تجلّيات الواقعيّة الانتقاديّة في تجربة جورج برنارد شو النّقديّة

* رائد سهيل الحلّاق ** أ.د. سامي منصور

(الإيداع: 15 كانون الأول 2018، القبول 6 آذار 2019)

ملخص :

يجتهد هذا البحث في محاولته الكشفَ عن مدى التماهي بين الموقف الواقعي الانتقادي لدى الكاتب المسرحي العالمي جورج برنارد شو، وبين تجربته النقدية حين عمل ناقداً فنّياً في بعض المجلات والصُحُف في مقتبل مسيرته الأدبية.

وفي سبيل ذلك يرصد البحث تجلّيات الموقف الواقعي الانتقادي لدى برنارد شو في عمله في النقد الموسيقي، فيقف على تفضيل برنارد شو الموسيقي ريتشارد فاجنر على من سواه من الموسيقيين لأنه يمزج الفكر في الفن ويخلق أوبّرات واقعية.

ويرصد البحث نقدَ برنارد شو مسرحياتِ شكسبير، وهو نقد تمثَّلَ في هجوم عنيف على موضوعات شكسبير المسرحية، لأنها موضوعات لا تمتُّ إلى الواقع المعَيش بِصلة، وإنما هي من وجهة نظر برنارد شو النقدية ضرب من التهويلات الأسطورية والعاطفية والخيالية.

ثم يقف البحث على وجهة نظر برنارد شو النقدية في مسرح هنريك إبسن الواقعي، ويرصد مدى احتفال برنارد شو بهذا المسرح، ومدى إعلائه من شأنه وتمجيده، لأنه مسرح واقعي يطرق موضوعات واقعية، ويرصد مشكلات المجتمع ومفاسده بروحٍ انتقادية تمرّديّه عالية، وهو بذلك يعيد خلق الواقع على خشبة المسرح.

ثم ليخلص البحث إلى خاتمة تبيِّنُ مدى التماهي بين تجربة برنارد شو النقدية وبين موقفه الواقعي الانتقادي الذي حكَّمه برنارد شو في نقده لكلِّ عمل فني وأدبي، وجعله المعيار الأساس في تجربته النقدية التي باتت بفعل هذا الموقف تجربة نقدية ذاتية.

الكلمات المفتاحية: الواقعيّة، الانتقاديّة، برنارد شو، فاجنر، شكسبير، إبسن، تجربة نقدية.

*معيد في– قسم اللغة العربية– كلية الآداب–جامعة حماة –موفد إلى جامعة البعث لتحضير درجة الدّكتوراه –شعبة الدّراسات الأدبيّة.

** من كلية الآداب/ جامعة البعث.

Manifestations of Critical Realism in George Bernard Shaw's Critical Works

*Raed Suhail Alhallaq ** Professor.Dr. Sami Mansour

(Received:15 December 2018,Accepted:6 March 2019)

Abstract:

This research attempts to uncover the extent to which the factual and critical stance of the world playwright George Bernard Shaw and his critical works when he worked as a technical critic in some magazines and newspapers in the prime of his literary career. For this purpose, Bernard Shaw's critique of Bernard Shaw's critical factual position in his work in musical criticism is based on Bernard Shaw's preference for musician Richard Wagner for other musicians because he mixes thought with art and creates realistic operas.

Bernard Shaw's critique of Shakespeare's plays, a critique of a violent attack on the Shakespearen themes of the play, it is not a matter of living reality, but from Bernard Shaw's critical point of view, a mixture of mythological, emotional and fictional fantasies.

Bernard Shaw's critical view of the real Henrik Ibsen theater, and the extent to which Bernard Shaw celebrates this theater, appreciates and glorifies it, is a realistic theater that tackles realist themes and monitors society's problems and evils in a highly critical and critical spirit. It makes you re-create reality on stage.

Then, the research concludes showing the extent to which Bernard Shaw's critical works have been established and his realistic and critical stance by Bernard Shaw in his critique of every artistic and literary work, making it the benchmark in his critical works, which has become a self- critical work.

Key words: Realism, Critical, Bernard Shaw, Wagner, Shakespeare, Ibsen, critical works.

1- مقدّمة:

كان جورج برناردشو* على درجة عالية من التفاعل مع واقع العصر الفيكتوري بكل أوضاعه، وعلى درجة عالية من التأثر والتأثير. وكانت وجهاتُ نظره وتحولات فكره حيال هذه الأوضاع خيرَ شاهد وأصدقَ مثال على المرحلة التي عاصرتها المدرسة الواقعية وتطورت بين ظهرانيها. ولئن كان الموقف الواقعي الانتقادي قد ارتسم في فكر برناردشو بفعلِ العوامل والمؤثرات السياسية والاقتصادية والعلمية والفلسفية والاجتماعية المختلفة، فإنّ الثقافةَ الشخصية والمطالعة الفردية والاهتمامات الأدبية والفنية الذاتية ذاتُ أهمية عالية في كشف الروافد التي صقلت أدبَه وهذّبت أفكارَه، ووجّهت موضوعاتِه وأغنت أسلوبَه الفني، وعززت موقفه الانتقادي. ولابد أن يكون ما عاناه برناردشو ودرسه وفهمه واطلع عليه وأعجب به رافداً من روافد واقعيته. وليس الرافد هو ما أعجب به برناردشو فحسب، فقد يكون ما هاجمه من أدب وفن وفكر وانتقده وبيّن عيوبَه ومثالبه رافداً أيضاً، لأن برناردشو حين يفعل ذلك فإنه يقوّي معانيه ويثبت آراءه، ويصحّح وجهةَ نظره الانتقادية عن طريق نبذ الأدب الذي لا يستقيم مع موقفه ولا يعبر عن رسالته. ولعل أول ما رفد واقعية برناردشو الانتقادية أدبياً وفنياً جاء من نُتَفٍ من سيرته الذاتية، ومن نشاطاته واهتماماته الفنية والأدبية. فلم يبدأ برناردشو بكتابة مسرحياته إلا بعد الأربعين من عمره، وكان لعمله قبل ذلك بصمةٌ في صقل نتاجه الأدبي، فقد عمل ناقداً موسيقياً ثم ناقداً مسرحياً، فكيف تجلّت واقعيته الانتقادية في تجربته النقدية؟

❖ النّقد الموسيقيّ:

لقد كان ولع برناردشو بالموسيقا كبيراً بتأثيرٍ من أمه[1] التي أدخلته عالم الموسيقا، وعرّفته على أروع ما فيه من روائع، ونمّت لديه الملكة الموسيقية وجعلته يدرك أن الموسيقا قادرةٌ على تحطيم التمييز الطبقي والديني، لأن أمه كانت تتصل بالموسيقيين الذين يملكون موهبتها الفنية نفسها دون مراعاة حاجز الطبقة أو العقيدة. وكانت تلبّي رغبة الكنيسة الكاثوليكية في غناء بعض القدّاسات، وهي بروتستانتية المذهب2، لذلك يقرر برناردشو: "وإذا كان الدين هو ما يربط الناس بعضهم ببعض، والكفر هو

---

* جورج برنارد شو George Bernard Shaw (1856 – 1950)م، كاتب مسرحي عالمي معروف، ولد في دبلن الإيرلندية لأسرة من الطبقة البرجوازية المتوسطة، وانتقل في العشرين من عمره للعيش في لندن. عمل في مقتبل مسيرته الفكرية والأدبية، ناقداً فنياً في الصحافة فكتب في النقد الموسيقي والنقد المسرحي. كتب خمس روايات لم تحقق هدفه في إيصال رسالته الفكرية إلى المجتمع ولم تلقَ نجاحاً كبيراً، فتوجّه إلى المسرح بهدي من واقعية هنريك إبسن، وكتب نتاجاً مسرحياً بالغ الثراء كمّاً وكيفاً، عالج فيه قضايا المجتمع ومشاكله كالزواج والبغاء والسياسة والدين والتمييز الطبقي والنظام الرأسمالي مهاجماً أخلاقه ومنتقداً مفاسده. وأبرز مسرحياته: (بيوت الأرامل) و(مهنة السيدة وارن) و(الإنسان والسلاح) و(كانديدا) و(بيغماليون) و(تابع الشيطان) و(الميجور باربارا) و(قيصر وكليوباترا) و(جان دارك) و(عربه التفاح) وغيرها من المسرحيات المصطبغة بصبغة الواقعية الانتقادية بما فيها من سمات التشاؤم والهجوم على المفاسد والانتقاد والهجاء بأسلوب السخرية اللاذعة. وقد عُدَّ برنارد شو أعظم كاتب إنكليزي انتشل المسرح البريطاني من ركوده وإفلاسه بعد شكسبير. وقد نال برنارد شو جائزة نوبل في الآداب عام 1925. وللاستزادة في سمات الواقعية الانتقادية ينظر: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية، الرشيد بوشعير، دار الأهالي، دمشق، ط 1، 1996م، ص 39 وما بعدها.

[1] أرادت والدة برنارد شو التشاغل عن سوء الحالة الأسريّة واستهتار زوجها السِّكّير الميؤوس من إصلاحه فوجدت في الموسيقا طريق الخلاص، وكان لها صوت ذو نبرة صافية، فانضمت لتحافظ عليه إلى دروس الموسيقا. ينظر كلام برنارد شو على ذلك في: جورج برنارد شو حياته بقلمه، جورج برنارد شو، تر: وجدي الفيشاوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت، ص 23.

[2] جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص81.

ما يفرق بينهم، فلا بد وأن أشهد إذن بأنني وجدت ديني ودين بلدي في عبقريته الموسيقية، ووجدت كفره داخل كنائسه وصالوناته"[1].

لقد كان تفتح الملكة الموسيقية لدى برناردشو على يد الأم أعظم ما ورثه شو منها ومن أسرته قاطبة، ذلك لأن الموسيقا غذّته روحياً، وأثّرت فيه أدبياً لأن "ملكته الموسيقية نشّأت أسلوبه النثري وعدّلت منه حتى أصبح واضحاً منسقاً"[2].

وكان إجلال شو الفنَّ الموسيقي عظيماً، حتى إنه ليقول: "أجدى على الإنسانية أن تعلّم المدارسُ تلاميذَها كيف يصفرون سمفونيّات بتهوفن من أن تطالبهم باستظهار أشعار هوراس"[3]. وقد كان أول عمل فني زاوله برناردشو هو النقد الموسيقي.

يروي برناردشو أنه كتب مقالات سياسية وأراد نشرها في جريدة النجم (Star) لكنهم لم يرغبوا في نشر مقالاته السياسية، وقبلوا منه أن ينشر غير ذلك مراضاةً له. فبدأ بنشر مقالاته في النقد الموسيقي بين عامي 1888م و1890م، ثم نشر مقالاته الموسيقية في مجلة العالم (The world) من 1890م حتى 1894م[4]. وكان برناردشو ينشر مقالاته في جريدة النجم تحت اسم مستعار وهو (كورنو دي ياسيتو) وهذا الاسم لآلة موسيقية نفخيّة قديمة بَطَلَ استعمالها منذ أوائل القرن التاسع عشر، وهذه الآلة تصدر أصواتاً من طبقة التنور(Tenor) وهي أعلى طبقات الأصوات الرجولية، ولعل اختيار برناردشو هذا الاسم المستعار دليلاً على إمعانه في تحدي آراء نقاد عصره[5]، وكان هذا التحدي على أشده في مقالاته النقدية الموسيقية، لأنه "هاجم في غير ما هوادة ولا استبقاء جميع الذين تمتعوا في عصره بشهرة موسيقية عريضة، مدافعاً في الوقت نفسه عن فاجنر الذي كان أساتذةُ الموسيقى ونقادُها المحافظون يعتبرونه رجلاً مخبولاً"[6].

- **أوبّرات ريتشارد فاجنر ــ Richard Wagner :**

لقد أعجب برناردشو بالموسيقي فاجنر أشد الإعجاب[7]، وألّف دراسة نقدية حول أوبّراته الدرامية بعنوان (الفاجنري الكامل ـ The Perfect Wagnerite)[8] مما يدل على إيمانه العميق وولعه الشديد بموسيقا فاجنر، وقد نعته في كتاباته بـ(فاجنر الثوري)[9]، وأشاد بأوبراته التي تقوم على الفكر في خلق المسرحية الموسيقية بخلاف الأوبرات الأخرى التي تعبّر عن شعور جميل لا عن فكر، ذلك أن فاجنر يضع موسيقا الفكر، وهو بذلك قي نظر برنارد شو موسيقي أديب مفكر لا موسيقي فحسب وبذلك يختلف عن بيتهوفن وموتسارت، يقول برنارد شو: " كان فاجنر هو الموسيقي الأديب بلا منازع، فلم يكن في وسعه أن يقيم بناءً لحنياً زخرفياً مستقلاً عن الموضوع الدرامي أو الشعري كما كان يفعل موتسارت وبيتهوفن ... إن

---

[1] نفسه، ص81.

[2] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، أحمد خاكي، دار المعارف، مصر، ط1، 1967م، ص19.

[3] مولع بفاجنر، جورج برنارد شو، تر: ثروت عكاشة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009م، ص7.

[4] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص70. و: مولع بفاجنر، ص8.

[5] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص 70. و: مولع بفاجنر، ص8 هامش المترجم.

[6] قادة الفكر الحديث،(كارل ماركس– برنارد شو– هـ. ج. ويلز– جود– جوليان هاكسلي– الدوش هاكسلي)، ج. ب. كوتس، تر: منير بعلبكي، سلسلة علم نفسك (2)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1954م، .ص31.

[7] ريتشارد فاجنر Richard Wagner (1813– 1883م): مؤلف موسيقي ألماني ولد في لايبزيغ، وتوفي في في البندقية في إيطاليا مخلفاً إرثاً عظيماً يضم 12 أوبرا ودراما موسيقية جميعها مهمة وبعض القطع الموسيقية والغنائية المختلفة وبعض المؤلفات الأدبية. ينظر: الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط1، 2008م، 14/ 231.

[8] ترجم ثروت عكاشة هذا الكتاب تحت عنوان (مولع بفاجنر) وهو يشير إلى ذلك في ص7.

[9] ينظر: مولع بفاجنر، ص95.

سمفونيات بيتهوفن ... تعبّر عن إحساس جميل لا عن فكر، فهي تضم أمزجة عاطفية لا أفكاراً، أما فاجنر فقد وفّر لنفسه الفكر وخلق المسرحية الموسيقية "[1]. ويصل برناردشو إلى نتيجة يقول فيها: "وهكذا نجد أن مسرح فاجنر ومهرجاناته من جميع الوجوه أقرب إلى الواقع من الصور القديمة المصطنعة للموسيقا الدرامية"[2].

ولعل في هذا العرض ما يجعلنا ندرك العلاقة بين تمكّن الموقف الواقعي عند برناردشو وبين اهتماماته النقدية والأدبية، فقد اهتم بفاجنر لأنه يمزج الفكر بالموسيقا، ولأنه ثوري، ولأن أوبراته أقرب إلى الواقع من غيره، مع أن فاجنر في نظر نقاد الموسيقا الآخرين مجنون لا أكثر، وهذا لا شك سيترك أثراً عميقاً في مسرح برناردشو الواقعي الانتقادي، وقد قرأ البحث بأسفٍ عميقٍ كلمات أحمد خاكي في مقدمة كتابه (برناردشو تاريخ حياته الفكري) حين ذكر المؤلف أنه جمع فصولاً عن مسرح برناردشو ولكنه بعد ذلك آثر أن يبيّن فكر برناردشو لأهميته، فحذف خاكي بعض الفصول وقال: "فحذفنا فصلاً بأكمله عن أثر ريتشارد فاجنر في تأليفه المسرحي"[3]. ويقول إنه اكتفى بمقولات الناقد الأمريكي إيريك بنتلي حين قال: إن أثر فاجنر في مسرح برناردشو يكاد يعادل أثر هنريك إبسن، واعتذر عن عدم الخوض في الموسيقا لأننا كما يقول لا نعلم عن الموسيقا إلا أقل من القليل،[4] ولقد صدق. ويبقى للبحث أن يكتفي بأن ولع برناردشو بفاجنر إنما هو ولع بالفكر الواقعي الانتقادي المتمرد الذي وجده شو في فاجنر وموسيقاه.

إن تمرس برناردشو بالنقد الموسيقي صقل نثره ومنحه فرصةَ بيانِ موقفه الفكري الذي اعتمد على الهجوم والانتقاد والتفضيل المبني على دوافع ذاتية بحرية تامة، فالصحافة في نظر شو حرية[5]، وقد استمتع شو في جو الحرية الذي توفره الصحافة وأفاد منه، وقد تمكن من الانتقال من النقد الموسيقي إلى النقد المسرحي ضمن هذه الشروط.

❖ **النّقد المسرحيّ:**

لقد قُبِلَ برناردشو ناقداً مسرحياً في مجلة الستردي ريفيو(Saturday Review) عام 1895م[6]، ومع ما يجيده شو من براعة العبارة ارتبط اسمه بصفة (اللامع) في أغلب مقالاته[7].ولعل صعود نجم برناردشو في النقد جاء نتيجة توفر شخصيته على عدة خصال أهمها أنه "كان كلامه سائغاً حلواً يفيض بالدعابة والسخرية فأقبل الناس على قراءته... وكان لا يأبه للتقاليد ولا العادات، ولا للمبادئ الموروثة... وكان ذا شخصية مستقلة ينظر إلى كل أمر من وجهة نظره فحسب... وكان بعد ذلك شجاعاً لا يخشى امرأً ولا جماعة، ويرسل آراءه لا عوج فيها ولا إبهام"[8].

إن هذه الخصال هيأت برناردشو ليكون ناقداً له جمهوره كما له منتقدوه، ولكنها أدخلته في مجال النقد الذاتي المبني على وجهة النظر الذاتية والأفكار الشخصية. ونحن نجد ذلك من رأي برناردشو في معنى النقد من مثل قوله: "إن الناقد الصحيح

---

[1] نفسه، ص223.

[2] نفسه، ص240.

[3] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص14 (مقدمة المؤلف).

[4] ينظر: برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص14 0(مقدمة المؤلف).

[5] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص91.

[6] ينظر: نفسه، ص71.

[7] ينظر: نفسه، ص72.

[8] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص77.

هو الذي يصبح عدوَّك اللدود إذا أنت أنتجت قطعة من الفن الرديء، ولن تهدأ له ثائرة حتى ترضيَه بقطع أخرى من الفن الجيد"[1].

وعلى الرغم من أن برناردشو يقرّ بأن عمله النقدي قد صقل ثقافته الفكرية، ومكّنه من التأمل في الأعمال الفنية ليميز الرديء من الجيد من العمل الذي خُلق لكل العصور[2]. إلا أن معظم مقالاته في النقد المسرحي جاءت على صورة هجوم على المسرح الذي لا يحمل رسالته للمجتمع والذي يمثّله شكسبير، وإعلاء للمسرح الذي يصور الواقع والذي يمثّله إبسن من وجهة نظر شو، فكان مغزى نقده المسرحي يتمثل في تأسيس مسرح اجتماعي هادف كما يرغب موقفه الواقعي أن يرى المسرح.

ومهما يكن من أمر فإن مقالاته في النقد المسرحي وصفت بأنها " تتضمن أبرع التقارير والمراجعات المسرحية التي كتبها ناقد محترف عن الدراما المعاصرة، وأكثرها اقتضاءً للجهد"[3]. بيد أن ما يفيد البحث أن ندرك مدى التماهي الشديد بين طبيعة النقد الذاتي عند شو وبين واقعيته الانتقادية، فهما يصدران عن مشكاة واحدة. ويغذّي أحدهما الآخر بتأجيج طاقة شو الانتقادية، هذه الطاقة التي سيكون الهجومُ على شكسبير مجلىً لها.

- **مسرح شكسبير ـ Shakespeare :**

كانت مقالات برناردشو النقدية ذات فضل عظيم في ائتلاق اسمه فنياً وأدبياً، وهي في الوقت ذاته تجربة صحافية حرة انطلق برناردشو من حماها لشنِّ أعنف هجماته الفكرية على واقع عصره الفيكتوري، ولنشر آرائه والمحاججة عنها بكل ما أوتي من فكرٍ وقوةٍ جدلية، لذلك فإن عمل شو النقدي يحظى بأهمية كبيرة في إدراك القاعدة الفكرية التي انطلق منها في تأسيس مسرحه الواقعي الانتقادي، ذلك المسرح الذي أولع صاحبه بفاجنر الثوري، وهام بواقعية إبسن النرويجي.

فإذا كان برناردشو قد فضّل فاجنر على غيره في الموسيقا، فإن صديق برناردشو وليم آرشر سيعرفه على عظمة الفكر الواقعي في المسرح والمتمثلة بالمسرحي النرويجي هنريك إبسن (1828–1906م)، وذلك منذ عام 1885م[4]، فأقبل شو على مسرحيات إبسن الواقعية لِما وجد فيها من أفكار وصور ومعاني ومبادئ تميل إليها نفسه وتتناغم مع مزاجه الواقعي، وقد دعاه شغفه بها إلى تأليف كتاب عن الفكر الإبسني أسماه (جوهر الإبسنية).

لكن مسرح إبسن حين اجتاح لندن منذ عام 1889م[5] لم يُقابل بالتقدير الذي أراده شو، وإنما قوبل بالرفض والازدراء والهجوم. وهذا ما دعا برناردشو إلى شن هجوم عنيف على الفكر الفيكتوري الذي لَفَظَ إبسن، فأطلق قذيفته الأولى على شكسبير في عام 1894م[6]، ولكن لماذا كان شكسبير هدف الهجوم الانتقادي العارم الذي قام به شو ؟. لإدراك ذلك لا بدّ من إدراك موقع شكسبير من عموم المسرح الإنكليزي.

إن المستقصي مدارج المسرح الإنكليزي منذ نشأته يجده بدأ كغيره من المسارح الأوربية من داخل الكنيسة بمسرحيات (الأسرار) و(المعجزات) التي كانت تَعرِض تعاليمَ المسيحية وأخبارَها، وما فيها من الكرامات والخوارق التي أتاها القدّيسون، وكانت تعرضُ نُتفاً من حياة الحواريين. ثم توجّهت المسرحيات منذ منتصف القرن الرابع عشر اتجاهاً خُلُقياً أكثرَ لطافةً وتجرّداً

---

[1] نفسه، ص79.

[2] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص 124– 125.

[3] موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ب .. إفور إيفانز، تر: الشريف خاطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999م، ص203.

[4] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص68.

[5] ينظر: نفسه، ص227.

[6] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، 227.

فكانت المسرحيات الوعظية التي تعرض موضوعات عن الإرادة والثبات والفهم والإنسانية. وساير ذلك انتقالُ المسرح الإنكليزي من عتبات الكنائس إلى الساحات العامة، فتولى أمرَه أشخاصٌ عاديون بعد أن كان حكراً على رجال الكنيسة[1].

وهذا مهد لازدهار المسرح الذي بلغ أوجه في العهد الإليزابيثي (1558-1603م). فقد كُتبت المسرحيات التي تعالج الشؤون الاجتماعية المحلية، وتألقت التراجيديا والكوميديا على يد كتّاب كثر أمثال: جون ليلي وجورج بيل، وتوماس كيد وكريستوفر مارلو وشكسبير[2].وقد وصل الازدهار قمته على يد شكسبير (1564-1617م)، وبذلك كانت "الدراما هي المجد الأدبي الأعظم كنتاجٍ للعصر الإليزابيثي"[3]. وكان شكسبير هو عنوان هذا المجد ودرّتُه، "فمسرحياته بمآسيها وفكاهاتها ومهازلها، هي سِفْرُ القلب الإنساني الذي لم يتغير ولن يتغير"[4]. ففي مآسيه المتألقة "سجّل آثام الكائن الإنساني وخطاياه، ورسم مسير القدر القاسي وهو يهدف إلى غرضه. صوّر مصارعَ الجريمة والحياة، الطمعَ والترف والكبرياء، غليانَ الحسد وثورةَ الغيرة، يقظةَ الضمير وعذابه، الجحودَ ولؤمه، الضعفَ ومحنته، جلالَ العظماء وتفاهات المغمورين"[5]. وبهذا المسرح الشكسبيري وصل المسرح الإنكليزي إلى قمة عبقريته. ثم هوى منها بفعل الاضطرابات والانقلابات والحروب التي انتهت به إلى الذبول والخمول بانتهاء السلطة إلى يد كرومويل والبيوريتاريين المتزمّتين، فقد أصدر كرومويل سنة 1642م قراراً بإغلاق المسارح لأنها في نظر البيوريتاريين مباءات الفساد والعبث والانحلال الأخلاقي والديني.

ولم تفتح المسارح حتى عام 1660م بعد عودة الملكية باعتلاء الملك تشارلز الثاني العرش[6]. ولكن العقلية الشعبية كانت قد مالت إلى كل أنواع العربدة والفحش كردة فعل على عصر التزمّت الأخلاقي، فانحطّ مع ذلك المسرحُ إلى الملهاة التي يصفها بول دوتان بقوله إنها كانت "أدنى من المسخرة المنحطّة منها إلى الملهاة الرفيعة، فهي تستفيد من كل أنواع القذارات، وتلعب فيها أصناف الرذيلة دوراً أساسياً، ولعل كثيراً منها لا يمكن أن يُمثَّل كاملاً إلا في بيوت الدعارة"[7]. ولم يُذكر من أعلام المسرح في القرن السابع عشر إلا النادر، ومنهم جون درايدن (1631-1700م). وقد وُسِمَ مسرحُ عودة الملكية بأنه مسرح البلاط بامتياز، لأن ملاهيه وتسلياته صارت حكراً على رجال البلاط وحاشيتهم[8].

وقد استمر المسرح الإنكليزي على حاله المتردية في القرن الثامن عشر الذي لم يأت إلا بالمسرحيات الفكاهية والمهازل الانتقادية والعابثة والعاطفية. وبدت عناية الجمهور بالممثلين أولى بكثير من عنايتهم بالموضوعات المسرحية نفسها. وكان أفضل أعلام هذا القرن جولد سميث وشريدان[9].

---

[1] ينظر: الأدب الإنجليزي، بول دوتان، تر: دائرة المعارف الأدبية والعالمية، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1948م، ص55 وما بعدها. و: لمحة من المسرح الإنجليزي، زكي طليمات، الهلال، مصر، ع 2، 1 فبراير، 1941م، ص295 وما بعدها.

[2] ينظر: الأدب الإنجليزي، بول دوتان، ص60 وما بعدها.

[3] الأدب الإنجليزي من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينيات القرن العشرين، ج. ثورنلي وج. روبرتس، تر: أحمد الشويخات، دار المريخ، الرياض، 1990م، ص55.

[4] لمحة عن المسرح الإنجليزي، ص297.

[5] نفسه، ص298.

[6] ينظر: الأدب الإنجليزي من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينات القرن العشرين، ص92 مع ملاحظة الهامش. و: موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ص140.

[7] الأدب الإنجليزي، بول دوتان، ص116.

[8] ينظر: المدخل إلى الفنون المسرحية، فرانك م. هوايتنج، ترجمة: كامل يوسف ودريني خشبة وآخرين، دار المعرفة، القاهرة، 1970م، ص75. و: موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ص143.

[9] ينظر: الأدب الإنجليزي، بول دوتان، ص145. و: لمحة من المسرح الإنجليزي، ص299.

ومع وصول المسرح على حالته الآنفة إلى القرن التاسع عشر بدا "العصر الفيكتوري فقيراً غاية الفقر في التأليف الدرامي، ذلك أن المسرح من شأنه أن يعالج موضوعات جريئة، في حين أن الحشمة كانت جاثمة على كاهل العصر الفيكتوري".[1] ويضاف إلى الحشمة أنّ المسرح لم ينطوِ إلا على جوهرٍ ميلودارمي تافه مُنَفّر، وعلى أهداف تجارية بحتة جعلت من التمثيل مهنة غير مستساغة، فكان المسرح لذلك من الفنون الثانوية أو البعيدة، ولم يلقَ عناية الجمهور، وكانت الدولة تنظر إليه بعين باردة، وعلى ذلك كانت المسرحيات القديمة هي التي تحيا على خشبة المسرح ليُظهِرَ الممثلون خلالَها ما لديهم من مواهب[2].

ومن الملاحظ الطغيانُ الشديد للكوميديا بعد شكسبير مع غياب شبه تام للتراجيديا، وهذا يعود ـ حسب جوناثان بيت ـ إلى تفوّق شكسبير الذي "منعت عَظَمَةُ مسرحياته التراجيديّة كتابةَ مسرحيات تراجيديّة إنجليزية لعدة قرون"[3]. وعلى هذا لم يكن للمسرح الإنجليزي في القرن التاسع عشر نورٌ وتألقٌ إلا نور شكسبير، ولا يفاخر المسرح الإنجليزي إلا به، ولا يُذكر المسرح الإنجليزي إلا معه، لأنه القمة التي وصل إليها هذا المسرح، فمسرحياته فتوح في مجال القلب الإنساني، "وإذا جاء يوم تتكمش فيه الإمبراطورية البريطانية، فإنه تبقى لها شمسٌ لا تغيب عن الكون، هي شمس شكسبير"[4].

وعلى هذا جاء جاء برناردشو الذي يهيم بأفكار إبسن الواقعية ليجد أهل العصر الفيكتوري يهيمون بمسرحيات شكسبير، ويزدرون كلّ فنٍّ مسرحي، وبخاصة مسرح إبسن الواقعي، فكان لا بد لبرناردشو من أن يحطّم الفن المسرحي الشكسبيري أمام أعين الفيكتوريين بهجوم نقدي لا هوادة فيه. على الرغم من أن النقد الفيكتوري كان نقداً متحفظاً يميل إلى التلطف في الرأي وعدم التجريح أو التشهير، مع كثير من اللباقة والاتزان[5]، وعلى الرغم من أن شكسبير كان فوق النقد، لا بل إنّ النقد زاخر بتمجيده.

لقد كتب شو مقالاً في مجلة (الستردي ريفيو) بعنوان: ليسقط شكسبير، وقرر: "إبسن هو المعلم الأول، وشو نبيه، يسقط شكسبير"[6]. لعل ذلك ما جعل بعض الدراسات تعزو هجوم شو على شكسبير إلى أمرين:

تحطيم تمثال شكسبير وإقامة تمثال إبسن في المسرح الإنكليزي من جهة، وجذب الأنظار إلى شخصية برناردشو النقدية من جهة أخرى[7]. ولعل برناردشو أراد ذلك فيما أراد، ولكن التساؤل يلحُّ هنا: هل سخّر برناردشو موهبته النقدية لمجرد رفع شأن إبسن على حساب قامة شكسبير؟. إن النظر في وجهةِ برناردشو النقديةِ اتجاهَ شكسبير قد يُعين على إجابةٍ ما.

---

[1] الأدب الإنجليزي، بول دوتان، ص237.

[2] ينظر: في الأدب الإنجليزي، محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1965م، ص345. و: المدخل إلى الفنون المسرحية، ص93–94. و: مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي، إيفور إيفانس، تر: زاخر غبريال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص109–110.

[3] الأدب الإنجليزي مقدمة قصيرة جداً، جوناثان بيت، تر: سهى الشامي، دار هنداوي، مصر، ط1، 2015م، ص114.

[4] لمحة من المسرح الإنجليزي، ص295.

[5] ينظر: في الأدب الإنجليزي، محمود محمود، ص270.

[6] من الأعمال المختارة (1) بيوت الأرامل، العابث، جورج برنارد شو، تر: محمود علي مراد، سلسلة من المسرح العالمي (33)، وزارة الإعلام، الكويت، يونيو، 1972م، ص19.

[7] ينظر: جورج برنارد شو، ميشيل تكلا، دار نشر الثقافة، مصر، ط1، 1946م، ص100. و: برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص84. و: قادة الفكر الحديث، ص33.

لم يكن برناردشو أوّلَ من أقدم على انتقاد شكسبير، وإنما خطا هذه الخطوة فولتير الذي أدخل دراسة شكسبير إلى الأدب الفرنسي، ثم صار أشد خصومه لمّا رأى مدى اشتهاره في فرنسا، وكذلك فعل زولا حين اتخذ خط الواقعية الطبيعية، فوجد في شكسبير خصماً له ولها. وكذلك قام تولستوي بنقد شكسبير لأنه لم يجد في فنّه المُثُل العليا التي عاش من أجلها[1]. وقد أشاد برناردشو بنقد تولستوي لشكسبير قائلاً: "بعد نقد تولستوي هذا، علينا أن نطرح جانباً شكسبير كمفكّر، فإنه تحت النظرات الفاحصة لعملاقٍ مثلِ تولستوي ـ وهو في ذات الوقت ناقد جريء ومفكّر واقعي ـ لا يمكن لشكسبير أن يجوز الاختبار"[2].

ولعل هذه الكلمات توضح لنا وجهة النظر التي انطلق منها شو في نقد شكسبير بغضّ النظر عن إسهاماتِ غيرِه النقدية، فهو يطرح شكسبير بوصفه مفكّراً، وعلى هذا يدور هجومه عليه.

لقد ذكر برناردشو معنى المسرحية من وجهة نظره في مقاله (الواقعي الدرامي يتحدث إلى نقاده) عام 1894م، وقال "أما المسرحية، فيما تخصّني فليست هي الشيء وإنما هي الفكرة، الهدف، شعورُها وتنفيذُها"[3]. هذا هو معنى المسرحية في نظر شو عندما ابتدأ بنقد شكسبير الذي هضم مسرحَه منذ أن كان في العشرين من عمره، يقول: "عندما كنت في العشرين من عمري كنت أعرف كل شخصية من شخصيات شكسبير ابتداء من هاملت إلى آبورسون"[4]. وعلى وجهة نظر شو في معنى المسرحية، وجد أن شكسبير لم يأتِ بمسرحية يمكن أن يوجّهَ منها رسالةً إلى المجتمع، أو تكون ذات هدف رسالي اجتماعي، فكل مسرحياته ذات قصص وعواطف لا يمكن أن تحدُثَ، ولا يمكن أن يختبرَها مجتمعٌ ما، وهو يوضح ذلك في مقارنة بين مسرحه ومسرح إبسن، يقول عن مسرح شكسبير: " لقد وضع شكسبير أنفسَنا على المسرح دون عُقَدِنا(مواقفنا). ذلك أنّ أعمامَنا قلّما يقتلون آباءنا، ولا هم يستطيعون أن يتزوجوا أمهاتنا زواجاً شرعياً. ونحن لا نلتقي بالساحرات، وملوكنا في الغالب لا يموتون بالخناجر ويخلفهم قاتلوهم، وعندما نستدين المال لا نَعِد بأن نسدِّدَه بالأرطال من لَحْمِنا. إن إبسن يسد النقص الذي تركه شكسبير، فهو لا يعطينا أنفسنا فحسب، بل يعطينا أنفسنا في عُقَدِنا ومواقفنا ذاتها. والأمور التي تحدث لشخصيات مسرحه هي الأمور التي تحدث لنا، ومن بين نتائج هذا، أن مسرحياته أهمُّ لنا بكثير من مسرحيات شكسبير"[5]. ومن هنا يمكن أن ندرك تماماً كيف كانت نظرة شو إلى مسرح شكسبير.

إنّ برناردشو لم يرفع من شأن إبسن على حساب شكسبير فحسب، وإنما رفع من شأن كل فنّان أو أديب يحمل رسالة اجتماعية ما، وهو يقول في ذلك: "إن أعظم الرجال عندي هم أولئك الذين يبلغون رسالة الأمل إلى الضّالّين من البشر، هم أولئك الذين يستطيعون أن يبلغوا هذه الرسالة فيُخرجوا الناس من الظلمات إلى النور، وعلى هذا الأساس تستطيع أن تتبيّن أيّةَ عظمة

---

[1] ينظر: مسرح برنارد شو (تحليل علمي دقيق لأصوله الفنية والفكرية)، علي الراعي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963م، ص290. و: برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص85-86. و: برنارد شو، سلامة موسى، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط1، 2014م، ص69.

[2] مسرح برنارد شو، ص290- 291.

[3] نظرية المسرح الحديث، إريك بنتلي، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م، ص167.

[4] مختارات من برنارد شو في السياسة والنقد، جورج برنارد شو، تر: عمر مكاوي، دار الهلال، مصر، 1965م، ص212. آبورسون: شخصية الجلاد في مسرحية (دقة بدقة).

[5] إبسن النرويجي (دراسة)، ميوريل برادبروك، تر: فؤاد كامل وكامل يوسف، مكتبة مصر، القاهرة، 1964م، ص25- 26.

كانت لرجالٍ مثل: بنيان وإبسن وجوته وشيللي، وميكا وغيره من أنبياء إسرائيل، فهؤلاء جميعاً أعظم من شكسبير، لأنه لم يكن إلا مؤلفاً مسرحياً لا رسالة له"[1].

ومن هذا المنطلق الفكري لم يجد برناردشو في مسرحيات شكسبير إلا التهويمات العاطفية والخيالية والأسطورية التي لا تمتُّ إلى الواقع بِصِلة، ولم يرَ إلا التهاويل الغامضة والتصوّرات التي تبتعد عن التسلسل العقلي الصحيح، فلا ينتفع المجتمع في نظر شو من حب روميو وجولييت الذي يُفضي إلى الانتحار، ولا من سأم ماكبث الذي يخوض بحاراً من الدماء ليصل إلى العرش قبل أن يستسلم لليأس من الحياة، ولا من بطولة أنطونيو التي لم يصنعها شيء إلا حب كليوباترا، ولا من أي موضوع خاض فيه شكسبير مما نقده شو وبيّن عدم فائدته للمجتمع[2]. وشكسبير في كل ذلك لا يصدر عن وعي أو عن أية فلسفة، لأنه في نظر شو لا يمتلك الأصالة، وإنما لديه موهبةُ تحويل القصص الشعبية إلى مسرحيات، يقول شو في ذلك: "لم يَسْعَ شكسبير إلى أن يصور تصويراً واعياً تعاليمَ وأفكار دين من الأديان أو فلسفة من الفلسفات، لأنه لم يكن له دينٌ واعٍ ولا فلسفة واعية... فلا زالت حقيقة أمر شكسبير قائمة ثابتة وهي أنه لم يجد الإلهام قط ليكتب مسرحية واحدة ذات أصالة، لقد أعاد كتابة تمثيليات قديمة، واقتبس للمسرح قصصاً شعبية وفصولاً من التاريخ من كتاب هولنشيد (كرونيكلز) ومن تراجم بلوتارك"[3].

إن شكسبير في نظر شو سارق بارع، ومسرحياته لا يمكن أن تحيا في الواقع الذي برهن أنها شطحات من العواطف والتهويمات النفسية التي لا وجود لها إلا في الأساطير، وعلى الرغم من كل ذلك يحيا شكسبير على خشبة مسرح العصر الفيكتوري بكل تألق، ويمجّده الفيكتوريون تمجيداً يجعلهم يستغنون به عن فكر غيره، بل يرفضون كل فنٍّ يفتح أعينَهم على واقعهم، مستمسكين بما عند شكسبير وأضرابِه من فكرٍ هزيل حسب وجهة نظر شو.

ولعل اقتطاف بعض انتقادات شو لمسرحية سمبلين الشكسبيرية يكون مثالاً يوضح ما تقدّم من أفكار. يقول برناردشو: " بعد أن هربتُ من الريف حيث يقيم سادة إنجلترا الإقطاعيون المهذّبون، ويستمتعون بنشوة ذبح الفراخ وصيد الطيور[4]، إذا بي أعود إلى المدينة لأجد من هم أكثر منهم ذكاء وتهذيباً، مجتمعين لمشاهدة مسرحية عمرها ثلاثمئة سنة، تظهر في مشهدها الرئيسي المثير، امرأة تصحو من نومها لتجد زوجها بين ذراعيها ملطخاً بالدماء، ورأسه مفصولة عن جسده[5]. إياك أن تحسب أيها القارئ أنني بذلك أدافع عن سيمبلين، فهي في معظم أجزائها نفاية مسرحية، وفي أحطِّ مرتبة يمكن أن تنحطَّ إليها الميلودراما... لماذا يُكتب على مسرحنا أن يُبتلى بهذا (النشال الخالد) الذي ينشل قصص وأفكار غيره من الناس ... أقول: إنني لا أجد باستثناء كاتب واحد ـ هوميروس ـ كاتباً مشهوراً ولا حتى السير وولترسكوت يمكنني أن أحتقره احتقاراً جامعاً كما أحتقر شكسبير عندما أقيس عقليتي بعقليته. أشهدُ أن ضيقي به يتفاقم في بعض الأحيان فيبلغُ من الحِدّة والعنف بحيث

---

[1] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص84. وبنيان: هو جون بنيان(1628-1688)م كاتب وواعظ إنكليزي، أهم أعماله رواية (رحلة الحاج).

[2] ينظر نقد شو لبعض مسرحيات شكسبير في: برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص87 وما بعدها.

[3] مختارات من برنارد شو في السياسة والنقد، ص137. بلوتارك: مؤرخ وكاتب سير يوناني(ت172م)، رافائيل هولنشيد: مؤرخ إنكليزي(ت1080م).

[4] لقد كان شو نباتياً لا يأكل لحم الحيوان ولا يستسيغ ذبحه، لذلك نفهم هذه الصورة على أنها صورة تهكمية، وتدل على صورة الإقطاعي الإنكليزي في إيرلندا.

[5] هذا المشهد هو المشهد الثاني من الفصل الرابع من المسرحية، والجثة جثة كلوتن، وهو ليس زوج المرأة، ولكنها حسبته كذلك لأن الوقت كان ليلاً. ينظر: سيمبلين، وليم شكسبير، تح: جى . م. نوزورذي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة من المسرح العالمي، 1992م، ص244.

لا يُسرّي عني فعلاً إلا أن أذهب رأساً إلى قبره فأنبشه وأستخرج رفاته وأرجمها بالحجارة لأنني أعلمُ ـ وأنا أفعلُ ذلك ـ مدى عجزه وعجز عُبَّاده عن أن يفهموا أيَّة صورة أخرى من صور الإهانة أوضحَ وأبلغَ من هذه"[1].

وينطوي هذا المقتطف النقدي على عدة وقفات: أولها استياء شو من الاجتماع حول مسرحية تقدم الصور الإجرامية الفظيعة في مشاهدها الرئيسة، وهي صور خيالية تنطوي على مبالغة قد لا تحدث في الواقع، لذلك يرى شو هذه المسرحية نفاية منحطة لانتفاء الفكر فيها. ويقف شو وقفة أخرى عند فكرة عدم أصالة شكسبير فيصفه بالنشال الماهر، وهناك وقفة أخرى يحتقر فيها برناردشو فن شكسبير احتقاراً يجعله يتمنى لو أنه يرجم رفات شكسبير بالحجارة ليعلم عبّادُ شكسبير ومريدوه من الفيكتوريين أنهم هم المقصودون بهذه الإهانة.

لقد بات من الواضح أن هجوم برناردشو الانتقادي اللاذع على المسرح الشكسبيري هو هجوم على الجانب الفكري والموضوعي منه، ذلك الجانب الذي لا يُرضي الواقع بأيّ جزء منه. ولكن السؤال هنا: هل كان يجب على شكسبير أن يكتب مسرحاً يساير عصرَ برناردشو وواقعَه حتى يتفادى انتقاده ؟. والسؤال الأهم: كيف يمكن لناقد وُصف باللامع، وبأنّ مقالاته من أبرع التقارير النقدية مثل برناردشو أن يحاكم شكسبير على هذا الأساس؟.

ومن هنا يجدر بنا القول بأن برناردشو بوصفه ناقداً بارعاً لا يمكن أن يغفل عن عبقرية شكسبير الفنية، وهو يُقِرُّ بها ويشيد بصاحبها في مواضع متعددة من مذكراته ومقالاته، وهو يقول على سبيل المثال: "إن التباين الهائل بين إبسن وشكسبير هو الذي دفعني إلى أن أحمل على الجزء المزيف من شهرة شكسبير، ولكنّ الفكرةَ التي تقرر أنني ادّعيتُ صراحةً أن مسرحياتي أو مسرحيات أي إنسان آخر أفضل من مسرحيات شكسبير فكرةٌ سخيفة ومنافية للعقل"[2]. ويقول في موضع آخر: "إنّ شكسبير في الدراما مثل موزار في الأوبرا ومايكل أنجلو في التصوير لقد وصل إلى قمة فنّه، ولا يستطيع أحد أن يتفوق على شكسبير"[3].

وبرناردشو بعد ذلك لا يمكن أن تَحْمِلُه السذاجةُ النقدية إلى مطالبة شكسبير بالفكرة والهدف الذي يطمح أن يكون المسرحُ عليه، وهو يدرك تماماً أن شكسبير قد كتب لعصره عصرِ النهضة المسرحية، كتب عن الملوك والأبطال وعن التصادمات الإنسانية، وانطلق من العاطفة والخيال والأسطورة والقصص الشعبية لأنه هدفه هو المسرح، والمسرح فقط. أما برناردشو فهدفُه الفكرة في المسرح، وانطلاقه من العقل والواقع، وهمّه تقديم الحياة الواقعية بموضوعاتها على خشبة المسرح لتحقيق هدف أخلاقي أو تعليمي، وهذا لا ينطبق على عصر شكسبير، فالاختلاف هو اختلاف العصر. وهذا يعني أن هجومَ برناردشو على شكسبير هو هجومٌ على مسرحٍ احتلَّ عصراً غير عصره، هجوم على الخيال وانتصارٌ للواقعية، هجومٌ على الذوق الفيكتوري، والفكر الفيكتوري والجمود الفيكتوري الذي انفصل عن واقعه ورفض موضوعات إبسن الواقعية، وانساق غريزياً إلى شطط العاطفة الشكسبيرية التي لا تمتُّ إلى واقعه بأية صِلة.

وبذلك نرى أن برناردشو حين هزّ عرش شكسبير لم يكن يهدف إلى إعلاء شأن إبسن بقدر ما كان يهدف إلى إيقاظ المجتمع الفيكتوري على واقعه الذي يحيا في مسرح إبسن، ولم يكن يهدف إلى إظهار مقدراته النقدية بقدر ما كان يهدف إلى تعزيز موقفه الواقعي الانتقادي الذي يقتضي منه انتقاد المجتمع الذي بات معجباً بمسرح لا يُمثِّل واقعَه. إن برناردشو حين هز عرش شكسبير لم يقصد انتقاد شكسبير لذاته أو لفنّه أو لمسرحه، وإنما كان يقصد كل القصد انتقاد المجتمع الفيكتوري بما فيه من ذوق فاسد وفكر راكد. وهذا سيظهر جلياً حين يأخذ شو من شكسبير بعض مسرحياته ويُخرِجُها بما يتلاءم مع واقعه ومتطلّبات عصره، مستهدياً بما اختطّه له إبسن من معالم المسرح الواقعي، فكيف تلقّى نقدُ برناردشو هذه المعالم الإبسنيّة ؟.

---

[1] مختارات من برنارد شو في السياسة والنقد، ص210-211.

[2] جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص171.

[3] نفسه، ص215.

- **واقعيّة هنريك إبسن ـ Henrik Ibsen:**

كتب برناردشو في تعليقٍ له: "إنّ إبسن هو الذي أظهر لنا ضحالةَ شكسبير خلال العشر السنوات التي تلت مَقدَم مسرحياته إلى إنجلترا عام 1889م. إنه كان عملاقاً في الأدب الدرامي"[1].

وقد بات البحثُ على قناعةٍ أنّ شكسبير في كلام شو رمزٌ للذوق الفيكتوري الجامد الذي تمسّك بمسرحياتٍ لا تتناسب مع متطلبات العصر الفكرية والفنية. تلك المتطلبات التي وَجدت لها في مسرحياتِ إبسن خيرَ تعبير من وجهة نظر شو.

ففي سيرة تتقاطع إلى حدٍّ بعيد مع سيرة برناردشو نشأ الشاعر والمسرحي النرويجي هنريك إبسن (1828–1906م) في أسرة كانت ميسورة الحال قبل إفلاسها، ممّا اضطر إبسن إلى العمل صغيراً، فاحتشدت سنواتُ حياته الأولى بالكفاح وخيبات الأمل، وجاء ذلك على رهافة حسه، وانطوائه وولعه بالأدب والعوامل المختلفة التي عايَنَها في المجتمع وخصوصاً الثورات التي عمت أوربا عام 1848م. فكان ذلك دافعاً لنموّ روح التمرد على المجتمع، والاتجاه نحو التحرر الفكري، وهذا ما يبدو واضحاً في مسرحياته الأولى، ثم جاء العام 1851م مع فرصةِ عملٍ له لم تنشله من حافة التضور جوعاً فحسب، وإنما هيأت له الاحتكاك بالمسرحيات، والتمرّن على كتابتها وطرائق إخراجها، فقد كان العملُ هو إدارةَ المسرح القومي النرويجي.

ومن هنا بدأت مسرحياته التي أثارت عليه حَنَقَ النقاد فغادر النرويج عام 1864م إلى روما لعله يلقى حريةً يكتب في حماها لوطنه النرويج[2]، فكتب مسرحيته الشعرية (براند) عام 1866م التي هاجم فيها المواقف المثالية المتزمتة لأحد رعاة الكنيسة اتجاه الله والناس. وكانت المسرحيةُ قويةً في هجومها على الكنيسة، وفي دعوتها الشديدة إلى الإخلاص للرسالة السماوية. ومما يدل على غضب إبسن أنه كتب: " في الوقت الذي كتبتُ فيه (براند) كان هناك دائماً على منضدتي عقرب محبوس في كأس فارغة. كان الغضبُ يستولي على ذلك الحيوان من وقت لآخر. وتعوّدْتُ أن ألقيَ إليه بقطعة من فاكهة ذابلة، فكان ينقضُّ عليها في غضب ويقذف سُمَّه فيها، وحينئذ يستعيد توازنه. أليس هذا هو ما يحدث لنا نحن الشعراء؟ إنّ قوانين الطبيعة تنطبق كذلك على الحياة الفكرية"[3].

وقد كان إبسن ينفّس عن غضبه وتمرده وانتقاده للمجتمع في مسرحياته التي يرسلها تباعاً. وقد أرسل المسرحية الشعرية (بيرغنت)1867م التي تعرض شخصية المواطن النرويجي في جمودها ومثالبها، فقوبلت بالهجوم والغضب[4]، وكان ذلك يُظهِر له فعالية المسرح في تنفيذ رسالته الانتقادية، ففي رسالة له لناشره قال: "إنه يحاول بشكل مدروس أن يضع قوى وصراعات الحياة الحديثة في قالب مسرحي، وكانت نتيجة هذا التوجه مسرحية أكثر واقعية ـ وإن تكن أقل أهمية ـ هي الكوميديا الاجتماعية (رابطة الشباب)"[5] التي كتبها 1869م، وهاجم فيها السياسيين النرويجيين، وبذلك ركّز إبسن اهتمامه وجهوده الإبداعية المسرحية على قطاع مسرحي نثري يتّخذ من الحياة الواقعية أساساً للصراع، فكانت المسرحيات الاجتماعية، وكان "أعظم هدف خصّصه إبسن في عصره، هو بعث الدراما الاجتماعية الكبيرة التي أفرزت تراجيديا المواطنين. بدأ من الأساسات الأولى التي كشفت العلاقات التافهة والصغيرة بين الناس والشخصيات المسرحية بطبيعة الحال، دافعاً بالتراجيديا إلى السطح، هذا ما كان يمثل الطفرة الأولى في هذا المضمار كتجارب جديدة تنهض في تاريخ الأدب الدرامي. سعى إبسن إلى حيث يقف الناس ليرفعهم معه إلى درجة عليا من التفكير والعلاقات"[6]. وكانت أولى دراماته الاجتماعية ذات البنية

---

[1] مسرح برناردشو، ص317.

[2] ينظر: الموسوعة العربية، 1/ 82. و: المدخل إلى الفنون المسرحية، ص97–98.

[3] إبسن، موريس غرافييه، تر: نيرفانا مختار حراز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981م، ص9.

[4] ينظر: الموسوعة العربية، 1/ 82.

[5] الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ج. ل. ستيان، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1995م، ص32.

[6] تاريخ تطور الدراما الحديثة: جورج لوكاتش، تر: كمال الدين عبد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م، 1/ 487.

المسرحية الواقعية المتينة هي مسرحية (دعائم المجتمع) 1875م، وفيها يزيح إبسن الستار عن نفاق قادة المجتمع ليكشفَ فسادهم وخيانتهم وتهافتهم على الثروة والسطوة، وليصل في النهاية إلى أن المجتمع لا يقوم بهؤلاء الخونة، وإنما دعائمُ المجتمع هي المرأة والصدق والحرية[1]. ويمكن القول إن هذه المسرحية قد حددت مجال المسرحيات الأخرى التي تلتها، لأنها تدور عموماً على فكرة فساد المجتمع وزيف مبادئه وعلاقاته.

لكن المسرحية التي سيقترن اسم إبسن الشهير بها هي مسرحية (بيت الدمية) 1879م[2]، وهي مسرحية تكشف زيف مبادئ الزواج وعلاقة الرجل بالمرأة، ففي سياق المسرحية نجد أن (نورا) بطلة المسرحية تتبدّل من زوجة ساذجة وطائشة تبدو دميةً في مظهرها وعلاقتها مع زوجها إلى امرأة تؤكد حريتها واستقلاليتها فتغادر في نهاية المسرحية البيت بكل صرامة وهدوء مغلِقةً الباب وراءها لتجد لها عملاً. و" هذه المسرحية ليست أعظم مسرحيات إبسن ولكنها على وجه الترجيح أبرز أعماله، بمعنى أنها غيّرت مجرى الأدب تغييراً حاسماً "[3]. فحين أغلقت نورا الباب وراءها فإنها أغلقت الباب على نظرات المجتمع ومبادئه حيال المرأة التي تقتصر واجباتُها على أبنائها وزوجها ضمن البيت، وليس لها خارجَه أيُّ عمل. وعلى هذا كانت رؤية إبسن المعارضِة للمجتمع تحدد وظيفةً أخرى للمرأة. ومع إغلاق نورا هذا الباب فتحت عليها وعلى إبسن أبواب النقد اللاذع والهجوم الشديد، مما اضطره إلى تعديل الخاتمة عند عرض المسرحية في ألمانيا بحيث تقرر نورا في آخر لحظة البقاء في البيت مع الزوج والأولاد[4].

وعلى عادة إبسن في مواجهة النقد الشديد بمزيد من التمرد والإمعان في الهجوم، يردُّ بمسرحية (الأشباح) 1881م. ويصوّر فيها الزواج القائم على التقاليد البالية، حيث تصر بطلة المسرحية (مسز ألفنج) على الولاء لزوجها وبيتها بخلاف نورا، على الرغم من انحلال الزوج أخلاقياً. وفي النهاية لا ينال الأسرة إلا الخراب والبوار والفساد والأمراض الوراثية، فكانت النهاية المأساوية في نظر إبسن نتيجة هذا الزواج الموافق لمبادئ المجتمع الفاسد، وهذا ما أهاج عليه غضبَ النقاد والمحافظين فانطلقوا ينعتون المسرحية (بالقُرَحِ البغيضة) و(البالوعات المقرفة) وبأوصاف البذاءة والعفن[5].

وقد أصر إبسن على المضي قُدُماً في موقفه التقريعي المتمرد فردّ على النقاد بمسرحية (عدوّ الشعب) 1882م، التي "تعد من أكثر الأعمال واقعيةً وانتقاداً وإتقاناً وحيوية، إذ تُكتسب استمرارية الاهتمام بها من استمرار الشر والفساد والانتهازية، والكفاح الدائم من أجل الخير والحقيقة والمصلحة العامة. ولموضوع المسرحية أبعاد إنسانية واجتماعية وسياسية واضحة لأنها تركّز على الجوانب السلبية في بلدة يتحكم في سلوك أهلها الكذبُ والمصالح الذاتية بغضّ النظر عما سيجلبه ذلك من نتائج مأسويّة على المجتمع"[6]. وذلك لأن المسرحية تعرض قصة بلدة نرويجية تقيم بلديّتُها منتجعاً على ينابيع المياه الحارة فيها، وتأمل الأرباح الطائلة من ذلك، لكن طبيباً في البلدة ـ وهو أخو عُمدتِها صاحب الإسهام الأكبر في المشروع ـ يكتشف أن مياه الينابيع آسنة وسامة وخطيرة على صحة أهل البلدة، فتُعارِضُه البلديّة، ويعارضه أهلُ البلدة معارضةً شديدة لأن هذه الحقيقة ستضرّ بمصالحهم الذاتية. وعلى ذلك يبدو "أن بطل المسرحية (عدو الشعب) هو على نحو ما هنريك إبسن نفسُه في الحياة العملية، هو ناقد مكروه لأنه يقول الحقيقة الواضحة لآذانٍ لا ترغب في سماعها، فيُتَّهَمُ بصوت عالٍ بأنه عدو

---

[1] ينظر: أعمدة المجتمع، هنريك إبسن، تر: أحمد النادي، سلسلة من المسرح العالمي 203، وزارة الإعلام، الكويت، 1986م، ص177. (الحوار بين بيرنك والآنسة هسل في ختام المسرحية).

[2] عُرفت هذه المسرحية الشهيرة في الأدب العالمي باسم (نورا) على اسم بطلتها الرئيسة، وعُرف إبسن بأنه مؤلف نورا أو بيت الدمية.

[3] إبسن النرويجي (دراسة)، ص150.

[4] ينظر: مسرح برناردشو، ص129. و: الموسوعة العربية، 1/ 82.

[5] ينظر: المدخل إلى الفنون المسرحية، ص99. و: الموسوعة العربية، 1/ 82.

[6] عدو الشعب، هنريك إبسن، فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012م، ص16.

الشعب"[1]. وهذا الرمز مع وضوحه وشفافيته يؤذن ببداية مرحلة رمزية من مسرح إبسن، تكون مسرحية (البطة البرية) من أروع مسرحياتها.

لقد أرسى إبسن دعائم الواقعية في المسرح، وكانت مسرحياته الأربعة النماذج المُثلى لها، فجسّدت غايةَ ما أراد إبسن من موقفه الواقعي الذي رأى أنّ المسرحَ أصلحُ له.

والحق أن رسالة إبسن الواقعية الفكرية لم تكن جديدة أو مبتكرة في مجال الأدب والفن، ولا حتى جديدة على فكر برناردشو، لأنها سليلةُ المناخ الفكري السائد في ذلك العصر. ولكنها على يد إبسن جُعِلَت في قالب فعّال ومؤثّر، فلم تلقَ محاولاتُ اتخاذ الإنسان العادي وعلاقاتِه وقضاياه مادةً للأعمال الدرامية نجاحاً باهراً إلا على يد النرويجي إبسن. فـ"لقد كسا إبسن هذه القضايا لحماً، وألبسها رداءً إنسانياً، وقدّمها لمعاصريه على شكل أفراد من البشر يجدون أنفسهم في مواقف إنسانية معينة"[2].

فلا عجب أن تغدو مسرحيات إبسن الأربعة الآنفة الذكر مدرسةً في المسرح الواقعي، تُستَنْبَطُ من خلالها خصائصُ هذا المسرح، وتكون مثالاً لكلِّ مَن أراد السير على منوال إبسن الذي اعتمد في تكوين مسرحه على قوّتين عظيمتين هما: التوق العارم إلى الحقيقة، والشعور الاستثنائي بالحالة الدرامية التي يمكن أنْ تجلّيَها[3].

إن توقَ إبسن إلى الحقيقة يدفعه إيمانٌ عميق بكرامة الإنسان وقيمته وإرادته التي تستطيع القيام بالتغيير، لذلك نراه ينقّب عميقاً في مشاكل عصره الاجتماعية فيفضح الفساد ويهاجم المفسدين، وينتصر للحقيقة، ويقف في وجه المؤسسة الدينية فاضحاً نفاقها، ويصيح في وجه التقاليد الاجتماعية التي لا تورث الإنسان إلا المهانة والخسارة، وفي كل ذلك كان المغزى الأخلاقي حاضراً، لأن غضب إبسن هو غضب الحقيقة في وجه الزيف الذي يعمُّ المجتمع. وخلاصة الأمر "أن المادة الرئيسية عند إبسن هي التعبير عن الثورة، وهذا العنصر قد نجده مكتوماً أو متخفّياً أو مكبوتاً، ولكنه لا يغيب أبداً في مسرحياته"[4].

إنّ إبسن ثوريٌ إذَنْ، وثورتُه اجتماعيةٌ، ثورةُ الحقيقة الواقعية على الوهم الباطل. لكنه لم يقم بها شخصياً وإنما وفّر لها المسرح بشخصياته بعد أن نفض عن المسرح كلَّ ما علق به من المهازل الرخيصة، والمسرحيات التجارية، والمسرحيات المَلَكيّة الأسطورية السابحة في الخيال الجامح، وبخاصة في المأساة. فجاءت الشخصيات في الواقع الحياتي العادي لا من الأبطال والأفراد ذوي الصفات مستحيلة الوجود، وصار الصراع بشرياً بعد أن كان قدراً محتوماً تُنزلُه الآلهةُ بالبشر أو ببعضها، وبذلك "أنزل إبسن المأساة من برجها العاجي، وأصبح الصراع صراعاً حياً بين آدميين نتمثَّلهم أحياء بيننا"[5].

لقد سخّر إبسن المسرح في خدمة انتقاداته الثورية الاجتماعية، وأفاد من قدراته إلى أبعد حدّ، فكانت مسرحياتُه حيويةً غنيّةً بألوانٍ من المشكلات الاجتماعية، حتى بدا لموريس غرافييه أن إبسن قد كتب أيضاً كوميديا إنسانية أو نرويجية على الأقل[6]. ويضاف إلى ذلك أن إبسن بمجده المسرحي هذا صار مهندساً رئيساً للواقعية في المسرح حسب لويس فارجاس[7].

---

[1] نفسه، ص20.

[2] مسرح برناردشو، ص320-321.

[3] ينظر: الشاعر في المسرح: رونالد بيكوك، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1978م، ص111.

[4] المسرح الثوري "دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه"، روبرت بروستاين، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت، ص41.

[5] بين إبسن وتشيكوف: علي مصطفى أمين، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص19.

[6] ينظر: إبسن، موريس غرافييه، ص214.

[7] المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، تر: أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م،.ص175.

لقد عرف برناردشو مهندس الواقعية هذا من صديقه وليم آرشر الذي تعلّم النرويجية، وانسحر بإبسن ونقل إلى شو بدوره هذا السحر على حد تعبيره[1]. وقد تمكّن مسرح إبسن من لُبِّ برناردشو لِمَا بين إبسن وبرناردشو من وحدة أفكارٍ وميول اتجاهَ انتقادِ المجتمع الفاسد، وبدا إبسن ثورياً مثل فاجنر الثوري في نظر شو، فكتب شو أهم كتبه في النقد المسرحي عن مسرح إبسن وسمّاه (جوهر الإبسنيّة ـــــــ The Quintessence of Ibsenism) عام 1891م، وضع فيه شو انطباعاتِه عن مسرح إبسن، وقارن بين مسرحه وضحالة المسرح الإنكليزي. والكتابُ كما يقول تشسترتن: "مُطنب السرد، حماسي الدفاع، قوي الحجة، مفعم بالروح، وكل فقرة منه تثير الملاحظة والمناقشة"[2].

وقد انتهى شو في الفصل السابع من جوهر الإبسنية (شو وإبسن ـ مغزى المسرحيات) إلى أنه "تتلخص الفكرة الأساسية في المسرحيات التي كتبها إبسن في أن العبودية الحقيقية في الوقت الحاضر هي العبودية للمُثُل العليا"[3]. ورأى شو بأن مَن يقول إنّ اتجاه مسرحيات إبسن لا أخلاقي ومنافٍ للفضيلة مُصيب، وذلك إذا نظرنا إلى أن الأخلاق هنا تعني المُثُل السائدة في المجتمع، وهكذا جميع الأديان، فهي تبدأ دائماً بالثورة على الأخلاق الجاهزة [4]. ولذلك يقول شو: "ويجلس إبسن بلا شك مع الأنبياء جنباً إلى جنب، عندما كرّس نفسه وحياته لإيضاح حقيقة أن روح الإنسان في حالة نمو دائم بحيث تعلو دائماً وبصفة مستمرة فوق المثل العليا"[5].

ورأى شو أن رسالةَ مسرح إبسن هي الحقيقة، وأن قانونَه هو إرادةُ الإنسان الحية، وما دامت الإرادة تتغير فإنها لا بدّ أن تثور على الأخلاق الجاهزة السائدة[6]. لذلك استشف شو القاعدة الذهبية لمسرح إبسن الواقعي القائم على الحقيقة والإرادة، وهي كما يقول شو "القاعدة الإبسنية هي ألا يكون هناك قاعدة"[7].

لقد تلّقى برناردشو مسرحَ إبسن بشغاف قلبه، وحلّله تحليلاً نقدياً عميقاً بكل ما أوتي من وعي نقدي، وخرج بجوهر الإبسنيّة كما سماها، فجعل من نفسه (رسول الإبسنية) على حد تعبير باندولفي[8].

وقد أدى هذا الرسولُ شو رسالتَه بأمانة، ودافع عن إبسن أشدَّ دفاع حين اجتاح مسرحُ إبسن الأوساطَ الإنكليزية عام 1889م وقوبل بالسخط والغضب الفيكتوريَّين، وما كان من شو إلا أن تأهّب بكفايته النقدية للدفاع عن رسالة إبسن فتوجّه نحو صنم الفيكتوريّين (شكسبير) وهدمه فوق رؤوسهم مبيّناً الفرق بين مسرح إبسن الواقعي ومسرح شكسبير الذي لا يتناسب مع الحاجة الفنية للمجتمع الفيكتوري. فبرناردشو يرى أن شكسبير وضعنا على المسرح دون عُقَدنا (مواقفنا) بموضوعاته التي لا تمتُّ للحياة بصلة، بينما جاء إبسن ليضعنا على المسرح بمواقفنا وشخصياتنا وأمورنا التي تحدث لنا في الحياة العامة[9]. وبذلك يكون شو قد حاكم شكسبير بمعايير إبسنيّة، ولكنه ـ كما رأينا ـ كان يحاكم الذوق الفيكتوري الجامد لا شكسبير على وجه الحقيقة.

---

[1] ينظر: جورج برناردشو حياته بقلمه، ص68.

[2] برناردشو الكاتب الناقد، ج. ك. تشسترتن تر: يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الأديب، لبنان، ع 9، 1 سبتمبر، 1954م، ص39.

[3] مختارات من برناردشو في السياسة والنقد، الفصل السابع من جوهر الإبسنية، ص248.

[4] ينظر: نفسه، 256– 257.

[5] نفسه، ص257.

[6] مختارات من برناردشو في السياسة والنقد، الفصل السابع من جوهر الإبسنية، ص258– 259.

[7] نفسه، ص264.

[8] تاريخ المسرح، فيتو باندولفي، تر: الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1985م، 4/ 125.

[9] ينظر كلام شو في : إبسن النرويجي(دراسة)، ص25– 26. وقد سبق ذكره.

لقد أعجب برناردشو بالمسرح الإبسني أيّما إعجاب، لأنه وجد فيه مُتَنَفَّساً فنيّاً لأفكاره، وقد نبّهه إبسن على أثر المسرح الفعال في عرض هذا النوع من النقد الاجتماعي، وقد كان إبسن نفسه شاعراً فتنبّه على فعالية المسرح لبث أفكاره[1]. لذلك عندما بدأ برناردشو بكتابة المسرح كان إبسن هاديَه الأولَ من موضوعاته وتقنياته الفنية، إلى أدق تفاصيل مسرحه، و"أكثر ما كان يعجبه في إبسن هو الأسلوب الذي كان الأخير يتّبعه لجعل جماهيره تشعر أن ما تراه على المسرح هو ما كان يجري في بيوتها، وجوهر اهتمام شو هو الهجوم المباشر، وليس منهجُه إلا نسخة كوميدية عن موضوعات إبسن الأساسية: التمرد ضد المجتمع، والإنسان الحقيقي ضد الإنسان المزيف"[2].

لقد عاين برناردشو المواقفَ التي عاينها إبسن نفسَها، وقدّم الاستجاباتِ نفسَها مستعيناً بما ورثه عن إبسن من مواقف وقضايا وشخصيات وأساليب. ولا ريب أن إبسن بمسرحه الواقعي الفذّ كان في نظر شو رجلَ الساعة، ولكنّنا لا يمكن أن نغفل عن أنّ شدة تملُّك الواقعية الانتقادية من برناردشو جعلته يقدّم إبسن من وجهة النظر الواقعية الذهنية الفكرية البحتة. فإبسن في نظر شو معلّم وناقد ومهاجم للمُثُل، ومصمّم على تحطيمها. ولكنّ إبسن شاعرٌ أيضاً، وهذا لم يكن ذا فائدة كبيرة من المنظور الواقعي عند برناردشو، وقد رأينا أن إبسن تحوّل إلى الرمزية بعد مسرحياته الواقعية، فلعله جمع بين شعريّته وواقعيته. لكنّ برناردشو لا يفيد من إبسن إلا بما يرفد الواقعية الانتقادية عنده، وفي ذلك يرى رياض عصمت أن برناردشو " كان ذهنيَّ التوجه، مرحليَّ الأهداف وآنيَّ التطلعات، وبالرغم من إعجابه بواقعية إبسن إلا أنه لم يَتَفَهَّمْ تماماً رمزية إبسن وشاعريته. وبذلك كان المسؤول الأساسي عن تعميم صورة مغلوطة عن إبسن في بريطانيا إلى درجة أنّ عودةَ الكاتب النرويجي في أواخر حياته إلى المزج بين مرحلته الواقعية وبداياته الشعرية الخالصة قوبلت بالسخط والاستنكار أوربّياً نتيجة التأثّر بالدعاوى التي كرّسها شو. لكنّ هذا بالذات يؤكد لنا بالدليل القاطع مدى انتشار تأثير شو في زمانه، وقوة ذلك التأثير"[3].

ومهما يكن من أمر، فإنّ برناردشو قد وجد في مسرح إبسن ملاذَ أفكارِه الواقعية الانتقادية وغذاءها، وقد أفاد من إبسن واقعياً إلى أبعد حدّ، وتأثّر بمسرحه الواقعي أعمقَ التأثير، وهذا سيظهر في مسرحياته التي اعتمدت تقنيات إبسن الفنية، وأهم هذه التقنيات إحلال المناقشة بدلاً من الحل في المسرحية، وهذا أمر مهم بالنسبة إلى دراسة مسرح برناردشو، لأن الواقعية كانت سمة مسرحه جلِّه إنْ لم يكن كلَّه. وإلى ذلك يشير أحمد خاكي إذ يقول: "إن المسرحية في إنجلترا قد انتقلت من الطابع الرومانسي القديم إلى الطابع الواقعي بفضل برناردشو الذي دعا إلى فنِّ هنريك إبسن، وكتب عنه وألّف مسرحيات على نَسَقِه، وظلَّ خمسين سنة أو تزيد يكتب مسرحيات على الأسس الواقعية التي بدأ بها هنريك إبسن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[4].

لقد كان مسرحُ إبسن الواقعي المعلّمَ الحقيقي لمسرح برناردشو، ذلك لأنه قدّم إليه كلَّ ما يلزم من تفاصيل موضوعية وفنية لحياة تجربةٍ مسرحيةٍ واقعيةٍ جديدةٍ على يد برناردشو. ولكن الأهم من ذلك أن مسرح إبسن بحضوره على الساحة البريطانية، قد هيّأ الأسماعَ وحضَّرَ الأذهانَ، وهذّبَ العقولَ والقلوبَ لِتَقبُّلِ مسرحٍ واقعيٍّ جديدٍ شديدِ الوطأةِ على معايب المجتمع، هو مسرح برناردشو.

---

[1] ينظر: إبسن النرويجي(دراسة)، ص27.

[2] الشاعر في المسرح، ص127.

[3] المسرح في بريطانيا، رياض عصمت، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط2، 2012م، ص185.

[4] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص134.

❖ **خاتمة:**

لقد كان مجال العمل في النقد الموسيقي والمسرحي في الصحافة أرحبَ مجال حرٍّ استعرض فيه برناردشو فكره وذوقه ورأيه النقدي، وهذّب فنّه وعزّز أسلوبه، وزاد معارفه. ولمّا كانت الصحافة في نظر برناردشو ميدان الحرية الفكرية والنقدية، ووعاء الكلمة الجريئة والفكرة المتمرّدة، فإنّ ذلك طبع تجربته النقدية بطابع ذاتيّ، وهذا واضح في تفضيلاته النقدية التي تجلّت أولاً في إعلائه من شأن الموسيقي فاجنر لأنه يؤلف أوبرات تقوم على الفكر وتتماشى مع الواقع، وهو بذلك موسيقيّ ثوري في نظر شو، بينما يعكف شكسبير ـ في مجال المسرح ـ على التهويمات الأسطورية والتهويلات الخيالية التي لا يمكن أن يعيشها الإنسان أو أن يعانيها في واقعه. لذلك كان هجوم شو على مسرح شكسبير هجوماً على مسرح غير واقعي وغير ذي رسالة اجتماعية، وهو ليس هجوماً على شكسبير بقدر ما هو هجوم على الركود الذوقي والفكري الفيكتوري الذي هام بمسرح شكسبير مع أنه لم يُؤلَّف له ولا يُمثَّله. ولا يمثّل روح العصر واقعيّاً في نظر شو إلا مسرح إبسن الذي عزف عنه العصر الفيكتوري. هذا المسرح الذي يمور بالموضوعات الواقعية التي تعرّي مشكلات العصر ومفاسده بروحٍ تمرّديّةٍ انتقادية عارمة، لذلك كانت تجربة شو النقدية تحتفل بهذه الروح الانتقادية الإبسنية بشدة، وتفضّل مسرح إبسن الواقعي على ما سواه. ومن ذلك كلِّه يمكن الكشف عن مدى التماهي بين تجربة برناردشو النقدية وموقفه الواقعي الانتقادي الذي حكَّمَه أولاً وآخراً في نظرته النقدية الذاتية إلى كلِّ عمل فنّي وأدبي.

❖ **قائمة المصادر والمراجع والدّوريات:**

1. إبسن، موريس غرافييه، تر: نيرفانا مختار حراز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981م.
2. إبسن النرويجي (دراسة)، ميوريل برادبروك، تر: فؤاد كامل وكامل يوسف، مكتبة مصر، القاهرة، 1964م.
3. الأدب الإنجليزي، بول دوتان، تر: دائرة المعارف الأدبية والعالمية، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1948م.
4. الأدب الإنجليزي مقدمة قصيرة جداً، جوناثان بيت، تر: سهى الشامي، دار هنداوي، مصر، ط1، 2015م.
5. الأدب الإنجليزي من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينيات القرن العشرين، ج. ثورنلي وج. روبرتس، تر: أحمد الشويخات، دار المريخ، الرياض، 1990م.
6. أعمدة المجتمع، هنريك إبسن، تر: أحمد النادي، سلسلة من المسرح العالمي 203، وزارة الإعلام، الكويت، 1986م.
7. برنارد شو، سلامة موسى، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط1، 2014م.
8. برنارد شو تاريخ حياته الفكري، أحمد خاكي، دار المعارف، مصر، ط1، 1967م.
9. برنارد شو الكاتب الناقد، ج. ك. تشسترتن تر: يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الأديب، لبنان، ع 9، 1 سبتمبر، 1954م.
10. بين إبسن وتشيكوف: علي مصطفى أمين، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
11. تاريخ تطور الدراما الحديثة، جورج لوكاتش، تر: كمال الدين عبد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م.
12. تاريخ المسرح، فيتو باندولفي، تر: الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1985م.
13. جورج برنارد شو، ميشيل تكلا، دار نشر الثقافة، مصر، ط1، 1946م.
14. جورج برنارد شو حياته بقلمه، جورج برنارد شو، تر: وجدي الفيشاوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
15. الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ج. ل. ستيان، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1995م.
16. سيمبلين، وليم شكسبير، تح: جى . م. نوزورذي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة من المسرح العالمي، 1992م.
17. الشاعر في المسرح: رونالد بيكوك، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1978م.
18. عدو الشعب، هنريك إبسن، فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012م.
19. في الأدب الإنجليزي، محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1965م.

20. قادة الفكر الحديث (كارل ماركس- برنارد شو- هـ. ج. ويلز- جود- جوليان هاكسلي- الدوش هاكسلي)، ج. ب. كوتس، تر: منير بعلبكي، سلسلة علم نفسك (2)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1954م.
21. لمحة من المسرح الإنجليزي، زكي طليمات، الهلال، مصر، ع 2، 1 فبراير، 1941م.
22. مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي، إيفور إيفانس، تر: زاخر غبريال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.
23. مختارات من برنارد شو في السياسة والنقد، جورج برنارد شو، تر: عمر مكاوي، دار الهلال، مصر، 1965م
24. المدخل إلى الفنون المسرحية، فرانك م. هوايتنج، ترجمة: كامل يوسف ودريني خشبة وآخرين، دار المعرفة، القاهرة، 1970م.
25. المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، تر: أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
26. المسرح الثوري "دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه"، روبرت بروستاين، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت.
27. مسرح برنارد شو (تحليل علمي دقيق لأصوله الفنية والفكرية)، علي الراعي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963م.
28. المسرح في بريطانيا، رياض عصمت، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط2، 2012م.
29. من الأعمال المختارة (1) بيوت الأرامل، العابث، جورج برنارد شو، تر: محمود علي مراد، سلسلة من المسرح العالمي (33)، وزارة الإعلام، الكويت، يونيو، 1972م.
30. موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ب .. إفور إيفانز، تر: الشريف خاطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999م.
31. الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط1، 2008م.
32. مولع بفاجنر، جورج برنارد شو، تر: ثروت عكاشة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009م.
33. نظرية المسرح الحديث، إريك بنتلي، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م.
34. الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية، الرشيد بوشعير، دار الأهالي، دمشق، ط 1، 1996م.