا) التي وقعت بين يدي الساحر (ساكرنيت) الذي يقضي على الإخوان كذلك ، لكن حبيبها (يومينيدز) الذي دفع آخر بنس لديه من اجل جنازة رجل فقير اسمه (جاك)

(1) مجلة المسرح ، 4ع ، م . س . ذ ، صص 35 - 36 .

(2) انطوني بيرجيس : تاريخ الأدب الانكليزي، تر : خالد حداد، (دمشق : دار طلاس ، 1990)، ص94.

(3) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . ذ ، ص94 .

(4) ينظر : جون جاستر : م . س . ذ ، ص36 .

يكتشف بان شبحة بقدراته الخارقة للطبيعة قادر على أن يهزم الساحر . تلك المسرحية التي تضمنت عناصر جمالية شملت الغناء والرقص وشخصيات غريبة مثل العملاق (انبانفو) و (فنيليا) المجنونة (1) . استطاع (بيل) ان يستغل مواهبه الزخرفية الغنائية كشاعر .

يعد المؤلف (روبرت غرين) (1558 – 1592) صاحب مسرحية (الراهب بيكن والراهب بنفي) الذي أراد أن يصنع عقدة شخصياتها من مختلف الطبقات والأعمال ويوحد بينها في جو غرامي ، فهو جعل فيها حبكتين الاولى رئيسية والأخرى ثانوية ، واستخدم فيها المهرج ، وجمع بين رجال البلاط والسحرة والملوك ، واحتوت المسرحية على عنصر التشويق العاطفي بوساطة أمير (ويلز) المتيم بالعدراء الفاتنة (مرغريت) ، واحتوت كذلك على العذوبة والفكاهة (2) .

أتى (غرين) بالأنوثة الانكليزية في تلك المسرحية، فقد يكون كتبها لترضية ضميره الذي كان يؤنبه نتيجة هجرانه لزوجته الوفية وارتباطه بعالم لندن السفلي وكذلك ما بينه في مسرحية الكوميديا الأخرى (جيمس الرابع) فقد صور بطلته (دوروثينا) بالصبر والإخلاص لزوجها على الرغم من طردها ونفيها من البلاط ومحاولته لقتلها (3) .

ظهر كذلك عدد من الكتاب الدراميين أمثال (توماس مدلتون) (1570 – 1627) فكانت اغلب نتاجاته المسرحية في (الملهاة) ، صاحب نظرية متفائلة إلى الحياة ، فكتب مسرحية (فخ للإيقاع بالشيخ) (1608) التي تناولت قطاعاً شعبياً من المجتمع الذي يسمح بالكثير من الفكاهة والجو المرح . أما (توماس ديكر) (1570 – 1632) صاحب مسرحية (عطلة صاحب الأحذية) التي تناولت الطبقة الوسطى للندن، وهناك (جون فلتشر) (1579 – 1625) و (فرنسيس بومنت) (1584 – 1616) صاحباً مسرحية (فارس المدقة المحترقة) التي تناولت كذلك الطبقة الوسطى للندن تلك الكوميديا دلت على عقدة فريدة وأصالة في تفكير مؤلفيها (4) .

لاحظت الباحثة من خلال استعراض تاريخ الكوميديا نقطتين أولها ان المؤلف المسرحي قد اعتمد في أوقات مختلفة على جميع ألوان الفكاهة والعوامل المثيرة للضحك وثانيهما ان بعض المميزات التي تطغى على الكوميديا تخلق منها ألواناً ذات طابع خاص تنتشر في عصر من العصور ويستسيغها الذوق العام ولكن لا يلبث أن يأتي مكانها لون جديد يشيع استعماله إلى اجل ، ذلك الإقبال والانتشار نابع من عبقرية بعض الكتاب وقدرتهم على إشاعة لون خاص من ألوان الكوميديا.

المحور الثاني

وظيفة الكوميديا تربوياً وعلاقتها بفلسفة الضحك

-
- (1) انطواني بيرجيس : م . س . ذ ، ص ص 95 – 96 .
 (2) ينظر : ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، تر: أنيس زكي حسن، ط1، (بغداد : مطبعة المتنبى، ب.ت) ص 108.
 (3) ينظر : جون جاسنر : وليام شكسبير ، تر : سامي خشبه ، مجلة المسرح ، ع 7-8 ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب : 1988)، ص 27 .
 (4) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . ذ ، ص ص 121 – 122 .

تهتم الأعمال المسرحية بنمطيتها التراجيدي والكوميدي بمعالجة جميع أنواع المشاكل الحياتية ، ولكن كلاً بطريقته الخاصة وبالأسلوب الخاص ، فالتراجيديا تمنحنا طريقاً للخلاص من خلال الموت على خلاف الكوميديا التي تمنحنا ذلك الطريق ولكن من خلال الميلاد الجديد الذي يمنحنا صفة السيطرة على الشر وتخلص النفس الإنسانية من القيود والعبودية .

تتوقف المسرحية الكوميدية على وجهة نظر الكاتب إلى الحياة ففيها يهدف المؤلف إلى إصلاح المجتمع أو تطهير النفوس أو إشباع العواطف النبيلة وتعميقها أو تحريك العقول أو حل المشاكل وطريقته في التعبير عنها فنياً أو جمالياً ، فالمسرحية الكوميدية كما أكد (بنتلي) "فن الخداع والتحرر من الأخطاء وفن حل العقدة التي لا تحل إذا لم تعقد والحل يأتي في الختام"⁽¹⁾ . ويعالج الكاتب المسرحي مشكلة من المشاكل الاجتماعية بهدف إعطاء المتفرج دروساً في صور ضاحكة كان يبين لهم العواقب الوخيمة للسلوك الغير اجتماعي ، أو تحريرهم من العيوب عن طريق إضحاكهم وهم يرونها مجسدة في شخصيته على المسرح هذا ما يدل على أن هدف الكوميديا هو الإصلاح الاجتماعي⁽²⁾ .

تظل الكوميديا "طافية على مستوى الحياة اليومية ، إنها تمدنا باستبصار نفاذ لتناول الحياة اليومية في أزمتها المجردة والعواطف الرفيعة المتصلة بها مع ذلك فهي تمدنا باستبصار ينصب على سلوكيات المجتمع وطرائفه ونقاط الضعف في الخلق الإنساني وما فيه من شذوذ"⁽³⁾ . فهي فن جاد في أساسه مختلف عن ما يسمى الفارس أو المهزلة وذلك ناتج من أن الكوميديا ليست من التسلية أو الإضحاك لذاتها بل هي تمتلك القدرة على جذب الجمهور وإراحة النفس بغية طرح رؤية وتصور عن الحياة والعلاقات الاجتماعية القائمة في حياة الكاتب أو المجتمع ، فالكاتب الكوميدي هو كاتب جاد ولكنه يريد ان يصل إلى أهدافه في إضحاك الناس متمثلاً في طرح رؤياه الاجتماعية الكامنة وراء فعل الإضحاك ، كما ان النهايات السعيدة ليست قادرة بمفردها على صياغة النمط الكوميدي ولكن لابد من وجود غاية أو مغزى منشود ، فهي تحاول ان تسهم بدور ايجابي في تعزيز وحدة النظام والمجتمع عبر محاربة مظاهر السلوك التي يمكن بها ان تهدر تماسكه وتعمل على تهديمه بالشكل السلبي ، فذلك جاءت الكوميديا طارحة النماذج والأنماط السيئة في المجتمع⁽⁴⁾ .

تظهر الكوميديا العيوب والنقائص الاجتماعية بصورة مبكرة وهي تقوم بنقد السلوك السيئ ، وعلاوة على ذلك فهي تأخذ دور الناقد الموضوعي الذي يأخذ على عاتقه مهاجمة الانحراف دون أي اعتبار لأي عوامل شخصية راغبة في دفع جميع أفراد المجتمع إلى الاستهزاء من عيوبهم وإلى السخرية من نقائصهم والترفع عليها ولذا يكون على كاتب الكوميديا ان يكون متجرداً موضوعياً ليقوم بإبراز تلك العيوب

(1) ينظر : احمد الماجد : المسرحية الكوميدية ، أشكالها ، أهدافها ، جمهورها ، مجلة الفنون ، ع79 ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والآداب ، 2007) ، ص41 .

(2) ينظر : شفيق مجلي : شكسبير فكرياً .. وفناً ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ب ، ت) ، ص98 .

(3) مارتن اسلن : تشريح الدراما ، تر : يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، 1985) ، ص76 .

(4) ينظر : احمد الماجد : م . س . ذ ، ص42 .

حتى وان كانت صادرة من الطبقة التي ينتمي إليها⁽¹⁾ . فيجب التمييز بين الكوميديا كفن هادف وخلاق وبين ما يطلق من نكات وطرائف ، فالنكتة قد تكون أكثر قسوة وقد تسبب الآلام وتثير الضغائن ، إلا ان الكوميديا عكس ذلك لان ابسط صورها هي خدمة وتقويم الواقع الاجتماعي للشيء الخارج عن السائد ، فالسخرية من الأشخاص الشاذين عن قواعد المجتمع والذين يكونون هدفاً لمجهر الكوميديا الذي يقوم بدوره بتعرية سلوكياتهم عليها ان لا تكون مفزعة وتذهب عمقاً في إحساس الشخص ، فهي ان أثارت الخوف والغضب قضت على الجانب الفكه وهدمت جميع الأفكار الكامنة وراءه . فيقول (بن جونسون) بان "وظيفة الأحداث الضاحكة تعيد توازن حماقة الإنسان بجعلها ساخرة"⁽²⁾ .

تعمل الكوميديا على التخفيف من شدة وضغط الرغبات المكبوتة والتي يتعذر علينا ان نحصل عليها لان بيننا وبينها حواجز ثقيلة لذا فإنها تعمل على ما يشبه الحيلة والتي بواسطتها نتغلب على القلق فترتفع هذه الحواجز وبهذا تتحول الأشياء من اللاوعي إلى الوعي ليشعر الشخص (المتلقي) عبرها المتعة والسرور وبذلك توفر الاستمرار البشري بحيوية أكثر⁽³⁾ . حيث إنها "تحاول معالجة عادات الأشخاص من حيث اتفاقها مع عادات المجتمع أو تتعارض معها فهي تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن مجتمعه ، وتضعه بمسار المجتمع وتقاليد"⁽⁴⁾ .

عدم التوازن الموجود في العالم وتناقضاته يولد لدى الفرد ويشعره بالقلق المتواصل الذي يدفعه إلى اللجوء للضحك لتحقيق عبر هذا السلوك (الضحك) التوازن المطلوب ولمعالجة هذه التناقضات والنواقص التي يشاهدها سواء في نفسه أم في غيره .

وتكمن للكوميديا وظيفة أخرى كذلك في إضعاف كل قدرة للشر وذلك من خلال ما تفرغه في هذا الشر من متبينات عبر السخرية منه والضحك عليه ، على إن الكوميديا تبرز بوساطة التناقض الناشئ بين غاية الشيء والوسيلة لتحقيق ذلك الشيء ومن ثم التضاد بين الشكل والمضمون وبين الفعل والظروف المحيطة به وهو بطبيعة الحال ما يقضي إلى تفعيل عملية النقد البناء المتأتي من قدرة الكوميديا في إبراز القضايا السلبية المعاكسة عبر الجماليات التي تتمتع بها والتميز بين ما هو جميل وما هو قبيح . فالضحك سلاح فتاك للتقدم لما له من قوة نقدية⁽⁵⁾ . فهي تستهدف الضحك ولكنها لا تتوقف عنده فان توقفت عنده فإنها أصبحت عاجزة عن تقديم صورة فنية رفيعة ، فالضحك والإضحاك غاية من غايات الكوميديا ، ولكن في الوقت نفسه يعد وسيلة من وسائلها التي تهدف بها إلى تحقيق ما هو في آن واحد⁽⁶⁾ .

(1) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 162 .

(2) راجي عباس التكريتي : الضحك ، طبيعته ، وظيفته في الحياة ، (بغداد : مكتبة دار إحياء التراث العربي ، 1985) ، ص 87 – 88 .

(3) ينظر : اريك بنتلي : الحياة في الدراما ، م . س . ذ ، ص 275 .

(4) محمد زكي العشماوي : دراسات في أدب المسرح ، ط 1 ، (مصر : الإسكندرية ، 1962) ، ص 31 .

(5) ينظر : كمال نادر : الملهاة أو المسرحية الهزلية ، مجلة المسرح والسينما ، 5ع ، (بغداد : الصالحية ، 1972) ، ص 30 .

(6) ينظر : محي الدين زنكنه : الكوميديا اداة للتغيير الثوري ، مجلة المسرح والسينما ، 2ع ، (بغداد : المؤسسة العامة للطباعة ، ب . ت) ، ص 37 .

تعد الكوميديا نوعاً من السمو على الأخطاء فالشخص يمارس فعل الضحك لأنه أفضل من الشخصية الأخرى المثيرة لذلك الضحك عبر خجلها أو مخادعتها للآخرين أو كذبها وهي تعمل على حل هذا التعقيد من خلال تقريب التناقضات وذلك عن طريق إحلال نوع من التوافق بين هذه القوى المتباعدة⁽¹⁾ "ذلك التناقض الذي ينشأ من التوتر والنشاز الذي ينشأ بدوره عن تضاد شيئين أو شخصيتين ، بشكل يثير الضحك"⁽²⁾ . فتعد الكوميديا بوتقة من المتناقضات تلك المتناقضات التي تنشأ بين الشخص وذاته ، فمثلاً ان الشخص يتكلم بصورة منطقية وعلمية ولكن أفعاله عكس أقواله الأمر الذي يؤدي إلى إظهار نوع من التناقض للشخصية نفسها .

حظيت الكوميديا على أهمية في الجانب الفلسفي متمثلة بعدد من الآراء أمثال (هيغل)* الذي رأى ان الكوميديا تبرز القيم الأخلاقية وذلك عندما تقوم بعرض سطحية الامور وتفاهة الأشياء التي لا قيمة لها ويكون ذلك بطريقتين الأولى هو ان تهدف الشخصية في الملهاة نحو غاية ذات مضمون حقيقي ، غاية جوفاء عابثة وهي تتهاوى إزاء سطحياتها الجوهرية وتتحول إلى عدم ، أو ان تهدف الشخصية إلى غاية حقيقية أصلية ، لكن فردية هذا الشخص تصل حداً من الوضاعة يجعلها لا تصلح لان تكون سبيلاً لبلوغ مثل تلك الغاية الحقيقية الأصلية ، وفي الحالتين تسجل الشخصية الكوميديا فشلها ففي الأولى لا تملك قيمة هدف وفي الثانية لا تملك الوسيلة الكافية ، فيحدد (هيغل) الشخصية الأصلية هي التي ينبغي ألا يتغلب عليها هذا الفشل ، ولا بد ان تتغلب على ذلك الفشل عبر عبقرية لا متناهية حتى ترفع فوق فشلها بوساطة التسلية واللهو التلقائي⁽³⁾ . فالكوميديا "ذات هدف وعظمي وأخلاقي يأتي مضافاً لقيمتها الترفيهية"⁽⁴⁾ .

يرى (نيتشه)* إن العنصر الكوميدي في الدراما ما هو إلا تنفيس فني إزاء الاشتمزاز من عبث الوجود ، فالضحك وسيلة من وسائله وهو بهذا يكون له مغزى ووظيفة وسبيل من سبل التغيير وهو يشير بانتصار الإرادة الإنسانية وبيعث لروح الجماعة من اجل مواصلة التقدم ونبذ التدهور لأنه يعد حافظاً لقدرة الإنسان على الفعل⁽⁵⁾ .

(1) ينظر : محمد عناني : فن الكوميديا ، (مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، 1980) ، ص 41 .

(2) محي الدين زنكنه : م . س . ذ ، ص 40 .

* (جورج هيغل) : (1770 – 1831) ولد في ألمانيا ، وهو من ابرز الفلاسفة في جميع العصور وأحد الفلاسفة المثاليين .

للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، 1963) ، ص 394 .

(3) ينظر : ولتر ستيلس : فلسفة (هيغل) ، الروح ، تر : إمام عبد الفتاح ، ط 3 ، (بيروت : دار التنوير للطباعة ، 2005) ، ص 170 .

(4) ماري – كلودكانوفا : م . س . ذ ، ص 98 .

* (نيتشه) : ولد عام (1844 – 1900) الماني مات أبوه في الخامسة من عمره أحب عالم الموسيقى ووجد فيه ملجأً هادئاً ، التحق بجامعة (بون) عام 1864 ليدرس اللاهوت والفيلولوجيا ، وأبدع في قدراته الفلسفية .

للمزيد ينظر : عبد الرحمن بدوي : نيتشه ، ط 3 ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1959) ، ص 48 .

(5) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 161 .

يتبين إن للكوميديا دوراً مهماً في تجسيم نقائص وعيوب النفس البشرية ونفيها للوصول إلى مستوى أفضل بارتقائها الأهداف المنشودة التي تجعل الفرد إنساناً يتمتع بصفات وقيم أخلاقية تتماشى مع بيئته ومجتمعه برفضها للعادات السلبية المرفوضة بأسلوب فكه لتحقيق الغاية المطلوبة الأمر الذي يجعل الضحك وظيفة الإصلاح الاجتماعي أولاً وقبل كل شيء .

تثير الكوميديا الضحك من خلال نكات ثانوية صادرة بفعل موقف الإنسان الذي يدل على ضعفه ، فنضحك مثلاً من شدة البخل وما يتميز به من جشع وطمع وهو يدل على عدم انسجام أفعال الشخصية المضحكة مع طبيعة الحياة الاعتيادية للمجتمع والرجل الذي يركض وهناك ما يسقطه أرضاً بشكل مفاجئ يكون مثار ضحك للآخرين الذين ينظرون إليه لعدم تكيفه لتفادي فعل السقوط ، ذلك الفعل الذي يفسر حالة كسر للطبيعة المألوفة في حياتنا اليومية . فالكوميديا تعالج السلوك والتقاليد الطارئة في الحياة (1) أي أن الضحك ينشأ عن متعة خاصة أو بهجة معينة تسببها رؤية أمور قبيحة . فنحن لا نضحك من رؤية امرأة جميلة أو من جوهرة رائعة ، أو من موسيقى عذبة ، لكن التشويه أو الانحراف غير المعتاد عليه متمثلاً بسخف الكلام أو قبح الوجه أو بحركة مرتبكة إنما هي وسائل وأمور تحملنا على الضحك . إننا لا نضحك على الأشياء الطيبة والخيرة التي يقوم بها الآخرون . كان يعثر احدهم على شيء ثمين فهذا العمل لا يثير الضحك وإنما يبعث الغبطة في النفس ولكننا نضحك على شخص ما وقع في الوحل . "قليلون هم الذين يستطيعون مقاومة الميل إلى الضحك على الغير وعلى أنفسهم عندما يتطلب الموقف ذلك" (2) . يتبين أن للضحك وظيفة هادفة ، فالكوميديات فضلاً عن إنها أساس في التقويم الاجتماعي للسلوكيات المنحرفة أو الشاذة فإنها رسالة تعمل على النقد البناء لكثير من الظواهر الحياتية ذلك النقد يستخدم العقل طريقاً لعلاج تلك المشاكل الناجمة ، فينظر لها على أساس وظيفتها الأخلاقية وقدرتها على جذب القارئ والمتلقي.

يعد الضحك في الملهاة عنصر أساس متصل بالمدلول العام الذي تهدف اليه الملهاة والتي تأخذ على عاتقها واجبات عدة منها ما يكون بمعاقبة البطل الذي يخرج على تقاليد طائفة محدودة، او الذي يخرج عن افعال الافراد المألوفة ويتحدى ما يمليه الادراك الفطري السليم حتى يصبح سخرية لبقية الافراد وموضع لمزه وتهكمهم، لان من اهداف تلك الملهاة هي ان تبصرنا بالطريقة التي نحيا بها حياة سليمة ومستقيمة والتي تعمل بدورها على التفريق بين السوي والملتوي والمألوف والشاذ (3).

يقسم الضحك في المسرحية الملهاوية (الكوميديا) إلى نوعين هما :

1- نوع يتجه في خطابه لتحريك الفكرة : فهو يخلق نشوة فكرية تتمثل بابتسامة ذكية من قبل السامع ويشتمل هذا النوع من الضحك على أمور عديدة منها :

(1) ينظر : بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1980)، ص 55 .

(2) ملتون ماكس : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، تر : فريد ورد ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، 1965 ، ص 237 .

(3) ينظر : محمد زكي العشماوي : المسرح ، اصوله واتجاهاته المعاصرة ، (بيروت : دار النهضة العربية، ب.ت)، ص 38.

- أ- التندر (التنكيت) .
- ب- اللعب على الكلمات .
- ج- سرعة الخاطر .
- د- الإشارات الذكية .
- و- الحوار اللبق .

يكون هذا النوع من الضحك مصحوباً بالإبهار وسرعة الخاطر والإعجاب بخفة الروح.

2- والنوع الآخر يتجه لمداعبة الحس ويؤثر فيه : يمثل دغدغة ميكانيكية، مثلاً سقوط شخص من على كرسي عندما يسحب منه ، ويكون مصحوباً بالهزء والسخرية (1).

جمعت بعض المسرحيات الملهامية بين هذين النوعين من الضحك ، فالضحك نوعان نوع يكون في نسيج الشخصية الذي يخاطب الفكر، وتكون فيه في منأى عن التحقير والسخرية، ونوع آخر يتردى الى مستوى حسي سمج مصحوباً بالهزء والسخرية وهو الذي يستهدف الخطاب الحسي وهو ما يوجد في اغلب الملهي .

وقد حدد الناقد (الاردس نيكول) خمسة أمور يعزو إليها السبب في الإضحاك داخل المسرحية هي:

- 1- الضحك المتأني بواسطة السجايا المادية للشخصية .
- 2- الضحك بواسطة عقليات الشخصيات .
- 3- الضحك بواسطة الموقف .
- 4- الضحك بواسطة السلوك .
- 5- الضحك بواسطة الكلام (2).

وتصب معظم تلك النقاط بالشخصية المسرحية والتي تمتد سماتها وصفاتها التي تتفاعل ضمن إطار البنى التي يقوم المؤلف ببنائها بحيث تظهر الشخصية من خلال ذلك على إنها مضحكة .

فالشخصية تتحرك ضمن بيئة وموقف توضع به وعلى أساسه تتصرف فهي تنسجم مع ما حولها ضمن إطار الفكرة المراد توصيلها ، ورغم ذلك الانسجام مع الفكرة إلا ان نتائج تصرفاتها تشير إلى ادراكاتنا العقلية والحسية إنها لا تنسجم مع مفهوم شامل وكبير هو الحياة نفسها "أي ان سر الضحك يكمن في عدم التناسب الذي يقوم بين حقيقتين، أو بين فكرتين أو كلمتين أو بين مجموعتين من الأفكار" (3) . يتبين ان منشأ الضحك يكون من عدم الملائمة الجسدية وضحك آخر ناشئ من النقص الذهني او اصطدام شعور بشعور اخر، كما ان هناك ضحكاً ينشأ من المواقف المترتبة على الصدفة او المفاجئة.

(1) ينظر : كمال نادر : م . س . ذ ، صص 32 – 33 .

(2) ينظر : الاردس نيكول : علم المسرحية ، م . س . ذ ، ص 357 .

(3) الاردس نيكول : علم المسرحية ، م . س . ذ ، ص 347 .

- للضحك أسبابه في الكوميديا فهو متأث عن طريق اللفظ وعن طريق الموقف . يقسم اللفظ إلى سبعة أقسام هي كالآتي.
- 1- فن التشابه : الألفاظ المتشابهة في نطقها وتعبر عن معانٍ مختلفة ، مثل الحب هو العاطفة والحب أي الحبوب .
 - 2- من الترادف : لفظين مختلفين لهما مدلول واحد ويعبران عن معنى واحد مثل النور والضياء .
 - 3- من الثرثرة الحمقاء : التكرار الممل لعدد من الكلمات والجمل المتتالية مثل ان تلجأ شخصية ما في المسرحية إلى الإضحاك عن طريق الثرثرة الحمقاء .
 - 4- من التلاعب بالألفاظ : عن طريق الزيادة والنقصان ، كما نرى عند (ارستوفانيس) في مسرحية (برلمان النساء) يطلق اسماً طوله سبعة سطور على احد أصناف الطعام وفي وليمة جماعية .
 - 5- من التصغير : أي استخدام صيغة التصغير من اللفظ ، مثل استخدام (ارستوفانيس) في مسرحيته (السحب) اسم سقراط بمصغره (سقراطي الصغير) .
 - 6- من قلب الألفاظ : بالصوت او بالإيماء أي التعبير عن معنى اللفظ بالحركة أو الإشارة مثل مسرحية (الضفادع) في وصف للآله (بان) رب القطعان بالصفة التي تعني السائر فوق قمم التلال ذا الأقدام المقرونة ، ولكنها قلبت في المسرحية عن طريق الإيحاء لتعني (ذا القرون) .
 - 7- من شكل الكلمة : باستخدام أساليب لغوية مضحكة سواء في النحو ام التركيب ، كما في مسرحية (السحب) لارستوفانيس (1) .
- أما الضحك المنبعث من الموقف فينقسم إلى ثمانية أقسام وهي كالآتي :
- 1- من التماثل : مماثلة الأحسن بالأسوء وبالعكس ، مثل مماثلة العبد بالسيد في معظم أعمال (ميناندر) .
 - 2- من المخاتلة : كما في مسرحية (الضفادع) لارستوفانيس إذ كان من المتوقع أن يعود الآله (ديونيسيوس) الشاعر المسرحي (يوربيدس) من عالم الموتى إلى عالم الأحياء ولكن بالمخاتلة لجأ إلى إعادة الشاعر (اسخيلوس) .
 - 3- من المستحيل : مثل التشبيه في مسرحية (السلام) لارستوفانيس على لسان تريجايوس : "لا لن نمحك شيئاً قبل أن يتزوج الذئب شاه!" (2)
 - 4- من الممكن وغير المتناسق : مثل قيام (ديونيوسوس) في مسرحية الضفادع بوزن الشعر بالميزان .
 - 5- من غير المتوقع : مثل قول الميت الذي رفض في مسرحية (الضفادع) حمل متاع (ديونيسيوس) بعد مساومته للميت في الأجرة.
 - 6- من استخدام الرقص الصاخب : كما في مسرحية (الزنابير) التي استخدم فيها ارستوفانيس الرقص الصاخب في نهاية المسرحية .

(1) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص ص 150 – 155 .

(2) كوميديات ارستوفانيس : السلام، تر : امين سلامة، مج1، (العراق، وزارة الثقافة والفنون، 1978)، ص 249.

7- من عدم ترابط الألفاظ : مثل قول (ستربسياديس) في مسرحية (السحب) لسقراط : "إذا اشتريت امرأة تمارس السحر من إقليم شاليا وأنزلت القمر ليلاً من السماء وحبسته في علبة مستديرة ، كالمراة واحتفظت بها على الدوام فسوف أتخلص من دفع فائدة الديون التي تثقل كاهلي" ¹ .

8- من اختيار الاسوء : مثل رفض الشيخ (فيلوكليون) في مسرحية (الزنابير) لارستوفانيس تفسر تصرفاته السيئة التي حاول ابنه إبعاده عنها وكانت النتيجة انغماس الشيخ في الشراب وسوء خلقه .

إنَّ الضحك ظاهرة إنسانية عامة تستثيرها دوافع معينة لا تختلف في التأثير بها عوامل السن او الجنس او التعليم لأنها تكون جزءاً من طبيعة الإنسان الأولى أي ان "الضحك السافر لا يعكس فقط فرح الناس بالحياة ، ولكنه أيضاً وسيلة لتوكيد سيطرتهم على الطبيعة وطريقة لتنظيم العلاقات بين الناس وللحفاظ على السعادة الإنسانية" (2) .

لذلك عني عدد من الفلاسفة بدراسة مفهوم الضحك أمثال الفيلسوف الانكليزي (هوبز)* الذي اعتبر إن الضحك مظهر للسرور وإشاعته في النفس مرده إلى إحساس الفرد الفجائي بتفوقه الذاتي على غيره وذلك عند اكتشافه عيباً أو عجزاً عند غيره . فهو يرى "إن الإحساس بالتفوق الذاتي يتضمن متاعب الإنسان الشخصية القديمة" (3) . أي إننا نضحك من أنفسنا عندما نتذكر ضعفاً مستعيباً مر بنا وامتهن كبريائنا فيه . وهناك كذلك (هربرت سبنر)** الذي جاء بنظريته التي اعتبر الضحك فيها مظهر لطاقة حيوية فائضة ، فالضحك هنا لا يعدو كونه نوعاً من أنواع اللعب ، فالقفز واللعب والتصفيق ما هي الا مظهر من مظاهر الحيوية الفائضة التي يتميز بها الصغار . واعتبره (سبنر) محاولة لدفاع الإنسان بها عن نفسه وعندما اكتشف عدم حاجته بها تحولت إلى طاقة داخلية فائضة (4) .

(1) كوميديات ارستوفانيس : السحب، تر : امين سلامة، مج3، م.س.ذ، ص 335.

(2) ي . بوديف : الكوميدي ، تر : فاضل ثامر ، مجلة الأعلام ، ع2 ، (بغداد : وزارة الثقافة ، 1990) ، ص15 .

* (هوبز) : (1588 – 1679) فيلسوف انكليزي ، تلقى تعليمه بمولدن هول بجامعة (اكسفورد) أصبح عام 1608 معلماً لابن (وليم كافندش) إيرل ديفونشاير ، كان معلماً لشار الثاني أثناء منفاه في باريس ، تضاعف اهتمامه فيما بعد بالهندسة وكان يأمل في علاج أمراض مجتمع على شفا الحرب الأهلية . للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (بغداد : مكتبة النهضة ، 1983) ، ص500 .

(3) احمد عطية الله : سيكولوجية الضحك ، ط21 ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1964) ، ص342 .
** (هربرت سبنر) : (1820 – 1903) عالم اجتماع ونفسي انكليزي ، واحد من مؤسسي المذهب الوضعي ، تأثرت آراؤه الفلسفية تأثيراً قوياً بـ(هيوم و كانت) ، وكانت فكرته (ما لا يقبل المعرفة) تحتل مكانة بارزة في مذهبه يكمن مفهومه في التطور في جذور آراؤه الاجتماعية من ابرز مؤلفاته (مذهب الفلسفة التركيبية) . للمزيد ينظر : رزنتال، بودلين : م . س . ذ ، ص ص 241 – 242 .

(4) ينظر : احمد عطية الله : م . س . ذ ، ص ص 343 – 344 .

وهناك رأي آخر تناول تلك الدراسة للفيلسوف (شوبنهاور)* الذي رأى ان الباعث على الضحك ينشأ من خلال الوعي المفاجئ بعدم التوافق بين الفكرة المحددة وبين الموضوع الواقعي ... فهو يؤكد على ان الضحك ينشأ من عدم التوافق بين المجرد والملموس ، وكلما كبر عدم التطابق وكان مفاجئاً ازداد ضحكاً لهذا فكل ما يدعو إلى الضحك ينطوي على فكرة وتفصيل⁽¹⁾ .

قسم (شوبنهاور) الضحك إلى قسمين هما⁽²⁾ :

1- الضحك الذي يستدعي عدم التطابق ويشير إلى سرعة البديهة ، وابتكار النكتة وذكائها مثلاً في شتاء قارس يقابل ملك فرنسي فلاح يرتدي ثياباً لا تتناسب مع الطقس والذي يكون مصدراً لضحك الملك ، وعندما يخاطب الفلاح الملك قائلاً "لو ان جلالتم ارديتم ما ارتدي لوجدتموه دافئاً" رد الملك : وماذا ترتدي ؟ قال الفلاح " كل ثيابي يا سيدي " . انبعث الضحك هنا من ذكاء الفلاح .

2- الضحك الذي ينشأ من العملية الفكرية ، إذ ينتقل الوعي من المجرد إلى الملموس ، الواضح المرئي : مثلاً يقول احدهم لصديقه بأنه يجب ان يتنزّه وحيداً، فيرد الصديق قائلاً : "وأنا أيضاً ، هيا نتنزّه سوياً" لقد انطلق الصديق من مبدأ ان المتعة التي يلتذ بها شخصياً يمكن التمتع بها جمعاً لا فرداً .

إن فلسفة الضحك تخدم (شوبنهاور) كإحدى الوسائل التي تثبت تفوق الأساس الحدسي على الأساس العقلي . " فهو لا يعطي الأولوية لما هو مضحك أمام ما هو جاد ، حيث ينصرف الإنسان إلى الضحك بكل رغباته متناسياً ما هو هام وناسياً الماضي والحاضر والمستقبل لأنه يمنح المتعة والرضا " ⁽³⁾ . فالضحك مستويات متنوعة تتعلق بثقافة لانسان ومستواه الروحي، فدوافعه تعد هامة فأما أن تكون فظة أو جدية ، أي نضحك ونحن نشاهد تصوراتنا البدائية عن الناس ومصائهم قد دحضها الواقع فتتحقق عندما تتوارى النكتة وراء الجو ، أما الهزل فيتناقض للسخرية والجاد يخفي وراء النكتة⁽⁴⁾ .

جاء رأي (برجسون)* في الضحك بانه "وسيلة لتحسين عدم تكيف الفرد داخل الحياة الاجتماعية ولإعادته إلى الطبيعة الاجتماعية ، أي إعادة الفرد إلى سلوك مشابه إلى ما هو متفق عليه وبما يتناسب مع قيمه وعادته وتقاليده كما يكون إنساناً

* (شوبنهاور آرثر) : (1788 – 1760) ميثافيزيقي ألماني ، اشتهر بمقالاته اللاذعة وبكتابه (العالم إرادة وفكرة) ولد في (داننرج) كان أبوه من رجال الأعمال وأمه كاتبة ، أمضى بعض الوقت في انكلترا ، كان يقرأ الانكليزية والفرنسية بسهولة ، كرس حياته للفلسفة تكريساً تاماً .

للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : م . س . د ، ص 273 .

(1) ينظر : أ . أنيكست : تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس ، تر : ضيف الله مراد، (سوريا : دمشق ، 2000) ، ص 223 .

(2) ينظر : م . س . د ، ص ص 223 – 224 .

(3) م . س . د ، ص 225 .

(4) ينظر : أ . أنيكست : م . س . د ، ص 226 .

* (هنري برجسون) : (1859 – 1914) يهودي فرنسي نزلت أسرته من انكلترا ، تخرج من مدرسة المعلمين العليا وعين مدرساً بالمدارس الثانوية ، ثم أستاذاً للفلسفة بعد حصوله على الدكتوراه ، وظل بها أقعده المرض ، نال جائزة نوبل للأدب .

للمزيد ينظر : عبد المنعم الحفني : الموسوعة الفلسفية ، ط 1 ، (بيروت : دار ابن زيدون ، ب . ت) ، ص 96 .

متزناً داخل الحاضنة الاجتماعية ضمن مقياس ذلك المجتمع على الرغم من ان تلك العادات قد تكون سيئة في بيئة أخرى عبر بيئته⁽¹⁾. يرى (برجسون) ان للضحك وسيلة تساعد الفرد على تكيفه في مجتمعه بما ينسجم مع عاداته وتقاليده ، وان يكون إنساناً متكيفاً مع مجتمعه.

فالكوميديا والضحك عنده لا يقعان عند الفرد بل على النمط الكلي "تصر الملهة على عمومية صفات أبطالها وليس على تفردها"⁽²⁾. فالضحك لديه قريب من النقد الاجتماعي الذي يحكم العقل ويجعله أداة الإصلاح والتقلب والانعزالية التي تصيب الإنسان .

أكد (برجسون) على جملة ملاحظات تخص مفهوم الضحك منها⁽³⁾ :

1- لا مضحك إلا فيما هو أنساني، فإذا اتخذ موضوع او موقف مظهر م ضحكاً فلا بد من وجود علاقة إنسانية معينة ، فمثلاً إذا ضحكنا من حيوان فذلك بسبب ما يتبناه فيه من وضع من الأوضاع الانسانية .

2- يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة الخلو من التأثير خالية من التعاطف، ان المضحك لا يتوجه إلى القلب وإنما إلى العقل .

3- يفترض الضحك مجتمعاً لأنه بحاجة إلى صدى ، فهو يكون في المسرح اشد كلما كانت القاعة أكثر امتلاء ، أي إنها تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك .

رأى (برجسون) إن للضحك أساليب في الكوميديا تتمثل بالاتي :

1- التكرار : مثلاً مشهد يتكرر سواء بين شخصيات متشابهة أو بين شخصيات مختلفة فيولد الضحك من ذلك المشهد المكرر سواء أكان معقداً من جهة وطبيعياً من جهة أخرى .

2- القلب أو الارتداد : مثلاً تكون لبعض الشخصيات في موقف ما ، فإذا حصل الموقف وانقلب وانعكست الأدوار، سوف يؤدي إلى حصول مشهد هزلي .

3- تداخل السلاسل : يقوم على تراكم حكمين يتناقضان فيما بينهما ويقومان على أساس اللبس كما في الشخصية المسرحية التي تدخل وتتطور في سلسلة من التحولات لذا يأتي الضحك من تداخل التحولات⁽⁴⁾ .

قسم (برجسون) الضحك إلى عدة أقسام منها:

1- الضحك من الأشكال : كالتنكر مثلاً في زي معين ، أو تنكر الفتاة بزي رجل .

2- الضحك من الأفعال : كالضحك من كل ما يغلب الآلية على الطبيعة الحية .

3- الضحك من الطباع : كالضحك على شخصية ما كان تكون بخيلة أو ثرثرة .

4- الضحك من الكلمات : كالتلفظ بكلمات غير مألوفة اجتماعياً⁽⁵⁾ .

(1) هنري برجسون: الضحك ، تر : سامي الدروبي ، عبد الله عبد الدايم ، ط2 ، (دمشق : دار القنطرة العربية، 1964) ، ص10 .

(2) وولتر كير : الملهة والمأساة ، ط1 ، تر : عبد الرحمن أمين مرغلاني ، (القاهرة : دار الأمين ، 2003) ، ص202 .

(3) ينظر : أميره حلمي مطر : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1974) ، ص232 .

(4) ينظر : هنري برجسون : م . س . ذ ، صص 74 – 79 .

(5) ينظر أميره حلمي مطر : م . س . ذ ، صص 232 – 233 .

فالكويميديا إذا أريد بها أن تكون مضحكة لأبد أن تكون وسيلة أساسية للوصول إلى غاية إصلاحية ترمي إلى إصلاح مواقع الانحلال في المجتمع وتعمل على القضاء عليه من خلال السخرية والنقد البناء ، وعند افتقارها لتلك المعالجات سوف تكون ناشئة من فراغ .

المبحث الثالث

المحور الأول : المرجعية الفكرية للدراما الشكسبيرية *

يعد (شكسبير) علماً من أعلام الأدب المسرحي العالمي ومن كبار الشعراء المسرحيين الانكليز ، لما امتازت به أعماله من أصالة وعبقورية بقيت تراثاً خالداً للأجيال قاطبة لقوة بلاغته الشعرية المسرحية وخياله الخصب الفسيح وملكاته العقلية التي لا تنتضب ، هذا ما أكدته (صموئيل شيلر كولردج)** من "إن أعمال وليام شكسبير تجعل القارئ للحظة كائناً مبدعاً" (1) .

إن القيمة الحقيقية له لا يمكن حصرها في حياته، فهو كما أكد (جونسون)*** انه لا ينتمي إلى عصر وإنما لكل العصور فمجتمعه يمتد لحياته بعد الموت ولمكانته في الحياة الثقافية اللاحقة، فهو أصبح وما زال عبقرياً للفن، تلك العبقرية التي تقوم على استثارة ارادة وصلت الى أقصى درجات عنفها.

لكل كاتب مسرحي محيطه الخاص به والذي ينعكس بآثاره على كتاباته وإبداعاته فهو يتأثر ويؤثر به ويعمل على خلق مادة موضوعية جديدة خاصة به ، (شكسبير) لم يكن منعزلاً عن محيطه وما يدور حوله بل كان يستلهم من الواقع مادة غزيرة لكتاباته، فطبيعة البيئة التي عاشها شكلت منطقة ضغط على كتاباته ، إذ كانت انكلترا في تلك الحقبة تعد جزيرة شبه معزولة عن العالم الخارجي ، وقيام الكنيسة بتحقيق هدفها بإبقاء الشعب الانكليزي راضياً تحت هيمنتها مسيطرة على عقولهم

* شكسبير: (1564-1616) شاعر ومؤلف مسرحي انكليزي ولد في قرية (سترانسفورد) في انكلترا، كان ابوه (جون) تاجراً زاول العديد من الاعمال، شهد (شكسبير) التمثيل منذ طفولته المبكرة اما والدته (ماري اردن) ابنة لاحد الملاك الزراعيين منحدره من عائلة كاثوليكية، وكانت زوجته (آن ثوي) ابنة احد المزارعين والتي تكبره بثمان سنوات، ترك شكسبير أسرته وذهب الى لندن عام (1585) لطلب الرزق برع في التأليف فكان يقوم باعادة واصلاح المسرحيات القديمة وكتابتها ساهم في فرقة تدعى بفرقة (رجال اللورد تشامبر) وفي عام 1594. وفي عام 1612 نزع الى بلده التي وافاه الاجل فيها. ينظر جريس القسوس : حياة وعبقورية شكسبير، لبنان: بيروت، 1960، ص 83.

** صموئيل شيلر كولردج : (1772، 1834) شاعر وناقد انكليزي كانت حياته عند بلوغه الثلاثين انحداراً من القمة لاعتماده المتزايد على الافيون والخمر، كفيلسوف حاول ان يعقد تسوية بين العلم والدين والسياسة مبشراً بحاجة معاصرة لا تزال بدون حل، قدم فلسفته في الشعر افضل قصائده (البحار القديم و كوبلاي خان وكريستيل) وكتب كتاباً مهماً تحت عنوان النظرية الأدبية، للمزيد ينظر ليليان هيرلاندر ، ج.د.بيرسي: دليل القارئ الى الادب لعالمي،تر: محمد الجورا، (بيروت: دار الحقائق،1986) ، ص 259.

(1) عبد العزيز إبراهيم : أساء تفسير النص ، مجلة الأقلام ، ع 1-2 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 2007) ، ص47 .

*** جونسون : (1716-1771) ولد توماس جري جونسون في لندن، تلقى علومه المدنية في ايتون تحت رعاية خاله السيد (انثروبيوس) كتب في النقد والقصيدة الشعرية، عين رئيساً لقسم التاريخ في جامعة كمبردج، ينظر ليليان هيرلاندر، ج.د. بيرسي: م.س.ذ، ص 131.

بمفاهيم الكنيسة القديمة ، ساعد هذا الوضع على انتشار الأساطير اليونانية والرومانية وتاريخ انكلترا مما أدى إلى تهميد الأرضية لمسرحياته (1).

يعد (شكسبير) الإنسان البارع في خلق التراجيديا والكوميديا والقصة والحياة المسالمة الرغبة ، فهو لا يملك سلطة مطلقة على ضحكنا ودموعنا وأفكارنا فقط بل انه يمتلك مجالاً لا حدود له من التخيل ومصادقية الطباع والصنعة والروح الإنسانية ذاتها (2) .

نظم (شكسبير) اعماله المسرحية في انكلترا اوآخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، غير محددة بقيود الزمان والمكان وانما نظمها للعالم جميعاً وللزمان كله وللشعرية الخالدة . فهو " انسان حطم القيود الكلاسيكية وجعل المسرحية كائناً حياً يخضع لقانون الفن الحي والذوق والعاطفة القانون الذي يستوي امامه الملوك والسوقة على حد سواء " (3) .

ظهرت نظرتان اجتماعتا على خلق عظمتها هما نظرة العصور الوسطى ونظرة عصر النهضة فإنهما التقيتا من غير سيطرة إحداها على الآخر وإنما تداخلتا وامتزجتا ، فالعصور الوسطى جاء فيها الشمول والخيال والواقعية البسيطة والفكاهة الخالصة والنابعة من القلب ، وجاءت النهضة بالصورة الفنية الكلاسيكية بما فيها من فخر للنظام وإحساس دقيق ، وقدمت الحركات المتقنة والحلول البارعة واللعب الرائق بالألفاظ والنظم الشعري تلك الخصائص اجتمعت وانصهرت لتخرج واحد من العصور المهمة والمتمثل بالعصر الإليزابيثي (4) . الذي استمد (شكسبير) مضمونه الذهني من مناخه نتيجة ذهنيته المتوقدة ، اذ ان مشاكل الحكم وانتصارات الشخصيات التاريخية والفلسفية والانسانية النزعة والقضايا العلمية والتأملات الميتافيزيقية جميعها أمور شغلت جميع الأشخاص الممثلين من رعاية الملكة (إليزابيث) بما فيهم (شكسبير) الذي تميز عنهم بقدرته على تمثل الغليان الذهني والفكري لعصره (5) .

استقى (شكسبير) مرجعياته الفكرية من ينابيع عدة مجسداً إياها في أعماله المسرحية ، وكانت هذه الينابيع كالآتي :

- 1- أفاد من الأدب الروماني خاصة بـ (سنيكا) في مسألة إيغاله في الدم وتقسيم المسرحية إلى فصول خمسة واخذ الأشباح عنه.
- 2- أفاد من الشاعر والمؤرخ الروماني (بلوتارك) * صاحب كتاب (السير) والذي يعد المعين المهم له ، فاستمد منه موضوعات مسرحياته المتمثلة بـ(يوليوس قيصر) ، (كليوباترا) .

(1) ينظر : وليام شكسبير : العاصفة ، تر : جبرا إبراهيم جبرا ، (العراق : بغداد ، 1986) ، ص 40 .

(2) ينظر : ليف تولتوي : شكسبير والدراما ، صورة نقدية أدبية ، تر : محمد عبود البخاري ، ط 1 ، (دمشق : دار الحصاد للنشر ، 1992) ، ص 88 .

(3) دريني خشبه : أشهر المذاهب المسرحية ، (القاهرة : كلية الآداب ، ب . ت) ، ص 126 .

(4) ينظر : فرانك هويتنج : م . س . د ، ص 56 .

(5) ينظر : جون جاسنر : وليام شكسبير ، م . س . د ، ص 28 .

* بلوتارك : (45م – 125م) كاتب مقالة وسير إغريقي ، درس في أثينا ، وسافر إلى إيطاليا ومصر . عاش مدة من الزمن في روما وألقى هناك سلسلة من المحاضرات التي وجهت نحوه الأنظار ، كتب نحو ثمانين كتاباً تعالج

- 3- أفاد من التاريخ الروماني فكتب مسرحية (روميو وجوليت) ، وتاريخ اسكتلندا في (ماكبت) وتاريخ الدنمارك في (هاملت) .
- 4- أفاد من بعض الترجمات مثل ترجمة (جون فلوريو) لكتاب المقالات للكاتب الفرنسي (مونتيني) وترجمة الشاعر الانكليزي (سبنسر) لبعض اثار الشاعر الايطالي (بترارك) .
- 5- أفاد من تقاليد المسرح الانكليزي السابقة له فتمثيلية (المعجزات) التي كان يقوم بها اهل الصناعات والحرف المختلفة ظلت حتى اواخر القرن السادس عشر (1594) واخذ منها انواع الخدم والسادة والجنود .
- 6- أفاد من ظرفاء الجامعة ومنهم (مارلو) الذي مهد الطريق له بعدة أمور منها كالآتي :

- أ- في خروجه على قانون الوحدات الثلاثة .
- ب- في جعل موضوع المأساة أحياناً صراعاً نفسياً يضطرم في نفس البطل .
- ج- في إباحة المناظر الفضيعة على المسرح .
- د- في استخدامه الشعر المرسل بتوسع وبلاغة ، وعنايته بالشخصيات الثانوية أحياناً وفي اعتداد الفرد بنفسه وشخصيته ، وفي تجسيد الأحداث والأفعال شعراً⁽¹⁾ .
- 7- استمد من كتاب (هولنشد) "في إعدادة لأجزاء خاصة بالجزر البريطانية وعول عليها في حكاياته التاريخية"⁽²⁾ .

وكذلك الكاتب الدرامي (توماس كد) صاحب مسرحية (المأساة الاسبانية) التي تآثر بها من ناحية بنائها، حيث تميزت بروعة البناء . فكتب (شكسبير) (تيتوس اندرونيكس) وهي مأساة جمع فيها الخصائص الرئيسية التي تميز بها كل من (مارلو - كد) والتي كانت قصتها مفعمة بالموت والرعب والانتقام هذا ما جعلها على صلة وثيقة بـ (المأساة الاسبانية)، أي تعلم من (كد) كيف يملأ النص المسرحي بعدد من الأحداث المبهرة . فانه اعتمد على مسرحيات قديمة وأعاد كتابتها تصرف بها بكل حرية بما يناسب الغرض الذي يكتب من اجله .

كان مسرح (شكسبير) مدرسة عظيمة للتجربة الإنسانية الحية ، أي مدرسة للفكر والشعور فهو لم يكن مرآة للحياة فقط وإنما كان الضوء الكاشف الملتقط في الظلام مشهد ذا حياة أكثر جمالاً وكمالاً⁽³⁾ . فمسرحه كان مسرحاً باهراً بالنشاط والاثارة والحيوية.

لم يكن هدفه المسرح فقط ، دائماً كانت الدراما هدفه ايضاً ، فقد تميزت الدراما عنده بفرض سلطتها حتى نهاية القرن الثامن عشر وذلك من جراء التجديدات الأسلوبية والبنىات الجديدة التي اتبعتها مخيلته ، بحيث أزاح الثوابت الدرامية

موضوعات متنوعة مكتوبة على شكل رسائل أو حوارات أو خطب ، تناقش نصف كتاباته الفلسفة وخاصة علم الأخلاق ، بينما تعالج البقية موضوعات أخرى كالتاريخ والأدب والدين والتربية والتراث القديم .

للمزيد ينظر : ليليان هيرلاندر ، ج . د . بيرسي : م.س.ذ، ص82 .

(1) ينظر : عمر الدسوقي : م . س . ذ ، ص ص 179 - 194 .

(2) عباس محمود العقاد : التعريف بشكسبير ، (بيروت : المكتبة العصرية ، ب . ت) ، ص93 .

(3) ينظر : مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت : دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير ، تر : عبد الله راضي ، (بغداد : المكتبة الوطنية ، 1977) ، ص75 .

الأرسطية⁽¹⁾ . فهو استطاع "في مسرحياته أن يخرج على وحدة الزمان ووحدة المكان ، أي انه جعل الحوادث تجري في أكثر من يوم وليلة ، وعدد من الأماكن التي تجري فيها الحوادث"⁽²⁾ .

وصفت دراما شكسبير (بالدراما الشكسبيرية) للدلالة على مكانته في إنشاء بنيات درامية مستحدثة تمثلت في ازدياد العقد الثانوية، في حين تبقى الأهمية للبطل المحوري وللعقدة الرئيسة، كما تحدث الفاجعة عبر التضحية بشخصية البطل ، فقد قتل أبطاله على المسرح وأراق الدماء ، وجمع بين المضحك والمحزن في المسرحية الواحدة والمشهد الواحد وهذا ما يؤكد على أوجه التشابه بين الشكل الأرسطي والشكسبيري وهو مفهوم البطل⁽³⁾ . فاهم المميزات الدرامية له " هي سخريته من الأشياء التي لا تظهر على حقيقتها إذ يعمد إلى تصوير التناقض بين المظهر والحقيقة، وعلاوة على ذلك انه كان يلعب على الحقائق المتناقضة "⁽⁴⁾ .

ف"الحجر الأساس للدراما الشكسبيرية هو نزوعها الإنساني الذي يتناقض تناقضاً ظاهرياً لإرادة القوة الكامنة في الفلسفة الميكافيلية لذلك العصر"⁽⁵⁾ .

امتازت أعماله المسرحية من حيث الحركات بتعديتها، فهو لا يلتزم بحبكة واحدة وإنما أكثر من حبكة أحدهما رئيسة تمثل العناصر الثانية في الإنسانية والأخرى ثانوية تمثل بعض المظاهر المؤقتة في حياة الإنسان ، والغرض من العقدة الثانوية هو إثارة الجمهور واستيفاء عنصر الجاذبية حقه.. وتمكنه من إظهار شخصيات عديدة بجانب شخصية البطل، وعرض نماذج بشرية لها الاتصال مباشرة بحياة البطل وتقرير مصيره⁽⁶⁾. أي أن تلك العقدتين تكونان أحدهما ممزوجتان فيما بينهما ومكملتان أحدهما للآخرى. فتعديتها (القصص) لم يفقدها وحدة الموضوع (الحدث) وإنما كانت كمنظومة متعددة الأفلاك غير إنها تعمل جميعاً لهدف معين واحد، تلك التعددية لم تكن غاية بذاتها عنده بل مجرد شكل يساعده على إبراز جوانب مختلفة من الفكرة الجديدة التي أرادها وهي واحدة⁽⁷⁾ .

اكتسبت اللغة لدى (شكسبير) خاصية تباينت بين لغة النثر ولغة الشعر من ناحية الصياغة وتراكمها وإيماءاتها المعبرة من خلال الاستعارة والتشبيه والمجاز تبعاً للضرورات الفنية التي اقتضاها المسرح الإليزابيثي من جهة وبغية تحقيق التناغم النفسي والاجتماعي للشخصية من جهة أخرى . فقد حرص على لغة النثر في الموضوعات الشعبية التي تحلل المواقف في صيغة الحوار العادي البسيط تلك اللغة التي تميزت بها شخصيات المهرج والمضحك . أما لغة الشعر فقد اشتغلت في مديات

(1) ينظر : م . س . كوركنتيان : موسوعة نظرية الأدب ، تر : جميل نصيف التكريتي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986) ، ص 74 .

(2) محمد نصار ، قاسم كوفحي : تذوق الفنون الدرامية ، ط 1 ، (عمان : اربد ، 2007) ، ص 43 .

(3) ينظر : فوزي فهمي احمد : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ط 2 ، (القاهرة : الهيئة المصرية ، 1986) ، ص 32 .

(4) عمر الدسوقي : م . س . ذ ، ص 194 .

(5) جون جاسنر : م . س . ذ ، ص 31 .

(6) ينظر : عمر الدسوقي : م . س . ذ ، ص 202 .

(7) ينظر : جميل نصيف التكريتي : بعض خصائص الفن الدرامي عند شكسبير ، مجلة المسرح والسينما ، ع 1 ، (بغداد : وزارة الثقافة ، 1970) ، ص 46 .

تخليبية كشفت العوالم الداخلية والخارجية للشخصيات وأوضحت عن نوازعها ومأساتها وطموحاتها ، تلك اللغة التي كانت تمثل شخصيات النبيلة والرفيعة في الملوك والأمراء (1) . "فعلى الرغم من احتواء مسرحيات شكسبير على النثر والشعر المقفى إلا انه استخدم في المقام الأول شكلاً شعرياً موزوناً غير مقفى سمي بالشعر المرسل" (2) .

تطورت موهبته الشعرية تحت تأثير عصر تزايد فيه النظم الشعري الغنائي والحر ، فحقق أستاذية في اللغة وقت لم تكن فيها الكلمات مرنة وكانت الجمل حرة من قواعد النحو المدرس . فكانت له موهبة فطرية متأتية من قدرته على صياغة المقاطع وانتقاء المفردات المثقلة بالمعاني والدلالات ، فهو كاتب يختلف عن كتاب عصره من حيث الدرجة التي اعتبرت سر للتفوق الإنساني لذاتية الفرد (3) .

بنيت أعماله المسرحية على شخصياتها أكثر مما هي مبنية على عقدها وموضوعاتها ، فالدراما الشكسبيرية كانت تهتم بالشخصيات وبالإرادة ، فلم تكن تلك الشخصيات التي ابتدعتها نماذج لهذه العاطفة أو تلك . وإنما كانت كائنات حية، مملوءة بمختلف العواطف والردائل ... علاوة على امتلاكها لديناميكية معينة (4) . فقد أكد على قيمة الفرد والنزعة الفردية التي اعتبرها مفتاح الحياة بالنسبة له ولعصره ، وانه خلق شخصيات متفردة بشكل بارز ، وتتولد الصراعات في أعماله تولداً متنوع الأشكال والصور بدوافع من ممارسة الإرادة الإنسانية لذاتها ، فالإنسان يناضل من أجل الإنسان وليس ضد القدر ولا ضد الرب ولا الوراثة ، لذلك فالدراما عنده هي دراما الإرادة الفردية (5) .

انقسم عالم (شكسبير) من ناحية شخصياته المسرحية في مجمل أعماله إلى ثلاثة أقسام وهي كالآتي :

- 1- طائفة أخذها من التاريخ فلم يلمسها بريشته الفنية السحرية إلا بعض اللمس ومن هذه الطائفة (جون - هنري - ريتشارد - يوليوس قيصر - كليوباترا) .
- 2- طائفة وردت أسماؤها في القصص والأساطير القديمة الشائعة في عصره ، ولكنها تظهر في مسرحياته بحياة جديدة ونشاط تلك الطائفة كانت مفخرة للشاعر منها (هاملت - عطيل - ماكبث - اياغو - شايلوك - فولستاف) .
- 3- طائفة الكائنات الغيبية والأحياء الخرافية (كالسواحر - بنات الغاب - الجن - الأشباح) (6) .

فيتميز أبطاله وشخصياته بعمق التفكير وطلاقة الحركة والقوة وهم يمتلكون الحرية الكاملة في التفكير والشعور والعمل وهم يتصرفون بما توحى لهم عقولهم وعواطفهم ، فعلى الرغم من أنهم ينحدرون من الطبقات العليا والنبيلة فأنا نرى أن

(1) ينظر : برادلي : التراجم الشكسبيرية ، ج 1 ، تر : حنا الياس ، (القاهرة : ب . ت) ، ص 59 .

(2) وليد البكري : موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، (الأردن : عمان ، 2003) ، ص 44 .

(3) ينظر : جون جاسنر : م . س . د ، ص 29 .

(4) ينظر : مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت : م . س . د ، ص ص 13-14 .

(5) جون جاسنر : م . س . د ، ص 30 .

(6) جريس القسوس : م . س . د ، ص ص 111-114 .

(شكسبير) يمنحهم صفاتٍ لم تكن ملكاً لهم وحدهم لأنهم ملوك ، فحسب وإنما بشر فهو يؤكد الصفات والخصائص الإنسانية (1) .

لم يتقيد (شكسبير) في كتاباته لمسرحياته بالأصول والمبادئ الكلاسيكية ولا بآية أصول أخرى غير التي هدته إليها عبقريته الخاصة (2) . تلك العبقرية التي كانت تقوم "على استشارة إرادة وصلت إلى أقصى درجات عنفها ، أو دفع بها إلى نتائجها المتطرفة تبعاً لقانون لا يقبل أدنى استثناء" (3) .

تري الباحثة إن أعمال (شكسبير) المسرحية هي التي أسفرت تلك العبقرية النافذة وأثرت كل وجه من أوجه الحياة البشرية وظروفها ودوافعها الداخلية بلغة مازالت لها سحرها الخاص لجميع القراء والمخرجين والمؤلفين قاطبةً . وتجلت كذلك عبقريته الفنية من استيعاب الأشكال الفنية التراثية والشعبية وإعادة صياغتها استجابة لمتطلبات العصر ولشروط الممارسة المسرحية الذي ترك لها الأثر الأكبر سواء كان ذلك في الشكل أم المضمون ، فقد عمل على شخصيات وعرض أحداثاً عرضاً متكاملًا ومتناسكاً .

المحور الثاني

المرجعية الفكرية لكوميديا شكسبير

كان اثر الكوميديا عنده يدين للكوميديا السائدة في عصره والسابقة له ، إذ انه لم يقلدها بل يخلق كوميديا جديدة مغايرة عن بقية الكوميديات المألوفة ، فقد اعتمد على مرجعيات ومصادر فكرية عدة في تناوله لموضوعه الكوميديا منها جاء متمثلاً بالاتي :

- 1- أفاد من الروايات الشعبية بين المواطنين ، وكذلك قصص الرحالة المعاصرين المليئة بالحوادث المسلية والطريفة ، فقد ارتبطت مسرحية (حلم ليلة صيف) بالفن الشعبي وخلق منها خطه معقدة على مستويات متعددة اختلطت فيها الحقيقة بالخيال والملاحظة الدقيقة للحياة اليومية بالتقليد الشكلي الزائد (4) .
- 2- أفاد من الشاعر الروماني (أوفيد)* صاحب كتاب (التحولات) فقد كتب شكسبير (ترويض الشرسة) و (تاجر البندقية) الذي تضمن أسطورة (ميديا) وإعادتها الشباب إلى زوجها (جيسون) مجسدة إياه على لسان (لورنزو) (5) .

(1) ينظر : حسين علي هارف : فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية ، ط1 ، (اربد : دار الكندي للنشر ، 2001) ص 30-31 .

(2) ينظر : محمد مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، (مصر : دار النهضة ، ب . ت) ، ص 39 .

(3) جان دوفينو : سوسيولوجية المسرح ، تر : حافظ الجمالي ، ج 2 ، (دمشق : وزارة الثقافة والإعلام ، 1976) ص 345 .

(4) ينظر : مجموعة النقاد والأدباء السوفيت : م . س . ذ ، ص 95 .

* (بوبيوس أوفيديلوس) : ولد في سولمونا في روما عام (43 ق.م - 18 ب.م) ، اظهر كفاءة وذكاء على أقرانه في مدارس الخطابة ، فضل المقالات الخطابية على المناقشات الأدبية ، طرده الإمبراطور أوكتس من روما في عام (8 ب.م) ومات في المنفى .

للمزيد ينظر : احمد عثمان : م . س . ذ ، ص 263 .

(5) ينظر : محمد حسن عبد الله : كليوباترا في الأدب والتاريخ ، (القاهرة : المكتبة الثقافية ، 1971) ، ص 32 - 34 .

- 4- أفاد من الكاتب اللاتيني المسرحي (بلاوتس) صاحب النزعة الكوميديّة والذي اثر تأثيراً مباشراً على (شكسبير) من ناحية توجيه العقد ودراسة الطبائع ، فقام بكتابه (ملهاة الأخطاء) على نمط مسرحية (التوأمان) لبلاوتس والذي أضاف بها بعض العناصر الجديدة (1) . وكذلك استخدم (شكسبير) اسم العبدین (ترانيو – كريميو) في ملهاته (ترويض الشرسة) المقتبسة عن (بلاوتس) في ملهاة (بيت الأشباح) من ناحية تأثره ببعض المواقف الموجودة فيها (2) .
- 5- أفاد من المسرحية الهزلية كما في كتابته لمسرحية (ترويض الشرسة) التي كانت ذا طبيعة مبسطة (3) .
- 6- أفاد من المسرح الايطالي في عصر النهضة ، وخاصة الملهاة الشعبية (كوميديا دي لارتي) ، فقد حذا في كوميدياته الأولى حذو تلك الملهي الايطالية التي وضعته في موضع لا ترقى إليه العقلية القروية الساذجة (4) .
- 7- أفاد من أفكار (ميكافيلي) التي تتخلل نسيج معظم أعماله ومؤثرة في طريقة معالجه للشخصيات وفي آرائه بالنسبة للأخلاق والسياسة فكان يرى الصراع بين الإنسان وضميره كصراع في الإرادة والرغبة في الفعل وتجنبه (5) .
- 8- أفاد من الكاتب الايطالي (اريسطو) في مسرحية (المزورون) عام 1509 والتي كتبها نثراً ، فقد كتب مسرحية (ترويض النمرة) متأثراً بالمسرحية المذكورة (6) .
- 9- أفاد من الأدب الايطالي في الاحداث الشعبية، ومن الكشف والأخبار عن غرق السفينة الكشفية ، في كتابته لمسرحية (العاصفة) (7) .
- 10- أفاد من الكاتب والأديب الايطالي (بوكاشيو) في كتابته لملهاة (العبرة في الخواتم) (8) .
- 11- أفاد من بعض الكتاب الإليزابيثيين المعاصرين له امثال (جون ليلي) التي تشابهت مؤلفاته مع مؤلفات (شكسبير) من ناحية براعة الأسلوب وإظهار الشخصيات خاصة منها الخدم والأدكيا منهن (9) . فقد أفاد منه في المقاطع البلاغية الزاهية والحوار الذكي في كوميدياته التقليدية الأولى .

للمزيد ينظر : ، سامي عبد الحميد : العرب في مسرح شكسبير ، أطروحة الدكتوراه (غير منشورة) ، (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، 2004) ، ص 37 .

(1) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 54 .

(2) ينظر : احمد عبد الرحيم أبو زيد : م . س . ذ ، ص 63 .

(3) ينظر : مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت ، م . س . ذ ، ص 95 .

(4) ينظر : جين ديز : طبيعة مسرحيات شكسبير ، تر : كمال نادر ، الثقافة الأجنبية ، ع 1 ، (بغداد : دار الجاحظ ، 1982) ، ص 151 .

(5) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 80-81 .

(6) ينظر : الارلس نيكول : المسرحية العالمية ، ج 1 ، م . س . ذ ، ص 281 .

(7) ينظر : عباس محمود العقاد : م . س . ذ ، ص 99 .

(8) ينظر : شكسبير : العبرة في الخواتم ، تر : عباس حافظ ، (القاهرة : دار المعارف ، ب . ت) ، ص 161 .

(9) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . ذ ، ص 51 .

12- أفاد من الكاتب (مارلو) صاحب مسرحية (يهودي مالطا) في كتابته لمسرحية (تاجر البندقية)⁽¹⁾.

13- اخذ عن الكاتب (روبرت غرين) في مسالة الحيل الرئيسة والثانوية واستخدامه شخصية المهرج والبلاط والسحرة والعفاريت والتي كانت الطريق الممهدة لملهة (حلم ليلة صيف)⁽²⁾.

14- أفاد من شخصية الممثل الكوميدي (روبين آرمين) في كتابته لدور المهرج (فنست) في الليلة الثانية عشرة وفي ملهة (كما تشاء).

16- أفاد من الشاعر الانكليزي (سبنسر) صاحب قصة (ملكة الجان) في كتابته لمسرحية (جعجعة دون طحن)⁽³⁾.

اقتبس (شكسبير) من بعض الآداب القديمة عن طريق الاطلاع أو السماع أو الإلمام بالاحداث الشعبية والإشاعات الرائجة في إعادة صياغته لحبكات جديدة على غرار الحبكات القديمة فقد اهتم برواية القصة أكثر من القصة نفسها.

سميت أعماله المسرحية الملهاوية / الكوميديا بـ(الكوميديا الرومانسية) حسب تصنيف عدد من النقاد أمثال الناقد (الاردس نيكول) كما جاء في كتابه (علم المسرحية)، تلك الكوميديا التي كانت تعد نمطاً من أنماط الكوميديا العليا. ومرت كتاباته بثلاث مراحل تمثلت بالاتي :⁽⁴⁾

1- الكوميديا الرومانسية في بواكيرها الأولى.

2- الكوميديا الرومانسية في مرحلة نضجه الفني.

3- الكوميديا الرومانسية المرة أو الفاجعة.

امتاز النوع الأول بخصائص عدة منها كانت الأحداث مفككة قليلة الترابط وتقترب حبكتها من مصادرها، ويكون اعتمادها على الأحداث أكثر من اعتمادها على رسم الشخوص وأسلوبها الشعري غير متطور، فالشعر الوصفي كان يميل إلى الأسلوب المنمق أكثر من الارتباط المباشر بالتطور للشخوص أو القصة، أما نصوصها فكانت مبنية على الشخصية وغير متقنة وترتيباتها اللغوية مفككة قليلة الترابط، يكثر في حوادثها التندر والمناظر المضحكة⁽⁵⁾. اختلفت تلك الملهاة / الكوميديا التي كتبها في مطلع حياته عن الكوميديات التي كتبها في مرحلة نضجه الفني في البناء الدرامي وخلق الشخصيات.

أهم أعماله المسرحية في تلك المرحلة تمثلت بالاتي :

أ- عذاب الحب الضائع.

ب- كوميديا الأخطاء.

ج- سيدات في فيرونا.

(1) ينظر : عباس محمود العقاد : م . س . ذ ، ص 97 .

(2) ينظر : ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي . م . س . ذ ، ص 118 .

(3) ينظر : عباس محمود العقاد : م . س . ذ ، ص 98 .

(4) (الاردس نيكول : علم المسرحية ، تر : دريني خشبه ، (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلان ، ب . ت) ، ص 381 .

(5) ينظر : أسواق المريد ، حياة شكسبير ، نشيد الربيع، مجلة الأديب العربي ، بتاريخ 2008/6/1 .

د- ترويض الشرسة.

أما المرحلة الثانية فامتازت بأنها تختلف عن ملاهي (ارستوفانيس – بلاوتس – تيرانس) وسذاجة المسرحية الهزلية الوسطية، ففيها نوع من أنواع التسامي وملتقى الذاتي الموضوعي ويكون الضحك العقلي اكتسب صورة عاطفية (1). فكانت تعكس طرائق السلوك والأنماط الانجليزية في عصر (إليزابيث)، وتضفي الجو الرومانسي الجياش بالعاطفة الذي يقوم على المخادعة وليس على النقد اللاذع واصطبغها بصبغة خفيفة لا تباين فيها متمثلة بالتندر المكبوح بالشكيمة وجميع تلك الملاهي مليئة بمغريات تلذ ملكاتنا المفكرة وعواطفنا (2).

أما أهم أعماله في تلك المرحلة فتمثلت بالاتي :

- أ- تاجر البندقية .
- ب- حلم ليلة صيف .
- ج- كما تشاء .
- د- زوجات وندسور المرحات .
- هـ- جعجة دون طحن .
- و- الليلة الثانية عشره .
- ز- واحدة بواحدة .

أما النوع الآخر فقد كتب الملهاة / الكوميديا المفجعة تلك الملاهي التي كتبها وكأنه يقدم رؤى جديدة امتازت بالدقة من ناحية بنياتها المسرحية ورقة أشعارها ، فقد اصطبغت بصبغة وثيقة الصلة بروح مسرحيات الكاتيين (بومنت - فلتشر) ، وأمكنتها بعيدة وغير موجودة في عالمنا وأكد فيها على المبالغة من جهة واخذ (شكسبير) بالسنن الجديدة التي جرى عليها الكتاب الأحدث منه عهداً من جهة أخرى (3) .

أهم أعماله في تلك المرحلة هي :

- أ- العبرة في النهاية .
- ب- حكاية الشتاء .
- ج- العاصفة .

بدأ بكتابتها للملهاة بتقليد النماذج القديمة والمعاصرة له ، ثم سرعان ما شق طريقه وأصبح له أسلوب خاص يميزه في كتاباته لها ، فهو إنسان ومفكر يختلف عن غيره من الكتاب الكوميديين بسبب اختلاف بيئته وظروفه ، فكان أسلوبه متمثلاً بمزيج من عناصر عدة حددها الناقد (بوتس) بأربعة عناصر تمثلت بالاتي:

1- اعتمدت ملاهي على عنصر (الشعر الحسي) كما في مسرحية (حلم ليلة صيف) والذي كان أساس اللغة المسرحية فيها ، فقد جاء على لسان (تيتانيا) ملكة الجان في محاورتها لـ (بيرون) ملك الجان في الحوار الاتي :

" فلو عرضت ارض الجان لما بعت بها هذا الغلام

(1) ينظر : الاردرس نيكول : المسرحية العالمية ، ج2 ، م . س . ذ ، ص31 .

(2) ينظر : الاردرس نيكول : علم المسرحية ، م . س . ذ ، ص384-386 .

(3) ينظر : م . س . ذ ، ص387 .

لقد كانت أمه من تابعات مذهبي
وكثيراً ما وقفت في الهواء الهندي العبق إلى جانبي
تجاذبني الحديث في غسق الليل
أو جلست معي على رمال (نبتون) إله البحر الصفراء⁽¹⁾ .
ذلك العنصر استخدمه الكاتب لكي يبعث الحياة في مشاهده ويحدد معالمها.
2- عنصر (النكتة أو البادرة الذهنية) فقد كان أغزر معنى وأكثر اتقاناً وتأنقاً، كما
جاء في مسرحية (جعجة دون طحن) المتمثلة بنجوى (بندك) المخدوع بحب
(بياتريس):

" لا يمكن أن يكون الأمر مجرد مهزلة ، فالمحادثة تتسم بالرصانة ، لقد حصل
الجماعة من هيرو على جميع الوقائع ، ورثوا لحال بياتريس التي يبدو ان حبها
بلغ أوجه. انها تحبني ، وعليّ ان أبادلها حبها . لقد بلغني إلى أية درجة أنا ملام في
تصرفي حيالها . إذ قالوا إني سأحتقر حبها إذا أعلنته لي ، وإنها تفضل الموت على
ان تبوح لي بحبها هذا . لم أفكر قط في الزواج . ينبغي ان لا أكون متعالياً⁽²⁾ .

3- عنصر (البلاغة المنظومة المنتقاة المسرفة) التي أكد عليها (شكسبير) في
ملاهيته، ومن شأنها ان تعمل على إيقاف الفعل وتزيد تأثيره المسرحي بالنزول
بالشعر إلى مرتبة عامة تقرب موضوع المسرحية المحددة إلى الأذهان وتضفي عليه
بنظره أكثر تحولاً . تلك البلاغة التي كانت عاملاً هاماً في نضج أسلوبه الملهوي .
كما جاء في مسرحية (عذاب الحب الضائع) .

" عندما يبرز المضعف العطر والبنفسج الأزرق
والنبته المستمدة رونقها من لمعان الفضة المشرق
وزهرة الربيع النضرة الذهبية اللون تزدهي
وتكسو بروعتها البراري في هذا الفضاء غير المنتهي
يغرد العصفور عندئذ متنقلاً فوق الأغصان يتلهى "⁽³⁾ .

4- أما العنصر الرابع والأخير فهو (الذوق والإدراك الساذج البسيط) ، كان دوماً
يحب المشاعر الطيبة التي يعبر عنها بأسلوب واضح صريح ، مستخدماً إياه في
ملاهيته الأولى لتمثل في غلاف من البساطة في شخصياته مثل شخصية (بطم) في
مسرحية (حلم ليلة صيف) إذ يقول لـ (تيتانيا)

" لا العقل ولا الحسن ! ولو ان لي من العقل ما يخرجني من هذه الغابة لكان لي
منه ما يكفي "⁽⁴⁾ .

ويتجلى تأثير هذا العنصر في ملاهيته الأخيرة ، كما جاء في مسرحية (حكاية
الشتاء) على قول (اوتوليكس) .

"كم وددت أن أكون شريفاً . لكن حظي لم يسمح لي يوماً بذلك ، وها هو قد وضع
اللقمة سائغة في فمي ، فعلي ان انعم الآن بحظين لا يستهان بها حصولي على

(1) وليام شكسبير : حلم ليلة صيف ، تر : حسن محمود ، ط 1 ، (دار مارون عبود : 1982) ، ص 262 .

(2) وليام شكسبير : جعجة دون طحن ، تر : جورج يونس ، ط 1 ، (دار مارون عبود ، ب . ت) ص 49 .

(3) وليام شكسبير : عذاب الحب الضائع ، تر : أ . ر . مشاطي ، ط 1 ، (دار نظير عبود ، 1988) ، ص 178 .

(4) وليام شكسبير : حلم ليلة صيف ، م . س . د ، ص 150 .

الذهب الوافر" (1) . أعدت تلك البساطة الخصبة أعلى مرتبة وصل إليها في أسلوبه (2).

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري :

- 1- إن الحب هو الخط الرئيسي في كوميدياته وهو يمثل اللحظات الشاعرية بين العشاق الذين إذا لم يتزوجوا في افتتاح المسرحية فسبب ذلك هو انهم لم يلتقوا أو هنالك عوائق في علاقاتهم .
- 2- تتضمن كوميدياته شخصيات متنوعة بشكل واسع تمتلك الثقة بالنفس وتأكيد الذات وتكون نابضة بالحوية وتعالج مواضيع الحب الصادقة في مجتمع راقى.
- 3- تحتوي على الإشعار الغنائية التي تغنى بواسطة شخص .
- 4- تتضمن العديد من الشخصيات النسائية الذكية والتي تظهر متخفية عادة بمظهر رجل .
- 5- اهتمت كوميدياه برسم الشخصيات بدقة وعمق بشكل يساعد على تكثيف موضوعاتها وطروحاتها الفكرية والتربوية وعرض شخوص ثانوية تزيد من القيمة الدرامية للحدث .
- 6- جمعت كوميدياه بين ما هو حقيقي وواقعي وبين ما هو خيالي .
- 7- جمعت كوميدياه بين المضحك المحزن .
- 8- جمعت كوميدياه بين خفة الظل والفتنة اللتين تعدان الدعامة الأساسية لها .
- 9- جمعت كوميدياه بين الرومانسية والمثالية والحس الواقعي .
- 10- أهملت سرد التفاصيل ، وامتازت بقوة تركيب جملها .
- 11- اعتمدت كوميدياه على الفكاهة التي تقوم على المفارقات الخاصة بالطبيعة البشرية .
- 12- تضمنت كوميدياه الإحساس والارتباط بالقرب من الطبيعة .
- 13- امتلأت كوميدياه بالضحك ، التهكم ، السخرية اللعب بالكلمات.
- 14- اشتملت على حكايات متعددة ومهمة ذات عقد محبوكة فيما بينها (ثنائية التعبير) .
- 15- اعتمدت بعض كوميدياه على المفاجأة التي تخلقها الصدفة او الخطأ غير المقصود بشكل شامل (الالتباسات والمغالطات) .

الدراسات السابقة

إن مجمل ما كتب عن شكسبير من دراسات وأدبيات تناولت تحليل أعماله المسرحية وتقسيم أدبه وتراثه المسرحي إلى حقبة زمنية، فقد أطلعت الباحثة على تلك الدراسات التي تناولت شكسبير وأعماله المسرحية ، ولكنها لم تتناول الكوميديا

(1) وليام شكسبير : حكاية الشتاء ، تر : أ . ر . مشاطي ، ط1 ، (دار نظير عبود ، 1988) صص 347-348.
(2) ينظر : ل . ج . بوتس : الملهاة في المسرحية والقصة ، تر : ادوار حليم ، (مصر : الدار المصرية ، ب . ت) ، صص 110-124 .

الشكسبيرية بشكل يصب في موضوعه هذا البحث والذي تناول مضامين كوميديا شكسبير الفكرية والتربوية وارتأت الباحثة أن تستعرض تلك الدراسات كونها دراسات سابقة تناولت شكسبير بشكل واسع.

1- دراسة كمال خليل إبراهيم 1989 :

الموسومة : **تعامل المخرج العراقي مع مسرح شكسبير** «رسالة ماجستير»، هدفت الدراسة إلى التعرف على مدى أمانة المخرج في نقل أفكار شكسبير . أما مجتمع بحثه فقد شمل مسرحيات شكسبير التي أخرجها مخرجون عراقيون واعتمد الباحث في إجراءاته على وصف تلك العروض للمخرجين العراقيين استناداً إلى آراء النقاد حولها أما الاستنتاجات فكانت تتمثل بعدم إتباع المخرجين العراقيين مبدأ الدعم التاريخي في المنظر والملبس خلال العروض . وتنوع أساليب الإخراج اما الهدف فكان هو التجديد وهدف معظم المخرجين العراقيين إلى حذف مشاهد من النصوص .

2- دراسة عصام محمد جميل 1989

الموسومة : **الملهاة في المسرح العراقي** «رسالة ماجستير» فقسم الباحث بحثه إلى جزأين الأول يتعلق بالملهاة الأجنبية في المسرح العراقي والثاني يتعلق بالملهاة المحلية في المسرح العراقي ، أما مجمل عيناته فكانت عروضاً مسرحية محلية تم تحليلها وفق رؤى مخرجين محليين وكذلك عروض المسرحية الأجنبية ، فكانت النتائج هي محاولة إيجاد معايير اجتماعية تفسر ظاهرة شيوع بعض العروض الهزلية وانتشارها في المجتمع وانحسار البعض الآخر وكذلك الوصول من خلال دراسة الملهاة المحلية والأجنبية التي قدمت في المسرح العراقي إلى إن التغيرات الاجتماعية السوسيولوجية هي المحرك الأول للتغيرات المسرحية من دون أن يفضي ذلك إلى إغفال الشروط الجمالية لفن الملهاة .

3- دراسة سامي عبد الحميد 2004

والموسومة : **العرب في مسرح شكسبير** / دراسة مقارنة للمقاربتين النصية والإخراجية أطروحة دكتوراه . هدفت إلى تحليل الشخصيات العربية الواردة في النص المسرحي الشكسبيري وتحليل العلامات العربية الأخرى والإشارات المختلفة إلى العرب في النص وصولاً إلى تأثيراتها وإلى معانيها انطلاقاً من مرجعيتها، وسلطت الضوء على مقاربات المخرجين العراقيين لمسرحيات شكسبير التي وردت إلى إشارات للعرب . أما مجتمع البحث فقد شمل فئتين الأولى مجتمع النصوص المسرحية التي ألفها شكسبير حسب تسلسلها الزمني وبلغت (37) نصاً والثانية النصوص المسرحية الشكسبيرية التي قام بإخراجها مخرجون عراقيون في بغداد من 1950 – 1999 وبلغت (10) نصوص وجاء اختيار العينة قصدياً من النصوص التي تحتوي على شخصيات درامية عربية بلغت (21) نصاً أما المجتمع الثاني فتم

اختيار النصوص من المجتمع الاول والتي أخرجها مخرجون عراقيون وبلغت (10) نصاً. أما المنهج فقد اتبع الباحث المنهج الوصفي والتاريخي ، اما أداة بحثه فكانت الوثائق والملاحظة المباشرة ، وجاءت استنتاجات بحثه بامتلاء ذاكرة شكسبير بالشخصيات والعلامات العربية وتلك الإشارات لها علاقة بما يدور في منطقة البحر المتوسط من أحداث . ولم يهتم المخرجون العراقيون كثيراً بالإشارات والعلامات العربية بقدر اهتمامهم بالمعالجات الإخراجية .

4- دراسة معتمد مجيد حميد 2006

الموسومة : مفهوم الوجود والعدم في مسرحيات شكسبير ((أطروحة دكتوراه)) هدفت في الكشف عن ماهية الوجود والعدم في الأدب المسرحي الشكسبيري أما مجتمع بحثه فقد شمل (29) مسرحية فقط من مسرحيات شكسبير أما عينته فقد بلغت (3) نصوص فقط لم يشر الباحث إلى كيفية اختيارها ولم يشر إلى الأسلوب الذي تم من خلاله التحليل ولم يتم تحديد منهجية البحث أو أدواته أما أبرز نتائجه فكانت هي اعتماد الإنسان في مسرحيات شكسبير على مبدأ الإزاحة في إيجاد وجودة وإدراك الإنسان لوجوده معتمداً على إدراكه للأشياء ووظف الزمن ليكون المحرك الأساس لكل قضايا الإنسان واوجد خديعة الوجود الإنساني بانتقائه عند الموت.

مناقشة الدراسات السابقة

ناقشت الباحثة الدراسات السابقة وفقاً للمعايير التالية :

1- الأهداف :

هدفت دراسة كل من (سامي – كمال) إلى تعرف مقاربات المخرجين العراقيين لمسرحيات شكسبير بينما هدفت دراسة معتمد إلى الكشف عن ماهية العدم والوجود في الأدب الشكسبيري ، أما هدف الدراسة الحالية فهو الكشف عن أهم المضامين الفكرية والتربوية في مسرحيات شكسبير الكوميديّة ونجد أن الدراسة الحالية اتفقت مع الدراسات السابقة فقط في موضوعه الأدب الشكسبيري.

2- العينة :

لجأت الدراسات السابقة إلى اختيار مجتمع بحثها وعيناتها وفق أهداف دراستهم وطبيعة إجراءاتها ففي دراسة كمال تم اختيار العروض المسرحية لمسرحيات شكسبير من قبل مخرجين عراقيين ، أما سامي فقد اختار عينة بحثه في مجتمع تم تقسيمه إلى فئتين الأولى نصوص فيها إشارات عربية والثانية عروض المخرجين العراقيين ، أما دراسة عصام فلم يتم تحديد عينة معينة سوى بعض العروض المحلية التي تم تحليلها ضمناً ولجأ معتمد إلى اختيار مجتمع بحثه دون الإشارة إلى مسبباته

واختار عينته أيضاً دون الإشارة إلى الكيفية التي تم اختيارها، اما الدراسة الحالية فقد تم اختيار عينتها من نصوص شكسبير الكوميدية.

3- الإجراءات :

اختلفت الدراسات السابقة في إجراءاتها حيث نجد أن دراسة كمال اعتمدت في إجراءاتها وصف عروض مسرحية لمخرجين عراقيين من وجهة نظر النقاد ، أما سامي فكانت إجراءاته من إتباع المنهجيين التاريخي والوصفي ، في حين كانت دراسة عصام تتميز بعدم إشارته إلى كيفية استخدامه لإجراءاته ولم يشر إلى كيفية التحليل، وكذلك دراسة معتمد، اما الدراسة الحالية فكانت اجراءات بحثها تتم في عملية تحليل محتوى نصوص شكسبير الكوميدية (عينة البحث).

الفصل الثاني

المبحث الأول

- المحور الأول

الملامح الفكرية والتربوية في عصر النهضة

الملامح الفكرية والتربوية في العصر الإليزابيثي

المبحث الثاني

- المحور الأول

نشأت الكوميديا وتطورها

- المحور الثاني

وظيفة الكوميديا تربوياً وعلاقتها بالضحك

- المحور الثالث

الكوميديا وفلسفة الضحك

المبحث الثالث

- المحور الأول

نشأت شكسبير وحياته الفنية

- المحور الثاني

المرجعية الفكرية للدراما الشكسبيرية

- المحور الثالث

المرجعية الفكرية للكوميديا الشكسبيرية

المبحث الأول

الملامح الفكرية في عصر النهضة (1300-1600)

يعتبر عصر النهضة الأوروبية من دلائل الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة فلم يحدد تاريخ معين بدراسة التاريخ الحديث ، فقد ذهب البعض إلى اعتماد سقوط القسطنطينية في يد الأتراك العثمانيين عام 1453 م هي بداية التاريخ الأوروبي الحديث بسبب حركة إحياء العلوم والثقافات في أوروبا، حيث غادر القسطنطينية الكثير من العلماء اليونانيين إلى أوروبا حاملين معهم مخطوطاتهم الفنية التي انبثقت بروى جديدة أضاءت الطريق لظهور النهضة الأوروبية وحركة الإحياء للعلوم .

وحدد البعض الآخر قيام العصر الحديث في أوروبا بنشوب الحرب الإيطالية وليس من السهل أن يحدد بداية التاريخ الحديث لان التاريخ لا يعرف حداً فاصلاً بين عصر آخر ، وإنما هو تطور إنساني يعتمد على ما سبق من ظروف وإحداث وشخصيات تؤثر في سير الحوادث .

اختلف المؤرخون حول بداية النهضة الأوروبية ، فمنهم من ذكر بان أواخر القرن الحادي عشر وأوائل القرن الثاني عشر هو البداية الحقيقية لعصر النهضة الأوروبية في فرنسا . حينما كانت قبله الفن والفنانين ورعاية الثقافة وانتشار الجامعات فيها ومنهم من يقول أن عصر النهضة قد شهدته إيطاليا حين بدأت بالفتح الفكري والثقافي والتخلص من سيطرة الكنسية في القرن الرابع عشر ، ومنه أشعت بتياراتها على العالم المحيط بها .⁽¹⁾

جاءت النهضة من حيث التسمية بالعصر الذي ابتدأ بالقرن الخامس عشر فهي لا تعني العودة إلى الحضارة الماضية القديمة بشكل جديد بل مدى الاستفادة منه لأنه يشكل تجربة إنسانية حضارية والأخذ منها بما يقتضيه الواقع الجديد .⁽²⁾

تعتبر النهضة حركة من الحركات الإنسانية العظيمة فهي معقدة غاية التعقيد ولها جوانب عديدة ومتباينة ، وفيها من الشر ما يعادل من الخير . فهو عصر تطوير لكل انساق القيم الجمالية والأخلاقية والاجتماعية ، إذ تجاذب الفكر النظري الفني في عصر النهضة هواجس نقدية للواقع الذي ساد أوروبا في القرون الوسطى ، وجعل الفن لقرون طويلة في وظيفة شعائرية تبشيرية محددة الأطر والقوالب في الشكل والمضمون لقرون طويلة⁽³⁾ .

ان أهم التحولات في الحياة الاجتماعية التي سادت عصر النهضة تجلت في التبدل في المعتقدات السائدة ومحاولة رفضها كونها قيدت التفكير الحر للإنسان آنذاك ولم تمنحه وسعا او قضاء رحباً يمارس فيه تفكيره بارادة غير مقيدة . وهنا يكون اول ما اراد الفرد الخلاص من سيطرته هو (الدين) وليس رفضه تماما وانما التخفيف

(1) ينظر : الزغابي الزغابي : الفنون عبر العصور، ط1 ، (الكويت: دار العروبة للنشر ، 1990) ص249.

(2) ينظر : اسماعيل نعمت علام : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك (مصر : دار المعارف ، 1979) ص47.

(3) ينظر : زينبات بيطار : غواية الصورة ، النقد والفن وتحولات القيم والأساليب والروح ، ط ، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، 1999) ص37 .

من وطأته والنظر اليه على اساس العقل في رفضه او قبوله ، فقد عمت اوربا حركة الانبعاث لأفكار جديدة للسياسة والدين والفن فضلا عن ظهور الاستكشافات الجغرافية الكبيرة وحركة الاصلاح الديني والتطورات العلمية الخلاقة⁽¹⁾ .

كذلك ظهور اختراع الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر ويعزى سبب اختراعها تارة الى (لوران كوستر) وطوراً الى (يوحنا غوتنبرج الذي طبع التوراة عام (1455) رأى ان تحسين التربية الايطالي يتوقف على تقديم كتب جديدة قليلة التكاليف⁽²⁾ .

تلك العلوم الجديدة التي سادت في أوربا (ايطاليا – المانيا – اسبانيا – فرنسا –انكلترا) أثرت على دفع الفرد الى التفكير بشكل أكثر عمقا بعيدا عن سلطة الدين التي تشكل انفلاقا وتغييبا لقدرة العقل في الإدراك مما أدى الى ابتعادهم عن التقاليد وعن كل ما هو موروث .. وكما هو معلوم ان العصر الوسيط كان يقوم على تمجيد الحقيقة الدينية .. اما في هذا العصر فقد جاء عالم غريب خطير تأكلت فيه القيم القديمة ، وكل ما هو مرتبط بالماضي أي نفس كل ما يعد قديما وإقامة نظام جديد بعيد كل البعد عن العناية الإلهية وما جاءت به من تعاليم ، لذا أعلن التمرد على هذه التعاليم من خلال وبتأثير الاكتشافات الجديدة التي جاء بها كل من (نيوتن – وغاليليو) وهذه الجهود سعت الى تأسيس نظام ديني وأخلاقي جديد بالإضافة الى النظام الاجتماعي ولاسيما وان الأفكار الجديدة التي دعت الى ان الأرض هي كوكب عادي وليس مثلما كان يعتقد انها كوكب ثابت وهي مركز الوجود تدور حول الشمس جعلت من قيمة الإنسان تتضاءل وبالتالي تضائل إيمان الفرد.⁽³⁾

نزع الفكر الجديد في هذا العصر الى النفور من حياة التقشف والحرمان ، وان العمل الدنيوي هو الذي يحققه مطالب الحياة الأخلاقية ليكون معتقدا بديلاً للدين السائد ، وبهذا انبثقت الفردية واخذ العقل يسترد سلطانه بعد ان كان مستعبدا من قبل سلطة الدين . فالتفكير الأخلاقي الجديد جاء وفق (إحياء النزعة العقلية) وكذلك إحياء التراث اليوناني ونبذ اللاهوت في العصور الوسطى⁽⁴⁾ .

أي ان التقاليد والأفكار قد غربلت وألقى بها "لقد كانت هناك قبل كل شيء رغبة جامحة عميقة الجذور لكل مجال فني في جميع صورة" .⁽⁵⁾ وبناء على ما تقدم نجد انه في الغالب يسبق أي عملية للتجديد مجموعة من المحاولات كون التجديد في أي عصر من العصور لا يأتي بسهولة ويسر ، وقد تكون هذه المحاولات فاشلة ولكن ما ينجح منها هو الذي يبحث عن واقع جديد يختلف عن سابقه ويحمل قيما وأفكاراً مختلفة .

(1) ينظر : كمال مظهر احمد : النهضة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع(37) ، (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، 1979) ص6.

(2) عماد حاتم : مدخل إلى تاريخ الأدب الأوربية ، (بيروت : الدار العربية للكتاب ، 1984) ، ص132 .

(3) ينظر: ايليا الحاوي : شكسبير والمسرح الإليزابيثي ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1980) ، ص 44-46.

(4) ينظر : توفيق الطويل : الفلسفة الخلقية ، (مصر : دار النشر للثقافة ، 1949) ص 120-121 .

(5) لويس فارجاس : المرشد الى فن المسرح ، تر: احمد سلامة محمد ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب.ت) ، ص81.

الحرية كانت لها دورا بارزا وأساسيا في المعرفة واتساع آفاقها ذلك في تحديد الأفكار وفق أيدلوجية معينة لا يدع مجالاً لها للتقدم ولن تستطيع اختراق القديم وتجاوزه حيث ان تبني الجديد ذو الفائدة على المجتمع يمنح الأفكار روحاً وحيوية مبدعة ، لأنه يؤدي الى تحريك الساكن عبر عملية هدم وبناء وتلاقح . لذا فالتجارب السابقة مفيدة للإنسان شريطة ان يتوقف عندها طويلاً لاستلها ما يخدمه في واقعه ، إذ ان المعاصرة أبعادها التي تمنح الفرد روحه وفرادته .

ان جميع تلك التغيرات الجديدة التي جاء بها عصر النهضة كانت تشوبها نوعاً من النزعة الفردية لاسيما في مجال العلوم الانسانية، اذ أكد الانسانيون على الثقة بالنفس التي تستطيع ان تنال من المشاكل المحيطة بها فضلاً عن كونها قادرة على تسخير القوى الطبيعية الخارقة لخدمة الانسان والمجتمع ككل⁽¹⁾ . ونتيجة ادراك الأوربيين للنظرة المحددة التي كانوا ينظرون بها الى الحياة والتي غذتها الكنيسة في عقولهم وجدوا ان العالم اكبر بكثير من ذلك . لذا اخذ الانسان موقفاً من المعرفة الجديدة ، أثير ذلك في الموقف من المعرفة والعلوم والفنون القديمة والاداب . ايطاليا قدمت عبر ما امتلكه فنانيها من حرية واسعة نتاجات مجيدة مجد ما قدمه الاغريق من اداب وفنون بسبب تنامي الحركات الانسانية والاجتماعية والفلسفية . ازاء ذلك الانفتاح والانتقال من الماضي لتوطيد اسس علمية في الحاضر والمستقبل وفسح المجال لرؤية جديدة لخلق مجتمع ذات وعي وعقل قيم⁽²⁾.

ولد التطور الاقتصادي في عصر النهضة وشهد تحولات عدة في جميع المجالات منها ما هو تجاري وصناعي ، اضافة الى اختراع البارود واثره في جعل الانسان العادي ان يتحدى السلطة التي تعتمد على الجشاعة المادية ، اضافة الى الحروب الصليبية وكثرة العائلات الثرية التي اهتمت بالفنون مثل عائلة (آل مدتشي) التي كان لها الفضل الكبير في انطلاق الحركة الفنية والعمل على ازدهارها والاهتمام بالتجارة التي أدت الى إثراء المواطن الأوربي . كل تلك المجالات ادت الى ظهور الفردية التي تغلب عليها النزعة الشخصية التي تهدف الى انماء الفرد وتنقيفه⁽³⁾.

شملت النهضة كافة الميادين منها ما يخص مجال الفكر الديني والسياسي والفلسفي والأدبي والفني ومنها ما يخص المجال التربوي لذلك العصر ، ففي الجانب الديني كان (لمارتن لوثر) مفاهيم تحت على ترك الكنسية بسبب ما كانت تقوم به من ضغط على الفرد ، فضلاً عن إصلاح رجال الدين أنفسهم ، ودعا الى نشر التعليم دون تدخل الكنسية وضرورة اقتضاء الحاجة الى ذلك بل عن طريق فهم الكتاب

(1) ينظر : محمد محمد صالح : تاريخ اوربا في عصر النهضة وحتى الثورة الفرنسية ، (بغداد : مطبعة الجاحظ 1981) ، ص 83 .

(2) ينظر : محمود عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان : تاريخ التربية ، (الكويت : د.م ، 1973) ، ص 227 .

(3) ينظر : محسن محمد عطية : الفن والجمال في عصر النهضة ، (القاهرة : عالم الكتب ، 2002) ص 104 .
* مارتن لوثر : (1483-1546) قائد اكبر في حركة الإصلاح الديني ، تزعم الحركة الثورية التي كانت قد بدأت في ألمانيا قبل النهضة وفي أثنائها . كانت له اهتمامات في التعليم وكذلك الموسيقى التي أصبحت جزءاً مهماً في التربية الألمانية ، اهتم بالرياضة البدنية والتربية الجسدية لأنها كانت جديدة على الفكر الألماني .
للمزيد ينظر : فاخر عاقل : التربية قديمها وحديثها ، ط3 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1981) ص 92-93 .

المقدس عبر لغة دارجة مفهومة ، أي قبول هذه التعاليم وفق رؤية عقلية وليس وفق إخضاع الإنسان الى عاطفة بليدة (1) .

امتلكت الحركة الإصلاحية البروتستانتية في النصف الأول من القرن السادس عشر دور في قيادة الإصلاح الديني الذي يدعو الى التقليل من حدة الكنيسة كما دعت الى محاربة سلطتها وأكدت على إيمان الفرد لذاته (2) . "وقد وجدت حركة الإصلاح هذه ان الفن من اشد الظواهر الإنسانية قابلية لإثارة الأحاسيس" (3) . ارتبط التحول الديني السائد الى دنيوي انساني جميل بالشرف والشجاعة على خلاف اخلاق العصر الوسيط التي نميت باتجاه الخسوف من (اللانهائي – المطلق) ، ولكن بمجيء عصر النهضة فقد كانت قيم النبيل والشرف والحب هي القيم المثلى وشكلت العودة الى القديم في الاستفادة منها في نظرتها الى الانسان (4) . اما في الجانب السياسي فكانت للسياسة النصيب الأوفر في عصر النهضة اذ كان الإقطاع هم من يمسك بدفة الحكم ، الا ان هذا لم يعد ملائم لعصر الأفكار والتطور فتحول النظام من الإقطاعي الى حكومة مركزية .

يعد المفكر (ميكافيلي)* من ابرز المفكرين السياسيين لعصر النهضة حيث رفض كل عناية إلهية للسلطة ، طرح آرائه السياسية وفق تلك الاسس فكيف يمكن ان يكون ثمة عناية إلهية وهو يعتبرها رمزاً للخساسة ورمزاً للغدر . وقد اكد على ان الواقع هو ان يتكل المرء على نفسه في كل شيء (5) فالناس عنده مقصورون على الانانية ، وقواعد الاخلاق قد وضعت من اجل الافراد وليس للسياسة والحكام ، فان السياسة تقوم على الحذر مقرونا بالقوة وللحاکم دون افراد شعبه ان يتخلى عن مبادئ الاخلاق اذا عاقته عن تحقيق اهدافه وان يلجأ الى الجريمة والخداع والمكر والدهاء والالتواء متى اعانتته هذه الصفات على تقوية نفوذه ونفع بلاده (6) . حيث كانت الغاية العليا في السياسة في نظره هي المصلحة العامة والامن والرفاهية للجماعة ، فرأى ان في السياسة لا مجال للأحكام الأخلاق وليس القصد اعتماد سوء الخلاق في تقويم الافعال السياسية ، لكن الغاية والعبرة تكمن في النجاح وحده . أي تحقيق المنفعة والرفاهية للجميع ، من هنا جاءت مقولته (الغاية تبرر الوسيلة) (7).

(1) ينظر : محمود السيد سلطان ، صادق جعفر إسماعيل : مسار الفكر التربوي عبر العصور ، (الكويت: مؤسسة الوحدة للنشر ، 1977) ص ص 119-120 .

(2) ينظر محمد الادهمي : تاريخ اوربا الحديث ، عصر النهضة ، الثورة الفرنسية ، (بغداد : مطبعة وزارة التعليم العالي ، 1989) ص ص 51-54 .

(3) حنا عبود : الحداثة عبر التاريخ ، ص 113 .

(4) ينظر : صلاح قنصرة : فلسفة العلم ، (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر ، 1998) ص 132 .

* ميكافيلي : (1469 - 1527) مفكر وفيلسوف ومؤرخ ايطالي ، كان موظفا في الحكومة من سنة 1498 ، في سن التاسعة والعشرين أصبح مستشارا وكاتبا للحرية والسلام ، تميز بثقافة عالية في الآداب اللاتينية ، انغمس في الصراعات السياسية التي واكبت عصره (عصر النهضة) من أشهر مؤلفاته (كتاب الأمير) (والمقالات) كتبها سنة (1513-1526) .

للمزيد ينظر : عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة ، ج 2 ، ط 1 ، (ايران : قم . ب.ت) ص ص 463-464 .

(5) ينظر عبد الرحمن بدوي : م.س.ذ. ، ص ص 464-465 .

(6) ينظر: توفيق الطويل : م.س.ذ. ، ص 121 .

(7) ينظر : عبد الرحمن بدوي : م.س.ذ. ، ص 465 .

ان للتغيرات التي شملت الحياة السياسية كان لها دور كبير في تنظيم الحياة بعد ان دخلت عليها اسس ومفاهيم جديدة حاولت طرحها من خلال اراء ميكافيلي التي كانت لها الدور في تاسيس وربط السياسة بالدين والمجتمع من خلال بحث تلك القيم عبر اكماله .

ففي غمره هذه التيارات نمت فلسفة أخلاقية جديدة ابان القرن الخامس عشر حيث ظهر عدد من المفكرين من امثال (بونبو ناتزي)* الذي رأى ان الفضيلة التي تصنع بغية ثواب مغاير لها ليست فضيلة ، ويعتبر الفعل النزيه اجمل من الفعل النفعي . والثواب الحق هو الفضيلة نفسها وما يلحقها من اغتباط ، اما الاجر المغاير للفضيلة ، فثواب عرضي لا يمت بالفضيلة بسبب . ان الغاية الطبيعية للانسان هي طبيعة الانسانية وان في كرامة الفضيلة وعار الرذيلة لسببها كافيا لمحبه الاولى والترفع عن الثانية . فليس يسوغ الانسان ، سواء اكان فانيا ام خالداً. ان يحيد عن طريق الخير⁽¹⁾ "فالانسان الذي ليس لديه غاية خارقة للطبيعة، ينبغي ان يتخذ البشرية نفسها وواجباته اليومية غاية له ، عليه ان يجد في حب الفضيلة وفي عار الشر دافعا كافيا الى العمل"⁽²⁾.

بدأ إعلام الفكر النهضوي أمثال (دانتي – بترارك - بوكاشيو) البحث عن سبل للنهوض باللغة والآداب . (فدانتي)* اهتم بالإنسانية وبالسياسة والأحداث التي عاصرها وحفل بالأخلاق والتهديب ونصب مسرح ملحمة تله الشعرية (كوميديا إلهية) التي كانت حدثاً جديداً في الأدب ، لقبها الناس بالآلهة لأنهم شعروا عند ظهورها أدباً أوريبياً جديداً انبثق ، فقد كتب باللغة العامة الايطالية الدارجة وليس باللغة اللاتينية. اعتبرت تلك الملحمة خطوة جديدة نحو التطور الفكري وعامل من اهم العوامل في التاريخ البشري⁽³⁾ . فقد كان في المركز التباري الفكري ، فهو جعل الموضوع ، الفكرة العنصر الأول في الأدب الرفيع الذي اسماه (ثقل المعنى)⁽⁴⁾. يعد الشاعر (بترارك)* من شعراء النهضة الذي عني باللغة اللاتينية التي هي لغة الشعراء والفلاسفة الأقدمين . كان يكتب باللغة الايطالية للتسلية وبدافع

* بونبو ناتزي : (1462-1525) هو من أشهر أساتذة الجامعة الارسطوطالية الرشدية والتي تشبثت بتأويل ابن رشد الأرسطي.

للمزيد ينظر : يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديث، (بيروت : لبنان .ب.ت)، ص15.

(1) يوسف كرم : م.س.ذ ، ص15.

(2) أميل برهيه : تاريخ الفلسفة ، العصر الوسيط والنهضة ، ج3 ، ط1 (بيروت : دار الطباعة، 1983) ص 283-284.

* دانتي اللجيري : (1265-1321) من أعظم الشعراء الايطاليين وعلم من اعلام الكتاب والأدباء له كتابا مستقلا عن اللغة الدارجة ، أي اللغة العامية التي مهدت الطريق أمام قصص (بوكاشيو) الذي ترجم حياة دانتي في ايطاليا .

للمزيد ينظر : روبرت داوتر : التعريف بالكتاب للمترجم ، تر : صادق حمدي ، (القاهرة : دار القاهرة .ب.ت) ص 360-367

(3) روبرت داوتر : م.س.ذ، ص367.

(4) ينظر : سكوت جيمس : صناعة الادب ، تر : هاشم الهنداوي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ب.ت) ص92.

* تراك : (1304-1374) ولد من اصل فلورنسي رقيق الحال من ابوين فقيرين بسبب طردهما من بلدهما (فلورنسه) وكانت ولادته في مدينة (ارتزيد) ... بقي طوال حياته لاوطن له فائر ذلك على شعره ونتاجه الادبي الذي خلا من كل مظهر من مظاهر الروح الوطنية . امتلك استعدادا فطريا حمله على التأمل والتفكير والخيال الشعري ، فهو ميال الى كبار الشعراء والفلاسفة الاقدمين من امثال (شيشرون) ، فالادب كان بالنسبة له هو

الوطنية وبدافع من أحاسيسه ونبضات قلبه اذا اعتقد العديد في عهده ان اللغة الايطالية لا تصلح الا للكتاب في الموضوعات الغرامية والبحوث السطحية بل ان اللغة الايطالية تتسع للكتابة في شتى الموضوعات حتى لو كانت عميقة توضع فيها قصائد لم تخل عن بعض القوافي والأبيات الشعرية . وبدا (بترارك) في نظم أشعاره الايطالية منذ هيامه بمعشوقته (لاورا) وذاعت بها الاشعار وجرت بها السنة المحبين والعشاق (1).

جاهد (بترارك) ضد الاراء التربوية القديمة وخاصة اراء المدرسين والأرسطوطاليين واستطاع ان يبرز أهمية دراسة الاداب الكلاسيكية بدلا من الدراسات التي سار على منهجها الطلاب ومعاهد التعليم والكنيسة(2) . ترى الباحثة ان مؤلفات (بترارك) تميزت بميزة ايجابية وهي توجيه الاهتمام الى قيمة الفرص المختلفة التي تهيأ الحياة للفرد لينمي نفسه بممارسة اوجه النشاط التي كانت قد حرمتها تحريماً تاماً روح الزهد والحرمان التي كانت تنسم بها العصور الوسطى .

اما بوكاشيو (1313-1375) الكاتب الايطالي الذي كان له الفضل في احياء الادب اللاتيني وصاحب رواية (دي كاميرون) تلك الرواية التي كانت المفتاح الذي فتح الباب امام الأدب الأوربي ، وتعد من الروايات المهمة في الأدب الايطالي (3) . تضمن الجانب الفني ظهور اتجاه جديد في فن (التصوير والنحت والعمارة) يقوم على أساس نبذ الأساليب القديمة الموجودة وبعث التراث الكلاسيكي القديم في صورة جديدة فظهرت أسماء لامعة في مجال الفنون التشكيلية امثال (دافنشي – دوناتيلو – مايكل انجيلو).

ففي مجال المسرح اخذت الدراما تتطور بشكل تدريجي لتشكل في قالب جديد غير ما جاء او شكل به القالب القديم الموروث (قوانين هوراس او ارسطو) وطبيعة العصر كانت حافزا لهذا التأسيس الجديد ، أي ان طبيعة الدراما بدأت بالتطور واخذت ترسخ كيانا جديدا مخلفاً نوعاً ما ممزوجاً بروح العصر الذي ولدت فيه ومنه ، إضافة الى إحياء الفنون القديمة الإغريقية والرومانية (4) .

حملت دراما عصر النهضة كم من المتناقضات والطروحات التي لم تكن للحياة قد شهدت قبلاً . "ان هذا العصر بالرغم من رصائته واصالته الا ان لم يكن متعصباً لاتجاه بعينه وانما اتاح لجميع المسرحيين على اختلاف مشاربهم فرصة

المستقبل والغد الذي ينظره . له عدة مؤلفات احتوت على النواحي الفنية والفكرية منها كتاب (افريقيا) وهي ملحمة وقصيدة حماسية تاريخية و(سير مشاهير الرجال) و(الأسرار) و(المذكرات) و(المسائل الدينية) و(حياة الوحدة) .

للمزيد ينظر : طه فوزي :فن الادب الإيطالي ، (مصر : مكتبة نهضة مصر ، 1962) ص ص 12-14.

(1) ينظر : طه فوزي : م. س . ذ ، ص ص 92-93.

(2) ينظر : محمود عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان ، م.س.ذ،ص 257.

(3) ينظر : محمود عبد الرزاق ومنير عطا الله سليمان ، م.س.ذ،ص 257.

(4) ينظر : رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو ، الآن ، (بيروت : دار العودة ، 1975) ، ص 241.

الظهور والحياة الملائمة حتى تمكن الجميع من ان يجدد فرصة نادرة للتعبير عن طاقاتهم الفنية وتفجير هذه الطاقات الى اعلى درجة في الإشباع".⁽¹⁾

اخذت الخطوط الدرامية تتفاعل مع الواقع وتصوره وفق اراء كتاب العصر وصياغتهم واساليبهم المميز فمن الكتاب الدراميين الكوميديين (ميكافيلي - اريستو - ارتينو) ، ميكافيلي خلق لنا كوميديا (ماندر اجولا) حيث عكس فيها فلسفة السياسة وآراؤه الاجتماعية بواسطة المواقف فهي كوميديا نقدية بشر مضمونها الى ان "الغباء والغفلة مرض خطير يجب محاربته بيقظة ، أي الذكاء والوعي بالهدف ، وان الامل يجب ان يقضي على الخوف من الوسائل في سبيل تحقيق الغايات التي لا بد للانسان حتى لو لجأ الى الحيلة والخداع كي يعيش"⁽²⁾.

يعد (اريستو) أباً للدراما الكوميدية الحديثة اذ ترجع شهرته الى قصيدة (اورلانديفوروزو)⁽³⁾ ، وكذلك الحال نحو (ارتينو) القائل " أنا لا اصور الناس كما يجب ان يكونوا بل كما هم في الحياة " ⁽⁴⁾ . أي انه يعمل على نقل الطبيعة كما هي دون تدخل اليات بنائها بشكل اخر يغادر وجودها ، فضلاً عن ظهور الكاتبين الاسبانين (لوب دي فيما) (1562-1635) و(كالديرون) اذ كانت حرياتهم تقدم ما يهم حياة المجتمع (الواقعية) بمواضيع عاطفية ذات متناقضات تستهدف إثارة المتفرج. واحتوت مسرحياتهم كذلك على مواضيع تضمنت المجد والقيم والغيرة والايمان واحترام الطاعة والولاء للحاكم ، تلك الميزة تميزت بها المسرحيات الاسبانية.⁽⁵⁾

من هنا يتبين ان لعصر النهضة أهمية خاصة في تاريخ المسرح ، فقد اخرج او شهد مولد (الاوبرا) التي كانت من ابرز انتاجاته ، اذ نشأت من قبل (بيري ورنيوستيني) فاخرجا اوبرا (دافني) 1597 التي تعد أول أوبرا في العالم فهي لم تنقيد بقيود التراجيديا مما ادى الى انتشارها وانماها سريعا .

وبرزت (الدراما الرعوية) التي نمت بفضل الشاعر (توركوأرتاسو) (1544-1595) اذ كانت في مسرحياته عاطفية وتحرر للقطات الريفية المائعة ، واخلاص وجمال تهوى اليه النفوس، وتكمن قيمتها في ذاتها واثراها.⁽⁶⁾ اما من حيث الجانب التربوي فقد حصلت في هذا المضممار تغييرات تربوية على يد عدد من مفكري النهضة التربويين من أمثال (ارازمس) * الذي يعتبر من

(1) لويس فارجاس : المرشد الى الدراما ، تر : أمين سلامة محمد ، مجلة المسرح ، ع20 ، (القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف) ، 1965، ص85 .

(2) علي شلش : عندما تنازل ميكافيلي ، مجلة المسرح ، ع(70)، (القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف ، 1970) ص48.

(3) ينظر: اشلي ديوكسي : الدراما ، (القاهرة : عالم الكتب ، ب . ت) ص46.

(4) اشلي ديوكسي : م.س.ذ، ص100.

(5) ينظر : رشاد رشدي : م.س.ذ ، ص66.

(6) ينظر : فرانك هوايتنج : المدخل الى الفنون المسرحية، تر : كامل يوسف وآخرون ، (القاهرة : دار المعرفة ، 1954) ، ص ص48-49.

* (ارازمس) (1467-1536) رائد وعلم من اعلام الحركة الانسانية التربوية حذق آداب القدماء ولغاتهم بالدراسة في باريس واكسفورد وايطاليا ، وأعطى دروسا خصوصية فيها ، ثم أصبح مدرسا للدراسات الانسانية في كمبردج وبقي أسنأذاً متنقلا بين انكلترا وفرنسا وهولندا وايطاليا . وهناك أدى خدمة للتعليم بالمراسلات الشخصية والاتصالات المباشرة للطلبة .

اشهر زعماء الحركة الانسانية والتي تناولت ابحائه جميع مظاهر التربية ، وعمل على نشرها لا لأنها شكل من اشكال الثقافة الذاتي ولكن من انها كانت أهم عامل من عوامل الاصلاح الأخلاقي والديني والتربوي والاجتماعي الذي اشتدت الحاجة اليه من ذلك العصر النهضوي⁽¹⁾ .

جاء (ارازمس) ليدعم مكانة العقل كأساس في إدراك الأشياء ، ادرك العالم المحيط بالفرد ولا مجال لاعتماد الفرد على الماورائيات الغيبية التي من شأنها ان تشكل خرافة او تقليدا قديما يرتبط بعالم الأرواح ، كونها سليفة جاءت من ارض المجتمعات القديمة على الحاضر ولم مغادرا لأهمية التربية والفكر في حياة المجتمع⁽²⁾ .

نجد في ارائه التربوية عدة أمور منها⁽³⁾ :

1. ان مؤلفات الكتاب القدامى والاباء المسيحيين ، والكتب المقدسة تتضمن كل ما هو ضروري لحياة الانسان في حياته . فلقد انصب اهتمام المدرس على دراسة اكبر من تلك المؤلفات .
 2. اللجوء الى التحليل الأدبي، وتذوق جمال الأدب، وترك المناقشات الجدلية الدقيقة المحاطة بالغموض واللبس .
 3. أعطى أهمية اللغة وقواعدها واعتبرها أساس العمل المدرسي لكونها وسيلة لتذوق مجال الأدب.
 4. اهتم بالغرض الخلقي للتربية ، فدراسة الآداب الدينية والمشاركة في طقوسها يجب ان تكون جزء هام من التربية ، وترك الأساليب الوحشية في تأديب الأطفال
 5. أعطى دور هام للألم من تنمية حياة الطفل .
 6. أعطى أهمية لدور التربية الرياضية في اعداد الطفل للحياة وأهمية ربط التربية بالحياة نفسها .
- اما (رابليه)* الذي امتلك سليفة هجائية وجدت منطلقا لها في التقاليد التي كانت شائعة في القرن السادس عشر . فرأى في نقدها مناسبة للسلوى والرقابة ، كما عني

للمزيد ينظر : محمود عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان : م.س.ذ،ص260.

(1) ينظر: محمود عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان : م.س.ذ،ص260.

(2) ينظر : محمود السيد سلطان ، صادق جعفر إسماعيل : م.س.ذ،صص 127-129.

(3) ينظر : محمود عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان : م . س . ذ ، ص ص 261 – 262 .

* (رابليه) : (1483-1533) احد المربين الفرنسيين الواقعيين الإنسانيين ، تعود أهمية إلى تأثيره على مونتني ورسولوك ، كان عالما وأستاذا جامعيا ، اهتم بمحاربته لأعمال معاصريه الشكلية الضحلة الغير صريحة في الدولة والكنيسة .

للمزيد ينظر : فاخر عاقل : م.س.ذ، صص 108-109.

علاوة على ذلك فقد كان راهب وطبيب ، عقلاني في الموقف ساخر ونقدي صاحب رواية (جارجانتوا- بانتاجوريل) ذات ملكة خيالية انقد رابليه من خلالها نظم بلاده وقوانينها وفسادها وعكس عقلانية عصر النهضة وإيمانه بالإنسان والحرية والطبيعة والتجريب الواقعي

للمزيد ينظر : جون جاستر : كريستوفر مارلو ، تر : سامي خشبة ، مجلة المسرح ، 4ع ، (القاهرة : دار الهيئة المصري للتأليف ، 1987) ، ص44.

بالنظافة والرياضة ، ودعى الى النزعة الواقعية في التعليم لتطل مقابلا النزعة الصورية الحدسية. (1)

اكّد (رابليه) على جملة امور تربوية منها : (2)

1. ضرورة استخدام الملاحظة في التدريس وان ترتبط الدراسة في الحياة.
 2. ضرورة الابتعاد عن القسوة في التعليم.
 3. انتقد بسخريته اللاذعة منهج التربية القائم على دراسة الألفاظ والكلمات مسبقا لدراسة الحقائق الحيوية .
 4. اهتم بالتربية التي تشمل على العناصر الاجتماعية والخلقية والبدنية .
 5. امن بدراسة الكتب التي تطبق حقائقها تطبيقا فعليا حقيقيا في الحياة .
- التربية في عصر النهضة كانت تربية حرة تنوعت وشملت التربية البدنية والخلقية والجمالية والأدبية والاجتماعية ، وكما شملت العناصر المعنوية المجردة للأدب واللاهوت وتعاليم الكنيسة ، أما هدفها فكان خلق فرد حر يتميز بذاتية خاصة ويمتلك قدرة على ممارسة مهامه الحياتية .

ان أي اكتشاف جديد لابد وان يرمي بظلاله على الحياة ومن ثم يقوم بعمل نقله فيها باتجاه تطورها . ولقد تبين لنا أهمية اكتشافات (غاليلو ونيوتن) وتأثيرها في تفسير مسار التفكير الانساني واخراجه من حالة الركود والخشوع لكل المسلمات التي درج التفكير عليها ، فالحياة الاجتماعية تعد مجالا للحراك الفكري والعلمي والتاريخي على حد سواء فلا يمكن ان يتطور الأدب او الفن او العلوم بمعزل عن تطور الاتجاهات الأخرى .

(1) ينظر : عبد الله عبد الدايم : التربية عبر العصور ، من العصور القديمة حتى أوائل القرن العشرين ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1975) ، ص ص 281-289.

(2) ينظر : سعد مرسي احمد : تطور الفكر التربوي ، (القاهرة : دار الثقافة العربية للطباعة 1966) ، ص ص 419-420.

المحور الثاني : الملامح الفكرية والتربوية في العصر الإليزابيثي*

يعد العصر الوسيط بالنظر إلى عصر النهضة والنهضة الإليزابيثية ذا بنية عاجزة عن مسايرة كل ما هو جديد ، إذ لم يحصل أي تطور في ذهنية الفرد ، ولقد شكل هذا العصر حاجزاً ، رغم مناشط المعرفة المختلفة لكنها كانت ترزخ تحت قسوة المناخ المتسلط لللاهوت وسيطرة الكنيسة ورجالها ذو القوة التدميرية ضد الخارجين على الأعراف والقوانين التي وصفوها . لقد زرع فكر عصر النهضة والإليزابيثي كل تلك المضامين والقيم التي تستند إلى اللاهوتية وأوقفت كافة أشكال الوصاية المرغمة للتفكير الإنساني ، مما جعل الفكر الفلسفي في العصور الوسطى يقف موقفاً متأزماً بفعل التغير الحاصل في الحياة الفكرية الجديدة (1).

وهكذا يكون عصر النهضة قد تخلص من تلك السطوة وذلك التعسف فادى إلى اختلاف ما كان عليه الحال بين الماضي والحاضر.

الواقع الإليزابيثي من ناحيته السياسية بدأ بالإصلاح أولاً ، إصلاح الأوضاع المترتبة على الصراعات ، فسابقاً كانت السيطرة للكنيسة ورجالها من جانب ومن جانب آخر يقابلها سيطرة النبلاء لرجال الكنيسة أو الأقوياء ، وبذلك المهيمنا كان لا بد من وجود مخلص ومنقذ يقوم بعملية الإصلاح تلك . ففكرة الإصلاح والخلاص كانت تحديداً في انكلترا قد بدأت على يد أسرة (تيودور) التي كان من أشهر حكامها (هنري الثامن) الذي حكم ما بين (1509 – 1547) ومن ثم أبنته الملكة (إليزابيث) التي منحت الفرد حرية أكبر ودفعاً بانتعاش قدراتهم مما انعكس إيجابياً في مجالات السياسة والفكر والفن والعلم والتجارة والفلسفة وذلك كله يسبب التحرر من السلطة الدينية ورجال الكنيسة (2).

يبرز دور الملكة (إليزابيث) من خلال مجموعة أنشطة قامت بها ، فوافق مجموعة الأنشطة تلك نشاطها السياسي عبر ما قامت به من توازن سياسي ديني لكفتي الصراع المتمثل بالمذهبيين (الكاثوليك – البروتستانت) ، يضاف إلى ذلك ازدهار اقتصادي ترتبط به ضحية ازدهار فكري وثقافي ، كل تلك الأمور ولدت استرخاء كان نتيجة هيمنة الفكر والعمل على موضوع الإنسان والكشف عن قضاياها.

بدأ ما قامت به الملكة (إليزابيث) واضح التأثير على الحياة وبكافة مستوياتها ، فقد ظهرت عدة ملامح في عصرها منها ما كان مادياً ومنها ما كان روحياً وفكرياً مما أدى إلى ظهور الطبقة الوسطى وسيطرة الدولة . إضافة إلى عمق الروح الوطنية ، وكذلك اعتماد اللغة الانكليزية في التعامل والتعبير والتواصل ، كل تلك

* (إليزابيث) ملكة انكلترا التي اعتلت العرش (1558 – 1603) وانتسب العصر باسمها والمسرحيات التي أطلق عليها اسمها كتبت في الثلث الأخير من حكمها .

للمزيد ينظر جون رسل تايلر : الموسوعة المسرحية ، تر : سمير عبد الرحيم الجبلي ، ج 1 ، (بغداد : دار المأمون، 1991) ، ص 183 .

(1) ينظر : محمد جلوب فرحان : بيئة الفكر الفلسفي الحديث ، مشروع قراءة لفكر عصر النهضة ، (الموصل : منشورات مكتبة بسام ، 1987) ، ص 9 – 10 .

(2) ينظر : أ.م.و. تيليارد : الأدب في عصر شكسبير ، تر : نبيل حلمي ، (القاهرة : دار المعارف 1971) ، ص 8.

العوامل مهدت لاستقبال أفكار ونظريات جديدة . منها فكرة (النظام) والعمل على ربط العلاقات بين الإنسان والمجتمع . مما جعل هذه الفكرة الحيوية مسيطرة على كثير من كتابات مؤلفي وكتاب ذلك العصر (1).

في الفترة التي حكمت فيها الملكة (إليزابيث) حصل ثمة توازن متحول ما بين الاهتمامات الفردية والاهتمامات الجماعية، وحب الذات وتحقيق مطامحها التي أساسها ليس انعزالياً أو انفصالياً ، وإنما كانت هنالك سمة سائدة إلا وهي سمة النقاش والتبادل الفكري بين الفرد ومحيطه (2).

أهم ما يشكل أهمية في الجانب السياسي لعصر الملكة (إليزابيث) ما قامت به لاستتباب الأوضاع، ففي عصرها تميز بالاستقلالية والفرادة في الجوانب الفكرية ، بسبب من أن النهضة شملت أوربا كلها. فالنهضة في إيطاليا كانت تتميز بمجال الفن والفكر وبأحياء التراث الفلسفي والأدبي الوافد من الإغريق والرومان ، وإذا كانت النهضة في فرنسا تمثلت بأحياء اللغة الفرنسية واستخدمتها كوسيط أدبي ناجح فالنهضة جاءت في انكلترا مختلفة نوعاً ما بما تضافرت جهود وعوامل ساعدت في نضوج تلك النهضة ومن تلك العوامل هو تحقيق الوحدة الوطنية عبر إنشاء دولة مركزية تحكمها المملكة قائمة على أساس دعم مضامين مهمة باتجاهات عدة فخلقت برمجة لسياسة الدولة المنظمة والقائمة على أساس السيطرة على التكتلات السياسية أو سيطرة الإقطاعي أو الكنية حتى إن هذه العوامل هي عوامل محفزة تأسست طوال فترة من الزمن ليست بالقصيرة من أجل إنضاج الحضارة الأوروبية أساساً . (3)

حكم الملكة (إليزابيث) أدى إلى قيام عدة من الفضائل منها : (4)

1. وفقت في جمع المملكة الممزقة , ووفقت بين المذهبين (الكاثوليكي – البروتستانتني) .
2. فتكت بالجوزيت قتلاً وحرقاً وتقطيعاً مما صبغ عهدها بصبغة الدم .
3. فوضت إلى زملائها ببعض المسؤوليات لتتفرغ إلى المعضلات الكبرى هذا يساعد على أن يقوم هؤلاء بحماية مصالحهم واستشفت الرشوة.
4. انتصار الأسطول البحري الانكليزي على الأسطول (الارمادا) الاسباني عزز موقع المملكة.
5. ازدياد التجارة الانكليزية ذلك أدى إلى نوع من اللاتوازن الاجتماعي وازدياد الفجوة بين الطبقات.

عصر النهضة في انكلترا كان له طابع خاص اختلف عن بقية البلدان الأوروبية ويرجع الأمر في ذلك إلى عدة أسباب أهمها الظروف السياسية والاجتماعية التي حكمت تطور المجتمعات الأوروبية وحقوقها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، أدى ذلك الى الاستقرار السياسي والاقتصادي في انكلترا إلى استقرار اجتماعي على اعتبار إن الأخير هو تحصيل حاصل للاستقرارين الأوليين ، فساد

(1) ينظر : أ.م.و. تيليارد : م.س.ذ.ص9.

(2) ينظر : جانيت ديون: شكسبير والإنسان المتوحد ، تر : جبرا إبراهيم جبرا، (بغداد : وزارة الثقافة والأعلام ، 1986) ص ص 11-13.

(3) ينظر : أ.م.و. تيليارد : م.س.ذ. ، ص 7 .

(4) ينظر : ايليا الحاوي : م . س . ذ ، ص 80 .

المجتمع نوعاً من الاستقرار قادنا إلى ازدهار الطروحات الفكرية والتربوية في تلك الحقبة فبدأت الأفكار الجديدة تغادر مواقع الأفكار السلفية والكنيسة التي كانت منتشرة قبل القرنين الخامس والسادس عشر ، وبدأ المفكرون يطرحون آرائهم الجديدة بجرأة وتحد وتشجيع من (الملكة إليزابيث) التي دعمت الفنون والآداب والأفكار في زمانها ، فثمة مفكرين وعلماء وفنانين وكتاب وجدوا وكان لوجودهم فاعلية كبرى في تدعيم تأسيسات هذه الحقبة من الزمن ، فقد تطور الحال في التحدي الفكري وحل منطق العلم فوصل الأمر إلى اختراق المقدس والتداول فيه على أنه شيء لا بد وان يقترب من حياة الناس لفهمه ومناقشته وإدراكه وتحديد موقف منه من قبل الأفراد ، جاء ذلك بسبب الدور الذي لعبه المفكرين والفلاسفة أمثال (مورس توماس ، برونو ، بيكون) .

أما الأمر لدى (برونو)* بدأ يأخذ بعداً آخر وهو لا يغادر فضاء التغير والانقلاب الفكري على القيم الموروثة ، فقد تميزت فلسفته بجديدها الثوري كونها فعل إيمان لم يدخل في سجل الفكر المسيحي ، ومن باب آخر فإن فلسفة تتصل بالفلسفة الايونية لسقراط وهو يثق بالدرجة الأولى بالإدراك بالعلوم المدركة بالحواس ، إن أفكاره تناولت المعرفة بشكل آخر جديد وبسبب آراءه تلك اتهم من قبل رجال الكنيسة بأنه شكك بعقيدة الثالوث ، فأطلق كلمته قبل أن يرتقي المحرقة فقال عن حاكمه "وانتم تطلقون حكمكم خائفون أكثر مني وأنا استمع إليه"⁽¹⁾ . حيث عبر عن أهدافه في فلسفة التي لا تطمح الثواب السماء الذي تعد به الكنيسة بل هو يعتد بنفسه لنفسه فتميز أسلوبه الجديد (بالحلولي) أو مذهب الحلول بعد سلسلة من المحاولات الطويلة . ففي فلسفته وجدت اللامنشود اللامنتهي الكوني وتشخيص الانتصار العام للعالم (الديوي) الأصل الأرضي . لقد شخص الإنسان الذي يسمو وتعالى بنشاطه الفكري الفعال ، فنظريته حملت وجهات نظر حول تعدديه العوالم ولانهاية الكون حيث جسد في كتابه (طرد الدابة المنتصرة) رفضه للتعصب الكاثوليكي والتعصب الإصلاح ليقول "إن الدين الحقيقي هو الدين التعايش السلمي بين الأديان المبني على قاعدة وحيدة هي التفاهم المشترك وحرية التبادل" .⁽²⁾

عالج المفكر صاحب النزعة الحسية الواقعية (فرانسيس بيكون)⁽³⁾ فكرة إصلاح العلوم أو إحيائها بالتعويل على الطريقة الاستقرائية دون الطريقة القياسية،

* (جيوردانو برونو) : (1548-1600) مفكر وفيلسوف عاشت فترة مهمة في انكلترا بعد هروبه في إيطاليا في كنف ورعاية الملكة إليزابيث) لكنه قبل ذلك عاش فترة عصيبة بسبب تشرده ومطاردته من قبل رجال الكنيسة ، فنتيجة آراءه الجريئة ووقوفه ضد السائد الديني ، أدى به الأمر إلى ارتقائه المحرقة ليموت من أجل مبادئه وأفكاره على طريقة غاليليو .

للمزيد ينظر : ارنست بلوخ : فلسفة عصر النهضة ، تر : الياس مرقص ، ط 1 ، (بيروت : دار الحقيقة للطباعة والنشر ، 1980) ، ص 41 .

(1) ارنست بلوخ : م . س . ذ ، ص 41 .

(2) اندريه ناتان : الفكر الحر: رنده بعث ، (المؤسسة العربية للتحديث الفكري ، دت) ، ص 58 .

(3) (فرانسيس بيكون) : (1561-1626) ولد في مدينة لندن في أسرة كريمة ، كان أبوه (السير نيكولاس) حامل أختام الملكة إليزابيث ، دخل الجامعة كميردج وخرج منها دون أن يحصل على إجازة علميه، اقبل دراسة القانون وانتظم في سلك المحاماة سنة 1582 ، انتخب عضواً في مجلس النواب بعد سنتين اخذ يعلم بمدرسة الحقوق، ثم عينته الملكة (إليزابيث) ، مستشاراً، وبلغ أرقى المناصب القضائية وأصبح وزيراً سنة 1618، له عدة كتب منها كتاب وضع باللغة اللاتينية اسماء (الاركون الجديد) نشره سنة 1620 ووضع كتاباً في السياسة

فقد بقي طول حياته جاهلاً بمكتشفات القرن الرابع عشر وعصر النهضة جاهلاً بالرياضيات وبما اتخذت من شأن في تكوين العلم الطبيعي ، اعتقد بالسحر الطبيعي وبالكيمياء القديمة وبالتنجيم ، فمجل أفكاره كانت أفكار العصر الوسيط المنقولة عن الرواقية والأفلاطونية الجديدة ، نفذ الى ماهية العلم الاستقرائي وفطن الى أغراضه ووسائله.

عمد (بيكون) إلى تصنيف العلوم حسب القوى الداركة تلك القوى المتمثلة في ثلاثة هي (1) :

1. الذاكرة وموضوعها التاريخ وبدورة مقسم إلى نوعان :
أ- تاريخ مدني خاص بالإنسان بحسب الوثائق التي تستخدمها من مذكرات وتراجم وتواريخ سياسية وأدبية .
ب- تاريخ طبيعي ينقسم إلى وصف الظواهر السماوية والأرضية ووصف المسوخ والقانون.
 2. المختلفة وموضوعها الشعر فيكون القصصي والوصفي أو تمثيلي أو رمزي ، فإنه عبارة عن تأويل القصص والأساطير ، ذلك التأويل الذي كان شائعاً في عصر النهضة .
 3. العقل وموضوعه الفلسفة تلك الفلسفة التي تناولت ثلاثة موضوعات هي (الطبيعية – الإنسان - الله) .
- يعد نهج (بيكون) من المناهج التي تعتمد التجربة بحيث يكون للعقل دوراً فاعلاً والذي بدوره يرفض الجهوزية في استقبال المضامين الجاهزة والتي ترسبت أو استقرت في مفهوم أو قانون أصبح جاهزاً أي أن "القوانين التي تكتشف عن طريق منهج بيكون الاستقرائي تكون مشتقة من التجربة والاختبار وترتكز على الحواس وتتضبط عن طريق العقل والاحتكام مع الطبيعة ، ثم رفض واستبعاد مالا ينسجم معها" (2) .

عمل (بيكون) إلى تطهير العقول وكل ما يشوبها من تعب وجمود , فذهب الى تخليص التفكير من أخطاء و أوهام باطلة تسيطر عليه و تحيله عن الإعطاء. فمن تلك الأوهام هي :-

1. أوهام الجنس : المتمثلة بمجموعة الأخطاء والخرافات والأوهام التي يعتقد الفرد إنها صحيحة وهي مجموعة من طبائع البشر التي تناقلت عبر الأجيال ووصلت له ، فعملية الإدراك الإنساني هي ليست صورة للعالم الخارجي فقط وإنما هي مزيج لهذه الصورة ، أي أن الفرد يعكس ماضيه على المجتمع بالإضافة إلى تأثيرات المجتمع نفسه (3) .

اسماء (اتلنس الجديدة) وجعله على نسق (اليوتوبيا) و (مدينة الشمس) ، وله كتب كذلك أدبية وتاريخية وقانونية، فمن مؤلفاته القانونية كتاب (أحلام القانون) وضعه سنة 1599 تمهيداً لتنظيم القوانين الانجليزية .

للمزيد ينظر : منيفرا فؤاد زكريا : آفاق الفلسفة ، (مصر: دار مصر للطباعة ، 1985) ص ص 73-74 .

(1) ينظر : محمد عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان : م.س.ذ، ص ص 277-278 .

(2) قيس هادي احمد : نظرية العلم عند فرانسيس بيكون ، (بغداد : مطبعة المعارف ، 1980) ص ص 8-9.

(3) ينظر : محمد جلوب فرحان : م.س.ذ ، ص ص 60-61 .

2. أوهام الكهف : يرى أن لكل إنسان كهفه الخاص , نزعته الخاصة وهذا متأث من الطبيعة والبيئة والتربية تعمل على تشكيل الفرد ضمن إطار خاص لا يمكن العدول عنه , فبيئته هي التي تتدخل في تشكيل دوافعه وإخفاقاته النفسية وهو بهذا يكون ثمة إنسان يرى إن الخير مرتكز في العالم وهذا يأتي وفق بيئته التي مسخة هذه الرؤية . أي انه يدعو عند أعمال التفكير التجرد من هذه الأوهام وتبديد مرتكزاتها للوصول إلى الحقيقة (1).

3. أوهام السوق : فيقصد بها دوائر العلم والفكر وتوطن الأوهام في هذه الدوائر عائد حسب رأيه إلى اللغة المستخدمة ، ولكل علم لغه عبرها يصل إلى تلك الحقائق . فتلك الأوهام (السوق) "تنتج عن الاستخدام الخاطئ للغة والغموض والخط" (2) .

أي إن هذه الأوهام هي المتبادل للقوى بين عامة الناس والتي تنشأ من اجتماع الناس بعضهم ببعض وهي بدورها تخلق عجزاً للعقل .

4. أوهام المسرح : يشير بكون إلى "إن الأنظمة الفلسفية التي يتلقاها كل جيل عن أسلافه ليست إلا روايات مسرحية تمثل أكواناً خلقها الفلاسفة بفكرهم خلقاً كما يخلق الروائي أشخاص روايته وحوادثها ، فليس العالم الذي بصورة أفلاطون مثلاً إلا عالماً بناه هو وصوره كما شاء عقله وخياله ، وقد لا يتفق مع الحقيقة الواقعة في شيء" (3).

ترى الباحثة إن عهد النهضة والإليزابيثي وصل إلى ذروته في الفرادة والتجديد بحيث لا يمكن مقارنتهما بالعصور الوسطى التي لم تستطع التخلص من هيمنة الموروث واعتماده رؤية مضامين وصية على الحياة اليومية المعاشة . إلا إننا نجد في هذين العصرين من التطور الحضاري والفكري والتربوي ما يجعلنا نشير إلى بداية جديدة ولخطه حاسمة من تاريخ الإنسانية وهي فترة انتقال من السائد إلى الثورة عليه ومن التقليد إلى المعاصرة والحداثة وفيها انتقل التفكير من اللاهوت إلى التجربة والعلم وأصبح الإنسان مستقلاً بذاته بعد إن كان تابعاً إلى تعاليم الكنيسة والتفكير القديم وخرج إلى قضاء البحث عن ذاته حين كان العقل معطلاً خاضعاً لقوانين صارمة . فالعقل أضحى أكثر فاعلية وأصبح الحس أداة منفعة ووسيلة الإنسان في شق طريقه نحو الوصول إلى الحقائق.

الأدب في عصر الملكة (إليزابيث) شأنه شأن بقية المجالات إذ ظهر عدد من الشعراء الذين أعطوا مكانه للشعر في انكلترا في القرن السادس عشر منهم (توماس وبت) (*) و (الاييرل اوف سرى) (**) لهما أشعار نشرت عام (1557) في مجموعة عرفت بإسم (شذرات توتل) ضمننت قصائدهم .

(1) ينظر : هنري توماس : إعلام الفلاسفة ، كيف نفهمهم ، تر : متري أمين ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1964) ، ص 208 .

(2) محمد محمد قاسم : المدخل إلى الفلسفة ، (بيروت : لبنان ، ب.ب) ص 111 .

(3) محمد عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان : م.س.ذ. ، ص 283 .

* (توماس وبت) : (1503-1540) شاعر انكليزي ، صاحب محل للأقمشة ، كان ذا شخصية متميزة وسياسياً استطاع أن يحتفظ بثباته في بلاط الملك هنري الثامن المضطرب .

جاهد (ويت) حتى استطاع كتابة قصائد غنائية لطبقة حزينة النغم حيث كانت النماذج الايطالية بعيدة المنال . . تمكن (ويت) من أن ينتقل إلى الانكليزية الصورة الايطالية (للسونيت) ذات الأربعة عشر بيتاً فنجح فيها فكان لجهده واضح الأثر في شعره ذلك الإجهاد مترتب على نقل قالب شعري جديد إلى اللغة الانكليزية والتزم (سرى) القالب الجديد الذي كان ينظم دون عناء ظاهر، أما أعظم تجاربه هي ترجمته الشعرية للكتاب الثاني والرابع الانياذه (فرجل) فقد استعمل النظم غير المقفى ، ودخل إلى الانكليزية من هذا النحو كوسيلة للترجمة عن اللاتينية، ثم أصبح فيما بعد على يد (مارلو) و(شكسبير) الأسلوب المتبع في المسرحية الشعرية⁽¹⁾.

هؤلاء فتحوا نافذة الأدب الشعري وحاولوا أن يعيدوا صياغة الشعر الانكليزي وإدخال تفصلات جديدة آلية . أما (ادموند سبنسر) * فكان له ديوانيين احدهما (تقويم الراعي) الذي أنشاه عام 1579 ذلك الديوان الذي اثر في بنية شكسبير الأدبية ، إنها قصيدة شعرية حاول أن يبين فيها مثلاً للشعر الذي أراده ، فقد كتب هذه القصيدة الشعرية في بنية شعرية مغايرة للبنية الشعرية المألوفة . أما ديوانه الآخر فهو (ملكة الجان) الذي نشره عام 1590، الوزن الشعري فيها كان يتميز بأن له قدرة على اجتذاب الكلمات الموشحة بالموسيقى .

شعر (سبنسر) بالرغبة في السمو باللغة الانكليزية وإغنائها بالكلمات الفخمة التي تستمد جذورها من التقاليد العتيقة الشائعة التي رسختها اللغة المحلية.. فنزع إلى إنشاء القصيدة بحيث تتوافر فيها عناصر القصة المحلية وتأثر بالملاحم الايطالية الرومانسية التي تجسدت فيها عبقريته . حيث أراد (سبنسر) أن يصلح من وطنه انكلترا إلا إن القصر والملكة كانا دائماً قيد بصرة . أما من ناحية شعره فانه يتلاقى القديم الذي ينتمي للعصور الوسطى والحديثة الذي ينتمي لعصر النهضة . فيتلاقى المنهج الكلاسيكي مع منهج المحدثين وتتلاقى اتجاهات العصر مع الاتجاهات الشعبية ، وحافظ (سبنسر) على مقوماته كفان . فكانت الكلمات تسحره بشكلها وصورها وجرسها . وكتب اثنتي عشر قصيدة رعوية أطلق على كل منها اسم شهر من شهور السنة كتبها على غرار الشعراء الكلاسيكيين وشعراء النهضة فأباح لنفسه الخوض في موضوعات عدة كالتهم على الكنيسة وامتداح الملكة⁽²⁾ .

للمزيد ينظر إيفور إيفانز : موجز تاريخ الأدب الانكليزي ، تر : شوقي السكري وعبد الله عبد الحافظ ، (مصر: مكتبة الانجلو المصرية، 1960)، ص 20 .

** (الاييرل اوف سرى) : (1507-1547) شاعر انكليزي ، كان صاحب محل للأقمشة وهو من النبلاء الذين حتفهم على خشبة المقصلة وهو في الثلاثين من عمره .

للمزيد ينظر : إيفور إيفانز : موجز تاريخ الأدب الانكليزي ، م . س . د ، ص 20 .

(1) ينظر : إيفور إيفانز : م.س.د ، ص ص 21-22 .

* (ادموند سبنسر) : (1552 – 1599) من اكبر الشعراء الانجليز في عصر الازدهار الأدبي المعروف بـ(عصر النهضة) أيام الملكة إليزابيث الأولى ، وكان طموحاً في شعره ، يسعى إلى إيجاد ملحمة انجليزية تضارع الملاحم الشهيرة ، ابتكر قالب شعرياً سمي (قطعة سبنسر) .

للمزيد ينظر : عبد الوهاب محمد المسيري : الرومانتيكية في الأدب الانكليزي ، تر : عبد الوهاب محمد ومحمد علي زيد ، (مؤسسة سجل العرب : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب ، 1964) ، ص 909 .

ينظر : إيفور إيفانز : م . س . د ، ص 23 .

(2) ينظر : إيفور إيفانز : موجز تاريخ الأدب الانكليزي ، م . س . د ، ص ص 24 – 27 .

جاء عصر (إليزابيث) مؤذناً بانتهاء المعارك الدامية والحروب الأهلية والنزاع على العرش بين عائلتي الملك (آل لانكستر) وأبناء عمومتهم (آل يورك) وقد استمرت طوال القرن الخامس عشر ، وكان المسرح من أدوات الدعاية السياسية في ذلك الوقت ، أي في المسرحيات التاريخية التي كتبت على تاريخ ملوك انكلترا في عصر الصراعات المتواترة (1) .

مثل عصر الملكة (إليزابيث) الشغف بالمسرح والتعلق به مما وفر له أرضية لإيصال طروحاته الفكرية ساهمت بوضع اللبنة الأولى في طريق نجاحه، وما قدمه من أعمال حظيت بإبهار الناس واستولت على قلوبهم وعقولهم "حين ربط المسرح بالحياة الواقعة ، وحيث اتخذ المسرحية سبيلاً لتحليل النفس الإنسانية تحليلاً صادقاً كاملاً وهو في ثورته هذه لم يركز إلى وحي الخيال وحده بل اقتطع صورته وقصصه من صميم الحياة التي يعيش فيها ومن قلب الحياة التي عاصرتها" (2) . أي إن المسرح علي يديه (عصر إليزابيثي) اتخذ منحاً جديداً، فقد أضاف المسرح إليزابيثي في انكلترا قوة جديدة إلى المسرح ، فعصر الملكة بالرغم من رصانته وأصالته إلا أنه لم يكن متعصباً متميزاً لاتجاه معين وإنما أتاح لجميع المسرحيين المختلفين فرصة الظهور والحياة الملائمة حتى يتمكن الجميع من التعبير عن طاقاتهم الفنية وتفجيرها (3) .

شكل المسرح إليزابيثي مسرحاً درامياً ومخيفاً ومعقداً بالأحداث إلا أنه ظل لاهياً أكثر مما كان وجودياً. الشعب يميل إلى الأحداث والحركات المسرحية لذاتها وإلى الحكمة المشوقة . أما الدراما إليزابيثية فقد كانت لها مميزات منها تفتحها دوماً على أفق تاريخية نتيجة لعدم ارتباطها بوحدة (الزمان والمكان) والنية السردية الخالية عليها (4) .

أخذ المسرح (إليزابيثي) يستمد فرادته ويشكل كيانه الخاص من قدرته القوية جاءت نتيجة وعي كتابه الذين قاموا بعمليات مزاجية في أعمالهم المسرحية بين ما هو حقيقي وواقعي وبين ما هو مرتبط بالطقس ، هذه المزاجية منحت انكلترا صفة ميزتها عن بقية بلدان أوروبا هذا من جانب ومن جانب آخر نرى عملية الخلط بين ما هو تراجمي وكوميدي ، ذلك الخلط ساعد المتلقي على استيعاب وتحريك قدراته العقلية خصوصاً في استخدام كتاب العصر للملهة في مسرحياتهم التوحيدية التي تعددت فيها الأساليب والتي ساعدت المتلقي على التصور والتحليل وعدم الاندماج مع الحدث (5) .

(1) ينظر : فاطمة موسى : وليم شكسبير شاعر المسرح ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ب.ت) ص 32 - 33 .

(2) مصطفى طه حبيب ، سلامة حماد : شاعر الكون وليم شكسبير ، (القاهرة : مكتبة الآداب ، 1944) ، ص 127 .

(3) ينظر : لويس فارجاس : المرشد للدراما ، م . س . ذ ، ص 85 .

(4) ينظر : ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، ط 1 ، (بيروت : مكتبة لبنان ، 1997) ص 126 - 127 .

(5) ينظر احمد عثمان : قناع البريختية ، مجلة فصول ، ع 3 ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1982) ، ص 73 .

إن المسرحيات الإليزابيثية كافة تعد أنشودة تمجد الإنسان وتطربه وذلك ناتج في إنها قريبة من نفسه وتعبر عن خلجاته ومطامحه تقدم له من يسعده ما يقوم حياته ويصح مساراتها ، إنها تمجد عظمته، عزته، وقدرته المتخيلة وشجاعته والصفات المتحدة من صفات الله ، غير تلك اللغة الشاعرية الخلافة والتي كانت وسيطاً ترابطياً بين ذات الإنسان وذات الكتاب، إنها تعبر عنه عندما يغلب على أمره أو عندما يفشل فيكون مرد ذلك الضعف أو الخطأ ، وهو ليس يعني عيباً في النظام العام للأشياء إنها (المسرحية الإليزابيثية) تلهم الفرد تملئه بالحيوية والعزيمة، من خلال جعلها وبلاغتها المشحونة بالعاطفة، فقد جاء في تلك المسرحيات الأبطال سواء أكانوا أشراراً أو أحياناً ذوي أبعاد تفوق أبعادهم في الحياة نفسها. ومواقف الحب والكراهية ليست محدودة أو محلية خاصة بانكلترا بل هي كونية في مداها . من هنا تستمد المسرحية (الإليزابيثية) خصوصيتها التي جعلتها خالدة وفاعلة حتى يومنا هذا⁽¹⁾ .

كانت المسرحية الإليزابيثية وريثة لتقاليد المسرح الروماني وخاصة فيما يتجسد في بعض المفردات المتعلقة بطريقة العرض وأغلبها ما جسده النص وخصوصاً آرث (سينكا) وجميع الموضوعات المترجمة إلى اللغة الانكليزية⁽²⁾ .

حصل تطور في الفن الدرامي الانكليزي من خلال تبادل العلاقات المعقدة بين المسرح الإغريقي وتقاليد المسارح الشعبية ، الأمر الذي أدى إلى إن أخذت الصورة المشرقة في هذا العصر . فقد اختفى شبح القرون الوسطى وكان تأثيره في النمطين (التراجيدي والكوميدي) واضحاً من خلال الأعمال المتمثلة بكل من (جوان ويل انسينا) (1468 – 1529) ولوكاس فرناندر (1474 – 1542) وفينييه (1465 – 1537) اللذين قاموا بعصرنة البنى الدرامية وأشكالها بروح جديدة من خلال إدخال أفكار اجتماعية وموضوعات ملائمة لمناخ العصر الاجتماعي عليها⁽³⁾ .

إن الفترة التي تطورت فيها الدراما هي فترة محايثة لذات الفترة التي تطورت فيها العلوم باتجاه بلورة قواعد وبنيات جديدة لها علاقة بالأخلاق والجوانب الأخلاقية والتربوية في حياة المجتمع الأوربي بحيث أصبح للدراما وظيفة جديدة نابعة من التعبير عن أخلاقيات الفرد ، تلك الوظيفة هي التعليم أولاً ومن ثم المتعة ثانياً . وقد تم تقديم التعلم على المتعة وذلك لأهميته فالدرس ذو العظمة والعبرة يقدم للمجتمع عبر تجربة ممثلة أهم بكثير من أن تقدم المتعة لوحدها دون فائدة وبهذا يتحتم أن يثاب أو يعاقب الشخص وفق سلوكياته وهو الخط الواضح للروح النقدية ، من هنا اخذ التميز بين ما تطرح الكوميديا (السخرية من السلوك المنحرف) والتراجيديا (نتائج السلوك المفزع)⁽⁴⁾ .

كذلك لعبت الجامعات والمدارس في انكلترا بدور هام في تطور دور المسرح في عهد الملكة (إليزابيث) عبر دراسة النماذج الكلاسيكية ، ومن ثم الفرق المسرحية

(1) ينظر : المراريس : المسرح الحي ، تر : داود حلمي السيد ، (مصر : دار النهضة للطباعة والنشر ، 1985) ص 84 – 85 .

(2) ينظر . عبد الواحد لؤلؤة : شكسبير الحاضر أبداً ، مجلة عالم الفكر ، ع3 ، (الكويت : 1979) ، ص 55 .

(3) ينظر : مجموعة من الكتاب السوفيت : نظرية الأدب ، تر : جميل نصيف التكريتي ، (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، 1980) ، ص 619 – 620 .

(4) ينظر : رشاد رشدي : م . س . د ، ص 70 .

(فرق الهواة) فشجع التمثيل في تلك الجامعات والمدارس ، هذا ما جعل الملكة تطلب خدمات الممثلين المحترفين ، فأصبح المسرح المحترف باتجاه تطور وتقديم العروض المسرحية . فمن ذلك نشب الصراع بين الفريقين ، فكان للهواة المتصارعين مع الكبار من أمثال (أولاد أسرة بول) و (أولاد الكنيسة) و (أفراد الملكية) إن تطوروا إلى محترفين بالكامل . تلك الحالات التنافسية كانت كفيلة بخلق مناخ من الحراك الفني والفكري الذي من شأنه أن يقوم بتطوير المادة المتنافس وفقها (الفن المسرحي)(1) .

أنتج المسرح الانكليزي خصائص جمالية خلال هذا العصر تحت ظلال الإليزابيثية وتقاليد هذا ما جعله يختلف عن الممارسات السابقة للدراما . حيث انه بقي متواصلاً مع سمات مسرح القرون الوسطى حيث ترسيخه لتقاليد المسرح الشعبي . إذ إن ظروفه (موضوعية سياسية – اقتصادية) إضافة إلى تطور اللغة أفرزت حركة مسرحية بوتيرة عالية مع كتاب دراميين أمثال (توماس كد – مارلو) اللذان زرعاً في المسرح الانكليزي مسرحاً ملحماً بإيقاع جامح بلغ أوجه مع أعمال الكاتب (شكسبير) والتي أخذت منها المسرحية الانكليزية بعداً جديداً من ناحية المضمون التي تمنح حكاياتها من التاريخ والأسطورة وبشخصيات تجمع الملوك والأمراء بشخصيات من أصل منحط أو على مستوى الأسلوب المسرحي الذي يبدأ باللغة الشعرية(2) . ضمن أهم الكتاب الدراميين الانكليز الكاتب (جون ليلي) (1554 – 1606) شاعر وكاتب من خريجي اكسفورد نال خطوة كبيرة في بلاط الملكة (إليزابيث) ، كتب عدة من الملهي التي كانت تجري في أماكن ريفية ومؤسسة على مواد أسطورية . والتي جمعت بين القديم والجديد من الألوان ، إذ أتقن منهم روح الكتاب الكلاسيكيين ، فقد نرى كتاباته حزم بلا خوف وكرم بلا تقليد ، لقد دمر طيبة ولم يسلم أهلها سوء العذاب ودمر الحصون ولكنه لم ينثر الحثيث على جوانب الطريق ، وفتح بلا قتال وهي حرب ضروس في سلم رقيق . أما حواراته فكان منمقاً ومسرحياته وضعها لطبقة المجتمع الراقي باستثناء مسرحية (امرأة من قمر) فقد كتبت نثراً .

كان (ليلي) ثابت الخطى ، محدد الغاية ، وعمل على التناسق بين الأسلوب والمحتوى ، فقلل طابع التهريج في المناظر الهزلية ، ووضعه أساساً للملهة الرومانسية إذ جمع بين الصورة والأسلوب في الملهة المفجعة ، وأوضح إمكانية استخدام الصور الكلاسيكية في خلق نوع من المسرحيات . كتاباته المسرحية كانت (لفرق الغلمان الممثلين) وهم محترفون وقد لائمت ملاهيه أصوات أولئك الغلمان الرقيقة(3) .

ادخل (ليلي) على ملاهيه البهجة والسرور إلى جمهوره من الطبقات العليا ، فقد ابرز صفات عصره وانسجم مع الروح السائدة آنذاك . أما ملاهيه فهي (الأم

(1) لويس فارجاس : المرشد إلى فن المسرح ، م . س . ذ ، ص 97 .

(2) ينظر : عبد المجيد شكير : الجماليات المسرحية ، التطور التاريخي والتصورات النظرية ، ط 1 ، (سوريا : دار الطليعة الجديدة ، 2005) ، ص 38 .

(3) ينظر : الاردرس نيكول : المسرحية العالمية ، ج 2 ، تر : عثمان نوبه ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ب . ت) ، ص ص 21 – 24 .

بومبي) ملهاة تحتوي على جوانب واقعية ، وهي على غرار مسرحيات (تيرانس) تحتوي على مواقف بارعة ، وكذلك مسرحية (سافو وفاو) التي ترمز إلى تردد الدوق إلى الملكة (إليزابيث) للاقتراح بها ، ومسرحية (انديمون) من المسرحيات الرمزية التي فيها ترمز (سينثا) إلى الملكة (إليزابيث) ويرمز (انديمون) إلى (الايمل ليستر) ومسرحية (ميداس) التي استخدم الأسطورة فيها ، ومسرحية (كامباس) . التي خلت من العنصر المجازي الرمزي ومسرحية (كلاييه) تلك المسرحية التي حولها في أسطورة كلاسيكية فجعه إلى آله يستخدمها عندما يريد ، ومسرحية (امرأة من قمر) التي تعد من اثر مسرحياته بهجة ومتعة فقد كتبت بالشعر الحر الخالي من البهرجة اللفظية⁽¹⁾ .

يعد (توماس كد) (1558 – 1594) من أعظم كتاب العصر الإليزابيثي ، صاحب مسرحية (المأساة الاسبانية) تلك المسرحية التي أحدثت تغيير مهم في الدراما ، ففيها يظهر تأثيره بـ(سينكا) من خلال استخدامه للأشباح وموضوعة الانتقام ، ومسرحية داخل مسرحية ، أما عن شخصياته فقد اختارها من عامة الناس ، وبناءه الدرامي لم يكن يتم على شخصية واحدة بل من عدة شخصيات التي تتشارك في بناء الحدث وتطويرة . أي انه اعتنى بالبناء الدرامي والتي حذت معظم المسرحيات بعده حذوها . فقد كان العصر (الإليزابيثي) بحاجة إلى ذلك البناء الدرامي خاصة بعد انتشار الكوميديا والتراجيكميديا⁽²⁾ .

يعتبر (كرستوفر مارلو) (1564 – 1593) من الكتاب اللذين اثروا تأثيراً عظيماً في المسرح (الإليزابيثي) . فكان شاعر يتميز بدرجة عالية من الكمال ، تشبع بالأفكار اليونانية في رسم شخصياته ، امتاز بتمرده على المواضيع السائدة عارضاً رغبة الإنسان (الفرد) في بلوغ المستحيل ويجب أن يمتلك الثورة والمعرفة والقسوة ، حيث كتب (مارلو) عدد من المسرحيات منها (تيمورلنك) الذي يصور لنا غاية الإنسان وطموحه في سبيل تحقيق هدف وجوده بغض النظر عن الوسيلة حتى لو كان ثمن ذلك التآمر على الأعداء منطلقاً من فكرة (الغاية تبرر الوسيلة) أي بروز الأنا على الضمير وهناك مسرحية (الدكتور فاولست) التي كانت تصور القضاء على إنسانية الفرد وتحطيمه من الداخل حتى لا يستطيع الوقوف ثانيةً . فهي كانت معبرة عن روح العصر إذ عمل (مارلو) على البحث في كنه الإنسان والطبيعة وتجسيد الشرور والفضائل كالسعادة والحب والشهوة والجشع وجميع القيم الفطرية المسيطرة على الإنسان⁽³⁾ .

وتعتمد مسرحية (فاولست) على تحول فاولست من ثقته بنفسه إلى إدراك خطيئة مصاحباً إياه فزاعاً . فتلك المفاهيم الجديدة أثرت على المسرحية الإليزابيثية، فهي كانت امتداداً للمسرحيات الأخلاقية في العصور الوسطى مع فارق في إن البطل في المسرحية الأخلاقية هو كل إنسان ، في حين البطل في فاولست إنسان له شخصية

(1) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، تر : علاء الدين حمودي وعبد المطلب عبد الرحمن ، (بغداد : مطبعة المعارف ، 1962م) ، ص ص 49 - 50 .

(2) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 86 .

(3) ينظر : بول فاليري : فاولست كما أراه ، تر : عبد العاطي جلال ، (القاهرة : دار القومية للطباعة والنشر ، 1966) ، ص 23 .

محددة المعالم ، وله مسرحية (يهودي مالطه) التي فيها يمثل نزعه المطلق عبر الثورة ويطلبها ممن تعبدوا المال وجميع الكنوز فذلك البطل كان يطيّب له أن يملك ما يملك ويشاهده أمام عينه وان يتلو تلاوته على مسمعه ، وكأنه من خلال الكنوز والمال ينال الخلود ، فهي تمتاز بالسمو الروحي والخلود ، وتحوي المكر دون العظمة ويتحكم فيها المفهوم الإليزابيثي لمبادئ (ميكافلي)⁽¹⁾ . رأى (مارلو) ضرورة عدم انقطاع الأبيات الشعرية لكي تؤدي معنى كاملاً فنتج عن ذلك مقطوعات شعرية متكاملة المعاني . فالشعر المرسل أضفاه على مسرحياته ، ففي مسرحيته (تيمورلنك) استخدمه لمدح (زنقراطه) الجميلة وبلغ فيها ذروته ، وكذلك في خطب (فاوست) الذي امتلك حاسة مرفهة مكنته من وصف الحب الشديد والعواطف النبيلة ، فكان الشعر أعظم نتاج (مارلو)⁽²⁾ . فلقد اخل (مارلو) إلى الأدب الانكليزي القدرة على تمثيل العواطف وعلى التعبير الشعري ووجه الحلم بالسيطرة والقدرة . فيخلق مسرحياته من وحدة الوحي الشعري ولم يقيد خياله بالقواعد الأكاديمية أو بالوحدات الكلاسيكية ، فأعظم ما قدمه هو تقديمه للأدب الشعري الرصين⁽³⁾ .

يعد (بن جونسون) (1572 – 1637) من الكتاب الإليزابيثي الذي اعتنق آراء متشددة في كتابة المسرحيات . وتبنى النظرية الكلاسيكية ، الالتزام بالقواعد الثلاثة (الزمان – المكان – الموضوع) . كان له ميل شديد إلى اللاتينية والرومانية فقد كان هدف الدراما هو التعليم عن طريق المتعة⁽⁴⁾ . كتب عدة ملاحى التي اتخذها وسيلة للتعبير الصحيح عن حماقات ورذائل زمانه ، أي واسطة لمحاربة الرذيلة والسلوك الغير صحيح . واهتم في كتاباته في ميدان التهكم الاجتماعي ، فهو لم يكتب مسرحياته لمجرد الإضحاك والتسلية ولكن أراد أن يضمنها إدانته للجنس البشري لما ركب فيه من شر ، فتأثر في كتاباته بما كان يسود الحياة من فساد وانهيار متزايد منها ذريعة في كوميدياته .

أنت شهرته ككاتب وناقد مسرحي بنظريته في (كوميديا الأمزجة) أو (الأخلاق) فان الطابع الرمزي ، تلك النظرية التي تقرر إن مزاج المرء وخلقه متوقفان على التناسب والتوازن من وجود العناصر الأربعة (الحرارة – البرودة – الرطوبة – الجبوسة) في جسمه . فإذا توازنت تلك العناصر جعلت الشخصية طبيعية وغير مضحكة ، وإذا فقدت هذه الأمزجة أصبحت الشخصية غير متوازنة صالحة لإثارة الضحك⁽⁵⁾ . فكانت تلك النظرية "ناتجة عن تقاليد لاتينية أخرى منحدره من العصور الوسطى وكانت شائعة في عصر الملكة إليزابيث"⁽⁶⁾ .

لاقت أعماله المسرحية النجاح منها مسرحية (كل إنسان حسب مزاجه) (1598) ، ومسرحية (فلبوني) (1606) وهي ملهة للبخل ، ومن أعماله المسرحية المهمة (المرأة الصامتة) (1609) المتميزة بالهجاء للتظاهر المصطنع السائد في

(1) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . د ، ص 47 .

(2) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . د ، ص 45 .

(3) ينظر : فرانك هويتنج : م . س . د ، ص 60 .

(4) ينظر : فرانك هويتنج : م . س . د ، ص 63 .

(5) ينظر : فرانك هويتنج : م . س . د ، ص 66 .

(6) بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . د ، ص 81 .

أيامه ، ومسرحية (الكيميائي) (1610) التي كانت ذات خاصية متميزة "باعتبارها بصفة أساسية نقداً للكيمياء الخرافية" (1) . فضلاً عن ملهاة (سوق بارثولوميو) (1614) تلك الملهاة التي كان لها وقع أدبي للنقاد ، والتي كانت أشبه بمعرض لصور من القرن السابع عشر ، ففيها يكون تصوير الشخصيات وتركيب العقده خالياً من النزعة الأكاديمية وحمل فيها (جونسون) على المتطهرين بشدة ، وتصور شخصيات السوق الدنيا تصويراً حياً (2) .

أنتج (جونسون) عدد من المسرحيات (القناع) في قصور النبلاء ، تلك المسرحيات التي اشترك فيها الهواة من النبلاء وبعض أفراد الأسرة المالكة ، وأشاعت البهجة والسرور فيهم ، تلك المسرحيات والأناشيد الغنائية ومؤلفاته في النقد أوضحت على تعدد جوانب تفكيرية وعبقريته الخلاقة . والتي قدمت على المسرح الانكليزي ولاقت اهتماماً بالغاً (3) .

أخذ المسرح (الإليزابيثي) ملهاة أم مأساة يرسخ مبادئ العصر الجديد ومضامينه التي يتفاعل معها الفرد تفاعلاً كثيراً إذ كان الهدف هو إرضاءه وتعليمه وإمتاعه ، إلا إن المؤثر الخارجي ظل سائداً ولكن عبر شخصية الكاتب وموضوعه فالمسرحية الكلاسيكية ملهاة أم مأساة عمد الكاتب الإليزابيثي باستثمارها بكتاباتهم عبر تصوير بناؤها في الموضوع والفكرة وجعلها ملائمة لروح المجتمع . (مارلو) امتلك إحساساً بإمكانيات المسرحية من خلال دمج التراث المسرحي أو الكلاسيكي مع ما هو صالح وذا أهمية إنسانية مع تراثهم (4) . أي الاستفادة من الخبرة بكل ما تحويه من مضامين فكرية وتربوية وتطويعها للعصر بواسطة الخطاب المسرحي .

أنتجت انكلترا في الجانب التربوي قادة فكريين كان لهم اثر قومي أو محلي ولعل أشهرهم (روجر اسكام) * الذي نال شهرة جعلته يفوق رجال التربية الإنسانية وذلك لسببين ، أولهما انه كان في طليعة الانكليز الذين كتبوا رسائل في التربية باللغة القومية ، وثانيهما كان له أسلوب خاص جعل له مكانه خاصة في الادب وتاريخ التربية . فكانت فكرته عن التربية تمثل فكرة الإنسانيين الخاصة بالتربية التي جعل الغرض منها (الثقافة – غرس الفضيلة – التهذيب – الكفاءة العلمية) ، وتلك الأحداث لا يمكن الوصول إليها إلا باستخدام الآداب (5) .

حيث إن مواضع الدراسة عنده كانت شبيهة بمواضيع التي أشار إليها (ارازموس) . فإما أهم الآثار التي تركها (اسكام) في كتابه (المعلم) هو الضيق الذي

(1) لويس فارجاس : المرشد إلى فن المسرح ، م . س . ذ ، ص 113 .

(2) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . ذ . ، ص 86 .

(3) ينظر : بي . ايفور ايفانز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . ذ . ، ص 88 .

(4) ينظر : ايفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الانكليزي ، م ، س ، ذ ، ص 104 .

* (روجر اسكام) : (1515 – 1568) من المربين الإنسانيين الانكليز ، كان أستاذ اللغة اليونانية في كمبرج ، ثم أصبح معلماً للأميرة اليصابات التي أصبحت الملكة اليصابات فيما بعد كما كان سكرتيرها اللاتيني ، له كتاب في التربية عرف باسم (المعلم) الذي لم ينشر إلا بعد وفاته .

للمزيد ينظر : فاخر عاقل : م ، س ، ذ ، ص 81 .

(5) ينظر : محمود عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان ، م ، س ، ذ ، ص 262 – 273 .

سيطر على الثقافة والتعلم بعده وذلك بسبب تشديده على أهمية النحو واعتقاد من تلاه بان معنى ذلك الاقتصار على الشكل والاكتفاء به عن المحتوى⁽¹⁾. أشار (اسكام) إلى أهم الطرائق في التعليم منها (طريقة الترجمة المزدوجة) التي كانت تمثل الطريقة العملية الأساسية ، تلك الطريقة التي تبين التقدم الذي لحق بالطريقة القديمة التي كانت تهتم بالذاكرة وتحمل الفرد على ضغط قواعد وصيغ لا معنى لها خالفه غير معروفة . وشمل كذلك اهتمامه بالانضباط المدرسي وشنع على الضرب والقسوة الذين سادا عصره ، وأشار بمعاملة الطفل بالحسنى⁽²⁾ . يتضح إن لعصر النهضة والإليزابيثي مزايا ميزتهم عن بقية العصور حيث دعمت الملكة الحياة بكافة جوانبها الاجتماعية والفنية والأدبية والفكرية ، إذ كان الهدف هو خدمة الإنسانية عبر الفكر والعمل وإنشاء أسس علمية صحيحة خالصة يستثمر الموروث بوجه المشرق لا المعتم الذي كان يرزخ تحت وطأة السلطة الدينية التي صادرت حرية الفرد واحتلت أفكاره التنموية أي استثمار روح التغيير باتجاه بناء اجتماعي متماسك .

المبحث الثاني

المحور الأول

- نشأت الكوميديا وتطورها عبر العصور

تعد المسرحية لون من ألوان الأدب تتميز بتأثيرها الواقعي عن تمثيلها على المسرح فهي تهتم بتصوير الحياة الإنسانية بما فيها من محزن وما فيها من مضحك ، ومن هذا نشأ لونان من أدب المسرح (الكوميديا) او المسرحية اللاهية و(التراجيديا) او المسرحية الحزينة . فالكوميديا نمط استخدمه المؤلفين والمخرجين لطرح مفاهيم وأفكار مختلفة عن الحقائق الموجودة ، ولكي تكون الشخصية كوميديية لابد وان تحمل مواصفات هذا النمط .

أما أصل نشأتها فتؤكد الشواهد الأدبية والأثرية إلى إن الاثنيون أقاموا احتفاليين أولهما في أوائل الشتاء وبجني العنب وعصر الخمر وهذا الاحتفال يغلب عليه طابع المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية وتعد حركات الرقص ومن هنا نشأت (الملهة - الكوميديا) . اما الحفل الثاني فكان يقام في أوائل الربيع إذ تجف فيه الطبيعة وهنا كانت نشأت (التراجيديا)⁽³⁾ .

إن الآراء المتوافرة حول نشأت الكوميديا لدى (اليونان) أبان تلك الفترة أجمعت وحسب تنوع وتعدد المصادر على إنها مرتبطة بتلك الاحتفالات المأجنة

(1) ينظر : فاخر عاقل : م ، س ، ذ ، ص 82 .

(2) ينظر : محمود عبد الرزاق ، منير عطا الله سليمان ، م ، س ، ذ ، ص 264 .

(3) ينظر : عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها ، تاريخها ، أصولها ، ط 3 ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، 1962) ، ص 5 .

الفجة التي يمجّد من خلالها إلهه الخصب والمرح (ديونيوسوس) ، وتلك الاحتفالات قائمة على هذا الأساس وهي مرتبطة بالمجون والفجاجة التي تشخص (رمز الإخصاب) تشخيصاً كبيراً⁽¹⁾ .

يرى (أرسطو) إن الكوميديا نشأت من عادة تلك الاحتفالات الماجنة والتي يطلق عليها اسم (فالكا) * لتمثيل نوع من الهزليات تدخل فيها بعض التراتيل أثناء الاحتفال بالأعياد الريفية المقامة تمجيداً للإلهة الخصب والزراعة⁽²⁾ . فيؤكد في رأيه هذا إن (الملهة – الكوميديا) نشأت من الأغاني الفالية التي كانت شائعة في وقته ، فكانت الملهة عبارة عن تقاليد ونشاطات شعبية ترتبط تلك التقاليد ببعض المشاهد الساخرة إلى تلقى من قبل الجمهور وهي تقدم نوع من المراسيم الطقسية تشبه موكب احتفالي ريفي يبعث على الضحك ويشكل نوع من أنواع الترويح النفسي ، وهناك من يرى إنها مشتقة من اللفظ (كوموس) أي النشيد الماجن أو الاحتفال أو الموكب الريفى الصاحب ، أما كلمة (اودي) بمعنى أغنية فإنها ترجع إلى الأغاني والرقصات التي كانت تؤدي في أنحاء الريف الإغريقي أبان موسم الحصاد المرتبط بعبادة (ديونيوس) ، ذلك الاحتفال الديني الشعبي الذي اشتركت فيه جميع الطبقات والفئات وبهذا يعتبر جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية فكان لشعبية هذا الفن الدور الأساسي في تشكيل (الكوميديا) وتطورها⁽³⁾ . أما احتفالات الذكورة فكان لها النصيب الأوفر في تلك النشأة متمثلة بأزيائها التنكرية ، أي الأقنعة التي كانت ترتدى من قبل فرقة المنشدين بشكل دائم والمتمثلة بأقنعة للوحوش والطيور وتكريماً للآلهة الخصب⁽⁴⁾ . أما (الدوريون) * فأنهم تزعموا إن (الكوميديا) أنشأت لديهم ، وكذلك أهل (ميجارا) كان لهم ادعائهم في ابتكارها ، وأهل (صقلية) امتلكوا نفس تلك المزاعم .

بدأت الكوميديا قبل منتصف القرن الخامس ق.م وارتبطت بالشاعر (كرانيتوس) (423 – 520) ق.م الذي فاز بالجائزة الأولى في المباريات المسرحية المقامة عام (450) ق.م . على الرغم أن بساطتها ونكاتها التقليدية وانتقاداتها الكاريكاتورية إلا أنها كانت تصور حياة المجتمع وتنقل ظروف المجتمع الذي تكونت ونشأت فيه⁽⁵⁾ .

(1) ينظر : الارلس نيكول : المسرحية العالمية ، ج 1 ، تر : عثمان نوبه ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1986) ، ص 78 .

* (فالكا) : حمل صورة كبيرة لعضو التذكير (فالوس) .
ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الإغريقية ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة ، ب . ت) ، ص 15 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : م . س . ذ ، ص 15 .

(3) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 102 .

(4) ينظر : شلدون تشيني : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر : دريني خشبة ، (مصر : مطبعة الآداب ، 1963) ، ص 100 – 101 .

* الدوريون : نسبة إلى (Doris) الذين يشكلون احد الأجناس الرئيسية للشعب اليوناني وكان سكان ميجارا أو أغلبية الصقلين من الدوريين .

للمزيد ينظر : أرسطو : فن الشعر ، م . س . ذ ، ص 77 .

(5) ينظر : احمد عثمان : الشعر الإغريقي ، تراثاً ، إنسانياً وعالمياً ، (الكويت : عالم المعرفة ، 1984) ، ص 321 .

أما الشاعران الصقليان (ابيكارموس) و (فورميسي) قاما بصياغة الموضوعة الكوميديية ، ومن ثم (براتيناس) الذي يعزى له الفضل ابتكار الساتيرية والذي كان يستمد موضوعاته من الأسطورة بعد أن يضيف عليها طابعاً كوميدياً⁽¹⁾.

إن الكوميديا عند الإغريق مرت بمراحل كان منها الآتي :

1- الكوميديا القديمة التي يمتد عصرها (400 – 486) ق.م ، فقد كان يتقدم فيها عدداً من الشعراء للحصول على جائزة في عيد (الديونيوس) فيقدم كل منهم مسرحية كوميدية ذات نهاية سعيدة وموضوعاتها عامة والضحك يعتمد على الفكاهة النقدية اللاذعة⁽²⁾ . لذلك فأنها لا تستمد (الكوميديا) موضوعاتها من الأساطير ، فضلاً عن تميزها عن التراجيديا باتساع المجال أمامها لمعالجة الأحداث الحياتية المعاصرة وبشكل مباشر بدل العبارة الرمزية الموجزة ، أما شعرائها حاولوا معالجة بعض الأمراض الاجتماعية كشغف الاثنين بإقامة الدعاوى القضائية أمام المحاكم⁽³⁾ .

امتازت الكوميديا القديمة بأسلوبها الناقد الساخر ، فقد كانت تركز على مواضيع العصر ، لذلك جاءت اجتماعية تعالج مشاكل الفرد . المسرح الكوميدي عالج الاتجاهات الفكرية وصولاً إلى حل يرضي جميع الأطراف كذلك كان المسرح أشبه بمنصة متمثلة بالممثل والكاتب المسرحي من جهة والجمهور من جهة أخرى . فكانت الجوقة تقوم بوظائف عدة كان أبرزها النقد الساخر ، وفيما بعد تقلص دور النقد والجوقة وأصبحا هامشين نتيجة لتقلبات تاريخية أفقدت الفرد حريته من جراء الاحتلال أي أن وظيفتها أصبحت لغرض ترفيهي . أما نفقات الإخراج هي بدورها تقلصت بعد أن كانت ضخمة وأصبحت العروض ذات شأن خاص يتعهده مدير فني ولليكور المتغير استبدل بآخر ثابت دون تكلفة⁽⁴⁾ . وبدأت تلك (الكوميديا) باستهلال ونهاية ومن ثم الخروج ، وتحتوي على مشاهد مدعمة بفعل ، وتحتوي على عدد من الأغاني والعقد ، وشخصياتها غالباً ما تتناول الآلهة وأنصاف الآلهة⁽⁵⁾ .

يعتبر (ارستوفانيس)* من أشهر وأعظم ممثلي وكتاب الكوميديات القديمة المتمثلة بنزعتها الساخرة من الشخص السلبى ، لذا كوميدياته تعتمد الإنسان كمادة موضوعية . فقد أكد في أعماله على دور الكاتب المسرحي الإيجابي الذي يمارسه . فـ "الكوميديا في نظره لا بد أن تكون أكثر التصاقاً بالواقع ، من هنا سيحتم على الكاتب

(1) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . د ، ص 104 – 105 .

(2) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . د ، ص 74 .

(3) ينظر : احمد عثمان : م . س . د ، ص 321 .

(4) ينظر : فيتو باندولفي : تاريخ المسرح ، تر : الأب الياس زحلاوي ، ج 1 ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1979) ، ص 219 .

(5) ينظر : شلدون تشيني : م . س . د ، ص 104 .

* (ارستوفانيس) : ولد عام (450 – 485) ق.م ، حياته غامضة ، والدته (فيلبوس) كان له طفلان (ارادوس) و (فيلبوس) وهما شاعرين كوميديين ، هو اثنييني من عشرة (كودا) كان يطلق عليه (الاجن) نسبة إلى جزيرة (أجنا) ، هنالك عدد من المصادر تشير الى انه مصري جاء من مدينة (نقراش) في دلتا النيل ، كتب عدة أعمال كوميدية تمثلت بما يلي : (الآخارينانيون – الفرسان – السحب – الزنابير – السلام – الطيور – ليترتيرانا – محكمة النساء – الضفادع – المجلس القومي – بلوتوس) .

للمزيد ينظر : جميل نصيف التكريتي : قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1985) ، ص 252 .

الكوميدي أن يتحلى بالقيم والأخلاق الحميدة وان يبتعد عن الإسفاف والابتذال في معالجته" (1).

مزج بين صورتان متناقضتان وأخرجها بصورة واحدة فجاءت انعكاساً للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة فيها ، أما حبكتها فكانت هزيلة أشبه بالارتجال تارة وتارة أخرى يستنفذ موضوع المسرحية الرئيسي منذ تقديمه لأول مرة ، ثم إن الاستطالة والفكاهة والضحك في وضع الحلول ومعالجة الأحداث (2) .

كانت اللغة بسيطة ألفها الشعب دوماً فهي تدور في الأسواق والبرلمان وهي تعد من المراجع المهمة للغة العصر الاثيني ، فهي عامرة باللعنات والنداء والشتائم والأمثال والتعجب ، فبهذا استخدم الأسلوب الشعبي واللغة الحياتية اليومية (3) . وشخصياته واقعية بكل أنماطها وسلوكها ومشاكلها فهي تعيش وسط الأحداث تجمع بين الواقع والخيال والعبث فهي درامية على الرغم من إنها مزيج بين الواقعية المحسومة واللاواقعية المسرفة في الوهم والخيال في الحقيقة والضحك وتخرج صورة واحدة في الشكل والمضمون .

إن معظم أعماله كانت نقدية في مجالات عدة منها نقده السياسي بالتلميح والتحريض ضد سياسة حكام أثينا وبالأخص (كليون) الذي كان يختلس الأموال ويرغب في شن الحرب ، وكذلك هاجم في مسرحيته (السحب) سقراط الفيلسوف هذا ما يدل على الحرية التي كانوا يتمتعون بها شعراء الكوميديا في مهاجمتهم للقادة (4) .

أعطى نقده الاجتماعي أهمية للمرأة الاثنية واعدتها فرداً أساسياً في المجتمع الاثني والعمود الفقري له . علاوة على إعطائه أهمية ومكانة للعبيد . إضافة إلى نقده الديني فلقد صور الآلهة صور هزلية ، والكهنة صورهم ببطون لا قيم ولا مبادئ لديهم فقط منافعهم الشخصية ، ونقده البطولي الذي دعى إلى السلام الإغريقي فهو من دعاة الوحدة القومية بين ولايات اليونان ، وأخيراً نقده الأدبي والفني ، فالشعراء حظوا بنصيب من نقده عن طريق معارضته لأبيات شعرهم من ناحية الإسفاف والسخف وخير دليل على ذلك مسرحية (الضفادع) التي كانت نقد أدبي صرف اللفظ والمعنى فجاءت نابغة من القلب ولا يخلو لفظ من ألفاظها من نكتة أو لمحة ذكية (5) .

خلصت الباحثة الى ان (ارستوفانيس) لم يتخذ الكوميديا وسيلة فقط بل غاية لعرض نقائص المجتمع الاثيني من جميع جوانبه الفكرية وطرحها بأسلوب ناقد هادف يخدم الحياة اليومية وجسدها في اغلب أعماله المسرحية ، التي كانت تتضمن المتعة والنكتة الذكية الهادفة ، لغرض سخريته من واقعه المتدهور آنذاك، فقد كان يمثل ركناً مهماً للمسرح نظراً للخلفية الاجتماعية والسياسية لأعماله ولإسقاطاتها على المستجدات التاريخية عبر العصور .

(1) علي نور : ارستوفانيس ، عصره وعمله المسرحي ، (القاهرة : دار المعارف ، 1965) ، ص 62 .

(2) ينظر : ول ديورانت : قصة الحضارة ، المجلد الرابع ، ج 7 ، تر : محمد بدران ، (القاهرة : مكتبة الأسرة ، 2001) ، ص 325 .

(3) ينظر : علي نور : م . س . ذ ، ص 22 .

(4) ينظر : احمد عثمان : م . س . ذ ، ص 322 - 325 .

(5) ينظر : علي نور : م . س . ذ ، ص 24 - 26 .

2- الكوميديا الوسطى : عام (400)ق.م وكان من ابرز روادها (فيلوب) ابن ارسطوفانيس وشقيقه (ارادوس) الذي كتب ارادوس عدة مسرحيات منها (اددنيس – سينية كاميلون) .

تميزت عروض تلك المسرحيات باختفاء الجوقة تماماً والضحك لم يعد موجهاً ضد الساسة والشخصيات القيادية بل ضد الشعراء والموسيقيين والأغنياء المرموقين واعتنت بتصوير الموقف حياتياً على العكس من الكوميديا القديمة التي كان فيها الموقف خيالياً⁽¹⁾ . أما الكوميديا الوسطى امتازت بالبذاءة والتهكم على الأعمال الفلسفية والأدبية وتسخر من الفلاسفة والأساطير وتستمد موضوعاتها من التهكم على السلوك الإنساني الهابط ولا تستخدم النكات الصاخبة والفكاهة التي كانت ميزة من ميزات الكوميديا القديمة بل الفكاهة المعتمدة السلوك الاجتماعي وانحرافاتة ، فهي تدعو إلى البسمة والضحكة ، ونابعة من تطور التقاليد الكوميديا القديمة مسبقاً لتطور الحياة الإغريقية المادية والفكرية⁽²⁾ . حيث تضمنت عدة عناوين التي كانت ذا دلالة على الحرفة أو المهنة مثل (الزمار) (الرفاء) (المحارب) وعنوانان ذات دلالة على المضمون الحياتي للمسرحية مثل (الكنز) (التوأمين) . هذه الكوميديا عملت على تصوير المشاهد الساخرة من أساطير كونية⁽³⁾ . أما الجوقة فقد قدمت فيها وأخذت موضوعاتها من الميثولوجيا والنواحي الأدبية والفلسفية والاجتماعية .

3- الكوميديا الحديثة : والتي بدأت في الانتشار منذ عام (336)ق.م ، وأعظم وأشهر كتابها (ميناندرز)* الذي تميز بالواقعية في رسم الشخصيات وانفرد بالموضوع الواقعي المحلي ، فاتخذ موضوع واحد في جميع مسرحياته هو تناوله لتدهور المجتمع .. فمن ناحية العرض المسرحي أصبح تسلية وتصويراً للواقع المجاور مدعوماً بروى أخلاقية ، والتمثيلات أصبحت تتطلب مجهوداً أقل مما كانت عليه في السابق ، والشعر في هذه الكوميديا امتاز بالوظيفة أو الطابع الوظيفي ، لان الحوار أصبح اقرب إلى لغة العامة والناس ، واقترب الطابع الغالب على التمثيل من الدنيوية . فانتشرت الحكم والأمثال أي ان الطابع الغالب هو الطابع الوعظي للكوميديا بثوب جديد على يده⁽⁴⁾ . إلا إن البناء الدرامي لم يعتمد الموضوعية ذات الفكرة الرئيسية ، بل الدراما لديه تبنى على الشخصية الرئيسية ذاتها وما ينزاح منها من تناقضات وهذه التناقضات الناتجة من تصرفاتها تجعلها مضحكة وهي تقود إلى الضحك على موقف اجتماعي متضارب وكذلك تعتمد كوميديا (ميناندرز) في بناءاتها الدرامية على ما يقوم به الكاتب من مشاهد تمثيلية يصممها ، الغرض منها التثويغ والتفريغ أثناء طرح موضوع مسرحيته وهو ما يتيح للمشاهد ان يرى شخصيات نمطية

(1) ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص 180 .

(2) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 131 .

(3) ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص 313 .

* (ميناندرز) : ولد في عام (327 – 292)ق.م ، لقد قضى حياته مواطناً لاتينياً ، وكان صديقاً (لابيقور) ومتأثراً بأرائه الفلسفية ، كما كان تلميذاً (لتوفراتوس) الكاتب الإغريقي علاوة على انه كان بصله مع (بديمتربوس) الذي عينه المقدونيون حاكماً لأثينا . قدم لنا لمحات في الحياة اليومية وهوها من مأكّل ومشرب وملبس . أما أهم أعماله المسرحية فهي (ديسكلوس – الرجل المشاكس – التحكيم – الفتاة الخليعة الشعر – امرأة ساموس) .

للمزيد ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص 314 .

(4) فيتوباندولفي : تاريخ المسرح ، م . س . ذ ، ص 229 .

ضاحكة ، فيكون موضوع المسرحية عبارة عن حاضنة للمواقف والشخصيات الكوميديا التي تمثل أساساً جوهرياً من أمثال شخصيات الطفيلي أو المتفاخر أو العبد الماكر ، وهذه الشخصيات يقوم الحدث على أساسها وكذلك الموضوع⁽¹⁾ . ان مسرحه يتحرك دوماً إلى أمام ولا ترجع القصة إلى الوراء لجعل الحدث دخيلاً الأمر الذي مكنه من خلق إحساس بالحيوية تلك الحيوية التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالحركة . فهو نسج خيوط دقيقة ومحكمة بين أبطال وأحداث ملاهية .. فقد ربط تلك الشخصيات ودمجها داخل وحدة من البناء الدرامي حيث لا يمكن ان تفضل تلك الشخصيات عن ذلك البناء ، فـ(مينادرز) "اخذ برأي أرسطو في أهمية الحدث الدرامي وعن ضرورة رسم الشخصيات الدرامية بحيث تقل شأناً عن ذلك الحدث وبهذا يصبح مرحلة جديدة من مراحل تطور التأليف المسرحي"⁽²⁾ .

تقوم الكوميديا لديه بعرض قضايا عامة تخص الناس وحياتهم الاجتماعية وتقوم بنقد عليه القوم من سياسيين وسفسطائيون ، فقد قام بعرض أخطاء الناس وتناقضاتهم ، فقدم كوميديا قائمة على نظام دقيق وبأسلوب ممتع ، وخاطب جمهوراً لا ينشد غير التعبير عن نفسه⁽³⁾ ، فتناولت مسرحياته موضوع تدهور المجتمع وكان أبطاله من اللقطاء يدور حوله الاغتصاب منتهياً بالزواج بعد التعرف على طبيعة العلاقة التي تربط بين تلك الشخصيات ويعزى السبب في ذلك إلى ان الكوميديا الحديثة حرمت من الحرية السياسية وجعلت من المرأة الإغريقية في تدهور وضعف مركزها اجتماعياً⁽⁴⁾ .

حاولت كوميديا (مينادرز) معالجة المشاكل التي تعترض مجتمعه محولة العلاقات الغير شرعية إلى علاقات شرعية وكانت مهمة تلك الكوميديا محاولة معرفة حقيقة اللقطاء عن طريق العبيد الذين اشرفوا على تربيتهم وهم أطفال قبل بيعهم أو إلقائهم في العراء⁽⁵⁾ .

تراجع العنصر الغنائي في الكوميديا الحديثة إلى ادني حد له واختفى خطاب الجوقة حتى أصبحت بلا دور تؤديه سوى ما كان لها من مكانات تعد فواصل غنائية بسيطة بين فصل وآخر . هذا ما يشير إلى مجمل التطورات السريعة التي أصابت الكوميديا والى اقترابها من روح العصر ومغادرتها الأصول الأولى للكوميديا القديمة كما إنها تخلت عن الشاعرية التي كانت تتصف بها الكوميديا القديمة⁽⁶⁾ .

تخلص الباحثة إلى أن كوميديا (مينادرز) أرادت تخليص المجتمع من التدهور بطرح الحلول للمشاكل المطروحة مع تمتعها بروح الفكاهة في عرض نقائض وأنماط العلاقات المتشابهة فقد اعتمدت هذه الكوميديا على الشخصية المتناقضة فكانت هدفاً بحد ذاته لإمتاع وترفيه النظارة معتمدة على المشاهد التمثيلية المتنوعة والفكاهية ، فهي مرآة الحياة والتي تعتبر سلفاً للدراما الأوربية .

(1) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 140 – 145 .

(2) يحيى عبد الله : مينادرز ، مجلة المسرح ، ع20 ، (القاهرة : مسرح الحكيم ، 1965) ، ص 59 – 60 .

(3) ينظر : لويس فارجاس : م . س . ذ ، ص 69 .

(4) ينظر : احمد عثمان : م . س . ذ ، ص 317 .

(5) ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص 132 .

(6) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 149 .

الكوميديا عند الرومان :

كانت عبارة عن مهازل خشنة مفككة غير متصلة بالموضوع كثيرة الهزل العبق المضحك . مرجعها يعود إلى (الأناشيد الفاسينة الخلية)⁽¹⁾ ، وقحة قليلة الاحتشام وهي عبارة عن محاولات من المنشدين يسبون بعضهم البعض ، فقد كانت في بادئ الأمر أغنية ثم تطورت إلى نوع من أنواع المسرحية المضادة وإضافة نوع من الحوار والدعابة والمزاح فكانت صورة من صور التسلية المسرحية الهزلية وشبه المرتجلة ، مع الغرض الديني الأصلي واستخدام عنصر التسلية . وفيما بعد ظهر نوع آخر من أنواع الترفيه عرف بـ (السايتورا)* الذي وجد قبولاً من الشعب الروماني ، ولكنها سرعان ما تراجعت ووجدت روما لها نوع آخر من أنواع الترفيه ، بمشاركة النساء في التمثيل وفي تقديم العروض أطلق عليه (الميموس)* أو (التمثيلية الإيمائية) ثم اليانتومي ، أما أهم شخصياتها المتداولة انذاك شخصية (الطفيلي – المحتال) الذي نشأ في روما وتطور فيها⁽²⁾.

حذت الملهاة (الكوميديا) الرومانية حذو الكوميديا الإغريقية إذ إن كل شيء تم نقله من تلك البلاد ، وهي كوميديات بنية على مسرحيات (ارستونانيس) وعلى الملهاة الاجتماعية لـ(ميناندر) نتج عن ذلك مسرحيات كوميدية وبرز لدى الرومان مجموعة من الكتاب منهم (لينيفوس اندروفيكوس)* إذ يعد أول شاعر روماني ظهرت الكوميديا الرومانية على يده ، ألف ثلاثة ملاحى مقتبسة أو مترجمة من الإغريقية منها (الخنجر – الليدي – العذراء) . فقد قام بدور كبير في ترجمة بعض الكوميديات أو التراجيديات اليونانية ، ويعد ذلك مفتاحاً للدخول إلى عالم الكتابة الإغريقية في كلا النوعين ، لجميع الدراما الشعبية التي كانت تعرض على المسارح الرومانية خالية من اللوحة الفنية فصار معيار النجاح هو الاقتباس الجيد من القصص اليونانية والقدرة على الترجمة ، وبهذا فتح (اندروفيكوس) الطريق لجميع كتاب

(1) الأناشيد الفاسينة الخلية : نسبة إلى المدينة (الأترورية) فاسينوم بايطاليا ، ويقال ان فاسينة (فاسينم) رمز لأعضاء الذكورة ، وهي مجموعة من الأغاني الريفية المرححة المنشدة في بعض المناسبات .

للمزيد ينظر : شلدون تشيني : م . س . د ، ص 115 .

* السايتورا : عبارة عن مشاهد متطورة من الأناشيد الفاسينة يندمج فيها الرقص والموسيقى مع الإنشاد فكلمة (ساتورا) لها صلة بالعبارة اللاتينية "Lanx satura" التي تدل على طبق مليء بمختلف الفواكه كان يقدم قرباناً للآلهة . =

= للمزيد ينظر : احمد عبد الرحيم أبو زيد : تاريخ الأدب الروماني ، منذ البداية حتى عصر أغسطس ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1964) ، ص 20 .

* الميموس : صورة مركبة من الرقص والإنشاد يصحبان القطعة الهزلية ذات حوار وحركات بهلوانية وكروباتية ، مادتها تؤخذ من الحياة الوضيعة ، وتشمل على عقدة محددة . للمزيد ينظر : شلدون تشيني : م . س . د ، ص 117 .

(2) ينظر : شلدون تشيني : م . س . د ، ص 115 – 117 .

* (اندروفيكوس) : (284 – 204) ق.م أصله يوناني من (تارينوم) وهو أول من حمل مشعل الثقافة اليونانية الرومانية وأول من بعث نهضتها ، جاء إلى روما كعبد أسير بعد سقوط (تارينوم) 272 ق.م . عاش في حوزة احد الأشراف الذي أعجب بذكائه وعبقريته فمنح حريته جزاء ذلك . تلقى دروساً في الخطابة واهتم بالفلسفة وكتب محاورات فلسفية تاريخية . قدم عرضاً احدهما تراجيدي والأخر كوميدي مقتبستان من اليونانية.

للمزيد ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للنشر ، 1977) ، ص 4 .

الدراما اليونانية ان يسيروا خلف خطاه حتى قيل ان المسرح الروماني ما هو إلا صورة من المسرح اليوناني⁽¹⁾.

أعجب الرومان بمسرحيات (اندروفيكوس) مما أدى ذلك إلى تزايد الاهتمام بمظاهر الحياة الاجتماعية الرومانية . في الوقت الذين كانوا فيه على استعداد لتقبل الفن اليوناني الدرامي ، فقد اظهر براعته وقدرته على نفاذه داخل المضمون الفكري للقصة فجاءت أعماله طريق لبداية حركة واسعة من الترجمة يتمازج فيها الشكل مع المضمون .

اختلفت الحياة الرومانية عن اليونانية خاصة في حرية التعبير التي تتمتع بها اليونان ومنهم (ارستوفانيس) لما له مقدرة على نقده للسلاسة ، اما عند الرومان فهو مختلف إذ ان القانون كان يمنع ويرمي بالكاتب المسرحي بالسجن تلك الحرية التي كانت سمة من سمات الكوميديا القديمة لذا تحول (اندروفيكوس) الى الكوميديا المتوسطة والحديثة اللتان كانتا لا تعارضان مع السياسة آنذاك⁽²⁾ . ومن بين اللذين سار على خطاه الشاعر (نايفيوس)* الذي خاض معارك فكرية مع السلاسة والأسرة القديمة وهذا واضح في إحدى مسرحياته فقد شبه احد السلاسة بالعاشر التي تنتقل بين الرجال ليدل على ان عصر السلاسة الرشيدة قد انتهى في روما ، لكن القانون الروماني لم يكن ليترك جريمة القذف بلا عقاب ، لذا ألقى به في السجن حتى قضى نحبه⁽³⁾

كتب (نايفيوس) موضوعاته في التراجيديات والكوميديات ، إذ انه أراد أن ينافس (اندروفيكوس) فقد كتب موضوعاته بنفس موضوعات (اندروفيكوس) في الكوميديا . وانه لم يكتفي بالترجمة وإنما أراد ان يجد لنفسه مجال آخر لإظهار عبقريته العنجهية وكبريائه ، فقد وجد ذلك المتنافس في الكوميديا أكثر من التراجيديات ، فله ثلاثين كوميديات تعود اليه منها (بائعة الفم ، صانع الفخار والبحارة) وغيرها⁽⁴⁾ .

جاءت أعماله على نفس مسار المسرحيات اليونانية ، إذ كان المسرح الروماني على اتصال بتلك الحياة الرومانية وهذا ما يدل ويوضح على تأثر الحضارة الرومانية بالحياة والحضارة اليونانية⁽⁵⁾ .

تري الباحثة ان (نايفيوس) استمد موضوعاته من الحياة اليومية أي ان شخصياته كانت شخصيات عامة ولم تكن من الطبقة العليا أي إنها مألوفة لدى العامة مثل (الجندي - المغرور - المتطفل) فقد استخدم التعابير والألفاظ المتداولة بين الناس يومياً .

(1) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص ص 9 - 10 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما اليونانية ، م . س . ذ ، ص 17 .

* (نايفيوس) : (270 - 201) ق.م شاعر روماني الأصل واعتقد البعض انه ليس رومانياً بل من (كامبانيا) ويرجح هذا الاعتقاد من خلال نقش موجود على قبره يقول فيه (انه مليء بالعنجهية الكامبانية) وهو مثل شائع لديهم ، من أعماله (دانلي ، الحصان الطروادي ، هيكتور الخارج للتل) .

للمزيد ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص 18 .

(3) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص 18 .

(4) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص 18 .

(5) ينظر : و . ج . دف : تاريخ الأدب الروماني ، تر : محمد سليم سالم ، (مركز كتب الشرق الأوسط : 1936 ، ص 92 .)

انتهى القذف السياسي فيما بعد ، كما أهملت بعض القضايا العامة وهي التي لها علاقة بالسياسة من جانب وتأثيرها على حياة الناس من جانب آخر ، ومن ثم أخذت الكوميديا في اعتماد تحليل الطبائع والحوادث التي شكلت فيما بعد عقد الملهاة . كما أهمل الكورس ، وبدأ التأليف يعتمد تصوير الملامح للعادات والشخصيات المعاصرة ولإثارة الضحك عبر سوء الفهم والتعقيد فظهر نوع أدبي جديد هو الملهاة المنظومة ذات الفصول الخمسة التي برع فيها كلا من (بلاوتس)* والتي سار تأثيرها حتى القرن السابع عشر في الكوميديا الكلاسيكية في فرنسا وبعدها⁽¹⁾ .

يعد (بلاوتس) عميد للكوميديا الرومانية التي اعتمدت على الكوميديا الإغريقية فله الفضل في المحافظة على التراث الإغريقي من الضياع التي أغلبها ضاعت فقام بجمعها وكتابتها مرة أخرى .

كتب (بلاوتس) مسرحيات ذات الأصناف الأخلاقية إذ حلل فيها صفة أو رذيلة كما في مسرحية (وعاء الذهب) ، وكتب كذلك في الأساطير كما في مسرحية (امفثريو) ، أو تكون ذات محتوى يدل على النصيح والإرشاد والرأي كما في مسرحية (الأسيرين)⁽²⁾ .

ارتكزت موضوعات مسرحياته أغلبها على محور الحب الذي كان المحور الأساسي فقد يكون هذا الحب بغياً في بعض الأحيان وخاصة عندما يكون ذلك الحب عبارة عن منافسة بين الابن وأبيه كما حدث في مسرحية (التاجر) و (وكاسنيا) . فضلاً عن استعماله ما يعرف بخاصية (كوميديا الأخطاء) كما حدث في مسرحيته (التوأمين) و (امفثريو)⁽³⁾ .

استعمل (بلاوتس) مقدمة في مسرحياته وكان الهدف منها معرفة الموضوع من قبل النظارة والتي تعد بدورها الحلقة التي توضح جميع الأمور أو بعضاً منها، فبعض المسرحيات لم يكن لها مقدمة بالمعنى الحقيقي للكلمة ولكن مع ذلك لا يمكن ان نعتها خالية من المقدمة بل تضمنت بعض الأسطر مثل مسرحية بيودولوس (العبد المخادع) فقد احتوت على سطرين ، وعناك مقدمات لقصص منها (وعاء الذهب) (كوميديا الحجر) (التاجر) و (البخيل) فهي بنيت على مقدمات وضعها (بلاوتس) وهناك ما يعرف بالمقدمات المؤجلة والتي يمكن ملاحظتها في الفصول الافتتاحية كما في مسرحية (الجندي المغرور) .

تلقى المقدمة في مسرحية (امفثريو) من قبل اله يقوم بدور بارز ، فالإلهين (جوبيتر) و (ميركوريوس) يحملان علامات مميزة كانت دليل لمعرفة من قبل

* بلاوتس : (تيتوس ماكيوس بلاوتس) (254 - 184 ق.م ، علم من أعلام الكوميديا عند الرومان وأعظم شعرائها ، ولادته كانت مقاربة حينما كان الكتاب المسرحيين يختلفون فيه عن الترجمة والافتباس . عمل نجار في المسرح أو في أشغال الزخرفة ، وفقد ماله في التجارة العامة آنذاك ، اعتمد في رزقه على كتابة القصص وكتب للمسرح لا للقراء ، فقد كتب عشرين من الملهي منها (امفثريو - الحمير - وعاء الذهب - الأسيران - كوركيو - كاسينا - علب الحلوى - ابديكوس - التوأمين - التاجر - البخيل) وغيرها .

للمزيد ينظر : و . ج . دف : تاريخ الأدب الروماني ، م . س . ذ ، ص 216 .
(1) ينظر : ليون شانوصي : تاريخ المسرح ، تر : خليل شرف الدين ونعمان أباضه ، ط 1 ، (بيروت : منشورات عويدات ، 1960) ، ص 125 - 126 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص 63 .

(3) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص 63 .

النظارة . تلك المسرحية التي يمكن ان تعد نوع من أنواع الكوميديا الحديثة إذ تعرض شخصيات من الإله على خشبة المسرح⁽¹⁾ . وكانت مقدمة مسرحية (امفثريو) مزيجاً من التراجيديا والكوميديا ، ففي الكوميديا نجدها في المواقف الهزلية التي تعبر عن الأخطاء في التمييز بين شخصيتي (امفثريو) و (جوبيتر) من جهة وبين (ميركوريس) والعبد (سوسيا) من جهة أخرى⁽²⁾ .

استعمل (بلاوتس) طريقة الخلط والمزج بين مسرحيتين يونانيتين بعد إضافة آرائه الشخصية الخاصة ليظهر لنا مسرحية واحدة ، تلك الطريقة اتبعها الكاتب المسرحي (تايفوس) الذي اخترع ما اسماه (العدوى) الذي يقصد به الجمع في الكوميديا اللاتينية بين مسرحيتين يونانيتين⁽³⁾ .

تأثر (بلاوتس) بـ (اندرونيكوس) و (نايفيوس) في الأسلوب ، لكن أسلوبه فيه أحاله وإبداع وتميز بتراكم المرادفات وبراعته في نحت الكلمات وتمنعه بالخيال الخصب في استعمال اللغة المجازية مع استعمال العنصر الأسطوري في مسرحياته⁽⁴⁾ .

تظهر أصالته ككاتب مسرحي في سيطرته على اللغة والوزن وروح الفكاهة التي تميز بها ملهاته . فلغته تعتبر مرجعاً للغة اللاتينية في عصورها القديمة ، وادمج فيها كلمات عامية كثيرة ولم يتقيد بالوزن المستخدم في الأصل اليوناني وإنما ادخل أوزاناً جديدة استخدمها لتلائم المعنى الذي يتطلبه الموقف⁽⁵⁾ .

يتضح إن لكوميديات (بلاوتس) الدور في معالجة المشاكل الاجتماعية التي تناولتها كوميدياته ففي مسرحية (الحمير) قام بطرح وبث القيم السيئة في المجتمع والمؤثرة على الفرد تلك المساوئ متمثلة بشخصية العجوز الذي استولى على عشيقته ابنة ، فطرح (بلاوتس) مفاهيم لا أخلاقية وبين مساوئها على الفرد والمجتمع . لذا فقد كانت الكوميديا لها الأثر في إبراز تلك المساوئ وطرحها للمجتمع للنيل منها والخلص إلى حلول سليمة⁽⁶⁾ .

تري الباحثة إن لبلاوتس هدفه المتمثل في إمتاع وتسليه جمهوره الروماني من خلال استعماله الفكاهات والنكات اللطيفة والظريفة ، فقد مدح وجسد في العديد من أعماله القيم الأخلاقية النبيلة المتمثلة بالوفاء والصدق والإخلاص ، أما عن لغة شخصياته كانت تأخذ منحى شعبياً لأن كاتبنا انحدر من تلك الطبقة الشعبية العامة لأمر الذي تجسد في مجمل أعماله فهي أتت قريبة من لغة الحياة اليومية العامة المشاعة بين الناس من ألفاظ وكلمات وعبارات ، وفي نفس الوقت اخذ (بلاوتس) من الفصيح ، فكانت لغته محتوية على الإيقاع والموسيقى المعتمدة على الإيقاع الشعري والجرس الصوتي كما في مسرحية الفارس في فصلها الأول .

(1) ينظر : و . ج . دف : تاريخ الأدب الروماني ، م . س . د ، ص 223 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . د ، ص 24 .

(3) ينظر : احمد عثمان : الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي ، (الكويت : عالم المعرفة ، 1989) ، ص 31 .

(4) ينظر : احمد عثمان : م . س . د ، ص 65 .

(5) ينظر : احمد عبد الرحيم أبو زيد : م . س . د ، ص 77 .

(6) ينظر بلاوتس : كوميديا بلاوتس ، تر : أمين سلامة ، (مصر : دار المعارف ، ب . ت) ، ص 126 .

يعد (تيرانس)* ثاني كاتب من كتاب الدراما الرومانية وكانت مسرحياته خالية من الإسفاف والصخب والحركات البهلوانية ، وكان رجلاً مثقفاً فشخصيات مسرحياته كانت من العشاق الشباب والعبد الماكر الذي يتميز بسرعة الحركة وسرعة البديهة . فمثلاً مسرحية (فورميو) مقتبسة من مسرحية إغريقية لكن (تيرانس) جعلها متميزة بالسرعة والإثارة فهي تصف حالة حب الإخوان (ديمفيو) و (كريمس) لولديهما (انتفنو)⁽¹⁾ .

يهدف (تيرانس) إلى الرقة والانسجام والأسلوب اللطيف ومحافظة على جميع ما أمكن نقله إلى لغة لاتينية أدبية مهذبة من (ميناندرز) ، فنصوصه كانت مصقولة وموزونة تضيف على الأعمال اللاتينية الشعرية جمالاً أسلوبياً حقيقياً ، احتفظ (ميناندرز) بطريقة غير مباشرة وبصورة من صور الاقتباس أكثر من قيامه بأي عمل روماني⁽²⁾ .

انشد (تيرانس) لإرضاء جمهور المثقفين والمتعلمين فكانت حركاته وشخصياته خالية من الألفاظ السوقية والبذئية محاولاً تقليد الإغريق بإظهار لغة سليمة ومنمقة واضحة الفكرة ، وكان ماهراً في قول الحكمة وطرح قيم إنسانية وأخلاقية .

كتب (تيرانس) "بخفة ورشاقة إغريقية وكان ينعكس في أسلوبه اهتمام أصدقائه من أتباع من سيكتبون بالمسائل اللغوية"⁽³⁾ . فلقد اظهر مهارته بما كان عليه الأدب اليوناني من جمال واهتم بتحليل شخصياته ووضع قصصه في لغة رفيعة منتقاة ، واطهر الملهاة في حله وثوب جديد ورواياته كانت تسودها البساطة والهدوء ونقاء الأسلوب . فهو لم يقدم الشخصيات الغالبة في الملهاة مثل العبد والمتطفل والمخادع وتاجر الرقيق تلك الشخصيات التقليدية التي تقيد من الكاتب المسرحي وتؤدي به الصخب والمهزلة ، فالملهاة كانت عنده مرآة للحياة وكان الضحك فيها وسيلة لا غاية فهي تستهدف الإصلاح . رواياته ابتعدت عن مناظر الفحش والمجون .. واطهر بعض الشخصيات التقليدية بصورة أفضل من الصور التي اعتادها الكتاب ، كما يظهر من شخصية المتطفل (جناتو) في رواية (الخصي) بنظرية جديدة عن التطفل والمتطفلين لم تعهدها الكوميديا من قبل ، فبذكائه يستفيد من مولاه الذي يعتقد انه ليس إلا أداة للسخرية⁽⁴⁾ .

* (تيرانس) : هو (ببليوس ثيرينينوس افير) (185 – 159 ق.م) ، كان عبداً رقيقاً أفريقياً جيء به إلى روما وتلقى تربيته وعلومه على يد رجل نسب له اسمه فيما بعد يدعى (نيرنيتوس لوكانوس) . حضى بمكانة وأهمية في الدوائر الأدبية ، فنشاطه الأدبي اقتصر على كتابة كوميديا (بالياتا) المأخوذة من الكوميديا اليونانية لأنه كان مفتوناً بكمال الفن اليوناني ، انخرط ضمن جماعة مثقفة كان لها نشاط أدبي الأمر الذي أدى به إلى سفره لليونان إذ ترددت إشاعات حول سفره ومنها انه لينسب إلى نفسه مسرحيات هذه الجماعة أو لدراسة شخصيات مسرحياته من الحياة اليونانية أما أهم أعماله المسرحية فهي (فتاة جزيرة اندروس – الحماة – المعذب نفسه – الخصي – فورميو – الاخوان) .

للمزيد ينظر : إبراهيم سكر : م . س . ذ ، ص 72 .

(1) ينظر : لويس فارجاس : المرشد إلى فن المسرح ، م . س . ذ ، ص 71 .

(2) ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 135 .

(3) فرانك هوابينينج : م . س . ذ ، ص 39 .

(4) ينظر : احمد مجيد إبراهيم أبو زيد : م . س . ذ ، ص 104 – 105 .

إن المسارح التي تقدم عليها ملاهي (بلاوتس - تيرانس) تحويلاً لنماذج إغريقية هيلينية فالكوميديا كانت بين التحويل والالتزام والجرأة ، فاخذ الموضوعات مع الإضافة والحذف والالتزام بالوحدة الفنية في بنائها وشكلها من خلال تقليد الملهاة الواقعية لديهم الذي انتقل بدوره إلى عصر النهضة عبر الملاهي الباقية لهم⁽¹⁾ . ترى الباحثة ان كلاً من (بلاوتس - تيرانس) كانا من ابرز كتاب تلك الحقبة ، إذ تضمنت كوميدياتهم على قصة رومانسية وومضات فكرية والكثير من المؤامرات دون ان تكون مفاجئة لان الجمهور كان مدركاً لما في البطل من حماقات فهو يعرف أسرارها منذ البداية . فأعمالهم شكلت أهمية عظمى في تاريخ الكوميديا الرومانية ، فهما بقيا يمثلان نموذجاً يحتذى به من قبل كتاب عصر النهضة وهما عملا على طرح بعض القيم الأخلاقية منها التسامح والمحبة والتفاهم والعطف لتنشئة الفرد على المحبة ، وهما مهما اقتربى أو ابتعدى من النواحي الأدبية يبقيان مستقيان من مصدر الكوميديا اليونانية ، ونظرية ، كل منهم إلى اليونانية بطريقته الخاصة ، كما ولعبت المتناقضات والشعور بالسمو دوراً هاماً في الكوميديا الرومانية .

الكوميديا في العصور الوسطى :

تغير الحال في العصور الوسطى وسادت نظرة جديدة لم يكن لها وجود سابقاً باتجاه المسرح والدراما وهي نظرة دونية شملت الكوميديا بالذات وذلك متأة من ان الكوميديا تحمل أفكاراً لا أخلاقية من وجهة نظر الكنيسة⁽²⁾ . أي إنها لم تكن تعرض خلال تلك الفترة ذلك لان المواضيع المسرحية حملت طابعاً دينياً .

وبمرور الزمن نشأ نوع درامي من المسرحيات عرفت باسم (الفاصل الهزلي) الذي يرجح أن يكون مصدرها المسرحيات الأخلاقية أو العروض التي كان يقدمها الممثلون المتجولون ، أصبح المسرح من خلالها دينوياً وذلك متأة على ما تقدمه من موضوعات دينوية لها علاقة بالحياة الإنسانية والتي أصبحت وسيلة للترفية والتسلية مع البقاء على المسرحيات الدينية التي كان مكانها الكنيسة. تلك الفواصل التي كانت تقوم بها جمعيات مرحلة ساعدت على ظهور الكوميديا بشكلها المعروف في عصر النهضة . ومن النماذج على تلك المسرحيات الهزلية والمسرحية الفرنسية (السير بييرباثلاين) والمسرحية الألمانية (الرجل المنمارث) التي عمدت على المرح والبهجة⁽³⁾ .

لا يخلو المسرح الهزلي في القرون الوسطى من فريدة واستقلالية عن الإغريق والرومان فقد كان من غلبة الروح الديني على هذا المسرح ان اكتفى الشعب بما يتخلل المسرحيات الدينية من مشاهد مضحكة كان يقوم بها ممثلو ادوار الشياطين ، وهؤلاء الممثلين يتميزون بالاحتراف من تقديم المواقف الضاحكة ، منهم متقلبين جوالين هنا وهناك يحاولون كسب عيشهم ، وقد جاء اشتراكهم مع عدم رغبة الكنيسة بذلك عبر حشو تلك المواقف بسائر اللوحات الجادة في المسرحيات الدينية

(1) ينظر : فردب - ميليت وجيرالد داييس بنتلي : فن المسرحية ، تر : صدقي حطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، 1966) ، ص 204 .

(2) ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 240 .

(3) ينظر : فرانك هواينتج : م . س . ذ ، ص 44 .

مما مهد إلى ظهور المسرح الهزلي ، فانتصرت هنا رغبة الشعب في الاستمتاع بالتسلية والضحك بطريقة غير الطريقة المفروضة والجادة من قبل الكنيسة فقد كانت تلك المهازل التي شكلت المسرح المضحك في تلك الحقبة مجالاً لإثارة الضحك عن طريق التندر على أصحاب العاهات من جانب ومن جانب آخر كان يخاطب الحياة الاجتماعية وفق هزليات هادفة تعرض لحياة الأسرة ، وبالتالي ليقدم للجمهور حالة علاقة بحياته الاجتماعية الفكرية من مواقف تظهر من خلالها المساوي السلوكية للفرد⁽¹⁾ .

خلصت الباحثة إلى إن العصور الوسطى تضمنت نصوص هزلية ناقشت فيها بعض المواضيع فوطرت بإطار أخلاقي ديني بحيث امتلك تأثيراً روحياً على جمهور النظارة .

الكوميديا في عصر النهضة :

انتهى الأمر بعصر النهضة إلى إنسانيين النهضة ، الأوائل وشعرائها إلى التباري مع كتاب الكوميديا اللاتينية (بلاوتس – تيرانس) من خلال ما ترجم من أعمالهم وتقليدها والسير على خطاها ، فالكوميديا اللاتينية كان لها الدور المحرك في تطوير الكوميديا الايطالية ، كونها أخذت السبق النهضوي في أوربا ، إذ جاء حب المسرح كنتيجة حتمية لحب كل ما يتعلق بالمسرح اللاتيني ومن ثم محاكاته فقد اخضع كل من (بلاوتس – تيرانس) لعمليات محاكاة وتلخيص وترجمة وتمثيل أمام الجماهير الشغوفة بالتنوع ، وكذلك الحال كان في البلاطات التي أخذت بالانفتاح على شتى العلاقات شغفاً بذلك المسرح ، فجمهور البلاط وجمهور العامة كان يعد نفسه لان يصبح محركاً للتاريخ فيما بعد⁽²⁾ .

تطورت الكوميديا في عصر النهضة إذ كان يقال "إن كوميديا أوائل عصر النهضة ، وهي الكوميديات التي انبثقت على الفارسات والمسرحيات الأخلاقية الدينية، التي نشأت في العصور الوسطى ، كانت تحوي كل العناصر الفنية والاجتماعية التي كانت السبب في ازدهار الدراما في عصر النهضة"⁽³⁾ .

نشأ نوع من أنواع الكوميديا في منتصف القرن السادس عشر عرف باسم (كوميديا دي لارتي) وهي ملهاة مرتجلة لم تعتمد على نص مسرحي مكتوب أو ادوار ، تحفظ من قبل الممثلين ، بل كان لكل ممثل سيناريو بسيط يشير إلى موضوع المسرحية وعليه ان يبتكر الحوار المناسب لمشاهده المختلفة ، لذا فهي تختار أنماط محددة سواء من ناحية الموضوع او من ناحية الشخصية ... فقد بقيت (كوميديا دي لارتي) أهم ألوان التسلية وأكثرها انتشاراً في أوربا وتطورت شخوصها إلى

(1) ينظر : عبد الرحمن صدقي : المسرح في العصور الوسطى ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للتأليف ، 1969) ، ص 164 – 166 .

(2) ينظر : فيتوباندولفي : م . س . د ، ص 363 .

(3) رشاد رشدي : م . س . د ، ص 77 .

شخص مسرحية في البلاد المختلفة فالمهرج كان أصله في كوميديا دي لارتي هو الخادم الذي يحفظ النكات لتسلية السيد⁽¹⁾.

عدة فترة ظهور كوميديا (دي لارتي) واحدة من أزهى عصور ازدهار المسرح فهي شكلت منهلاً للعديد من رجال المسرح الكبار أمثال (مولير) فبظهورها أصابه دقاً من الحياة ومنحته روحاً جديدة⁽²⁾.

اختص المسرح الشعبي بالكوميديا الذي يتجه إليه جمهور الناس ، هذا النوع يعتمد على مهارة الممثلين وما يقدمونه ، فتلك الكوميديا تشبه الكوميديا الرومانية إلا إنها كانت اشد تذبذباً وإباحية ، فمعظمها يدور حول المغامرات الغرامية للفتى ويؤدي هذا النوع من الكوميديا الذي يعتمد على التندر على ما يقع من خطأ في معرفة الشخصيات وعلى تلبس الشخصيات لدور شخصيات أخرى من اجل الخداع والتضليل ، فيمكن أن تعد على الرغم من إباحيتها كوميديا أخلاقية لان معظمها يدور حول المغامرات الغرامية للشباب في تلك المسرحيات ، وكيف كان الشباب يغرم بالمرأة متزوجة وعلى قدر من العفة والشرف ، ولكن المرأة تقاوم كل إغراء لتحافظ على شرفها وعفتها مانعة نفسها من الوقوع في الخطأ فهي التزمت بقيم ومبادئ جعلتها ملتزمة بوفائها وإخلاصها لبيتها وزوجها ، وهي إضافة إلى كل ذلك ترجع أهميتها إلى ما فيها من فكاهة وبراعة وتبصر بالعصر إذ كتب فيه⁽³⁾.

إن (كوميديا دي لارتي) كانت تسمى بكوميديا الصنعة (الصنعة تعني إن الممثلين كانوا محترفين) أو الكوميديا الشعبية إذا إنها كانت تقوم بأعمالها على الأرصفة وفي الشوارع والأسواق والحانات العامة وقدمت للجمهور مختلف وواسع ولمختلف الطبقات ، فقد تضمنت على عنصر الرقص واللعب والحوار المرتجل والموسيقى فأصبحت هذه الكوميديا حافزاً للتنافس المسرحي .

الكوميديا في العصر الإليزابيثي :

بدأت الدراما الإليزابيثية مثلما بدأت الدراما الايطالية من قبلها بإحياء وتقليد الكوميديا والتراجيديا الكلاسيكيتين ، أما الكوميديا فطعمت بالتراجم اللاتينية التي اعتاد الناس عليها ومارست نفوذها بصورة عظيمة . ف(تيرانس) الهم به في العديد من المدارس وبصورة خاصة ، والهم كذلك عدد من المؤلفين بالمقطوعات التربوية ، التي كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمسرحيات الأخلاقية القديمة .

ظهرت أول التقليديات الانكليزية (بلاتوتوس) في مسرحية كتبها (نيكولاس اودهول) (1505 – 1506) عام (1533) عرفت باسم "والف ومستر دويستر" ، الذي كان مديراً لمدرستي (ايتون و وستمنستر) ووجد في (بلاتوتوس) نموذجاً يشجع الفكاهة المشعة المتوهجة ذات الهدف التربوي . فقد اقتبس (نيكولاس) من الكوميديا الرومانية الشخصيات النمطية للأبله والمتبجح والأحمق الطفيلي ، فتناولت المسرحية الشخصية المفخرة المتمثلة بشخصية (رالف رويستر) بطلها الكوميدي الأبله الثرثار الذي فتنه سيدة انكليزية (كونستانسن) فانقاد إلى شخص طفيلي هو (ماتيو ميري)

(1) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، صص 79 – 80 .

(2) ينظر : صالح سعد : الأنا – الآخر ، ازدواجية الفن التمثيلي ، (الكويت : عالم المعرفة ، 2001) ، ص 125 .

(3) ينظر : فرانك هوايتنج : م . س . ذ ، ص 49 .

لكي يتودد اليها ويضايقها ابلغ الضيق ويهدد بإفساد خطبتها من خطيبها التاجر (جاوين جودلاك) ، فحصلت سلسلة من التعقيدات انتهت بمعركة بين بطانة (رالف) وخدم منزل السيدة (كونستانس) التي تحولت فيها أدوات التنظيف الى أدوات إيذاء وتدمير ، فالعاشق المتهور (رالف) قد تلقى عدة ضربات جعلته لم يفكر في إغواء أي سيدة أخرى ، ويتم الصلح بين السيدة وخطيبها ، فتلك المسرحية كانت من أول الكوميديات الانكليزية في عصر النهضة كونها تضمنت فكاهات ذات صبغة محلية فضلاً عن لغتها العامية اللاذعة وخلفيتها المستمدة من أجواء الطبقة الوسطى واحتوائها على المقاطع الغنائية الانكليزية الساخنة مثل :

"من الذي يتزوج امرأة ضئيلة الحجم" (1) .

فتلك المسرحية على الرغم من كونها مثلت الأجواء الانكليزية وشعرها ذي الإيقاع السريع إلا إنها وقعت إلى حد كبير تحت تأثير (بلاوتس) في مسرحية (الجندي المتبجح) أي إنها كانت على النمط النموذجي الروماني من ناحية تقسيمها إلى خمسة فصول وعدة مشاهد .

جاءت بعدها مسرحية (إبرة غامر غورتن) لكاتبها (وليم ستيفنس) وهي كوميديا ريفية هزلية تدور حول عجوز قروية تفقد إبرتها التي طالما ما أثنى الناس على إنتاجها فيوحي إليها (ويكون) العاشق السيئ بالمشورة بان جارتها السيدة (تشات) هي سارقة الإبرة وبعد إقلاق القرية كلها بشأنها ولكي تبلغ أبعاداً بطولية فكاوية ، تعثر عليها مغرورة في بنطلون (هودج) خادم مزرعتها . تعتبر هذه المسرحية على غرار المسرحيات الانكليزية الكوميدية الصرفة ، ولكنها أيضاً تدين الكوميديين الرومان في بناء حبكتها . فتميز بخشونة صاخبة في فكاهتها وسخريتها المبالغة وتحررها اللغوي . واحتوائها على أغنية تمجد البيرة الانكليزية:

"تعر أيها الظهر والجانب .

أبردي أيتها القدم واليد ،
ولكن ، أيتها المعدة ، لقد بعث الله لك جعة جيدة كافية ،
سواء أكانت جديدة أم معتقة" (2) .

يتضح قدرة كاتبها في تجسيده للموقف الوطني ومقدرته على تصويره الحياة الريفية وخلق الشخصيات منها شخصية الفلاح (هودج) فصوره بشخصية مضحكة طبيعية مملوءة بالحياة .

تطور نوع من الكوميديا بعد كوميديات المدرسة عرفت بكوميديا (البلاط) ، فقدمت عروضاً للتسلية قدمها تلاميذ القديس (بولس) وغيرها من المدارس أمام الملكة فكانوا هؤلاء التلاميذ من الصبية فقط (3) ، فكوميديا البلاط كانت مقطوعات فائرة كتبت بالطريقة الايطالية الكلاسيكية القديمة استخدمها الكاتب المسرحي

(1) مجلة المسرح ، 4ع ، م . س . ذ ، صص 35 – 36 .

(2) ينظر : انطوني بيرجيس : تاريخ الأدب الانكليزي ، تر : خالد حداد ، (دمشق : دار طلاس ، 1990) ، ص 94 .

(3) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . ذ ، ص 94 .

(جورج جاسكوني) في اقتباسه النثري لكوميديا (اريسكو) التي تدور حول اختلاط الشخصيات وهي كوميديا (الظنون)⁽¹⁾ .

ويعد (جون ليلي) من الكتاب الذين عالجوا الكوميديا حيث كتب عدة مسرحيات كوميدية للبلاط ، فبدأ نشاطه الأدبي كمؤلف لرواية (بوفيويز) التي كتبها بأسلوب نثري متقن ومتأنق بلاغياً مملوء بالخاص الاستهلاكي ، عرف ذلك الأسلوب بالأسلوب (المتأنق) ذلك الأسلوب النثري الذي استمر في كوميدياته يدغدغ أعصاب طبقة الارستقراطيين وأذواقهم ، فأولى مسرحياته هي (كامباسي) التي مثلت أمام الملكة في سنة (1581) التي تدور حول المنافسة بين الاسكندر وبين رسام (ابيلز) من اجل حب كامباسي الاسيرة الجميلة . فأسلوبه النثري فيها يتجسد فيما يلي :

"لكنك تحب ، يا للحنن ! ولكن من ؟ كامباسي ، يا للعار ! عذراء مجهولة حقاً أليست كريمة المحتد ، ومن يدري ان كانت مدعية ؟ تلك التي عيناها قدما عنهما الفن لتفتنا ، والتي قلبها قد صنعتها الطبيعة ليسحر ، نعم ، لكنها جميلة ؟ بلى لكنها ليست لذلك طاهرة .. ، فالجمال مثل ثمرة العليق التي تبدو حمراء ، عندما لا تكون ناضجة ، تشبه الحجارة الكريمة اللامعة بالعسل ، والتي كلما بدأت أكثر نعومة ، كانت أسرع في تحطمها"⁽²⁾ .

فجميع مسرحياته كانت مكتوبة بالنثر ما عدا مسرحية (المرأة في القمر) فكانت مسرحية شعرية يهجو فيها النساء ، كما إنها اعتبرت من نوع المسرحيات الكوميديّة الحديثة عكس بقية أعماله التي استخدم فيها مواضيع أسطورية ميثولوجية ، فقد جمع بين المسرحيات الواقعية المضحكة وتعقيدات الكوميديا اللاتينية وبين استعارات المسرحيات الأخلاقية بشكل مطعم برومانسية كالحلم ، فقربه من الملكة والبلاط جعله يضيف على تلك الميثولوجية إشارة خاصة بالعصر ذات ميزة إخبارية عن حوادثه⁽³⁾ .

كتب جورج بل (1558 – 1597) كاتب درامي في عصر الملكة (إليزابيث) مسرحية كوميدية أكثر بهجة عرفت باسم (حكاية العجائز) التي اعتبرت محاولة للهاء الدرامي فيما يتعلق الحكايات الرومانسية حو السحر والفروسية اللذين كانا شائعين في انكلترا ، تدور حكايتها من إخوان يبحثان عن أختهم (دبليا) التي وقعت بين يدي الساحر (ساكرنيت) الذي يقضي على الإخوان كذلك ، لكن حبيبها (يومينيز) الذي دفع آخر بنس لديه من اجل جنازة رجل فقير اسمه (جاك) يكتشف بان شبحه بقدراته الخارقة للطبيعة قادر على أن يهزم الساحر . تلك المسرحية التي تضمنت على عناصر جمالية شملت الغناء والرقص وشخصيات غريبة مثل العملاق هو (انبانفو) و (فنيليا) المجنونة ، تلك الأغاني تتمثل بما يلي :

"عندما يصل الجاودرا الى الذقن ،
والكرز ، الكرز ، ناضج داخلاً ،
والعزير يسبح في القشدة ،

(1) ينظر : جون جاسنر : م . س . ذ ، ص 36 .

(2) انطوني بيرجيس : م . س . ذ ، ص 95 .

(3) ينظر : ايفورايفانز : تاريخ الأدب الانكليزي ، م . س . ذ ، ص 107 .

والتلاميذ يلعبون في الجدول ،
حينئذ ، آه حينئذ ، آه حينئذ قال حبي الحقيقي ،
عند ذاك الوقت عد ثانية
فهي لا تستطيع ان تحيا عذراء"⁽¹⁾ .

استطاع (بيل) ان يستغل مواهبه الزخرفية الغنائية كشاعر .
يعد المؤلف (روبرت غرين) (1558 – 1592) آخر مؤلف للكوميديا ما قبل
(شكسبير) صاحب مسرحية (الراهب بيكن والراهب بنفي) الذي أراد أن يصنع عقدة
شخصياتها من مختلف الطبقات ومختلف الأعمال ويوحد بينها في جو غرامي ، فهو
جعل فيها حكتين رئيسية والأخرى ثانوية ، واستخدم فيها المهرج ، وجمع بين رجال
البلاط والسحرة والملوك ، واحتوت المسرحية على عنصر التشويق العاطفي
بواسطة أمير (ويلز) المتيم بالعذراء الفاتنة (مرغريت) ، واحتوت كذلك على العذوبة
والفكاهة⁽²⁾ .

ثقافة (غرين) جعلت منه أن يجعل من فتاة ريفية كيف تستطيع أن تتحدث :
"يا سيدي الجليل ، الذي كان منحة عظيماً
في فتوح الهوى ، مثل انتصارات قيصر ،
إن مرغريت ، لطيفة ، ومتواضعة في أفكارها
كما كانت اسيجيا مع سايرس
مستسلمة وشاكرة ..."⁽³⁾ .

أتى (غرين) بالأنوثة الانكليزية في تلك المسرحية ، فقد يكون كتبها لترضية
ضميره الذي كان يؤنبه نتيجة هجرانه لزوجته الوفية وارتباطه بعالم لندن السفلي
وكذلك ما بينه في مسرحية الكوميديا الأخرى (جيمس الرابع) فقد صور بطلته
(دوروثينا) بالصبر والإخلاص لزوجها على الرغم من طردها ونفيها من البلاط
ومحاولته لقتلها⁽⁴⁾ .

ظهر كذلك عدد من الكتاب الدراميين أمثال (توماس مدلتون) (1570 –
1627) فكانت اغلب نتاجاته المسرحية في (الملهاة) ، صاحب نظرية متفائلة إلى
الحياة ، فكتب مسرحية (فخ للإيقاع بالشيخ) (1608) التي تناولت قطاع شعبي من
المجتمع الذي يسمح بالكثير من الفكاهة والجو المرح . أما (توماس ديكر) (1570 –
1632) صاحب مسرحية (عطلة صاحب الأحذية) التي تناولت الطبقة الوسطى للندن
، وهناك (جون فلتشر) (1579 – 1625) و (فرنسيس يومنت) (1584 – 1616)
لهما مسرحيتهما (فارس المدقة المحترقة) التي تناولت كذلك الطبقة الوسطى للندن
تلك الكوميديا دلت على عقدة فريدة وأصالة في تفكير مؤلفيها⁽⁵⁾ .

(1) ينظر : انطواني بيرجيس : م . س . ذ ، ص 95 – 96 .

(2) ينظر : ايفور ايفانز : تاريخ الأدب الانكليزي ، م . س . ذ ، ص 108 .

(3) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . ذ ، ص 96 .

(4) ينظر : جون جاسنر : وليام شكسبير ، تر : سامي خشبه ، مجلة المسرح ، ع 7-8 ، (القاهرة : الهيئة
المصرية للكتاب : 1988) ، ص 27 .

(5) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . ذ ، ص 121 – 122 .

خلصت الباحثة ان لاستعراض تاريخ الكوميديا يلاحظ نقطتان أولها ان المؤلف المسرحي قد اعتمد في أوقات مختلفة على جميع ألوان الفكاهة والعوامل المثيرة للضحك وثانيها ان بعض المميزات التي تطغي على الكوميديا تخلق منها ألواناً ذات طابع خاص تنتشر في عصر من العصور ويستسيغها الذوق العام ولكن لا يلبث أن يأتي مكانها لون جديد يشيع استعماله إلى اجل ، ذلك الإقبال والانتشار نابع من عبقرية بعض الكتاب وقدرتهم على إشاعة لون خاص من ألوان الكوميديا.

وظيفة الكوميديا تربوياً وعلاقتها بالضحك

تهتم الأعمال المسرحية بنمطياتها التراجيدي والكوميدي بمعالجة جميع أنواع المشاكل الحياتية ، ولكن كلاً بطريقته الخاصة وبالأسلوب الخاص ، فالتراجيديا تمنحنا طريقاً للخلاص من خلال الموت على خلاف الكوميديا التي تمنحنا ذلك الطريق ولكن من خلال الميلاد الجديد الذي يمنحنا صفة السيطرة على الشر وتخلص النفس الإنسانية من القيود والعبودية .

تتوقف المسرحية الكوميدية على وجهة نظر الكاتب إلى الحياة ففيها يهدف المؤلف إلى إصلاح المجتمع أو تطهير النفوس أو إشباع العواطف النبيلة وتعميقها أو تحريك العقول أو حل المشاكل وطريقته في التعبير عنها فنياً أو جمالياً ، فالمسرحية الكوميدية كما أكد (بنجلي) "فن الخداع والتحرر من الأخطاء وفن حل العقدة التي لا تحل إذا لم تعقد والحل يأتي في الختام"⁽¹⁾ . ويعالج الكاتب المسرحي مشكلة في المشاكل الاجتماعية بهدف إعطاء المتفرج دروساً في صور ضاحكة كان يبين لهم العواقب الوخيمة للسلوك الغير اجتماعي ، أو تحريرهم من العيوب عن طريق إضحاكهم وهم يرونها مجسدة في شخصيته على المسرح هذا ما يدل على ان هدف الكوميديا هو الإصلاح الاجتماعي⁽²⁾ .

تظل الكوميديا "طافية على مستوى الحياة اليومية ، إنها تمدنا باستبصار نفاذ لتناول الحياة اليومية في أزمتها المجردة والعواطف الرفيعة المتصلة بها مع ذلك فهي تمدنا باستبصار ينصب على سلوكيات المجتمع وطرائفه ونقاط الضعف في الخلق الإنساني وما فيه من شذوذ"⁽³⁾ . فهي فن جاد في أساسه مختلف عن ما يسمى الفارس أو المهزلة وذلك ناتج من ان الكوميديا ليست من التسلية أو الإضحاك لذاتها بل هي تمتلك القدرة على جذب الجمهور وإراحة النفس بغية طرح رؤية وتصور عن الحياة والعلاقات الاجتماعية القائمة في حياة الكاتب او المجتمع ، فالكاتب الكوميدي هو كاتب جاد ولكنه يريد ان يصل إلى أهدافه في إضحاك الناس متمثلاً في طرح رؤياه الاجتماعية الكامنة وراء فعل الإضحاك ، كما ان النهايات السعيدة ليست قادرة بمفردها على صياغة النمط الكوميدي ولكن لابد من وجود غاية او مغزى منشود ، فهي تحاول ان تسهم بدور ايجابي في تعزيز وحدة النظام والمجتمع عبر محاربة

(1) ينظر : احمد الماجد : المسرحية الكوميدية ، أشكالها ، أهدافها ، جمهورها ، مجلة الفنون ، ع79 ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والآداب ، 2007) ، ص41 .

(2) ينظر : شفيق مجلي : شكسبير فكرياً .. وفناً ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ب ، ت) ، ص98 .

(3) مارتن اسلن : تشريح الدراما ، تر : يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، 1985 ، ص76 .

مظاهر السلوك التي يمكن بها ان تهدر تماسكه وتعمل على تهديمه بالشكل السلبي ،
فكذلك جاءت الكوميديا طارحة النماذج والأنماط السيئة في المجتمع⁽¹⁾ .
تظهر الكوميديا العيوب والنقائص الاجتماعية بصورة مبكرة وهي تقوم بنقد
السلوك السيئ ، وعلاوة على ذلك فهي تأخذ دور الناقد الموضوعي الذي يأخذ على
عاتقه مهاجمة الانحراف دون أي اعتبار لأي عوامل شخصية راغبة في دفع جميع
أفراد المجتمع إلى الاستهزاء من عيوبهم وإلى السخرية من نقائصهم والترفع عليها
ولذا يكون على كاتب الكوميديا ان يكون متجرداً موضوعياً ليقوم بإبراز تلك العيوب
حتى وان كانت صادرة من الطبقة التي ينتمي إليها⁽²⁾ . فيجب التمييز بين الكوميديا
كفن هادف وخلاق ويبين ما يطلق من نكات وطرائف ، فالنكتة قد تكون أكثر قسوة
وقد تسبب الآلام وتثير الضغائن ، إلا ان الكوميديا عكس ذلك لان ابسط صورها هي
خدمة وتقويم الواقع الاجتماعي للشيء الخارج عن السائد ، فالسخرية من الأشخاص
الشاذين عن قواعد المجتمع والذين يكونون هدفاً لمجهر الكوميديا الذي يقوم بدوره
بتعرية سلوكياتهم عليها ان لا تكون مفزعة وتذهب عمقاً في إحساس الشخص ، فهي
ان أثارت الخوف والغضب قضت على الجانب الفكه وهدمت جميع الأفكار الكامنة
وراءه . فيقول (جونسون) بان "وظيفة الأحداث الضاحكة تعيد توازن حماقة الإنسان
بجعلها ساخرة"⁽³⁾ .

تعمل الكوميديا على التخفيف من شدة وضغط الرغبات المكبوتة والتي يتعذر
علينا ان نحصل عليها لان بيننا وبينها حواجز ثقيلة لذا فإنها تعمل على ما يشبه
الحيلة والتي بواسطتها نتغلب على القلق فترتفع هذه الحواجز وبهذا تتحول الأشياء
من اللاوعي إلى الوعي ليشعر الشخص (المتلقي) عبرها المتعة والسرور وبذلك
توفر الاستمرار البشري بحيوية أكثر⁽⁴⁾ . حيث إنها "تحاول معالجة عادات
الأشخاص من حيث اتفاقها مع عادات المجتمع أو تتعارض معها فهي تبرز الصفات
المميزة لسلوك شخص خارج عن مجتمعه ، وتضعه بمسار المجتمع وتقاليد⁽⁵⁾" .
عدم التوازن الموجود في العالم وتناقضاته يولد لدى الفرد ويشعره بالقلق
المتواصل الذي يدفعه إلى اللجوء للضحك لتحقيق عبر هذا السلوك (الضحك)
التوازن المطلوب ولمعالجة هذه التناقضات والنواقص التي يشاهدها سواء في نفسه أو
في غيره .

وتكمن للكوميديا وظيفة أخرى كذلك في إضعاف كل قدرة للشر وذلك من
خلال ما تفرغه في هذا الشر من متبينات عبر السخرية منه والضحك عليه ، على إن
الكوميديا تبرز بواسطة التناقض الناشئ بين غاية الشيء والوسيلة لتحقيق ذلك الشيء
ومن ثم التضاد بين الشكل والمضمون وبين الفعل والظروف المحيطة به وهو
بطبيعة الحال ما يقضي إلى تفعيل عملية النقد البناء المتأتي من قدرة الكوميديا في

(1) ينظر : احمد الماجد : م . س . ذ ، ص 42 .

(2) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 162 .

(3) راجي عباس التكريتي : الضحك ، طبيعته ، وظيفته في الحياة ، (بغداد : مكتبة دار إحياء التراث العربي ،
1985) ، ص 87 - 88 .

(4) ينظر : اريك بنتلي : الحياة في الدراما ، م . س . ذ ، ص 275 .

(5) محمد زكي العشماوي : دراسات في أدب المسرح ، ط 1 ، (مصر : الإسكندرية ، 1962) ، ص 31 .

إبراز القضايا السلبية المعاكسة عبر الجاليات التي تتمتع بها والتميز بين ما هو جميل وما هو قبيح . فالضحك سلاح فتاك للتقدم لما له من قوة نقدية⁽¹⁾. فهي تستهدف الضحك ولكنها لا تتوقف عنده فان توقفت عنده فإنها أصبحت عاجزة عن تقديم صورة فنية رفيعة ، فالضحك والإضحاك غاية من غايات الكوميديا ، ولكن في نفس الوقت يعتبر وسيلة من وسائلها التي تهدف بها إلى تحقيق ما هو في آن واحد⁽²⁾ .

تعتبر الكوميديا نوع من السمو على الأخطاء فالشخص يمارس فعل الضحك لأنه أفضل من الشخصية الأخرى المثيرة لذلك الضحك عبر خجلها أو مخادعتها للآخرين أو كذبها وهي تعمل على حل هذا التعقيد من خلال تقريب التناقضات وذلك عن طريق إحلال نوع من التوافق بين هذه القوى المتباعدة⁽³⁾ "ذلك التناقض الذي ينشأ من التوتر والنشاز الذي ينشأ بدوره عن تضاد شيئين أو شخصيتين ، بشكل يثير الضحك"⁽⁴⁾ . فتعد الكوميديا بوتقة من المتناقضات تلك المتناقضات التي تنشأ بين الشخص وذاته ، فمثلاً أن الشخص يتكلم بصورة منطقية وعلمية ولكن أفعاله عكس أقواله الأمر الذي يؤدي إلى إظهار نوع من التناقض للشخصية نفسها .

حظيت الكوميديا أهمية في الجانب الفلسفي متمثلة بعدد من الآراء أمثال (هيغل)* الذي رأى أن الكوميديا تبرز القيم الأخلاقية وذلك عندما تقوم بعرض سطحية وتفاهة الأشياء التي لا قيمة لها ويكون ذلك بطريقتين الأول هو أن تهدف الشخصية في الملهاة نحو غاية ذات مضمون حقيقي ، غاية جوفاء عابثة وهي تنهاوى إزاء سطحياتها الجوهرية وتتحول إلى عدم ، أو أن تهدف الشخصية إلى غاية حقيقية أصلية ، لكن فردية هذا الشخص تصل حداً من الوضاعة يجعلها لا تصلح لأن تكون سبيلاً لبلوغ مثل تلك الغاية الحقيقية الأصلية ، وفي الحالتين تسجل الشخصية الكوميديا فشلها ففي الأولى لا تملك قيمة هدف وفي الثانية لا تملك الوسيلة الكافية ، فيحدد (هيغل) الشخصية الأصلية هي التي ينبغي ألا يتغلب عليها هذا الفشل ، ولا بد أن تتغلب على ذلك الفشل عبر عبقرية لا متناهية حتى ترفع فوق فشلها بواسطة التسلية واللهو التلقائي⁽⁵⁾ . فالكوميديا "ذات هدف وعظمي وأخلاقي يأتي مضافاً لقيمتها الترفيهية"⁽⁶⁾ .

- (1) ينظر : كمال نادر : الملهاة أو المسرحية الهزلية ، مجلة المسرح والسينما ، ع5 ، (بغداد : الصالحية ، 1972) ، ص30 .
- (2) ينظر : محي الدين زنكنه : الكوميديا أداة للتغيير الثوري ، مجلة المسرح والسينما ، ع2 ، (بغداد : المؤسسة العامة للطباعة ، ب . ت) ، ص37 .
- (3) ينظر : محمد عناني : فن الكوميديا ، (مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، 1980) ، ص41 .
- (4) محي الدين زنكنه : م . س . ذ ، ص40 .
- * (جورج هيغل) : (1770 – 1831) ولد في ألمانيا ، وهو من أبرز الفلاسفة في جميع العصور وأحد الفلاسفة المثاليين .
- للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، 1963) ، ص394 .
- (5) ينظر : ولتر ستيلس : فلسفة (هيغل) ، الروح ، تر : إمام عبد الفتاح ، ط3 ، (بيروت : دار التنوير للطباعة ، 2005) ، ص170 .
- (6) ماري – كلودكانوفا : م . س . ذ ، ص98 .

يرى (نيتشه)* إن العنصر الكوميدي في الدراما ما هو إلا تنفيس فني إزاء الاشمئزاز من عبث الوجود ، فالضحك وسيلة من وسائل وهو بهذا يكون له مغزى ووظيفة وسبيل من سبل التغيير وهو يشير بانتصار الإرادة الإنسانية وبيعث لروح الجماعة من اجل مواصلة التقدم ونبذ التدهور لأنه يعد حافظاً لقدرة الإنسان على الفعل⁽¹⁾ .

يتبين إن الكوميديا دور مهم في تجسيم نقائص وعيوب النفس البشرية ونفيها للوصول إلى مستوى أفضل بارتقائها الأهداف المنشودة التي تجعل الفرد إنساناً يتمتع بصفات وقيم أخلاقية تتماشى مع بيئته ومجتمعه برفضها للعادات السلبية المرفوضة بأسلوب فكه لتحقيق الغاية المطلوبة الأمر الذي يجعل الضحك أن تكون وظيفة الإصلاح الاجتماعي أولاً وقبل كل شيء .

تثير الكوميديا الضحك من خلال نكات ثانوية صادرة بفعل موقف الإنسان الذي يدل على ضعفه ، فنضحك مثلاً من شدة البخل وما يتميز به من جشع وطمع وهو يدل على عدم انسجام أفعال الشخصية المضحكة مع طبيعة الحياة الاعتيادية للمجتمع والرجل الذي يركض وهناك ما يسقطه أرضاً بشكل مفاجئ يكون مثار ضحك للآخرين الذين ينظرون إليه لعدم تكيفه لتقادي فعل السقوط ، ذلك الفعل الذي يفسر حالة كسر للطبيعة المألوفة في حياتنا اليومية . فالكوميديا تعالج السلوك والتقاليد الطارئة في الحياة⁽²⁾ أي إن الضحك ينشأ عن متعة خاصة أو بهجة معينة تسببها رؤية أمور قبيحة . فنحن لا نضحك من رؤية امرأة جميلة أو من جوهرة رائعة ، أو من موسيقى عذبة ، لكن التشويه أو الانحراف غير المعتاد عليه متمثلاً بسخف الكلام أو قبح الوجه أو بحركة مرتبكة إنما هي وسائل وأمور تحملنا على الضحك . إننا لا نضحك على الأشياء الطيبة والخيرة التي يقوم بها الآخرون . كان يعثر احدهم على شيء ثمين فهذا العمل لا يثير الضحك وإنما يبعث الغبطة في النفس ولكننا نضحك على شخص ما وقع في الوحل . "قليلون هم الذين يستطيعون مقاومة الميل إلى الضحك على الغير وعلى أنفسهم عندما يتطلب الموقف ذلك"⁽³⁾ . يتبين أن للضحك وظيفة هادفة ، فالكوميديات فضلاً على إنها أساس في التقويم الاجتماعي للسلوكيات المنحرفة أو الشاذة فإنها رسالة تعمل على النقد البناء لكثير من الظواهر الحياتية ذلك النقد يستخدم العقل طريقاً لعلاج تلك المشاكل الناجمة ، فينظر لها على أساس وظيفتها الأخلاقية وقدرتها على جذب القارئ والمتلقي .

يقسم الضحك في المسرحية الملهاوية (الكوميديا) إلى نوعين هما⁽⁴⁾ :

* (نيتشه) : ولد عام (1844 – 1900) روسي مات أباه في الخامسة من عمره أحب عالم الموسيقى ووجد فيه ملجأً هادئاً ، التحق بجامعة (بون) عام 1864 ليدرس اللاهوت والفيلولوجيا ، وأبدع في قدراته الفلسفية .

للمزيد ينظر : عبد الرحمن بدوي : نيتشه ، ط3 ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1959) ، ص48 .

(1) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . د ، صص 160 – 161 .

(2) ينظر : بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1980) ، ص55 .

(3) ملتون ماكس : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، تر : فريد ورد ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، 1965) ، ص237 .

(4) ينظر : كمال نادر : م . س . د ، صص 32 – 33 .

1- نوع يتجه في خطابه لتحريك الفكرة : فهو يخلق نشوة فكرية تتمثل بابتسامة ذكية من قبل السامع ويشمل هذا النوع من الضحك على أمور عديدة منها :
أ- التندر (التنكيت) .

ب- اللعب على الكلمات .

ج- سرعة الخاطر .

د- الإشارات الذكية .

و- الحوار اللبق .

يكون هذا النوع من الضحك مصحوباً بالإكبار وسرعة الخاطر والإعجاب بخفة الروح .

2- والنوع الآخر يتجه لمداعبة الحس ويؤثر فيه : يمثل دغدغة ميكانيكية ، مثلاً سقوط شخص من على كرسي عندما يسحب منه ، ويكون مصحوباً بالهزء والسخرية .

جمعت بعض المسرحيات الملهامية بين هذين النوعين من الضحك ، فالضحك في الشخصيات المسرحية هو النوع الذي يكون ممزوجاً بالاعتزاز والإكبار أي الضحك الذي خاطب الفكر ، أما الضحك على الشخصية فيكون مصحوباً بالهزء والسخرية وهو الذي يستهدف الخطاب الحسي وهو ما يوجد في أغلب الملاحية .

وقد حدد الناقد (الاردس نيكول) خمسة أمور يعزو إليها السبب في الإضحاك داخل المسرحية هي⁽¹⁾ :

1- الضحك المتأت بواسطة السجايا المادية للشخصية .

2- الضحك بواسطة عقليات الشخصيات .

3- الضحك بواسطة الموقف .

4- الضحك بواسطة السلوك .

5- الضحك بواسطة الكلام .

وتصب معظم تلك النقاط بالشخصية المسرحية والتي تمتد سماتها وصفاتها التي تتفاعل ضمن إطار البنى التي يقوم المؤلف بنائها بحيث تظهر الشخصية من خلال ذلك على إنها مضحكة .

فالشخصية تتحرك ضمن بيئة وموقف توضع به وعلى أساسه تتصرف فهي تنسجم مع ما حولها ضمن إطار الفكرة المراد توصيلها ، ورغم ذلك الانسجام مع الفكرة إلا ان نتائج تصرفاتها يشير إلى ادراكاتنا العقلية والحسية إنها لا تنسجم مع مفهوم شامل وكبير هو الحياة نفسها "أي ان سر الضحك يكمن في عدم التناسب الذي يقوم بين حقيقتين ، أو بين فكرتين أو كلمتين أو بين مجموعتين من الأفكار"⁽²⁾ .

للضحك أسبابه في الكوميديا فهو متأتي عن طريق اللفظ وعن طريق الموقف . يقسم اللفظ إلى سبعة أقسام هي كالآتي⁽³⁾ .

(1) ينظر : الاردس نيكول : علم المسرحية ، م . س . ذ ، ص 357 .

(2) الاردس نيكول : علم المسرحية ، م . س . ذ ، ص 347 .

(3) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 150 - 155 .

- 1- فن التشابه : الألفاظ المتشابهة في نطقها وتعبر عن معانٍ مختلفة ، مثل الحب هو العاطفة والحب أي الحبوب .
 - 2- من الترادف : لفظين مختلفين لهما مدلول واحد ويعبران عن معنى واحد مثل النور والضياء .
 - 3- من الثرثرة الحمقاء : التكرار الممل لعدد من الكلمات والجمل المتتابعة مثل ان تلجأ شخصية ما في المسرحية إلى الإضحاك عن طريق الثرثرة الحمقاء .
 - 4- من التلاعب بالألفاظ : عن طريق الزيادة والنقصان ، كما نرى عند (ارستوفانيس) في مسرحية (برلمان النساء) يطلق اسماً طوله سبعة سطور على احد أضاف الطعام وفي وليمة جماعية .
 - 5- من التصغير : أي استخدام صيغة التصغير ، مثل استخدام (ارستوفانيس) في مسرحيته (السحب) اسم سقراط بمصغره (سقراطي الصغير) .
 - 6- من قلب الألفاظ : بالصوت او بالإيحاء أي التعبير عن معنى اللفظ بالحركة أو الإشارة مثل مسرحية (الضفادع) في وصف للإله (يان) رب القطعان بالصفة التي تعني السائر فوق قمم التلال ذا الأقدام المقرونة ، ولكنها قلبت في المسرحية عن طريق الإيحاء لتعني (ذا القرون) .
 - 7- من شكل الكلمة : باستخدام أساليب لغوية مختلفة سواء في النحو أو التركيب ، كما في مسرحية (السحب) لارستوفانيس .
- أما الضحك المنبعث من الموقف فينقسم إلى ثمانية أقسام وهي كالآتي :
- 1- من التماثل : مماثلة الأحسن بالأسوء وبالعكس ، مثل مماثلة العبد بالسيد في معظم أعمال (ميناندرز) .
 - 2- من المخاتلة : كما في مسرحية (الضفادع) لارستوفانيس إذا كان من المتوقع أن يعود الآلهة (ديونيوسوس) الشاعر المسرحي (يوربيدس) من عالم الموتى إلى عالم الأحياء ولكن بالمخاتلة لجأ إلى إعادة الشاعر (اسخيلوس) .
 - 3- من المستحيل : مثل التشبيه في مسرحية (السلام) لارستوفانيس على لسان تريجابيوس : "لا لن نمتلك شيئاً قبل أن يتزوج الذئب شاه !"
 - 4- من الممكن وغير المتناسق : مثل قيام (ديونيوسوس) في مسرحية الضفادع بوزن الشعر بالميزان .
 - 5- من غير المتوقع : مثل قول الميت الذي رفض في مسرحية (الضفادع) محل متاع (ديونيوسوس) بعد مساومته للميت في الأجرة والذي صاح مستكراً : "لا أرضى بهذا ولم بقيت الآن حياً" .
 - 6- من استخدام الرقص الصاخب : كما في مسرحية (الزنابير) التي استخدم فيها ارستوفانيس الرقص الصاخب في نهاية المسرحية .
 - 7- من عدم ترابط الألفاظ : مثل قول (ستربسياديس) في مسرحية (السحب) لسقراط : "إذا اشتريت امرأة تمارس السحر من إقليم شاليا وأنزلت القمر ليلاً من السماء وحبسته في عليّة مستديرة ، كالمرأة واحتفظتُ بها على الدوام فسوف أتخلص من دفع فائدة الديون التي تثقل كاهلي" .

8- من اختيار الاسوء : مثل رفض الشيخ (فيلوكليون) في مسرحية (الزنابير) لارستوفانيس تفسر تصرفاته السيئة التي حاول ابنه إبعاده عنها وكانت النتيجة انغماس الشيخ في الشراب وسوء خلقه .

-المحور الثالث

الكوميديا وفلسفة الضحك

يعتبر الضحك ظاهرة إنسانية عامة تستثيرها دوافع معينة لا تختلف في التأثير بها عوامل السن او الجنس او التعليم لأنها تكون جزءاً من طبيعة الإنسان الأولى أي ان "الضحك السافر لا يعكس فقط فرح الناس بالحياة ، ولكنه أيضاً وسيلة لتوكيد سيطرتهم على الطبيعة وطريقة لتنظيم العلاقات بين الناس وللحفاظ على السعادة الإنسانية"(1) .

لذلك عني عدد من الفلاسفة بدراسة مفهوم الضحك أمثال الفيلسوف الانكليزي (هوبز)* الذي اعتبر ان الضحك مظهر للسرور وإشاعته في النفس مرده إلى إحساس الفرد الفجائي بتفوقه الذاتي على غيره وذلك عند اكتشافه عيباً أو عجزاً عند غيره . فهو يرى "إن الإحساس بالتفوق الذاتي يتضمن متاعب الإنسان الشخصية القديمة"(2) . أي إننا نضحك من أنفسنا عندما نتذكر ضعفاً مستعيباً مر بنا وامتنع كبريائنا فيه . وهناك كذلك (هربرت سبنر)** الذي جاء بنظريته التي اعتبر الضحك فيها مظهر لطاقة حيوية فائقة ، فالضحك هنا لا يعدو كونه نوعاً من أنواع اللعب ، فالقفز واللعب والتصفيق ما هي الا مظهر من مظاهر الحيوية الفائضة التي يتميز بها الصغار . واعتبره (سبنر) محاولة لدفاع الإنسان بها عن نفسه وعندما اكتشف عدم حاجته بها تحولت إلى طاقة داخلية فائضة(3) .

وهناك رأي آخر تناول تلك الدراسة للفيلسوف (شوبنهاور)* الذي رأى ان الباعث على الضحك ينشأ من خلال الوعي المفاجئ بعدم التوافق بين الفكرة المحددة

(1) ي . بوديف : الكوميدي ، تر : فاضل ثامر ، مجلة الأفلام ، ع 2 ، (بغداد : وزارة الثقافة ، 1990) ، ص 15 .

* (هوبز) : (1588 – 1679) فيلسوف انكليزي ، تلقى تعليمه بمولدن هول بجامعة (اكسفورد) أصبح عام 1608 معلماً لابن (وليم كافندش) إيرل ديفونشاير ، كان معلماً لشار الثاني أثناء منفاه في باريس ، تضاعف اهتمامه فيما بعد بالهندسة وكان يأمل في علاج أمراض مجتمع على شفا الحرب الأهلية . للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (بغداد : مكتبة النهضة ، 1983) ، ص 500 .

(2) احمد عطيه الله : سيكولوجية الضحك ، ط 21 ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1964) ، ص 342 .
** (هربرت سبنر) : (1820 – 1903) عالم اجتماع ونفسي انكليزي ، واحد من مؤسسي المذهب الوضعي ، تأثرت آراءه الفلسفية تأثيراً قوياً بـ(هيوم و كانت) ، وكانت فكرته (ما لا يقبل المعرفة) تحتل مكانة بارزة في مذهبه يكمن مفهومه في التطور في جذور آراءه الاجتماعية من ابرز مؤلفاته (مذهب الفلسفة التركيبية) .
للمزيد ينظر : رزنتال ، م . بودين : م . س . د ، ص ص 241 – 242 .

(3) ينظر : احمد عطية الله : م . س . د ، ص ص 343 – 344 .

* (شوبنهاور آرثر) : (1788 – 1760) ميتافيزيقي ألماني ، اشتهر بمقالاته اللاذعة وبكتابه (العالم إرادة وفكرة) ولد في (داننرج) كان أبوه من رجال الأعمال وأمه كاتبة ، أمضى بعض الوقت في انكلترا ، كان يقرأ الانكليزية والفرنسية بسهولة ، كرس حياته للفلسفة تكريساً تاماً .

وبين الموضوع الواقعي ... فهو يؤكد على ان الضحك ينشأ من عدم التوافق بين المجرد والملموس ، وكلما كبر عدم التطابق وكان مفاجئاً ازداد ضحكاً لهذا فكل ما يدعوا إلى الضحك ينطوي على فكره وتفصيل⁽¹⁾ .

قسم (شوبنهاور) الضحك إلى قسمين هما⁽²⁾ :

1- الضحك الذي يستدعي عدم التطابق ويشير إلى سرعة البديهة ، وابتكار النكتة وذكائها مثلاً في شتاء قارس يقابل ملك فرنسي فلاح يرتدي ثياباً لا تتناسب مع الطقس والذي يكون مصدراً لضحك الملك ، وعندما يخاطب الفلاح الملك قائلاً "لو في جلالتم ارتديتم ما ارتدي لوجدتموه دافئاً" رد الملك : وماذا ترتدي ؟ قال الفلاح "كل ثيابي يا سيدي"⁽³⁾ . انبعث الضحك هنا من ذكاء الفلاح .

2- الضحك الذي ينشأ من العملية الفكرية ، إذ ينتقل الوعي من المجرد إلى الملموس ، الواضح المرئي : مثلاً يقول احدهم لصديقه بأنه يجب ان يتنزّه وحيداً، فيرد الصديق قائلاً : "وأنا أيضاً ، هيا نتنزّه سوياً" لقد انطلق الصديق من مبدأ ان المتعة التي يلتذ بها شخصيات يمكن التمتع بها جمعاً لا فرداً .

إن فلسفة الضحك تخدم (شوبنهاور) كأحدى الوسائل التي تثبت تفوق الأساس الحدسي على الأساس الفعلي⁽⁴⁾ . فهو لا يعطي الأولوية كما هو مضحك أمام ما هو جاد ، حيث ينصرف الإنسان إلى الضحك بكل رغباته تناسياً ما هو هام وناسياً الماضي والحاضر والمستقبل لأنه يمنع المتعة والرضا ... فللضحك مستويات متنوعة تتعلق بثقافة والمستوى الروحي للإنسان ، فدوافعه تعتبر هامة فأما أن تكون فظة أو جدية ، أي نضحك ونحن نشاهد تصوراتنا البدائية عن الناس ومصائرهم قد دحضها الواقع فتتحقق عندما تتوارى النكتة وراء الجو ، أما الهزل فيتناقض للسخرية والجاد يخفي وراء النكتة⁽⁵⁾ .

جاء رأي (برجسون)* في الضحك باعتباره "وسيلة لتحسين عدم تكيف الفرد داخل الحياة الاجتماعية ولإعادته إلى الطبقة الاجتماعية ، أي إعادة الفرد إلى سلوك مشابه إلى ما هو متفق عليه وبما يتناسب مع قيمة وعاداته وتقاليده كما يكون إنساناً متزناً داخل الحاضنة الاجتماعية ضمن مقياس ذلك المجتمع على الرغم من تلك العادات قد تكون سيئة في بيئة أخرى عبر بيئته"⁽⁶⁾ . يرى (برجسون) ان للضحك

للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : م . س . ذ ، ص 273 .

(1) ينظر : أ . اينكست : تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس ، تر : ضيف الله مراد، (سوريا : دمشق ، 2000) ، ص 223 .

(2) ينظر : م . س . ذ ، ص ص 223 - 224 .

(3) أ . اينكست : م . س . ذ ، ص 224 .

(4) ينظر : أ . اينكست : م . س . ذ ، ص 225 .

(5) ينظر : أ . أنيكست : م . س . ذ ، ص ص 225 - 226 .

* (هنري برجسون) : (1859 - 1914) يهودي فرنسي نزحت أسرته من انكلترا ، تخرج من مدرسة المعلمين العليا وعين مدرساً بالمدارس الثانوية ، ثم أستاذاً للفلسفة بعد حصوله على الدكتوراه ، وظل بها أقرعه المرض ، نال جائزة نوبل للأدب .

للمزيد ينظر : عبد المنعم الحفني : الموسوعة الفلسفية ، ط 1 ، (بيروت : دار ابن زيدون ، ب . ت) ، ص 96 .

(6) هنري برجسون: الضحك ، تر : سامي الدروبي ، عبد الله عبد الدايم ، ط 2 ، (دمشق : دار اليقظة العربية، 1964) ، ص 10 .

وسيلة تساعد الفرد على تكيفه في مجتمعه بما ينسجم مع عاداته وتقاليده ، وان يكون إنسان سوي داخل المجتمع .

فالكوميديا والضحك عنده لا يقعان عند الفرد بل على النمط الكلي "تصر الملهة على عمومية صفات أبطالها وليس على تفردهما"⁽¹⁾ . فالضحك لديه قريب من النقد الاجتماعي الذي يحكم العقل ويجعل أداة الإصلاح والتغلب والانعزالية التي تصيب الإنسان .

أكد (برجسون) على جملة ملاحظات تخص مفهوم الضحك منها⁽²⁾ :

1- لا مضحك إلا فيما هو أنساني ، فإذا اتخذ موقف مظهر مضحكاً فلا بد من وجود علاقة إنسانية معينة ، فمثلاً إذا ضحكنا من حيوان فذلك بسبب ما يتبناه فيه من وضع من الأوضاع الانسانية .

2- يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة التأثر من خلود الانفعال ، ان المضحك لا يتوجه إلى القلب وإنما إلى العقل .

3- يفترض الضحك مجتمعاً لأنه بحاجة إلى صدى ، فهو يكون في المسرح اشد كلما كانت القاعة أكثر امتلاء ، أي إنها تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك .

رأى (برجسون) إن للضحك أساليب في الكوميديا تتمثل بالاتي⁽³⁾ :

1- التكرار : مثلاً مشهد يتكرر سواء بين شخصيات واحدة أو بين شخصيات مختلفة فيولد الضحك من ذلك المشهد المكرر سواء أكان معقداً من جهة وطبيعياً من جهة أخرى .

2- القلب أو الارتداد : مثلاً تكون لبعض الشخصيات في موقف ما ، فإذا حصل الموقف وانقلب وانعكست الأدوار ، سوف يؤدي إلى حصول مشهد هزلي .

3- تداخل السلاسل : يقوم على تراكم حكمين يتناقضان فيما بينهما ويقومان على أساس اللبس كما في الشخصية المسرحية التي تدخل وتتطور في سلسلة من التحولات لذا يأتي الضحك من تداخل التحولات التي اسمها (بالمعاونة والاستقلال) .

قسم الضحك إلى عدة أقسام منها⁽⁴⁾ :

1- الضحك من الأشكال : كالتنكر مثلاً في زي معين ، أو تنكر الفتاة بزي رجل .

2- الضحك من الأفعال : كالضحك من كل ما يغلب الآلية على الطبيعة الحية .

3- الضحك من الطباع : كالضحك على شخصية ما كان تكون بخيلة أو ثرثرة .

4- الضحك من الكلمات : كالتلفظ بكلمات غير مألوفة اجتماعياً .

خلصت الباحثة إلى أن (برجسون) اثبت الاتصال الوثيق بين مظاهر الحياة

واعتبر الضحك سلاح يغالب الإنسان به أنواع الجمود والانعزالية التي تهدد تلك المظاهر . وليس الغاية هو الضحك فقط بل ما بعد الضحك وما يحمله من أهداف

(1) وولتر كير : الملهة والمأساة ، ط1 ، تر : عبد الرحمن أمين مرغلاني ، (القاهرة : دار الأمين ، 2003) ، ص202 .

(2) ينظر : أميره حلمي مطر : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1974) ، ص232 .

(3) ينظر : هنري برجسون : م . س . ذ ، صص 74 - 79 .

(4) ينظر أميره حلمي مطر : م . س . ذ ، صص 232 - 233 .

يراد توصيلها ، فثمة أهداف تحض المجتمع تربوياً وتعمل على بنائه بناءً قوياً للتخلص من جميع المساوئ التي تكسر أو تحاول كسر انحراف المجتمع الذي بني عليها . وكذلك لابد الوقوف بوجه الأهداف التي تحملها شخصيات تشكل خطراً كبيراً على المجتمع وأعرافه وتقاليده .. فالكوميديا إذا أريد بها أن تكون مضحكة لابد أن تكون وسيلة أساسية للوصول إلى غاية إصلاحية ترمي إلى إصلاح مواقع الانحلال في المجتمع وتعمل على القضاء عليه من خلال السخرية والنقد البناء ، وعند افتقارها لتلك المعالجات سوف تكون ناشئة من فراغ .

المبحث الثالث

نشأة شكسبير وحياته الفنية

أنجبت انكلترا بعد شهرين من مولد (مارلو) فرداً آخرّاً للطبقة الوسطى والذي يعتبر الطفل الثاني لمالك الأرض وفي بلدة (ستراتفورد) (وليام شكسبير) عام (1564) على نهر الافون في مقاطعة (ريكيثر) ، والذي كان أبوه (جون) تاجر من تجار المدينة الصاعدين يتاجر بالأصواف والجلود والأخشاب ، فقد كان طموحاً ويرغب في الحصول على المنصب وراء المنصب ، فتدرج في وظائف البلدية حتى انتخب وشغل منصب نائب حاكم (ستراتفورد) وعضو في مجالسها أي بمثابة (العمدة) في وقت كان فيه عمر (شكسبير) يبلغ الخامسة من العمر ، فمهام العمدة كانت من واجبها أيضاً مشاهدة عروض الفرق الجواله بعد أن يؤذن لها بالعرض ، كان ذلك دليلاً على إن كاتبنا قد شهد التمثيل منذ طفولته المبكرة . اما والدته (ماري آردن) فقد انحدرت من عائلة كاثوليكية وهي ابنة لأحد الملاك الزراعيين ، تزوجها

(جون) قبيل تولي الملكة (إليزابيث) العرش وذلك في عام (1558) وجاءهم ثمانية أطفال كان (وليام شكسبير) الطفل الثالث واكبر الذكور سناً⁽¹⁾.

دخل (شكسبير) في سن السابعة بمدرسة في قرية (ستراتفورد) عرفت باسم (الفراحتيق) نسبة لتعليم الصرف والنحو اللاتيني فيها ، فكانت تدرس كذلك الأدب الكلاسيكي القديم والكتاب المقدس خصوصاً . فقد كانت تلك المدرسة ذات سمعة طيبة وهي كالمدراس الأخرى في انكلترا تمد الطلبة بالثقافة العامة حتى سن السادسة عشرة تحت إشراف مراقب في القسم التمهيدي وهي مجانية لأولاد الأعيان في المدينة . وفي سنة (1577) ترك (شكسبير) المدرسة جراء عسر مادي أصاب العائلة وأرغمه على ترك المدرسة⁽²⁾ . أما في عام (1583) تزوج من الأنسة (آن هانثوي) التي كانت بنت مزارع في قرية (شوتري) القرية من بلدته ، وبالغلة من العمر السادسة والعشرين وهو كان في الثامنة عشر من عمره أي تكبره بثمان سنوات ، ووضعت له طفلته الأولى (سوزانا) عام (1583) . أما في عام (1585) وضعت له توأمان هما (جوديت وهامنت) . شكسبير على الرغم من زواجه بها لم يشعر بالسعادة وهو بجانبها مما ولدَ حمل وعبئ أثقل العائلة وخاصة بعد ان ضاقت على أسرته سبل العيش⁽³⁾ .

قام (شكسبير) بمساعدة أباه وأعانه في المعيشة بعد تركه المدرسة الا ان ذلك لم يثن من عزيمته فكان يختلس ساعات من النهار لقضاء أوقات التسلية مع بعض زملائه ، ومشاهدته المسرحيات المتاحة من قبل فرقة (الملكة والايكل اوف ورستر) فيما كانت تزور البلدة بين الحين والآخر وقيامه بالتمثيل بها عندما يتطلب الأمر كبديل لأحد ممثليها⁽⁴⁾ .

ترك (شكسبير) أسرته في عام (1587) بعهدة والده وغادر بلدته (ستراتفورد) إلى العاصمة (لندن) جرياً وراء كسب العيش والرزق والشهرة . فترتب على ذلك عدد من الإشاعات والأقاويل حول سفره ذلك ، منهم من قال إن سبب سفره كان نتيجة خلاف بينه وبين زوجته ، والبعض يرى إن فرقة (اللورد) قد اجتذبت إليها ، في حين الآخر يرى إن سبب سفره كان هرباً من أمر القبض عليه بتهمة اعتدائه على غزلان لأحد الإشراف في المقاطعة ووضعه في حلقة الاتهام⁽⁵⁾ . فبعد مجيئه إلى العاصمة لم يجد ما يعمل إلا الوقوف على باب مسارح الخيول لرواد المسرح الأغنياء ومن ثم قيامه بعمل كخادم في المسرح يتأمل ويحفظ الأدوار خلال خدمته ويقوم في بعض الأحيان كممثل يؤدي الدور الذي غاب عنه صاحبه (كبديل) له أو قيامه بمهمة التلقين لهم فلم يظهر براعته أو تفوقه بالتمثيل بقدر ما أظهرها في التأليف فيما بعد ، فكان يقوم بإعادة وإصلاح المسرحيات القديمة وكتابتها واستمر العمل بكتابتها حتى بلغ الثالثة والعشرين من العمر ، في الوقت الذي كانت فيها لندن

(1) ينظر : فاطمة موسى : م . س . ذ ، ص 11 .

(2) جريس القسوس : حياة وعبقريّة شكسبير ، (لبنان : بيروت ، 1960) ، ص ص 16 - 17 .

(3) ينظر : إيليا الحاوي : م . س . ذ ، ص ص 12 - 13 .

(4) ينظر : لويس عوض : البحث عن شكسبير ، (القاهرة : دار الهلال ، ب . ت) ، ص 68 .

(5) ينظر : فاطمة موسى : م . س . ذ ، ص ص 14 - 16 .

أبان نهضة مسرحية وسياسية وتجارية عالية⁽¹⁾ . وساهم في فرقة كانت تدعى بفرقة رجال اللورد تشاميرين عام (1594) مع بعض من زملائه الممثلين وبقي فيها حتى نهاية حياته المسرحية عضواً بارزاً فهي كانت من اشهر الفرق المسرحية في لندن ، وذاع ولمع صيته وعززت من مكانته الاجتماعية فكتب لها مسرحيتين في العام ، اضافة إلى قيامه بمهامه كممثلاً ومساهمياً في الفرقة فعد ابان تلك الفترة اشهر كتاب المسرح في لندن استناداً إلى عدد المرات التي عرضت فيها اعماله . واعتمدت شهرته في تلك الحقبة على شعبيته بوصفه كاتباً مسرحياً اكثر من كونه كاتباً عبقرياً ليس له مثيل . وبحلول القرن السادس عشر اصبح (شكسبير) رجل اعمال ثرياً اضافة إلى كونه كاتباً مرموقاً ، ذلك الاستقرار المادي ادى به إلى امتلاكه اخصب المزارع في بلدته وشرائه منزلاً كبيراً فيها عرف بـ (المكان الجديد) . فعلى الرغم من نجاح حياته في لندن الا انه ظل شديد الولاء لبلدته . فممتلك هو ورفاقه مسرحاً عرف بمسرح (غلوب) عام (1955) ذلك المسرح الذي بدؤوا فيه أعمالهم الفنية⁽²⁾ . وفيما بعد اصدر الملك (جيمس الأول) في عام (1603) مرسوماً ملكياً يسمح لشكسبير ورفاقه بتسمية فرقهم بفرقة (رجال الملك) مقابل تقديمهم عروضاً منتظمة في بلاط الملكة (إليزابيث) للترويج عن الملك . وحققت نجاحاً كان له منقطع النظير واستأجرت تلك الفرقة لمدة واحد وعشرين عاماً مسرح (بلاك فرايز) الذي استغلته في تقديم عروضها شتاءً بينما كانت تقدم عروضها الصيفية في مسرح (غلوب) الذي بناه هو وشركائه وكان يمثل بداية نضوجه الفكري والفني في تاريخ مسرحه.

نرح (شكسبير) في عام (1612) إلى بلدته بعد ان مل المقام في العاصمة (لندن) وأراد ان يقضي بقية ايام حياته في بلدته ولأنه لم يشعر بالارتياح في تلك المدينة الفخمة على الرغم من انها كانت فترة نشاط مادية وأدبية له .. فكان دائم الحنين إلى حياة الأرياف وما وراء البحار⁽³⁾ . فوافاه الاجل عام (1616) في منزله الجديد ببلدته فدفن في داخل كنيسة بسبب شهرته ومنزلته الواسعة والرفيعة في نفوس أبناء بلدته . أما عن سبب وفاته فيذكر بأنه أقام في عهد (شارل الثاني) حفل انس على شرف الكاتب (بن جونسون) و (ميخائيل درايتون) في منزله فشرب بها وأفرط في شربه فأصابته على اثر ذلك حمى لم تفارقه حتى قضى عليه⁽⁴⁾ . يتضح إن شاعرنا كان ينتمي إلى أسرة من الطبقة الوسطى في الريف الانكليزي الذي ازدحمته وحلقت به الصقور والأنهر التي تهددها الأعاصير ، فهو قرأ لغة الأرض التي أنجبته وأتقن رموزها .

المرجعية الفكرية للدراما الشكسبيرية

يعد (وليام شكسبير) علم من أعلام الأدب المسرحي العالمي ومن كبار الشعراء المسرحيين الانكليز ، لما امتازت به أعماله من أصالة وعبقرية بقيت تراثاً خالدًا للأجيال قاطبة لقوة بلاغته الشعرية المسرحية وخياله الخصب الفسيح وملكاته

(1) ينظر : جريس القسوس : م . س . ذ ، ص ص 31 – 32 .

(2) ينظر : جريس القسوس : م . س . ذ ، ص ص 53-54 .

(3) ينظر : حسين جمعة : أخبار ثقافية ، مجلة الآداب العالمية ، ع 125 ، السنة والوحدة والثلاثون ، 2006 ، ص 29 .

(4) ينظر : جريس القسوس : م . س . ذ ، ص ص 53-54 .

العقلية التي لا تنضب ، هذا ما أكدّه (صموئيل شيلر كولردج) من "إن أعمال وليام شكسبير تجعل القارئ للحظة كائنًا مبدعاً"⁽¹⁾ .

إن القيمة الحقيقية له لا يمكن حصرها في حياته ، فهو كما أكد (جونسون) انه لا ينتمي إلى عصر وإنما لكل العصور فمجتمعه يمتد لحياته بعد الموت ولمكانته في الحياة الثقافية اللاحقة ، "فهو أصبح وما زال عبقرياً للفن"⁽²⁾ . لكل كاتب مسرحي محيطه الخاص به والذي ينعكس بآثاره على كتاباته وإبداعاته فهو يتأثر ويؤثر به ويعمل على خلق مادة موضوعية جديدة خاصة به ، (شكسبير) لم يكن منعزلاً عن محيطه وما يدور حوله بل كان يستلهم من الواقع مادة غزيرة لكتاباته ، فطبيعة البيئة التي عاشها شكلت منطقة ضغط على كتاباته ، إذ كانت انكلترا في تلك الفترة تعد جزيرة شبه معزولة عن العالم الخارجي ، وقيام الكنيسة بتحقيق هدفها بإبقاء الشعب الانكليزي راضياً تحت هيمنتها مسيطرة على عقولهم بمفاهيم الكنيسة القديمة ، ساعد هذا الوضع على انتشار الأساطير اليونانية والرومانية وتاريخ انكلترا مما أدى إلى تمهيد الأرضية لمسرحياته⁽³⁾ .

يعد (شكسبير) الإنسان البارع في خلق التراجيديا والكوميديا والقصة والحياة المسالمة الرغبة ، فهو لا يملك سلطة مطلقة على ضحكنا ودموعنا وأفكارنا فقط بل انه يمتلك مجالاً لا حدود له من التخيل ومصادقية الطباع والصناعة والروح الإنسانية ذاتها⁽⁴⁾ .

نظم (شكسبير) اعماله المسرحية في انكلترا اواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ، غير محددة بقيود الزمان والمكان وانما نظمها للعالم جميعاً وللزمان كله وللشعرية الخالدة . فهو انسان حطم القيود الكلاسيكية وجعل المسرحية كائن حي يخضع لقانون الفن الحي والذوق والعاطفة القانون الذي يستوي امامه الملوك والسوقة على حد سواء⁽⁵⁾ .

ظهرت نظرتان اجتماعتا على خلق عظمته هما نظرة العصور الوسطى ونظرة عصر النهضة فإنهما التقيتا من غير سيطرة إحداها على الآخر وإنما تداخلتا وامتزجتا ، فالعصور الوسطى جاء فيها الشمول والخيال والواقعية البسيطة والفكاهة الخالصة والنابعة من القلب ، وجاءت النهضة بالصورة الفنية الكلاسيكية بما فيها من فخر للنظام وإحساس دقيق ، وقدمت الحكايات المتقنة والحلول البارعة واللعب الرائق بالألفاظ والنظم الشعري تلك الخصائص اجتمعت وانصهرت لتخرج واحد من العصور المهمة والمتمثل بالعصر الإليزابيثي⁽⁶⁾ . الذي استمد (شكسبير) مضمونه الذهني من مناخه نتيجة ذهنيته المتوقدة ، اذ ان مشاكل الحكم وانتصارات

(1) عبد العزيز إبراهيم : أساء تفسير النص ، مجلة الأقلام ، ع 1-2 ، السنة الثانية والأربعون ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 2007) ، ص 47 .

(2) بنيلوبي مري : العبقرية ، تاريخ الفكرة ، تر : محمد عبد الواحد محمد ، (الكويت : عالم المعرفة ، 1996) ، ص 138 .

(3) ينظر : وليام شكسبير : العاصفة ، تر : جبرا إبراهيم جبرا ، (العراق : بغداد ، 1986) ، ص 40 .

(4) ينظر : ليف تولتوي : شكسبير والدراما ، صورة نقدية أدبية ، تر : محمد عبود البخاري ، ط 1 ، (دمشق : دار الحصاد للنشر ، 1992) ، ص 88 .

(5) ينظر : دريني خشبه : أشهر المذاهب المسرحية ، (القاهرة : كلية الآداب ، ب . ت) ، ص 126 .

(6) ينظر : فرانك هويتنج : م . س . د ، ص 56 .

الشخصيات التاريخية والفلسفية والانسانية النزعة والقضايا العلمية والتأملات الميتافيزيقية جميعها أمور شغلت جميع الأشخاص الممثلين من رعاية الملكة (إليزابيث) بما فيهم (شكسبير) الذي تميز عنهم بقدرته على تمثيل الغليان الذهني والفكري لعصره⁽¹⁾.

استسقى شكسبير مرجعياته الفكرية من ينابيع عدة مجسداً إياها في أعماله المسرحية ، وكانت هذه الينابيع كالآتي⁽²⁾ :

- 1- أفاد من الأدب الروماني خاصة بـ (سنيكا) في مسألة إيغاله في الدم وتقسيم المسرحية إلى فصول خمسة واخذ الأشباح عنه.
- 2- أفاد من الشاعر والمؤرخ الروماني (بلوتارك)* صاحب كتاب (السير) والذي يعتبر المعين المهم له ، فاستمد منه موضوعات مسرحياته المتمثلة بـ(يوليوس قيصر) ، (كليوباترا) .
- 3- أفاد من التاريخ الروماني فكتب مسرحية (روميو وجوليت) ، وتاريخ اسكتلندا في (ماكبث) وتاريخ الدنمارك في (هاملت) .
- 4- أفاد من بعض الترجمات مثل ترجمة (جون فلوريو) لكتاب المقالات للكاتب الفرنسي (مونتيني) وترجمة الشاعر الانكليزي (سبنسر) لبعض اثار الشاعر الايطالي (بترارك) .
- 5- أفاد من تقاليد المسرح الانكليزي السابقة له فتمثيلية (المعجزات) التي كان يقوم بها اهل الصناعات والحرف المختلفة ظلت حتى اواخر القرن السادس عشر (1594) واخذ منها انواع الخدم والسادة والجنود .
- 6- أفاد من ظرفاء الجامعة ومنهم (مارلو) الذي مهد الطريق له بعدة أمور منها كالآتي :

- أ- في خروجه على قانون الوحدات الثلاثة .
- ب- في جعل موضوع المأساة أحياناً صراعاً نفسياً يضطرم في نفس البطل .
- ج- في إباحة المناظر الفظيعة على المسرح .
- د- في استخدامه الشعر المرسل بتوسع وبلاغة ، وعنايته بالشخصيات الثانوية أحياناً وفي اعتداد الفرد وشخصيته ، وفي تجسيد الأحداث والأفعال شعراً .
- 7- استمد من كتاب (هولنشد) "في إعدادة لأجزاء خاصة بالجزر البريطانية وعول عليها في حكاياته التاريخية"⁽³⁾ .

وكذلك الكاتب الدرامي (توماس كيد) صاحب مسرحية (المأساة الاسبانية) التي تآثر بها من ناحية بنائها ، حيث تميزت بروعة البناء . فكتب (شكسبير) (بنتوس

(1) ينظر : جون جاسنر : وليام شكسبير ، م . س . ذ ، ص 28 .

(2) ينظر : عمر الدسوقي : م . س . ذ ، ص ص 179 - 194 .

* بلوتارك : (45م - 125م) كاتب مقالة وسير إغريقي ، درس في أثينا ، وسافر إلى إيطاليا ومصر . عاش مدة من الزمن في روما وألقى هناك سلسلة من المحاضرات التي وجهت نحوه الأنظار ، كتب نحو ثمانين كتاب تعالج موضوعات متنوعة مكتوبة على شكل رسائل أو حوارات أو خطب ، تتناقص نصف كتاباته الفلسفة وخاصة علم الأخلاق ، بينما تعالج البقية موضوعات أخرى كالتاريخ والأدب والدين والتربية والتراث القديم .

للمزيد ينظر : ليليان هيرلاندر ، ج . د . بيرسي : دليل القارئ إلى الأدب العالمي ، تر : محمد الجورا ، (بيروت : دار الحقائق ، 1986) ، ص 82 .

(3) عباس محمود العقاد : التعريف بشكسبير ، (بيروت : المكتبة العصرية ، ب . ت) ، ص 93 .

اندرونيكس) وهي مأساة جمع فيها الخصائص الرئيسية التي تميز بها كل من (مارلو – كيد) والتي كانت قصتها مفعمة بالموت والرعب والانتقام هذا ما جعلها على صلة وثيقة بـ (المأساة الاسبانية) ، أي تعلم من (كيد) كيف يملئ النص المسرحي بعدد من الأحداث المبهرة . فانه اعتمد على مسرحيات قديمة وأعاد كتابتها تصرف بها بكل حرية بما يناسب الغرض الذي يكتب من اجله .

كان مسرح (شكسبير) مدرسة عظيمة للتجربة الإنسانية الحية ، أي مدرسة للفكر والشعور فهو لم يكن مرآة للحياة فقط وإنما كان الضوء الكاشف الملتقط في الظلام مشهد ذا حياة أكثر جمالاً وكمالاً⁽¹⁾ . فمسرحه كان مسرحاً باهراً بالنشاط والآثار والحيوية .

ويرى الناقد (رشاد رشدي) بان مسرحه يدين لقوى ثلاث امتزجت وانصهرت حتى أصبحت قوة واحدة ، فمن تلك القوى هي (2) :

- 1- المسرح الكلاسيكي : الذي ظهر أثره في بناء مسرح شكسبير .
- 2- روح العصر .
- 3- التقاليد الفنية للدراما في العصور الوسطى .

لم يكن هدفه هو المسرح فقط ، بل كانت الدراما هدفه كذلك ، فقد تميزت الدراما عنده بفرض سلطتها حتى نهاية القرن الثامن عشر وذلك من جراء التجديدات الأسلوبية والبنىات الجديدة التي اتبعتها مخيلته ، بحيث أزاح الثوابت الدرامية الأرسطية⁽³⁾ . فهو استطاع "في مسرحياته أن يخرج على وحدة الزمان ووحدة المكان ، أي انه جعل الحوادث تجري في أكثر من يوم وليلة ، وعدد من الأماكن التي تجري فيها الحوادث"⁽⁴⁾ .

وصفت دراما شكسبير (بالدراما الشكسبيرية) دليل على مكانته في إنشاء بنيات درامية مستحدثة تمثلت في ازدياد العقد الثانوية ، في حين تبقى الأهمية للبطل المحوري وللعقدة الرئيسية ، كما تحدث الفاجعة عبر التضحية بشخصية البطل ، فقد قتل أبطاله على المسرح وأراق الدماء ، وجمع بين المضحك والمحزن في المسرحية الواحدة والمشهد الواحد وهذا ما يؤكد على أوجه التشابه بين الشكل الأرسطي والشكسبيري وهو مفهوم البطل⁽⁵⁾ . فاهم المميزات الدرامية له هي سخريته من الأشياء التي لا تظهر على حقيقتها إذ يعتمد إلى تصوير التناقض بين المظهر والحقيقة ، وعلاوة على ذلك انه كان يلعب على الحقائق المتناقضة⁽⁶⁾ .

(1) ينظر : مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت : دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير ، تر : عبد الله راضي ، (بغداد : المكتبة الوطنية ، 1977) ، ص75 .

(2) ينظر : رشاد رشدي : م . س . د ، ص76 .

(3) ينظر : م . س . كوركتيان : موسوعة نظرية الأدب ، تر : جميل نصيف التكريتي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986) ، ص74 .

(4) ينظر : محمد نصار ، قاسم كوفحي : تنوع الفنون الدرامية ، ط1 ، (عمان : اريد ، 2007) ، ص43 .

(5) ينظر : فوزي فهمي احمد : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ط2 ، (القاهرة : الهيئة المصرية ، 1986) ، ص32 .

(6) ينظر : عمر الدسوقي : م . س . د ، ص194 .

فـ"الحجر الأساسي للدراما الشكسبيرية هو نزوعها الإنساني الذي يتناقض تنافساً ظاهراً لإرادة القوة الكامنة في الفلسفة الميكافيلية لذلك العصر"(1). يعد (شكسبير) كاتباً درامياً أعمق واشمل من أي كاتب درامي آخر فهو يمثل عصر النهضة الإليزابيثية هذا لا يجعل منه مفكراً اجتماعياً أو فلسفياً بل كاتباً مسرحياً لا نهاية له أبداً للأفق الذي تحرك منه .

امتازت أعماله المسرحية من حيث الحككات بتعددتها ، فهو لا يلتزم بحبكة واحدة وإنما أكثر من حبكة احدهما رئيسية تمثل العناصر الثانية في الإنسانية والأخرى ثانوية تمثل بعض المظاهر المؤقتة في حياة الإنسان ، والغرض من العقدة الثانوية هو إثارة الجمهور واستيفاء عنصر الجاذبية حقه .. وتمكنه من إظهار شخصيات عديدة بجانب شخصية البطل ، وعرض نماذج بشرية لها الاتصال مباشرة بحياة البطل وتقرير مصيره(2) . أي إن تلك العقد تكونان ممزوجتان فيما بينهما ومكملتان للآخرى . فتعددتها (القصص) لم يفقدها وحدة الموضوع (الحدث) وإنما كانت كمنظومة متعددة الأفلاك غير إنها تعمل جميعاً لهدف معين واحد ، تلك التعددية لم تكن غاية بذاتها عنده بل مجرد شكل يساعده على إبراز جوانب مختلفة من الفكرة الجديدة التي أرادها وهي واحدة(3) .

اكتسبت اللغة لدى شكسبير خاصية تباينت بين لغة النثر ولغة الشعر من ناحية الصياغة وتراكمها وإيماءاتها المعبرة من خلال الاستعارة والتشبيه والمجاز تبعاً للضرورات الفنية التي اقتضاها المسرح الإليزابيثي من جهة وبغية تحقيق التناغم النفسي والاجتماعي للشخصية من جهة أخرى . فقد حرص على لغة النثر في الموضوعات الشعبية التي تحلل المواقف في صيغة الحوار العادي البسيط تلك اللغة التي تميزت بها شخصيات المهرج والمضحك . أما لغة الشعر فقد اشتغلت في مديات تخيلية كشفت العوالم الداخلية والخارجية للشخصيات وأضحت عن نوازعها ومأساتها وطموحاتها ، تلك اللغة التي كانت تمثل شخصيات النبيلة والرفيعة في الملوك والأمراء(4) . "فعلى الرغم من احتواء مسرحيات شكسبير على النثر والشعر المقفى إلا أنه استخدم في المقام الأول شكلاً شعرياً موزوناً غير مقفى سمي بالشعر المرسل"(5) .

تطورت موهبته الشعرية تحت تأثير عصر تزايد فيه النظم الشعري الغنائي والحر ، فحقق أستاذية في اللغة وقت لم تكن فيها الكلمات مرنة وكانت الجمل حرة من قواعد النحو المدرس . فكانت له موهبة فطرية متأتية من قدرته على صياغة المقاطع وانتقاء المفردات المثقلة بالمعاني والدلالات ، فهو كاتب يختلف عن كتاب عصره من حيث الدرجة التي اعتبرت سر للتفوق الإنساني لذاتية الفرد(6) .

(1) جون جاسنر : م . س . د ، ص 31 .

(2) ينظر : عمر الدسوقي : م . س . د ، ص 202 .

(3) ينظر : جميل نصيف التكريتي : بعض خصائص الفن الدرامي عند شكسبير ، مجلة المسرح والسينما ، ع 1 ، (بغداد : وزارة الثقافة ، 1970) ، ص 46 .

(4) ينظر : برادلي : التراجم الشكسبيرية ، ج 1 ، تر : حنا الياس ، (القاهرة : ب . ت) ، ص 59 .

(5) وليد البكري : موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، (الأردن : عمان ، 2003) ، ص 44 .

(6) ينظر : جون جاسنر : م . س . د ، ص 29 .

بنيت أعماله المسرحية على شخصياتها أكثر مما هي مبنية على عقدها وموضوعاتها ، فالدراما الشكسبيرية كانت تهتم بالشخصيات وبالإرادة ، فلم تكن تلك الشخصيات التي ابتدعها نماذج لهذه العاطفة أو تلك . وإنما كانت كائنات حية، مملوءة بمختلف العواطف والردائل ... علاوة على امتلاكها لديناميكية معينة⁽¹⁾ . فقد أكد على قيمة الفرد والنزعة الفردية التي اعتبرها مفتاح الحياة بالنسبة له ولعصره ، وانه خلق شخصيات متفردة بشكل بارز ، وتتولد الصراعات في أعماله تولداً متنوع الأشكال والصور بدوافع من ممارسة الإرادة الإنسانية لذاتها ، فالإنسان يناضل من اجل الإنسان وليس ضد القدر ولا ضد الرب ولا الوراثة ، لذلك فالدراما عنده هي دراما الإرادة الفردية⁽²⁾ .

انقسم عالم (شكسبير) من ناحية شخصياته المسرحية في مجمل أعماله إلى ثلاثة أقسام وهي كالآتي⁽³⁾ :

- 1- طائفة أخذها من التاريخ فلم يلمسها بريشته الفنية السحرية إلا بعض اللبس ومن هذه الطائفة (جون - هنري - ريتشارد - يوليوس قيصر - كليوباترا) .
- 2- طائفة وردت أسماؤها في القصص والأساطير القديمة الشائعة في عصره ، ولكنها تظهر في مسرحياته بحياة جديدة ونشاط تلك الطائفة كانت مفخرة للشاعر منها (هاملت - عطيل - ماكبث - اياغو - شاييلوك - فولستاف) .
- 3- طائفة الكائنات الغيبية والأحياء الخرافية (كالسواحر - بنات الغاب - الجن - الأشباح) شخصية (بك - شحط السواحر) .

فيتميزون أبطاله وشخصياته بعمق التفكير وطلاقة الحركة والقوة وهم يمتلكون الحرية الكاملة في التفكير والشعور والعمل وهم يتصرفون بما توحى لهم عقولهم وعواطفهم ، فعلى الرغم من أنهم ينحدرون من الطبقات العليا والنبيلة إلا أننا نرى إن (شكسبير) يمنحهم صفات لم تكن ملكاً لهم وحدهم لأنهم ملوك ، فحسب وإنما بشر فهو يؤكد الصفات والخصائص الإنسانية⁽⁴⁾ .

لم يتقيد (شكسبير) في كتاباته لمسرحياته بالأصول والمبادئ الكلاسيكية ولا يأبى أصول أخرى غير التي هدته إلى عبقريته الخاصة⁽⁵⁾ . تلك العبقرية التي كانت تقوم "على استشارة إرادة وصلت إلى أقصى درجات عنفها ، أو دفع بها إلى نتائجها المتطرفة تبعاً لقانون لا يقبل أدنى استثناء"⁽⁶⁾ .

تري الباحثة إن أعمال (شكسبير) المسرحية هي التي أسفرت تلك العبقرية النافذة وأسرت كل وجه من أوجه الحياة البشرية وظروفها ودوافعها الداخلية بلغة مازالت لها سحرها الخاص لجميع القراء والمخرجين والمؤلفين قاطبةً . وتجلت

(1) ينظر : مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت : م . س . د ، ص ص 13-14 .

(2) جون جاسنر : م . س . د ، ص 30 .

(3) جريس القسوس : م . س . د ، ص ص 111-114 .

(4) ينظر : حسين علي هارف : فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية ، ط 1 ، (اربد : دار الكندي للنشر ، 2001) ، ص ص 30-31 .

(5) ينظر : محمد مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، (مصر : دار النهضة ، ب . ت) ، ص 39 .

(6) جان دوفيو : سوسيولوجية المسرح ، تر : حافظ الجمالي ، ج 2 ، (دمشق : وزارة الثقافة والإعلام ، 1976) ، ص 345 .

كذلك عبقريته الفنية من استيعاب الأشكال الفنية التراثية والشعبية وإعادة صياغتها استجابة لمتطلبات العصر ولشروط الممارسة المسرحية الذي ترك لها الأثر الأكبر سواء كان ذلك في الشكل أو المضمون ، فقد عمل على شخصيات وعرض أحداث عرضاً متكاملًا ومتناسكاً .

المحور الثالث

المرجعية الفكرية لكوميديا شكسبير

كان اثر الكوميديا عنده يدين للكوميديا السائدة في عصره والسابقة له ، إذ انه لم يقلدها بل يخلق كوميديا جديدة مغايرة عن بقية الكوميديات المألوفة ، فقد اعتمد على مرجعيات ومصادر فكرية عدة في تناوله لموضوعه الكوميديا منها جاء متمثلاً بالاتي :

1- كانت لتجربته الزوجية الخاصة اثر لكتابته لإحدى الكوميديات المتمثلة في (الليلة الثانية عشرة) ، حينما جعل الدوق يحذر من زيجة كان العريس فيها اكبر من العروس بقوله :

"ولكن فلتأخذ المرأة .

من هو اكبر منها عمراً ، فبذلك تساويه وتبلى معه ، وبذلك تستقر مستوية في قلب زوجها .."(1) .

2- أفاد من الروايات الشعبية بين المواطنين ، وكذلك قصص الرحالة المعاصرين المليئة بالحوادث المسلية والطريفة ، فقد ارتبطت مسرحية (حلم ليلة صيف) بالفن الشعبي وخلق منها خطه معقدة على مستويات متعددة اختلطت فيها الحقيقة بالخيال والملاحظة الدقيقة للحياة اليومية بالتقليد الشكلي الزائد(2) .

3- أفاد من الشاعر الروماني (أوفيد)* صاحب كتاب (التغيرات) فقد كتب شكسبير (ترويض الشرسة) و (تاجر البندقية) الذي تضمن أسطورة (ميديا) وإعادتها الشباب إلى زوجها (جيسون) مجسدة إياه على لسان (لورنزو)(3) .

4- أفاد من الكاتب اللاتيني المسرحي (بلاوتس) صاحب النزعة الكوميديّة والذي اثر تأثيراً مباشراً على (شكسبير) من ناحية توجيه العقد ودراسة الطباع ، فقام بكتابته

(1) ينظر : جون جاسنر : م . س . ذ ، ص 27 .

(2) ينظر : مجموعة النقاد والأدباء السوفيت : م . س . ذ ، ص 95 .

* (بوبيليوس أوفيديلوس) : ولد في سولمونا في روما عام (43 ق.م – 18 ب.م) ، اظهر كفاءة وذكاء على أقرانه في مدارس الخطابة ، فضل المقالات الخطابية على المناقشات الأدبية ، طرده الإمبراطور أوكستس من روما في عام (8 ب.م) ومات في المنفى .

للمزيد ينظر : احمد عثمان : م . س . ذ ، ص 263 .

(3) ينظر : محمد حسن عبد الله : كليوباترا في الأدب والتاريخ ، (القاهرة : المكتبة الثقافية ، 1971) ، ص 32 – 34 .

للمزيد ينظر : ، سامي عبد الحميد : العرب في مسرح شكسبير ، أطروحة الدكتوراه (غير منشورة) ، (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، 2004) ، ص .

- (ملهاة الأخطاء) على نمط مسرحية (التوأمان) لبلاوتس والذي أضاف بها بعض العناصر الجديدة⁽¹⁾ . وكذلك استخدم (شكسبير) اسم العبدین (ترانیو – کریمیو) في ملهاته (ترويض الشرسة) المقتبسة عن (بلاوتس) في ملهاة (بيت الأشباح) من ناحية تأثره ببعض المواقف الموجودة فيها⁽²⁾ .
- 5- أفاد من المسرحية الهزلية كما في كتابته لمسرحية (ترويض الشرسة) التي كانت ذا طبيعة مبسطة⁽³⁾ .
- 6- أفاد من المسرح الايطالي في عصر النهضة ، وخاصة الملهاة الشعبية (كوميديا دي لارتي) ، فقد حذا في كوميدياته الأولى حذو تلك الملاهي الايطالية التي وضعته في موضع لا ترقى إليه العقلية القروية الساذجة⁽⁴⁾ .
- 7- أفاد من أفكار (ميكافيلي) التي تتخلل نسيج معظم أعماله ومؤثرة في طريقة معالجته للشخصيات وفي آراءه بالنسبة للأخلاق والسياسة فكان يرى الصراع بين الإنسان وضميره كصراع في الإرادة والرغبة في الفعل وتجنبه⁽⁵⁾ .
- 8- أفاد من الكاتب الايطالي (اريسـتو) في مسرحية (المزورون) عام 1509 والتي كتبها نثراً ، فقد كتب مسرحية (ترويض النمرة)⁽⁶⁾ .
- 9- أفاد من الأدب الايطالي في الاحداث الشعبية ، ومن الكشف والأخبار عن غرق السفينة الكشفية ، في كتابته لمسرحية (العاصفة)⁽⁷⁾ .
- 10- أفاد من الكاتب والأديب الايطالي (بوكاشيو)* في كتابته لملهاة (العبرة في الخواتم)⁽⁸⁾ .
- 11- أفاد من بعض الكتاب الإليزابيثيين المعاصرين له امثال (جون ليلي) التي تشابهة مؤلفاته مع مؤلفات (شكسبير) من ناحية براعة الأسلوب وإظهار الشخصيات خاصة منها الخدم والأذكاء منهم⁽⁹⁾ . فقد أفاد منه في المقاطع البلاغية الزاهية والحوار الذكي في كوميدياته التقليدية الأولى .
- 12- أفاد من الكاتب (مارلو) صاحب مسرحية (يهودي مالطا) في كتابته لمسرحية (تاجر البندقية)⁽¹⁰⁾ .

(1) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 54 .

(2) ينظر : احمد عبد الرحيم أبو زيد : م . س . ذ ، ص 63 .

(3) ينظر : مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت ، م . س . ذ ، ص 95 .

(4) ينظر : جين ديز : الثقافة الأجنبية ، ع 1 ، (بغداد : دار الجاحظ ، 1982) ، ص 151 .

(5) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 80-81 .

(6) الارـدس نيكول : المسرحية العالمية ، ج 1 ، م . س . ذ ، ص 281 .

(7) ينظر : عباس محمود العقاد : م . س . ذ ، ص 99 .

* بوكاشيو : (1313 – 1375) من الكتاب والأدباء الايطاليين صاحب رواية (ديكاميرون) تلك الرواية التي كانت المفتاح الذي فتح الباب أمام الأدب الأوربي ، والتي عدت من الروايات المهمة في الأدب الايطالي ، أفاد أدباء فلورنس من عونه في الكتابة باللغة الايطالية التي حرص عليها كثيراً .

ينظر : ول وايرل ديوارنت : قصة الحضارة ، النهضة ، 18 ، ج 1 ، مجلد 5 ، تر : محمد بدران ، (بيروت: دار الجيل ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ب . ت) ، ص 216 .

(8) ينظر : شكسبير : العبرة في الخواتم ، تر : عباس حافظ ، (القاهرة : دار المعارف ، ب . ت) ، ص 161 .

(9) ينظر : بي . ايفور ايفانيز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . ذ ، ص 51 .

(10) ينظر : عباس محمود العقاد : م . س . ذ ، ص 97 .

13- اخذ عن الكاتب (روبرت غرين) في مسالة الحيل الرئيسية والثانوية واستخدامه شخصية المهرج والبلاط والسحرة والعفاريت والتي كانت الطريق الممهدة لمهارة (حلم ليلة صيف)⁽¹⁾ .

14- أفاد من شخصية الممثل الكوميدي (روبين آرمين) في كتابته لدور المهرج (فنست) في الليلة الثانية عشرة وفي مهارة (كما تشاء) .

15- تأثره بابنته (جوديت سوزانا) في عكسه للقوة التعويضية للروح الانثوية في كوميدياته المتأخرة⁽²⁾ .

16- أفاد من الشاعر الانكليزي (سبنسر) صاحب قصة (ملكة الجان) في كتابته لمسرحية (جعجعة دون طحن)⁽³⁾ .

اقتبس (شكسبير) من بعض الآداب القديمة عن طريق الاطلاع أو السماع أو الإلمام بالاحداث الشعبية والإشاعات الرائجة في إعادة صياغته لحبكات جديدة على غرار الحبكات القديمة فقد اهتم برواية القصة أكثر من القصة نفسها .

سميت أعماله المسرحية الملهاوية / الكوميدية بـ(الكوميديا الرومانسية) حسب تصنيف عدد من النقاد أمثال الناقد (الاردس نيكول) كما جاء في كتابه (علم المسرحية) ، تلك الكوميديا التي كانت تعد نمطاً من أنماط الكوميديا العليا . ومرت كتاباته بثلاث مراحل تمثلت بالاتي :

1- الكوميديا الرومانسية في بواكيرها الأولى .

2- الكوميديا الرومانسية في مرحلة نضجه الفني .

3- الكوميديا الرومانسية المرة أو الفاجعة⁽⁴⁾ .

امتاز النوع الأول بعدة خصائص منها كانت الأحداث مفككة قليل الترابط وتقترب حبكتها من مصادرها ، ويكون اعتمادها على الأحداث أكثر من اعتمادها على رسم الشخوص وأسلوبها الشعري غير متطور ، فالشعر الوصفي كان يميل إلى الأسلوب المنمق أكثر من الارتباط المباشر بالتطور للشخوص أو القصة ، أما نصوصها فكانت مبنية على الشخصية وغير متقنة وترتيباتها اللغوية مفككة ؟؟؟؟؟ ، يكثر في حوادثها التندر والمناظر المضحكة⁽⁵⁾ . اختلفت تلك المهارة / الكوميديا التي كتبها في مطلع حياته عن الكوميديات التي كتبها في مرحلة نضجه الفني في البناء الدرامي وخلق الشخصيات⁽⁶⁾ .

أهم أعماله المسرحية في تلك المرحلة تمثلت بالتالي :

أ- عذاب الحب الضائع .

ب- كوميديا الأخطاء .

ج- سيدات في فيرونا .

(1) ينظر : ايفور ايفانز : تاريخ الأدب الانكليزي . م . س . د ، ص 118 .

(2) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . د ، ص 114- 115 .

(3) ينظر : عباس محمود العقاد : م . س . د ، ص 98 .

(4) الاردس نيكول : علم المسرحية ، تر : دريني خشبة ، (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلان ، ب . ت) ، ص 381 .

(5) ينظر : أسواق المرید ، حياة شكسبير ، نشيد الربيع، مجلة الأديب العربي ، بتاريخ 2008/6/1 .

www.merbad_net.

(6) شفيق مجلي : م . س . د ، ص 13 .

د- ترويض الشرسة .

أما المرحلة الثانية امتازت بأنها تختلف عن ملاهي (ارستوفانتيس – بلاوتس – يترانس) وسذاجة المسرحية الهزلية الوسطية ، ففيها نوع من أنواع التسامي وملتقى الذاتي الموضوعي ويكون الضحك العقلي اكتساب صورة عاطفة⁽¹⁾ . فكانت تعكس طرائق السلوك والأنماط الانجليزية في عصر (إليزابيث) ، وإضفاءها الجو الرومانسي الجياش بالعاطفة الذي يقوم على المخادعة وليس على النقد اللاذع واصطبأها بصبغة خفيفة لا تباين فيها متمثلة بالتندر المكبوح بالشكيمة وجميع تلك الملاهي مليئة بمغريات تلذ ملكاتنا المفكرة وعواطفنا⁽²⁾ .

أما أهم أعماله في تلك المرحلة تمثلت بالتالي :

أ- تاجر البندقية .

ب- حلم ليلة صيف .

ج- كما تشاء .

د- زوجات وندسور المرحات .

هـ- جعجة دون طحن .

و- الليلة الثانية عشره .

ز- واحدة بواحدة .

أما النوع الآخر فقد كتب الملهاة / الكوميديا المفجعة تلك الملاهي التي كتبها وكأنه يقدم رؤى جديدة امتازت بالدقة من ناحية بنيتها المسرحية ورقة أشعارها ، فقد اصطبغت بصبغة وثيقة الصلة بروح مسرحيات الكاتيين (بومنت فلتشر) ، وأمكنها بعيدة وغير موجودة في عالمنا وأكد فيها على المبالغة من جهة واخذ (شكسبير) بالسنان الجديدة التي جرى عليها الكتاب الأحداث منه عهداً من جهة أخرى⁽³⁾ .

أهم أعماله في تلك المرحلة تمثلت بالتالي :

أ- العبرة في النهاية .

ب- حكاية الشتاء .

ج- العاصفة .

بدأ بكتابه للملهاة بتقليد النماذج القديمة والمعاصرة له ، ثم سرعان ما شق طريقه وأصبح له أسلوباً خاصاً يميزه في كتاباته لها ، فهو إنسان ومفكر يختلف عن غيره من الكتاب الكوميديين بسبب اختلاف بيئته وظروفه ، فكان أسلوبه متمثل بمزيج من عناصر عدة حددها الناقد (بوتس) بأربعة عناصر تمثلت بالاتي⁽⁴⁾ :

1- اعتمدت ملاهيته على عنصر (الشعر الحسي) كما في مسرحية (حلم ليلة صيف) والذي كان أساس اللغة المسرحية فيها ، فقد جاء على لسان (تيتانيا) ملكة الجان الذي جرى بين (تيتيانا) و (اببيرون) ملك الجان تمثل الحوار بالتالي :

(1) ينظر : الارلس نيكول : المسرحية العالمية ، ج2 ، م . س . ذ ، ص31 .

(2) ينظر : الارلس نيكول : علم المسرحية ، م . س . ذ ، ص ص384-386 .

(3) ينظر : الارلس نيكول : م . س . ذ ، ص387 .

(4) ينظر : ل . ج . بوتس : الملهاة في المسرحية والقصة ، تر : ادوار حليم ، (مصر : الدار المصرية ، ب . ت) ، ص ص110-124 .

"فلو عرضت ارض الجان لما بعث بها هذا الغلام

لقد كانت أمه من تابعات مذهبي

وكثيراً ما وقفت في الهواء الهندي العتيق إلى جانبي

تجاذبني الحديث في غسق الليل

أو جلست معي على رجال (تيتون) إله البحر الصفراء" (1).

ذلك العنصر استخدمه الكاتب لكي يبعث الحياة في مشاهدة ويحدد معالمها .

2- عنصر (النكتة أو المبادرة الذهنية) فقد كان أغزر معنى وأكثر اتقاناً وتأنقاً ، كما جاء في مسرحية (جعجة دون طحن) المتمثلة بنجوى (بندك) المخدوع بحب (بياتريس) :

"لا يمكن أن يكون الأمر مجرد مهزلة ، فالمحادثة تتسم بالرصانة ، لقد حصل الجماعة من هيرو على جميع الوقائع ، ورثوا لحال بياتريس التي يبدو ان حبها بلغ أوجه. انها تحبني ، وعليّ ان أبادلها حبها . لقد بلغني إلى أية درجة أنا ملام في تصرفي حيالها . إذ قالوا اني سأحتقر حبها إذا أعلنته لي ، وإنها تفضل الموت على ان تبوح لي بحبها هذا . لم أفكر قط في الزواج . ينبغي ان لا أكون متعالياً . هنيئاً لمن ينتقدون بعضهم بعضاً فيعتمد كل منهم إلى إصلاح ما اعوج من سلوكه. يقال إنها سيدة جميلة . وهذا أمراً أكدده أنا أيضاً ، وإنها فاضلة وهذا الأمر لا يستطيع إنكاره ، وإنها عقلانية ، إلا في حبها لي ، أما هذا فلا يدل من جانبها على عقل راجح أو على جنون مطلق ، لأنني بدوري أهيم بحبها" (2).

3- عنصر (البلاغة المنظومة المنتقخة المسرفة) التي أكد عليها (شكسبير) في ملاحيه ، ومن شأنها تعمل على إيقاف الفعل وتزيد تأثيره المسرحي بالنزول بالشعر إلى مرتبة عامة تقرب موضوع المسرحية المحددة إلى الأذهان وتضفي عليه بنظره أكثر تحولاً . تلك البلاغة التي كانت عاملاً هاماً في نضج أسلوبه الملهوي . كما جاء في مسرحية (عذاب الحب الضائع) .

"عندما يبرز المضعف العطر والبنفسج الأزرق

والنبته المستمدة رونقها من لمعان الفضة المشرق

وزهرة الربيع النضرة الذهبية اللون تزدهي

وتكسو بروعتها البراري في هذا الفضاء غير المنتهي

يغرد العصفور عندئذ متنقلاً فوق الأغصان يلتهم" (3).

4- أما العنصر الرابع والأخير فهو (الذوق والإدراك الساذج البسيط) ، كان دوماً يحب المشاعر الطيبة التي يعبر عنها بأسلوب واضح صريح ، مستخدمة إياه في ملاحيه الأولى لتمثل في غلاف من البساطة في شخصياته مثل شخصية (بطم) في مسرحية (حلم ليلة صيف) إذ يقول لـ (تينانيا)

"لا العقل ولا الحسن ! ولو ان لي من العقل ما يخرجني من هذه الغابة لكان لي منه ما يكفيني" (1) .

(1) وليام شكسبير : حلم ليلة صيف ، تر : حسن محمود ، ط1 ، (دار مارون عبود : 1982) ، ص120 .

(2) وليام شكسبير : جعجة دون طحن ، تر : جورج يونس ، ط1 ، (دار مارون عبود ، ب . ت) ص49 .

(3) وليام شكسبير : عذاب الحب الضائع ، تر : أ . ر . مشاطي ، ط1 ، (دار نظير عبود ، 1988) ، ص178 .

ويتجلى تأثير هذا العنصر في ملاحيه الأخيرة ، كما جاء في مسرحية (حكاية الشتاء) على قول (أوتوليكس) .
"كم وددت أن أكون شريفاً . لكن حظي لم يسمح لي يوماً بذلك ، وها هو قد وضع اللقمة سائفة في فمي ، فعلي ان انعم الآن بحظين لا يستهان بها حصولي على الذهب الوافر"⁽²⁾ . أعدت تلك البساطة الخصبة أعلى مرتبة وصل إليها في أسلوبه.

(1) وليام شكسبير : حلم ليلة صيف ، م . س . ذ ، ص 150 .
(2) وليام شكسبير : حكاية الشتاء ، تر : أ . ر . مشاطي ، ط 1 ، (دار نظير عبود ، 1988) ص 347-348.

ويمكن للباحثة إجمال مميزات الكوميديّة الشكسبيرية بما يأتي :

- 1- إن الحب هو الخط الرئيسي في كوميدياته وهو يمثل اللحظات الشاعرية بين العشاق الذين إذ لم يتزوجوا في افتتاح المسرحية أما هم لم يلتقوا أو هنالك عوائق في علاقاتهم .
- 2- تتضمن كوميدياته على شخصيات متنوعة بشكل واسع تمتلك الثقة بالنفس وتؤكد الذات ونابضة بالحياة وتعالج مواضيع الحب والصادقة في مجتمع راقى .
- 3- تحتوي على الإشعار الغنائية التي تغنى بواسطة شخص .
- 4- تتضمن العديد من الشخصيات النسائية الذكية والتي تظهر مختفية عادة بمظهر رجل .
- 5- اهتمت كوميدياه برسم الشخصيات بدقة وعمق بشكل يساعد على تكثيف موضوعاتها وطروحاتها الفكرية والتربوية وعرض شخوص ثانوية تزيد من القيمة الدرامية للحدث .
- 6- جمعت كوميدياه بين ما هو حقيقي وواقعي وبين ما هو خيالي .
- 7- جمعت كوميدياه بين المضحك ورنه المحزن .
- 8- جمعت كوميدياه بين خفة الظل والفتنة اللتان تعتبران الدعامة الأساسية لها .
- 9- جمعت كوميدياه بين الرومانسية والمثالية والحس الواقعي .
- 10- أهملت سرد التفاصيل ، وامتازت بقوة تركيب جملها .
- 11- اعتمدت كوميدياه على الفكاهة التي تقوم على المفارقات من صنع الطبيعة البشرية .
- 12- تضمنت كوميدياه الإحساس والارتباط بالقرب من الطبيعة .
- 13- امتلأت كوميدياه بالضحك ، التهكم ، السخرية ، اللعب بالكلمات .
- 14- تضمنت على حكايات متعددة ومهمة ذات عقد محبوكة حكيماً جيداً فيما بينها (ثنائية التعبير) .
- 15- اعتمدت بعض كوميدياه على المفاجأة التي تخلقها الصدفة او الخطأ غير المقصود بشكل شامل (الالتباسات والمغالطات) .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- 1- عصر النهضة عصر تطوير لكل انساق القيم الجمالية والأخلاقية والاجتماعية. التفكير الأخلاقي الجديد جاء وفق (إحياء النزعة العقلية) وكذلك إحياء التراث اليوناني واللاتيني ونبذ اللاهوت في العصور الوسطى .
- 3- إن جميع التغيرات الجديدة التي جاء بها عصر النهضة كانت تشوبها نوعاً من النزعة الفردية ولاسيما في مجال العلوم الإنسانية .
- 4- شملت النهضة كافة الميادين منها ما يخص مجال الفكر ومنها ما يخص مجال التربية .
- 5- دخول أسس ومفاهيم جديدة حاول (ميكافيلي) طرحها من خلال آرائه التي كان لها الدور في تأسيس وربط السياسة بالدين والمجتمع من خلال بحث تلك القيم عبر أعماله .
- 6- إن طبيعة الدراما بدأت بالتطور وأخذت ترسخ كياناً جديداً مخلفاً نوعاً ما ممزوجاً بروح العصر الذي ولدت فيه ومنه ، إضافة إلى إحياء الفنون القديمة الإغريقية والرومانية .
- 7- الأمل يجب أن يقضي على الخوف من الوسائل في سبيل تحقيق الغايات التي لا بد للإنسان حتى وان لجأ إلى الحيلة والخداع كي يعيش .
- 8- يعد (اريسطو) أباً للدراما الكوميديّة الحديثة .
- 9- الحركة الإنسانية كانت أهم عامل من عوامل الإصلاح الأخلاقي والديني والتربوي والاجتماعي الذي اشتدت الحاجة إليه في عصر النهضة .
- 10- التربية في عصر النهضة كانت تربية حرة تنوعت وشملت التربية البدنية الجمالية والأدبية والاجتماعية ، كما شملت العناصر المعنوية المجردة للأديب واللاهوت وتعاليم الكنيسة .
- 11- يعد العصر الوسيط بالنظر إلى عصر النهضة والنهضة الإليزابيثية ذا بنية عاجزة عن مسايرة كل ما هو جديد .
- 12- استقبال أفكار نظريات جديدة منها فكرة النظام والعمل على ربط العلاقات بين الإنسان في المجتمع ، مما جعل تلك الفكرة مهيمنة على كثير من كتابات مؤلفي وكتاب العصر الإليزابيثي .
- 13- حصل ثمة توازن متحول بين الاهتمامات الفردية والاهتمامات الجماعية وهي الذات وتحقيق مطامحها التي أساسها ليس انعزالياً وانفصالياً وإنما كانت هنالك سمة النقاش والتبادل الفكري بين الفرد ومحيطه .
- 14- ظهرت حرية الفرد في العصر الإليزابيثي بشكل كبير وانعكس على كافة الميادين والجوانب بسبب التحرر في السلطة الدينية ورجال الكنيسة .
- 15- الدين الحقيقي هو دين التعايش السلمي بين الأديان المبنية على قاعدة وحيدة وهي التفاهم المشترك وحرية التبادل .
- 16- عمد (بيكون) إلى تطهير العقول من كل ما يشوبها من تعصب وجمود .
- 17- عصرنة البنى الدرامية وأشكالها بروح جديدة من خلال أفكار اجتماعية وموضوعات ملائمة لمناخ العصر الاجتماعي عليها .

- 18 - أصبح للدراما الإليزابيثية وظيفة جديدة نابغة من التعبير عن أخلاقيات الفرد وتلك الوظيفة هي التعليم أولاً ومن ثم المتعة ثانياً .
- 19- أخذت المسرحية الانكليزية بعداً جديداً من ناحية المضمون التي تمنح خطاباتها في التاريخ والأسطورة وبشخصيات تجمع بين الملوك والأمراء وشخصيات اقل مستوى منها أو على مستوى الأسلوب المسرحي الذي يبدأ بالغة الشعرية .
- 20- التربية في العصر الإليزابيثي كان الغرض منها الثقافة ، غرس الفضيلة – التهذيب – الكتابة العلمية وعلى الأهداف التي لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الآداب .
- 21- إن المسرحية الكوميدية تتوقف على وجهة نظر الكاتب إلى الحياة ، ففيها يهدف المؤلف إلى إصلاح المجتمع أو تطهير النفوس أو إشباع العواطف النبيلة أو تحريك العقول أو حل المشاكل .
- 22- الكوميديا مجهر يظهر العيوب والتناقض الاجتماعي بصورة مكبرة ، وتقوم بنقد السلوك السيئ .
- 23- تعمل الكوميديا على التخفيف من شدة وضغط الرغبات المكبوتة .
- 24- تحاول الكوميديا معالجة عادات الأشخاص من حيث اتفاقها مع عادات المجتمع ، فهي تبرز الصفات المميزة للشخص الخارج عن مجتمعه وتضعه بمسار تقاليده .
- 25- قدرتها في إضعاف كل شر من خلال ما تفرغه في هذا الشر من متبنيات عبر السخرية منه والضحك عليه .
- 26- تعد الكوميديا نوعاً من السمو على الأخطاء فالشخص يمارس فعل الضحك لأنه أفضل من الشخصيات الأخرى الخيرة لذلك الضحك عبر خجلها أو مخادعتها للآخرين .
- 27- على صعيد البنية الدرامية فان تعدد العقد الدرامية في الكوميديا الشكسبيرية لم يفقدها وحدة الموضوع ولكن عملت على دعمه وتقويته إذ إنها أشبه بمنظومة الأفلاك متعددة العلاقات ، تعمل جميع مفرداتها وفق وحدة ديمومة الحياة واستمراريتها .
- 28- تضمنت الكوميديا على تقنية (التنكر) .
- 29- تميزت الكوميديا الشكسبيرية باحتوائها على الشعر الفياض المزدهم بالأغاني والنغم .

الدراسات السابقة

إن مجمل ما كتب عن شكسبير من دراسات وأدبيات تناولت تحليل أعماله المسرحية وتقسيم أدبه وتراثه المسرحي إلى حقب وفترات ، فقد أطلعت الباحثة على تلك الدراسات التي تناولت شكسبير وأعماله المسرحية ، ولكنها لم تتناول الكوميديا الشكسبيرية بشكل يصب في موضوعه هذا البحث والذي تناول مضامين كوميديا شكسبير الفكرية والتربوية وارتأت الباحثة أن تستعرض تلك الدراسات باعتبارها دراسات سابقة تناولت شكسبير بشكل وبآخر .

1- دراسة كمال خليل إبراهيم 1989 :

الموسومة (تعامل المخرج العراقي مع مسرح شكسبير) رسالة ماجستير ، هدفت الدراسة إلى التعرف على مدى أمانة المخرج في نقل أفكار شكسبير . أما مجتمع بحثه فقد شمل مسرحيات شكسبير التي أخرجها مخرجين عراقيين واعتمد الباحث في إجراءاته على وصف تلك العروض للمخرجين العراقيين استناداً إلى آراء النقاد حولها أما الاستنتاجات فكانت تتمثل بعدم إتباع المخرجين العراقيين مبدأ الدعم التاريخي في المنظر والملبس خلال العروض . وتتنوع أساليب الإخراج اما الهدف فكان هو التجديد وهدف معظم المخرجين العراقيين إلى حذف مشاهد من النصوص .

2- دراسة عصام محمد جميل 1989

الموسومة (الملهاة في المسرح العراقي) ففسم الباحث بحثه إلى جزأين الأول يتعلق بالملهاة الأجنبية في المسرح العراقي والثاني يتعلق بالملهاة المحلية في المسرح العراقي ، أما مجمل عيناته فكانت عروض مسرحية محلية تم تحليلها وفق رؤى مخرجين محليين وكذلك عروض المسرحية الأجنبية ، فكانت النتائج هو محاولة إيجاد معايير اجتماعية تفسر ظاهرة شيوع بعض العروض الهزلية وانتشارها في المجتمع وانحسار البعض الآخر وكذلك الوصول من خلال دراسة الملهاة المحلية والأجنبية التي قدمت في المسرح العراقي إلى إن التغيرات الاجتماعية السوسيولوجية هي المحرك الأول للتغيرات المسرحية من دون أن يفضي ذلك إلى إغفال الشروط الجمالية لفن الملهاة .

3- دراسة سامي عبد الحميد 2004

والموسومة (العرب في مسرح شكسبير) دراسة مقارنة للمقاربتين النصية والإخراجية لأطروحة دكتوراه . هدفت إلى تحليل الشخصيات العربية الواردة في النص المسرحي الشكسبيري وتحليل العلامات العربية الأخرى والإشارات المختلفة إلى العرب في النص وصولاً إلى تأثيراتها وإلى معانيها انطلاقاً من مرجعيتها، وسلطت الضوء على مقاربات المخرجين العراقيين لمسرحيات شكسبير التي وردت إلى إشارات للعرب . أما مجتمع البحث فقد شمل فئتين الأولى مجتمع النصوص المسرحية التي ألفها شكسبير حسب تسلسلها الزمني وبلغت (37) نص والثانية النصوص المسرحية الشكسبيرية التي قام بإخراجها مخرجين عراقيين في بغداد من 1950 – 1999 وبلغت (10) نصوص وجاء اختيار العينة قصدياً من النصوص التي تحتوي على شخصيات درامية عربية بلغت (21) نص أما المجتمع الثاني فتم اختيار النصوص في العينة الأولى والتي أخرجها مخرجين عراقيين وبلغت (11)

نص . أما المنهج فقد اتبع الباحث المنهج الوصفي والتاريخي ، اما أداة بحثه فكانت الوثائق والملاحظة المباشرة ، وجاءت استنتاجات بحثه بامتلاء ذاكرة شكسبير بالشخصيات والعلامات العربية وتلك الإشارات لها علاقة بما يدور في منطقة البحر المتوسط من أحداث . ولم يهتم المخرجون العراقيون كثيراً بالإشارات والعلامات العربية بقدر اهتمامهم بالمعالجات الإخراجية .

4- دراسة معتمد مجيد حميد 2006

الموسومة (مفهوم الوجود والعدم في مسرحيات شكسبير) أطروحة دكتوراه هدفت في الكشف عن ماهية الوجود والعدم في الأدب المسرحي الشكسبيري أما مجتمع بحثه فقد شمل (29) مسرحية فقط من مسرحيات شكسبير أما عينته فقد بلغت (3) نصوص فقط لم يشر الباحث إلى كيفية اختيارها ولم يشر إلى الأسلوب الذي تم من خلاله التحليل ولم يتم تحديد منهجية البحث أو أدواته أما ابرز نتائجه فكانت هي اعتماد الإنسان في مسرحيات شكسبير على مبدأ الإزاحة في إيجاد وجودة وإدراك الإنسان لوجوده معتمد على إدراكه للأشياء ووظف الزمن ليكون المحرك الأساس لكل قضايا الإنسان واوجد خديعة الوجود الإنساني بانتقائه عند الموت .

مناقشة الدراسات السابقة

ناقشت الباحثة الدراسات السابقة وفقاً للمعايير التالية

1- الأهداف :

هدفت دراسة كل من (سامي – كمال) إلى تعرف مقاربات المخرجين العراقيين لمسرحيات شكسبير بينما هدفت دراسة معتمد إلى الكشف عن ماهية العدم والجود في الأدب الشكسبيري ، أما هدف الدراسة الحالية هي الكشف عن أهم المضامين الفكرية والتربوية في مسرحيات شكسبير الكوميديّة ونجد أن الدراسة الحالية اتفقت مع الدراسات السابقة فقط في موضوعه الأدب الشكسبيري .

2- العينة

لجأت الدراسات السابقة إلى اختيار مجتمع بحثها وعيناتها وفق أهداف دراستهم وطبيعة إجراءاتها ففي دراسة كمال تم اختيار العروض المسرحية لمسرحيات شكسبير من قبل مخرجين عراقيين ، أما سامي فقد اختار عينة بحثه في مجتمع تم تقسيمه إلى فئتين الأولى نصوص فيها أشارات عربية والثانية عروض المخرجين العراقيين ، أما دراسة عصام فلم يتم تحديد عينة معينة سوى بعض العروض المحلية التي تم تحليلها ضمناً . لجأ معتمد إلى اختيار مجتمع بحثه دون الإشارة إلى مسبباته واختار عينته أيضاً دون الإشارة إلى الكيفية التي تم اختيارها .

3- الإجراءات

اختلفت الدراسات السابقة في إجراءاتها حيث نجد أن دراسة كمال اعتمدت في إجراءاتها وصف عروض مسرحية لمخرجين عراقيين من وجهة نظر النقاد ، أما سامي فكانت إجراءاته من إتباع المنهجيين التاريخي والوصفي ، في حين كانت دراسة عصام تتميز بعدم إشارته إلى كيفية استخدامه لإجراءاته ولم يشير إلى كيفية التحليل ، وكذلك دراسة معتمد.

المبحث الثاني

المحور الأول

- نشأت الكوميديا وتطورها عبر العصور

تعد المسرحية لون من ألوان الأدب تتميز بتأثيرها الواقعي عن تمثيلها على المسرح فهي تهتم بتصوير الحياة الإنسانية بما فيها من محزن وما فيها من مضحك ، ومن هذا نشأ لونان من أدب المسرح (الكوميديا) او المسرحية اللاهية و(التراجيديا) او المسرحية الحزينة . فالكوميديا نمط استخدمه المؤلفين والمخرجين لطرح مفاهيم وأفكار مختلفة عن الحقائق الموجودة ، ولكي تكون الشخصية كوميدية لابد وان تحمل مواصفات هذا النمط .

أما أصل نشأتها فتؤكد الشواهد الأدبية والأثرية إلى إن الاثنيون أقاموا احتفالين أولهما في أوائل الشتاء وبجني العنب وعصر الخمر وهذا الاحتفال يغلب عليه طابع المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية وتعدّد حلقات الرقص ومن هنا نشأت (المهتة – الكوميديا) . اما الحفل الثاني فكان يقام في أوائل الربيع إذ تجف فيه الطبيعة وهنا كانت نشأت (التراجيديا)⁽¹⁾ .

إن الآراء المتوافرة حول نشأت الكوميديا لدى (اليونان) أبان تلك الفترة أجمعت وحسب تنوع وتعدد المصادر على إنها مرتبطة بتلك الاحتفالات المأجنة الفجة التي يمجّد من خلالها إله الخصب والمرح (ديونيوسوس) ، وتلك الاحتفالات قائمة على هذا الأساس وهي مرتبطة بالمجون والفجاجة التي تشخص (رمز الإخصاب) تشخيصاً كبيراً⁽²⁾ .

يرى (أرسطو) إن الكوميديا نشأت من عادة تلك الاحتفالات المأجنة والتي يطلق عليها اسم (فالكا)* لتمثيل نوع من الهزليات تدخل فيها بعض الترائيل أثناء الاحتفال بالأعياد الريفية المقامة تمجيداً للإلهة الخصب والزراعة⁽³⁾ . فيؤكد في رأيه هذا إن (المهتة – الكوميديا) نشأت من الأغاني الفالية التي كانت شائعة في وقته ، فكانت المهتة عبارة عن تقاليد ونشاطات شعبية ترتبط تلك التقاليد ببعض المشاهد الساخرة إلى تلقى من قبل الجمهور وهي تقدم نوع من المراسيم الطقسية تشبه موكب احتفالي ريفي يبعث على الضحك ويشكل نوع من أنواع الترويح النفسي ، وهناك من يرى إنها مشتقة من اللفظ (كوموس) أي النشيد المأجن أو الاحتفال أو الموكب الريفى الصاحب ، أما كلمة (اودي) بمعنى أغنية فإنها ترجع إلى الأغاني والرقصات التي كانت تؤدي في أنحاء الريف الإغريقي أبان موسم الحصاد المرتبط بعبادة (ديونيوس) ، ذلك الاحتفال الديني الشعبي الذي اشتركت فيه جميع الطبقات والفئات وبهذا يعتبر جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية فكان لشعبية هذا الفن الدور

(1) ينظر : عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها ، تاريخها ، أصولها ، ط3 ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، 1962) ص5 .

(2) ينظر : الارلس نيكول : المسرحية العالمية ، ج1 ، تر : عثمان نوبه ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1986) ، ص78 .

* (فالكا) : حمل صورة كبيرة لعضو التذكير (فالوس) .

ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الإغريقية ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة ، ب . ت) ، ص15 .

(3) ينظر : إبراهيم سكر : م . س . ذ ، ص15 .

الأساسي في تشكيل (الكوميديا) وتطورها⁽¹⁾. أما احتفالات الذكورة فكان لها النصيب الأوفر في تلك النشأة متمثلة بأزيائها التتكرية ، أي الأقنعة التي كانت ترتدى من قبل فرقة المنشدين بشكل دائم والمتمثلة بأقنعة للوحوش والطيور وتكريماً للآلهة الخصب⁽²⁾. أما (الدوريون)* فأنهم تزعموا إن (الكوميديا) أنشأت لديهم ، وكذلك أهل (ميجارا) كان لهم ادعائهم في ابتكارها ، وأهل (صقلية) امتلكوا نفس تلك المزاعم .

بدأت الكوميديا قبل منتصف القرن الخامس ق.م وارتبطت بالشاعر (كرانيتوس) (423 – 520) ق.م الذي فاز بالجائزة الأولى في المباريات المسرحية المقامة عام (450) ق.م . على الرغم ان بساطتها ونكاتها التقليدية وانتقاداتها الكاريكاتورية إلا إنها كانت تصور حياة المجتمع وتنقل ظروف المجتمع الذي تكونت ونشأت فيه⁽³⁾ .

أما الشاعران الصقليان (ابيكارموس) و (فورميسي) قاما بصياغة الموضوع الكوميدي ، ومن ثم (براتيناس) الذي يعزى له الفضل ابتكار الساتيرية والذي كان يستمد موضوعاته من الأسطورة بعد أن يضيف عليها طابعاً كوميدياً⁽⁴⁾.

إن الكوميديا عند الإغريق مرت بمراحل كان منها الآتي :

1- الكوميديا القديمة التي يمتد عصرها (400 – 486) ق.م ، فقد كان يتقدم فيها عدداً من الشعراء للحصول على جائزة في عيد (الديونيوس) فيقدم كل منهم مسرحية كوميدية ذات نهاية سعيدة وموضوعاتها عامة والضحك يعتمد على الفكاهة النقدية اللاذعة⁽⁵⁾ . لذلك فأنها لا تستمد (الكوميديا) موضوعاتها من الأساطير ، فضلاً عن تميزها عن التزجيد باتساع المجال أمامها لمعالجة الأحداث الحياتية المعاصرة وبشكل مباشر بدل العبارة الرمزية الموجزة ، أما شعرائها حاولوا معالجة بعض الأمراض الاجتماعية كشغف الاثنين بإقامة الدعاوى القضائية أمام المحاكم⁽⁶⁾ .

امتازت الكوميديا القديمة بأسلوبها الناقد الساخر ، فقد كانت تركز على مواضيع العصر ، لذلك جاءت اجتماعية تعالج مشاكل الفرد . المسرح الكوميدي عالج الاتجاهات الفكرية وصولاً إلى حل يرضي جميع الأطراف كذلك كان المسرح أشبه بمنصة متمثلة بالممثل والكاتب المسرحي من جهة والجمهور من جهة أخرى . فكانت الجوقة تقوم بوظائف عدة كان أبرزها النقد الساخر ، وفيما بعد تقلص دور النقد والجوقة وأصبحت هامشين نتيجة لتقلبات تاريخية أفقدت الفرد حرته من جراء

(1) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 102 .

(2) ينظر : شلدون تشيني : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر : دريني خشبة ، (مصر : مطبعة الآداب ، 1963) ، ص 100 – 101 .

* الدوريون : نسبة إلى (Doris) الذين يشكلون احد الأجناس الرئيسية للشعب اليوناني وكان سكان ميجارا أو أغلبية الصقليين من الدوريين .

للمزيد ينظر : أرسطو : فن الشعر ، م . س . ذ ، ص 77 .

(3) ينظر : احمد عثمان : الشعر الإغريقي ، تراثاً ، إنسانياً وعالمياً ، (الكويت : عالم المعرفة ، 1984) ، ص 321 .

(4) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 104 – 105 .

(5) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 74 .

(6) ينظر : احمد عثمان : م . س . ذ ، ص 321 .

الاحتلال أي أن وظيفتها أصبحت لغرض ترفيهي . أما نفقات الإخراج هي بدورها تقلصت بعد إن كانت ضخمة وأصبحت العروض ذات شأن خاص يتعهده مدير فني ولليكور المتغير استبدل بأخر ثابت دون تكلفة⁽¹⁾ . وبدأت تلك (الكوميديا) باستهلال ونهاية ومن ثم الخروج ، وتحتوي على مشاهد مدعمة بفعل ، وتحتوي على عدد من الأغاني والعقد ، وشخصياتها غالباً ما تتناول الآلهة وأنصاف الآلهة⁽²⁾ .

يعتبر (ارستوفانيس)* من أشهر وأعظم ممثلي وكتاب الكوميديات القديمة المتمثلة بنزعتها الساخرة من الشخص السليبي ، لذا كوميدياته تعتمد الإنسان كمادة موضوعية . فقد أكد في أعماله على دور الكتاب المسرحي الايجابي الذي يمارسه . ف "الكوميديا في نظره لا بد أن تكون أكثر التصاقاً بالواقع ، من هنا سيحتم على الكاتب الكوميدي أن يتحلى بالقيم والأخلاق الحميدة وان يبتعد عن الإسفاف والابتذال في معالجته"⁽³⁾ .

مزج بين صورتان متناقضتان وأخرجها بصورة واحدة فجاءت انعكاساً للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة فيها ، أما حيكته فكانت هزيلة أشبه بالارتجال تارة وتارة أخرى يستنفذ موضوع المسرحية الرئيسي منذ تقديمه لأول مرة ، ثم إن الاستطالة والفكاهة والضحك في وضع الحلول ومعالجة الأحداث⁽⁴⁾ .

كانت اللغة بسيطة ألفها الشعب دوماً فهي تدور في الأسواق والبرلمان وهي تعد من المراجع المهمة للغة العصر الاثيني ، فهي عامرة باللغات والنداء والشتائم والأمثال والتعجب ، فبهذا استخدم الأسلوب الشعبي واللغة الحياتية اليومية⁽⁵⁾ . وشخصياته واقعية بكل أنماطها وسلوكها ومشاكلها فهي تعيش وسط الأحداث تجمع بين الواقع والخيال والعبث فهي درامية على الرغم من إنها مزيج بين الواقعية المحسومة واللاوقعية المسرفة في الوهم والخيال في الحقيقة والضحك وتخرج صورة واحدة في الشكل والمضمون .

إن معظم أعماله كانت نقدية في مجالات عدة منها نقده السياسي بالتلميح والتحريض ضد سياسة حكام أثينا وبالأخص (كليون) الذي كان يختلس الأموال

(1) ينظر : فيتو باندولفي : تاريخ المسرح ، تر : الأب الياس زحلاوي ، ج 1 ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1979) ، ص 219 .

(2) ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 104 .

* (ارستوفانيس) : ولد عام (450 - 485) ق.م ، حياته غامضة ، والدته (فيلبوس) كان له طفلان (ارادوس) و (فيلبوس) وهما شاعرين كوميديين ، هو اثيني من عشرة (كودا) كان يطلق عليه (الاجن) نسبة إلى جزيرة (أجنا) ، هنالك عدد من المصادر تشير الى انه مصري جاء من مدينة (نقراش) في دلتا النيل ، كتب عدة أعمال كوميديية تمثلت بما يلي : (الآخارينانيون - الفرسان - السحب - الزنابير - السلام - الطيور - ليتريانا - محكمة النساء - الضفادع - المجلس القومي - بلوتوس) .

للمزيد ينظر : جميل نصيف التكريتي : قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1985) ، ص 252 .

(3) علي نور : ارستوفانيس ، عصره وعمله المسرحي ، (القاهرة : دار المعارف ، 1965) ، ص 62 .

(4) ينظر : ول ديورانت : قصة الحضارة ، المجلد الرابع ، ج 7 ، تر : محمد بدران ، (القاهرة : مكتبة الأسرة ، 2001) ، ص 325 .

(5) ينظر : علي نور : م . س . ذ ، ص 22 .

ويرغب في شن الحرب ، وكذلك هاجم في مسرحيته (السحب) سقراط الفيلسوف هذا ما يدل على الحرية التي كانوا يتمتعون بها شعراء الكوميديا في مهاجمتهم للقادة⁽¹⁾ . أعطى نقده الاجتماعي أهمية للمرأة الاثنية واعدتها فرداً أساسياً في المجتمع الاثني والعمود الفقري له . علاوة على إعطائه أهمية ومكانة للعبيد . إضافة إلى نقده الديني فلقد صور الآلهة صور هزلية ، والكهنة صورهم ببطون لا قيم ولا مبادئ لديهم فقط منافعهم الشخصية ، ونقده البطولي الذي دعى إلى السلام الإغريقي فهو من دعاة الوحدة القومية بين ولايات اليونان ، وأخيراً نقده الأدبي والفني ، فالشعراء حظوا بنصيب من نقده عن طريق معارضته لأبيات شعرهم من ناحية الإسفاف والسخف وخير دليل على ذلك مسرحية (الضفادع) التي كانت نقد أدبي صرف للفظ والمعنى فجاءت نابعة من القلب ولا يخلو لفظ من ألفاظها من نكتة أو لمحة ذكية⁽²⁾ . خلصت الباحثة الى ان (ارستوفانيس) لم يتخذ الكوميديا وسيلة فقط بل غاية لعرض نقائص المجتمع الاثيني من جميع جوانبه الفكرية وطرحها بأسلوب ناقد هادف يخدم الحياة اليومية وجسدها في اغلب أعماله المسرحية ، التي كانت تتضمن المتعة والنكتة الذكية الهادفة ، لغرض سخريته من واقعه المتدهور آنذاك، فقد كان يمثل ركناً مهماً للمسرح نظراً للخلفية الاجتماعية والسياسية لأعماله ولإسقاطاتها على المستجدات التاريخية عبر العصور .

2- الكوميديا الوسطى : عام (400) ق.م وكان من ابرز روادها (فيلوب) ابن ارستوفانيس وشقيقه (ارادوس) الذي كتب ارادوس عدة مسرحيات منها (اددنيس – سينية كاميلون) .

تميزت عروض تلك المسرحيات باختفاء الجوقة تماماً والضحك لم يعد موجهاً ضد الساسة والشخصيات القيادية بل ضد الشعراء والموسيقيين والأغنياء المرموقين واعتنت بتصوير الموقف حياتياً على العكس من الكوميديا القديمة التي كان فيها الموقف خيالياً⁽³⁾ . أما الكوميديا الوسطى امتازت بالبذاءة والتهكم على الأعمال الفلسفية والأدبية وتسخر من الفلاسفة والأساطير وتستمد موضوعاتها من التهكم على السلوك الإنساني الهابط ولا تستخدم النكات الصاخبة والفكاهة التي كانت ميزة من ميزات الكوميديا القديمة بل الفكاهة المعتمدة السلوك الاجتماعي وانحرافاتة ، فهي تدعو إلى البسمة والضحكة ، ونابعة من تطور التقاليد الكوميديا القديمة مسبقاً لتطور الحياة الإغريقية المادية والفكرية⁽⁴⁾ . حيث تضمنت عدة عناوين التي كانت ذات دلالة على الحرفة أو المهنة مثل (الزمار) (الرفاء) (المحارب) وعنوانان ذات دلالة على المضمون الحياتي للمسرحية مثل (الكنز) (التوأمين) . هذه الكوميديا عملت على تصوير المشاهد الساخرة من أساطير كونية⁽⁵⁾ . أما الجوقة فقد قدمت فيها وأخذت موضوعاتها من الميثولوجيا والنواحي الأدبية والفلسفية والاجتماعية .

(1) ينظر : احمد عثمان : م . س . ذ ، صص 322 – 325 .

(2) ينظر : علي نور : م . س . ذ ، صص 24 – 26 .

(3) ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص 180 .

(4) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 131 .

(5) ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص 313 .

3- الكوميديا الحديثة : والتي بدأت في الانتشار منذ عام (336) ق.م ، وأعظم وأشهر كتابها (ميناندرز)* الذي تميز بالواقعية في رسم الشخصيات وانفرد بالموضوع الواقعي المحلي ، فاتخذ موضوع واحد في جميع مسرحياته هو تناوله لتدهور المجتمع .. فمن ناحية العرض المسرحي أصبح تسلية وتصويراً للواقع المجاور مدعوماً بروى أخلاقية ، والتمثيلات أصبحت تتطلب مجهوداً أقل مما كانت عليه في السابق ، والشعر في هذه الكوميديا امتاز بالوظيفة أو الطابع الوظيفي ، لان الحوار أصبح اقرب إلى لغة العامة والناس ، واقترب الطابع الغالب على التمثيل من الدنيوية . فانتشرت الحكم والأمثال أي ان الطابع الغالب هو الطابع الوعظي للكوميديا بثوب جديد على يده⁽¹⁾ . إلا إن البناء الدرامي لم يعتمد الموضوعية ذات الفكرة الرئيسية ، بل الدراما لديه تبنى على الشخصية الرئيسية ذاتها وما ينزاح منها من تناقضات وهذه التناقضات الناتجة من تصرفاتها تجعلها مضحكة وهي تقود إلى الضحك على موقف اجتماعي متضارب وكذلك تعتمد كوميديا (ميناندرز) في بناءاتها الدرامية على ما يقوم به الكاتب من مشاهد تمثيلية يصممها ، الغرض منها التثويغ والتفريغ أثناء طرح موضوع مسرحيته وهو ما يتيح للمشاهد ان يرى شخصيات نمطية ضاحكة ، فيكون موضوع المسرحية عبارة عن حاضنة للمواقف والشخصيات الكوميديا التي تمثل أساساً جوهرياً من أمثال شخصيات الطفيلي او المتفاخر او العبد الماكر ، وهذه الشخصيات يقوم الحدث على أساسها وكذلك الموضوع⁽²⁾ . ان مسرحه يتحرك دوماً إلى أمام ولا ترجع القصة إلى الوراء لجعل الحدث دخيلاً الأمر الذي مكنه من خلق إحساس بالحيوية تلك الحيوية التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالحركة . فهو نسج خيوط دقيقة ومحكمة بين أبطال وأحداث ملاحمة .. فقد ربط تلك الشخصيات ودمجها داخل وحدة من البناء الدرامي حيث لا يمكن ان تفضل تلك الشخصيات عن ذلك البناء ، فـ(ميناندرز) "اخذ برأي أرسطو في أهمية الحدث الدرامي وعن ضرورة رسم الشخصيات الدرامية بحيث تقل شأناً عن ذلك الحدث وبهذا يصبح مرحلة جديدة من مراحل تطور التأليف المسرحي"⁽³⁾ .

تقوم الكوميديا لديه بعرض قضايا عامة تخص الناس وحياتهم الاجتماعية وتقوم بنقد عليه القوم من سياسيين وسفسطائيون ، فقد قام بعرض أخطاء الناس وتناقضاتهم ، فقدم كوميديا قائمة على نظام دقيق وبأسلوب ممتع ، وخاطب جمهوراً لا ينشد غير التعبير عن نفسه⁽⁴⁾ ، فتناولت مسرحياته موضوع تدهور المجتمع وكان أبطاله من اللقطاء يدور حوله الاغتصاب منتهياً بالزواج بعد التعرف على طبيعة العلاقة التي تربط بين تلك الشخصيات ويعزى السبب في ذلك إلى إن الكوميديا

* (ميناندرز) : ولد في عام (327 - 292) ق.م ، لقد قضى حياته مواطناً لاتينياً ، وكان صديقاً (لابيقور) ومتأثراً بأرائه الفلسفية ، كما كان تلميذاً (لتوفراتوس) الكاتب الإغريقي علاوة على انه كان بصله مع (بديمتريوس) الذي عينه المقدونيون حاكماً لأثينا . قدم لنا لمحات في الحياة اليومية وهوها من مأكّل ومشرب وملبس . أما أهم أعماله المسرحية فهي (ديسكولوس - الرجل المشاكس - التحكيم - الفتاة الخليعة الشعر - امرأة ساموس) .

للمزيد ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . د ، ص 314 .

(1) فيتوباندولفي : تاريخ المسرح ، م . س . د ، ص 229 .

(2) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . د ، ص 140 - 145 .

(3) يحيى عبد الله : ميناندرز ، مجلة المسرح ، ع 20 ، (القاهرة : مسرح الحكيم ، 1965) ، ص 59 - 60 .

(4) ينظر : لويس فارجاس : م . س . د ، ص 69 .

الحديثة حرمت من الحرية السياسية وجعلت من المرأة الإغريقية في تدهور وضعف مركزها اجتماعياً⁽¹⁾.

حاولت كوميديا (ميناردز) معالجة المشاكل التي تعترض مجتمعه محولة العلاقات الغير شرعية إلى علاقات شرعية وكانت مهمة تلك الكوميديا محولة معرفة حقيقة اللقطاء عن طريق العبيد الذين اشرفوا على تربيتهم وهم أطفال قبل بيعهم أو إلقائهم في العراء⁽²⁾.

تراجع العنصر الغنائي في الكوميديا الحديثة إلى ادني حد له واختفى خطاب الجوقة حتى أصبحت بلا دور تؤديه سوى ما كان لها من مكانات تعد فواصل غنائية بسيطة بين فصل وآخر. هذا ما يشير إلى مجمل التطورات السريعة التي أصابت الكوميديا والى اقترابها من روح العصر ومغادرتها الأصول الأولى للكوميديا القديمة كما إنها تخلت عن الشاعرية التي كانت تتصف بها الكوميديا القديمة⁽³⁾.

تخلص الباحثة إلى أن كوميديا (ميناردز) أرادت تخليص المجتمع من التدهور بطرح الحلول للمشاكل المطروحة مع تمتعها بروح الفكاهة في عرض نقائص وأنماط العلاقات المتشابكة فقد اعتمدت هذه الكوميديا على الشخصية المتناقضة فكانت هدفاً بحد ذاته لإمتاع وترفيه النظارة معتمدة على المشاهد التمثيلية المتنوعة والفكاهية ، فهي مرآة الحياة والتي تعتبر سلفاً للدراما الأوروبية .

الكوميديا عند الرومان :

كانت عبارة عن مهازل خشنة مفككة غير متصلة بالموضوع كثيرة الهزل العبق المضحك . مرجعها يعود إلى (الأناشيد الفاسينة الخليعة)⁽⁴⁾ ، وقحة قليلة الاحتشام وهي عبارة عن محاولات من المنشدين يسبون بعضهم البعض ، فقد كانت في بادئ الأمر أغنية ثم تطورت إلى نوع من أنواع المسرحية المضادة وإضافة نوع من الحوار والدعابة والمزاح فكانت صورة من صور التسلية المسرحية الهزلية وشبه المرتجلة ، مع الغرض الديني الأصلي واستخدام عنصر التسلية . وفيما بعد ظهر نوع آخر من أنواع الترفيه عرف بـ (السايتورا)* الذي وجد قبولاً من الشعب الروماني ، ولكنها سرعان ما تراجعت ووجدت روما لها نوع آخر من أنواع الترفيه ، بمشاركة النساء في التمثيل وفي تقديم العروض أطلق عليه (الميموس)* أو

(1) ينظر : احمد عثمان : م . س . ذ ، ص 317 .

(2) ينظر : جميل نصيف التكريتي : م . س . ذ ، ص 132 .

(3) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 149 .

(4) الأناشيد الفاسينة الخليعة : نسبة إلى المدينة (الأترورية) فاسينوم بايطاليا ، ويقال ان فاسينة (فاسينم) رمز لأعضاء الذكورة ، وهي مجموعة من الأغاني الريفية المرححة المنشدة في بعض المناسبات .

للمزيد ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 115 .

* السايتورا : عبارة عن مشاهد متطورة من الأناشيد الفاسينة يندمج فيها الرقص والموسيقى مع الإنشاد فكلمة (ساتورا) لها صلة بالعبارة اللاتينية "Lanx satura" التي تدل على طبق مليء بمختلف الفواكه كان يقدم قرباناً للآلهة . =

= للمزيد ينظر : احمد عبد الرحيم أبو زيد : تاريخ الأدب الروماني ، منذ البداية حتى عصر أغسطس ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1964) ، ص 20 .

* الميموس : صورة مركبة من الرقص والإنشاد يصحبان القطعة الهزلية ذات حوار وحركات بهلوانية وكروباتية ، مادتها تؤخذ من الحياة الوضيعة ، وتشمل على عقدة محددة .

للمزيد ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 117 .

(التمثيلية الإيمائية) ثم اليانثومي ، أما أهم شخصياتها المتداولة انذاك شخصية (الطفيلي - المحتال) الذي نشأ في روما وتطور فيها⁽¹⁾.

حذت الملهاة (الكوميديا) الرومانية حذو الكوميديا الإغريقية إذ إن كل شيء تم نقله من تلك البلاد ، وهي كوميديات بنية على مسرحيات (ارستونانيس) وعلى الملهاة الاجتماعية لـ(ميناندرز) نتج عن ذلك مسرحيات كوميدية وبرز لدى الرومان مجموعة من الكتاب منهم (لينيفوس اندروفيكوس)* إذ يعد أول شاعر روماني ظهرت الكوميديا الرومانية على يده ، ألف ثلاثة ملاحى مقتبسة او مترجمة من الإغريقية منها (الخنجر - الليدي - العذراء) . فقد قام بدور كبير في ترجمة بعض الكوميديات او التراجيديات اليونانية ، ويعد ذلك مفتاحاً للدخول إلى عالم الكتابة الإغريقية في كلا النوعين ، لجميع الدراما الشعبية التي كانت تعرض على المسارح الرومانية خالية من اللوحة الفنية فصار معيار النجاح هو الاقتباس الجيد من القصص اليونانية والقدرة على الترجمة ، وبهذا فتح (اندروفيكوس) الطريق لجميع كتاب الدراما اليونانية ان يسيروا خلف خطاه حتى قيل ان المسرح الروماني ما هو إلا صورة من المسرح اليوناني⁽²⁾ .

أعجب الرومان بمسرحيات (اندروفيكوس) مما أدى ذلك إلى تزايد الاهتمام بمظاهر الحياة الاجتماعية الرومانية . في الوقت الذين كانوا فيه على استعداد لتقبل الفن اليوناني الدرامي ، فقد اظهر براعته وقدرته على نفاذه داخل المضمون الفكري للقصة فجاءت أعماله طريق لبداية حركة واسعة من الترجمة يتمازج فيها الشكل مع المضمون .

اختلفت الحياة الرومانية عن اليونانية خاصة في حرية التعبير التي تتمتع بها اليونان ومنهم (ارستوفانيس) لما له مقدرة على نقده للسلاسة ، اما عند الرومان فهو مختلف إذ ان القانون كان يمنع ويرمي بالكاتب المسرحي بالسجن تلك الحرية التي كانت سمة من سمات الكوميديا القديمة لذا تحول (اندروفيكوس) الى الكوميديا المتوسطة والحديثة اللتان كانتا لا تعارضان مع السياسة آنذاك⁽³⁾ . ومن بين اللذين سار على خطاه الشاعر (نايفيوس)* الذي خاض معارك فكرية مع السلاسة والأسرة القديمة وهذا واضح في إحدى مسرحياته فقد شبه احد السلاسة بالعاهر التي تنتقل بين الرجال ليبدل على ان عصر السلاسة الرشيدة قد انتهى في روما ، لكن القانون

(1) ينظر : شلدون تشيني : م . س . د ، ص ص 115 - 117 .

* (اندروفيكوس) : (284 - 204) ق.م أصله يوناني من (تارينوم) وهو أول من حمل مشعل الثقافة اليونانية الرومانية وأول من بعث نهضتها ، جاء إلى روما كعبد أسير بعد سقوط (تارينوم) 272 ق.م . عاش في حوزة احد الأشراف الذي أعجب بذكائه وعبقريته فمنح حريته جزاء ذلك . تلقى دروساً في الخطابة واهتم بالفلسفة وكتب محاورات فلسفية تاريخية . قدم عرضاً احدهما تراجيدي والآخر كوميدي مقتبستان من اليونانية .

للمزيد ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للنشر ، 1977) ، ص 4 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . د ، ص ص 9 - 10 .

(3) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما اليونانية ، م . س . د ، ص 17 .

* (نايفيوس) : (270 - 201) ق.م شاعر روماني الأصل واعتقد البعض انه ليس رومانياً بل من (كامبانيا) ويرجح هذا الاعتقاد من خلال نقش موجود على قبره يقول فيه (انه مليء بالعنجهية الكامبانية) وهو مثل شائع لديهم ، من أعماله (دانلى ، الحصان الطروادي ، هيكتور الخارج للتل) .

للمزيد ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . د ، ص 18 .

الروماني لم يكن ليترك جريمة القذف بلا عقاب ، لذا ألقى به في السجن حتى قضى نحبه⁽¹⁾

كتب (نايفيوس) موضوعاته في التراجميديا والكوميديا ، إذ انه أراد أن ينافس (اندروفيكوس) فقد كتب موضوعاته بنفس موضوعات (اندروفيكوس) في الكوميديا . وانه لم يكتفي بالترجمة وإنما أراد ان يجد لنفسه مجال آخر لإظهار عبقريته العنجهية وكبريائه ، فقد وجد ذلك المتنافس في الكوميديا أكثر من التراجميديا ، فله ثلاثين كوميديات تعود اليه منها (بائعة الفم ، صانع الفخار والبحارة) وغيرها⁽²⁾ .

جاءت أعماله على نفس مسار المسرحيات اليونانية ، إذ كان المسرح الروماني على اتصال بتلك الحياة الرومانية وهذا ما يدل ويوضح على تأثر الحضارة الرومانية بالحياة والحضارة اليونانية⁽³⁾ .

تري الباحثة ان (نايفيوس) استمد موضوعاته من الحياة اليومية أي ان شخصياته كانت شخصيات عامة ولم تكن من الطبقة العليا أي إنها مألوفة لدى العامة مثل (الجندي - المغرور - المتطفل) فقد استخدم التعابير والألفاظ المتداولة بين الناس يومياً .

انتهى القذف السياسي فيما بعد ، كما أهملت بعض القضايا العامة وهي التي لها علاقة بالسياسة من جانب وتأثيرها على حياة الناس من جانب آخر ، ومن ثم أخذت الكوميديا في اعتماد تحليل الطبائع والحوادث التي شكلت فيما بعد عقد الملهاة . كما أهمل الكورس ، وبدأ التأليف يعتمد تصوير الملامح للعادات والشخصيات المعاصرة ولإثارة الضحك عبر سوء الفهم والتعقيد فظهر نوع أدبي جديد هو الملهاة المنظومة ذات الفصول الخمسة التي برع فيها كلا من (بلاوتس)* والتي سار تأثيرها حتى القرن السابع عشر في الكوميديا الكلاسيكية في فرنسا وبعدها⁽⁴⁾ .

يعد (بلاوتس) عميد للكوميديا الرومانية التي اعتمدت على الكوميديا الإغريقية فله الفضل في المحافظة على التراث الإغريقي من الضياع التي أغلبها ضاعت فقام بجمعها وكتابتها مرة أخرى .

كتب (بلاوتس) مسرحيات ذات الأصناف الأخلاقية إذ حلل فيها صفة أو رذيلة كما في مسرحية (وعاء الذهب) ، وكتب كذلك في الأساطير كما في مسرحية

(1) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص 18 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . ذ ، ص 18 .

(3) ينظر : و . ج . دف : تاريخ الأدب الروماني ، تر : محمد سليم سالم ، (مركز كتب الشرق الأوسط : 1936 ، ص 92 .

* بلاوتس : (تيتوس ماكوس بلاوتس) (254 - 184 ق.م ، علم من أعلام الكوميديا عند الرومان وأعظم شعرائها ، ولادته كانت مقاربة حينما كان الكتاب المسرحيين يختلفون فيه عن الترجمة والاقْتباس . عمل نجار في المسرح أو في أشغال الزخرفة ، وفقد ماله في التجارة العامة آنذاك ، اعتمد في رزقه على كتابة القصص وكتب للمسرح لا للقاء ، فقد كتب عشرين من الملهي منها (امفتريو - الحمير - وعاء الذهب - الأسيران - كوركيو - كاسينا - علب الحلى - ابيدكوس - التوأمان - التاجر - البخيل) وغيرها .

للمزيد ينظر : و . ج . دف : تاريخ الأدب الروماني ، م . س . ذ ، ص 216 .

(4) ينظر : ليون شانوصي : تاريخ المسرح ، تر : خليل شرف الدين ونعمان أباضه ، ط 1 ، (بيروت : منشورات عويدات ، 1960 ، ص 125 - 126 .

(امفثريو) ، أو تكون ذات محتوى يدل على النصح والإرشاد والرأي كما في مسرحية (الأسيرين)⁽¹⁾ .

ارتكزت موضوعات مسرحياته أغلبها على محور الحب الذي كان المحور الأساسي فقد يكون هذا الحب بغيضاً في بعض الأحيان وخاصة عندما يكون ذلك الحب عبارة عن منافسة بين الابن وأبيه كما حدث في مسرحية (التاجر) و (وكاسنيا) . فضلاً عن استعماله ما يعرف بخاصية (كوميديا الأخطاء) كما حدث في مسرحيته (التوأمين) و (امفثريو)⁽²⁾ .

استعمل (بلاوتس) مقدمة في مسرحياته وكان الهدف منها معرفة الموضوع من قبل النظارة والتي تعد بدورها الحلقة التي توضح جميع الأمور أو بعضاً منها، فبعض المسرحيات لم يكن لها مقدمة بالمعنى الحقيقي للكلمة ولكن مع ذلك لا يمكن أن نعدّها خالية من المقدمة بل تضمنت بعض الأسطر مثل مسرحية بيودولوس (العبد المخادع) فقد احتوت على سطرين ، وعناك مقدمات لقصص منها (وعاء الذهب) (كوميديا الحجر) (التاجر) و (البخيل) فهي بنيت على مقدمات وضعها (بلاوتس) وهناك ما يعرف بالمقدمات المؤجلة والتي يمكن ملاحظتها في الفصول الافتتاحية كما في مسرحية (الجندي المغرور) .

تلقى المقدمة في مسرحية (امفثريو) من قبل اله يقوم بدور بارز ، فالإلهين (جوبيتر) و (ميركوريوس) يحملان علامات مميزة كانت دليل لمعرفة من قبل النظارة . تلك المسرحية التي يمكن أن تعد نوع من أنواع الكوميديا الحديثة إذ تعرض شخصيات من الإله على خشبة المسرح⁽³⁾ . وكانت مقدمة مسرحية (امفثريو) مزيجاً من التراجيديا والكوميديا ، ففي الكوميديا نجدها في المواقف الهزلية التي تعبر عن الأخطاء في التمييز بين شخصيتي (امفثريو) و (جوبيتر) من جهة وبين (ميركوريوس) والعبد (سوسيا) من جهة أخرى⁽⁴⁾ .

استعمل (بلاوتس) طريقة الخلط والمزج بين مسرحيتين يونانيتين بعد إضافة آرائه الشخصية الخاصة ليظهر لنا مسرحية واحدة ، تلك الطريقة اتبعها الكاتب المسرحي (تايغوس) الذي اخترع ما اسماه (العدوى) الذي يقصد به الجمع في الكوميديا اللاتينية بين مسرحيتين يونانيتين⁽⁵⁾ .

تأثر (بلاوتس) بـ (اندرونيكوس) و (نايفيوس) في الأسلوب ، لكن أسلوبه فيه أحاله وإبداع وتميز بتراكم المرادفات وبراعته في نحت الكلمات وتمنعه بالخيال الخصب في استعمال اللغة المجازية مع استعمال العنصر الأسطوري في مسرحياته⁽⁶⁾ .

(1) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . د ، ص 63 .

(2) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . د ، ص 63 .

(3) ينظر : و . ج . دف : تاريخ الأدب الروماني ، م . س . د ، ص 223 .

(4) ينظر : إبراهيم سكر : الدراما الرومانية ، م . س . د ، ص 24 .

(5) ينظر : احمد عثمان : الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي ، (الكويت : عالم المعرفة ، 1989) ، ص 31 .

(6) ينظر : احمد عثمان : م . س . د ، ص 65 .

تظهر أصالته ككاتب مسرحي في سيطرته على اللغة والوزن وروح الفكاهة التي تميز بها ملهاته . فلغته تعتبر مرجعاً للغة اللاتينية في عصورها القديمة ، وادمج فيها كلمات عامية كثيرة ولم يتقيد بالوزن المستخدم في الأصل اليوناني وإنما ادخل أوزاناً جديدة استخدمها لتلائم المعنى الذي يتطلبه الموقف⁽¹⁾ .

يتضح إن كوميديات (بلاوتس) الدور في معالجة المشاكل الاجتماعية التي تناولتها كوميدياته ففي مسرحية (الحمير) قام بطرح وبث القيم السيئة في المجتمع والمؤثرة على الفرد تلك المساوئ المتمثلة بشخصية العجوز الذي استولى على عشيقته ابنه ، فطرح (بلاوتس) مفاهيم لا أخلاقية وبين مساوئها على الفرد والمجتمع . لذا فقد كانت الكوميديا لها الأثر في إبراز تلك المساوئ وطرحها للمجتمع للنيل منها والخلص إلى حلول سليمة⁽²⁾ .

تري الباحثة إن لبلاوتس هدفه المتمثل في إمتاع وتسليه جمهوره الروماني من خلال استعماله الفكاهات والنكات اللطيفة والظريفة ، فقد مدح وجسد في العديد من أعماله القيم الأخلاقية النبيلة المتمثلة بالوفاء والصدق والإخلاص ، أما عن لغة شخصياته كانت تأخذ منحى شعبياً لأن كاتبنا انحدر من تلك الطبقة الشعبية العامة لأمر الذي تجسد في مجمل أعماله فهي أتت قريبة من لغة الحياة اليومية العامة المشاعة بين الناس من ألفاظ وكلمات وعبارات ، وفي نفس الوقت اخذ (بلاوتس) من الفصيح ، فكانت لغته محتوية على الإيقاع والموسيقى المعتمدة على الإيقاع الشعري والجرس الصوتي كما في مسرحية الفارس في فصلها الأول .

يعد (تيرانس)* ثاني كاتب من كتاب الدراما الرومانية وكانت مسرحياته خالية من الإسفاف والصخب والحركات البهلوانية ، وكان رجلاً مثقفاً فخصيات مسرحياته كانت من العشاق الشباب والعبد الماكر الذي يتميز بسرعة الحركة وسرعة البديهة . فمثلاً مسرحية (فورميو) مقتبسة من مسرحية إغريقية لكن (تيرانس) جعلها متميزة بالسرعة والإثارة فهي تصف حالة حب الإخوان (ديمفيو) و (كريمس) لولديهما (انتفنو)⁽³⁾ .

يهدف (تيرانس) إلى الرقة والانسجام والأسلوب اللطيف ومحافظاً على جميع ما أمكن نقله إلى لغة لاتينية أدبية مهذبة من (ميناندرز) ، فنصوصه كانت مصقولة وموزونة تضيفي على الأعمال اللاتينية الشعرية جمالاً أسلوبياً حقيقياً ، احتفظ

(1) ينظر : احمد عبد الرحيم أبو زيد : م . س . ذ ، ص 77 .

(2) ينظر بلاوتس : كوميديا بلاوتس ، تر : أمين سلامة ، (مصر : دار المعارف ، ب . ت) ، ص 126 .
* (تيرانس) : هو (بولبيوس ثيرينينوس افير) (185 – 159 ق.م) ، كان عبداً رقيقاً أفريقياً جيء به إلى روما وتلقى تربيته وعلومه على يد رجل نسب له اسمه فيما بعد يدعى (نيرنيتوس لوكانوس) . حضى بمكانة وأهمية في الدوائر الأدبية ، فنشاطه الأدبي اقتصر على كتابة كوميديا (بالياتا) المأخوذة من الكوميديا اليونانية لأنه كان مقتوناً بكمال الفن اليوناني ، انخرط ضمن جماعة مثقفة كان لها نشاط أدبي الأمر الذي أدى به إلى سفره لليونان إذ ترددت إشاعات حول سفره ومنها انه لينسب إلى نفسه مسرحيات هذه الجماعة أو لدراسة شخصيات مسرحياته من الحياة اليونانية أما أهم أعماله المسرحية فهي (فتاة جزيرة اندروس – الحماة – المعذب نفسه – الخصي – فورميو – الاخوان) .

للمزيد ينظر : إبراهيم سكر : م . س . ذ ، ص 72 .

(3) ينظر : لويس فارجاس : المرشد إلى فن المسرح ، م . س . ذ ، ص 71 .

(ميناندرز) بطريقة غير مباشرة وبصورة من صور الاقتباس أكثر من قيامه بأي عمل روماني⁽¹⁾.

انشد (تيرانس) لإرضاء جمهور المثقفين والمتعلمين فكانت حركاته وشخصياته خالية من الألفاظ السوقية والبذئية محاولاً تقليد الإغريق بإظهار لغة سليمة ومنمقة واضحة الفكرة ، وكان ماهراً في قول الحكمة وطرح قيم إنسانية وأخلاقية .

كتب (تيرانس) "بخفة ورشاقة إغريقية وكان ينعكس في أسلوبه اهتمام أصدقائه من أتباع من سيكتبون بالمسائل اللغوية"⁽²⁾ . فلقد اظهر مهارته بما كان عليه الأدب اليوناني من جمال واهتم بتحليل شخصياته ووضع قصصه في لغة رفيعة منتقاة ، واطهر الملهاة في حله وثوب جديد ورواياته كانت تسودها البساطة والهدوء ونقاء الأسلوب . فهو لم يقدم الشخصيات الغالبة في الملهاة مثل العبد والمتطفل والمخادع وتاجر الرقيق تلك الشخصيات التقليدية التي تقيد من الكاتب المسرحي وتؤدي به الصخب والمهزلة ، فالملهاة كانت عنده مرآة للحياة وكان الضحك فيها وسيلة لا غاية فهي تستهدف الإصلاح . رواياته ابتعدت عن مناظر الفحش والمجون .. واطهر بعض الشخصيات التقليدية بصورة أفضل من الصور التي اعتادها الكتاب ، كما يظهر من شخصية المتطفل (جناتو) في رواية (الخصي) بنظرية جديدة عن التطفل والمتطفلين لم تعدها الكوميديا من قبل ، فبذلك يستفيد من مولاه الذي يعتقد انه ليس إلا أداة للسخرية⁽³⁾ .

إن المسارح التي تقدم عليها ملاهي (بلاوتس – تيرانس) تحويلاً لنماذج إغريقية هيلينية فالكوميديا كانت بين التحويل والالتزام والجرأة ، فاخذ الموضوعات مع الإضافة والحذف والالتزام بالوحدة الفنية في بنائها وشكلها من خلال تقليد الملهاة الواقعية لديهم الذي انتقل بدوره إلى عصر النهضة عبر الملاهي الباقية لهم⁽⁴⁾ .

ترى الباحثة ان كلاً من (بلاوتس – تيرانس) كانا من ابرز كتاب تلك الحقبة ، إذ تضمنت كوميدياتهم على قصة رومانسية وومضات فكرية والكثير من المؤامرات دون ان تكون مفاجئة لأن الجمهور كان مدركاً لما في البطل من حماقات فهو يعرف أسرارهم منذ البداية . فأعمالهم شكلت أهمية عظمى في تاريخ الكوميديا الرومانية ، فهما بقيا يمثلان نموذجاً يحتذى به من قبل كتاب عصر النهضة وهما عملا على طرح بعض القيم الأخلاقية منها التسامح والمحبة والتفاهم والعطف لتنشئة الفرد على المحبة ، وهما مهما اقتربى أو ابتعدى من النواحي الأدبية يبقيان مستقيان من مصدر الكوميديا اليونانية ، ونظرية ، كل منهم إلى اليونانية بطريقته الخاصة ، كما ولعبت المتناقضات والشعور بالسمو دوراً هاماً في الكوميديا الرومانية .

الكوميديا في العصور الوسطى :

(1) ينظر : شلدون تشيني : م . س . د ، ص 135 .

(2) فرانك هوايتنج : م . س . د ، ص 39 .

(3) ينظر : احمد مجيد إبراهيم أبو زيد : م . س . د ، ص 104 – 105 .

(4) ينظر : فردب – ميليت وجيرالد ديس بنتلي : فن المسرحية ، تر : صدقي خطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، 1966) ، ص 204 .

تغير الحال في العصور الوسطى وسادت نظرة جديدة لم يكن لها وجود سابقاً باتجاه المسرح والدراما وهي نظرة دونية شملت الكوميديا بالذات وذلك متأت من ان الكوميديا تحمل أفكاراً لا أخلاقية من وجهة نظر الكنيسة⁽¹⁾. أي إنها لم تكن تعرض خلال تلك الفترة ذلك لان المواضيع المسرحية حملت طابعاً دينياً.

وبمرور الزمن نشأ نوع درامي من المسرحيات عرفت باسم (الفاصل الهزلي) الذي يرجح أن يكون مصدرها المسرحيات الأخلاقية أو العروض التي كان يقدمها الممثلون المتجولون ، أصبح المسرح من خلالها دينوياً وذلك متأت على ما تقدمه من موضوعات دينوية لها علاقة بالحياة الإنسانية والتي أصبحت وسيلة للترفية والتسلية مع البقاء على المسرحيات الدينية التي كان مكانها الكنيسة. تلك الفواصل التي كانت تقوم بها جمعيات مرحة ساعدت على ظهور الكوميديا بشكلها المعروف في عصر النهضة . ومن النماذج على تلك المسرحيات الهزلية والمسرحية الفرنسية (السير بييرباثلاين) والمسرحية الألمانية (الرجل المنمارث) التي عمدت على المرح والبهجة⁽²⁾.

لا يخلو المسرح الهزلي في القرون الوسطى من فريدة واستقلالية عن الإغريق والرومان فقد كان من غلبة الروح الديني على هذا المسرح ان اكتفى الشعب بما يتخلل المسرحيات الدينية من مشاهد مضحكة كان يقوم بها ممثلو ادوار الشياطين ، وهؤلاء الممثلين يتميزون بالاحتراف من تقديم المواقف الضاحكة ، منهم متنقلين جوالين هنا وهناك يحاولون كسب عيشهم ، وقد جاء اشتراكهم مع عدم رغبة الكنيسة بذلك عبر حشو تلك المواقف بسائر اللوحات الجادة في المسرحيات الدينية مما مهد إلى ظهور المسرح الهزلي ، فانتصرت هنا رغبة الشعب في الاستمتاع بالتسلية والضحك بطريقة غير الطريقة المفروضة والجادة من قبل الكنيسة فقد كانت تلك المهازل التي شكلت المسرح المضحك في تلك الحقبة مجالاً لإثارة الضحك عن طريق التندر على أصحاب العاهات من جانب ومن جانب آخر كان يخاطب الحياة الاجتماعية وفق هزليات هادفة تعرض لحياة الأسرة ، وبالتالي ليقدم للجمهور حالة علاقة بحياته الاجتماعية الفكرية من مواقف تظهر من خلالها المساوي السلوكية للفرد⁽³⁾.

خلصت الباحثة إلى ان العصور الوسطى تضمنت نصوص هزلية ناقشت فيها بعض المواضيع فوطرت بإطار أخلاقي ديني بحيث امتلك تأثيراً روحياً على جمهور النظارة .

الكوميديا في عصر النهضة :

(1) ينظر : شلدون تشيني : م . س . ذ ، ص 240 .

(2) ينظر : فرانك هواينتج : م . س . ذ ، ص 44 .

(3) ينظر : عبد الرحمن صدقي : المسرح في العصور الوسطى ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للتأليف ، 1969) ، ص 164 - 166 .

انتهى الأمر بعصر النهضة إلى إنسانيين النهضة ، الأوائل وشعرائها إلى التباري مع كتاب الكوميديا اللاتينية (بلاوتس - تيرانس) من خلال ما ترجم من أعمالهم وتقليدها والسير على خطاها ، فالكوميديا اللاتينية كان لها الدور المحرك في تطوير الكوميديا الإيطالية ، كونها أخذت السبق النهضوي في أوربا ، إذ جاء حب المسرح كنتيجة حتمية لحب كل ما يتعلق بالمسرح اللاتيني ومن ثم محاكاته فقد اخضع كل من (بلاوتس - تيرانس) لعمليات محاكاة وتلخيص وترجمة وتمثيل أمام الجماهير الشغوفة بالتنوع ، وكذلك الحال كان في البلاطات التي أخذت بالانفتاح على شتى العلاقات شغفاً بذلك المسرح ، فجمهور البلاط وجمهور العامة كان يعد نفسه لان يصبح محركاً للتاريخ فيما بعد⁽¹⁾ .

تطورت الكوميديا في عصر النهضة إذ كان يقال "إن كوميديا أوائل عصر النهضة ، وهي الكوميديات التي انبثقت على الفارسات والمسرحيات الأخلاقية الدينية، التي نشأت في العصور الوسطى ، كانت تحوي كل العناصر الفنية والاجتماعية التي كانت السبب في ازدهار الدراما في عصر النهضة"⁽²⁾ .

نشأ نوع من أنواع الكوميديا في منتصف القرن السادس عشر عرف باسم (كوميديا دي لارتي) وهي ملهاة مرتجلة لم تعتمد على نص مسرحي مكتوب أو ادوار ، تحفظ من قبل الممثلين ، بل كان لكل ممثل سيناريو بسيط يشير إلى موضوع المسرحية وعليه ان يبتكر الحوار المناسب لمشاهده المختلفة ، لذا فهي تختار أنماط محددة سواء من ناحية الموضوع او من ناحية الشخصية ... فقد بقيت (كوميديا دي لارتي) أهم ألوان التسلية وأكثرها انتشاراً في أوربا وتطورت شخوصها إلى شخوص مسرحية في البلاد المختلفة فالمهراج كان أصله في كوميديا دي لارتي هو الخادم الذي يحفظ النكات لتسلية السيد⁽³⁾ .

عدة فترة ظهور كوميديا (دي لارتي) واحدة من أزهى عصور ازدهار المسرح فهي شكلت منهلاً للعديد من رجال المسرح الكبار أمثال (مولير) فبظهورها أصابه وفقاً من الحياة ومنحته روحاً جديدة⁽⁴⁾ .

اختص المسرح الشعبي بالكوميديا الذي يتجه إليه جمهور الناس ، هذا النوع يعتمد على مهارة الممثلين وما يقدمونه ، فتلك الكوميديا تشبه الكوميديا الرومانية إلا إنها كانت اشد تذبذباً وإباحية ، فمعظمها يدور حول المغامرات الغرامية للفتى ويؤدي هذا النوع من الكوميديا الذي يعتمد على التندر على ما يقع من خطأ في معرفة الشخصيات وعلى تلبس الشخصيات لدور شخصيات أخرى من اجل الخداع والتضليل ، فيمكن أن تعد على الرغم من إباحيتها كوميديا أخلاقية لان معظمها يدور حول المغامرات الغرامية للشباب في تلك المسرحيات ، وكيف كان الشباب يغرم بالمرأة متزوجة وعلى قدر من العفة والشرف ، ولكن المرأة تقاوم كل إغراء لتحافظ على شرفها وعفتها مانعة نفسها من الوقوع في الخطأ فهي التزمت بقيم ومبادئ

(1) ينظر : فيتوباندولفي : م . س . ذ ، ص 363 .

(2) رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 77 .

(3) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 79 - 80 .

(4) ينظر : صالح سعد : الأنا - الآخر ، ازدواجية الفن التمثيلي ، (الكويت : عالم المعرفة ، 2001) ، ص 125 .

جعلتها ملتزمة بوفائها وإخلاصها لبيتها وزوجها ، وهي إضافة إلى كل ذلك ترجع أهميتها إلى ما فيها من فكاها وبراعة وتبصر بالعصر إذ كتب فيه (1) .

إن (كوميديا دي لارتي) كانت تسمى بكوميديا الصنعة (الصنعة تعني إن الممثلين كانوا محترفين) أو الكوميديا الشعبية إذا إنها كانت تقوم بأعمالها على الأرصفة وفي الشوارع والأسواق والحانات العامة وقدمت للجمهور مختلف وواسع ولمختلف الطبقات ، فقد تضمنت على عنصر الرقص واللعب والحوار المرتجل والموسيقى فأصبحت هذه الكوميديا حافزاً للتنافس المسرحي .

الكوميديا في العصر الإليزابيثي :

بدأت الدراما الإليزابيثية مثلما بدأت الدراما الإيطالية من قبلها بإحياء وتقليد الكوميديا والتراجيديا الكلاسيكيتين ، أما الكوميديا فطعمت بالتراجم اللاتينية التي اعتاد الناس عليها ومارست نفوذها بصورة عظيمة . (تيرانس) الهم به في العديد من المدارس وبصورة خاصة ، والهم كذلك عدد من المؤلفين بالمقطوعات التربوية ، التي كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمسرحيات الأخلاقية القديمة .

ظهرت أول التقاليدات الانكليزية (بلاوتوس) في مسرحية كتبها (نيكولاس اودهول) (1505 – 1506) عام (1533) عرفت باسم "والف ومستر دويستر" ، الذي كان مديراً لمدرستي (ايتون و وستمنستر) ووجد في (بلاوتس) نموذجاً يشجع الفكاهة المشعة المتوهجة ذات الهدف التربوي . فقد اقتبس (نيكولاس) من الكوميديا الرومانية الشخصيات النمطية للأبله والمتبجح والأحمق الطفيلي ، فتناولت المسرحية الشخصية المفاخرة المتمثلة بشخصية (رالف رويستر) بطلها الكوميدي الأبله الثرثار الذي فتنته سيدة انكليزية (كونستانسن) فانقاد إلى شخص طفيلي هو (ماتيومييري) لكي يتودد إليها ويضايقها ابلغ الضيق ويهدد بإفساد خطبتها من خطيبها التاجر (جاوين جودلاك) ، فحصلت سلسلة من التعقيدات انتهت بمعركة بين بطانة (رالف) وخدم منزل السيدة (كونستانسن) التي تحولت فيها أدوات التنظيف إلى أدوات إيذاء وتدمير ، فالعاشق المتهور (رالف) قد تلقى عدة ضربات جعلته لم يفكر في إغواء أي سيدة أخرى ، ويتم الصلح بين السيدة وخطيبها ، فتلك المسرحية كانت من أول الكوميديات الانكليزية في عصر النهضة كونها تضمنت فكاهات ذات صبغة محلية فضلاً عن لغتها العامية اللاذعة وخلفيتها المستمدة من أجواء الطبقة الوسطى واحتوائها على المقاطع الغنائية الانكليزية الساخرة مثل :

"من الذي يتزوج امرأة ضئيلة الحجم" (2) .

فتلك المسرحية على الرغم من كونها مثلت الأجواء الانكليزية وشعرها ذي الإيقاع السريع إلا إنها وقعت إلى حد كبير تحت تأثير (بلاوتس) في مسرحية (الجندي المتبجح) أي إنها كانت على النمط النموذجي الروماني من ناحية تقسيمها إلى خمسة فصول وعدة مشاهد .

جاءت بعدها مسرحية (إبرة غامر غورتن) لكتبتها (وليم ستيفنس) وهي كوميديا ريفية هزلية تدور حول عجوز قروية تفقد إبرتها التي طالما ما أثنى الناس

(1) ينظر : فرانك هوايتنج : م. س. د. ، ص 49 .

(2) مجلة المسرح ، 4ع ، م. س. د. ، ص 35 – 36 .

على إنتاجها فيوحي إليها (ويكون) العاشق السيئ بالمشورة بان جارتها السيدة (تشات) هي سارقة الإبرة وبعد إقلاق القرية كلها بشأنها ولكي تبلغ أبعاداً بطولية فكاھية ، تعثر عليها مغرورة في بنطلون (هودج) خادم مزرعتها . تعتبر هذه المسرحية على غرار المسرحيات الانكليزية الكوميديّة الصرفة ، ولكنها أيضاً تدين الكوميديين الرومان في بناء حبكتها . فتنمیز بخسونة صاحبة في فكاھتها وسخريتها المبالغة وتحررها اللغوي . واحتوائها على أغنية تمجد البيرة الانكليزية:

"تعر أيها الظهر والجانب .

أبردي أيتها القدم واليد ،

ولكن ، أيتها المعدة ، لقد بعث الله لك جعة جيدة كافية ،

سواء أكانت جديدة أم معتقة"(1) .

يتضح قدرة كاتبها في تجسيده للموقف الوطني ومقدرته على تصويره الحياة الريفية وخلق الشخصيات منها شخصية الفلاح (هودج) فصوره بشخصية مضحكة طبيعية مملوءة بالحياة .

تطور نوع من الكوميديا بعد كوميديات المدرسة عرفت بكوميديا (البلاط) ، فقدمت عروضاً للتسلية قدمها تلاميذ القديس (بولس) وغيرها من المدارس أمام الملكة فكانوا هؤلاء التلاميذ من الصبية فقط(2) ، فكوميديا البلاط كانت مقطوعات فائرة كتبت بالطريقة الإيطالية الكلاسيكية القديمة استخدمها الكاتب المسرحي (جورج جاسكوني) في اقتباسه النثري لكوميديا (اريسو) التي تدور حول اختلاط الشخصيات وهي كوميديا (الظنون)(3) .

ويعد (جون ليلي) من الكتاب الذين عالجوا الكوميديا حيث كتب عدة مسرحيات كوميديّة للبلاط ، فبدأ نشاطه الأدبي كمؤلف لرواية (بوفيويز) التي كتبها بأسلوب نثري متقن ومتأنق بلاغياً مملوء بالخاص الاستهلاكي ، عرف ذلك الأسلوب بالأسلوب (المتأنق) ذلك الأسلوب النثري الذي استمر في كوميدياته يدغدغ أعصاب طبقة الارستقراطيين وأذواقهم ، فأولى مسرحياته هي (كامباسي) التي مثلت أمام الملكة في سنة (1581) التي تدور حول المنافسة بين الاسكندر وبين رسام (ابيلز) من أجل حب كامباسي الاسيرة الجميلة . فأسلوبه النثري فيها يتجسد فيما يلي :

"لكنك تحب ، يا للحنن ! ولكن من ؟ كامباسي ، يا للعار ! عذراء مجهولة

حقاً أليست كريمة المحتد ، ومن يدري ان كانت مدعية ؟ تلك التي عيناها قدما
عنهما الفن لتفتنا ، والتي قلبها قد صنعتها الطبيعة ليسحر ، نعم ، لكنها جميلة ؟
بلى لكنها ليست لذلك طاهرة .. ، فالجمال مثل ثمرة العليق التي تبدو حمراء ،
عندما لا تكون ناضجة ، تشبه الحجارة الكريمة اللامعة بالعسل ، والتي كلما بدأت
أكثر نعومة ، كانت أسرع في تحطمها"(4) .

(1) ينظر : انطوني بيرجيس : تاريخ الأدب الانكليزي ، تر : خالد حداد ، (دمشق : دار طلاس ، 1990) ، ص 94 .

(2) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . ذ ، ص 94 .

(3) ينظر : جون جاسنر : م . س . ذ ، ص 36 .

(4) انطوني بيرجيس : م . س . ذ ، ص 95 .

فجميع مسرحياته كانت مكتوبة بالنثر ما عدا مسرحية (المرأة في القمر) فكانت مسرحية شعرية يهجو فيها النساء ، كما إنها اعتبرت من نوع المسرحيات الكوميديّة الحديثة عكس بقية أعماله التي استخدم فيها مواضيع أسطورية ميثولوجية ، فقد جمع بين المسرحيات الواقعية المضحكة وتعقيدات الكوميديا اللاتينية وبين استعارات المسرحيات الأخلاقية بشكل مطعم برومانسية كالحلم ، فقربه من الملكة والبلاط جعله يضفي على تلك الميثولوجية إشارة خاصة بالعصر ذات ميزة إخبارية عن حوادثه⁽¹⁾ .

كتب جورج بل (1558 – 1597) كاتب درامي في عصر الملكة (إليزابيث) مسرحية كوميدية أكثر بهجة عرفت باسم (حكاية العجائز) التي اعتبرت محاولة للهباء الدرامي فيما يتعلق الحكايات الرومانسية حو السحر والفروسية اللذين كانا شائعين في انكلترا ، تدور حكايتها من إخوان يبحثان عن أختيهما (دبليا) التي وقعت بين يدي الساحر (ساكرنيت) الذي يقضي على الإخوان كذلك ، لكن حبيبها (يوميندز) الذي دفع آخر بنس لديه من أجل جنازة رجل فقير اسمه (جاك) يكتشف بأن شبحه بقدراته الخارقة للطبيعة قادر على أن يهزم الساحر . تلك المسرحية التي تضمنت على عناصر جمالية شملت الغناء والرقص وشخصيات غريبة مثل العملاق هو (انبانفو) و (فنيليا) المجنونة ، تلك الأغاني تتمثل بما يلي :

"عندما يصل الجاودرا الى الذقن ،

والكرز ، الكرز ، ناضج داخلاً ،

والعزيز يسبح في القشدة ،

والتلاميذ يلعبون في الجدول ،

حينئذ ، آه حينئذ ، آه حينئذ قال حبي الحقيقي ،

عند ذاك الوقت عد ثانية

فهى لا تستطيع ان تحيا عذراء"⁽²⁾ .

استطاع (بيل) ان يستغل مواهبه الزخرفية الغنائية كشاعر .

يعد المؤلف (روبرت غرين) (1558 – 1592) آخر مؤلف للكوميديا ما قبل (شكسبير) صاحب مسرحية (الراهب بيكن والراهب بنفي) الذي أراد أن يصنع عقدة شخصياتها من مختلف الطبقات ومختلف الأعمال ويوحد بينها في جو غرامي ، فهو جعل فيها حكتين رئيسية والأخرى ثانوية ، واستخدم فيها المهرج ، وجمع بين رجال البلاط والسحرة والملوك ، واحتوت المسرحية على عنصر التشويق العاطفي بواسطة أمير (ويلز) المتيم بالعذراء الفاتنة (مرغريت) ، واحتوت كذلك على العذوبة والفكاهة⁽³⁾ .

ثقافة (غرين) جعلت منه أن يجعل من فتاة ريفية كيف تستطيع أن تتحدث :

"يا سيدي الجليل ، الذي كان منحة عظيماً

في فتوح الهوى ، مثل انتصارات قيصر ،

(1) ينظر : ايفور ايفانز : تاريخ الأدب الانكليزي ، م . س . د ، ص 107 .

(2) ينظر : انطواني بيرجس : م . س . د ، ص ص 95 – 96 .

(3) ينظر : ايفور ايفانز : تاريخ الأدب الانكليزي ، م . س . د ، ص 108 .

إن مرغريت ، لطيفة ، ومتواضعة في أفكارها

كما كانت اسيجيا مع سايرس

مستسلمة وشاكرة ..."(1).

أتى (غرين) بالأنوثة الانكليزية في تلك المسرحية ، فقد يكون كتبها لترضية ضميره الذي كان يؤنبه نتيجة هجرانه لزوجته الوفية وارتباطه بعالم لندن السفلي وكذلك ما بينه في مسرحية الكوميديا الأخرى (جيمس الرابع) فقد صور بطلته (دوروثينا) بالصبر والإخلاص لزوجها على الرغم من طردها ونفيها من البلاط ومحاولته لقتلها(2).

ظهر كذلك عدد من الكتاب الدراميين أمثال (توماس مدلتون) (1570 - 1627) فكانت اغلب نتاجاته المسرحية في (الملهاة) ، صاحب نظرية متفائلة إلى الحياة ، فكتب مسرحية (فخ للإيقاع بالشيخ) (1608) التي تناولت قطاع شعبي من المجتمع الذي يسمح بالكثير من الفكاهة والجو المرح . أما (توماس ديكر) (1570 - 1632) صاحب مسرحية (عطلة صاحب الأحذية) التي تناولت الطبقة الوسطى للندن ، وهناك (جون فلتشر) (1579 - 1625) و (فرنسيس يومنت) (1584 - 1616) لهما مسرحيتهما (فارس المدقة المحترقة) التي تناولت كذلك الطبقة الوسطى للندن تلك الكوميديا دلت على عقدة فريدة وأصالة في تفكير مؤلفيها(3).

خلصت الباحثة ان لاستعراض تاريخ الكوميديا يلاحظ نقطتان أولها ان المؤلف المسرحي قد اعتمد في أوقات مختلفة على جميع ألوان الفكاهة والعوامل المثيرة للضحك وثانيها ان بعض المميزات التي تطغى على الكوميديا تخلق منها ألواناً ذات طابع خاص تنتشر في عصر من العصور ويستسيغها الذوق العام ولكن لا يلبث أن يأتي مكانها لون جديد يشيع استعماله إلى اجل ، ذلك الإقبال والانتشار نابع من عبقرية بعض الكتاب وقدرتهم على إشاعة لون خاص من ألوان الكوميديا.

وظيفة الكوميديا تربوياً وعلاقتها بالضحك

تهتم الأعمال المسرحية بنمطياتها التراجيدي والكوميدي بمعالجة جميع أنواع المشاكل الحياتية ، ولكن كلاً بطريقته الخاصة وبالأسلوب الخاص ، فالتراجيديا تمنحنا طريقاً للخلاص من خلال الموت على خلاف الكوميديا التي تمنحنا ذلك الطريق ولكن من خلال الميلاد الجديد الذي يمنحنا صفة السيطرة على الشر وتخلص النفس الإنسانية من القيود والعبودية .

تتوقف المسرحية الكوميديا على وجهة نظر الكاتب إلى الحياة ففيها يهدف المؤلف إلى إصلاح المجتمع أو تطهير النفوس أو إشباع العواطف النبيلة وتعميقها أو تحريك العقول أو حل المشاكل وطريقته في التعبير عنها فنياً أو جمالياً ، فالمسرحية الكوميديا كما أكد (بنيتلي) "فن الخداع والتحرر من الأخطاء وفن حل العقدة التي لا

(1) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . د ، ص 96 .

(2) ينظر : جون جاسنر : وليام شكسبير ، تر : سامي خشبه ، مجلة المسرح ، ع 7-8 ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب : 1988) ، ص 27 .

(3) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . د ، ص 121 - 122 .

تحل إذا لم تعقد والحل يأتي في الختام" (1). ويعالج الكاتب المسرحي مشكلة في المشاكل الاجتماعية بهدف إعطاء المتفرج دروساً في صور ضاحكة كان يبين لهم العواقب الوخيمة للسلوك الغير اجتماعي ، أو تحريرهم من العيوب عن طريق إضحاكهم وهم يرونها مجسدة في شخصيته على المسرح هذا ما يدل على إن هدف الكوميديا هو الإصلاح الاجتماعي (2).

تظل الكوميديا "طافية على مستوى الحياة اليومية ، إنها تمدنا باستبصار نفاذ لتناول الحياة اليومية في أزمتها المجردة والعواطف الرفيعة المتصلة بها مع ذلك فهي تمدنا باستبصار ينصب على سلوكيات المجتمع وطرائفه ونقاط الضعف في الخلق الإنساني وما فيه من شذوذ" (3). فهي فن جاد في أساسه مختلف عن ما يسمى الفارس أو المهزلة وذلك ناتج من إن الكوميديا ليست من التسلية أو الإضحاك لذاتها بل هي تمتلك القدرة على جذب الجمهور وإراحة النفس بغية طرح رؤية وتصور عن الحياة والعلاقات الاجتماعية القائمة في حياة الكاتب او المجتمع ، فالكاتب الكوميدي هو كاتب جاد ولكنه يريد ان يصل إلى أهدافه في إضحاك الناس متمثلاً في طرح رؤياه الاجتماعية الكامنة وراء فعل الإضحاك ، كما ان النهايات السعيدة ليست قادرة بمفردها على صياغة النمط الكوميدي ولكن لابد من وجود غاية او مغزى منشود ، فهي تحاول ان تسهم بدور ايجابي في تعزيز وحدة النظام والمجتمع عبر محاربة مظاهر السلوك التي يمكن بها ان تهدر تماسكه وتعمل على تهديمه بالشكل السلبي ، فكذا جاءت الكوميديا طارحة النماذج والأنماط السيئة في المجتمع (4).

تظهر الكوميديا العيوب والنقائص الاجتماعية بصورة مبكرة وهي تقوم بنقد السلوك السيئ ، وعلاوة على ذلك فهي تأخذ دور الناقد الموضوعي الذي يأخذ على عاتقه مهاجمة الانحراف دون أي اعتبار لأي عوامل شخصية راغبة في دفع جميع أفراد المجتمع إلى الاستهزاء من عيوبهم وإلى السخرية من نقائصهم والترفع عليها ولذا يكون على كاتب الكوميديا ان يكون متجرداً موضوعياً ليقوم بإبراز تلك العيوب حتى وان كانت صادرة من الطبقة التي ينتمي إليها (5). فيجب التمييز بين الكوميديا كفن هادف وخلق ويبين ما يطلق من نكات وطرائف ، فالنكتة قد تكون أكثر قسوة وقد تسبب الآلام وتثير الضغائن ، إلا ان الكوميديا عكس ذلك لان ابسط صورها هي خدمة وتقويم الواقع الاجتماعي للشيء الخارج عن السائد ، فالسخرية من الأشخاص الشاذين عن قواعد المجتمع والذين يكونون هدفاً لمجهر الكوميديا الذي يقوم بدوره بتعرية سلوكياتهم عليها ان لا تكون مفزعة وتذهب عمقاً في إحساس الشخص ، فهي ان أثارت الخوف والغضب قضت على الجانب الفكه وهدمت جميع الأفكار الكامنة

(1) ينظر : احمد الماجد : المسرحية الكوميديا ، أشكالها ، أهدافها ، جمهورها ، مجلة الفنون ، ع79 ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والآداب ، 2007) ، ص41 .

(2) ينظر : شفيق مجلي : شكسبير فكراً .. وفناً ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ب ، ت) ، ص98 .

(3) مارتن اسلن : تشريح الدراما ، تر : يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، 1985 ، ص76 .

(4) ينظر : احمد الماجد : م . س . ذ ، ص42 .

(5) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص162 .

وراءه . فيقول (جونسون) بان "وظيفة الأحداث الضاحكة تعيد توازن حماقة الإنسان بجعلها ساخرة" (1) .

تعمل الكوميديا على التخفيف من شدة وضغط الرغبات المكبوتة والتي يتعذر علينا ان نحصل عليها لان بيننا وبينها حواجز ثقيلة لذا فإنها تعمل على ما يشبه الحيلة والتي بواسطتها نتغلب على القلق فترتفع هذه الحواجز وبهذا تتحول الأشياء من اللاوعي إلى الوعي ليشعر الشخص (المتلقي) عبرها المتعة والسرور وبذلك توفر الاستمرار البشري بحيوية أكثر (2) . حيث إنها "تحاول معالجة عادات الأشخاص من حيث اتفاقها مع عادات المجتمع أو تتعارض معها فهي تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن مجتمعه ، وتضعه بمسار المجتمع وتقاليد" (3) .

عدم التوازن الموجود في العالم وتناقضاته يولد لدى الفرد ويشعره بالقلق المتواصل الذي يدفعه إلى اللجوء للضحك لتحقيق عبر هذا السلوك (الضحك) التوازن المطلوب ولمعالجة هذه التناقضات والنواقص التي يشاها سواء في نفسه أو في غيره .

وتكمن للكوميديا وظيفة أخرى كذلك في إضعاف كل قدرة للشر وذلك من خلال ما تفرغه في هذا الشر من متبينات عبر السخرية منه والضحك عليه ، على إن الكوميديا تبرز بواسطة التناقض الناشئ بين غاية الشيء والوسيلة لتحقيق ذلك الشيء ومن ثم التضاد بين الشكل والمضمون وبين الفعل والظروف المحيطة به وهو بطبيعة الحال ما يقضي إلى تفعيل عملية النقد البناء المتأتي من قدرة الكوميديا في إبراز القضايا السلبية المعاكسة عبر الجماليات التي تتمتع بها والتميز بين ما هو جميل وما هو قبيح . فالضحك سلاح فتاك للتقدم لما له من قوة نقدية (4) . فهي تستهدف الضحك ولكنها لا تتوقف عنده فان توقفت عنده فإنها أصبحت عاجزة عن تقديم صورة فنية رفيعة ، فالضحك والإضحاك غاية من غايات الكوميديا ، ولكن في نفس الوقت يعتبر وسيلة من وسائلها التي تهدف بها إلى تحقيق ما هو في آن واحد (5) .

تعتبر الكوميديا نوع من السمو على الأخطاء فالشخص يمارس فعل الضحك لأنه أفضل من الشخصية الأخرى المثيرة لذلك الضحك عبر خجلها أو مخادعتها للآخرين أو كذبها وهي تعمل على حل هذا التعقيد من خلال تقريب التناقضات وذلك عن طريق إحلال نوع من التوافق بين هذه القوى المتباعدة (6) "ذلك التناقض الذي ينشأ من التوتر والنشاز الذي ينشأ بدوره عن تضاد شيئين أو شخصيتين ، بشكل يثير الضحك" (7) . فتعد الكوميديا بوتقة من المتناقضات تلك المتناقضات التي تنشأ بين

(1) راجي عباس التكريتي : الضحك ، طبيعته ، وظيفته في الحياة ، (بغداد : مكتبة دار إحياء التراث العربي ، 1985) ، ص 87 – 88 .

(2) ينظر : اريك بنتلي : الحياة في الدراما ، م . س . د ، ص 275 .

(3) محمد زكي العشماوي : دراسات في أدب المسرح ، ط 1 ، (مصر : الإسكندرية ، 1962) ، ص 31 .

(4) ينظر : كمال نادر : الملهة أو المسرحية الهزلية ، مجلة المسرح والسينما ، ع 5 ، (بغداد : الصاحية ، 1972) ، ص 30 .

(5) ينظر : محي الدين زنكنه : الكوميديا أداة للتغيير الثوري ، مجلة المسرح والسينما ، ع 2 ، (بغداد : المؤسسة العامة للطباعة ، ب . ت) ، ص 37 .

(6) ينظر : محمد عناني : فن الكوميديا ، (مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، 1980) ، ص 41 .

(7) محي الدين زنكنه : م . س . د ، ص 40 .

الشخص وذاته ، فمثلاً ان الشخص يتكلم بصورة منطقية وعلمية ولكن أفعاله عكس أقواله الأمر الذي يؤدي إلى إظهار نوع من التناقض للشخصية نفسها . حظيت الكوميديا أهمية في الجانب الفلسفي متمثلة بعدد من الآراء أمثال (هيغل)* الذي رأى ان الكوميديا تبرز القيم الأخلاقية وذلك عندما تقوم بعرض سطحية وتفاهة الأشياء التي لا قيمة لها ويكون ذلك بطريقتين الأول هو ان تهدف الشخصية في الملهاة نحو غاية ذات مضمون حقيقي ، غاية جوفاء عابثة وهي تتهاوى إزاء سطحياتها الجوهرية وتتحول إلى عدم ، أو ان تهدف الشخصية إلى غاية حقيقية أصلية ، لكن فردية هذا الشخص تصل حداً من الوضاعة يجعلها لا تصلح لان تكون سبيلاً لبلوغ مثل تلك الغاية الحقيقية الأصلية ، وفي الحالتين تسجل الشخصية الكوميديا فشلاً ففي الأولى لا تملك قيمة هدف وفي الثانية لا تملك الوسيلة الكافية ، فيحدد (هيغل) الشخصية الأصلية هي التي ينبغي ألا يتغلب عليها هذا الفشل ، ولا بد ان تتغلب على ذلك الفشل عبر عبقرية لا متناهية حتى ترفع فوق فشلها بواسطة التسلية واللهو التلقائي⁽¹⁾ . فالكوميديا "ذات هدف وعظمي وأخلاقي يأتي مضافاً لقيمتها الترفهية"⁽²⁾ .

يرى (نيتشه)* إن العنصر الكوميدي في الدراما ما هو إلا تنفيس فني إزاء الاشتمزاز من عبث الوجود ، فالضحك وسيلة من وسائل وهو بهذا يكون له مغزى ووظيفة وسبيل من سبل التغيير وهو يشير بانتصار الإرادة الإنسانية وبيعث لروح الجماعة من اجل مواصلة التقدم ونبذ التدهور لأنه يعد حافظاً لقدرة الإنسان على الفعل⁽³⁾ .

يتبين إن الكوميديا دور مهم في تجسيم نقائص وعيوب النفس البشرية ونفيها للوصول إلى مستوى أفضل بارتقائها الأهداف المنشودة التي تجعل الفرد إنساناً يتمتع بصفات وقيم أخلاقية تتماشى مع بيئته ومجتمعه برفضها للعادات السلبية المرفوضة بأسلوب فكه لتحقيق الغاية المطلوبة الأمر الذي يجعل الضحك أن تكون وظيفة الإصلاح الاجتماعي أولاً وقبل كل شيء .

تشير الكوميديا الضحك من خلال نكات ثانوية صادرة بفعل موقف الإنسان الذي يدل على ضعفه ، فنضحك مثلاً من شدة البخل وما يتميز به من جشع وطمع وهو يدل على عدم انسجام أفعال الشخصية المضحكة مع طبيعة الحياة الاعتيادية للمجتمع والرجل الذي يركض وهناك ما يسقطه أرضاً بشكل مفاجئ يكون مثار

* (جورج هيغل) : (1770 – 1831) ولد في ألمانيا ، وهو من ابرز الفلاسفة في جميع العصور وأحد الفلاسفة المثاليين .

للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، 1963) ، ص394 .

(1) ينظر : ولتر ستيلس : فلسفة (هيغل) ، الروح ، تر : إمام عبد الفتاح ، ط3 ، (بيروت : دار التنوير للطباعة ، 2005) ، ص170 .

(2) ماري – كلودكانوفا : م . س . ذ ، ص98 .

* (نيتشه) : ولد عام (1844 – 1900) روسي مات أباه في الخامسة من عمره أحب عالم الموسيقى ووجد فيه ملجأً هادئاً ، التحق بجامعة (بون) عام 1864 ليدرس اللاهوت والفيلولوجيا ، وأبدع في قدراته الفلسفية . للمزيد ينظر : عبد الرحمن بدوي : نيتشه ، ط3 ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1959) ، ص48 .

(3) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص160 – 161 .

ضحك للآخرين الذين ينظرون إليه لعدم تكيفه لتقادي فعل السقوط ، ذلك الفعل الذي يفسر حالة كسر للطبيعة المألوفة في حياتنا اليومية . فالكوميديا تعالج السلوك والتقاليد الطارئة في الحياة⁽¹⁾ أي إن الضحك ينشأ عن متعة خاصة أو بهجة معينة تسببها رؤية أمور قبيحة . فنحن لا نضحك من رؤية امرأة جميلة أو من جوهرة رائعة ، أو من موسيقى عذبة ، لكن التشويه أو الانحراف غير المعتاد عليه متمثلاً بسخف الكلام أو قبح الوجه أو بحركة مرتبكة إنما هي وسائل وأمور تحملنا على الضحك . إننا لا نضحك على الأشياء الطيبة والخيرة التي يقوم بها الآخرون . كان يعثر احدهم على شيء ثمين فهذا العمل لا يثير الضحك وإنما يبعث الغبطة في النفس ولكننا نضحك على شخص ما وقع في الوحل . "قليلون هم الذين يستطيعون مقاومة الميل إلى الضحك على الغير وعلى أنفسهم عندما يتطلب الموقف ذلك"⁽²⁾ . يتبين أن للضحك وظيفة هادفة ، فالكوميديات فضلاً على إنها أساس في التقويم الاجتماعي للسلوكيات المنحرفة أو الشاذة فإنها رسالة تعمل على النقد البناء لكثير من الظواهر الحياتية ذلك النقد يستخدم العقل طريقاً لعلاج تلك المشاكل الناجمة ، فينظر لها على أساس وظيفتها الأخلاقية وقدرتها على جذب القارئ والمتلقي .

يقسم الضحك في المسرحية الملهامية (الكوميديا) إلى نوعين هما⁽³⁾ :

1- نوع يتجه في خطابه لتحريك الفكرة : فهو يخلق نشوة فكرية تتمثل بابتسامة ذكية من قبل السامع ويشمل هذا النوع من الضحك على أمور عديدة منها :

أ- التندر (التنكيت) .

ب- اللعب على الكلمات .

ج- سرعة الخاطر .

د- الإشارات الذكية .

و- الحوار اللبق .

يكون هذا النوع من الضحك مصحوباً بالإكبار وسرعة الخاطر والإعجاب بخفة الروح .

2- والنوع الآخر يتجه لمداعبة الحس ويؤثر فيه : يمثل دغدغة ميكانيكية ، مثلاً سقوط شخص من على كرسي عندما يسحب منه ، ويكون مصحوباً بالهزء والسخرية .

جمعت بعض المسرحيات الملهامية بين هذين النوعين من الضحك ، فالضحك في الشخصيات المسرحية هو النوع الذي يكون ممزوجاً بالاعتزاز والإكبار أي الضحك الذي خاطب الفكر ، أما الضحك على الشخصية فيكون مصحوباً بالهزء والسخرية وهو الذي يستهدف الخطاب الحسي وهو ما يوجد في أغلب الملهامي .

(1) ينظر : بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، 1980) ، ص 55 .

(2) ملتون ماكس : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، تر : فريد ورد ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، 1965) ، ص 237 .

(3) ينظر : كمال نادر : م . س . ذ ، ص ص 32 - 33 .

وقد حدد الناقد (الاردس نيكول) خمسة أمور يعزو إليها السبب في الإضحاك داخل المسرحية هي⁽¹⁾ :

- 1- الضحك المتأت بواسطة السجايا المادية للشخصية .
- 2- الضحك بواسطة عقليات الشخصيات .
- 3- الضحك بواسطة الموقف .
- 4- الضحك بواسطة السلوك .
- 5- الضحك بواسطة الكلام .

وتصب معظم تلك النقاط بالشخصية المسرحية والتي تمتد سماتها وصفاتها التي تتفاعل ضمن إطار البنى التي يقوم المؤلف بنائها بحيث تظهر الشخصية من خلال ذلك على إنها مضحكة .

فالشخصية تتحرك ضمن بيئة وموقف توضع به وعلى أساسه تتصرف فهي تنسجم مع ما حولها ضمن إطار الفكرة المراد توصيلها ، ورغم ذلك الانسجام مع الفكرة إلا ان نتائج تصرفاتها يشير إلى ادراكاتنا العقلية والحسية إنها لا تنسجم مع مفهوم شامل وكبير هو الحياة نفسها "أي ان سر الضحك يكمن في عدم التناسب الذي يقوم بين حقيقتين ، أو بين فكرتين أو كلمتين أو بين مجموعتين من الأفكار"⁽²⁾ . للضحك أسبابه في الكوميديا فهو متأتي عن طريق اللفظ وعن طريق الموقف . يقسم اللفظ إلى سبعة أقسام هي كالآتي⁽³⁾ .

- 1- فن التشابه : الألفاظ المتشابهة في نطقها وتعبّر عن معانٍ مختلفة ، مثل الحب هو العاطفة والحب أي الحبوب .
- 2- من الترادف : لفظين مختلفين لهما مدلول واحد ويعبران عن معنى واحد مثل النور والضياء .
- 3- من الثرثرة الحمقاء : التكرار الممل لعدد من الكلمات والجمل المتتابعة مثل ان تلجأ شخصية ما في المسرحية إلى الإضحاك عن طريق الثرثرة الحمقاء .
- 4- من التلاعب بالألفاظ : عن طريق الزيادة والنقصان ، كما نرى عند (ارستوفانيس) في مسرحية (برلمان النساء) يطلق اسماً طوله سبعة سطور على احد أضاف الطعام وفي وليمة جماعية .
- 5- من التصغير : أي استخدام صيغة التصغير ، مثل استخدام (ارستوفانيس) في مسرحيته (السحب) اسم سقراط بمصغره (سقراطي الصغير) .
- 6- من قلب الألفاظ : بالصوت أو بالإيحاء أي التعبير عن معنى اللفظ بالحركة أو الإشارة مثل مسرحية (الضفادع) في وصف للآله (يان) رب القطعان بالصفة التي تعني السائر فوق قمم التلال ذا الأقدام المقرونة ، ولكنها قلبت في المسرحية عن طريق الإيحاء لتعني (ذا القرون) .
- 7- من شكل الكلمة : باستخدام أساليب لغوية مختلفة سواء في النحو أو التركيب ، كما في مسرحية (السحب) لارستوفانيس .

(1) ينظر : الاردس نيكول : علم المسرحية ، م . س . ذ ، ص 357 .

(2) الاردس نيكول : علم المسرحية ، م . س . ذ ، ص 347 .

(3) ينظر : محمد حمدي إبراهيم : م . س . ذ ، ص 150 - 155 .

- أما الضحك المنبعث من الموقف فينقسم إلى ثمانية أقسام وهي كالآتي :
- 1- من التماثل : مماثلة الأحسن بالأسوء وبالعكس ، مثل مماثلة العبد بالسيد في معظم أعمال (ميناندر) .
 - 2- من المخاتلة : كما في مسرحية (الضفادع) لارستوفانيس إذا كان من المتوقع أن يعود الآلهة (ديونيوسوس) الشاعر المسرحي (يوربيدس) من عالم الموتى إلى عالم الأحياء ولكن بالمخاتلة لجأ إلى إعادة الشاعر (اسخيلوس) .
 - 3- من المستحيل : مثل التشبيه في مسرحية (السلام) لارستوفانيس على لسان تريجايوس : "لا لن نمتلك شيئاً قبل أن يتزوج الذئب شاه!"
 - 4- من الممكن وغير المتناسق : مثل قيام (ديونيوسوس) في مسرحية الضفادع بوزن الشعر بالميزان .
 - 5- من غير المتوقع : مثل قول الميت الذي رفض في مسرحية (الضفادع) محل متاع (ديونيوسوس) بعد مساومته للميت في الأجرة والذي صاح مستكراً : "لا أرضى بهذا ولم بقيت الآن حياً" .
 - 6- من استخدام الرقص الصاخب : كما في مسرحية (الزنابير) التي استخدم فيها ارستوفانيس الرقص الصاخب في نهاية المسرحية .
 - 7- من عدم ترابط الألفاظ : مثل قول (ستربسياديس) في مسرحية (السحب) لسقراط : "إذا اشتريت امرأة تمارس السحر من إقليم شاليا وأنزلت القمر ليلاً من السماء وحبسته في عليّة مستديرة ، كالمرأة واحتفظت بها على الدوام فسوف أتخلص من دفع فائدة الديون التي تثقل كاهلي" .
 - 8- من اختيار الأسوء : مثل رفض الشيخ (فيلوكليون) في مسرحية (الزنابير) لارستوفانيس تفسر تصرفاته السيئة التي حاول ابنه إبعاده عنها وكانت النتيجة انغماس الشيخ في الشراب وسوء خلقه .

-المحور الثالث

الكوميديا وفلسفة الضحك

يعتبر الضحك ظاهرة إنسانية عامة تستثيرها دوافع معينة لا تختلف في التأثير بها عوامل السن أو الجنس أو التعليم لأنها تكون جزءاً من طبيعة الإنسان الأولى أي ان "الضحك السافر لا يعكس فقط فرح الناس بالحياة ، ولكنه أيضاً وسيلة لتوكيد سيطرتهم على الطبيعة وطريقة لتنظيم العلاقات بين الناس وللحفاظ على السعادة الإنسانية"⁽¹⁾ .

لذلك عني عدد من الفلاسفة بدراسة مفهوم الضحك أمثال الفيلسوف الانكليزي (هوبز)* الذي اعتبر إن الضحك مظهر للسرور وإشاعته في النفس مرده إلى

(1) ي . بوديف : الكوميدي ، تر : فاضل ثامر ، مجلة الأقاليم ، ع2 ، (بغداد : وزارة الثقافة ، 1990) ، ص15

* (هوبز) : (1588 – 1679) فيلسوف انكليزي ، تلقى تعليمه بمولدن هول بجامعة (اكسفورد) أصبح عام 1608 معلماً لابن (وليم كافندش) إيرل ديفونشاير ، كان معلماً لشار الثاني أثناء منفاه في باريس ، تضاعف اهتمامه فيما بعد بالهندسة وكان يأمل في علاج أمراض مجتمع على شفا الحرب الأهلية .

إحساس الفرد الفجائي بتفوقه الذاتي على غيره وذلك عند اكتشافه عيباً أو عجزاً عند غيره . فهو يرى "إن الإحساس بالتفوق الذاتي يتضمن متاعب الإنسان الشخصية القديمة"⁽¹⁾ . أي إننا نضحك من أنفسنا عندما نتذكر ضعفاً مستعيباً مر بنا وامتهن كبريائنا فيه . وهناك كذلك (هربرت سبنر)** الذي جاء بنظريته التي اعتبر الضحك فيها مظهر لطاقة حيوية فائقة ، فالضحك هنا لا يعدو كونه نوعاً من أنواع اللعب ، فالقفز واللعب والتصفيق ما هي الا مظهر من مظاهر الحيوية الفائضة التي يتميز بها الصغار . واعتبره (سبنر) محاولة لدفاع الإنسان بها عن نفسه وعندما اكتشف عدم حاجته بها تحولت إلى طاقة داخلية فائضة⁽²⁾ .

وهناك رأي آخر تناول تلك الدراسة للفيلسوف (شوبنهاور)* الذي رأى ان الباعث على الضحك ينشأ من خلال الوعي المفاجئ بعدم التوافق بين الفكرة المحددة وبين الموضوع الواقعي ... فهو يؤكد على ان الضحك ينشأ من عدم التوافق بين المجرد والملموس ، وكلما كبر عدم التطابق وكان مفاجئاً ازداد ضحكاً لهذا فكل ما يدعوا إلى الضحك ينطوي على فكره وتفصيل⁽³⁾ .

قسم (شوبنهاور) الضحك إلى قسمين هما⁽⁴⁾ :

- 1- الضحك الذي يستدعي عدم التطابق ويشير إلى سرعة البديهية ، وابتكار النكتة وذكائها مثلاً في شتاء قارس يقابل ملك فرنسي فلاح يرتدي ثياباً لا تتناسب مع الطقس والذي يكون مصدراً لضحك الملك ، وعندما يخاطب الفلاح الملك قائلاً "لو في جلالتم ارتديتم ما ارتدي لوجدتموه دافئاً" رد الملك : وماذا ترتدي ؟ قال الفلاح "كل ثيابي يا سيدي"⁽⁵⁾ . انبعث الضحك هنا من ذكاء الفلاح .
- 2- الضحك الذي ينشأ من العملية الفكرية ، إذ ينتقل الوعي من المجرد إلى الملموس ، الواضح المرئي : مثلاً يقول احدهم لصديقه بأنه يجب ان يتنزّه وحيداً ، فيرد الصديق قائلاً : "وأنا أيضاً ، هيا نتنزّه سوياً" لقد انطلق الصديق من مبدأ ان المتعة التي يلتذ بها شخصيات يمكن التمتع بها جمعاً لا فرداً .

للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (بغداد : مكتبة النهضة ، 1983) ، ص500 .

(1) احمد عطيه الله : سيكولوجية الضحك ، ط21 ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، 1964) ، ص342 .

** (هربرت سبنر) : (1820 – 1903) عالم اجتماع ونفسي انكليزي ، واحد من مؤسسي المذهب الوضعي ، تأثرت آراءه الفلسفية تأثيراً قوياً بـ(هيوم وكانط) ، وكانت فكرته (ما لا يقبل المعرفة) تحتل مكانة بارزة في مذهبه يكمن مفهومه في التطور في جذور آراءه الاجتماعية من ابرز مؤلفاته (مذهب الفلسفة التركيبية) .

للمزيد ينظر : رزنتال ، م . بودين : م . س . ذ ، ص ص 241 – 242 .

(2) ينظر : احمد عطية الله : م . س . ذ ، ص ص 343 – 344 .

* (شوبنهاور آرثر) : (1788 – 1760) ميتافيزيقي ألماني ، اشتهر بمقالاته اللاذعة وبكتابه (العالم إرادة وفكرة) ولد في (داننرج) كان أبوه من رجال الأعمال وأمه كاتبة ، أمضى بعض الوقت في انكلترا ، كان يقرأ الانكليزية والفرنسية بسهولة ، كرس حياته للفلسفة تكريساً تاماً .

للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : م . س . ذ ، ص 273 .

(3) ينظر : أ . اينكست : تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس ، تر : ضيف الله مراد ، (سوريا : دمشق ، 2000) ، ص223 .

(4) ينظر : م . س . ذ ، ص ص 223 – 224 .

(5) أ . اينكست : م . س . ذ ، ص224 .

إن فلسفة الضحك تخدم (شوبنهاور) كأحدى الوسائل التي تثبت تفوق الأساس الحدسي على الأساس الفعلي (1). فهو لا يعطي الأولوية كما هو مضحك أمام ما هو جاد ، حيث ينصرف الإنسان إلى الضحك بكل رغباته تناسياً ما هو هام وناسياً الماضي والحاضر والمستقبل لأنه يمنع المتعة والرضا ... فللضحك مستويات متنوعة تتعلق بثقافة والمستوى الروحي للإنسان ، فدوافعه تعتبر هامة فأما أن تكون فظة أو جدية ، أي نضحك ونحن نشاهد تصوراتنا البدائية عن الناس ومصائرهم قد دحضها الواقع فتتحقق عندما تتوارى النكتة وراء الجو ، أما الهزل فيتناقض للسخرية والجاد يخفي وراء النكتة (2) .

جاء رأي (برجسون)* في الضحك باعتباره "وسيلة لتحسين عدم تكيف الفرد داخل الحياة الاجتماعية ولإعادته إلى الطبقة الاجتماعية ، أي إعادة الفرد إلى سلوك مشابه إلى ما هو متفق عليه وبما يتناسب مع قيمة وعاداته وتقاليده كما يكون إنساناً متزناً داخل الحاضنة الاجتماعية ضمن مقياس ذلك المجتمع على الرغم من تلك العادات قد تكون سيئة في بيئة أخرى عبر بيئته" (3). يرى (برجسون) أن للضحك وسيلة تساعد الفرد على تكيفه في مجتمعه بما ينسجم مع عاداته وتقاليده ، وإن يكون إنسان سوي داخل المجتمع .

فالكونميديا والضحك عنده لا يقعان عند الفرد بل على النمط الكلي "تصر الملهاة على عمومية صفات أبطالها وليس على تفردهما" (4). فالضحك لديه قريب من النقد الاجتماعي الذي يحكم العقل ويجعل أداة الإصلاح والتغلب والانعزالية التي تصيب الإنسان .

أكد (برجسون) على جملة ملاحظات تخص مفهوم الضحك منها (5) :

- 1- لا مضحك إلا فيما هو أنساني ، فإذا اتخذ موقف مظهر مضحكاً فلا بد من وجود علاقة إنسانية معينة ، فمثلاً إذا ضحكنا من حيوان فذلك بسبب ما يتبناه فيه من وضع من الأوضاع الإنسانية .
- 2- يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة التأثر من خلود الانفعال ، أن المضحك لا يتوجه إلى القلب وإنما إلى العقل .
- 3- يفترض الضحك مجتمعاً لأنه بحاجة إلى صدى ، فهو يكون في المسرح اشد كلما كانت القاعة أكثر امتلاء ، أي إنها تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك .

(1) ينظر : أ. اينكست : م . س . د ، ص 225 .

(2) ينظر : أ. أنيكست : م . س . د ، ص 225 - 226 .

* (هنري برجسون) : (1859 - 1914) يهودي فرنسي نزلت أسرته من انكلترا ، تخرج من مدرسة المعلمين العليا وعين مدرساً بالمدارس الثانوية ، ثم أستاذاً للفلسفة بعد حصوله على الدكتوراه ، وظل بها أقعده المرض ، نال جائزة نوبل للأدب .

للمزيد ينظر : عبد المنعم الحفني : الموسوعة الفلسفية ، ط 1 ، (بيروت : دار ابن زيدون ، ب . ت) ، ص 96 .

(3) هنري برجسون: الضحك ، تر : سامي الدروبي ، عبد الله عبد الدايم ، ط 2 ، (دمشق : دار اليقظة العربية ، 1964) ، ص 10 .

(4) وولتر كير : الملهاة والمأساة ، ط 1 ، تر : عبد الرحمن أمين مرغلاني ، (القاهرة : دار الأمين ، 2003) ، ص 202 .

(5) ينظر : أميره حلمي مطر : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1974) ، ص 232 .

رأى (برجسون) إن للضحك أساليب في الكوميديا تتمثل بالاتي (1) :

1- التكرار : مثلاً مشهد يتكرر سواء بين شخصيات واحدة أو بين شخصيات مختلفة فيولد الضحك من ذلك المشهد المكرر سواء أكان معقداً من جهة وطبيعياً من جهة أخرى .

2- القلب أو الارتداد : مثلاً تكون لبعض الشخصيات في موقف ما ، فإذا حصل الموقف وانقلب وانعكست الأدوار ، سوف يؤدي إلى حصول مشهد هزلي .

3- تداخل السلاسل : يقوم على تراكم حكمين يتناقضان فيما بينهما ويقومان على أساس اللبس كما في الشخصية المسرحية التي تدخل وتتطور في سلسلة من التحولات لذا يأتي الضحك من تداخل التحولات التي اسمهاها (بالمعاونة والاستقلال)

قسم الضحك إلى عدة أقسام منها (2) :

1- الضحك من الأشكال : كالتنكر مثلاً في زي معين ، أو تنكر الفتاة بزي رجل .

2- الضحك من الأفعال : كالضحك من كل ما يغلب الآلية على الطبيعة الحية .

3- الضحك من الطباع : كالضحك على شخصية ما كان تكون بخيلة أو ثرثرة .

4- الضحك من الكلمات : كالتلفظ بكلمات غير مألوفة اجتماعياً .

خلصت الباحثة إلى أن (برجسون) اثبت الاتصال الوثيق بين مظاهر الحياة واعتبر الضحك سلاح يغالب الإنسان به أنواع الجمود والانعزالية التي تهدد تلك المظاهر . وليس الغاية هو الضحك فقط بل ما بعد الضحك وما يحمله من أهداف يراد توصيلها ، فثمة أهداف تحض المجتمع تربوياً وتعمل على بنائه بناءاً قوياً للتخلص من جميع المساوئ التي تكسر أو تحاول كسر انحراف المجتمع الذي بني عليها . وكذلك لابد الوقوف بوجه الأهداف التي تحملها شخصيات تشكل خطراً كبيراً على المجتمع وأعرافه وتقاليده .. فالكوميديا إذا أريد بها أن تكون مضحكة لابد أن تكون وسيلة أساسية للوصول إلى غاية إصلاحية ترمي إلى إصلاح مواقع الانحلال في المجتمع وتعمل على القضاء عليه من خلال السخرية والنقد البناء ، وعند افتقارها لتلك المعالجات سوف تكون ناشئة من فراغ .

(1) ينظر : هنري برجسون : م . س . ذ ، ص ص 74 – 79 .

(2) ينظر أميره حلمي مطر : م . س . ذ ، ص ص 232 – 233 .

الفصل الثاني

المبحث الثالث

المرجعيات الفكرية في مسرحيات شكسبير الكوميدية

- نشأة وحياة شكسبير الفنية
- الدراما الشكسبيرية ومرجعياتها الفكرية
- المرجعية الفكرية لمسرحيات شكسبير الكوميدية

المبحث الثالث

- نشأة شكسبير وحياته الفنية

أنجبت انكلترا بعد شهرين من مولد (مارلو) فرداً آخرّاً للطبقة الوسطى والذي يعتبر الطفل الثاني لمالك الأرض وفي بلدة (ستراتفورد) (وليام شكسبير) عام (1564) على نهر الافون في مقاطعة (ريكيثر) ، والذي كان أبوه (جون) تاجر من تجار المدينة الصاعدين يتاجر بالأصواف والجلود والأخشاب ، فقد كان طموحاً ويرغب في الحصول على المنصب وراء المنصب ، فتدرج في وظائف البلدية حتى انتخب وشغل منصب نائب حاكم (ستراتفورد) وعضو في مجالسها أي بمثابة (العمدة) في وقت كان فيه عمر (شكسبير) يبلغ الخامسة من العمر ، فمهام العمدة كانت من واجبها أيضاً مشاهدة عروض الفرق الجواله بعد أن يؤذن لها بالعرض ، كان ذلك دليلاً على إن كاتبنا قد شهد التمثيل منذ طفولته المبكرة . اما والدته (ماري أردن) فقد انحدرت من عائلة كاثوليكية وهي ابنة لأحد الملاك الزراعيين ، تزوجها (جون) قبيل تولي الملكة (إليزابيث) العرش وذلك في عام (1558) وجاءهم ثمانية أطفال كان (وليام شكسبير) الطفل الثالث واكبر الذكور سناً⁽¹⁾ .

دخل (شكسبير) في سن السابعة بمدرسة في قرية (ستراتفورد) عرفت باسم (الفراخاطيق) نسبة لتعليم الصرف والنحو اللاتيني فيها ، فكانت تدرس كذلك الأدب الكلاسيكي القديم والكتاب المقدس خصوصاً . فقد كانت تلك المدرسة ذات سمعة طيبة وهي كالمدراس الأخرى في انكلترا تمد الطلبة بالثقافة العامة حتى سن السادسة عشرة تحت إشراف مراقب في القسم التمهيدي وهي مجانية لأولاد الأعيان في المدينة . وفي سنة (1577) ترك (شكسبير) المدرسة جراء عسر مادي أصاب العائلة وأرغمه على ترك المدرسة⁽²⁾ . أما في عام (1583) تزوج من الأنسة (آن هانثوي) التي كانت بنت مزارع في قرية (شوتري) القرية من بلدته ، وبالغة من العمر السادسة والعشرين وهو كان في الثامنة عشر من عمره أي تكبره بثمان سنوات ، ووضعت له طفلته الأولى (سوزانا) عام (1583) . أما في عام (1585) وضعت له توأمان هما (جوديت وهامنت) . شكسبير على الرغم من زواجه بها لم يشعر بالسعادة وهو بجانبها مما ولد حمل وعبئ أثقل العائلة وخاصة بعد ان ضاقت على أسرته سبل العيش⁽³⁾ .

قام (شكسبير) بمساعدة أباه وأعانه في المعيشة بعد تركه المدرسة الا ان ذلك لم يثن من عزيمته فكان يختلس ساعات من النهار لقضاء أوقات التسلية مع بعض زملائه ، ومشاهدته المسرحيات المتاحة من قبل فرقة (الملكة والايكل اوف ورستر) فيما كانت تزور البلدة بين الحين والآخر وقيامه بالتمثيل بها عندما يتطلب الأمر كبديل لأحد ممثليها⁽⁴⁾ .

(1) ينظر : فاطمة موسى : م . س . ذ ، ص 11 .

(2) جريس القسوس : حياة وعبقريّة شكسبير ، (لبنان : بيروت ، 1960) ، ص 16 - 17 .

(3) ينظر : إيليا الحاوي : م . س . ذ ، ص 12 - 13 .

(4) ينظر : لويس عوض : البحث عن شكسبير ، (القاهرة : دار الهلال ، ب . ت) ، ص 68 .

ترك (شكسبير) أسرته في عام (1587) بعهدة والده وغادر بلدته (ستراتفورد) إلى العاصمة (لندن) جرياً وراء كسب العيش والرزق والشهرة . فترتب على ذلك عدد من الإشاعات والأقاويل حول سفره ذلك ، منهم من قال إن سبب سفره كان نتيجة خلاف بينه وبين زوجته ، والبعض يرى إن فرقة (اللورد) قد اجتذبت إليها ، في حين الآخر يرى إن سبب سفره كان هرباً من أمر القبض عليه بتهمة اعتدائه على غزلان لأحد الإشراف في المقاطعة ووضعها في حلقة الاتهام⁽¹⁾ . فبعد مجيئه إلى العاصمة لم يجد ما يعمل إلا الوقوف على باب مسارح الخيول لرواد المسرح الأغنياء ومن ثم قيامه بعمل كخادم في المسرح يتأمل ويحفظ الأدوار خلال خدمته ويقوم في بعض الأحيان كممثل يؤدي الدور الذي غاب عنه صاحبه (كبديل) له أو قيامه بمهمة التلقين لهم فلم يظهر براعته أو تفوقه بالتمثيل بقدر ما أظهرها في التأليف فيما بعد ، فكان يقوم بإعادة وإصلاح المسرحيات القديمة وكتابتها واستمر العمل بكتابتها حتى بلغ الثالثة والعشرين من العمر ، في الوقت الذي كانت فيها لندن أبان نهضة مسرحية وسياسية وتجارية عالية⁽²⁾ . وساهم في فرقة كانت تدعى بفرقة رجال اللورد تشاميرين عام (1594) مع بعض من زملائه الممثلين وبقي فيها حتى نهاية حياته المسرحية عضواً بارزاً فهي كانت من أشهر الفرق المسرحية في لندن ، وذاع ولمع صيته وعززت من مكانته الاجتماعية فكتب لها مسرحيتين في العام ، إضافة إلى قيامه بمهامه كممثلًا ومساهمًا في الفرقة فعد أبان تلك الفترة أشهر كتاب المسرح في لندن استناداً إلى عدد المرات التي عرضت فيها أعماله . واعتمدت شهرته في تلك الحقبة على شعبيته بوصفه كاتباً مسرحياً أكثر من كونه كاتباً عبقرياً ليس له مثيل . وبحلول القرن السادس عشر أصبح (شكسبير) رجل أعمال ثرياً إضافة إلى كونه كاتباً مرموقاً ، ذلك الاستقرار المادي أدى به إلى امتلاكه أخصب المزارع في بلدته وشرائه منزلاً كبيراً فيها عرف بـ (المكان الجديد) . فعلى الرغم من نجاح حياته في لندن إلا أنه ظل شديد الولاء لبلدته . فمتلك هو ورفاقه مسرحاً عرف بمسرح (غلوب) عام (1955) ذلك المسرح الذي بدؤوا فيه أعمالهم الفنية⁽³⁾ . وفيما بعد اصدر الملك (جيمس الأول) في عام (1603) مرسوماً ملكياً يسمح لشكسبير ورفاقه بتسمية فرقهم بفرقة (رجال الملك) مقابل تقديمهم عروضاً منتظمة في بلاط الملكة (إليزابيث) للترويج عن الملك . وحقت نجاحاً كان له منقطع النظير واستأجرت تلك الفرقة لمدة واحد وعشرين عاماً مسرح (بلاك فرايز) الذي استغلته في تقديم عروضها شتاءً بينما كانت تقدم عروضها الصيفية في مسرح (غلوب) الذي بناه هو وشركائه وكان يمثل بداية نضوجه الفكري والفني في تاريخ مسرحه.

نرح (شكسبير) في عام (1612) إلى بلدته بعد أن مل المقام في العاصمة (لندن) وأراد أن يقضي بقية أيام حياته في بلدته ولأنه لم يشعر بالارتياح في تلك المدينة الفخمة على الرغم من أنها كانت فترة نشاط مادية وأدبية له .. فكان دائم

(1) ينظر : فاطمة موسى : م . س . ذ ، صص 14 - 16 .

(2) ينظر : جريس القسوس : م . س . ذ ، صص 31 - 32 .

(3) ينظر : جريس القسوس : م . س . ذ ، صص 53-54 .

الحنين إلى حياة الأرياف وما وراء البحار⁽¹⁾. فوافاه الاجل عام (1616) في منزله الجديد ببلدته فدفن في داخل كنيسة بسبب شهرته ومنزلته الواسعة والرفيعة في نفوس أبناء بلدته. أما عن سبب وفاته فيذكر بأنه أقام في عهد (شارل الثاني) حفل انس على شرف الكاتب (بن جونسون) و (ميخائيل درايتون) في منزله فشرب بها وأفرط في شربه فأصابته على اثر ذلك حمى لم تقارقه حتى قضى عليه⁽²⁾. يتضح إن شاعرنا كان ينتمي إلى أسرة من الطبقة الوسطى في الريف الانكليزي الذي ازدهمت وحلقت به الصقور والأنهر التي تهددها الأعاصير ، فهو قرأ لغة الأرض التي أنجبته وأتقن رموزها .

المرجعية الفكرية للدراما الشكسبيرية

يعد (وليام شكسبير) علم من أعلام الأدب المسرحي العالمي ومن كبار الشعراء المسرحيين الانكليز ، لما امتازت به أعماله من أصالة وعبقريّة بقيت تراثاً خالداً للأجيال قاطبةً لقوة بلاغته الشعرية المسرحية وخياله الخصب الفسيح وملكاته العقلية التي لا تنضب ، هذا ما أكدّه (صموئيل شيلر كولردج) من "إن أعمال وليام شكسبير تجعل القارئ للحظة كائنًا مبدعاً"⁽³⁾.

إن القيمة الحقيقية له لا يمكن حصرها في حياته ، فهو كما أكد (جونسون) انه لا ينتمي إلى عصر وإنما لكل العصور فمجتمعه يمتد لحياته بعد الموت ولمكانته في الحياة الثقافية اللاحقة ، "فهو أصبح وما زال عبقرياً للفن"⁽⁴⁾. لكل كاتب مسرحي محيطه الخاص به والذي ينعكس بإثارة على كتاباته وإبداعاته فهو يتأثر ويؤثر به ويعمل على خلق مادة موضوعية جديدة خاصة به ، (شكسبير) لم يكن منعزلاً عن محيطه وما يدور حوله بل كان يستلهم من الواقع مادة غزيرة لكتاباته ، فطبيعة البيئة التي عاشها شكلت منطقة ضغط على كتاباته ، إذ كانت انكلترا في تلك الفترة تعد جزيرة شبه معزولة عن العالم الخارجي ، وقيام الكنيسة بتحقيق هدفها بإبقاء الشعب الانكليزي راضخاً تحت هيمنتها مسيطرة على عقولهم بمفاهيم الكنيسة القديمة ، ساعد هذا الوضع على انتشار الأساطير اليونانية والرومانية وتاريخ انكلترا مما أدى إلى تمهيد الأرضية لمسرحياته⁽⁵⁾.

يعد (شكسبير) الإنسان البارِع في خلق التراجم والكوميديا والقصة والحياة المسالمة الرغيدة ، فهو لا يملك سلطة مطلقة على ضحكنا ودموعنا وأفكارنا فقط بل انه يمتلك مجالاً لا حدود له من التخيل ومصادقية الطباع والصناعة والروح الإنسانية ذاتها⁽⁶⁾.

(1) ينظر : حسين جمعة : أخبار ثقافية ، مجلة الآداب العالمية ، ع 125 ، السنة والوحدة والثلاثون ، 2006 ، ص 29.

(2) ينظر : جريس القسوس : م . س . ذ ، ص ص 53-54 .

(3) عبد العزيز إبراهيم : أساء تفسير النص ، مجلة الأقلام ، ع 1-2 ، السنة الثانية والأربعون ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 2007) ، ص 47 .

(4) بنبليوبي مري : العبقرية ، تاريخ الفكرة ، تر : محمد عبد الواحد محمد ، (الكويت : عالم المعرفة ، 1996) ، ص 138 .

(5) ينظر : وليام شكسبير : العاصفة ، تر : جبرا إبراهيم جبرا ، (العراق : بغداد ، 1986) ، ص 40 .

(6) ينظر : ليف تولنوي : شكسبير والدراما ، صورة نقدية أدبية ، تر : محمد عبود البخاري ، ط 1 ، (دمشق : دار الحصاد للنشر ، 1992) ، ص 88 .

نظم (شكسبير) أعماله المسرحية في انكلترا اواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ، غير محددة بقيود الزمان والمكان وانما نظمها للعالم جميعاً وللزمان كله وللشعرية الخالدة . فهو انسان حطم القيود الكلاسيكية وجعل المسرحية كائن حي يخضع لقانون الفن الحي والذوق والعاطفة القانون الذي يستوي امامه الملوك والسوقة على حد سواء⁽¹⁾ .

ظهرت نظرتان اجتماعتا على خلق عظمته هما نظرة العصور الوسطى ونظرة عصر النهضة فإنهما التقيتا من غير سيطرة إحداها على الآخر وإنما تداخلتا وامتزجتا ، فالعصور الوسطى جاء فيها الشمول والخيال والواقعية البسيطة والفكاهة الخالصة والنابعة من القلب ، وجاءت النهضة بالصورة الفنية الكلاسيكية بما فيها من فخر للنظام وإحساس دقيق ، وقدمت الحركات المتقنة والحلول البارعة واللعب الرائق بالألفاظ والنظم الشعري تلك الخصائص اجتمعت وانصهرت لتخرج واحد من العصور المهمة والمتمثل بالعصر الإليزابيثي⁽²⁾ . الذي استمد (شكسبير) مضمونه الذهني من مناخه نتيجة ذهنيته المتوقدة ، اذ ان مشاكل الحكم وانتصارات الشخصيات التاريخية والفلسفية والانسانية النزعة والقضايا العلمية والتأملات الميتافيزيقية جميعها أمور شغلت جميع الأشخاص الممثلين من رعاية الملكة (إليزابيث) بما فيهم (شكسبير) الذي تميز عنهم بقدرته على تمثل الغليان الذهني والفكري لعصره⁽³⁾ .

استسقى شكسبير مرجعياته الفكرية من ينابيع عدة مجسداً إياها في أعماله المسرحية ، وكانت هذه الينابيع كالآتي⁽⁴⁾ :

- 1- أفاد من الأدب الروماني خاصة بـ (سنيكا) في مسألة إيغاله في الدم وتقسيم المسرحية إلى فصول خمسة واخذ الأشباح عنه.
- 2- أفاد من الشاعر والمؤرخ الروماني (بلوتارك) * صاحب كتاب (السير) والذي يعتبر المعين المهم له ، فاستمد منه موضوعات مسرحياته المتمثلة بـ(يوليوس قيصر) ، (كليوباترا) .
- 3- أفاد من التاريخ الروماني فكتب مسرحية (روميو وجوليت) ، وتاريخ اسكتلندا في (ماكبث) وتاريخ الدنمارك في (هاملت) .
- 4- أفاد من بعض الترجمات مثل ترجمة (جون فلوريو) لكتاب المقالات للكاتب الفرنسي (مونتيني) وترجمة الشاعر الانكليزي (سبنسر) لبعض اثار الشاعر الايطالي (بترارك) .

(1) ينظر : دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ، (القاهرة : كلية الآداب ، ب . ت) ، ص 126 .

(2) ينظر : فرانك هوايتنج : م . س . د ، ص 56 .

(3) ينظر : جون جاستر : وليام شكسبير ، م . س . د ، ص 28 .

(4) ينظر : عمر الدسوقي : م . س . د ، ص ص 179 - 194 .

* بلوتارك : (45م - 125م) كاتب مقالة وسير إغريقي ، درس في أثينا ، وسافر إلى إيطاليا ومصر . عاش مدة من الزمن في روما وألقى هناك سلسلة من المحاضرات التي وجهت نحوه الأنظار ، كتب نحو ثمانين كتاب تعالج موضوعات متنوعة مكتوبة على شكل رسائل أو حوارات أو خطب ، تناقش نصف كتاباته الفلسفة وخاصة علم الأخلاق ، بينما تعالج البقية موضوعات أخرى كالتاريخ والأدب والدين والتربية والتراث القديم .

للمزيد ينظر : ليليان هيرلاندر ، ج . د . بيرسي : دليل القارئ إلى الأدب العالمي ، تر : محمد الجورا ، (بيروت : دار الحقائق ، 1986) ، ص 82 .

5- أفاد من تقاليد المسرح الانكليزي السابقة له فتمثيلية (المعجزات) التي كان يقوم بها اهل الصناعات والحرف المختلفة ظلت حتى اواخر القرن السادس عشر (1594) واخذ منها انواع الخدم والسادة والجنود .

6- أفاد من ظرفاء الجامعة ومنهم (مارلو) الذي مهد الطريق له بعدة أمور منها كالآتي :

- أ- في خروجه على قانون الوحدات الثلاثة .
 - ب- في جعل موضوع المأساة أحياناً صراعاً نفسياً يضطرم في نفس البطل .
 - ج- في إباحة المناظر الفظيعة على المسرح .
 - د- في استخدامه الشعر المرسل بتوسع وبلاغة ، وعنايته بالشخصيات الثانوية أحياناً وفي اعتداد الفرد وشخصيته ، وفي تجسيد الأحداث والأفعال شعراً .
- 7- استمد من كتاب (هولنشد) "في إعدادة لأجزاء خاصة بالجزر البريطانية وعول عليها في حكاياته التاريخية" (1) .

وكذلك الكاتب الدرامي (توماس كيد) صاحب مسرحية (المأساة الاسبانية) التي تآثر بها من ناحية بنائها ، حيث تميزت بروعة البناء . فكتب (شكسبير) (بنتوس اندرونيكس) وهي مأساة جمع فيها الخصائص الرئيسية التي تميز بها كل من (مارلو - كيد) والتي كانت قصتها مفعمة بالموت والرعب والانتقام هذا ما جعلها على صلة وثيقة بـ (المأساة الاسبانية) ، أي تعلم من (كيد) كيف يملئ النص المسرحي بعدد من الأحداث المبهرة . فانه اعتمد على مسرحيات قديمة وأعاد كتابتها تصرف بها بكل حرية بما يناسب الغرض الذي يكتب من اجله .

كان مسرح (شكسبير) مدرسة عظيمة للتجربة الإنسانية الحية ، أي مدرسة للفكر والشعور فهو لم يكن مرآة للحياة فقط وإنما كان الضوء الكاشف الملتقط في الظلام مشهد ذا حياة أكثر جمالاً وكمالاً (2) . فمسرحه كان مسرحاً باهراً بالنشاط والاثارة والحيوية .

ويرى الناقد (رشاد رشدي) بان مسرحه يدين لقوى ثلاث امتزجت وانصهرت حتى أصبحت قوة واحدة ، فمن تلك القوى هي (3) :

- 1- المسرح الكلاسيكي : الذي ظهر أثره في بناء مسرح شكسبير .
 - 2- روح العصر .
 - 3- التقاليد الفنية للدراما في العصور الوسطى .
- لم يكن هدفه هو المسرح فقط ، بل كانت الدراما هدفه كذلك ، فقد تميزت الدراما عنده بفرض سلطتها حتى نهاية القرن الثامن عشر وذلك من جراء التجديدات الأسلوبية والبنىات الجديدة التي اتبعتها مخيلاته ، بحيث أزاح الثوابت الدرامية الأرسطية (4) . فهو استطاع "في مسرحياته أن يخرج على وحدة الزمان ووحدة

(1) عباس محمود العقاد : التعريف بشكسبير ، (بيروت : المكتبة العصرية ، ب . ت) ، ص 93 .

(2) ينظر : مجموعة من النقد والأدباء السوفيت : دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير ، تر : عبد الله راضي ، (بغداد : المكتبة الوطنية ، 1977) ، ص 75 .

(3) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 76 .

(4) ينظر : م . س . كوركتيان : موسوعة نظرية الأدب ، تر : جميل نصيف التكريتي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986) ، ص 74 .

المكان ، أي انه جعل الحوادث تجري في أكثر من يوم وليلة ، وعدد من الأماكن التي تجري فيها الحوادث" (1) .

وصفت دراما شكسبير (بالدراما الشكسبيرية) دليل على مكانته في إنشاء بنيات درامية مستحدثة تمثلت في ازدياد العقد الثانوية ، في حين تبقى الأهمية للبطل المحوري وللعقدة الرئيسية ، كما تحدث الفاجعة عبر التضحية بشخصية البطل ، فقد قتل أبطاله على المسرح وأراق الدماء ، وجمع بين المضحك والمحزن في المسرحية الواحدة والمشهد الواحد وهذا ما يؤكد على أوجه التشابه بين الشكل الأرسطي والشكسبيرى وهو مفهوم البطل (2) . فاهم المميزات الدرامية له هي سخريته من الأشياء التي لا تظهر على حقيقتها إذ يعمد إلى تصوير التناقض بين المظهر والحقيقة ، وعلاوة على ذلك انه كان يلعب على الحقائق المتناقضة (3) .

فـ"الحجر الأساسي للدراما الشكسبيرية هو نزوعها الإنساني الذي يتناقض تناقضاً ظاهراً لإرادة القوة الكامنة في الفلسفة الميكافيلية لذلك العصر" (4) .

يعد (شكسبير) كاتباً درامياً أعمق واشمل من أي كاتب درامي آخر فهو يمثل عصر النهضة الإليزابيثية هذا لا يجعل منه مفكراً اجتماعياً أو فلسفياً بل كاتباً مسرحياً لا نهاية له أبداً للأفق الذي تحرك منه .

امتازت أعماله المسرحية من حيث الحككات بتعدديتها ، فهو لا يلتزم بحبكة واحدة وإنما أكثر من حبكة أحدهما رئيسية تمثل العناصر الثانية في الإنسانية والأخرى ثانوية تمثل بعض المظاهر المؤقتة في حياة الإنسان ، والغرض من العقدة الثانوية هو إثارة الجمهور واستيفاء عنصر الجاذبية حقه .. وتمكنه من إظهار شخصيات عديدة بجانب شخصية البطل ، وعرض نماذج بشرية لها الاتصال مباشرة بحياة البطل وتقرير مصيره (5) . أي إن تلك العقد تكونان ممزوجتان فيما بينهما ومكملتان للأخرى . فتعدديتها (القصص) لم يفقدها وحدة الموضوع (الحدث) وإنما كانت كمنظومة متعددة الأفلاك غير إنها تعمل جميعاً لهدف معين واحد ، تلك التعددية لم تكن غاية بذاتها عنده بل مجرد شكل يساعده على إبراز جوانب مختلفة من الفكرة الجديدة التي أرادها وهي واحدة (6) .

اكتسبت اللغة لدى شكسبير خاصية تباينت بين لغة النثر ولغة الشعر من ناحية الصياغة وتراكمها وإيماءاتها المعبرة من خلال الاستعارة والتشبيه والمجاز تبعاً للضرورات الفنية التي اقتضاها المسرح الإليزابيثي من جهة وبغية تحقيق التناغم النفسي والاجتماعي للشخصية من جهة أخرى . فقد حرص على لغة النثر في الموضوعات الشعبية التي تحلل المواقف في صيغة الحوار العادي البسيط تلك اللغة

(1) ينظر : محمد نصار ، قاسم كوفحي : تنوq الفنون الدرامية ، ط1 ، (عمان : اربد ، 2007) ، ص43 .

(2) ينظر : فوزي فهمي احمد : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ط2 ، (القاهرة : الهيئة المصرية ، 1986) ، ص32 .

(3) ينظر : عمر الدسوقي : م . س . ذ ، ص194 .

(4) جون جاسنر : م . س . ذ ، ص31 .

(5) ينظر : عمر الدسوقي : م . س . ذ ، ص202 .

(6) ينظر : جميل نصيف التكريتي : بعض خصائص الفن الدرامي عند شكسبير ، مجلة المسرح والسينما ، ع 1 ، (بغداد : وزارة الثقافة ، 1970) ، ص46 .

التي تميزت بها شخصيات المهرج والمضحك . أما لغة الشعر فقد اشتغلت في مديات تخيلية كشفت العوالم الداخلية والخارجية للشخصيات وأضحت عن نوازعها ومأساتها وطموحاتها ، تلك اللغة التي كانت تمثل شخصيات النبيلة والرفيعة في الملوك والأمراء⁽¹⁾ . "فعلى الرغم من احتواء مسرحيات شكسبير على النثر والشعر المقفى إلا أنه استخدم في المقام الأول شكلاً شعرياً موزوناً غير مقفى سمي بالشعر المرسل"⁽²⁾ .

تطورت موهبته الشعرية تحت تأثير عصر تزايد فيه النظم الشعري الغنائي والحر ، فحقق أستاذية في اللغة وقت لم تكن فيها الكلمات مرنة وكانت الجمل حرة من قواعد النحو المدرس . فكانت له موهبة فطرية متأتية من قدرته على صياغة المقاطع وانتقاء المفردات المثقلة بالمعاني والدلالات ، فهو كاتب يختلف عن كتاب عصره من حيث الدرجة التي اعتبرت سر للتفوق الإنساني لذاتية الفرد⁽³⁾ .

بنيت أعماله المسرحية على شخصياتها أكثر مما هي مبنية على عقدها وموضوعاتها ، فالدراما الشكسبيرية كانت تهتم بالشخصيات وبالإرادة ، فلم تكن تلك الشخصيات التي ابتدعها نماذج لهذه العاطفة أو تلك . وإنما كانت كائنات حية، مملوءة بمختلف العواطف والرذائل ... علاوة على امتلاكها لديناميكية معينة⁽⁴⁾ . فقد أكد على قيمة الفرد والنزعة الفردية التي اعتبرها مفتاح الحياة بالنسبة له ولعصره ، وانه خلق شخصيات متفردة بشكل بارز ، وتتولد الصراعات في أعماله تولداً متنوع الأشكال والصور بدوافع من ممارسة الإرادة الإنسانية لذاتها ، فالإنسان يناضل من أجل الإنسان وليس ضد القدر ولا ضد الرب ولا الوراثة ، لذلك فالدراما عنده هي دراما الإرادة الفردية⁽⁵⁾ .

انقسم عالم (شكسبير) من ناحية شخصياته المسرحية في مجمل أعماله إلى ثلاثة أقسام وهي كالاتي⁽⁶⁾ :

- 1- طائفة أخذها من التاريخ فلم يلمسها بريشته الفنية السحرية إلا بعض اللمس ومن هذه الطائفة (جون - هنري - ريتشارد - يوليوس قيصر - كليوباترا) .
- 2- طائفة وردت أسماؤها في القصص والأساطير القديمة الشائعة في عصره ، ولكنها تظهر في مسرحياته بحياة جديدة ونشاط تلك الطائفة كانت مفخرة للشاعر منها (هاملت - عطيل - ماكبث - اياغو - شايлок - فولستاف) .
- 3- طائفة الكائنات الغيبية والأحياء الخرافية (كالسواحر - بنات الغاب - الجن - الأشباح) شخصية (بك - شحط السواحر) .

فيتميزون أبطاله وشخصياته بعمق التفكير وطلاقة الحركة والقوة وهم يمتلكون الحرية الكاملة في التفكير والشعور والعمل وهم يتصرفون بما توحى لهم عقولهم وعواطفهم ، فعلى الرغم من أنهم ينحدرون من الطبقات العليا والنبيلة إلا أننا نرى

(1) ينظر : برادلي : التراجديا الشكسبيرية ، ج 1 ، تر : حنا الياس ، (القاهرة : ب . ت) ، ص 59 .

(2) وليد البكري : موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، (الأردن : عمان ، 2003) ، ص 44 .

(3) ينظر : جون جاسنر : م . س . د ، ص 29 .

(4) ينظر : مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت : م . س . د ، ص ص 13-14 .

(5) جون جاسنر : م . س . د ، ص 30 .

(6) جريس القسوس : م . س . د ، ص ص 111-114 .

إن (شكسبير) يمنحهم صفات لم تكن ملكاً لهم وحدهم لأنهم ملوك ، فحسب وإنما بشر فهو يؤكد الصفات والخصائص الإنسانية⁽¹⁾ .

لم يتقيد (شكسبير) في كتاباته لمسرحياته بالأصول والمبادئ الكلاسيكية ولا يأبى أصول أخرى غير التي هدته إلى عبقريته الخاصة⁽²⁾ . تلك العبقرية التي كانت تقوم "على استشارة إرادة وصلت إلى أقصى درجات عنفها ، أو دفع بها إلى نتائجها المتطرفة تبعاً لقانون لا يقبل أدنى استثناء"⁽³⁾ .

تري الباحثة إن أعمال (شكسبير) المسرحية هي التي أسفرت تلك العبقرية النافذة وأسرت كل وجه من أوجه الحياة البشرية وظروفها ودوافعها الداخلية بلغة مازالت لها سحرها الخاص لجميع القراء والمخرجين والمؤلفين قاطبةً . وتجلت كذلك عبقريته الفنية من استيعاب الأشكال الفنية التراثية والشعبية وإعادة صياغتها استجابة لمتطلبات العصر ولشروط الممارسة المسرحية الذي ترك لها الأثر الأكبر سواء كان ذلك في الشكل أو المضمون ، فقد عمل على شخصيات وعرض أحداث عرضاً متكاملًا ومتناسكاً .

المحور الثالث

المرجعية الفكرية لكوميديا شكسبير

كان اثر الكوميديا عنده يدين للكوميديا السائدة في عصره والسابقة له ، إذ انه لم يقلدها بل يخلق كوميديا جديدة مغايرة عن بقية الكوميديات المألوفة ، فقد اعتمد على مرجعيات ومصادر فكرية عدة في تناوله لموضوعه الكوميديا منها جاء متمثلاً بالاتي :

1- كانت لتجربته الزوجية الخاصة اثر لكتابته لإحدى الكوميديات المتمثلة في (الليلة الثانية عشرة) ، حينما جعل الدوق يحذر من زيجة كان العريس فيها اكبر من العروس بقوله :

"ولكن فلتأخذ المرأة .

من هو اكبر منها عمراً ، فبذلك تساويه وتبلى معه ، وبذلك تستقر مستوية في قلب زوجها .."⁽⁴⁾ .

2- أفاد من الروايات الشعبية بين المواطنين ، وكذلك قصص الرحالة المعاصرين المليئة بالحوادث المسلية والطريفة ، فقد ارتبطت مسرحية (حلم ليلة صيف) بالفن الشعبي وخلق منها خطه معقدة على مستويات متعددة اختلطت فيها الحقيقة بالخيال والملاحظة الدقيقة للحياة اليومية بالتقليد الشكلي الزائد⁽⁵⁾ .

(1) ينظر : حسين علي هارف : فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية ، ط1 ، (اريد : دار الكندي للنشر ، 2001) صص 30-31 .

(2) ينظر : محمد مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، (مصر : دار النهضة ، ب . ت) ، ص 39 .

(3) جان دوفيو : سوسيولوجية المسرح ، تر : حافظ الجمالي ، ج2 ، (دمشق : وزارة الثقافة والإعلام ، 1976) ص 345 .

(4) ينظر : جون جاسنر : م . س . ذ ، ص 27 .

(5) ينظر : مجموعة النقاد والأدباء السوفيت : م . س . ذ ، ص 95 .

- 3- أفاد من الشاعر الروماني (أوفيد)* صاحب كتاب (التغيرات) فقد كتب شكسبير (ترويض الشرسة) و (تاجر البندقية) الذي تضمن أسطورة (ميديا) وإعادتها الشباب إلى زوجها (جيسون) مجسدة إياه على لسان (لورنزو)⁽¹⁾.
- 4- أفاد من الكاتب اللاتيني المسرحي (بلاوتس) صاحب النزعة الكوميديّة والذي أثر تأثيراً مباشراً على (شكسبير) من ناحية توجيه العقد ودراسة الطبائع ، فقام بكتابته (ملهاة الأخطاء) على نمط مسرحية (التوأمان) لبلاوتس والذي أضاف بها بعض العناصر الجديدة⁽²⁾. وكذلك استخدم (شكسبير) اسم العبدین (ترانيو – كريميو) في ملهاته (ترويض الشرسة) المقتبسة عن (بلاوتس) في ملهاة (بيت الأشباح) من ناحية تأثره ببعض المواقف الموجودة فيها⁽³⁾.
- 5- أفاد من المسرحية الهزلية كما في كتابته لمسرحية (ترويض الشرسة) التي كانت ذا طبيعة مبسطة⁽⁴⁾.
- 6- أفاد من المسرح الإيطالي في عصر النهضة ، وخاصة الملهاة الشعبية (كوميديا دي لارتي) ، فقد حذا في كوميدياته الأولى حذو تلك الملاهي الإيطالية التي وضعته في موضع لا ترقى إليه العقلية القروية الساذجة⁽⁵⁾.
- 7- أفاد من أفكار (ميكافيلي) التي تتخلل نسيج معظم أعماله ومؤثرة في طريقة معالجته للشخصيات وفي آراءه بالنسبة للأخلاق والسياسة فكان يرى الصراع بين الإنسان وضميره كصراع في الإرادة والرغبة في الفعل وتجنبه⁽⁶⁾.
- 8- أفاد من الكاتب الإيطالي (أريستو) في مسرحية (المزورون) عام 1509 والتي كتبها نثراً ، فقد كتب مسرحية (ترويض النمرة)⁽⁷⁾.
- 9- أفاد من الأدب الإيطالي في الأحداث الشعبية ، ومن الكشف والأخبار عن غرق السفينة الكشفية ، في كتابته لمسرحية (العاصفة)⁽⁸⁾.
- 10- أفاد من الكاتب والأديب الإيطالي (بوكاشيو)* في كتابته لملهاة (العبرة في الخواتم)⁽¹⁾.

* (بوليوس أوفيديلوس) : ولد في سولمونا في روما عام (43 ق.م – 18 ب.م) ، أظهر كفاءة وذكاء على أقرانه في مدارس الخطابة ، فضل المقالات الخطابية على المناقشات الأدبية ، طرده الإمبراطور أوكستس من روما في عام (8 ب.م) ومات في المنفى .

للمزيد ينظر : أحمد عثمان : م . س . ذ ، ص 263 .

(1) ينظر : محمد حسن عبد الله : كليوباترا في الأدب والتاريخ ، (القاهرة : المكتبة الثقافية ، 1971) ، ص 32 – 34 .

للمزيد ينظر : سامي عبد الحميد : العرب في مسرح شكسبير ، أطروحة الدكتوراه (غير منشورة) ، (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، 2004) ، ص .

(2) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 54 .

(3) ينظر : أحمد عبد الرحيم أبو زيد : م . س . ذ ، ص 63 .

(4) ينظر : مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت ، م . س . ذ ، ص 95 .

(5) ينظر : جين ديز : الثقافة الأجنبية ، ع 1 ، (بغداد : دار الجاحظ ، 1982) ، ص 151 .

(6) ينظر : رشاد رشدي : م . س . ذ ، ص 80-81 .

(7) الأردس نيكول : المسرحية العالمية ، ج 1 ، م . س . ذ ، ص 281 .

(8) ينظر : عباس محمود العقاد : م . س . ذ ، ص 99 .

- 11- أفاد من بعض الكتاب الإليزابيثيين المعاصرين له أمثال (جون ليلي) التي تشابهة مؤلفاته مع مؤلفات (شكسبير) من ناحية براعة الأسلوب وإظهار الشخصيات خاصة منها الخدم والأذكياء منهم⁽²⁾. فقد أفاد منه في المقاطع البلاغية الزاهية والحوار الذكي في كوميدياته التقليدية الأولى .
 - 12- أفاد من الكاتب (مارلو) صاحب مسرحية (يهودي مالطا) في كتابته لمسرحية (تاجر البندقية)⁽³⁾.
 - 13- اخذ عن الكاتب (روبرت غرين) في مسالة الحيل الرئيسية والثانوية واستخدامه شخصية المهرج والبلاط والسحرة والعفاريت والتي كانت الطريق الممهدة لمهارة (حلم ليلة صيف)⁽⁴⁾.
 - 14- أفاد من شخصية الممثل الكوميدي (روبين أرمين) في كتابته لدور المهرج (فنست) في الليلة الثانية عشرة وفي ملهارة (كما تشاء) .
 - 15- تأثره بابنته (جوديت سوزانا) في عكسه للقوة التعويضية للروح الانثوية في كوميدياته المتأخرة⁽⁵⁾.
 - 16- أفاد من الشاعر الانكليزي (سبنسر) صاحب قصة (ملكة الجان) في كتابته لمسرحية (جعبعة دون طحن)⁽⁶⁾.
- اقتبس (شكسبير) من بعض الآداب القديمة عن طريق الاطلاع أو السماع أو الإلمام بالاحداث الشعبية والإشاعات الرائجة في إعادة صياغته لحبكات جديدة على غرار الحبكات القديمة فقد اهتم برواية القصة أكثر من القصة نفسها .
- سميت أعماله المسرحية الملهاوية / الكوميدية بـ(الكوميديا الرومانسية) حسب تصنيف عدد من النقاد أمثال الناقد (الاردس نيكول) كما جاء في كتابه (علم المسرحية) ، تلك الكوميديا التي كانت تعد نمطاً من أنماط الكوميديا العليا . ومرت كتاباته بثلاث مراحل تمثلت بالاتي :
- 1- الكوميديا الرومانسية في بواكيرها الأولى .
 - 2- الكوميديا الرومانسية في مرحلة نضجه الفني .
 - 3- الكوميديا الرومانسية المرة أو الفاجعة⁽⁷⁾.
- امتاز النوع الأول بعدة خصائص منها كانت الأحداث مفككة قليل الترابط وتقترب حبكتها من مصادرها ، ويكون اعتمادها على الأحداث أكثر من اعتمادها

* بوكاشيو : (1313 – 1375) من الكتاب والأدباء الايطاليين صاحب رواية (ديكاميرون) تلك الرواية التي كانت المفتاح الذي فتح الباب أمام الأدب الأوربي ، والتي عدت من الروايات المهمة في الأدب الايطالي ، أفاد أدباء فلورنس من عونه في الكتابة باللغة الايطالية التي حرص عليها كثيراً .

ينظر : ول وإيرل ديوارنت : قصة الحضارة ، النهضة ، 18 ، ج 1 ، مجلد 5 ، تر : محمد بدران ، (بيروت: دار الجيل ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ب . ت) ، ص 216 .

(1) ينظر : شكسبير : العبرة في الخوازم ، تر : عباس حافظ ، (القاهرة : دار المعارف ، ب . ت) ، ص 161 .

(2) ينظر : بي . ايفور ايفانيز : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي ، م . س . ذ ، ص 51 .

(3) ينظر : عباس محمود العقاد : م . س . ذ ، ص 97 .

(4) ينظر : ايفور ايفانز : تاريخ الأدب الانكليزي ، م . س . ذ ، ص 118 .

(5) ينظر : انطوني بيرجيس : م . س . ذ ، ص 114- 115 .

(6) ينظر : عباس محمود العقاد : م . س . ذ ، ص 98 .

(7) الاردرس نيكول : علم المسرحية ، تر : دريني خشبه ، (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلان ، ب . ت) ، ص 381 .

على رسم الشخوص وأسلوبها الشعري غير متطور ، فالشعر الوصفي كان يميل إلى الأسلوب المنمق أكثر من الارتباط المباشر بالتطور للشخوص أو القصة ، أما نصوصها فكانت مبنية على الشخصية وغير متقنة وترتيباتها اللغوية مفككة ؟؟؟؟؟ ، يكثر في حوادثها التندر والمناظر المضحكة⁽¹⁾ . اختلفت تلك الملهاة / الكوميديا التي كتبها في مطلع حياته عن الكوميديات التي كتبها في مرحلة نضجه الفني في البناء الدرامي وخلق الشخصيات⁽²⁾ .

أهم أعماله المسرحية في تلك المرحلة تمثلت بالتالي :

أ- عذاب الحب الضائع .

ب- كوميديا الأخطاء .

ج- سيدات في فيرونا .

د- ترويض الشرسة .

أما المرحلة الثانية امتازت بأنها تختلف عن ملاهي (ارستوفانتيس – بلاوتس – يترانس) وسذاجة المسرحية الهزلية الوسطية ، ففيها نوع من أنواع التسامي وملتقى الذاتي الموضوعي ويكون الضحك العقلي اكتساب صورة عاطفة⁽³⁾ . فكانت تعكس طرائق السلوك والأنماط الانجليزية في عصر (إليزابيث) ، وإضفاءها الجو الرومانسي الجياش بالعاطفة الذي يقوم على المخادعة وليس على النقد اللاذع واصطبغها بصبغة خفيفة لا تباين فيها متمثلة بالتندر المكبوح بالشكيمة وجميع تلك الملاهي مليئة بمغريات تلذ ملكاتنا المفكرة وعواطفنا⁽⁴⁾ .

أما أهم أعماله في تلك المرحلة تمثلت بالتالي :

أ- تاجر البندقية .

ب- حلم ليلة صيف .

ج- كما تشاء .

د- زوجات وندسور المرحات .

هـ- جعجة دون طحن .

و- الليلة الثانية عشره .

ز- واحدة بواحدة .

أما النوع الآخر فقد كتب الملهاة / الكوميديا المفجعة تلك الملاهي التي كتبها وكأنه يقدم رؤى جديدة امتازت بالدقة من ناحية بنيتها المسرحية ورقة أشعارها ، فقد اصطبغت بصبغة وثيقة الصلة بروح مسرحيات الكاتيين (بومنت فلتشر) ، وأمكنتها بعيدة وغير موجودة في عالمنا وأكد فيها على المبالغة من جهة واخذ (شكسبير) بالسنان الجديدة التي جرى عليها الكتاب الأحداث منه عهداً من جهة أخرى⁽⁵⁾ .

أهم أعماله في تلك المرحلة تمثلت بالتالي :

(1) ينظر : أسواق المرید ، حياة شكسبير ، نشيد الربيع ، مجلة الأديب العربي ، بتاريخ 2008/6/1 .
www.merbad_net.

(2) شفيق مجلي : م . س . ذ ، ص 13 .

(3) ينظر : الاردرس نيكول : المسرحية العالمية ، ج 2 ، م . س . ذ ، ص 31 .

(4) ينظر : الاردرس نيكول : علم المسرحية ، م . س . ذ ، ص 384-386 .

(5) ينظر : الاردرس نيكول : م . س . ذ ، ص 387 .

- أ- العبرة في النهاية .
 ب- حكاية الشتاء .
 ج- العاصفة .

بدأ بكتابته للملهة بتقليد النماذج القديمة والمعاصرة له ، ثم سرعان ما شق طريقه وأصبح له أسلوباً خاصاً يميزه في كتاباته لها ، فهو إنسان ومفكر يختلف عن غيره من الكتاب الكوميديين بسبب اختلاف بينته وظروفه ، فكان أسلوبه متمثل بمزيج من عناصر عدة حددها الناقد (بوتس) بأربعة عناصر تمثلت بالاتي⁽¹⁾ :

1- اعتمدت ملاهيته على عنصر (الشعر الحسي) كما في مسرحية (حلم ليلة صيف) والذي كان أساس اللغة المسرحية فيها ، فقد جاء على لسان (تيتانيا) ملكة الجان الذي جرى بين (تيتيانا) و (اببيرون) ملك الجان تمثل الحوار بالتالي :

"فلو عرضت ارض الجان لما بعث بها هذا الغلام

لقد كانت أمه من تابعات مذهبي

وكثيراً ما وقفت في الهواء الهندي العتيق إلى جانبي

تجاذبني الحديث في غسق الليل

أو جلست معي على رجال (تيتون) إله البحر الصفراء"⁽²⁾ .

ذلك العنصر استخدمه الكاتب لكي يبعث الحياة في مشاهدة ويحدد معالمها .

2- عنصر (النكتة أو المبادرة الذهنية) فقد كان أغزر معنى وأكثر اتقاناً وتألقاً ، كما جاء في مسرحية (جعبعة دون طحن) المتمثلة بنجوى (بندك) المخدوع بحب (بياتريس) :

"لا يمكن أن يكون الأمر مجرد مهزلة ، فالمحادثة تتسم بالرصانة ، لقد حصل الجماعة من هيرو على جميع الوقائع ، ورثوا لحال بياتريس التي يبدو ان حبها بلغ أوجه. انها تحبني ، وعلي ان أبادلها حبها . لقد بلغني إلى أية درجة أنا ملام في تصرفي حيالها . إذ قالوا إني سأحتقر حبها إذا أعلنته لي ، وإنها تفضل الموت على ان تبوح لي بحبها هذا . لم أفكر قط في الزواج . ينبغي ان لا أكون متعالياً . هنيئاً لمن ينتقدون بعضهم بعضاً فيعتمد كل منهم إلى إصلاح ما اعوج من سلوكه. يقال إنها سيدة جميلة . وهذا أمراً أكدته أنا أيضاً ، وإنها فاضلة وهذا الأمر لا يستطيع إنكاره ، وإنها عقلانية ، إلا في حبها لي ، أما هذا فلا يدل من جانبها على عقل راجح أو على جنون مطلق ، لأنني بدوري أهيم بحبها"⁽³⁾ .

3- عنصر (البلاغة المنظومة المنتقخة المسرفة) التي أكد عليها (شكسبير) في ملاهيته ، ومن شأنها تعمل على إيقاف الفعل وتزيد تأثيره المسرحي بالنزول بالشعر إلى مرتبة عامة تقرب موضوع المسرحية المحددة إلى الأذهان وتضفي عليه بنظره

(1) ينظر : ل . ج . بوتس : الملهاة في المسرحية والقصة ، تر : ادوار حليم ، (مصر : الدار المصرية ، ب . ت) ، ص ص 110-124 .

(2) وليام شكسبير : حلم ليلة صيف ، تر : حسن محمود ، ط 1 ، (دار مارون عبود : 1982) ، ص 120 .

(3) وليام شكسبير : جعبعة دون طحن ، تر : جورج يونس ، ط 1 ، (دار مارون عبود ، ب . ت) ص 49 .

أكثر تحولاً . تلك البلاغة التي كانت عاملاً هاماً في نضج أسلوبه الملهوي . كما جاء في مسرحية (عذاب الحب الضائع) .

"عندما يبرز المضعف العطر والبنفسج الأزرق
والنبته المستمدة رونقها من لمعان الفضة المشرق

وزهرة الربيع النظرة الذهبية اللون تزدهي
وتكسو بروعتها البراري في هذا الفضاء غير المنتهي
يغرد العصفور عندئذ متنقلاً فوق الأغصان يلتهي"⁽¹⁾ .

4- أما العنصر الرابع والأخير فهو (الذوق والإدراك الساذج البسيط) ، كان دوماً يحب المشاعر الطيبة التي يعبر عنها بأسلوب واضح صريح ، مستخدمة إياه في ملاحيه الأولى لتمثل في غلاف من البساطة في شخصياته مثل شخصية (بطم) في مسرحية (حلم ليلة صيف) إذ يقول لـ (تيتانيا)

"لا العقل ولا الحسن ! ولو ان لي من العقل ما يخرجني من هذه الغابة لكان لي منه ما يكفيني"⁽²⁾ .

ويتجلى تأثير هذا العنصر في ملاحيه الأخيرة ، كما جاء في مسرحية (حكاية الشتاء) على قول (أوتوليكس) .

"كم وددت أن أكون شريفاً . لكن حظي لم يسمح لي يوماً بذلك ، وها هو قد وضع اللقمة سائفة في فمي ، فعلي ان انعم الآن بحظين لا يستهان بها حصولي على الذهب الوافر"⁽³⁾ . أعدت تلك البساطة الخصبة أعلى مرتبة وصل إليها في أسلوبه.

(1) وليام شكسبير : عذاب الحب الضائع ، تر : أ . ر . مشاطي ، ط 1 ، (دار نظير عبود ، 1988) ، ص 178 .

(2) وليام شكسبير : حلم ليلة صيف ، م . س . ذ ، ص 150 .

(3) وليام شكسبير : حكاية الشتاء ، تر : أ . ر . مشاطي ، ط 1 ، (دار نظير عبود ، 1988) ص 347-348 .

ويمكن للباحثة إجمال مميزات الكوميديّة الشكسبيرية بما يأتي :

- 1- إن الحب هو الخط الرئيسي في كوميدياته وهو يمثل اللحظات الشاعرية بين العشاق الذين إذ لم يتزوجوا في افتتاح المسرحية أما هم لم يلتقوا أو هنالك عوائق في علاقاتهم .
- 2- تتضمن كوميدياته على شخصيات متنوعة بشكل واسع تمتلك الثقة بالنفس وتؤكد الذات ونابضة بالحياة وتعالج مواضيع الحب والصادقة في مجتمع راقى .
- 3- تحتوي على الإشعار الغنائية التي تغنى بواسطة شخص .
- 4- تتضمن العديد من الشخصيات النسائية الذكية والتي تظهر مختفية عادة بمظهر رجل .
- 5- اهتمت كوميدياته برسم الشخصيات بدقة وعمق بشكل يساعد على تكثيف موضوعاتها وطروحاتها الفكرية والتربوية وعرض شخوص ثانوية تزيد من القيمة الدرامية للحدث .
- 6- جمعت كوميدياته بين ما هو حقيقي وواقعي وبين ما هو خيالي .
- 7- جمعت كوميدياته بين المضحك ورنّة المحزن .
- 8- جمعت كوميدياته بين خفة الظل والفتنة اللتان تعتبران الدعامة الأساسية لها .
- 9- جمعت كوميدياته بين الرومانسية والمثالية والحس الواقعي .
- 10- أهملت سرد التفاصيل ، وامتازت بقوة تركيب جملها .
- 11- اعتمدت كوميدياته على الفكاهة التي تقوم على المفارقات من صنع الطبيعة البشرية .
- 12- تضمنت كوميدياته الإحساس والارتباط بالقرب من الطبيعة .
- 13- امتلأت كوميدياته بالضحك ، التهكم ، السخرية ، اللعب بالكلمات .
- 14- تضمنت على حكايات متعددة ومهمة ذات عقد محبوكة حكيماً جيداً فيما بينها (ثنائية التعبير) .
- 15- اعتمدت بعض كوميدياته على المفاجأة التي تخلقها الصدفة أو الخطأ غير المقصود بشكل شامل (الالتباسات والمغالطات) .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- 1- عصر النهضة عصر تطوير لكل انساق القيم الجمالية والأخلاقية والاجتماعية. التفكير الأخلاقي الجديد جاء وفق (إحياء النزعة العقلية) وكذلك إحياء التراث اليوناني واللاتيني ونبذ اللاهوت في العصور الوسطى .
- 3- إن جميع التغيرات الجديدة التي جاء بها عصر النهضة كانت تشوبها نوعاً من النزعة الفردية ولاسيما في مجال العلوم الإنسانية .
- 4- شملت النهضة كافة الميادين منها ما يخص مجال الفكر ومنها ما يخص مجال التربية .
- 5- دخول أسس ومفاهيم جديدة حاول (ميكافيلي) طرحها من خلال آرائه التي كان لها الدور في تأسيس وربط السياسة بالدين والمجتمع من خلال بحث تلك القيم عبر أعماله .
- 6- إن طبيعة الدراما بدأت بالتطور وأخذت ترسخ كياناً جديداً مخلفاً نوعاً ما ممزوجاً بروح العصر الذي ولدت فيه ومنه ، إضافة إلى إحياء الفنون القديمة الإغريقية والرومانية .
- 7- الأمل يجب أن يقضي على الخوف من الوسائل في سبيل تحقيق الغايات التي لا بد للإنسان حتى وان لجأ إلى الحيلة والخداع كي يعيش .
- 8- يعد (اريسطو) أباً للدراما الكوميديّة الحديثة .
- 9- الحركة الإنسانية كانت أهم عامل من عوامل الإصلاح الأخلاقي والديني والتربوي والاجتماعي الذي اشتدت الحاجة إليه في عصر النهضة .
- 10- التربية في عصر النهضة كانت تربية حرة تنوعت وشملت التربية البدنية الجمالية والأدبية والاجتماعية ، كما شملت العناصر المعنوية المجردة للأديب واللاهوت وتعاليم الكنيسة .
- 11- يعد العصر الوسيط بالنظر إلى عصر النهضة والنهضة الإليزابيثية ذا بنية عاجزة عن مسايرة كل ما هو جديد .
- 12- استقبال أفكار نظريات جديدة منها فكرة النظام والعمل على ربط العلاقات بين الإنسان في المجتمع ، مما جعل تلك الفكرة مهيمنة على كثير من كتابات مؤلفي وكتاب العصر الإليزابيثي .
- 13- حصل ثمة توازن متحول بين الاهتمامات الفردية والاهتمامات الجماعية وهي الذات وتحقيق مطامحها التي أساسها ليس انعزالياً وانفصالياً وإنما كانت هنالك سمة النقاش والتبادل الفكري بين الفرد ومحيطه .
- 14- ظهرت حرية الفرد في العصر الإليزابيثي بشكل كبير وانعكس على كافة الميادين والجوانب بسبب التحرر في السلطة الدينية ورجال الكنيسة .
- 15- الدين الحقيقي هو دين التعايش السلمي بين الأديان المبنية على قاعدة وحيدة وهي التفاهم المشترك وحرية التبادل .
- 16- عمد (بيكون) إلى تطهير العقول من كل ما يشوبها من تعصب وجمود .
- 17- عصرنة البنى الدرامية وأشكالها بروح جديدة من خلال أفكار اجتماعية وموضوعات ملائمة لمناخ العصر الاجتماعي عليها .

- 18 - أصبح للدراما الإليزابيثية وظيفة جديدة نابغة من التعبير عن أخلاقيات الفرد وتلك الوظيفة هي التعليم أولاً ومن ثم المتعة ثانياً .
- 19- أخذت المسرحية الانكليزية بعداً جديداً من ناحية المضمون التي تمنح خطاباتها في التاريخ والأسطورة وبشخصيات تجمع بين الملوك والأمراء وشخصيات اقل مستوى منها أو على مستوى الأسلوب المسرحي الذي يبدأ بالغة الشعرية .
- 20- التربية في العصر الإليزابيثي كان الغرض منها الثقافة ، غرس الفضيلة – التهذيب – الكتابة العلمية وعلى الأهداف التي لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الآداب .
- 21- إن المسرحية الكوميدية تتوقف على وجهة نظر الكاتب إلى الحياة ، ففيها يهدف المؤلف إلى إصلاح المجتمع أو تطهير النفوس أو إشباع العواطف النبيلة أو تحريك العقول أو حل المشاكل .
- 22- الكوميديا مجهر يظهر العيوب والتناقض الاجتماعي بصورة مكبرة ، وتقوم بنقد السلوك السيئ .
- 23- تعمل الكوميديا على التخفيف من شدة وضغط الرغبات المكبوتة .
- 24- تحاول الكوميديا معالجة عادات الأشخاص من حيث اتفاقها مع عادات المجتمع ، فهي تبرز الصفات المميزة للشخص الخارج عن مجتمعه وتضعه بمسار تقاليده .
- 25- قدرتها في إضعاف كل شر من خلال ما تفرغه في هذا الشر من متبنيات عبر السخرية منه والضحك عليه .
- 26- تعد الكوميديا نوعاً من السمو على الأخطاء فالشخص يمارس فعل الضحك لأنه أفضل من الشخصيات الأخرى الخيرة لذلك الضحك عبر خجلها أو مخادعتها للآخرين .
- 27- على صعيد البنية الدرامية فان تعدد العقد الدرامية في الكوميديا الشكسبيرية لم يفقدها وحدة الموضوع ولكن عملت على دعمه وتقويته إذ إنها أشبه بمنظومة الأفلاك متعددة العلاقات ، تعمل جميع مفرداتها وفق وحدة ديمومة الحياة واستمراريتها .
- 28- تضمنت الكوميديا على تقنية (التنكر) .
- 29- تميزت الكوميديا الشكسبيرية باحتوائها على الشعر الفياض المزدهم بالأغاني والنغم .

الدراسات السابقة

إن مجمل ما كتب عن شكسبير من دراسات وأدبيات تناولت تحليل أعماله المسرحية وتقسيم أدبه وتراثه المسرحي إلى حقب وفترات ، فقد أطلعت الباحثة على تلك الدراسات التي تناولت شكسبير وأعماله المسرحية ، ولكنها لم تتناول الكوميديا الشكسبيرية بشكل يصب في موضوعه هذا البحث والذي تناول مضامين كوميديا شكسبير الفكرية والتربوية وارتأت الباحثة أن تستعرض تلك الدراسات باعتبارها دراسات سابقة تناولت شكسبير بشكل وبآخر .

1- دراسة كمال خليل إبراهيم 1989 :

الموسومة (تعامل المخرج العراقي مع مسرح شكسبير) رسالة ماجستير ، هدفت الدراسة إلى التعرف على مدى أمانة المخرج في نقل أفكار شكسبير . أما مجتمع بحثه فقد شمل مسرحيات شكسبير التي أخرجها مخرجين عراقيين واعتمد الباحث في إجراءاته على وصف تلك العروض للمخرجين العراقيين استناداً إلى آراء النقاد حولها أما الاستنتاجات فكانت تتمثل بعدم إتباع المخرجين العراقيين مبدأ الدعم التاريخي في المنظر والملبس خلال العروض . وتنوع أساليب الإخراج اما الهدف فكان هو التجديد وهدف معظم المخرجين العراقيين إلى حذف مشاهد من النصوص .

2- دراسة عصام محمد جميل 1989

الموسومة (الملهاة في المسرح العراقي) ففسم الباحث بحثه إلى جزأين الأول يتعلق بالملهاة الأجنبية في المسرح العراقي والثاني يتعلق بالملهاة المحلية في المسرح العراقي ، أما مجمل عيناته فكانت عروض مسرحية محلية تم تحليلها وفق رؤى مخرجين محليين وكذلك عروض المسرحية الأجنبية ، فكانت النتائج هو محاولة إيجاد معايير اجتماعية تفسر ظاهرة شيوع بعض العروض الهزلية وانتشارها في المجتمع وانحسار البعض الآخر وكذلك الوصول من خلال دراسة الملهاة المحلية والأجنبية التي قدمت في المسرح العراقي إلى إن التغيرات الاجتماعية السوسيولوجية هي المحرك الأول للتغيرات المسرحية من دون أن يفضي ذلك إلى إغفال الشروط الجمالية لفن الملهاة .

3- دراسة سامي عبد الحميد 2004

والموسومة (العرب في مسرح شكسبير) دراسة مقارنة للمقاربتين النصية والإخراجية لأطروحة دكتوراه . هدفت إلى تحليل الشخصيات العربية الواردة في النص المسرحي الشكسبيري وتحليل العلامات العربية الأخرى والإشارات المختلفة إلى العرب في النص وصولاً إلى تأثيراتها وإلى معانيها انطلاقاً من مرجعيتها، وسلطت الضوء على مقاربات المخرجين العراقيين لمسرحيات شكسبير التي وردت إلى إشارات للعرب . أما مجتمع البحث فقد شمل فئتين الأولى مجتمع النصوص المسرحية التي ألفها شكسبير حسب تسلسلها الزمني وبلغت (37) نص والثانية النصوص المسرحية الشكسبيرية التي قام بإخراجها مخرجين عراقيين في بغداد من 1950 – 1999 وبلغت (10) نصوص وجاء اختيار العينة قصدياً من النصوص التي تحتوي على شخصيات درامية عربية بلغت (21) نص أما المجتمع الثاني فتم اختيار النصوص في العينة الأولى والتي أخرجها مخرجين عراقيين وبلغت (11)

نص . أما المنهج فقد اتبع الباحث المنهج الوصفي والتاريخي ، اما أداة بحثه فكانت الوثائق والملاحظة المباشرة ، وجاءت استنتاجات بحثه بامتلاء ذاكرة شكسبير بالشخصيات والعلامات العربية وتلك الإشارات لها علاقة بما يدور في منطقة البحر المتوسط من أحداث . ولم يهتم المخرجون العراقيون كثيراً بالإشارات والعلامات العربية بقدر اهتمامهم بالمعالجات الإخراجية .

4- دراسة معتمد مجيد حميد 2006

الموسومة (مفهوم الوجود والعدم في مسرحيات شكسبير) أطروحة دكتوراه هدفت في الكشف عن ماهية الوجود والعدم في الأدب المسرحي الشكسبيري أما مجتمع بحثه فقد شمل (29) مسرحية فقط من مسرحيات شكسبير أما عينته فقد بلغت (3) نصوص فقط لم يشر الباحث إلى كيفية اختيارها ولم يشر إلى الأسلوب الذي تم من خلاله التحليل ولم يتم تحديد منهجية البحث أو أدواته أما أبرز نتائجها فكانت هي اعتماد الإنسان في مسرحيات شكسبير على مبدأ الإزاحة في إيجاد وجودة وإدراك الإنسان لوجوده معتمد على إدراكه للأشياء ووظف الزمن ليكون المحرك الأساس لكل قضايا الإنسان واوجد خديعة الوجود الإنساني بانتقائه عند الموت .

مناقشة الدراسات السابقة

ناقشت الباحثة الدراسات السابقة وفقاً للمعايير التالية

1- الأهداف :

هدفت دراسة كل من (سامي – كمال) إلى تعرف مقاربات المخرجين العراقيين لمسرحيات شكسبير بينما هدفت دراسة معتمد إلى الكشف عن ماهية العدم والجود في الأدب الشكسبيري ، أما هدف الدراسة الحالية هي الكشف عن أهم المضامين الفكرية والتربوية في مسرحيات شكسبير الكوميديّة ونجد أن الدراسة الحالية اتفقت مع الدراسات السابقة فقط في موضوعه الأدب الشكسبيري .

2- العينة

لجأت الدراسات السابقة إلى اختيار مجتمع بحثها وعيناتها وفق أهداف دراستهم وطبيعة إجراءاتها ففي دراسة كمال تم اختيار العروض المسرحية لمسرحيات شكسبير من قبل مخرجين عراقيين ، أما سامي فقد اختار عينة بحثه في مجتمع تم تقسيمه إلى فئتين الأولى نصوص فيها أشارات عربية والثانية عروض المخرجين العراقيين ، أما دراسة عصام فلم يتم تحديد عينة معينة سوى بعض العروض المحلية التي تم تحليلها ضمناً . لجأ معتمد إلى اختيار مجتمع بحثه دون الإشارة إلى مسبباته واختار عينته أيضاً دون الإشارة إلى الكيفية التي تم اختيارها .

3- الإجراءات

اختلفت الدراسات السابقة في إجراءاتها حيث نجد أن دراسة كمال اعتمدت في إجراءاتها وصف عروض مسرحية لمخرجين عراقيين من وجهة نظر النقاد ، أما سامي فكانت إجراءاته من إتباع المنهجيين التاريخي والوصفي ، في حين كانت دراسة عصام تتميز بعدم إشارته إلى كيفية استخدامه لإجراءاته ولم يشير إلى كيفية التحليل ، وكذلك دراسة معتمد.

اجراءات البحث

مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الحالي على نصوص شكسبير الكوميديّة والبالغة (14) نصاً مسرحياً على حد علم الباحثة على وفق ما حددته المصادر من مجمل مؤلفات شكسبير الدرامية وكما هو مبين في الجدول (1).

جدول (1)

يوضح مجتمع البحث في كوميديات شكسبير حسب التسلسل الزمني *

ت	اسم المسرحية	سنة التأليف	الترجمة المعتمدة في البحث
1	عذاب الحب الضائع	1591	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988
2	كوميديا الأخطاء	1594-1592	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988
3	سيدان من فيرونا	1595-1594	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988
4	ترويض الشرسة	1596-1595	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988
5	تاجر البندقية	1597-1596	خليل مطران (دار نظير عبود) 1988
6	حلم ليلة صيف	1596	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988
7	جعجة دون طحن	1599-1598	ج. يونس (دار نظير عبود) 1988
8	زوجات وندسور المرحات	1599	ج. يونس (دار نظير عبود) 1988
9	كما تشاء	1600	ج. يونس (دار نظير عبود) 1988
10	الليلة الثانية عشر	1600	ج. يونس (دار نظير عبود) 1988
11	واحدة بواحدة	1604-1603	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988
12	العبرة في النهاية	1605-1604	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988
13	حكاية الشتاء	1611-1610	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988
14	العاصفة	1612-1611	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988

عينة البحث

شملت عينة البحث (4) نصوص مسرحية شكسبير، تم اختيارها بصورة قصدية للأسباب التالية :-

1. كونها تغطي الحقبة الزمنية للبحث.

* من خلال الاطلاع على المصادر والدراسات الأدبية والنقدية والتحليلية وجد هناك اختلاف وتقارب في الآراء بتثبيت السنين لمسرحيات شكسبير ولكن اغلب تلك الآراء اتفقت على هذا التقسيم لها الوارد في الجدول أعلاه، كما اختلفت الترجمات في تسمية العنوانات للمسرحيات.

2. انسجامها مع هدف البحث الحالي.
3. لم يتم تناولها من قبل باحثين آخرين على حد علم الباحثة وآراء المختصين في هذا المجال.
4. اختلاف انماط الكوميديا فيها.

جدول (2) يمثل عينة البحث

ت	اسم المسرحية	سنة التأليف	الترجمة المعتمدة في البحث
1	سيدان من فيرونا	1594-1595	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988
2	زوجات وندسور المرحات	1599	ج. يونس (دار نظير عبود) 1988
3	كما تشاء	1600	ج. يونس (دار نظير عبود) 1988
4	العبرة في النهاية	1604-1605	أ.ر.مشاطي (دار نظير عبود) 1988

منهج البحث

انتهجت الباحثة منهج تحليل المحتوى في تعرف المضمون الصريح والمعاني الكاملة في النصوص المسرحية قصدياً.

الدراسة الاستطلاعية

تمثل الدراسة الاستطلاعية اجراء يطمئن الباحث من خلاله على سلامة اجراءاته وأدواته قبل الشروع بالتحليل " للتأكد من سلامة اختيار فئات التحليل من خلال اختيار نموذج مشابه في صفات العينة الأصلية " (1) وقد أفادت الباحثة من الدراسة الاستطلاعية في تحديد محاور بناء أدواتها من خلال ما ظهر من مفاهيم للمضامين الفكرية والتربوية التي اشتملت عليها مسرحيات شكسبير الكوميديّة.

أداة البحث

تم بناء (أداة البحث) * من خلال مؤشرات الاطار النظري، وما تم الحصول عليه من مضامين فكرية وتربوية ظهرت من خلال الدراسة الاستطلاعية فضلاً عن الدراسات والأدبيات التي اطلعت عليها الباحثة.

1 - سمير محمد حسن : دراسات في مناهج البحث العلمي، بحوث الاعلام، (القاهرة : عالم الكتب، 1999)، ص 224.

* ملحق (1).

ضوابط بناء الأداة

من خلال دراسة نصوص شكسبير الكوميديّة وما تم التوصل اليه من مؤشرات الاطار النظري والدراسة الاستطلاعية قامت الباحثة ببناء أداة بحثها من خلال الاتي :

1. اعداد استمارة خاصة يتم من خلالها التحليل.
2. تضمنت الاستمارة محورين رئيسيين هما المضمون الفكري والمضمون التربوي.
3. تضمن كل محور رئيسي فئات فرعية والتي ظهرت من خلال تحليل العينة الاستطلاعية وما أشارت اليه مؤشرات الاطار النظري.
4. بلغ عدد الفئات الفرعية (20) فئة يشمل محور المضمون الفكري (11) فئة والمضمون التربوي (9) فئات.

صدق الأداة

عرضت الاستمارة بصيغتها الأولية على مجموعة من السادة الخبراء في مجال التخصص الدقيق * للحصول على صدق الأداة وثباتها حيث تم حذف فقرتين فرعيتين وازافة فقرة فرعية واحدة وترحيل فقرة فرعية واحدة وبذلك يكون عدد الفئات (20) فقرة ثم حساب نسبة الاتفاق بينهم من خلال معادلة كوبر وكانت (87%) وبذلك تكون الأداة اكتسبت صدقها الظاهري وأصبحت في صيغتها النهائية جاهزة لتحليل العينات **.

ضوابط التحليل

من اجل قيام الباحثة بتحليل علمي وفق منهج ثابت لغرض الحصول على نسبة عالية من الثبات أسست الباحثة عدة ضوابط تستند اليها من التحليل وهي كالآتي :

1. تحليل الحوارات التي تحتوي على المعطوف والمعطوف عليه وجعلها فكرة واحدة.
2. الأخذ بنظر الاعتبار العبارات التي تفسر المضامين التي سبقتها وجعلها ملحقة بالسابقة غير مستقلة.
3. جعل السبب والنتيجة فكرة واحدة.
4. الصفات المرادفة تعطى تكراراً واحداً.
5. إعطاء درجة لكل فئة.

* ملحق (2).

** ملحق (3).

ثبات التحليل

حصلت الباحثة على ثبات التحليل من خلال التحليل مع (محللين خارجيين)* واعدة تحليل الباحثة مع نفسها بفارق (ثلاثة) أسابيع، وقامت الباحثة بتطبيق معادلة (سكوت) لحساب النتائج والتي كانت بما يلي :

جدول (3)

يوضح معامل الاتفاق للمحللين الخارجيين والباحثة مع نفسها

ت	نوع الثبات	تحديد الفكرة	نسبتها
1	الباحثة مع نفسها	%90	%85
2	الباحثة مع المحلل الأول	%85	%82
3	الباحثة مع المحلل الثاني	%83	%87
4	المحلل الأول مع الثاني	%87	%87

ومن خلال النتائج الظاهرة في الجدول أعلاه ستكون الأداة اكتسبت صلاحيتها المنهجية وأصبحت جاهزة للتنفيذ.

طبقت الباحثة أداة بحثها على عينة بحثها بتاريخ (2008/11/11) حيث فرغت نتائج تحليلها للعينات بجدول وعالجتها احصائياً، فسوف تناقش المضامين الفكرية والتربوية حسب فقراتها الفرعية.

الوسائل الاحصائية

1- معادلة كوبر لحساب صدق الأداة

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق} + \text{عدد مرات عدم الاتفاق}} \times 100$$

* المحلل الأول : أمل حسن ابراهيم، طالبة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.
المحلل الثاني : محمد محي عناد، طالب ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

2- معادلة سكوت لحساب ثبات التحليل

الثبات = $\frac{\text{مجموع الاتفاق الكلي بين الملاحظين} - \text{مجموعة الخطأ في الاتفاق}}{\text{مجموع الخطأ في الاتفاق}}$

1- مجموع الخطأ في الاتفاق

تحليل العينات

العيينة (1) سيدان من فيرونا زمن تأليفها 1594-1595

تدور أحداث المسرحية عن صديقين من ايطاليا مغرمين بفتاتين احدهما (فالنتينو) المغرم بـ (سيلفيا) ابنة دوق ميلانو، والآخر (بروتيو) المغرم بـ (جوليا)، فيقرر الاول السفر الى بلاط الامبراطور للتعلم والتزود بالمعرفة اما الثاني فيبقى متيماً برسائل الحب والغرام الامر الذي يغضب والدته (انطونيو) الذي يقرر بالاتفاق مع مساعدة (بنينو) الى إرساله الى (ميلانو) لتعلم اللغة الأجنبية، حزن (بروتيو) بنبأ السفر وقام باخبار حبيبته بشأنه ويعقدان الاتفاق بينهما بإعطاء احدهم للآخر خاتماً ليبقى عربون المحبة وعند سفره يلتقي بصديقة (فالنتينو) وهو حزين وكئيب لان والد حبيبته رفض تزويجها له فيقرر الهرب معها ويخبر صديقه (بروتيو) الذي يقوم بخيانتته واخبار والدها على خطة الهرب فيقرر والدها الدوق طرده من البلاط. فيحزن (فالنتينو) ويذهب الى غابة على طريق (منتوا) مع مرافقه ساعده اللذان يلتقيا بثلاثة لصوص يصمموا على جعله رئيساً لهم في بادئ الأمر أبدى رفضه لهم ولكن باصرارهم عملوا على جعله يتقبل العرض ولكن بشرط ان لا يقوموا بأي عمل يسيء للناس، تقرر (جوليا) الالتحاق بحبيبها (بروتيو) وهي متتكرة بزي غلام وعند وصولها تعرف حقيقة حبيبها ونواياه، وتبدأ المصادفة والالتباس هنا

عندما يلتقي (بروتيو) بها ولكن بهوية غير هويتها ويتبادلان الحوارات التي تنتهي بجعلها تقوم وسيطة بين (بروتيو) و (سيلفيا) بارسال رسائل الغرام التي رفضتها بكل قوة، وقيامها بالهرب ليلاً مع مساعدتها (اكلامور) في الغابة ذاتها بحثاً عن حبيبها وعند وصولها تقع بين ايدي هؤلاء اللصوص الثلاثة في الوقت نفسه يقوم (بروتيو) و (توريو) بأمر من والدها الدوق البحث عنها ويشاهدها (بروتيو) الذي يأمرها بالخضوع لأوامره والسيف بيده، في تلك الاثناء يحضر حبيبها (فالنتينو) وهو يعلن (بروتيو) بالالفاظ الدنيئة جراء خيانتة له. ويعلن الأخير ندمه ويقرر الرجوع الى حبيبته (جوليا) بعد ان كشف النقاب عنها ويجبر (فالنتينو) (توريو) الى الرحيل الذي يعلن عن عدم استعدادة للتضحية بحياته مقابل امرأة. هنا يكتشف الدوق حقيقة وطيبة (فالنتينو) فيقرر من تزويجها له وتنتهي المسرحية بالزواج بين الزوجين من العشاق (فالنتينو و سيلفيا) و (بروتيو و جوليا) وهم في غمرة الفرح.

جدول (4) يوضح التكرار والنسب المئوية الفرعية للمضامين الفكرية
لمسرحية – سيدان من فيرونا – مرتبة تنازلياً حسب أهميتها

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التكرار	النسبة المئوية
	فكرية			
1		تميزت الكوميديا باحتوائها على بدائل للأشياء بإقصاء مظاهرها المألوفة	10	24.39%
2		تضمنت الكوميديا الشعر الغنائي	6	14.63%
3		الاحساس بالقرب من الطبيعة	5	12.19%
4		لا يخلو النص الكوميدي من النكتة أو اللمحة الذكية	4	9.75%
5		تتسم الكوميديا بالمزج بين صورتين متناقضتين واخراجها بصورة واحدة	4	9.75%
6		تميزت الكوميديا بأنها عقلية وعاطفية تهدف الى محاورتهما معرفياً	4	9.75%
7		اتصفت الكوميديا بمعالجتها للأحداث من خلال المفارقات	2	4.87%
8		خضعت الكوميديا للتأملات الميتافيزيقية	2	4.87%
9		تكمن منابع الضحك في موقف تقوم على افتراضات مبالغ في اسرافها	2	4.87%
10		تجمع الكوميديا بين الواقع والخيال	1	2.43%
11		جمعت الكوميديا بين المحزن والمضحك	1	2.43%
		المجموع	41	99.93% *

* تم تقريب هذه النسبة الى 100%.

أقصى شكسبير مظاهر الأشياء المألوفة من خلال وضع بدائل لها مما اظهر لنا ميزة خاصة بالكوميديا لديه، حيث حصلت على نسبة كان مقدارها (24.39%) وهي متملكة الصدارة من بين بقية الفقرات، اذ تجسدت في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (بروتيو) و (فالننتيو) حول وصف الحبيبة. فأقصى مظهر الأرض الى مظهر آخر جعلها تقبل وتتكلم. اما الثاني فمأله حيوية جاعلاً اياه يشعر ويحب وبالتالي يقبل. وأيضاً جسده عندما جعل من حبيبته جوهرة ثمينة فالجوهرة مظهر بديل للمظهر الأول الحبيبة الإنسانية المملوءة بالمشاعر والأحاسيس الى جوهرة لا يظهر منها الا الجمال وما هي الا جماد لا يشعر.

كذلك نالت فقرة تضمين الكوميديا الشكسبيرية بين طياتها الشعر الغنائي أهمية حيث حصلت على نسبة كان مقدارها (14.63%) متجسدة في الحوار الذي بينه (شكسبير) بين (فالننتيو) و (الدوق) الذي طلب المساعدة من الاول في الحصول على طريقة للوصول الى حبيبته وهي بالأصل حيلة استخدمها الدوق للكشف عن خطة خطف ابنته (سيلفيا) فكانت الرسالة التي وجدها الدوق متضمنة على ذلك الشعر الغنائي تمثل بالتالي :

أفكاري تصبو ليلاً الى رياض حبيبتي
وعواظي تسمو اليها لتبديد تربيتي
تمهد السبيل لبلوغي أحلى الأمنيات
كالطير ينشد عشه الا تنثنيه العقبات *

اما الاحساس بالقرب من الطبيعة فحصل على المرتبة الثالثة في الأهمية بنسبة (12.19%) فكانت للطبيعة التأثير الواضح في كتاباته الكوميديا ذلك واضحاً في حوار (فالننتيو) و (الدوق) حول الحبيبة وغيابها الذي يمثل لاول مشكلة علاجها الخيال، اذ كان يتخيلها بقربه الا انه وصف ذلك الخيال (بماء السراب) الذي هو جزء من الطبيعة فالخيال لا يشفي غليله لأنه شيء غير واقعي وهو بهذا قد استخدم جزء من الطبيعة في أسلوبه لوصف احساس داخلي يعذبه كما اتضح تجسده للطبيعة بالحوار الذي جرى بين (فالننتيو) و (بروتيو) اذ وصف الثاني عيني حبيبته (بحراً من اللالىء المائعة).

كذلك فقد مزج شكسبير بين صورتين متناقضتين واخرجها بصورة واحدة حيث حصلت هذه الفقرة على نسبة كان مقدارها (9.75%) متجسدة في الحوار الذي جرى بين خلجات (جوليا) متمثلة بالحوار الاتي :

جوليا : " ان الفتاة ترفض بعض العروض حياء، بينما هي تضرر قبولها ويحاً لهذا الحب النزق العنيد انه كالطفل الذي يخدش وجنة أمه وهو يقبلها بلهفة " **
نجد ان التناقض كان واضحاً عند الفتاة التي ترفض العروض علناً بينما في داخلها صورة متناقضة تضرر القبول، كذلك نجد ان الطفل يمثل صورة رقيقة لا يمكن ان يخدش وجنة الام حين يقبلها.

* الفصل (3)، المشهد (1).

** الفصل (1)، المشهد (1).

اما فقرة احتواء الكوميديا الشكسبيرية على النكتة او اللمحة الذكية فقد نالت على نسبة كان مقدارها (9.75%) وهي مشابهة للفقرة السابقة، تجسد ذلك في الحوار الذي جرى بين (بروتيو) مع (ديلجنس) وتمثل بالتالي :

بروتيو : " الكبش يتبع الراعي للحصول على علف ولا يسعى وراء الكبش لكسب أي مغنم وبما انك تسعى وراء معلمك لنيل اجرِكَ ولا يسعى اليك معلمك لنفس الغاية فأنت اذن حيوان " *

ان هذه اللمحة الذكية سعت وراء تحريض الشعب الذي مثل بالكبش على ملكه الذي مثل الراعي وبيان حالة الراعي بعدم الاهتمام بأمور رعيته فكان وجه التحريض الذي جسده (شكسبير) لهكذا شعب بانه حيوانات لا تفهم ولا تدرك. وبرزت النكتة في النص الحالي من خلال الحوار الذي جرى بين (فالنتينو) ومساعد (ديلجنس) تمثل بالتالي :

ديلجنس : " لأبصرت هوسك انت وقباحتها هي عندما كان مولاي بروتيو عاشقاً لم يكن يدري كيف يربط حذاءه، اما انت فمنذ ان وقعت حيال هواها لم تعد تعرف كيف يلبس نعليك " ** اللمحة اشارت وتجسدت في تصويره لهوس (فالنتينو) اما النكتة فتمثلت في عدم معرفته بربط سير حذائه.

نالت فقرة امتياز الكوميديا الشكسبيرية بأنها عاطفية وعقلية وهدفهما المحاوره المعرفية بنسبة كان مقدارها (9.75%) تجسدت في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (انطونيو) ومساعد (بنيتينو) حينما شكره على نصيحته بسبب واحد هو احتواؤها على التفكير الصائب والحكمة عندما قام باخبار سيده (انطونيو) بضرورة تعلم ابنه (بروتيو).

عالجت الكوميديا الشكسبيرية الأحداث من خلال المفارقات حيث حصلت على نسبة كان مقدارها (4.87%) تمثلت بالحوار الذي جرى بين (ديلجنس) و (بروتيو) تمثل بالتالي :

ديلجنس : " انها لم تقل لي حتى : خذ هذا لقاء خدمتك، بينما انت، برهان سخائك اعطيتني ستة فلوس " ***

حصلت المفارقة عندما قام ديلجنس باعطاء (جوليا) الرسالة ولم تعطه أي شيء مقابل تسليمها الرسالة في حين قام (بروتيو) باعطاء مبلغ من المال لقاء توصيل الرسالة لحبيبته في الوقت نفسه.

كذلك حصلت فقرة خضوع الكوميديا للتأملات الميتافيزيقية على نفس النسبة السابقة والبالغة (4.87%) تجسدت في الحوار الذي جرى بين (سيلفيا) تمثل بالتالي :

جوليا : " ايها الخيال المسكين، هيا تأمل هذا الطيف، فهو مزاحمك البغيض " *

* الفصل (1)، المشهد (1).

** الفصل (2)، المشهد (1).

*** الفصل (1)، المشهد (1).

* الفصل (4)، المشهد (4).

حصلت فقرة منابع الضحك التي تقوم على افتراضات مبالغ في اسرافها على نفس النسبة السابقة والتي كان مقدارها (4.87%) تجسد في الحوار الذي جرى بين (ديليجنس) و (لنسيو) تمثل بالتالي :

لنسيو : " اسأل كلبى، فأن اجابك بنعم، فسيتم، وان اجابك بلا فسيتم ايضاً وان هز ذنبه ولم يفه بكلمة سيتم هذا الزواج على كل حال **

جسد شكسبير الضحك عندما طلب (لنسيو) من (ديليجنس) ان يسأل كلبه عن الزواج بين (بروتيو) و (جوليا) هل سيكون ام لا هنا حصل الاسراف في المبالغة لان الحيوان لا يستطيع الاجابة عن أي شيء.

حصلت فقرة الجمع بين الواقع والخيال على نسبة كان مقدارها (2.43%) تجسدت في الحوار الذي جرى بين (ديليجنس) و (بروتيو) تمثل بالتالي :

ديليجنس : " اذا جئتني ببرهان آخر كهذا، جعلتني اصرخ : ماع " ***

الواقع تمثل بشخص (ديليجنس) اما الخيال فهل يستطيع الانسان ان يصرخ بكلمة (ماع) تلك الكلمة التي لم يستطيع الانسان من نطقها الا الحيوان.

كذلك حصلت فقرة الجمع بين المحزن والمضحك على ذات النسبة والتي كان مقدارها (2.43%) تمثلت بالحوار الذي جرى بين (ديليجنس) و (لنسيو) تمثل بالتالي :

ديليجنس : " دعني اطلع عليها

لنسيو : تبا لك من حمار ! وهل تعرف القراءة ؟

ديليجنس : انت مخطيء. فأنا الم بها

لنسيو : هيا امتحنك . قل لي من هو ابوك ؟

ديليجنس : لعمرى، هو ابن جدي

لنسيو: يا لك من جاهل! بل هو ابن جدتك. وهذا دليل قاطع على جهلك القراءة" *
امتزج المحزن بالاستهانة من الغير ونعته بعدم المعرفة بالقراءة تلك الاستهانة جاءت من قبل (لنسيو) - (ديليجنس)، اما المضحك فتمثل بسؤال (لنسيو) له عن هوية ابيه ومن يكون واخبره الأخير انه ابن جده.

جدول (5) يوضح التكرارات والنسب المئوية الفرعية للمضامين التربوية لمسرحية – سيدان من فيرونا – مرتبة تنازلياً حسب أهميتها

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التكرار	النسبة المئوية
1	تربوية	تؤكد الكوميديا على التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة	21	31.81%

** الفصل (2)، المشهد (5).

*** الفصل (1)، المشهد (1).

* الفصل (3)، المشهد (1).

2	تعمل الكوميديا على نقد السلوك السيئ للفرد	11	16.66%
3	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	9	13.63%
4	تقوم الكوميديا بمعالجة عادات الأشخاص واتفاقها مع عادات المجتمع	8	12.12%
5	تدعو الكوميديا الى الارتباط بالجماعة	7	10.60%
6	تهتم الكوميديا بالمرأة وتعدّها فرداً اساسياً في المجتمع	6	9.09%
7	تعمل الكوميديا كأداة لمعالجة مشاكل الافراد من خلال عرض الوقائع واخذ العبر منها	3	4.54%
8	يقترن العنصر الكوميدي فيها ببعض الاخطاء الاجتماعية	1	1.51%
المجموع			99.96%

حصل التأكيد على التحلي بالاخلاق الحميدة والتأكيد على القيم التربوية المتمثلة بالوفاء والصدق والتسامح الى غيرها من القيم المهمة التي تمتلك تأثيراً ايجابياً على سلوك الفرد حيث اتخذت هذه الفقرة على نسبة من الأهمية كانت بمقدار (31.81%) تمثلت الحوارات بالنص الحالي تطبيقات عدة كان منها الحدث الذي جرى بين (فالنتينو) و (بروتيو) الذي عبر من خلاله على أهمية الصداقة والوفاء ومشاركة الصديق صديقه في المحن، كما أكد على الدعوى من قبل الصديق لصديقه بحماية الله له من كل شيء. وتجسدت في الحوار الذي جرى بينهما تمثل بالتالي :

بروتيو : " عندما كنت مريضاً أعطيتني حبواً خففت ألامي وعليّ الآن ان ارد لك جميلك " *

نقدت الكوميديا السلوك السيئ للفرد الذي تمثل بالكذب والخداع حيث حصلت هذه الفقرة على نسبة كان مقدارها (16.66%) فجاءت بالمرتبة الثانية من حيث الأهمية متجسدة في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (لوسيا) و (جوليا) حول (بروتيو) حبيب الثانية تمثل بالتالي :

لوسيا : " كل هذه المظاهر ليست الأصيل رجل خداع " *

وكذلك تجسد الحوار بحب الذات على حساب الغير متمثلاً بـ (بروتيو) لذاته في فضح نواياه التي تمثلت بمنع تحقيق أحلام وأمني ما يصبو اليها صديقه (فالنتينو) لإيمانه القاطع بأن ذاته فوق ذوات الآخرين تمثل بالحوار التالي :

* الفصل (2)، المشهد (4).

* الفصل (2)، المشهد (7).

بروتيو : " فصيقي ليس اعز عليه من ذاتي لان محبة الذات تتقدم على كل ما عداها " **

اما فقرة تأكيد على مصداقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الافراد والتي دعا لها الكاتب لتقوية الروابط بين الافراد (المحبين) وبين بقية افراد المجتمع، فقد حصلت على نسبة كان مقدارها (13.63%) تجسد في بيان قوة رابطة الاب بابنه في الحوار الذي جرى بين (بروتيو) وابيه (انطونيو) تمثل بالتالي :

انطونيو : " لقد قررت ان تقضي انت بعض الوقت بصحبة فالنتنيو في بلاط الامبراطور والمال الذي تؤمنه له أسرته ساخصك بمثله لاجل مصاريفك " ***

كذلك الحوار الذي جرى بين (فالنتنيو) ومساعدته (ديليجنس) حول الحب كأصدق عاطفة فدار الحديث حول الحب الصادق الذي يجمع بين الاول و (سيلفيا). لم يكتفِ شكسبير بنقد السلوك السيئ والتأكيد على التحلي بالأخلاق الحسنة بل تعدى ذلك الى معالجة عادات الاشخاص واتفاقها مع عادات المجتمع وهذا من شأنه تقويم افراد المجتمع بالشكل الصحيح مسايرة مع اقرانه من الافراد، حيث حصلت هذه الفقرة على نسبة كان مقدارها (12.12%) تمثلت بالحوار الذي جرى بين (فالنتنيو) و (بروتيو) اذ اعترف الأخير بأخطائه اتجاه صديقه الأول التي حولت سلوكه بعيداً عن الاتفاق مع عادات المجتمع الصالح - حيث أكد على ان التهاون في اداء الواجبات وإضاعة الوقت والتهرب من الارشادات يردي كيان الفرد ويبعده عن قيم مجتمعة ليكون في العدم فالارهاق الفكري بالأحلام يدخل الانسان مدخلاً يجرده من أسس بنائه التربوية والقيمية التي تجعل منه في منأى عن مجتمعه لتكون عاداته منافية لعادات مجتمعة.

دعت الكوميديا الشكسبيرية الى الارتباط بالجماعة والتعاون الامر الذي يهذب من البناء الروحي للانسان ويستبعد حب الذات والانانية فيبني انساناً اجتماعياً. حيث حصلت هذه الفقرة على نسبة كان مقدارها (10.60%) تجسدت في موقف (فالنتنيو) و (بروتيو) الذي يعيش سعيداً محبوباً مغموراً بهبات الامبراطور الا انه لا يريد ذلك لنفسه فقط بل تمناه لصديقه (بروتيو) كي يشاركه حنانه. كذلك تجسدت هذه الفقرة حينما سأل (فالنتنيو) لـ (بروتيو) عن حال جميع من غادرهم فهو بذلك يؤكد على الجماعة وان الانسان خلق اجتماعياً لا يمكن ان يعيش لوحده لضعفه وانما قوته تبرز من خلال ارتباطه بالجماعة.

كذلك كان للمرأة حصتها في الأهمية لدى شكسبير حيث عداها فرداً أساسياً في المجتمع بل هي العمود الفقري له، وحصلت هذه الفقرة على نسبة كان مقدارها (9.09%) فقد أكد على نبل المرأة الفاضلة في المجتمع وليست المبتذلة كما انها الجليلة والكريمة، فقد نعتها شكسبير بالملاك الطاهر بدا ذلك واضحاً على لسان (فالنتنيو) تمثل بالتالي :

فالنتنيو : " هي بعينها، او ليست ملاكاً طاهراً " *

** الفصل (2)، المشهد (6).

*** الفصل (1)، المشهد (2).

وبحوار اخر له تمثل بالتالي :

" يا سيدتي الجليّة " **

فضلاً عن النعوت التي ظهرت على لسان بروتيو تمثلت بالتالي :

بروتيو : " هو آخر من يستحق " نظرة رعاية من امرأة نبيلة من أمثالك " ***

تعمل الكوميديا كأداة لمعالجة مشاكل الأفراد من خلال عرض الوقائع واخذ العبر، اذ حصلت على نسبة كان مقدارها (4.54%) تجسدت في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (بنّينو) و (انطونيو) تمثل بالتالي :

بنّينو : " ان ولدك بروتيو يستطيع تجربة جميع هذه الوسائل، ويلح عليّ كي لا اتركك تفسح له المجال لتضييع وقته هنا أكثر مما فعل ما دام ذلك يعود عليه بالضرر من جراء عدم قيامه بأي رحلة في شبابه " *

يؤكد هنا شكسبير ضرورة قيام الشباب برحلات ليتمكنوا من الاعتماد على انفسهم بغية تكوين شخصيات تمتاز ببنائها القوي.

اما فقرة اقتران العنصر الكوميدي ببعض الاخطاء الاجتماعية فقد كان مقدارها بنسبة (1.51%) تجسدت بحوار (جوليا) مع ذاتها تمثلت بالتالي :

جوليا : " لا سمح الله ان اسخط بسبب هذه الرسالة ما اغباني لكوني مزقت هذه الأسطر الرقيقة، ومما اعقني كحشرة طائشة تتذوق العسل ولا تتورع عن لسع النحلة التي أنتجتة. (تلم بعض قطع الرسالة). وللتعويض عن غلطتي أود ان اقبل هذه القطع " **

جدول (6) يوضح التكرارات والنسب الرئيسة للمضامين الفكرية والتربوية لمسرحية – سيدان من فيرونا – مرتبة تنازلياً حسب أهميتها

ت	فقرة رئيسة	التكرار	نسبة مئوية
1	مضامين فكرية	41	38.31%
2	مضامين تربوية	66	61.68%
	المجموع	107	99.99%

أكد شكسبير على أهمية المضامين التربوية في النص الحالي حيث حصلت على نسبة (61.68%) وهي نسبة أعلى من نسبة المضامين الفكرية مما يؤكد توجهاته التربوية التي تعد مصدراً مهماً من مصادر تحديد السلوك الانساني والدوافع التي تقف وراء ذلك السلوك الذي يجعله مرغوباً به داخل المجتمع كون الفرد عنصر أساسياً في بناء النظام الاجتماعي لذلك المجتمع فالمضامين التربوية تعد دوافع

* الفصل (2)، المشهد (4).

** الفصل (2)، المشهد (4).

*** الفصل (2)، المشهد (4).

* الفصل (1)، المشهد (3).

** الفصل (1)، المشهد (2).

محركة لذلك السلوك ومجددة له ولها الدور في تكامل الشخصية ذلك التكامل الذي يعتمد بدرجة كبيرة على اتساق النظم الأخلاقية لديه وهذا لا يعني انه قد أغفلت الجانب الفكري بل كان له نصيباً من الأهمية اذ بلغت نسبتها (38.31%).

العينة (2) زوجات وندسور المرحات زمن تأليفها 1955

طرح شكسبير الكثير من الآراء التي تتعلق بسلوكيات الأشخاص داخل نظام واسع هو المجتمع الذي نعيش فيه، اذ تقاسم مجموعة من الشخصيات ادوار هذه المسرحية التي قامت على مضمون تربوي مهم الا وهو (الخدعة) تلك الآفة التي ما ان تفسح مناخها الطبيعي حتى تقوم بنخر جسد المجتمع. لذلك يوصلنا (شكسبير) في محاولة منه لان تقف ضدها بكل السبل. فضلاً عن تجسيدها لمضامين تربوية اخرى (كالنبل والمحبة) الا ان مفهوم (الخدعة) يظل شاخصاً للعيان يسانده في ذلك ما ظهر على سلوكيات الشخصيات الاخرى (كالغيرة) التي تزيد عن حدها والتنافس غير الصادق والذي يؤدي بصاحبه الى الخسارة لا محالة.

يتأسس المتن الحكائي بمجموعة من الشخصيات الطموحة بشكل غير شرعي، ويشكل همها الوحيد في الوصول الى الغايات التي تروم الوصول اليها دون النظر الى الكيفية التي يتم فيها بلوغ تلك الغايات فالغاية هنا تبرر الوسيلة. (آن باج) فتاة يتصارع حولها كل من الدكتور (كاوس) و (السير هوغ) والآخر رجل دين، لكنها بالمقابل تعشق (فانتون) وقد اتفقا على كل شيء رغم تضارب رغبات السير (باج) الذي يرغب بتزويجها من السير (هوغ) ورغبة السيدة (باج) في تزويجها من الدكتور (كابوس) وعلى الجانب الآخر يرغب الثري (سلندر) بالزواج بها ايضاً وتتصاعد الاحداث لشخصية (فولستاف) المتطفل الذي لا يرغب في شيء سوى تحصيل المال عبر الخديعة للنساء والرجال معاً، فارسل برسالتين كل على حده الأولى للسيدة (باج) والثانية للسيدة (غي) زوجة السيد (غي) الغيور عليها حد الغيرة التي تؤدي به الى الوقوع في مطبات عديدة علاوة على ذلك ان السديتين (باج و غي) تعرفان الحقيقة بشأن الرسالتين فتتفقان على ان يلقنا السير (فولستاف) دروساً في المكر والخديعة تجعله ينصرف عن الخداع طيلة حياته، فيضربان له موعداً والسيد (غي) زوج السيدة (غي) يتنكر فيذهب له ليمنحه مالاً يروم من خلال فعلته هذه الوصول الى الحقيقة اذ انه في حيرة من امره، هل زوجته على علاقة بـ (فولستاف) ويخبره الأخير أن لديه موعداً مع السيدة (غي) ويذهب الجميع ويقع (فولستاف) في المصيدة. لكن الزوجات بخداعهن يضعنه في سلة الملابس غير النظيفة فيرمى به الخدم في النهر حتى كاد به ان يغرق، ومرة اخرى يرسلن خادمتهم (كيكلي) ليستدرجنه للمجيء متضرعات في ان ازواجهن في الصيد. ويعود (فولستاف) ولكن هذه المرة يطلبن منه التتكر بزي امرأة يكرهها السيد (غي) وبحضور الجميع يقوم بضرب (فولستاف) وهو متنكر ضرباً مبرحاً ويطرده على اساس انه المرأة التي

يكرهها والتي طلب منها عدم دخول بيته. وهنا يصارحن ازواجهن بحقيقة (فولستاف) ونواياه ويقرر السيد (غي) بعدم الشك بزواجه مجدداً والى الابد ومن ثم يتفق الجميع على مكيدة اخرى لفولستاف من اجل ان يتخلى نهائياً عن تلك السلوكيات التي يقوم بها ازاء الآخرين، ويقترح السيد (باج) مكاناً لاصطياد (فولساتف) لتلقيه درساً آخر في حديقة (ندسور) وتحديداً قرب (سنديانه) الصياد (هيرن) التي يخاف الجميع المرور بها ليلاً ويرتدي هنا الخدم لباس الجنيات ويظهروا له ليبرحوه ضرباً ليدفع ما بذمته من أموال سلبها وتتفق السيدة (باج) مع (كايس) على خطف ابنتها ليتزوجها وهي ترتدي ثوباً اخضر في الحديقة عند الامساك بفولستاف ويتفق السيد (باج) مع (هوغ) ان يخطف ابنته ويتزوجها وهي ترتدي ثوباً ابيض والحقيقة انهما لم يحضيا بها اذ ان من يفوز بها اخيراً هو حبيبها (فانتون) الذي يخطفها ويعود بها متزوجاً ليرضخ الجميع ويعترف (فولستاف) بكل شيء ويعلن توبته، ويقرر السيد (غي) عدم الغيرة مجدداً وينتهي كل شيء بسعادة غامرة للجميع.

جدول (7) يوضح التكرارات والنسب المئوية للمضامين الفكرية لمسرحية زوجات وندسور المرحات مرتبة تنازلياً حسب أهميتها

ت	الفقرة رئيسة	الفقرة فرعية	التكرار	النسبة المئوية
	فكرية			
1		خصصت الكوميديا للتأملات الميتافيزيقية	7	21.87%
2		تميزت الكوميديا بأنها كوميديا عقلية وعاطفية تهدف الى محاورتهما معرفياً	5	15.62%
3		تكمن منابع الضحك في مواقف تقوم على اقتراحات مبالغ في اسرافها	5	15.62%
4		لا يخلو النص الكوميدي من اللوحة او النكتة الذكية	4	12.5%
5		تتسم الكوميديا بالمزاج بين صورتين متناقضتين واخراجها بصورة واحدة	4	12.5%
6		تميزت الكوميديا باحتوائها على بدائل للأشياء باقصاد مظاهرها	3	9.37%

		المألوفة		
7		عاجت الكوميديا الأحداث من خلال المفارقات	2	6.25%
8		تضمنت الكوميديا وجود الشعر الغنائي	2	6.25%
		المجموع	32	99.98%

خضعت الكوميديا الشكسبيرية للتأملات الميتافيزيقية اذ نالت على نسبة كان مقدارها (21.87%) وهي بذلك تنصدر عن بقية الفقرات، متجسدة في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (السيدة باج) و (السيدة غي)، اذ كان حوار السيدة الأولى يتمثل بالاتي : -

السيدة باج : " سنليس ابنتي وابني وثلاثة او أربعة أولاد آخرين ثياباً تجعلهم يظهرون بمظهر العفاريت والجنيات وعلى رؤوسهم مشاعل وفي أيديهم فوانيس " وحوار اخر للسيدة باج :

" ستكون ابنتي أميرة الجنيات " *

وغيرها مما يساعد على تغذية خيال الانسان من ما وراء الطبيعة البشرية المتعارف عليها.

اما فقرة اهتمام الكوميديا الشكسبيرية بالعاطفة والعقل ومحاورتهما معرفياً فقد حصلت على تكرار بنسبة (15.62%) هذا ما جسده شكسبير عن حديث (سلندر) بالعقل تمثل بالاتي :

سلندر : " ستجدي عاقلاً، سأعمل كل ما يأمرني به العقل " **

وحصلت فقرة الضحك الذي ينبع في مواقف تقوم على افتراضات مبالغ في اسرافها النسبة ذاتها والبالغة (15.62%)، حيث نجد وضع (فولستاف) من قبل السيدة (غي) والسيدة (باج) بعد قيامهن بتدبير مكيدة له ووضعه في سلة البياضات الوسخة شيئاً مضحكاً ومبالغاً فيه، فجاء على حد قوله :

فولستاف : " اعطني، كأس خمر وبعض اللحم، المشوي، هل عشت كل هذه الاعوام لاحمل في سلة كما تحمل نفايات اللحم وارمي في النهر ؟ اذا كنت ساسمح لاحد بأن يحتال على هكذا، فليقطع راسي وليملح بالسمن، وليكن طعاماً للكلاب " *** كان ذلك الافتراض من قبل (فولستاف) مبالغاً فيه تماماً.

نالت فقرة اللحم او النكتة الذكية على نسبة مقدارها (12.5%) تضمنت حوارات كان منها الحوار الذي جرى بين (نيم) و (بيستولي) حول (فولستاف) اذ ذكر الأول الحوار الاتي :

نيم : " لقد أنجبه والداه اذ كانا سكرانين ! " *

* الفصل (4)، المشهد (3).

** الفصل (1)، المشهد (1).

*** الفصل (3)، المشهد (5).

* الفصل (1)، المشهد (3).

انما هي لمحة ذكية تشير الى اصله الحقيق والبعيد كل البعد عن الطهارة والنقاء وسوء البناء الأخلاقي لشخص (فولستاف)

مزج شكسبير بين صورتين واخرجها بصورة واحدة على نسبة مشابهة لسابقتها كان مقدارها (12.5%) تجسد في الحوار الذي جرى بين (افانس) و (سلندر) واخرين، اذ جاء قول الثاني بالاتي :

سلندر : " لن اسكر الا بصحبة اناس شرفاء واتقياء يخافون الله وليس مع سكيرين " ** يرد التساؤل هنا اين التقى الشريف هل هو هذا الرجل السكير ؟ فظهر شكسبير التناقض الانساني بين أفعاله من جهة واقواله من جهة أخرى.

اما تميز الكوميديا الشكسبيرية باحتوائها على بدائل الاشياء من خلال اقضاء مظاهرها المألوفة حيث حصلت هذه الفقرة على تكرار بنسبة كان مقدارها (9.37%) حينما دخل (فولستاف) متنكراً بزي امرأة عجوزة انما اقصى مظهره الاصلي بمظهر الرجل الى مظهر اخر لا يمت باية صلة اليه وهو مظهر (العجوزة) بهيئة ساحرة.

اتصفت الكوميديا الشكسبيرية بمعالجتها للاحداث من خلال المفارقات وحصلت على تكرار بنسبة كان مقدارها (6.25%) جسده شكسبير في حوار (افانس) مع (كايس)، هنا نجد المفارقة قد حصلت عندما طلب الأول الاستجد بصداقته للثاني ولكن بصوت منخفض وفي الوقت نفسه عمل على الوقوف بوجهه وتحديه أي اظهار شجاعته امام الجميع ولكن هذه المرة بصوت عال وهو واقف امام الاخرين تمثل بالحوار الاتي :

افانس : " (بصوت منخفض) أرجوك لا تدع الجمهور يهزأ منا ! اني استنجد بصداقتك، وسأعوض عنك بطريقة أو بأخرى (بصوت عال) سأحطم لك رأسك لألقك درساً في الاخلال بمواعيدك " *

اما فقرة تضمين الكوميديا الشكسبيرية بين طياتها على الشعر الغنائي المزدهم بالالحن فقد حصلت على تكرار بنسبة كان مقدارها (6.25%) وهي بنسبة مماثلة للفقرة السابقة، تمثلت في الأغنية الاتية :

" تباً للأفكار الشريرة !
تباً للرزيلة والفجور !
ان الفجور نار دموية
تشعلها الرغبات الفاحشة
ان موقدها في القلب " **

جدول (8) يوضح التكرارات والنسب المئوية للمضامين التربوية لمسرحية زوجات وندسور المرحات مرتبة تنازلياً حسب أهميتها

** الفصل (1)، المشهد (1).

* الفصل (3)، المشهد (1).

** الفصل (1)، المشهد (5).

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التكرار	النسبة المئوية
	تربوية			
1		تؤكد الكوميديا على الالتزام بالقيم الأخلاقية	14	%38.88
2		تنقد الكوميديا السلوك السيئ للفرد	12	%33.33
3		تدعو الكوميديا الى الارتباط بالجماعة	3	%8.33
4		تدعو الكوميديا الى تحقيق العدالة السماوية والأرضية	3	%8.33
5		تهتم الكوميديا بالمرأة وتعدّها فرداً أساسياً في المجتمع	2	%5.55
6		تعالج الكوميديا عادات الأشخاص واتفقها مع عادات المجتمع	1	%2.77
7		تظهر الكوميديا مصداقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	1	%2.77
		المجموع	36	%99.96

احتلت فقرة التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة الصدارة عن بقية الفقرات الفرعية اذ نالت على نسبة كان مقدارها (%38.88)، تمثلت في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (شالو) وابن عمه (سلندر) اذ جاء قول الأول بالاتي :
سلندر : " انه نبيل ومن أسرة عريقة، مازال يحافظ على توقيع أجداده في جميع الرسائل " * نبل الأخلاق يعني ان يكون الانسان صادقاً محافظاً على عهوده ومحافظته على توقيع أجداده انما هو اعتزاز بهويته وانتسابه بقيم أجداده.

نقدت الكوميديا الشكسبيرية سلوك الفرد السيئ متمثلة بالخداع والغش الكذب الى غيرها من السلوكيات السلبية المرفوضة داخل حاضنة المجتمع، فقد حصلت هذه الفقرة على المرتبة الثانية في الأهمية نالت نسبة كان مقدارها (%33.33) حيث أشار شكسبير لها من خلال حديث (آن) عن (سلندر) تمثل بالاتي :

آن : " يا له من رجل سافل مليء بالعيوب " **
 وكذلك اعتراف (فانتون) بأنه كان شديد الطمع بثروة والد (آن) حينما تحدث اليها بقوله :

فانتون : " اعترف لك بأني غازلتك بادئ الأمر طمعاً بثروة أبيك " ***

* الفصل (1)، المشهد (1).

** الفصل (3)، المشهد (4).

*** الفصل (3)، المشهد (4).

الاعتراف بالخطأ فضيلة لذا على الانسان ان يقوم سلوكه من أفعال وأقوال
فأن غاص في الآثام فإنه لا ينال الا الندم. فضلاً عن حوار (فولستاف) مع ذاته
وأمنيته غير الشرعية متمثلة بقوله :

فولستاف : " أود لو ينخدع كل الناس، لأتني انا خدعت وضريت... لم أوفق منذ
بدأت أغش الآخرين " ****

الخدعة سلوك سيء لا يترك للانسان احتراماً لنفسه ولا ينال احترام الآخرين
اما فقرة دعوة الكوميديا الشكسبيرية الى الارتباط بالجماعة والتعاون
الجماعي الذي يجعل من المجتمع متماسكاً وقوياً، فقد نالت نسبة في الأهمية عند
شكسبير كان مقدارها (8.33%) تجسد في حوار (غي) مع (شالو) اذ دعا الأول
الجميع لتناول الطعام في منزله تمثل في قوله بالتالي :

غي: " اني سعيد بصحبكم، ان لدي طعاماً فاخراً في المنزل تعالوا معي جميعاً " *
دل ذلك الحوار على المحبة بين الجميع والدعوة الى التكاتف والتعاون بعيداً عن
الأحقاد ونفيها.

كذلك ماثلتها فقرة تحقيق العدالة السماوية والأرضية بالنسبة السابقة نفسها
فكان مقدارها (8.33%) جاءت بالحوار الذي جرى بين (فولستاف) و (باج) حول
(فانتون) تمثل بالاتي :

باج : " لتجعلك السماء سعيداً يا فانتون " **

حصلت فقرة اهتمام الكوميديا الشكسبيرية بالمرأة وعدتها فرداً ايجابياً تساهم
مساهمة فاعلة في بناء المجتمع، حيث نالت هذه الفقرة نسبة كان مقدارها (5.55%).
هذا النص اظهر ذكاء المرأة ودهائها وبحثها عن تحقيق العدالة في تعليم الرجل كيف
يتخلص من شكوكه التي تسيطر عليه وتقلب حياته.

أكدت الكوميديا الشكسبيرية على معالجة عادات الأشخاص واتفاقها مع
عادات المجتمع، فقد نالت هذه الفقرة على نسبة كان مقدارها (2.77%) متجسدة في
قول (فولستاف) الاتي :

فولستاف : " هل فقدت رشدي كلياً، حتى وقعت في مثل هذا الشرك ؟ ان ما حصل
لي يكفي لتأديب جميع الفاسقين في المملكة " ***

كما ماثلتها في الأهمية فقرة مصداقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد
اذ حصلت على نسبة مماثلة لسابقتها فكانت (2.77%) تجسد في حديث (فانتون) مع
(باج) حول أبنته (آن) بقوله :

فانتون " نحن الاثنان يجمعنا الآن رباط لا يمكن فصله " *

هنا أكد شكسبير على صدق العاطفة بين المحبين وعدم ترك احدهم للآخر
وتوثيق العلاقة العاطفية برباط نتيجته الحتمية للبقاء.

**** الفصل (4)، المشهد (4).

* الفصل (3)، المشهد (2).

** الفصل (1)، المشهد (1).

*** الفصل (5)، المشهد (5).

* الفصل (5)، المشهد (5).

جدول (9)
يوضح عرض المضامين الفكرية والتربوية بصورتها النهائية لمسرحية (زوجات وندسور المرحات)

ت	الفقرة الرئيسة	التكرار	النسبة المئوية
1	مضامين فكرية	32	47.05%
2	مضامين تربوية	36	52.94%
	المجموع	68	99.99%

من خلال ما تقدم تجد الباحثة غلبة المضمون التربوي في هذا النص الشكسيري الكوميدي من خلال الحوارات المقامة بين الشخصيات لانه ضابط يحكم الكثير من السلوك البشري ويحدد تصرفاتهم في مختلف المواقف ويعين اتجاهاتهم حيال القضايا المطروحة في واقعهم المعاشي حيث حصلت المضامين التربوية في مسرحية (زوجات وندسور المرحات) على نسبة (52.94%). فهذا لا يعني ان شكسبير قد اغفل الجانب الفكري بل على العكس كان يؤكد ايضاً على الكثير من المضامين الفكرية المتجسدة ضمن بنيوية النص الكوميدي حاصلة على النسبة (47.05%).

العينة (3) كما تشاء زمن تأليفها 1600

تعد مسرحية (كما تشاء) من المسرحيات الرومانسية التي ألفها (شكسبير) في مرحلة نضجة الفني، والتي استمدتها من مصادر وينابيع عدة عمل على خلقها بحلة جديدة ففيها جمع جميع خبراته السابقة في الملهاة الرومانسية فصاحبها نوع من اللحظات التأملية الشاعرية التي تتناشد بين الأزواج من المحبين فاكدها على زرع مضامين فكرية وتربوية كان منها الاخلاص والوفاء والنبيل والصدق مجسداً اياها عن طريق شخصياته الخيرة التي جابهت كل فعل شر.

تدور احداث المسرحية حول اغتصاب الدوق (فريديريك) الحكم من اخيه الاكبر الذي يحكم احدى الدوقيات في فرنسا، فيفر الدوق الأكبر الى المنفى مع عدد من اصحابه الاوفياء المخلصين له نحو غابة (أردن). الا ان ابنته (روزالندا) بقيت في القصر محتمية بأبنة عمها (سيليا) الدوق المغتصب الظالم. ذات يوم يأمر (فريديريك) الفتاتين بمشاهدة مصارعة بين بطل يدعى (شارل) وشاباً يدعى (اولاندو) ابن السيد (رولانان دي بوا) المتوفي الذي ترك تربيته الى أخيه الاكبر (اوليفر) واوصاه بتعليم أخيه (أولاندو) الا ان (اوليفر) لم يف بعهدة لأخيه. اغرمت (روزالندا) بـ (أولاندو) في الوقت الذي انتصر فيه الشاب على خصمه في المصارعة فازدادت اعجاباً به، غادرت (روزالندا) وابنة عمها (سيليا) بلاط الدوق (فريديريك) وذلك بعد ان قام الدوق بنفي (روزالندا) من البلاط ظلماً قتلجاً الفتاتان

برفقة المهرج (بياردي توش) الى غابة (آردن) بعد ان تتنكران من شخصيتهما، فتتنكر (روزالندا) بزي غلام وتتخذ لنفسها اسم (جانيميد) فيما تكون الأخرى ابنة عمها (سيليا) كشقيقة لها متخذة اسم (آليانا) فيمضي الثلاثة متجهين الى تلك الغابة التي يقيم بها الدوق صاحب الحق الشرعي في الحكم والذي يكشف ان الشاب (اورلاندو) ابن صديقه القديم بعد ان هرب هو كذلك الى تلك الغابة فيكرمه الدوق. فيلتقي بـ (روزالندا) وهي متنكرة ويوافق (اورلاندو) على اعتبار ان (جانيميد) هو (روزالندا) دون ان تكشف عن نفسها، فيفضي (اورلاندو) باسرار حبه لـ (روزالندا). وذات يوم يلتقي (اورلاندو) في الغابة رجلاً راقداً تحت شجرة وقد التف حول رقبتة ثعبان فيجهز على لبوة. وقد كان ذلك الرجل هو (اوليفر) اخيه الاكبر فيعرف (اوليفر) هنا خطيئته في اقترافه الأخطاء بحق أخيه الأصغر فيندم على قسوته الماضية بشأن اخيه الذي انقذ حياته. وهكذا يجتمع شمل الأخوين فتعجب (سيليا) باهتمام (اوليفر) ويتفقدان على الزواج ويتزوج كذلك الراعي (سيلفوس) من الراعية (فيه) القائمان في الغابة، ويتزوج المهرج (بياردي توش) من (اودري) وتكشف (روزالندا) عن هويتها الحقيقية للجميع لتلتقي بحبيبها (اورلاندو). اما الدوق (فريديريك) فيكون في ذلك الوقت قد أغضبه هرب ابنته (سيليا) فيخرج على رأس حمله للقبض على اخيه الاكبر ولكنه يلتقي على حدود الغابة راهباً حسناً يهديه الى الطريق السليم فيقرر الدوق على اثرها تركه الحكم لآخيه المنفي واعادته له وهو يقضي بقية حياته في الدير، هنا تستكمل فرحة العشاق وهم يعلمون بهذا النبأ السعيد.

جدول رقم (10)

يوضح التكرارات والنسب المئوية للمضامين الفكرية لمسرحية كما تشاء مرتبة تنازلياً حسب أهميتها

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التكرار	النسبة المئوية
	فكرية			
1		تضمنت الكوميديا الشعر الغنائي	10	18.86%
2		تميزت الكوميديا بأنها كوميديا عقلية	8	15.09%

		وعاطفية تهدف الى محاورتهما معرفياً	
3	8	الاحساس بالقرب من الطبيعة	15.09%
4	5	تتسم الكوميديا بالمزج بين صورتين متناقضتين واخراجها بصورة واحدة	9.43%
5	4	جمعت الكوميديا بين المحزن والمضحك في موقف واحد	7.54%
6	4	جمعت الكوميديا بين الواقع والخيال	7.54%
7	4	لا يخلو النص الكوميدي من اللمحة او النكتة الذكية	7.54%
8	4	تميزت الكوميديا باحتوائها على بدائل للأشياء بإقصاء مظاهرها المألوفة	7.54%
9	3	تكمّن منابع الضحك في مواقف تقوم على افتراضات مبالغ في اسرافها	5.66%
10	1	عالجت الكوميديا الأحداث من خلال المفارقات	1.88%
11	1	خضعت الكوميديا للتأملات الميتافيزيقية	1.88%
	52	المجموع	99.93%

تضمنت الكوميديا الشكسبيرية وجود الشعر الغنائي بين طياتها وقد تسيدت هذه الفقرة على بقية الفقرات التي ضمت المضامين الفكرية للنص الحالي فكانت نسبتها بمقدار (18.86%)، متجسدة في مواقع عدة كان منها الاتي :

" ليت الذي يبتعد عن الطمع

باحثاً عن قوته

مكتفياً بما يحصل عليه

ليته يأتي الى هنا "

كذلك " اذا حصل صدقه

وتحول انسان ما الى حمار

ارضاء لنزوة عبده

فليأتي الي

فسيرى انه يوجد هنا مجانين مثله *

ضمت هذه الأبيات الشعرية على مضمون فكري متجسداً بحب العيش في الشمس داعياً الى الارتباط بالطبيعة البشرية.

حصلت فقرة الكوميديا العقلية والعاطفية الهادفة الى محاورتهما معرفياً على المرتبة الثانية في الأهمية بنسبة مقدارها (15.09%)، تجسدت في حوارات عدة كان

* الفصل (2)، المشهد (5).

منها الحوار الذي جرى بين (الدوق المسن) و (السيد الأول) حول (جاك) المتشائم تمثل بقول الثاني بالتالي :

السيد الأول : " لقد طلع بألف مقارنة ومقارنة... " **

فالإنسان حينما يستعمل عقله يقارن شيئاً بشيء آخر، ف (جاك) قارن بين حياة القصور وحياة المنفى مستخرجاً كل ما فيها من إيجابيات وسلبيات.

كذلك حصلت فقرة الاحساس بالقرب من الطبيعة النسبة ذاتها فكان مقدارها (15.09%)، وللطبيعة مظهر آخر نشعر به فالأصوات والكتب والعبر وكل الخير من الممكن ان نجده في الطبيعة هذا ما جاء على لسان (الدوق) المتمثل بالتالي :

الدوق : " ان للأشجار اصواتاً، وان في الجداول المنسابة كتباً، وان في الحجارة عبراً، وان الخير كل الخير قد نجده في كل شيء " *

اتسمت الكوميديا الشكسبيرية بالمزج بين صورتين متناقضتين واخراجها بصورة واحدة حيث نالت على نسبة كان مقدارها (9.43%)، تجسد في حوار (اوليفر) مع ذاته بقوله :

اوليفر : " اني آمل بأن أرى نهايته، فان نفسي لا تكره شيئاً أكثر منه، بيد انه لطيف وعليم رغم انه لم يتتقف، مشبعاً بالأفكار النبيلة، محبوباً من جانب كل الطبقات " **

حصلت فقرة الجمع بين المحزن والمضحك على نسبة كان مقدارها (7.54%)، فأن تكون سعيداً ولكن بعيون غيرك انما هو شيء محزن يختلط الضحك مع الحزن. تجسد في قول (أورلاندو) الاتي :

أورلاندو : " سنحتفل بزواجهما غداً وندعو الدوق لحضور الزفاف ولكن كم هو قاس ان يرى الانسان السعادة بعيون سواه " ***

اما عن جمع الكوميديا الشكسبيرية بين الواقع والخيال فحصلت على نسبة كان مقدارها (7.54%)، تجسد في ان خيال (الدوق) حمله على الاعتقاد بأن الراعي شقيق ابنته رغم انه من مواليد الغابة ويعيش مع أبيه الذي علمه علوم السحر، فهو بعيد كل البعد عن ابنته لكن الخيال يرسخ به، تمثل قول (الدوق) بالاتي :

الدوق : " يبدو لي ان هذا الراعي يحمل العديد من سمات ابنتي " ****

كذلك فقرة وجود اللمحة او النكتة الذكية فقد حصلت على النسبة ذاتها والتي بلغت بمقدار (7.54%)، تجسدت في الحوار الذي جرى بين (اودري) الفلاحة وبين المهرج (بياردي توش) الذي اشار الى لمحة ذكية تمثلت بالاتي :

بياردي توش : " ان الفضيلة مقرونة بالجمال تشبه العسل المعد لان يكون صلصة للسكر " *

أي ان الانسان فيما يكون جميلاً شكلاً لابد وان يكون للفضيلة مكاناً في داخله.

** الفصل (2)، المشهد (5).

* الفصل (2)، المشهد (1).

** الفصل (1)، المشهد (1).

*** الفصل (5)، المشهد (4).

**** الفصل (5)، المشهد (4).

* الفصل (3)، المشهد (3).

أقصى شكسبير مظاهر الأشياء المألوفة ببدائل مختلفة حاصلة على نسبة مماثلة لسابقتها والتي كان مقدارها (7.54%)، منها ما يخص الزي متجسدة في الحوار الذي جرى بين (سيليا) وابنة عمها (روزالندا) عندما طلبت الأولى من الثانية ان ترتدي زياً مضحكاً وحقيقياً ومطلياً وجهها بالتراب في الوقت نفسه ابدت (روزالندا) رغبتها بارتداء زي رجل طويل القامة مناسباً لها حاملاً سكيناً وحربة في يده، ليومي بأنه من العسكر الاقوياء الذي يخاف من كل جبان. كما جاء في الحوار الذي جرى بين (روزالندا) و (سيليا) تمثل بالاتي :

روزالندا : " الا يكون من الافضل ان ارتدي زي رجل لان قامتي اطول من المعتاد ؟ فيكون لي سكين يزين جنبي، وحربة في يدي ، ومظهر متبجح وعسكري نظير العديد من الجبناء الذين يخفون جنهم بوجوه مقنعة " **

اما ما يخص بدائل الأسماء فلقد اختارت كل منهما اسماً مغايراً تماماً لاسمها، فـ (روزالندا) أبدلت اسمها باسم (جاينماد) في حين (سيليا) اختارت اسم (أليانا). كذلك حصلت فقرة منابع الضحك في مواقف تقوم على افتراضات مبالغ في اسرافها على نسبة كان مقدارها (5.66%)، متمثلة في الحوار الذي جرى بين (روزالندا) والمهرج (بياردي توش) الذي جاء بقوله:

بياردي توش: "في احد الأيام رحت أداعب قرن البقرة بدلاً من مداعبة حبيبتني " *
نالت فقرة معالجة الكوميديا الشكسبيرية للأحداث من خلال المفارقات نسبة كان مقدارها (1.88%)، تمثلت في الحوار الذي جرى بين (اوليفر) واخيه الاصغر (أورلاندو) عندما توفي أبو وأوزع تربية أخيه الأصغر تربية حسنة ومتقنة متعلمة الا ان اخاه (اوليفر) عمل عكس وصية أبيه فلم يقوم بتعليمه وانما جعل منه فلاحاً تمثل ذلك بالاتي :

أورلاندو: " لقد أوعز اليك ابي في وصيته بتربيتي تربية حسنة، فربيتني تربية فلاح " **

حصلت فقرة خضوع الكوميديا الشكسبيرية للتأملات الميتافيزيقية على نسبة كان مقدارها (1.88%)، تجسدت على لسان (أورلاندو) بقوله :
أورلاندو : " اين تهيم أيها الروح ***

**جدول (11) يوضح التكرارات والنسب المئوية للمضامين التربوية لمسرحية
كما تشاء مرتبة تنازلياً حسب أهميتها**

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التكرار	النسبة المئوية
1	تربوية	تؤكد الكوميديا على الالتزام بالقيم	14	31.11%

** الفصل (1)، المشهد (3).

* الفصل (2)، المشهد (4).

** الفصل (1) ، المشهد (1).

*** الفصل (4)، المشهد (1).

الأخلاقية			
تظهر الكوميديا مصداقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	14	31.11%	2
تنقد الكوميديا السلوك السيئ للفرد	8	17.77%	3
تدعو الكوميديا الى تحقيق العدالة السماوية والأرضية	3	6.66%	4
تعالج الكوميديا عادات الأشخاص واتفقها مع عادات المجتمع	2	4.44%	5
تعمل الكوميديا كأداة لمعالجة مشاكل الأفراد	2	4.44%	6
تدعو الكوميديا الى الارتباط بالجماعة	1	2.22%	7
تهتم الكوميديا بالمرأة وتعدّها فرداً أساسياً في المجتمع	1	2.22%	8
المجموع	45	99.97%	

أكدت الكوميديا الشكسبيرية على التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة متمثلة بالوفاء والصدق الى غير ذلك من القيم، حيث تصدرت فقرات المضامين التربوية اذ كان مقدارها (31.11%)، فأكدت على السلوك لحسن في التعامل مع الآخرين متجسدة بالايفاء بالعهود ف (أورلاندو) أوضحه بحديثه مع حبيبته (روز الندا) تمثل حوار ه بالاتي :

أورلاندو : " سأفي بوعدى بكل صدق كما لو كنت روز الندا التي أحب وعليه " *
كذلك قول (اوليفر) حول التسامح الذي يمثل مضموناً اخلاقياً يساهم في البناء الداخلي للفرد ويوجهه توجيهاً ايجابياً تجسد حوار ه مع (روز الندا) في قوله :

اوليفر : " التسامح يبقى أمضى من الحقد " **
شاركت فقرة تأكيد الكوميديا الشكسبيرية على مصداقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد الفقرة الأولى من حيث النسبة كان مقدارها (31.11%)، تجسدت في الحوار الذي ألقاه (الدوق) المنفي لابنة أخيه (سيليا) المتضمن لكل معاني الصداقة والتي تدعو الى تقوية الروابط الأسرية جاء بقوله :

الدوق المسن : " ابنة أخي الحبيبة أهلاً بك، انك بمثابة ابنتي الثانية " ***
أما فقرة نقد الكوميديا الشكسبيرية للسلوك السيئ للفرد متمثلة بالكذب والخداع فقد حصلت على نسبة كان مقدارها (17.77%)، متجسدة في حوارات ومواقف عدة منها الحوار الذي جرى بين (اوليفر) و (الدوق فريديريك) حول (أورلاندو) اذ أعلن الأول كرهه لأخيه مما جعل الدوق ينعته لخساسته وموضحاً مدى احتقاره له تمثل بالاتي :

اوليفر : " آه ! لو كنت تعرف أعماق قلبي ؟ لم أحب أخي طوال حياتي "

* الفصل (4)، المشهد (1).

** الفصل (4)، المشهد (3).

*** الفصل (5)، المشهد (4).

الدوق فريديريك : " هذا الا يزيدك الا خسارة " *

حصلت فقرة دعوة الكوميديا الشكسبيرية الى تحقيق العدالة السماوية والأرضية فقد نالت أهمية بنسبة (6.66%)، من مجموع الفقرات الأخرى حيث ان العدالة من القيم الانسانية التي تساهم في ارساء قواعد العيش المسالم في المجتمعات، حيث جسد شكسبير هذه الفقرة في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (الدوق) المنفي و (جاك) ومصاحبة فرقة موسيقية تمثل الحوار بالاتي :

الدوق : " تفرح السماء عندما يجتمع الناس على الأرض يتفقون ويعيشون في وئام " **

نالت فقرة قيام الكوميديا بمعالجة عادات الاشخاص واتفاقها مع عادات المجتمع على نسبة (4.44%)، تجسدت في الحوار الذي جرى بين (اوليفر) و (أورلاندو) تمثل بالاتي :

أورلاندو : " ففي الواقع ان خمولي يساعدك على ان تحط من قدر أخ لك بانسٍ وغير جدير بك، خلقه الله " ***

الخمول من العادات التي لا تتفق وعادات المجتمع، حيث يمارس فيه الانسان بصورة ايجابية، بينما هو يمثل الصورة السلبية التي تحط من قدره وتجعله بائساً وغير جدير بالاحترام.

كذلك حصلت فقرة معالجة الكوميديات مشاكل الافراد من خلال عرض الوقائع واخذ العبر منها على نسبة فقرتها السابقة نفسها التي كان مقدارها (4.44%)، تجسدت بالحديث الذي جرى بين (كوران) وبين (بياردي توش) تمثل بالاتي :

كوران : " اني لا اضرر الحقد لأحد، لا احسد احد على سعادته بل افرح لفرحه واصبر على كل شدة تحل بي " *

ذلك الحوار يعالج عادة الحسد لدى الافراد تلك العادة التي تعد من العادات الاجتماعية السلبية التي يعاني منها المجتمع.

دعت الكوميديا الى الارتباط والتعاون الجماعي اذ حصلت على نسبة كان مقدارها (2.22%)، تجسد في قول (الدوق) المنفي حول تعاون مجموعة من الافراد واتحادهم معاً سواءاً اكان في افراحهم ام احزانهم واعطائهم حقوقهم المسلوبة تمثل الحوار بالاتي :

الدوق : " يكون لكل من هؤلاء المحتارين الذين عانوا معنا طوال الايام والليالي المشقات التي فرضت علينا، نصيبه من اليسر الذي اعيد الينا " **

كذلك اهتمت الكوميديا الشكسبيرية بالمرأة واعطتها مكانة خاصة اذ لعبت أدواراً مهمة في مجرى الاحداث الدرامية، اذ حصلت على نسبة مشابهة لمثيلاتها

* الفصل (3)، المشهد (1).

** الفصل (5)، المشهد (4).

*** الفصل (1)، المشهد (1).

* الفصل (3)، المشهد (2).

** الفصل (5)، المشهد (4).

السابقة كان مقدارها (2.22%)، تجسد في حديث (اورلاندو) مع (روزالندا) تمثل بالاتي :

أورلاندو " ان رجلاً ستكون له مثل هذه المرأة الخارقة : ***

جدول (12) يوضح المجموع الكلي للمضامين الفكرية والتربوية
لمسرحية (كما تشاء)

ت	الفقرة الرئيسة	التكرار	النسبة المئوية
1	مضامين فكرية	52	53.60%
2	مضامين تربوية	45	46.39%
	المجموع	97	99.99%

من خلال ما تقدم فقد وجدت الباحثة ان تأكيد شكسبير هنا جاء يغلبه المضمون الفكري المتجسد في حوارات شخصياته بجعله المعنى او المغزى العام للنص والذي يعد الهدف الاسمي والمقصود به تلك المضامين التي تعطينا قيمة ارشادية معرفية اذ حصلت المضامين الفكرية نسبة مقدارها (53.60%)، وان دل هذا على شيء فإنه يدل على ان الكاتب لم يهمل أي جانب من الجوانب الفكرية والتربوية والتي بلغت نسبتها بمقدار (46.39%)، وهو يؤكد في نصوصه على المضامين التربوية والأخلاقية والقيم السائدة في المجتمع. وفي اخرى يؤكد باهتمام اكبر على المضامين الفكرية وفي كلتا الحالتين فإنه يؤكد على اهتمامه بالجانبين.

العينة (4) العبرة في النهاية زمن تأليفها 1604-1605

تدور احداث المسرحية حول مرض (ايزناردو) كونت روسيلون احد اشراف فرنسا فدعا الى طبيب يلزمه ويشرف على مرضه فكان اسمه (جبرا دودي فاربونا) لازمه في علة الكونت، الذي كان له ولد يدعى (برتران)، اما الطبيب فكان له ابنة تدعى (هيلانه) التي احبت ذلك الغلام من غير ان يعرف ذلك بسبب الفارق الاجتماعي الذي يفرق بينهما. بعد ذلك قضى الكونت نحيبه فاصبح ابنه (برتران) في رعاية ملك فرنسا بحكم التقاليد التي كانت يأخذ بها من ان اولاد الأشراف حيث يموت أبائهم وهم ما يزالوا في سن الحداثة يوضعون تحت رعاية وحماية الملك فأنتقل (برتران) الى باريس ليقيم في البلاط ولم تستطع (هيلانه) ان تتبعه، في حين

علمت ان الملك يشكو من مرض عجز عن شفائه الاطباء. فقد قررت الفتاة ان تلتقي بالملك وان تعالجه لانها اخذت مهنة الطب من والدها فسافرت الى باريس وتمكنت من المثول بين يديه وعرضت على الملك مساعدتها له بشفائه مقابل مساعدته لها في اختيار احد الامراء الشباب للزواج بها ومنهم (برتران) فوافق الملك بعد تردد ووعداها اذا برى من مرضه سوف يحقق لها طلبها. وشفى الملك على يدها ووعداها بتنفيذ طلبها فأمر جميع الشباب ان يأتوا فأختارت من بينهم حبيبها (برتران) الذي غضب غضباً شديداً وابى ان تكون (هيلانه) زوجة له، الا ان الملك اصر ان يكون زوجاً لها وبعدها لم يستطع (برتران) رفض طلبه، الا انه فر من البلاط في يوم عقد القران الى تسكانيا ليحارب في صف دوق (فلورنسا) الذي كان يقاتل مدينة اخرى، في حين رجعت (هيلانه) الى قصر (روسليون) وبعثت له رسولين ترجو منه ان يعود فرد على الرسولين قائلاً انه لن يعود الا في حالة حصولها على الخاتم الذي يمثل تاريخه هو وكذلك ان تحمل بين ذراعيها ولداً أمنه فحزنت حزناً شديداً لذلك النبأ التعجيزي واعترمت ان تبقى (بتول ناسكة) طوال عمرها.

تنكرت بزي الحجاج عندما عرفت ان (برتران) يحب فتاة فقيرة وطاهرة تقيم مع امها في المدينة فذهبت لها وقصت عليها قصتها ووعدت الفتاة بمبلغ من المال اذا قبلت هي وامها ما عرضت عليهما فخطبت لمكيدة قامت الفتاة باستدراجه الى مخدعها وطلبت منه الخاتم الذي يلبسه في اصبعه فاذا اتى (برتران) تقوم (هيلانه) بالحضور بدلاً من تلك الفتاة وتحقق الشروط المفروضة عليها من قبل (برتران) معتقداً ان تلك المرأة هي التي ارادها وبعدها علم ان (هيلانه) قد توفيت فعاد الى القصر وتدور الاحداث وتعود (هيلانه) لتفاجئ (برتران) بوجودها بعد خلع زي التنكر منها وتأتي له بتقديم شروطه للاقتران بها المتمثلة بالخاتم وبحمل الولد، فتأثر (برتران) لما سمع واقبل عليها وفي ذلك اليوم احبها وكرمها تكريم زوج لزوجته.

جدول رقم (13)

يوضح التكرارات والنسب المئوية للمضامين الفكرية لمسرحية (العبرة في النهاية)
مرتبة تنازلياً حسب أهميتها

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التكرار	النسبة المئوية
	فكرية			
1		الاحساس بالقرب من الطبيعة	10	19.60%
2		تنسم الكوميديا بالمزج بين صورتين متناقضتين واخراجها بصورة واحدة	7	13.72%
3		تميزت الكوميديا بأنها كوميديا عقلية وعاطفية تهدف الى محاورتهما معرفياً	7	13.72%
4		تميزت الكوميديا باحتوائها على بدائل للأشياء باقصاء مظاهرها المألوفة	7	13.72%
5		خضعت الكوميديا للتأملات الميتافيزيقية	6	11.76%
6		لا يخلو النص الكوميدي من اللوحة أو	4	7.84%

النكتة الذكية			
تجمع الكوميديا بين الواقع والخيال	3	5.88%	7
عالجت الكوميديا الأحداث من خلال المفارقات	2	3.92%	8
تضمنت الكوميديا وجود الشعر الغنائي	2	3.92%	9
جمعت الكوميديا بين المحزن والمضحك في موقف واحد	2	3.92%	10
تكمن منابع الضحك في مواقف تقوم على افتراضات مبالغ في اسرافها	1	1.96%	11
المجموع	51	99.96%	

نالت فقرة الاحساس بالقرب من الطبيعة المرتبة الأولى من الأهمية فحصلت على نسبة كان مقدارها (19.60%)، فكانت رموز الطبيعة منشدة بين طيات النص الحالي متبلورة في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (ديانا) و (هيلانه) تمثل بالاتي :

هيلانه : " فالوقت يعيد الينا صفاء أيام الصيف فتزهو الأشجار وتغيب الأشواك، اذ رغم الشوك نشم رائحة شذى العطر " *

وبحوار اخر تجسد في وصف (لافو) لحبيته تمثل بالاتي :

لافو : " زهرة زاهية فواحة العطر، لا عشب رديئة كما يظنها البعض " **

يتضح ان للطبيعة وارتباطاتها بالانسان من حيث الاحساس الداخلي له الأثر الواضح في النص الشكسيري الحالي.

كما حصلت على الأهمية فقرة مزج الكوميديا الشكسيرية بين صورتين متناقضتين واخراجها بصورة واحدة وكان مقدار نسبتها (13.72%)، تجسدت في حوارات كان منها الرسالة التي ارسلها (برتران) الهارب من عروسته (هيلانه) المتضمنة طلبه الغريب والمتناقض فحصلها على خاتمه الذي لم يفارق اصبعه أبداً كيف يمكن ان يكون بحوزة هيلانه ؟ علاوة على وجود صورة متناقضة اخرى تكشف عن رغبته في الحصول على ولد يكون هو أبوه تتجبه من أحشائها دون ان يلمسها وهو راحل بعيداً عنها ورافضاً لها تماماً، تلك المتناقضات امزجها شكسبير بصورة واحدة راقية مثلت الحكم الظالم لـ (برتران) لعروسه (هيلانه) المحبة.

امتازت الكوميديا الشكسيرية بأنها عاطفية وعقلية في الوقت ذاته تهدف الى المحاوره المعرفية وهي من الأهمية ما توازي الفقرة السابقة لها اذ حصلت على نسبة كان مقدارها (13.72%)، تمثلت بعلاج (هيلانه) للملك المريض الذي استند على المعرفة باستخدام الدواء المناسب من خلال ما تعلمته من خبرة والدها في

* الفصل (4)، المشهد (4).

** الفصل (4)، المشهد (5).

معالجة المرضى. وطلب الملك منها ان تعتمد على العلم في المعالجة كما جاء بقوله الاتي :

الملك : " لابد من ان تعتمد على علم واسع او يأس رهيب " *

شاركت الفقرة التي تدل على الكوميديا الشكسبيرية باحتوائها على بدائل للأشياء باقصاء مظاهرها المألوفة بنفس الصدارة للفقرة السابقة اذ حصلت على نسبة كان مقدارها كذلك (13.72%)، متمثلاً بالمظهر المألوف لابنة الأرملة (ديانا) وصدها المنيع لـ (برتران) الا ان (هيلانه) طلبت منها باقصاء مظهرها الحالي الى مظهر اخر هو الخضوع له وطلبت موعداً لتلعب الفتاة لعبة تمكن (هيلانه) من نيل مآربها.

كذلك الجنود الذين أقصوا مظاهره العادية والمألوفة كجنود يفهم بعضهم البعض ولكن هذه المرة بلغة مخالفة وبوضع جديد كأنهم أشخاص يؤلفون عصابة اجنبية تعمل لحساب العدو، لا يفهمون لغة (بارول) المخادع وأحد هؤلاء الجنود ظهر بمظهر المترجم، من اجل تأديب (بارول) جسدها شكسبير في تلك الشخصيات الحيوية.

كذلك حصلت فقرة خضوع الكوميديا للتأملات الميتافيزيقية على نسبة كان مقدارها (11.76%)، حيث بدا ذلك واضحاً في حوارات عدة كان منها تأملات هيلانه متجسدة في الحوار الاتي :

هيلانه : " عندما تهب الرياح على هذا البيت آتياً من الفردوس، عندما تصفنا الملائكة اريد ان ارحل ... اقترب ايها الليل، وغب ايها النهار لانني اود ان اتسلل ملتفة باساري كالسارقة واختفي في احلك الكلمات الحالكة اين هي الريح التي تهب من الجنة ؟ وكيف تصفنا الملائكة ونحن لا نراها ؟ وهل ان الليل كائن عاقل نخاطبه بالاقتراب او تأمر النهار بالغياب ؟ جميع تلك التأملات بعيدة عن الطبيعة البشرية " **

تضمن النص الحالي على لمحة ونكتة ذكية حيث حصلت على نسبة مقدارها (7.84%)، متجسداً بالحوار الذي جرى بين (هيلانه) و (بارول) تمثل بالاتي :

هيلانه : " يا سيدي بارول، انت تحت رعاية أي برج عطوف ولدت ؟

بارول : انا ولدت تحت رعاية برج اله الحرب.

هيلانه : هذا ما توقعته لك.

بارول : لماذا.

هيلانه : لان الحرب قد انهكت قواك ولا بد من ان نكون تابعاً لهذا البرج

بارول : في تحكمه وسيطرته

هيلانه : بل بالحرب في حركة الرجعية

بارول : ماذا يدعوك الى هذا الظن

هيلانه : مهارتك في التراجع *

* الفصل (1)، المشهد (3).

** الفصل (3)، المشهد (3).

* الفصل (1)، المشهد (1).

تتميز هنا اللمحة الذكية بعبارة (مهارتك في التراجع) وما يتحلى به (بارول) من جبن وفزع من الحروب على الرغم من كثرة مشاركاته الحربية. كذلك جمعت الكوميديا الشكسبيرية بين الواقع والخيال اذ حصلت على نسبة كان مقدارها (5.88%)، تجسدت في الحوار الذي جرى بين كل من (الملك) و (لافو) حول الطيبة البارعة، جاء الواقع هنا في وجود شخصية الطيبة البارعة (هيلانه) اما الخيال فتمثل بالكيفية التي تستطع بها هيلانه قيام الميت من قبره تمثل بالاتي :

لافو: "شاهدت اليوم طبيباً بارعاً يبعث الروح في الحجر، ويحرك جمود الصخر الاصم ويرقص الحزام على اطراب الانغام، فلمسة منه تكفي لتقيم الميت من قبره" **

عالجت الكوميديا الاحداث من خلال المفارقات، حيث حصلت على نسبة (3.92%)، متجسدة في حوار (الملك) مع (برتران) تمثل بالحوار التالي :

الملك " كنا في تلك الايام اشجع الفرسان لانهاب المنايا، لكن الشيخوخة داهمتني وانهكت عزيمتي " **

أنت المفارقة في هذا الحوار بين ما كان للملك من شجاعة وهو في شبابه وبين ما هو عليه الان من كسر للعزيمة التي اتت من شيخوخته. كذلك جاءت فقرة احتواء وتضمين الكوميديا الشكسبيرية على الشعر الغنائي بنسبة الفقرة السابقة نفسها فكان مقدارها (3.92%)، تمثلت بغناء المهرج بالاتي :

**" كان اسمها سبياً في حرب طروادة
اذ احبها الفتى باريس بلا هواده
وكانت فرحة الملك بريام
بما اصدرت لاجلها من احكام
اذ قدر فيها الكرم والحنان
منذ أطل عليها حبيبها الولهان " ***

اما فقرة الجمع بين المحزن والمضحك في الموقف الواحد فقد حصلت على النسبة ذاتها والتي كان مقدارها (3.92%)، تجسد بالحوار الذي جرى بين كل من (بارول) و (لافو) تمثل بالاتي :

لافو : " لقد كان نصيبك الضرب في ايطاليا لأنك اختلست رمانة " **

المحزن هنا تمثل بالضرب والتوبيخ في حين المضحك جاء بسبب الضرب الذي تمثل بسرقة رمانة. لذا نجد ان الحوار جمع بين الاثنين معاً.

** الفصل (2)، المشهد (1).

** الفصل (1)، المشهد (2).

* الفصل (1)، المشهد (3).

** الفصل (2)، المشهد (3).

نالت فقرة منابع الضحك الكامنة في المواقف القائمة على الافتراضات المبالغ في اسرافها فقد حصلت على نسبة كان مقدارها (1.96%)، تجسدت في الحوار الذي جرى بين (الكونتيس) و (المهرج) تمثل بالاتي :

المهرج : " ينظر الى حذائه ويدمدم، ويحكم سترته ويدمدم، يطرح سؤالاً ثم يدمدم، ينظف أسنانه ويدمدم، وانا اعرف رجلاً بهذا المزاج الغريب باع قصره الرائع لقاء أغنية " ***

حصلت المفارقة من ان قيام الشخص بمزاولة شتى الاعمال والأفعال وهو يغني يؤدي الى ان يبيع بيته لقاء تلك الأغنية كانت تلك مبالغة مسرفاً فيها.

جدول رقم (14)
يوضح التكرارات والنسب المئوية للمضامين التربوية لمسرحية (العبرة في النهاية)
مرتبة تنازلياً حسب أهميتها

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التكرار	النسبة المئوية
	تربوية			
1		تؤكد الكوميديا على الالتزام بالقيم الأخلاقية	24	28.57%
2		تنتقد الكوميديا السلوك السيئ للفرد	23	27.38%
3		تعالج الكوميديا عادات الأشخاص واتقانها مع عادات المجتمع	9	10.71%
4		تظهر الكوميديا مصداقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	8	9.52%
5		تدعو الكوميديا الى تحقيق العدالة السماوية والأرضية	6	7.14%
6		تهتم الكوميديا بالمرأة وتعدّها فرداً أساسياً في المجتمع	6	7.14%
7		تعمل الكوميديا كأداة لمعالجة مشاكل الأفراد	4	4.76%
8		يقترن العنصر الكوميدي في الكوميديا ببعض الأخطاء الاجتماعية	3	3.57%
9		تدعو الكوميديا الى الارتباط بالجماعة	1	1.19%
		المجموع	84	99.98%

تصدرت فقرة تأكيد الكوميديا الشكسبيرية على التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة المتمثلة بالوفاء والصدق والتسامح الجدول حيث حصلت على نسبة

(28.57%)، تجسدت هذه الفقرة الفرعية في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (المهرج) و (الكونتيس) حين اخبرها بقوله :

المهرج: " انا لا أصدقاء لي، وأمل ان أعوض عن هذا النقص بزوجة صالحة " *
 الزوجة الصالحة يعني بها شكسبير الصادقة والوفية كذلك صور صورة الأم الوفية لابنها وما تحمله الام من صفات حميدة من التسامح والمحبة، و(الكونتيس) طلبت من الملك ان يسامح ابنها على ما اقترفته بحق عروسه تمثل بالحوار الاتي :
الكونتيس: " التمس من سيادتك ان لا ترى فيها سوى فورة عابرة أثارها نزق شبابه لان الدم يغلي في عروقه ويلهب عنفوانه فيحرق ما حوله وقد أعمى الطيش بصيرته " **

نقدت الكوميديا الشكسبيرية السلوك السيء للفرد كالغش والكذب والخداع وحب الذات فقد نالت هذه الفقرة نسبة كان مقدارها (27.38%)، عبرت عن اهتمام شكسبير في ضرورة بناء الانسان بناءاً ايجابياً من خلال نقده سلوكه السيء بدا ذلك واضحاً في حديث (المهرج) عندما وصف (بارول) بقوله :
المهرج: " سيادته يمثل الغدر كالدنوب الماكر الذي سقط من مستنقع قدر ضحل المياه " ***

الانسان الذي لم يعرف قيمة الشيء الذي يمتلكه فإنه يسلك سلوكاً سلبياً حتى يخسر ما يمتلكه وحين ذاك لا يبقى له شيء الا الندم. هذا ما جاء بالحوار الذي جرى بين (الملك) و (الكونتيس) تمثل بالاتي :
الدوق: " ان استخفافنا الجاني حملنا على الاستهتار بالأشياء الثمينة التي نملكها ولا نعرف قيمتها الا عندما نخسرها، كما اننا لا نقدر الأشخاص من حولنا الا بعد ان يغيبوا عن أنظارنا " *

كذلك ان الكوميديا الشكسبيرية لا تنقد السلوك فقط بل انها تضع حلولاً لمعالجة عادات الأشخاص واتفاقها مع عادات المجتمع، حيث حصلت هذه الفقرة على نسبة (10.71%)، فالحديث الذي جرى بين (برتران) و (ديانا) يؤكد على ضرورة احتفاظ الانسان بقيم أبائه وأجداده فالخاتم كان لديه شيئاً ثميناً لأنه يمثل الارتباط بالأصول والقيم والعادات الاجتماعية التي ترتبط بالمجتمع تمثل بحواره بالاتي :

برتران: " هذا شعار شريف يخص أسرتنا وقد ورثته عن أبي وجدي وعار علي ان أفقده " **

كذلك أكدت (ديانا) هي الأخرى على ضرورة مجازاة قيم وتقاليده المجتمع من خلال حفاظها على شرفها تمثل قولها بالاتي :

* الفصل (1)، المشهد (3).

** الفصل (5)، المشهد (3).

*** الفصل (5)، المشهد (2).

* الفصل (5)، المشهد (3).

** الفصل (4)، المشهد (2).

ديانا : " بتولتي تشبه خاتمك وعفتي جوهرة أسرتنا وقد ورثتها عن أمي وجدي وفقدانها سيكون اضع عار ألوث به سمعتي " ***

تدل تلك الحوارات على ضرورة احتفاظ الانسان بعاداته وقيمه.
كذلك حصلت فقرة مصداقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الافراد على نسبة كان مقدارها (9.52%)، تمثلت في حوار هيلانه مع ذاتها جاء قولها بالتالي:

هيلانه " لا ليس لوجودي من مبرر اذا ابتعد عني برتران " ****

اما فقرة دعوة الكوميديا الشكسبيرية الى تحقيق العدالة السماوية والأرضية فقد نالت على نسبة كان مقدارها (7.14%)، فالعدالة السماوية تحققت بعد ان عاد (برتران) الى مدينته وتمكن (هيلانه) من الحصول على الخاتم وحمل ولداً منه، لان المرأة الوفية والصادقة تستحق ان تصبح أميرة حتى وان كانت فقيرة.

كذلك اهتمام الكوميديا الشكسبيرية بالمرأة وعدها فرداً أساسياً في المجتمع، فقد نالت هي الأخرى نسبة الفقرة السابقة نفسها والتي كان مقدارها (7.14%)، المرأة عند شكسبير حظيت باهتمامه تمثلت في هذا النص بشخصية (هيلانه) الذكية (ديانا) العذراء الطاهرة وأيضاً بشخصية (الكونتيسة) الأم المسامحة الطيبة.

عالجت الكوميديا مشاكل الافراد من خلال عرض الوقائع وأخذ العبر منها حيث نالت هذه الفقرة (4.76%)، من الأهمية حيث طرح النص جانباً مهماً في معالجة مشاكل الانسان من خلال عد البلاط مدرسة مفيدة تزود الرجل بالخبرة والبهجة فالفرد حينما يمتلك خزيناً من الخبرات فإنه بذلك يكون قادراً على حل مشاكله وهذه الخبرات لا تأتي جزافاً بل يتلاقها الانسان من خلال الرحيل والتعلم التي أكد عليها البلاط الملكي وهذا ما جاء على حد قول (هيلانه) بالحوار الاتي :

هيلانه : " فالبلط مدرسة معينة تزود الرجل بالخبرة والهمة " *

اما فقرة اقتران العنصر الكوميدي ببعض الأخطاء الاجتماعية فقد نالت اهتمام شكسبير وجسدها في حوار شخصياته بنسبة (3.57%)، تجسد في حوار (المهرج) مع الكونتيسة تمثل بقوله :

المهرج : " انت تحكمين على الناس بدون تبصر في كنه الامور يا مولاتي، ثقي بأن هؤلاء من اعز الأصدقاء المحبين، ولأنهم أغبياء يفعلون ما يضمنني من الاعمال. فمن يحرق ارضي يوفر التعب على بهائمي ويدعني اجني غلتي واذا خانني احد منهم استغله كأنه دابتي " **

قرن شكسبير الخطأ الاجتماعي مع الكوميديا، فالحكم على الناس وفق الظاهر من الاخطاء الاجتماعية الضارة بالعلاقات التي تجمع الناس، كما ان استغلال الآخرين من الاخطاء الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع جاءت مقرونة بالكوميديا أيضاً.

*** الفصل (4)، المشهد (2).

**** الفصل (1)، المشهد (1).

* الفصل (1)، المشهد (1).

** الفصل (1)، المشهد (3).

كذلك دعت الكوميديا الشكسبيرية الى الارتباط بالجماعة والتعاون حاصلة على نسبة (1.19%)، جسدها شكسبير في حوارات عدة كان منها الحوار الذي جرى بين (الدوق) و (السيد الثاني) تمثل بالاتي :

السيد الثاني: "لكني واثق بان نخبة من شبابنا الذين ضايقهم الجمود سيتوصلون يوماً الى العثور هنا على الدواء اللازم لمعالجة هذا الوضع المتردي " *

يؤكد هذا الحوار على تعاون الشباب لاجل الحصول على الدواء الشافي للملك

جدول رقم (15) يوضح المجموع الكلي للمضامين الفكرية والتربوية لمسرحية (العبرة في النهاية)

ت	الفقرة الرئيسية	التكرار	النسبة المئوية
1	مضامين فكرية	51	37.77%
2	مضامين تربوية	84	62.22%
	المجموع	135	99.99%

تجد الباحثة مما تقدم ان شكسبير في هذا النص المسرحي قد عاود الاهتمام بالمضامين التربوية بنسبة نهائية مقدارها (62.22%)، مما يؤكد شدة اهتمامه باحتواء نصوصه مضامينا تربوية تمكن الانسان من تقويم وبناء نفسه من خلال خوضه في مجمل العلاقات الاجتماعية تلك المضامين التي توجد داخل بنية النص بحيث تكون ضمنية او صريحة تميز الفرد المرغوب فيه وتؤثر في عملية اختياره مما هو متاح من الغايات.

بينما تجد الباحثة انه لم يغفل كذلك المضامين الفكرية حيث حصلت على نسبة مقدارها (37.77%)، هذا ما يدل على اهتمامه البالغ بالمضامين وما تحويه من معاني او رموز او عبارات ضمنية سعى الى إيصالها لجمهوره.

جدول (16) يوضح التكرارات والنسب الرئيسية للعينات

خلصت الباحثة الى جدول نهائي ضم النتائج النهائية للتكرارات والنسب المئوية والذي يوضح المضامين الفكرية والتربوية لمسرحيات شكسبير الكوميدية

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	التكرار	النسبة المئوية
1	تربوية	تعالج الكوميديا عادات الأشخاص وإتقانها مع عادات المجتمع	20	8.65%
2		تعمل الكوميديا كأداة لمعالجة مشاكل الافراد	9	3.89%

* الفصل (3)، المشهد (1).

3	تؤكد الكوميديا على الالتزام بالقيم الأخلاقية	72	%31.16
4	تنقد الكوميديا السلوك السيئ للفرد	55	%23.80
5	تدعو الكوميديا الى الارتباط بالجماعة	12	%5.19
6	تهتم الكوميديا بالمرأة وتعدّها فرداً أساسياً في المجتمع	15	%6.49
7	تدعو الكوميديا الى تحقيق العدالة السماوية والأرضية	12	%5.19
8	تظهر الكوميديا مصداقية العاطفة وخصوبتها بين الافراد	32	%13.85
9	يقترن العنصر الكوميدي ببعض الأخطاء الاجتماعية	4	%1.73
المجموع		231	%99.95

جدول (17) يوضح التكرارات والنسب الرئيسة للعينات
 خلصت الباحثة الى جدول نهائي ضم النتائج النهائية للتكرارات والنسب
 المئوية والذي يوضح المضامين الفكرية والتربوية لمسرحيات شكسبير الكوميدية

ت	الفقرة الرئيسة	الفقرة الفرعية	التكرار	النسبة المئوية
	فكرية			
1		تتسم الكوميديا بالمزج بين صورتين متناقضتين واخراجها بصورة واحدة	20	%11.42
2		تجمع الكوميديا بين الواقع والخيال	8	%4.57
3		تميزت الكوميديا بأنها كوميدية عقلية وعاطفية تهدف الى محاورتهما معرفياً	23	%13.14
4		عالجت الكوميديا الأحداث من خلال المفارقات	8	%4.57
5		خضعت الكوميديا للتأملات الميتافيزيقية	16	%9.14

6		لا يخلو النص الكوميدي من اللوحة او النكتة الذكية	16	9.14%
7		جمعت الكوميديا بين المحزن والمضحك في موقف واحد	6	3.42%
8		تضمنت الكوميديا وجود الشعر الغنائي	20	11.42%
9		تميزت الكوميديا باحتوائها على بدائل للأشياء بإقصاء مظاهرها المألوفة	24	13.71%
10		تكمن منابع الضحك في مواقف تقوم على افتراضات مبالغ في إسرافها	11	6.28%
11		الاحساس بالقرب من الطبيعة	23	13.14%
		المجموع	175	99.95%

نماذج محللة

النموذج الأول : سيدان من فيرونا

جوليا : التمس نصحك، يا عزيزي لوسيا، واستحلفك، لعطفك ومودتك ان تساعدني، أنت الصورة التي تعكس كوامن أفكاري، فأرشدني الى وسيلة شريفة أتمكن بها من اللحاق بحبيبي برونيو.

لوسيا : يؤسفني ان أقول لك ان الطريق اليه شاق وطويل.

جوليا : ان الذي يحج، ورائده الأيمان والثقة لا يدركه التعب ولا الملل، لأنه يحقق بذلك أعلى أمانيه ولاسيما التي تطير به على أجنحة الحب وتحمله الى اعز شخص لديه في الدنيا يتمتع بالكمال والبهاء نظير مولاي برونيو.

لوسيا : الأفضل ان تنتظري عودته.

جوليا : الا تدرين ان مشاهدته هي غذاء روحي ؟ ارثي لحالي لان شوقي الى عطفه يمزق أحشائي منذ أمد طويل، لو كنت تعرفين مقدار حبي العميق الملهوف، لكنت فكرت بإذكاء لهيب هيامي باللقاء بدلاً من ان تحاولي اطفاء لظى أشواقي بالكلمات.

لوسيا : انا لا أفكر باخماد نار الغرام، بل بتجفيف شدة حرارتها كي لا تحرق ما يتجاوز حدود المعقول.

جوليا : كلما حاولت حصر الوهج كلما ازدادت احراقاً، لان مجرى الماء مهما ترقرق بهدوء، وكان خريره لطيفاً، اذا حاولت صده يزيد نزقاً وتدفقاً انما عندما لا يقف أي حائل امام سيره الطبيعي، يترنم بأحلى الأنغام وهو يمر فوق الحصى الأملس، ويطلع قبلة حلوة على كل قصبة يصادفها اثناء مسيره. وهكذا يتغلغل بين ألوف الأشجار والأعشاب ويختفي أخيراً بين طيات أمواج المحيط، سأكون هادئة كماء الينبوع الصافي، ولن يعيقني عن السير ارهاق أقدامي، شرط ان تقودني خطواتي الى حبيبي الغالي، فارتاح بقربه من عناء جولتي كما ترتاح النفس في رحاب الجنة.

لوسيا : وفي أي ثوب سترحلين
جوليا : لن ارحل وانا مرتدية ثياب النساء، وأحذرك من الأصغاء الى ثرثرة المستهترين
 اعدي لي يا لوسيا بزة غلام يخدم أسرة من الذوات.

تحديد الأفكار

التمس نصحك يا عزيزي لوسيا.
 واستحلفك ان تساعدني.
 انت الصورة التي تعكس أفكاري.
 أرشدني الى وسيلة شريفة.
 ان الذي يحج، ورائدة الايمان والثقة
 لا يدركه التعب ولا الملل لأنه يحقق
 بذلك أغلى أمانيه.
 لو كنت تعرفين مقدار حبي العميق الملهوف.
 انا لا أفكر باخماد نار الغرام بل بتخفيف حرارتها.
 كي لا تحرق ما يتجاوز حدود المعقول.
 لان مجرى الماء مهما ترقرق بهدوء.
 يتغلغل بين ألوف الأشجار والأعشاب.
 تقودني خطواتي الى حبيبي الغالي.
 لن ارحل وانا مرتديه ثياب النساء.
 أعدي لي يا لوسيا بزة غلام يخدم أسرة
 من الذوات.

نوعها	تسميتها	الصفحة	المشهد	الفصل	الفكرة
فكري	محاورة العاطفة والعقل معرفياً	123	7	2	التمس نصحك يا عزيزتي لوسيا
تربوي	الارتباط بالجماعة	123	7	2	استحلفك بعطفك ومودتك ان تساعدني
فكري	محاورة العاطفة والعقل معرفياً	123	7	2	أنت الصورة التي تعكس أفكاري
تربوي	الارتباط بالجماعة	123	7	2	أرشدني الى وسيلة شريفة

ان الذي يحج، ورائده الايمان والثقة لا يدركه التعب ولا الملل لأنه يحقق بذلك أغلى أمانيه	2	7	123	معالجة عادات الأشخاص واتقانها مع عادات المجتمع	تربوي
لو كنت تعرفين مقدار حبي العميق الملهوف	2	7	123	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	تربوي
انا لا أفكر بتخفيف نار الغرام بل بتخفيف حرارتها	2	7	123	محاورة العاطفة والعقل معرفياً	فكري
كي لا تحرق ما يتجاوز حدود المعقول	2	7	123	محاورة العاطفة والعقل معرفياً	فكري
لان مجرى الماء مهما تفرق بهدهوء	2	7	123	الاحساس بالقرب من الطبيعة	فكري
يتغلغل بين ألوف الأشجار والأعشاب	2	7	123	الاحساس بالقرب من الطبيعة	فكري
تقودني خطواتي الى حبيبي الغالي	2	7	124	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	تربوي
لن ارحل وانا مرتدية ثياب النساء	2	7	124	خلق بدائل للأشياء باقصاء مظاهرها المألوفة	فكري
أعيدي لي يا لوسيا بزة غلام يخدم أسرة من الذوات	2	7	124	خلق بدائل للأشياء باقصاء مظاهرها المألوفة	فكري

النموذج الثاني : زوجات وندسور المرحات

افانس : من الأفضل لك، ان ينوب عنك أصدقاؤك، ويستردوا لك حقك بحد السيف وعلى أي حال فان في رأسي فكرة أخرى يمكن ان تتمخض عن نتائج حسنة، هل تعرف أن باج ابنة السيد جورج باج ؟ انها صبية ظريفة.

سلندر : السيدة آن باج ؟ انها سمراء وصاحبة صوت جميل.

افانس : انها هي بالذات التي اعرفها : أجمل نساء الكون. لقد أوصى لها جدها وهو على فراش الموت، بسبعمائة ليرة ذهبية تقبضها عندما تبلغ السابعة عشر وانه لالهام موفق ان نترك ثرثرتنا جانباً ونسعى الى تزويج السيد ابراهام من الانسة آن باج.

شالو : هل أوصى لها جدها بسبعمائة ليرة ؟

افانس : اجل وسيتترك لها أبوها مالا يفوق وصية جدها.

شالو : اني اعرف الفتاة انها موهوبة.

افانس : هل اكذب عليك اني احتقر الكذاب كما احتقر من كان على خطأ. ان الفارس جون هو هناك. لكنني أتوسل اليك الى ان تنقاد الى من يريدون لك الخير – سأقرع الباب واطلب السيد باج، (يقرع باب المنزل) يا هذا حرس الله بيتك !

باج : من هناك ؟

افانس : باركك الله، هذا هو صديقك القاضي شالو والسيد سلندر.

باج : اني سعيد لرؤيتكم بصحة جيدة. أشكرك يا سيد شالو من اجل الطريدة التي قدمتها لي.

شالو : اني سعيد لرؤيتك يا سيد باج – كنت أتمنى لو كانت طريدتك أفضل. لقد أجهز عليها بطريقة سيئة... كيف حال السيدة باج ؟ اني احبك من كل قلبي.

باج : اني أشكرك على ذلك يا سيدي.

شالو : اني أشكرك بدوري، يا سيدي – اني احترمك.

باج : لقد أهانني وجرح شعوري في العمق، صدقني اني مهان.

تحديد الأفكار

من الأفضل ان ينوب عنك أصدقاؤك
ويستردوا حقك.

في رأسي فكرة يمكن ان تمخض عن نتائج حسنة.
انها هي التي اعرفها.
أجمل نساء الكون.

لقد أوصى لها جدها وهو على فراش الموت
بسبعمائة ليرة ذهبية تقبضها عندما تبلغ
السابعة عشرة.

اجل سيترك لها أبوها مالاً يفوق وصية جدها.
هل اكذب عليك، اني احتقر الكذاب كما
احتقر من كان على خطأ.

اني سعيد لرؤيتك يا سيد باج – كنت أتمنى لو
كانت طريدتك أفضل.

اني احبك من كل قلبي.

اني أشكرك بدوري يا سيدي.

اني احترمك.

لقد أهانني وجرح شعوري في العمق
صدقني اني مهان.

نوعها	تسميتها	الصفحة	المشهد	الفصل	الفكرة
تربوي	الارتباط بالجماعة	170	1	1	من الأفضل ان ينوب عنك أصدقائك ويسترد حقك
فكري	محاورة العاطفة والعقل معرفياً	170	1	1	في رأسي فكرة يمكن ان تمخض عن نتائج حسنة
تربوي	الاهتمام بالمرأة وعدها فرداً أساسياً في المجتمع	170	1	1	انها هي التي اعرفها
تربوي	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	170	1	1	أجمل نساء الكون
تربوي	الاهتمام بالمرأة وعدها فرداً أساسياً في المجتمع	170	1	1	لقد أوصى لها جدها وهو على فراش الموت بسبعمائة ليرة ذهبية تقبضها عندما تبلغ السابعة عشرة
تربوي	الاهتمام بالمرأة وعدها فرداً أساسياً في المجتمع	170	1	1	اجل سيترك لها أبوها مالاً يفوق وصية جدها
تربوي	نقد السلوك السيئ للفرد	170	1	1	هل اكذب عليك اني احتقر الكذاب كما احتقر من كان على خطأ
تربوي	التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة	170	1	1	اني سعيد لرؤيتك يا سيد باج – كنت أتمنى لو كانت طرديتك أفضل
تربوي	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	170	1	1	اني احبك من كل قلبي
تربوي	التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة	170	1	1	اني أشكرك بدوري يا سيدي
تربوي	نقد السلوك السيئ للفرد	170	1	1	اني احتقرك
تربوي	نقد السلوك السيئ للفرد	170	1	1	لقد أهانني وجرح شعوري في العمق، صدقتني اني مهان

النموذج الثالث : كما تشاء

كوران : انك بالنسبة الي صاحب عقل راجح، لذلك ساكتفي بما ادليت به من حجج.
بياردي توش : اتريد ان تبقى هالكا ؟ ليكن الله في عونك ايها الانسان المحدود. ليفتح الله عقلك ! كم انت ساذج.

كوران : سيدي، اني لست سوى عامل يومي متواضع، اكسب ما يسد حاجتي من الطعام واللباس اني لا اضمر الحقد لأحد، لا احسد أحداً على سعادته بل أفرح لفرحه واصبر على كل شدة تحل بي، واشد ما أكون فخوراً عندما أرى نعايجي ترعى وحملاني ترضع منها.

بياردي توش : هذه أيضاً ببساطة تلام عليها. أنت تجمع النعاج واكباش وتقوم بدور الوسيط لتحقيق المجامعة بينهم، كل ذلك على حساب تقدمك العقلي. فاذا كان كل هذا غير كاف لجعلك هالكا. فلان الشيطان لا يريد رعياناً في عداد الهالكين معه، والا فاني لا ادري كيف يمكنك ان تنجو من الهلاك.

كوران : ان السيد غانيم (قادم، هو الأخ الأصغر لعشيقتي الجديدة).

روزالند : من الشرق حتى الهند الغربية

لا توجد جوهرة تضارعك يا روزالندا !

ان مجدك الذي ينتقي الهواء

يحملك عبر الكون يا روزالندا.

بياردي توش : ان باستطاعتي ان انظم لك شعراً كهذا مدة ثماني سنوات متواصلة باستثناء ساعات الطعام والنوم. اني افعل ذلك بنشاط يضاهي نشاط بائعة السمن وهي ذاهبة الى السوق

روزالند : اهدأ أيها المجنون.

بياردي توش : اذا طلب أيل غزالة

فليذهب في طلب روزالند

واذا نشدت هرة بعلمها

فهكذا تفعل روزالند

تحديد الأفكار

انك بالنسبة الي صاحب عقل راجح.

ساكتفي بما أدليت به من حجج.

اني لا اضمر الحقد لأحد لا احسد أحداً

على سعادته.

افرح لفرحه واصبر على كل شدة تحل بي.

تقوم بدور الوسيط لتحقيق المجامعة.

كل ذلك على حساب تقدمك العقلي.

من الشرق حتى الهند الغربية

لا توجد جوهرة تضارعك يا روزالندا

ان مجدك الذي يمتطي الهواء يحملك عبر الكون يا روزالندا.
 ان باستطاعتي ان انظم لك شعراً مدة ثمانى
 سنوات متواصلة
 باستثناء ساعات الطعام والنوم.
 اني افعل ذلك بنشاط يضاهي نشاط
 بائعة السمن في السوق.
 اذا طلب أيل غزالة
 فليذهب في طلب روزالندا
 واذ نشدت هرة بعلمها
 فهكذا تفعل روزالندا.

نوعها	تسميتها	الصفحة	المشهد	الفصل	الفكرة
فكري	محاورة العاطفة والعقل معرفياً	372	2	3	انك بالنسبة الي صاحب عقل راجح
تربوي	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	372	2	3	سأكتفي بما أدليت به من حجج
تربوي	التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة	372	2	3	اني لا اضمر الحقد لأحد لا احسد أحداً على سعادته
تربوي	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد	372	2	3	افرح لفرحه واصبر على كل شدة تحل بي
تربوي	الارتباط بالجماعة	372	2	3	تقوم بدور الوسيط لتحقيق المجاعة
فكري	محاورة العاطفة والعقل معرفياً	372	2	3	كل ذلك على حساب تقدمك العقلي
فكري	وجود الشعر الغنائي	372	2	3	من الشرق حتى الهند الغربية لا توجد جوهرة تضارئك يا روزالندا ان مجدك الذي يمتطي الهواء يحملك عبر الكون يا روزالندا
فكري	اللمحة والنكتة الذكية	373	2	3	ان باستطاعتي ان انظم لك

					شعراً مدة ثماني سنوات متواصلة باستثناء ساعات الطعام والنوم
فكري	اللمحة والنكتة الذكية	373	2	3	اني افعل ذلك بنشاط يضاهي نشاط بائعة السمن في السوق
فكري	وجود الشعر الغنائي	373	2	3	اذا طلب ايل غزالة فليذهب في طلب روز الندا واذا نشدت هرة بعلمها فهكذا تفعل روز الندا

النموذج الرابع : العبرة في النهاية

هيلانه : بعون الله، امل ان تغيب الشمس مرتين، وقبل ان يطفئ الناس مصابيحهم مرتين ان يزول من جسمك كل ما يزعجك من سقم فتعود اليك صحتك وتتعافى كما كنت في الماضي وتتخلص نهائياً من كل مرض.

الملك : بماذا تضمنين فعالية عرضك هنا، وعلام تستندين في قناعتك هكذا ايتها الفتاة؟
هيلانه : لا على امل في غير موضعه، ولا على فضيلة وقحة تتذرع بها عاهرة فاجرة تغمغم أناشيد بذينة مشبوهة.. انا اقبل، اذا أخفقت ان يتلوث شرف بتولييتي، وان تنزل بي أقصى العقوبات وتختتم أيامي بأشنع العذابات.

الملك : يخيّل الي ان وحيّاً سماوياً يتكلم بلسانك واسمع نبرته المججلة بصوتك اللطيف. وأظن ان ما يرفضه العرف كأنه غير قابل التحقيق، يستبدل بتدبير اخر نجاحه ممكن، حياتك جوهرة ثمينة لان كل الخيرات التي يسعنا ان نقتنيها في هذه الدنيا اراها مجتمعة في شخصك الكريم : من شباب وجمال وحكمة وشجاعة وفضيلة وكل المواهب السعيدة التي تؤدي الى الهناء في ربيع العمر. فلكني تغامري انت بجميع هذه القيم لابد من ان تعتمدني اما على علم واسع او على يأس رهيب أيتها الطيبة الفاتنة اريد ان اجرب العلاج الذي تأتيني به والذي سيودي بك الى المهالك اذا انا فارقت الحياة.

هيلانه : ان تجاوزت المهلة المحددة وفشلت في تحقيق ما أصبو اليه، ليحصلني منجل الموت مصحوبة باللعنات لأنني استحق هذه النهاية وان لم يتم الشفاء يكون الاعدام حتماً جزائي. لكن اذا أبرأتك فبماذا تعدني ؟

الملك : اطلبي ما تشائين.

هيلانه : هل تلبي فعلاً طلبي ؟

الملك : بدون أي شك. اقسم بصولجاني وبألمي في الجنة.

تحديد الأفكار

بعون الله.
 أمل ان تغيب الشمس مرتين، وقبل
 ان يطفئ الناس مصابيحهم مرتين.
 ان يزول من جسمك كل ما يزعجك من
 سقم وتتعافى.
 يخيل الي ان وحيًا سماويًا يتكلم بلسانك
 واسمع نبرته المجلجلة.
 صوتك اللطيف.
 حياتك جوهرة ثمينة.
 شخصك الكريم.
 جمال وحكمة وفضيلة وشجاعة.
 لا بد من ان تعتمدى اما على علم واسع أو
 على يأس رهيب.
 أيتها الطيبة الفاتنة.
 ان تجاوزت المهلة المحددة وفشلت
 ليحصلدني منجل الموت، وان لم يتم الشفاء
 يكون الاعدام جزائي.
 اقسم بصولجاني، وبأمل في الجنة.

نوعها	تسميتها	الصفحة	المشهد	الفصل	الفكرة
تربوي	التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة	120	1	2	عون الله
فكري	اللمحة والنكتة الذكية	120	1	2	أمل ان تغيب الشمس مرتين، وقبل ان يطفئ الناس مصابيحهم
تربوي	التحلي بالأخلاق والقيم	120	1	2	ان يزول من جسمك كل ما

الفصل الثالث الإطار الاجرائي

	الحميدة				يزعجك من سقم وتتعاقي
فكري	الجمع بين الواقع والخيال	120	1	2	يخيل الي ان وحيأ سماوياً يتكلم بلسانك واسمع نبرته المججلة
تربوي	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الافراد	120	1	2	صوتك اللطيف
تربوي	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الافراد	120	1	2	حياتك جوهرة ثمينة
تربوي	التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة	120	1	2	شخصك الكريم
تربوي	التحلي بالأخلاق والقيم الحميدة	120	1	2	جمال وحكمة وفضيلة وشجاعة
فكري	اللمحة والنكتة الذكية	120	1	2	لا بد من ان تعتمددي اما على علم واسع أو على يأس رهيب
تربوي	مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الافراد	120	1	2	أيتها الطيبة الفاتنة
فكري	تحقيق العدالة السماوية والأرضية	120	1	2	ان تجاوزت المهلة المحددة وفشلت ليحصدني منجل الموت، وان لم يتم الشفاء يكون الاعدام جزائي
فكري	الجمع بين الواقع والخيال	120	1	2	اقسم بصولجاني، وبأملني في الجنة

النتائج

استناداً لما تقدم من تحليل العينات توصلت الباحثة الى جملة من النتائج جاء منها الاتي :

1. كانت النصوص الشكسبيرية الكوميديّة تحمل مضامين فكرية وتربوية واضحة وجليلة فقد اكدها شكسبير من ناحية المضمون الفكري بوجود بدائل لاشياء باقصاء مظاهرها المألوفة كما جاءت في العينة رقم (1) المتمثلة بـ (سيدان من فيرونا)، اما من ناحية المضمون التربوي فاكّدت على التحلي بالعديد من القيم الاخلاقية الحميدة جاءت متمثلة بشخصية (فالنتينو) الطيبة.
2. امتازت الكوميديا الشكسبيرية باحتوائها على الشعر الغنائي هذا من ناحية المضمون الفكري كما جاء في العينة رقم (3) المتمثلة بـ (كما تشاء)، اما المضمون التربوي فقد تأكد في مصداقية العاطفة وخصوبتها ورقتها بين الافراد جاءت متمثلة في شخص (اورلاندوا).
3. يعلن المضمون الفكري والتربوي في كوميديات شكسبير على التأمّلات الميتافيزيقية كما جاءت في العينة رقم (2) المتمثلة بـ (زوجات وندسور المرحات) هذا من ناحية المضمون الفكري، اما التربوي فقد احتوت على نقدها للسلوك السيء كما جاءت بشخصية (فولستاف) الشريرة.
4. يشكل المضمون الفكري والتربوي جانباً مهماً في كوميديات شكسبير فقد اكدت على ارتباط الانسان بالقرب من الطبيعة التي كانت رموز الطبيعة منشدة بين طيات العينات كما في العينة رقم (4) المتمثلة بـ (العبرة في النهاية) هذا من ناحية المضمون الفكري، اما المضمون التربوي فقد اكد على اهمية المرأة ودورها في المجتمع.

الاستنتاجات

أولاً : المضامين الفكرية

1. تضمنت كوميديات شكسبير صوراً من الشعر الغنائي الفياض والمزدهم بالصور والنظم والقوافي التي اندست بين طيات الحوار بين الشخصيات.
2. اعتمدت الكوميديا الشكسبيرية في منابع الضحك على ادخال عنصر التناقض من خلال المزاوجة بين صورتين متناقضتين واخراجها في صورة واحدة.
3. تخضع الكوميديا الشكسبيرية للتأمّلات الميتافيزيقية من خلال استخدام القوى الخارقة والسحرة والعفاريت بشكل يتناسب ومفهوم العصر ويساعد على دعم الحدث المسرحي.

4. امتازت كوميديات شكسبير بانها عقلية عاطفية تخاطب العقول وتحرك الاحاسيس والعواطف واحتوت كذلك على اللمحة الذكية والنكتة وسرعة البديهة.
5. جمعت بين الخيال والواقع وعالجت الاحداث من خلال المفارقات والمغالطات والالتباسات.
6. تعمل على اقضاء مظاهر الاشياء المألوفة من خلال احتوائها على بدائل ونقائض تثير الضحك.
7. عنصر الإضحاك ينبع من مواقف قائمة على افتراضات مبالغ في اسرافها في الحيل والمكائد.
8. اكدت على ارتباط الانسان بالطبيعة.

ثانياً : المضامين التربوية

1. اكدت كوميديا شكسبير على الالتزام بالقيم الأخلاقية ونقدت السلوك السيئ للفرد وعالجت عادات الأفراد وكانت اغلب شخصياته تمتلك القدرة على تأكيد الذات.
2. حوت على مصداقية العاطفة بين الأفراد وامتازت بالذوق والادراك والمشاعر الطيبة عبر عنها بأسلوب واضح ومريح.
3. كانت المرأة فرداً أساسياً في كوميديات شكسبير حيث لعبت دوراً هاماً وذكياً فيها من خلال قصص الحب ولمحات الحزن واللحظات الشعرية.
4. دعت الى تحقيق العدالة فالمسيء يلقي عقابه والبريء ثوابه بنهايات سعيدة او شبه سعيدة.
5. دعت الى الارتباط بالجماعة والتعاون وعرضت شخصيات ثانوية عدة الى جانب شخصية تعمل على إسناده ودعمه.
6. اقترن عنصر الكوميديا لديه في بعض الأخطاء الاجتماعية والتي غلب عليها التعارض بين ما هو مضحك وغريب وبين ما هو جاد وبين ما هو مصطنع وحقيقي.

التوصيات

من خلال نتائج البحث واستنتاجاته توصي الباحثة بالآتي : -

1. التأسيس لنشاط مسرحي يمجّد ذكرى الكاتب المسرحي العالمي شكسبير من خلال تقديم مسرحيات خاصة به في قسم الفنون المسرحية في كليات الفنون الجميلة.
2. توفير الدراسات الحديثة العالمية والعربية بكمية أكثر من المسرحيات الكوميدية الشكسبيرية في مكتبات كليات الفنون الجميلة
3. حث المعنيين في كليات الفنون الجميلة على اقتراح مقرر دراسي عن الكوميديا عالمياً وعربياً ومحلياً.

المقترحات

تقترح الباحثة الآتي : -

1. اجراء دراسة عن المضامين الفكرية لمسرحيات شكسبير التاريخية.
2. دراسة مقارنة بين المضامين الفكرية للتراجيديا الشكسبيرية والكوميديا.
3. تقترح الباحثة اجراء دراسة الكوميديا الشكسبيرية والمسرح الكوميدي العراقي دراسة مقارنة.
4. اجراء دراسة عن كوميديا الموقف لدى شكسبير وأثرها في المسرح الكوميدي العراقي.

الفصل الأول

الاطار المنهجي للبحث

أولاً : مشكلة البحث

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه

ثالثاً : هدف البحث

رابعاً : حدود البحث

خامساً : تحديد المصطلحات

الفصل الثاني

المبحث الأول

المحور الأول

الملامح الفكرية والتربوية في عصر النهضة
الملامح الفكرية والتربوية في العصر الإليزابيثي

المبحث الثاني

المحور الأول

نشأة الكوميديا وتطورها

المحور الثاني

وظيفة الكوميديا تربوياً وعلاقتها بفلسفة الضحك

المبحث الثالث

المحور الأول

المرجعية الفكرية للدراما الشكسبيرية

المحور الثاني

المرجعية الفكرية لكوميديا شكسبير

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث

عينة البحث

منهج البحث

الدراسة الاستطلاعية

أداة البحث

ضوابط بناء الأداة

صدق الأداة

ضوابط التحليل

ثبات التحليل

الوسائل الاحصائية

تحليل العينات

نماذج محللة

الفصل الرابع

النتائج

الاستنتاجات

المقترحات

التوصيات

الملاح

ق

المصادر

والمرآة

ع

القرآن الكريم

أولاً : الكتب

1. ابراهيم، محمد حمدي : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، القاهرة : دار الثقافة، 1977.
2. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956.
3. احمد اسعد مرسي : تطور الفكر التربوي، القاهرة : دار الثقافة العربية للطباعة، 1966.
4. احمد، فوزي فهمي : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ط2، القاهرة : الهيئة المصرية، 1986.
5. احمد، قيس هادي : نظرية العلم عند فرانسيس بيكون، بغداد : مطبعة المعارف، 1980.
6. احمد، كمال مظهر : النهضة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ع37، بغداد : وزارة الثقافة والأعلام، 1979.
7. أبو زيد، احمد عبد الرحيم : تاريخ الأدب الروماني منذ البداية حتى عصر اغسطوس، القاهرة : دار النهضة العربية، 1964.
8. أبو معال، عبد الفتاح : في مسرح الأطفال، ط1، الأردن : دار الشروق، 1984.
9. أبو مغلي، لينا نبيل، هيلات، مصطفى قسيم : الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، ط1، الأردن : عمان، 2008.
10. أرسطو : فن الشعر، تر : ابراهيم حمادة، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ب.ت.
11. اسلن، مارتن : تشریح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد : منشورات مكتبة النهضة، 1985.
12. انيكست، أ : تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيغل الى ماركس، تر : ضيف الله مراد، سوريا : دمشق، 2000.
13. ايفانز، ايفور : موجز تاريخ الأدب الانكليزي، تر : شوقي السكري وعبد الله عبد الحافظ، مصر : مكتبة الانجلو المصرية، 1960.
14. — : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي، تر : علاء الدين حمودي وعبد المطلب عبد الرحمن، بغداد : مطبعة المعارف، 1962.
15. — : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي، تر : انيس زكي حسن، ج1، ط1، بغداد : مطبعة المعارف، ب.ت.

16. البكري، وليد : موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، الاردن : عمان، 2003.
17. التكريتي، جميل نصيف : قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، القاهرة : دار الحرية للطباعة، 1985.
18. التكريتي، راجي عباس : الضحك، طبيعته، وظيفته في الحياة، بغداد : مكتبة دار أحياء التراث العربي، 1985.
19. التورجي، محمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط1، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.
20. الجعفري، ماهر اسماعيل وآخرون : فلسفة التربية، بغداد : مديرية دار الكتب للطباعة، 1993.
21. الحاوي، ايليا : شكسبير والمسرح الإليزابيثي، بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1980.
22. — : بيرندللو ، ج 1 ، بيروت : دار الكاتب اللبناني ، 1980.
23. الحفني، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية، ط1، بيروت : دار ابن زيدون، ب.ت.
24. اليسوعي، الأب لويس معلوف : المنجد في اللغة والاعلام، ط2، بيروت : دار الشرق، 1975.
25. الدسوقي، عمر : المسرحية نشأتها، تاريخها، أصولها، ط3، القاهرة : دار الفكر العربي، 1962.
26. الزعابي، الزغابي : الفنون عبر العصور، ط1، الكويت : دار العروبة للنشر، 1990.
27. الطويل، توفيق : الفلسفة الخلقية، مصر: دار النشر للثقافة، 1949.
28. العشماوي، محمد زكي : دراسات في أدب المسرح، ط1، مصر : الاسكندرية، 1962.
29. — : قضايا النقد الابداعي، بيروت : دار النهضة العربية، 1984.
30. — : المسرح، اصوله واتجاهاته المعاصرة، بيروت : دار النهضة العربية، ب.ت.
31. العقاد، عباس محمود : التعريف بشكسبير، بيروت : المكتبة العصرية، ب.ت.
32. القسوس، جريس : حياة وعبقورية شكسبير، لبنان، بيروت، 1960.
33. المررايس : المسرح الحي، تر : داود حلمي السيد، مصر : دار النهضة للطباعة والنشر، 1985.
34. المسيري، عبد الوهاب محمد : الرومانتيكية في الأدب الانكليزي، تر : عبد الوهاب محمد و محمد علي زيد، مؤسسة سجل العرب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1964.
35. باندولفي، فيتو : تاريخ المسرح، تر : الأب الياس زحلاوي، ج1، دمشق : منشورات وزارة الثقافة، 1979.

36. برادلي : التراجيديا الشكسبيرية، ج1، تر : حنا الياس، القاهرة، ب.ت.
37. برجسون، هنري : الضحك، تر : سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، ط1، دمشق : دار اليقظة العربية، 1964.
38. برهية، اميل : تاريخ الفلسفة، العصر الوسيط والنهضة، ج3، ط1، بيروت : دار الطباعة، 1983.
39. كوميديات بلاوتس، تر : أمين سلامة، مصر : دار المعارف، ب.ت.
40. بلوخ، ارنست : فلسفة عصر النهضة، تر : الياس مرقص، ط1، بيروت : دار الحقيقة للطباعة والنشر، 1980.
41. بنتلي، اريك : الحياة في الدراما، تر : جبرا ابراهيم جبرا، بيروت : المكتبة العصرية، 1968.
42. بوتس، ل.ج : الملهاة في المسرحية والقصة، تر : ادوار حليم، مصر : الدار المصرية، ب.ت.
43. بيرجيس، انطوني : تاريخ الأدب الانكليزي، تر : خالد حداد، دمشق : دار طلاس، 1990.
44. بيطار، زينات : غواية الصورة، النقد والفن وتحولات القيم والأساليب والروح، ط1، بيروت : المركز الثقافي العربي، 1999.
45. تايلر، جون رسل : الموسوعة المسرحية، تر : سمير عبد الرحيم الجليبي، ج1، بغداد : دار المأمون، 1991.
46. تشيني، شلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر : دريني خشبة، مصر : مطبعة الآداب، 1963.
47. تولتوي، ليف : شكسبير والدراما، صورة نقدية أدبية، تر : محمد عبود البخاري، ط1، دمشق، دار الحصاد للنشر، 1992.
48. توماس، هنري : اعلام الفلاسفة كيف نفهمهم، تر : متري أمين، القاهرة : دار النهضة العربية، 1964.
49. تيليارد، أ.م.و : الأدب في عصر شكسبير، تر : نبيل حلمي، القاهرة : دار المعارف، 1971.
50. جمعه، حسين : قضايا الابداع الفني، بيروت : دار الآداب، 1983.
51. جيمس، سكوت : صناعة الأدب، تر، هاشم الهنداوي، بغداد : دار الشؤون الثقافية، ب.ت.
52. حاتم، عماد : مدخل الى تاريخ الآداب الأوربية، بيروت، الدار العربية للكتاب، 1984.
53. حافظ، محمد علي : تطوير السياسة التعليمية في المجتمع العربي، القاهرة : دار الكشاف للنشر، 1967.
54. حبيب، مصطفى طه، حماد، سلامه : شاعر الكون ولیم شكسبير، القاهرة : مكتبة الآداب، 1944.
55. حسين ، سمير محمد : دراسات في مناهج البحث العلمي وبحوث الاعلام ، القاهرة ، دار الكتاب ، 1999 .

56. خشبة، دريني : أشهر المذاهب المسرحية، القاهرة : كلية الآداب، ب.ت.
57. داوتر، روبرت : التعريف بالكتاب للمترجم، تر : صادق حمدي، القاهرة : دار القاهرة، ب.ت.
58. دف، و.ج : تاريخ الأدب الروماني، تر : محمد سليم سالم، مركز كتب الشرق الأوسط، 1936.
59. دوفيو، جان : سوسيولوجية المسرح، تر : حافظ الجمالي، ج2، دمشق : وزارة الثقافة والاعلام، 1976.
60. ديلون، جانيت : شكسبير والانسان المستوح، تر : جبرا ابراهيم جبرا، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، 1986.
61. ديورانت، ول وايرل : قصة الحضارة، النهضة، تر : محمد بدران، بيروت : دار الجيل، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب.ت.
62. ديوكسي، اشلي : الدراما، القاهرة : عالم الكتب، ب.ت.
63. رشدي، رشاد : نظرية الدراما من أرسطو الى الآن، بيروت : دار العودة، 1975.
64. روزنتال، بودلين، : الموسوعة الفلسفية، تر : يوسف كرم، ط3، بيروت : دار الطليعة، 1985.
65. زكريا، فؤاد : آفاق الفلسفة، مصر : دار مصر للطباعة، 1985.
66. ستيلس، ولتر : فلسفة (هيغل)، الروح، تر : امام عبد الفتاح، ط1، بيروت : دار التنوير للطباعة، 2005.
67. سكر، ابراهيم : الدراما الاغريقية، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة، ب.ت.
68. — : الدراما الرومانية، مصر : الهيئة المصرية العامة للنشر، 1977.
69. سلطان، محمود السيد، اسماعيل، صادق جعفر : مسار الفكر التربوي عبر العصور، الكويت : مؤسسة الوحدة للنشر، 1977.
70. شانوصيل، ليون : تاريخ المسرح، تر : خليل شرف الدين ونعمان اباطة، ط1، بيروت : منشورات عويدات، 1960.
71. شكير، عبد الحميد : الجماليات المسرحية والتطور التاريخي والتصورات النظرية، ط1، سوريا : دار الطليعة الجديدة، 2005.
72. صالح، محمد محمد : تاريخ اوربا في عصر النهضة وحتى الثورة الفرنسية، بغداد : مطبعة الجاحظ، 1981.
73. صدقي، عبد الرحمن : المسرح في العصور الوسطى، مصر : الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1969.
74. عاقل فاخر : التربية قديمها وحديثها، ط3، بيروت : دار العلم للملايين، 1981.
75. عبد الدايم، عبد الله : التربية عبر العصور، من العصور القديمة حتى اوائل القرن العشرين، بيروت : دار العلم للملايين، 1975.

76. عبد الرزاق، محمود، سليمان، منير عطا الله : تاريخ التربية، الكويت : د.م، 1973.
77. عبود ، حنا : الحداثة عبر التاريخ ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، 1989 .
78. عثمان ، احمد : الشعر الإغريقي، تراثا انسانيا وعالمياً ، الكويت : عالم المعرفة ، 1964 .
79. مجموعة من المؤلفين العرب : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، بيروت : دار المشرق، ب.ت.
80. مسعود، جبران: الرائد ، بيروت : دار العلم للملايين، 1964.
81. فارجاس، لويس : المرشد الى فن المسرح، تر : احمد سلامة محمد، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب.ت.
82. فاليري، بول : فاوست كما اراه، تر : عبد العاطي جلال، القاهرة : دار القومية للطباعة والنشر، 1966.
83. فرج الله، ادريس : التشكيل اللوني في الطباعة، الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث، ب.ت.
84. فرحان، محمد جلوب : بيئة الفكر الفلسفي الحديث، مشروع قراءة فكر عصر النهضة، الموصل : منشورات مكتبة بسام، 1987.
85. فريد، بدري حسون، عبد الحميد، سامي : مبادئ الاخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1980.
86. فوزي، طه : فن الأدب الايطالي، مصر : مكتبة نهضة مصر، 1962.
87. قاسم، محمد محمد : المدخل الى الفلسفة، لبنان : بيروت، ب.ت.
88. قنصرة، صلاح : فلسفة العلم، القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر، 1998.
89. كامل، فؤاد، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصر : مكتبة الانجلو المصرية، 1963.
90. ——— : الموسوعة الفلسفية، بغداد : مكتبة النهضة العربية، 1969.
91. كانوفا، ماري كلود : الكوميديا، تر : علاء شطنان التميمي، ط1، بغداد : دار الشؤون الثقافية، 2006.
92. كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديث، بيروت : لبنان، ب.ت.
93. كوركتيان، م.س : موسوعة نظرية الأدب : تر، جميل نصيف التكريتي، بغداد : دار الشؤون الثقافية، 1986.
94. كير، وولتر : الملهاة والمأساة، ط1، تر : عبد الرحمن أمين مزعلاني، القاهرة : دار الأمين، 2003.
95. ماكس، ملتون : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر : فريد ورد، بيروت : دار الكتاب العربي، 1965.
96. مجلي، شفيق : شكسبير فكراً .. وفناً، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ب.ت.

97. مجموعة في الكتاب السوفيت : نظرية الأدب، تر : جميل نصيف التكريتي، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، 1980.
98. مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت : دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير، تر : عبد الله راضي، بغداد : المكتبة الوطنية، 1977.
99. مجموعة من المؤلفين العربي : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، بيروت: دار المشرق، ب.ت.
100. مطر، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974.
101. مندور، محمد : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، مصر : دار النهضة، ب.ت.
102. موسى، فاطمة : وليم شكسبير، شاعر المسرح، القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب.ت.
103. ميليت، فردب، بنتلي، جير الدايس : فن المسرحية، تر : صدقي خطاب، بيروت، دار الثقافة، 1966.
104. ناتان، اندريه : الفكر الحر، تر : رنده بعث، المؤسسة العربية للتحديث الفكري، ب.ت.
105. نصار، محمد، كوفحي، قاسم : تذوق الفنون الدرامية، ط1، عمان : اربد، 2007.
106. نور، علي : ارستوفانيس عصره وعمله المسرحي، القاهرة : دار المعارف، 1965.
107. نيكول، الاردس : علم المسرحية، تر : دريني خشبه، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، ب.ت.
108. — : المسرحية العالمية، تر : عثمان نوبه، الشارقة : دار الثقافة والاعلام، ب.ت.
109. هارف، حسين علي : فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، ط1، اربد : دار الكندي للنشر، 2001.
110. هوايتنج، فرانك : المدخل الى الفنون المسرحية، تر : كامل يوسف وآخرون، القاهرة : دار المعرفة، 1954.
111. هيرلاندر، ليليان، بيرسي، ج.د : دليل القارئ الى الأدب العالمي، تر: محمد الجورا، بيروت، دار الحقائق، 1986.

ثانياً : المعاجم

112. إلياس، مرقص، قصاب، حنان : المعجم المسرحي، ط1، بيروت : مكتبة لبنان، ب.ت.
113. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب.ت.

114. صليبا، جميل : المعجم الفلسفي، ج2، بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1982.
115. عبد النور، جبور : المعجم الأدبي، ط1، بيروت : دار العلم للملايين، 1979.
116. كحيلة، محمود محمد: معجم مصطلحات المسرح والدراما، ط1، مصر : هلا للنشر والتوزيع، 2008.
117. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، ج1، ط2، ايران : طهران، ب.ت.
118. ميشيل، دينكن: معجم علم الاجتماع، تر : احسان محمد الحسن، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، 1980.
119. وهبة، مجدي : معجم المصطلحات الأدبية، لبنان : بيروت، 1974.

ثالثاً : الدوريات

120. إبراهيم، عبد العزيز : أساء تفسير النص، مجلة الأعلام، ع 1-2، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2007.
121. احمد، عثمان : قناع البرختية، مجلة فصول، ع 3، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.
122. التكريتي، جميل نصيف : بعض خصائص الفن الدرامي عند شكسبير، مجلة المسرح والسينما، ع 1، بغداد، وزارة الثقافة، 1970.
123. الماجد، احمد : المسرحية الكوميدية، اشكالها، اهدافها، جمهورها، مجلة الفنون، ع 79، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والاداب، 2007.
124. بوديف، ي، الكوميدي، تر : فاضل ثامر، مجلة الاقلام، ع 2، بغداد : دار الشؤون الثقافية، 1990.
125. جاسنر، جون : كريستوفر مارلو، تر : سامي خشبه، مجلة المسرح، ع 4، القاهرة : دار الهيئة العامة للتأليف، 1987.
126. — : وليام شكسبير، تر : سامي خشبه، مجلة المسرح، ع 7-8، القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف، 1988.
127. جمعه، حسين : أخبار ثقافية، مجلة الآداب العالمية، ع 125، دمشق: 2006.
128. ديز، جين : طبيعة مسرحيات شكسبير، تر: كمال نادر، الثقافة الأجنبية، ع 1، بغداد : دار الجاحظ، 1982.
129. زنكنه، محي الدين : الكوميديا أداة للتغير الثوري، مجلة المسرح والسينما، ع2، بغداد : المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، ب.ت.
130. شلش، علي : عندما تنازل ميكافيلي، مجلة المسرح، ع 70، القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف، 1970.
131. عبد الله، يحيى : ميناندرز، مجلة المسرح، ع 2، القاهرة : مسرح الحكيم، 1965.

132. فارجاس، لويس : المرشد الى الدراما، تر : امين سلامة محمد، مجلة المسرح، ع 2، القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف، 1965.
133. لؤلؤة، عبد الواحد : شكسبير الحاضر ابداءً، مجلة عالم الفكر، ع 3، الكويت، 1979.
134. نادر، كمال: الملهاة أو المسرحية الهزلية، مجلة المسرح والسينما، ع 5، بغداد : الصالحية، 1972.

رابعاً : النصوص المسرحية

135. ارستوفانيس : السلام، تر: امين سلامة، مج 1، العراق، وزارة الثقافة والفنون، 1978.
136. — : السحب، تر: امين سلامة، مج 3، العراق، وزارة الثقافة والفنون، 1978.
137. شكسبير، وليام : العاصفة، تر : جبرا ابراهيم جبرا، العراق، بغداد، 1986.
138. — : العبرة في الخواتم، تر : عباس حافظ، القاهرة : دار المعارف، ب.ت.
139. — : جعجة دون طحن، تر : جورج يونس، ط1، دار مارون عبود، ب.ت.
140. — : حكاية الشتاء، تر : أ.ر.مشاطي، ط1، دار نظير عبود، 1988.
141. — : حلم ليلة صيف، تر : حسن محمود، ط1، دار مارون عبود، 1982.
142. — : عذاب الحب الضائع، تر : أ.ر. مشاطي، ط1، دار نظير عبود، 1988.

خامساً : الرسائل والاطاريح

143. عبد الحميد، سامي : العرب في مسرح شكسبير، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2004.

سادساً : الانترنت

144. أسواق المربد، حياة شكسبير، نشيد الربيع، مجلة الأديب العربي بتاريخ 2008/6/1، عبر موقع الانترنت www.merbad.net

ملحق رقم (1) الأداة بصيغتها الأولية

تحية طيبة

نظراً لما تتمتع به ذواتكم من خبرة في مجال الأدب والعمل المسرحي ارتأت الباحثة عرض أدواتها المرفقة طياً لغرض تقويمها وإبداء آرائكم ومقترحاتكم وتعديلاتكم بشأنها لأجل معرفة مدى إمكانية وقابلية اعتمادها أداة للتحليل (تحليل محتوى) في البحث الموسوم (المضامين الفكرية والتربوية في مسرحيات شكسبير الكوميديا) والمقدمة الى (جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة) كجزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية.

شكراً لعاونتكم لنا ...

اسم الخبير :
الدرجة العلمية :
الاختصاص الدقيق :

التوقيع :
التاريخ :

الباحثة

المحور الأول : المضامين الفكرية لمسرحيات شكسبير الكوميديا

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	مقترح الخبير		البديل
			تصلح	لا تصلح	
	فكرية				
1		تتسم الكوميديا بالمزج بين صورتين متناقضتين وإخراجها بصورة واحدة.			
2		تجمع الكوميديا بين الواقع والخيال.			
3		تميزت الكوميديا بأنها كوميديا عقلية تهدف الى محاورة العقل معرفياً.			
4		اتصفت الكوميديا بالاستطالة والضحك			

			ووضع الحلول بمعالجة الاحداث من خلال المفارقات.	
			خضعت الكوميديا للتأملات الميتافيزيقية أي الغيبيات.	5
			سعت الكوميديا الى التحرر من العيوب والابتعاد عن القوانين الصارمة.	6
			اتسمت الكوميديا بتعددية الاحداث وخروجها عن وحدة الزمان والمكان.	7
			جمعت الكوميديا بين المحزن والمضحك.	8
			تضمنت الكوميديا بوجود الشعر الغنائي.	9
			تميزت الكوميديا باحتوائها على تقنية التنكر.	10
			تكمن منابع الضحك في مواقف تقوم على افتراضات مبالغ في اسرافها	11

المحور الثاني : المضامين التربوية لمسرحيات شكسبير الكوميدية

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	مقترح الخبير		البديل
			تصلح	لا تصلح	
	تربوية				
1		تقوم الكوميديا بمعالجة عادات الاشخاص واتفاقها مع عادات المجتمع.			
2		تعمل الكوميديا كاداة لمعالجة مشاكل الافراد من خلال التطهير.			
3		تؤكد على التحلي بالاخلاق والقيم الحميدة المتمثلة بالوفاء- الصدق – النبل – الاخلاص – التسامح –			

			التضحية.		
			تعمل على نقد السلوك السيء للفرد متمثلة بالكذب – الخداع – الغش – حب الذات على حساب الغير – الاهتمام بالامور المادية اكثر من الاخلاقية.	4	
			تدعو الى الارتباط بالجماعة والتعاون الجماعي.	5	
			تهتم الكوميديا بالمرأة وتعدّها فرداً اساسياً في المجتمع والعمود الفقري له.	6	
			لا يخلو النص الكوميدي من النكتة او اللمحة الذكية.	7	
			دعت الكوميديا الى تحقيق العدالة.	8	
			مصادقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الافراد.	9	
			يقترن العنصر الكوميدي فيها ببعض الاطياء الاجتماعية او بالضعف البشري بقصة حب جادة.	10	

ملحق رقم (2) استمارة أسماء السادة الخبراء

الدرجة العلمية	اسم الخبير	ت
أ. د	حميد علي حسون الزبيدي	1
أ. م. د	عباس محمد ابراهيم التاجر	2
أ. م. د	محمد عبد الرضا أبو خضير	3
أ. م. د	محمد حسين حبيب	4
أ. م. د	أياد كاظم طه السلامي	5

ملحق رقم (3) الأداة بصيغتها النهائية

المحور الأول : المضامين الفكرية لمسرحيات شكسبير الكوميدية

ت	الفقرة الرئيسية	الفقرة الفرعية	مقترح الخبير		البديل
			تصلح	لا تصلح	
	فكرية				
1		تتسم الكوميديا بالمزج بين صورتين متناقضتين واخراجها بصورة واحدة			
2		تجمع الكوميديا بين الواقع والخيال			
3		تميزت الكوميديا بانها كوميديا عقلية وعاطفية تهدف الى محاورتهما معرفياً			
4		عالجت الكوميديا الاحداث من خلال المفارقات			
5		خضعت الكوميديا للتأملات الميتافيزيقية			
6		لا يخلو النص الكوميدي من اللمحة النكتة الذكية			
7		جمعت الكوميديا بين المحزن والمضحك في موقف واحد			
8		تضمنت وجود الشعر الغنائي			
9		تميزت الكوميديا باحتوائها على بدائل للأشياء باقصاء مظاهرها المألوفة			
10		تكمن منابع الضحك في مواقف تقوم على افتراضات مبالغ في اسرافها الاحساس بالقرب من الطبيعة			

المحور الثاني : المضامين التربوية لمسرحيات شكسبير الكوميدية

البديل	مقترح الخبير		الفقرة الفرعية	الفقرة الرئيسية	ت
	تصح	لا تصح			
				تربوية	
			تعالج الكوميديا عادات الأشخاص واتفاقها مع عادات المجتمع		1
			تعمل الكوميديا كأداة لمعالجة مشاكل الأفراد		2
			تؤكد الكوميديا على الالتزام بالقيم الأخلاقية		3
			تنقد الكوميديا السلوك السيئ للفرد		4
			تدعو الكوميديا الى الارتباط بالجماعة		5
			تهتم الكوميديا بالمرأة وتعدّها فرداً أساسياً في المجتمع		6
			تدعو الكوميديا الى تحقيق العدالة السماوية والأرضية		7
			تظهر مصداقية العاطفة ورقتها وخصوبتها بين الأفراد		8
			يقترن العنصر الكوميدي ببعض الأخطاء الاجتماعية		9

القرآن الكريم

أولاً : الكتب

1. ابراهيم، محمد حمدي : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، القاهرة : دار الثقافة، 1977.
2. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956.
3. احمد اسعد مرسي : تطور الفكر التربوي، القاهرة : دار الثقافة العربية للطباعة، 1966.
4. احمد، فوزي فهمي : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ط2، القاهرة : الهيئة المصرية، 1986.
5. احمد، قيس هادي : نظرية العلم عند فرانسيس بيكون، بغداد : مطبعة المعارف، 1980.
6. احمد، كمال مظهر : النهضة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ع37، بغداد : وزارة الثقافة والأعلام، 1979.
7. أبو زيد، احمد عبد الرحيم : تاريخ الأدب الروماني منذ البداية حتى عصر اغسطوس، القاهرة : دار النهضة العربية، 1964.
8. أبو معال، عبد الفتاح : في مسرح الأطفال، ط1، الأردن : دار الشروق، 1984.
9. أبو مغلي، لينا نبيل، هيلات، مصطفى قسيم : الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، ط1، الأردن : عمان، 2008.
10. أرسطو : فن الشعر، تر : ابراهيم حمادة، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ب.ت.
11. اسلن، مارتن : تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد : منشورات مكتبة النهضة، 1985.
12. انيكست، أ : تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيغل الى ماركس، تر : ضيف الله مراد، سوريا : دمشق، 2000.
13. ايفانز، ايفور : موجز تاريخ الأدب الانكليزي، تر : شوقي السكري وعبد الله عبد الحافظ، مصر : مكتبة الانجلو المصرية، 1960.
14. — : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي، تر : علاء الدين حمودي وعبد المطلب عبد الرحمن، بغداد : مطبعة المعارف، 1962.
15. — : تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي، تر : انيس زكي حسن، ج1، ط1، بغداد : مطبعة المعارف، ب.ت.

16. البكري، وليد : موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، الاردن : عمان، 2003.
17. التكريتي، جميل نصيف : قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، القاهرة : دار الحرية للطباعة، 1985.
18. التكريتي، راجي عباس : الضحك، طبيعته، وظيفته في الحياة، بغداد : مكتبة دار أحياء التراث العربي، 1985.
19. التورجي، محمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط1، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.
20. الجعفري، ماهر اسماعيل وآخرون : فلسفة التربية، بغداد : مديرية دار الكتب للطباعة، 1993.
21. الحاوي، ايليا : شكسبير والمسرح الإليزابيثي، بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1980.
22. — : بيرندللو ، ج 1 ، بيروت : دار الكاتب اللبناني ، 1980.
23. الحفني، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية، ط1، بيروت : دار ابن زيدون، ب.ت.
24. اليسوعي، الأب لويس معلوف : المنجد في اللغة والاعلام، ط2، بيروت : دار الشرق، 1975.
25. الدسوقي، عمر : المسرحية نشأتها، تاريخها، أصولها، ط3، القاهرة : دار الفكر العربي، 1962.
26. الزعابي، الزغابي : الفنون عبر العصور، ط1، الكويت : دار العروبة للنشر، 1990.
27. الطويل، توفيق : الفلسفة الخلقية، مصر: دار النشر للثقافة، 1949.
28. العشماوي، محمد زكي : دراسات في أدب المسرح، ط1، مصر : الاسكندرية، 1962.
29. — : قضايا النقد الابداعي، بيروت : دار النهضة العربية، 1984.
30. — : المسرح، اصوله واتجاهاته المعاصرة، بيروت : دار النهضة العربية، ب.ت.
31. العقاد، عباس محمود : التعريف بشكسبير، بيروت : المكتبة العصرية، ب.ت.
32. القسوس، جريس : حياة وعبقورية شكسبير، لبنان، بيروت، 1960.
33. المررايس : المسرح الحي، تر : داود حلمي السيد، مصر : دار النهضة للطباعة والنشر، 1985.
34. المسيري، عبد الوهاب محمد : الرومانتيكية في الأدب الانكليزي، تر : عبد الوهاب محمد و محمد علي زيد، مؤسسة سجل العرب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1964.
35. باندولفي، فيتو : تاريخ المسرح، تر : الأب الياس زحلاوي، ج1، دمشق : منشورات وزارة الثقافة، 1979.

36. برادلي : التراجيديا الشكسبيرية، ج1، تر : حنا الياس، القاهرة، ب.ت.
37. برجسون، هنري : الضحك، تر : سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، ط1، دمشق : دار اليقظة العربية، 1964.
38. برهية، اميل : تاريخ الفلسفة، العصر الوسيط والنهضة، ج3، ط1، بيروت : دار الطباعة، 1983.
39. كوميديات بلاوتس، تر : أمين سلامة، مصر : دار المعارف، ب.ت.
40. بلوخ، ارنست : فلسفة عصر النهضة، تر : الياس مرقص، ط1، بيروت : دار الحقيقة للطباعة والنشر، 1980.
41. بنتلي، اريك : الحياة في الدراما، تر : جبرا ابراهيم جبرا، بيروت : المكتبة العصرية، 1968.
42. بوتس، ل.ج : الملهاة في المسرحية والقصة، تر : ادوار حليم، مصر : الدار المصرية، ب.ت.
43. بيرجيس، انطوني : تاريخ الأدب الانكليزي، تر : خالد حداد، دمشق : دار طلاس، 1990.
44. بيطار، زينات : غواية الصورة، النقد والفن وتحولات القيم والأساليب والروح، ط1، بيروت : المركز الثقافي العربي، 1999.
45. تايلر، جون رسل : الموسوعة المسرحية، تر : سمير عبد الرحيم الجلي، ج1، بغداد : دار المأمون، 1991.
46. تشيني، شلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر : دريني خشبة، مصر : مطبعة الآداب، 1963.
47. تولتوي، ليف : شكسبير والدراما، صورة نقدية أدبية، تر : محمد عبود البخاري، ط1، دمشق، دار الحصاد للنشر، 1992.
48. توماس، هنري : اعلام الفلاسفة كيف نفهمهم، تر : متري أمين، القاهرة : دار النهضة العربية، 1964.
49. تيليارد، أ.م.و : الأدب في عصر شكسبير، تر : نبيل حلمي، القاهرة : دار المعارف، 1971.
50. جمعه، حسين : قضايا الابداع الفني، بيروت : دار الآداب، 1983.
51. جيمس، سكوت : صناعة الأدب، تر، هاشم الهنداوي، بغداد : دار الشؤون الثقافية، ب.ت.
52. حاتم، عماد : مدخل الى تاريخ الآداب الأوربية، بيروت، الدار العربية للكتاب، 1984.
53. حافظ، محمد علي : تطوير السياسة التعليمية في المجتمع العربي، القاهرة : دار الكشاف للنشر، 1967.
54. حبيب، مصطفى طه، حماد، سلامه : شاعر الكون ولیم شكسبير، القاهرة : مكتبة الآداب، 1944.
55. حسين ، سمير محمد : دراسات في مناهج البحث العلمي وبحوث الاعلام ، القاهرة ، دار الكتاب ، 1999 .

56. خشبة، دريني : أشهر المذاهب المسرحية، القاهرة : كلية الآداب، ب.ت.
57. داوتر، روبرت : التعريف بالكتاب للمترجم، تر : صادق حمدي، القاهرة : دار القاهرة، ب.ت.
58. دف، و.ج : تاريخ الأدب الروماني، تر : محمد سليم سالم، مركز كتب الشرق الأوسط، 1936.
59. دوفيو، جان : سوسيولوجية المسرح، تر : حافظ الجمالي، ج2، دمشق : وزارة الثقافة والاعلام، 1976.
60. ديلون، جانيت : شكسبير والانسان المستوح، تر : جبرا ابراهيم جبرا، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، 1986.
61. ديورانت، ول وايرل : قصة الحضارة، النهضة، تر : محمد بدران، بيروت : دار الجيل، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب.ت.
62. ديوكسي، اشلي : الدراما، القاهرة : عالم الكتب، ب.ت.
63. رشدي، رشاد : نظرية الدراما من أرسطو الى الآن، بيروت : دار العودة، 1975.
64. روزنتال، بودلين، : الموسوعة الفلسفية، تر : يوسف كرم، ط3، بيروت : دار الطليعة، 1985.
65. زكريا، فؤاد : آفاق الفلسفة، مصر : دار مصر للطباعة، 1985.
66. ستيلس، ولتر : فلسفة (هيغل)، الروح، تر : امام عبد الفتاح، ط1، بيروت : دار التنوير للطباعة، 2005.
67. سكر، ابراهيم : الدراما الاغريقية، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة، ب.ت.
68. — : الدراما الرومانية، مصر : الهيئة المصرية العامة للنشر، 1977.
69. سلطان، محمود السيد، اسماعيل، صادق جعفر : مسار الفكر التربوي عبر العصور، الكويت : مؤسسة الوحدة للنشر، 1977.
70. شانوصيل، ليون : تاريخ المسرح، تر : خليل شرف الدين ونعمان اباطة، ط1، بيروت : منشورات عويدات، 1960.
71. شكير، عبد الحميد : الجماليات المسرحية والتطور التاريخي والتصورات النظرية، ط1، سوريا : دار الطليعة الجديدة، 2005.
72. صالح، محمد محمد : تاريخ اوربا في عصر النهضة وحتى الثورة الفرنسية، بغداد : مطبعة الجاحظ، 1981.
73. صدقي، عبد الرحمن : المسرح في العصور الوسطى، مصر : الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1969.
74. عاقل فاخر : التربية قديمها وحديثها، ط3، بيروت : دار العلم للملايين، 1981.
75. عبد الدايم، عبد الله : التربية عبر العصور، من العصور القديمة حتى اوائل القرن العشرين، بيروت : دار العلم للملايين، 1975.

76. عبد الرزاق، محمود، سليمان، منير عطا الله : تاريخ التربية، الكويت : د.م، 1973.
77. عبود ، حنا : الحداثة عبر التاريخ ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، 1989 .
78. عثمان ، احمد : الشعر الإغريقي، تراثا انسانيا وعالمياً ، الكويت : عالم المعرفة ، 1964 .
79. مجموعة من المؤلفين العرب : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، بيروت : دار المشرق، ب.ت.
80. مسعود، جبران: الرائد ، بيروت : دار العلم للملايين، 1964.
81. فارجاس، لويس : المرشد الى فن المسرح، تر : احمد سلامة محمد، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب.ت.
82. فاليري، بول : فاوست كما اراه، تر : عبد العاطي جلال، القاهرة : دار القومية للطباعة والنشر، 1966.
83. فرج الله، ادريس : التشكيل اللوني في الطباعة، الاسكندرية : المكتب الجامعي الحديث، ب.ت.
84. فرحان، محمد جلوب : بيئة الفكر الفلسفي الحديث، مشروع قراءة فكر عصر النهضة، الموصل : منشورات مكتبة بسام، 1987.
85. فريد، بدري حسون، عبد الحميد، سامي : مبادئ الاخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1980.
86. فوزي، طه : فن الأدب الايطالي، مصر : مكتبة نهضة مصر، 1962.
87. قاسم، محمد محمد : المدخل الى الفلسفة، لبنان : بيروت، ب.ت.
88. قنصرة، صلاح : فلسفة العلم، القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر، 1998.
89. كامل، فؤاد، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصر : مكتبة الانجلو المصرية، 1963.
90. ——— : الموسوعة الفلسفية، بغداد : مكتبة النهضة العربية، 1969.
91. كانوفا، ماري كلود : الكوميديا، تر : علاء شطنان التميمي، ط1، بغداد : دار الشؤون الثقافية، 2006.
92. كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديث، بيروت : لبنان، ب.ت.
93. كوركتيان، م.س : موسوعة نظرية الأدب : تر، جميل نصيف التكريتي، بغداد : دار الشؤون الثقافية، 1986.
94. كير، وولتر : الملهاة والمأساة، ط1، تر : عبد الرحمن أمين مزعلاني، القاهرة : دار الأمين، 2003.
95. ماكس، ملتون : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر : فريد ورد، بيروت : دار الكتاب العربي، 1965.
96. مجلي، شفيق : شكسبير فكراً .. وفناً، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ب.ت.

97. مجموعة في الكتاب السوفيت : نظرية الأدب، تر : جميل نصيف التكريتي، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، 1980.
98. مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت : دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير، تر : عبد الله راضي، بغداد : المكتبة الوطنية، 1977.
99. مجموعة من المؤلفين العربي : المنجد في اللغة العربية المعاصرة، بيروت: دار المشرق، ب.ت.
100. مطر، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974.
101. مندور، محمد : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، مصر : دار النهضة، ب.ت.
102. موسى، فاطمة : وليم شكسبير، شاعر المسرح، القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب.ت.
103. ميليت، فردب، بنتلي، جير الدايس : فن المسرحية، تر : صدقي خطاب، بيروت، دار الثقافة، 1966.
104. ناتان، اندريه : الفكر الحر، تر : رنده بعث، المؤسسة العربية للتحديث الفكري، ب.ت.
105. نصار، محمد، كوفحي، قاسم : تذوق الفنون الدرامية، ط1، عمان : اربد، 2007.
106. نور، علي : ارستوفانيس عصره وعمله المسرحي، القاهرة : دار المعارف، 1965.
107. نيكول، الارلس : علم المسرحية، تر : دريني خشبه، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، ب.ت.
108. — : المسرحية العالمية، تر : عثمان نوبه، الشارقة : دار الثقافة والاعلام، ب.ت.
109. هارف، حسين علي : فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، ط1، اربد : دار الكندي للنشر، 2001.
110. هوايتنج، فرانك : المدخل الى الفنون المسرحية، تر : كامل يوسف وآخرون، القاهرة : دار المعرفة، 1954.
111. هيرلاندر، ليليان، بيرسي، ج.د : دليل القارئ الى الأدب العالمي، تر: محمد الجورا، بيروت، دار الحقائق، 1986.

ثانياً : المعاجم

112. إلياس، مرقص، قصاب، حنان : المعجم المسرحي، ط1، بيروت : مكتبة لبنان، ب.ت.
113. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب.ت.

114. صليبا، جميل : المعجم الفلسفي، ج2، بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1982.
115. عبد النور، جبور : المعجم الأدبي، ط1، بيروت : دار العلم للملايين، 1979.
116. كحيلة، محمود محمد: معجم مصطلحات المسرح والدراما، ط1، مصر : هلا للنشر والتوزيع، 2008.
117. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، ج1، ط2، ايران : طهران، ب.ت.
118. ميشيل، دينكن: معجم علم الاجتماع، تر : احسان محمد الحسن، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، 1980.
119. وهبة، مجدي : معجم المصطلحات الأدبية، لبنان : بيروت، 1974.

ثالثاً : الدوريات

120. إبراهيم، عبد العزيز : أساء تفسير النص، مجلة الاعلام، ع 1-2، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2007.
121. احمد، عثمان : قناع البرخية، مجلة فصول، ع 3، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.
122. التكريتي، جميل نصيف : بعض خصائص الفن الدرامي عند شكسبير، مجلة المسرح والسينما، ع 1، بغداد، وزارة الثقافة، 1970.
123. الماجد، احمد : المسرحية الكوميدية، اشكالها، اهدافها، جمهورها، مجلة الفنون، ع 79، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والاداب، 2007.
124. بوديف، ي، الكوميدي، تر : فاضل ثامر، مجلة الاقلام، ع 2، بغداد : دار الشؤون الثقافية، 1990.
125. جاسنر، جون : كريستوفر مارلو، تر : سامي خشبه، مجلة المسرح، ع 4، القاهرة : دار الهيئة العامة للتأليف، 1987.
126. — : وليام شكسبير، تر : سامي خشبه، مجلة المسرح، ع 7-8، القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف، 1988.
127. جمعه، حسين : أخبار ثقافية، مجلة الآداب العالمية، ع 125، دمشق: 2006.
128. ديز، جين : طبيعة مسرحيات شكسبير، تر: كمال نادر، الثقافة الأجنبية، ع 1، بغداد : دار الجاحظ، 1982.
129. زنكنه، محي الدين : الكوميديا أداة للتغير الثوري، مجلة المسرح والسينما، ع2، بغداد : المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، ب.ت.
130. شلش، علي : عندما تنازل ميكافيلي، مجلة المسرح، ع 70، القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف، 1970.
131. عبد الله، يحيى : ميناندرز، مجلة المسرح، ع 2، القاهرة : مسرح الحكيم، 1965.

132. فارجاس، لويس : المرشد الى الدراما، تر : امين سلامة محمد، مجلة المسرح، ع 2، القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف، 1965.
133. لؤلؤة، عبد الواحد : شكسبير الحاضر ابدأ، مجلة عالم الفكر، ع 3، الكويت، 1979.
134. نادر، كمال: الملهاة أو المسرحية الهزلية، مجلة المسرح والسينما، ع 5، بغداد : الصالحية، 1972.

رابعاً : النصوص المسرحية

135. ارستوفانيس : السلام، تر: امين سلامة، مج 1، العراق، وزارة الثقافة والفنون، 1978.
136. — : السحب، تر: امين سلامة، مج 3، العراق، وزارة الثقافة والفنون، 1978.
137. شكسبير، وليام : العاصفة، تر : جبرا ابراهيم جبرا، العراق، بغداد، 1986.
138. — : العبرة في الخواتم، تر : عباس حافظ، القاهرة : دار المعارف، ب.ت.
139. — : جعجة دون طحن، تر : جورج يونس، ط1، دار مارون عبود، ب.ت.
140. — : حكاية الشتاء، تر : أ.ر.مشاطي، ط1، دار نظير عبود، 1988.
141. — : حلم ليلة صيف، تر : حسن محمود، ط1، دار مارون عبود، 1982.
142. — : عذاب الحب الضائع، تر : أ.ر. مشاطي، ط1، دار نظير عبود، 1988.

خامساً : الرسائل والاطاريح

143. عبد الحميد، سامي : العرب في مسرح شكسبير، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2004.

سادساً : الانترنت

144. أسواق المربد، حياة شكسبير، نشيد الربيع، مجلة الأديب العربي بتاريخ 2008/6/1، عبر موقع الانترنت www.merbad.net

