جامعة سيدي محمد بن عبد الله

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

ظهر المهراز – فاس.

مركز دراسات الدكتوراه: الجماليات وعلوم الإنسان.

تكوين الدكتوراه: التعابير والأشكال الرمزية.

تخصص: اللغة العربية وآدابها.

جمالية التواصل بين الفلسفة والإبداع الأدبي: المسرح نموذجا

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

إعداد الطالب الباحث:

إبراهيم حقاوي

ر.و.ط: 2424314200

تحت إشراف الأستاذين:

الدكتور إدريس الذهبي

الدكتور محمد حجاوي

السنة الجامعية:

2020/2019

إهـــداء

الحمد لله الذي وفقنا لهذا، ولم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا.

- إلى روح أمي الطاهرة التي غيبها الموت خلسة. تغمدها الله بواسع رحمته وأسكنها فسيح جناته.
- إلى أبي الكريم الذي علمني اقتحام الصعاب، وزرع في نفسي حب العلم والمعرفة، و أنار طريقي بخبرته الطويلة والمتفردة.
- إلى والدتي الرؤوم التي كانت لي سندا في كل خطوة خطوتها، وغمرتني بالحب و الحنان، و بجميل السجايا، وحسن التربية .... حروف العشق عجزت عن نظم أشعاري اعترافا بتضحياتها الجسام.
- إلى روح جدتي الطاهرة التي هد موتها كياني، تاركة الأسى والحزن العميق يساور سهوب القلوب.
- إلى روح والدي العزيز الذي احتضنني بشغف و حرص شديد، تعلمت منه الصبر والصمود، ونكران الذات، فظل يردد على مسامعي دائما:

تعلم فليس المرء يولد عالما **** و ليس أخو علم كمن هو جاهل

- إلى ريحان حياتي ،ورفقاء دربي أخواتي وإخوتي كل باسمه وقدره حفظهم الله تعالى، ووقاهم من كل شر.
- إلى كل من أسهم بقليل، أو بكثير في إخراج هذا العمل إلى حيز الوجود .
- إلى كل الأساتذة الأجلاء الذين سهروا على تربيتنا وتعليمنا بالمغرب وتونس.
- إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

✍... إبراهيم حقاوي

كلمة شكر و تقدير

- أتوجه بالشكر الجزيل، والدعاء الخالص إلى أستاذي الجليل أستاذ الأجيال، فضيلة الدكتور يونس لوليدي الذي يرجع له الفضل كل الفضل لبلوغ هذه المرحلة المتفردة من حياتي، فلقد كان المشجع و السند، ومنه كنت أستمد المدد.
- إلى أستاذي المشرف سماحة الدكتور محمد حجاوي الذي نهلت منه الحكمة، وشجعني باستمرار على البحث والتنقيب، ومواصلة المسار العلمي رغم كل المثبطات والعقبات.
- وأتقدم بجزيل الشكر، وكامل العرفان لأستاذي المشرف الدكتور إدريس الذهبي الذي مهما استرسلت في الكلام عنه، فلن أوفيه حقه، فجزاه الله عني أحسن الجزاء. فقد كان بحق أستاذا نبيلا، و مربيا ناصحا ظل يرشدني، ويذلل الصعاب التي تعترضني طيلة مسار البحث الأكاديمي الرصين.
- وأشكر أيضا من كل دواخلي الصرح العلمي العتيد جامعة سيدي محمد بن عبد الله، أطرا، أساتذة، موظفين، تقنيين، وطلبة، وأخص بالتقدير والامتنان كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس العامرة، والفريق البيداغوجي لماستر "حوار الثقافات في الثقافة العربية الإسلامية "الذين أسهموا في شحن معرفتي، وصقل شخصيتي وتهييئي للبحث العلمي، وزرعوا أيضا في قلبي حب الآخر.
- وأغتنم الفرصة لأشكر من صميم القلب والفؤاد كل أساتذتي النبلاء الذين نهلت من علمهم الوفير بجامعة رقادة في تونس.
- والشكر موصول أيضا للسيد المحافظ السابق الأستاذ المحترم عبد السلام الهواري، الذي أسدى إلي خدمات جليلة في سياق تيسير الاستفادة من بعض المراجع لإنجاز بحثي هذا.

مقدمة:

مقدمة:

كان الإنسان، ولا يزال الكائن الذي يسعى إلى الحقيقة المعرفية. وكشف أسرار الكون. وكانت اللغة أولى أشكال الترميز الموضوعي. وبعد سبكه أغوار الكلمات، قام بغزلها، ونسج بها خيوطا فنية، عبر من خلالها عن تجاربه وانفعالاته مع الكون، والنفس الداخلية، ليس للتحليل والتعليل، بل إلى إنتاج بنية أدبية، محاولا من خلال تمثيلاتها وصورها إعادة إنتاج العالم، وهذا ما ولد تداخلا بين الفلسفي والأدبي.

ولا شك أن الحديث عن اقتران الفلسفة بالأدب كمصدرين رئيسين للوعي سوف يثير الكثير من الأسئلة، خاصة من أولئك الذين تعودوا أن يضعوا جغرافية وحدودا بينهما، ما دامت الفلسفة في نظرهم هي المنطق والعقل المنظم، الذي لا يستند إلا على الحقائق، ولا يعني سوى باليقين. وما دام الأدب في زعمهم لا يمثل سوى الخيال والمشاعر، والأحاسيس.

لعبت الأسطورة دورها الأعظم في تشكيل الفلسفات المختلفة والآداب، وبظهور الفلسفة اليونانية أصبح الجدل قائما بين الميتافيزيقا والشعر تنافرا عند البعض وتقاربا عند البعض الآخر.

ولأن الوجدان والجمال تمازجا لم يعد من الممكن رفض الشعر ولا التخلي عن الفلسفة، ويمكننا أن نستشهد تاريخيا بتلك الدّرر التاريخية التي خلفها كل من هوميروس Homère، هزيود Hésiode، سوفوكليس Sophocle، حيث كانت تحمل بين طياتها أفكارا فلسفية ذات قيمة إنسانية عالية، جسدت ملامح الإنسان وتساؤلاته عن الكون والوجود، وكان لها تأثيرا في أدباء ومفكرين من عصور متتالية.

فالحديث عن تواصل الفلسفة والأدب، إنما هو حديث عن العلاقة بين المضمون الفكري والشكل الإبداعي، وهو ما يصب في خانة الإبداع ويترك أثرا في المتلقي.

وقد شغلت العلاقة بين الشكل والمضمون حيزا كبيرا من الدراسات والدارسين على مر العصور، حيث تكمن قيمة هذه القضية في تحديد جمالية العمل الأدبي، ما ولد اختلافا في المواقف، فهناك من يربط الجمال الإبداعي بالشكل "المدرسة الشكلانية"، ومن جهة أخرى نجد من يربط قيمة الجمال بالمضمون "المدرسة الأخلاقية"، إلا أن أي عمل هو في الحقيقة

ينبغي له أن يجمع بين جمالية الشكل والمضمون واللفظ والمحتوى، لأنهما وجهان لعملة واحدة، ألا وهي الإبداع من أجل تحسين الذوق الحسي والثقافي لدى الملتقي.

ولئن كان المسرح من أهم الإنتاجات الإبداعية، وأول أشكال التعبير الذي اجتمعت فيه الفلسفة بالأدب، وعبر من خلاله الإنسان عن مواقفه الفلسفية بأساليب فنية.

ويعد المسرح من أقدم الأشكال التعبيرية، التي اتخذها الإنسان كممارسة إبداعية، للتعبير عن التجارب الإنسانية، وما تحمله من متناقضات لهذا كان العمل المسرحي سباقا في رصد مختلف تلك التجارب، وتعامل معها من منظور أشمل وأعم، حيث استطاع نقل الواقع بطريقة مغايرة له، إذ يجد فيه الإنسان أحلامه وأمانيه التي لم تتحقق.

ونسجل من خلال العملية المسرحية أنها وجدت لتقييم الواقع الإنساني، محاولة إعطاء ملاحظات أساسية عن سلوكه، لذلك نجد عوامل المسرح لا تهتم بنقل الحياة كما هي، وإنما تحاول أن تمثل الحياة وفق ما يجب أن تكون، اعتبار من أن المبدع يرى من الحياة اليومية العادية حياة غير منظمة وغير مستقرة، تقوم على الفوضى ومبدأ القسوة والعبث، لذلك يعمل المبدع المسرحي من هذه الزاوية على رفضها، محاولا تجاوز هذه الرتابة والفوض إلى عالم يراه أفضل الإنسان والإنسانية.

كل هذا يتطلب من المبدع أن يتوفر على ملكة واسعة من الخيال والتجربة الإنسانية، حتى يتسنى له تقديم عمل إبداعي يجمع بين الفلسفي والفني، حتى يؤدي رسالته من غير نقص في المعنى واللفظ، وليحقق جمالية المتعة والتثقيف.

من هذا المنطلق، يسعى هذا البحث إلى إثراء النقاش الدائر حول العلاقة القائمة بين الفلسفة والأدب. ويتمحور حول جمالية التواصل بين الفلسفة والإبداع الأدبي انطلاقا من الإجابة عن مجموعة من التساؤلات المؤطرة لإشكاليته الجوهرية والمتمثلة فيما يلي:

- ما سمات وحدود العلاقة بين الفلسفة والأدب؟
- أين يتمظهر التواصل بين الفلسفي والأدبي؟
- هل يكمن الجمال في الشكل أو المضمون، أم فيهما معا؟
- ما مدى فاعلية التواصل بين الفلسفة والأدب، وانعكاسها على المتلقي؟
- إلى أي حد يمكن اعتبار التضايف بين الفلسفة والأدب، جمالية معاصرة؟

إن اختياري لهذا الموضوع لم يكن ضربا من ضروب الصدفة، ولا ظرفيا أو مفروضا، وإنما نتيجة لمجموعة من العوامل الذاتية والموضوعية التي تظافرت فيما بينها، وولدت بداخلي منطلقات لتناول هذا الموضوع، حيث تمثلت الذاتية في التعمق والتعرف على الأدب أكثر، ناهيكم عن العشق الذي أكنه للفلسفة، ما حدا بي إلى محاولة رصد مكامن العلاقة القائمة بينهما والبحث عن ما مدى التلاقي الحاصل بينهما. أما الأسباب الموضوعية فتتجلى في الدعوة التي أثارت دهشتي، والمتمثلة في فصل الفلسفة عن الأدب، وكذا الخواء الفكري والمعنوي الذي يعتري الإبداعات الأدبية من جهة، والفلسفة التي تعيش في برجها العالي من جهة أخرى، في حين أن الإنسان يعيش آلام مبرحة، في ظل غياب المبدع الذي بإمكانه أن يساهم في بناء المجتمع، وتحقيق ثقافية جميلة، لدى تولدت بداخلي فكرة التواصل بين الفلسفة والأدب من أجل بناء والرفع، من قيمة الإنسان، وإحداث ثورة جمالية ذات بعد حسي وفكري، وكذلك المساهمة في الدعوة إلى تجاوز إشكالية الفصل بين الشكل والمضمون، واعتبار العمل الجميل هو ذاك الذي يمزج بين المتعة والتوعية "اللفظ والمعنى".

لقد اقتضت الخطة المنهجية تقسيم الأطروحة إلى أربعة فصول:

يحمل **الفصل الأول**: عنوان:"**جدلية الفلسفة والأدب**"، ويشمل ثلاث مباحث، تناولنا في المبحث الأول "الفلسفة وأهميتها وخصائص التفكير الفلسفي"، تحديد معنى الفلسفة، وأهم المدارس الفلسفية، والتطور الذي عرفته جراء تطور المجتمعات، وتأثيرها على التغير الطبقي، وأهم المشاكل التي كانت تثير اهتمام الفيلسوف.

أما **المبحث الثاني** الذي اخترنا له عنوان: "**مبحث في نظرية الأدب**"، فقد خصصناه لتتبع مفهوم الأدب ودلالته، وكذلك أهمية الأدب داخل المجتمع، والتأثير الفلسفي في المدارس الأدبية، والنقد الأدبي. وأهم النظريات الأدبية التي تعاقبت بتعاقب العصور.

فيما خصصنا **المبحث الثالث** بعنوان: "**العلاقة بين الفلسفة والإبداع الأدبي**"، حيث حاولنا رصد مكامن التواصل بين الفلسفي والأدبي، وتبيان أن الفلسفة والأدب تربطهما علاقة تضايق رغم بعض المعارضين لهذا التزاوج.

وفي **الفصل الثاني** الذي ورد تحت عنوان: "**الإدماج بين الفلسفة والأدب في المسرح الغربي**"، حاولنا في المبحث الأول أن نبين ما مدى تأثير المسرح الغربي في المدرسة

الكلاسيكية، حيث قمنا بتعريفها، وإبراز أهم روادها، وقواعدها، وما مدى تأثيرهم بالمذهب الأرسطي، إلى أن جاءت الكلاسيكية الحديثة بتغيراتها، وقد أبرزنا هذا التأثر من خلال نموذج مسرحي، والمتمثل في مسرحية "كورناي"، والموسومة ب "السيد"، حيث تبين لنا التأثر الحاصل لدى كورناي جراء المفاهيم التي حملتها المدرسة الكلاسيكية، والتي انعكست وتجلت من خلال مسرحية.

أما بالنسبة **للمبحث الثاني** والموسوم ب: **"الرومانسية في المسرح الغربي"**، فقد حاولنا من خلاله استنباط التغيرات التي حصلت مع الرومانسية، وأهم الفلسفات التي أثرت، وأحدثت التحولات في الفكر الرومانسي، مما ولد حركة فلسفية مسرحية جديدة، ولنين هذا التأثر، استندنا إلى عمل مسرحي "لفيكتور هوجو"، والموسوم ب "هرناني"، حيث امتزجت فيه الذات الفردانية مقابل الواقع والمجتمع.

ووسمت **المبحث الثالث** بعنوان: **"تجليات وتمظهرات الواقعية في المسرح الواقعي الغربي"**، فقد أظهرنا من خلاله التأثر الذي وقع جراء التطور الفكري والفلسفي الذي طغى على السطح مع بروز الفلسفة ذات البعد الاشتراكي، والاجتماعي، وكذا المنهج التجريبي، مما انعكس على الإبداع الأدبي، وأضحى الأدب وسيلة لنقل الواقع وإظهار ما يكسوه من زيف، دونما تدخل من الكاتب أو الإفاضة بأحاسيسه داخل الإبداع، وحتى يتسنى لنا توضيح هذا التغير الذي حصل، استندنا إلى مسرحية "عدو الشعب"، لهنريك إبسن Henrik Johan Ibsen، والتي تدور أحداثها حول الاستغلال، وتضليل الرأي العاصر.

في حين يتمحور **المبحث الرابع** حول: **"فلسفة المسرح الملحمي"** وتميز بتأثره بالاشتراكية الماركسية، وهو يحمل طابع ثوري ضد البورجوازية، وهو مسرح تعليمي يهدف إلى يقظة الوعي السياسي والاجتماعي. وقد تأثر كذلك شكلا ومضمونا. وهذا ما تبين لنا من خلال مسرحية (الأم شجاعة) "لبريخت Brechet"، والتي حملت بين طياتها، صراعات وتطاحنات بين الأبطال، وما هي إلا صورة لواقع معيش.

ويأتي **الفصل الثالث** ليحمل عنوان، **"تأثر المسرحين العرب بالمدارس الغربية"**، أفردنا المبحث الأول: "مظاهر الكلاسيكية في المسرح العربي". حيث بينا ما مدى تأثر العرب المبدعين بالمدرسة الكلاسيكية وفلسفتها، وقد اعتمدنا على نص مسرحي "لأحمد

شوقي"، والمعنى ب. "كيلوباترا"، والتي تعكس ما مدي تأثر شوقي بفلسفة المسرح الكلاسيكي شكلا ومضمونا.

أما في **المبحث الثاني** الموسوم ب،**"تأثير المدرسة الرومانسية على مسرح علي أحمد باكثير"**، فقد حاولنا إبراز أهم المتغيرات التي أحدثتها هذه المدرسة في المسرح العربي عموما، وعند علي باكثير خصوصا، موضحين مدى تأثر الكاتب بهذه المدرسة فكريا وشكلا، وهذا ما تبين من خلال مسرحيته، "قصر الهودج".

في حين تمثل **المبحث الثالث** في: **"الواقعية الغربية في المسرح العربي"**، حيث تبين استلهام المثقف العربي للواقعية الغربية وفلسفتها، وعالج من خلالها أوضاع مجتمعة من خلال قالبه الإبداعي، وهذا ما بدا جليا من خلال النموذج المسرحي الذي اتخذناه مثالا على هذا التأثر، والمعنون ب "وابور الطحين "، لنعمان عاشور.

بينما خصصنا **المبحث الرابع** حول: **"المسرح الملحمي عند سعد الله ونوس"**، لتوضح تجليات وتمظهرات المسرح الملحمي في الثقافة العربية، ومدى تأثر هذا التوجه على المسرحين العرب، وقد اعتمدنا في هذا على "سعد الله ونوس"، مع استخراج مظاهر هذا التأثر من خلال مسرحيته "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، وقد بدت فيها فلسفة المسرح الملحمي جلية، خاصة مبدأ "التغريب"، وكذا معالجته لواقعه المصدوم جراء الهزيمة التي تكبدها العرب خلال الحرب.

وورد **الفصل الرابع** ب **"التواصل بين الفلسفة والأدب مطلب جمالي معاصر"**، **الوجودية في المسرح. في المبحث الأول، "العبث واللامعقول في المسرح الغربي"**، حاولنا أن نبين مفهوم هذا النوع من المسرح، وخصائصه، وتأثر الفلسفة الوجودية فيه، وتجلياتها من خلال تحليل العمل المسرحي المعنون ب: "في انتظار جودو"، والتي عالجت العزلة والقلق الذي يعتري الإنسان.

أما **المبحث الثاني** يتمحور حول: **"تأثير مسرح العبث واللامعقول الغربي على المسرح العربي"**، فقد تناولنا فيه التجليات وتمظهرات الوجودية في الإبداع العربي، ناهيك على ما أحدثته توجهات مسرح العبث من تغيير في الفكر العربي، حيث عالج المبدع هموم

مجتمعه من منظور فلسفي وجودي. وهذا ما بدا من خلال مسرحية "توفيق الحكيم" والموسومة ب: "يا طالع الشجر".

أما في **المبحث الثالث**، اخترنا له عنوان: **"فلسفة وأدب: جمالية الشكل والمضمون"**، في هذا المبحث حاولنا جاهدين أن نبين بأن العلاقة والتضايف بين الفلسفة والأدب، يولد جمالية في اللفظ والمعنى، وهذا ما جعلنا نعتمد على نظرية أو مفهوم الجمال عند سارتر، وهذا الاختيار راجع بالأساس إلى كون سارتر قد جمع بين ما هو فلسفي وأدبي من خلال أعماله الأدبية، حيث تبين لنا أن الجمال يكمن في ما مدى القدرة على الجمع بين المتناقضات، وخلق جمالية ذات بعد فسيفسائي يجمع بين جمالية الإمتاع والتثقيف.

إن اشتغالنا على المسرح بوصفه إبداعا أدبيا لا يعني أننا نميل إلى وجهة النظر القائلة بأن المسرح أدب، وإنما راجع إلى كون أننا اشتغلنا على النصوص معتبرين أن المسرح نص وخشبة على حد تعبير علي أحمد باكتير.

وتجدر الإشارة إلى أننا حاولنا في نهاية كل فصل من فصول البحث صياغة خلاصة تركيبية لأهم العناصر التي تمت معالجتها، وذيلنا البحث برمته بخاتمة جاءت عبارة عن استنتاجات وآفاق البحث، وتعقب الخاتمة قائمة خاصة بالمصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث، وفهرس تفصيلي لموضوعاته.

إن الطبيعة الإشكالية التي حاولنا قدر المستطاع معالجتها، وخصوصية القضايا التي طرحناها، اقتضت منا أن نعتمد على المنهج الاستنباطي، حيث انطلقنا من العام، وصولا إلى الخاص، وقد استندنا على المقاربة التحليلية خاصة فيما يخص المتون المسرحية.

فكل جهد بشري هادف وخاصة في مجال البحث العلمي يواجه صعوبات خلال مسار البحث، ومن أبرز المثبطات التي واجهتني ندرة المصادر والمراجع التي تعالج موضوع البحث، حيث تعد قليلة بالنظر إلى أبحاث علمية أخرى، ما جعل عملية جمع المادة العلمية أمرا شاقا، وكذلك عائق اللغة، وأيضا التعامل مع مجال يعد بعيدا بعض الشيء عن تخصصي ألا وهو "الأدب"، وفضلا عن قلة المراجع التي لها صلة بالموضوع فقد وجدت نفسي مضطرا إلى خوض مغامرة الترجمة وما تقتضيه من عناء وجهد، خاصة إذا تعلق الأمر بمصطلحات ومفاهيم يختلف الباحثون في إيجاد مقابل لها في اللغة العربية.

وفي ختام هذه المقدمة، لا يسعنا إلا أن نتقدم بوافر التقدير والعرفان لأستاذي الجليل فضيلة الدكتور يونس لوليدي المنسق السابق لماستر "حوار الثقافات في الثقافة العربية الإسلامية" على ما بذله من جهد محمود لإنجاح المشروع العلمي والفكري للماستر بمعية الفريق البيداغوجي الذي غمرنا بمعارفه الواسعة، والشكر موصول لجميع الأساتذة الكرام بجامعة رقادة بدولة تونس، وأيضا أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذين المشرفين على هذا العمل الأستاذ الدكتور "محمد حجاوي" والأستاذ الدكتور "إدريس الذهبي" فبفضلهما وصبرهما وصرامتهما العلمية، تم إنجاز هذا العمل، كما لا يفوتنا في هذا المقام، أن نتقدم بأخلص عبارات الشكر والامتنان إلى السادة الأساتذة الدكاترة الأفاضل أعضاء اللجنة العلمية، تقديرا لمجهوداتهم التي بذلت في قراءة الأطروحة ومناقشتها، وإبداء الملاحظات الوجيهة لتقويم اعوجاجها وفلتاتها.

والله ولي التوفيق.

الفصل الأول:

جدلية الفلسفة والأدب

تـوطـــئة:

تحظى الكتابة الأدبية والفلسفية باهتمام كبير في الوسط الثقافي والفكري، فالأدب والفلسفة قطبان رئيسيان في تاريخ الفكر الإنساني، شهدا على مدار قرون تحولات كثيرة على مستوى المفاهيم المستعملة، فضلا على أن لكل منهما خصوصيات من ناحية الموضوع والمقاصد والبنية المميزة لهما، وكذا مناهج دراستهما.

لذلك تعد محاولة الخوض في علاقة الفلسفة بالأدب متعددة الوجوه والمشارب، يتميز كل منهما في بنائه وطبيعته وأهدافه ومناهج دراسته. وقد اهتمت نظريات الخطاب في دراستها لتحديد نوعية العلاقة بين الفلسفة والأدب على تجنيس الخطاب والبحث في خصوصيته الشكلية والفنية والموضوعاتية. وقد حظي الخطاب بأنواعه باهتمام الدراسات الحديثة والمعاصرة وتناولته مختلف المدارس كل حسب توجهها. وحاولت هذه النظريات رسم الحدود الفاصلة بين الخطاب الفلسفي والأدبي وهو أمر غاية في الصعوبة لاسيما مع التيار الحداثي في الكتابة الخارقة للنمطية والعابرة للحدود والمتجهة لكل الأبنية السائدة، ما جعل معظم المشتغلين في مجال الخطاب يتفقوا على أن التمييز بين الخطابات أمر في غاية الصعوبة ومجال مفتوح ومتشعب المداخل، لأن الخطابات تتداخل تداخلا متشعبا تزيد من صعوبة رسم الحدود فالبحث عن خصوصية الخطاب الفلسفي والأدبي مدخل واسع في المواقف والآراء.

السؤال عن ماهية الفلسفة سؤال عن ماهية الفكر ومقاربة للعقل والمنطق والعلم والسؤال عن ماهية الأدب سؤال عن المشاعر والخيال والتخييل. أما السؤال عن العلاقة بينهما فهو محاولة لمعرفة الحدود والتقاطعات والتماثلات بينهما، وأكثر من ذلك البحث في أصول كل منهما لرصد هذه العلاقة في مختلف أشكالها وإشكاليتها.

من هذا المنطلق تولد بداخلي تساؤل عن العلاقة بين الفلسفة والأدب، هل ثمة تداخل أم تنافر بينهما؟

المبحث الأول:

الفلسفة وأهميتها، وخصائص التفكير الفلسفي

1- دلالة مصطلح الفلسفة:

أ- الدلالة اللغوية:

من المعروف أن المعنى الاشتقاقي -الدلالة اللغوية- لكلمة "الفلسفة" (philosophie) يعود إلى لفظين يونانيين هما فيلو (philo) وتعني محبة وصوفيا (Sophia) تعني الحكمة، فيكون المعنى أن الفلسفة هي محبة الحكمة، ومن بين ما تشير إليه الحكمة في العربية: "النظر الصحيح والعمل المتقن. وفي المعجم "لسان العرب" الحكمة عبارة عن معرفة أفضل الأشياء بأفضل العلوم والحكمة هي كذلك العلم بجوهره"[1] وجاء في معجم "لالاند": "الفلسفة معرفة عقلانية، علم، حب المعرفة، كل مجموعات دراسات أو اعتبارات تمثل درجة رفيعة من العمومية، وتنزع إلى رد كل نظام معرفي أو كل المعرفة البشرية إلى عدد صغير من المبادئ الموجهة، وهي مجهود عقلي في سبيل التوليف لأجل تصور شمولي للعالم"[2] إن "الفلسفة هي مجموعة من الأسئلة التي يطرحها الإنسان على ذاته وتختبر الأجوبة عبر النظام العام للعالم، فالفلسفة هي مجموعة من المفاهيم الفلسفية، التي تنبثق عبر تساؤلات تتولد من خلالها محاولة فهم منظومة المجتمع وهي كذلك علم القوانين العامة للوجود". [3]

ويورد في المعجم الوسيط في تفسير الفلسفة أنها "دراسة المبادئ الأولى، وتفسير المعرفة تفسيرا عقليا، وكانت تشمل العلوم جميعا، واقتصرت على المنطق، وعلم الجمال وما وراء الطبيعة". [4]

إن الفلسفة مرتبطة بالحكمة، أو المعرفة التي تقترح دراسة الأوليات والأسباب على المستوى العام، وكذلك دراسة القيمة الأخلاقية وتنظيم المعارف في نسق منسجم، وبحث في

1- ابن منظور : لسان العرب ج 6، المجلد الأول، طبعة دار صابر، بيروت. د .ت، ص: 345.
2- معجم لالاند : تعريب خليل أحمد خليل منشورات أعويدات، ط.2، 2001م، ص: 980.
3- Le Robert Micro: dictionnaire de la langue française : imprimé en Italie : la tipografica varg avril, 2000. P: 780.
4- إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خاف الله محمد : معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية مكتبة الشروق الدولية، ط.4، 2004م، ص: 687.

أسس العلم،[1] وخلاصة دلالة الكلمة من حيث اشتقاقها اللغوي أنها تعني: حب الاطلاع وممارسة التفكير أكثر مما تدل على مجرد حب الحكمة.

ب- الدلالة الاصطلاحية:

لم يتفق الفلاسفة والمشتغلون بالفكر الفلسفي على معنى واحد وموحد لما يسمى فلسفة إذ أن تاريخ الفلسفة يبين، ويوضح ما مدى اختلاف التعريفات، وحتى لو عدنا إلى تاريخ الفكر الفلسفي، وإلى حقبة معينة سنستشف أن العصر الواحد يتميز بتعدد التعاريف، وهذا راجع إلى التوجهات الفكرية،ذلك أن تعريف الفلسفة ليس عملية منفصلة عن ذات الفيلسوف ونظامه وتجاربه، فهي نتيجة تصوره العام الذي يكون مختلفا حتما عن تصور الآخرين على اختلاف تجاربهم النفسية والاجتماعية.

إن تعريف كل فيلسوف للفلسفة انعكاس لذاته وتعبير عن شخصيته، كما أن تعريف كل فيلسوف هو بالأساس انعكاس للزمان والمكان الذي يحيى فيه الفيلسوف. إن تعريف الفلسفة ملتصق بالضرورة بنظرة الفيلسوف إلى الكون، وبمواقفه من الأخلاق والسياسة والمعرفة والتاريخ وكل نظرة إلى الكون تبقى ذاتية مستقلة بنفسها من النظريات الأخرى. هذا ما يقصده كارل ياسبرز"karl jaspers " بقوله: " كل فلسفة عظيمة تكون كاملة بحد ذاتها، وتامة ومستقلة وتحيى دون أن تكون منوطة بحقيقة من الحقائق التاريخية أكثر اتساعا".[2]

وسنحاول أن نقدم بعض التعريفات الخاصة بالفلسفة تبعا لعصور تاريخ الفكر الفلسفي.

✓ **الفلسفة اليونانية**:

أفلاطون Platon (428-348 ق.م): يرى أن الفلسفة هي"علم الحقائق المطلقة تحت ظواهر الأشياء"، وقد جعل من معرفة الذات أهم نقطة في كل بحث فلسفي، ولكنه لم يلبث أن أرجع للفلسفة طابعها العام. إذ جعلها تستوعب موضوعات الطبيعة والنفس والأخلاق، وقد أصر على أن تكون الفلسفة في العيش، وليس آلية من آليات التفكير والتأمل بقول في

1- Dictionnaire encyclopédique : de la langue française éditions de la connaissance paris, 1994, P: 973.

2- كارل ياسبرز : مدخل الفلسفة، ترجمة جورج صديقني، مكتبة الأطلس دمشق ط. 1-1962م، ص: 179.

محاورة المأدبة:"...فالجاهل لا يحب الحكمة، ولا يرغب فيها. لأن ما ينقصه الجمال والخير والعلم يرضى عن نفسه كل الرضى. ولا يعتقد أنه لا ينقصه..."[1] وفي هذا السياق يميز لنا أفلاطون بين الفلسفة، والرياضيات، وبين الفلسفة والتاريخ.

ويعرف أرسطو (Aristote) (384-322 ق.م) الفلسفة بأنها: "علم الوجود بما هو موجود أي علم مبادئ الوجود الملموس والمفرد، سواء كان ذلك الوجود فكريا، أو ماديا، أو أخلاقيا، أو سياسيا، إن هذا الوجود يحمل مبادئه وماهيته في باطنه، وليس خارجة عنه كما يعتقد أفلاطون"[2] إن الفلسفة عند أرسطو علم العلة الأولى أو الوجود الإلهي الثابت، علم الإلهيات، وقد استخدم أرسطو الفلسفة كمرادف للعلم، ووعاء جامع لكل المعرفة الإنسانية.[3]

✓ **فلاسفة الإسلام** :

عرفت الفلسفة في البلاد الإسلامية ازدهارا بعد حركة الترجمة التي شهدها العالم الإسلامي، لذلك سنورد بعضا من تعريفات الفلسفة لدى فلاسفة مسلمين منها:

الغزالي: يجد الفلسفة كفكر مناقض للدين (الدين الإسلامي)، ويعتبر أن تعاطيها يؤدي إلى الكفر، أو إلى خلق بدعة في الدين "وجب تكفيرهم وتكفير شيعتهم من المتفلسفة الإسلاميين..."[4]

أما عن ابن رشد الذي يتفق مع أرسطو، إذ يرى أن الفلسفة الحقيقية (فلسفة أرسطو) لا تتناقض مع الدين، بل تتآخى وتتفق مع الفلسفة إذ يقول:"الفلسفة صاحبة الشريعة والأخت الرضيعة".[5]

1- مجموعة من الأساتذة: مجلة الجامعة، منشورات عيون د. ط 1987م، ص: 345.
2- أحمد عبد المتعال زين العابدين : مدخل جديد للفلسفة، مطبعة جامعة النيلين، 1995م، ص: 69.
3- المرجع نفسه، ص: 70.
4- مجموعة من الأساتذة: مجلة الجامعة، مرجع سابق، ص: 345.
5- ابن رشد أبو الوليد: فصل المقال ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق محمد عبد الجابر، الدار البيضاء 1997م، ص: 85.

✓ **الفلسفة الحديثة**:

إن أصحاب هذا العصر قد اهتموا بطبيعة البحث في المعرفة، وأي قوى تصل إلى معرفة الأشياء، هل بالعقل وحده كما يرى أصحاب الاتجاه العقلاني أم بالملاحظة والتجربة كما نادى أنصار الاتجاه التجريبي؟.

يرى ديكارت، بأنها علم المبادئ الأولى ... والعقل النظري هو أساس المعرفة، ويتفق مع "بيكون" (Bikone) في جعل الغاية من الفلسفة هي البحث عن سعادة الإنسان، ففي مقدمة كتابه "مبادئ الفلسفة" يقول: **"**إن الفلسفة كلها بمثابة شجرة جذورها الميتافيزيقا، وجذوعها الفيزياء، وغصونها المتفرعة عن هذا الجذع هي كل العلوم الأخرى، وهي ترجع إلى ثلاثة رئيسية: هي الطب، والميكانيكا والأخلاق، وأعني أسمى أخلاق وأتمها، وهذه هي أعلى درجات الحكمة. وتفترض معرفة كاملة بسائر العلوم**"**، فمن منظوره أيضا الفلسفة دراسة الحكمة ولا يقصد بالحكمة مجرد الفطنة في الأعمال، بل معرفة كاملة بكل ما في وسع الإنسان معرفته. بالإضافة إلى تدبير حياته وصيانة صحته، واستكشاف الفنون، ولتكون هذه المعرفة فمن الضروري أن تكون مستنبطة من العلل الأولى**"**.[1]

وعرف "فرانسيس بيكون " "francise bikone" الفلسفة بقوله: **"**إن الفلسفة تدع الأفراد جانبا، ولا تهتم بالانطباعات الأولى التي تحدث فينا، وإنما المعاني التي تستمد منها بالتجريد... وهذا هو دور العقل ومهمته**"**[2]. وفي هذا السياق نفسر إلى أن "بيكون" لم يتردد في نقد الفلسفة التقليدية ومهاجمتها وتحميلها أوزار الجمود العلمي والفقر العقلي، والعجز في تحقيق رفاهية الإنسان.

ويذهب كانط kant، إلى أن الفلسفة ليست مجموعة معارف كبقية العلوم كما كان يرى أرسطو، وإنما طريقة في التفكير والنقد "أننا لا نتعلم الفلسفة، بل نتعلم كيف نتفلسف".[3]

يتبين لنا من خلال هذه التعريفات على أنها تربط الفلسفة بالعقل، وحتى أولئك الذين يدخلون التجربة في إنتاج المعرفة لم يفروا من بوثقة الفلسفة العقلانية.

1- زكريا إبراهيم : مشكلة الفلسفة، (مشكلات فلسفية 4). مكتبة مصر. 1971م، ص: 28.
2- مجموعة من الأساتذة : مجلة الجامعة، مرجع سابق، ص: 345.
3- المرجع نفسه، ص: 346.

✓ **الفلسفة المعاصرة**:

- **الوضعية المنطقية**: ذهب أصحاب هذا المذهب إلى أن **"**الفلسفة ليست البحث في حقيقة الوجود أو طبيعة المعرفة على نحو ما ذهب إليه أتباع الفلسفة التقليدية، بل هي مجرد منهج للبحث. ومع "الوضعيين الجدد" تنازلت الفلسفة عن جوهرها لتتحول كما يريد فيغشتاين، إلى أداة تحليل اللغة، كما يزال كل أثر للغموض حيث تزهر الميتافيزيقا، وذلك من خلال الإيضاح المنطقي للأفكار**"**.[1]

- **البراغماتية**: يرى هذا الاتجاه المعاصر أن: **"**الفلسفة ليست بحثا تأمليا في مختلف القضايا والموضوعات التقليدية، بل الفلسفة هي التطبيق العملي لمختلف الأفكار والتصورات التي ينتجها العقل البشري ثم فحص تلك الأفكار، وبمعنى آخر فإن البراغماتية تعتبر أن الفكرة الصادقة والصحيحة هي ما يحقق لنا نتائج نفعية، وبغير هذا المعيار تبقى أفكارنا مجرد تصورات نظرية لا نستطيع الحكم عليها**"**.[2]

من خلال ما تم تقديمه حول الدلالة الاصطلاحية لمفهوم الفلسفة، يتضح لنا تعدد التعاريف وتناقضها، وهذا لا يعني عدم وجود فلسفة كفكر متميز وقائم بذاته، لكن هذا التناقض راجع بالأساس إلى ظروف وأحداث وقعت في عصر كل نتاج فلسفي. فيتولد عن ذلك تحديد مفاهيم جديدة وفلسفات تتماشى وفق راهنية الحدث: يقول فينيكس Phénix : "إن الفلسفة ليست مجموعة من المعارف، ولا تؤدي دراستها إلى تجميع عدد من الحقائق، وهي أيضا ليست طريقة من طرق الحصول على المعرفة، أو طريقة من طرق البحث، بل هي طريقة من طرق النظر إلى المعرفة التي لدينا فعلا، وهي تضمن تنظيم، وتفسير، وتوضيح، ونقد ما هو موجود بالفعل في ميدان المعرفة والخبرة".[3]

مهما اختلف الفلاسفة في تعريفاتهم للفلسفة، إلا أن هذه الأخيرة تتميز بخصائص ثابتة لا تتغير من فيلسوف إلى آخر إذا ما انتبهنا إلى ما يجمعهم، لا إلى ما يميزهم ويفرق بينهم.

فأين تتجلى هذه الخصائص ؟

1- محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2009م، ص: 30.
2- مجموعة من الأساتذة: مجلة الجامعة، مرجع سابق، ص: 348.
3- فينيكس : فلسفة التربية : ترجمة محمد لبيب النجيحي، القاهرة دار النهضة العربية، 1965م، ص: 2.

2-الخصائص الثابتة للفلسفة:

* **المصطلح الفلسفي: (المفهوم):**

إن المصطلحات مثل: الماهية - الوجود – العقلانية... وهكذا دواليك كلها تميز تفكر وتعتبر الفلاسفة، وتجعلنا نتأكد كلما اكتشفناها في عرض أو كتاب من أن التفكير الذي تتعامل معه تفكير فلسفي. فوجود مصطلح خاص عند الفلاسفة دلالة على أن الفلسفة فكر متميز ومشترك بين الفلاسفة.

إن المصطلح (المفهوم)، يعد من بين أهم خصائص الفكر الفلسفي يقول جيل دلوز" Gilles Deleuz": "إن الفيلسوف صديق المفهوم، إنه بالقوة مفهوم، مفاده هذا أن الفلسفة ليست مجرد فن تشكيل وابتكار وصنع المفاهيم، ذلك لأن المفاهيم ليست بالضرورة أشكال أو اكتشافات، أو مواد مصنوعة. إن الفلسفة بتدقيق أكبر، هي الحقل المعرفي القائم على إبداع المفاهيم". [1]

* **الموقف النقدي:**

الفيلسوف انتقادي في تفكيره، بمعنى أنه لا يرحب بكل ما هو سائد و شائع من الأفكار والآراء والممارسات. إنه يشك في صحتها ويحاول إثباتها أو إثبات عكسها.

يقول بياجي (piaget): "لا تكون الفلسفة عظيمة إذا أقامت حقيقة نهائية، بل إذا أثارت قلقا". [2]

إن معظم الفلاسفة أبدعوا فلسفتهم من انتقاد سابقيهم أو انتقاد واقعهم.

* **النسقـــية:**

اشتمال مذهب الفيلسوف، أو تفكيره على أسئلة وأجوبة منظمة تنظيما منهجيا ومنطقيا، ولا تعني مجرد توفر هذه الأسئلة والأجوبة بشكل ضمني أو مضمر في تفكير الفيلسوف فحسب، بل بشكل صريح ومنظم.

إن مفهوم النسق هو مفهوم فلسفي الأصل، وهذا ما ألمح إليه "جان بيير فرنان" (J.P.Vernant) الذي يرى أن فلاسفة اليونان أول من تصوروا معاينة دقيقة للنسق

1- جيل دولوز- فليكس غتاري : ما هي الفلسفة ترجمة مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي لبنان 1997م، ص: 30.
1- المرجع نفسه، ص: 218.

الفلسفي، "فلكي تحل الفلسفة الصعوبات النظرية التي تواجهها، اصطنعت لغة خاصة بها، وعملت على إبداع مفاهيمها وبناء منطقها وعقلانيتها العامة". [1]

* **الدهشة والتساؤل**:

حالة تدعو الإنسان إلى طرح أسئلة والتوقف عن إصدار الأحكام المسبقة، ومن ثمة فهي تعبر عن الجهل المؤقت، فيندفع متأملا وباحثا عن حقيقة الشيء الذي هو بصدد محاولة معرفته.

إن التفكير الفلسفي ينبثق من الحيرة والدهشة التي تولد تساؤلات حول الأسباب البعيدة للظواهر الكونية والحياة وللمعرفة والوجود، ولهذا عدت هذه الخاصية من أولى خصائص التفكير الفلسفي وأسسه على حد تعبير "أرسطو": "إن الدهشة أو ل باعث على التفلسف، برز الإنسان إلى هذا الوجود، فرأى نفسه في عالم مختلف في ظواهره، وواجه الزمان بظروفه واستخراج منه العجب، فبدأ يسأل لماذا؟ ومن أين؟ وإلى أين؟ رأى هذا العالم لغزا وحاول حله، وتلك المحاولة هي الفلسفة". [2]

* **الكلية والشمولية**:

إن الشمولية تعني نزع الفيلسوف إلى تناول معظم القضايا والميادين التي تبدو من اختصاص مفكرين آخرين، لكنها تعني من جهة أخرى وبالدرجة الأولى النظرية العمومية في تناول الموضوع، فالفلسفة هي محاولة لإبراز العالم في صورته الكلية.

إن الفلسفة لا تتقيد بقسم واحد من الوجود كما تفعل العلوم، إنما تطمح الفلسفة في فهم النشأة التي بدأ منها الوجود، هكذا الغاية التي ستنهي إليها. يرى هيجل أن الكلية والشمولية من أهم خصائص النسق الفلسفي، حتى أنها الخاصة التي تجعل النسق نسقا حقيقيا "إن المعنى الحقيقي للنسق هو الشمول الكلي وذلك وحده هو النسق الحق". [3]

---

1 جان بيير فرنان: أصول الفكر اليوناني، ترجمة سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1987م، ص: 118.
2- أ-س-رابوبرت: مبادئ الفلسفة، ترجمة أحمد أمين مؤسسة هنداوي، مصر، 2012، ص: 16.
3- هيجل: محاضرات في تاريخ الفلسفة، ترجمة خليل أحمد خليل. المؤسسة الجامعية للنشر، ط.1 بيروت، 1996م، ص: 222.

إن خصائص الفلسفة لا تمكن فيما يخص فعل التفلسف حتى يتسنى للفيلسوف الدخول في زمرة الفلاسفة، ولكن لا تنسى أنه من بين الخصائص التي تتميز بها الفلسفة عامة والفيلسوف خاصة، تتجلى في القضايا التي يتناولها، إذ أن إلحاحية القضايا وخطورتها تستفز فكره وتساؤلاته، فتلح عليه لكن يبحث فيها، ويجيب عليها، وهذا ما لا يتوفر عند عموم الناس.

فما وظيفة الفلسفة؟

3- وظيفة الفلسفة:

إن المتأمل لتاريخ الفلسفة يكشف أن وظيفة الفلسفة حكمتها تغيرات من عصر إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر. لا لشيء إلا لمحاولة التماشي مع ما دعت وتدعو إليه ظروف الحياة و ملابساتها، وعلى هذا النحو تكون الفلسفة اليونانية قبل سقراط قد ركزت على ما يعرف بالبحث في الطبيعة والكون أي عالم الطبيعة المادي، ومن أمثلة ذلك المدرسة المالطية (طاليس، أنيكسمندريس، أنيكسموس) التي كثفت البحث عن مبدأ ونشأة الكون: الماء، الهواء، التراب، النار إلى جانب هرقليطس والفيتاغوريين والإيليين. إلا أن سقراط، وفي سياق الفلسفة اليونانية حول التفكير الفلسفي اليوناني من التأمل المجرد والنظري في المسائل الطبيعية وما ارتبط بها من مسائل أخرى إلى التأمل في الإنسان ليكون هذا الفيلسوف فارقة في تاريخ الفلسفة اليونانية. فالفلسفة بعد هذا التحول أصبحت تسكن الأرض بعدما كانت تسكن السماء إذ يصف "شيشرون" هذا الوضع بقوله: "إن سقراط هو من أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، وأدخلها إلى صميم المدن والبيوت". [1]

هكذا يكون العصر اليوناني، وعن طريق العديد من الفلاسفة قد جمع في أطروحاته وتناولته الفلسفية بين البحث في الطبيعة والإنسان معا.

ومع مجيء العصر الحديث في تاريخ أوروبا، عرف تحولات يمكن أن نختزلها في العبارة "عصر التراجع والتقدم"، هذه العبارة تبدو متناقضة في الظاهر، ولكنها ليست كذلك عندما تعلم أن في هذا العصر، تراجعت وانحصرت سلطة الكنيسة، وتقدمت وتوسعت سلطة

1- يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم وللثقافة، 2012م، ص: 67.

العلم. لقد صار واقعا معيشيا، إن السلطة الدينية الكلاسيكية التي كانت تهيمن على مختلف صعود الحياة في أوروبا، قد انقبضت وتراجعت.

نستطيع القول إن القرن السابع عشر الميلادي كان ميدانا لبداية الحرب الحقيقية التي نشبت بين التزمت الكهنوتي الكنسي وبين العلم، لقد اخترقت المعرفة العلمية الجديدة التي دشنتها أبحاث وأعمال علماء الطبيعة، وفي مقدمتهم كل من "غليلي" (1564م-1642م) و"كيلر" (1517م-1630م) قلاع الخطاب الديني، واستمرت هذه المسيرة العلمية إلى أن بلغت ذروتها في القرن الثامن عشر مع إنجازات نيوتن التي هيمنت بإحكام على التفسير العلمي الطبيعي بحيث شكلت أساس كل قول علمي أو فكري، محطمة تلك النظرة الضيقة التي تنظر إلى العالم ككون مغلق، وتستبدلها بتصور جديد، يقول "رسل" (Russel): "لقد أنجز نيوتن النصر النهائي والكامل الذي شق له الطريق كيرنيك وكيلر وغليلي". [1]

وللتأكيد على قدرة العقل ومكانته. أصبحت الفلسفة ترتكز بشكل كبير على ما يسمى الإشكاليات المعرفية والتقليل من حدث الاهتمام بمسألة الوجود.

وهكذا؛ امتثلت نظرية المعرفة الفلسفية، أي دراسة طبيعة المعرفة مصادرها، أشكالها، ومناهجها في العصر الحديث محور اهتمام الفكر الفلسفي بأكمله، وهذا ما تدل عليه أعمال كل من "فرنسيس بيكون "F-Bacon(1561م-1626م) "الأورغانون الجديد 1620م" رينيه ديكارت R.Descartes (1526م– 1650م) مقال في الطريقة 1637م. إن اللحظة الديكارتية تمثل لحظة التحول الحاسم للعقل في فهم وإدراك العالم فهما وإدراكا جديدين كل الجدة. ولعل الإسهام الديكارتي كان على صعيد "المنهج" الذي جعل فلسفته فلسفة عقلانية في الصميم، انصهرت فيها كل أوجه الثورة على القديم والموروث لتبشر بميلاد فلسفة حديثة يقول "غروندان Grondin" "إن ديكارت هو فعلا، وبكل تأكيد المؤسس الأكبر لفكرة المنهج، التي يرتكز عليها المشروع العلمي للأزمة الحديثة بل للحداثة ذاتها، ... إن المعرفة الحديثة تعد بتناول كل شيء من جديد، وبشكل جديد انطلاقا من يقين لا طعن فيه، يقين ومؤكد من فكره الخاص، إنني أنا أمارس عملية التفكير لا يمكنني أن أشك في كوني

1- برتراند روسل: تاريخ الفلسفة الغربية الكتاب الثالث، ترجمة محمد فتحي الشنيطي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة 1997م، ص: 70.

أفكر. فأنا شيء يفكر، وأنا لست في المقام الأول إلا هذا الشيء الذي يمارس التفكير"،[1] إن عبقرية ديكارت تكمن أيضا في إيمانه بتضمن القول الفلسفي للقول العلمي، وهو ما مكنه من صياغة القول العلمي صياغة فلسفية.

وكانت الفلسفة النقدية لكانط تتويجا لتكامل شروط القول العلمي في عصره، لقد تجسدت عبقرية كانط، فيما نعتقد في هذا التوفيق في التوليف بين العقل والتجربة، بحيث إن المعرفة تتولد من خلالهما معا. لقد تفحص موروث أسلافه ومعاصريه من التجريبيين كما تمعن في موروث أسلافه ومعاصريه من الفلاسفة العقلانيين، ووجد أن المعرفة هي التجريب متوقف على المصادقة الضرورية والدائمة للعقل، فالتجربة من خلق العقل، وكل معطيات الحس يتعذر إدراكها إن لم تكن تترتب وفق إطارات هي من صنع العقل، وتلك هي خلاصة جهده النقدي في الفلسفة، يقول "إميل بوترو Imil Boutroux" عن المذهب الكانطي أنه "يبدو نتيجة، لهذه الدراما الفلسفية الكبيرة القائمة بين العقليين والتجربيين إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر".[2]

ومع "هيغل" Heggel بلغ الاتجاه المثالي في الفلسفة حدودا متقدمة جدا، فجاءت فلسفته حصادا نقديا لفلسفات سابقيه، إذ دخلت في حوارات وسجالات، ما مكنها من أن تكون أعظم لحظة فلسفية في ألمانيا منذ كانط.

تأتي فلسفة هيغل في نظر صاحبها لتسدل الستار على المشهد الأخير من مسرحيه "رحلة التفلسف الإنساني نحو المطلق"، بحيث يتوقف الجدل، لأن الفكرة الكلية الشاملة قد خرجت فعلا بصورة مركبة أبدية، وليست لها أن تنقسم، يقول "ولترستيس" Walter Stace: "...تصل فلسفة هيغل إلى هذه المرحلة، بأنها خلاصة الفكر الفلسفي ونهايته، فيها انصهرت كل حقائق الفلسفة، ولهذا فهي تمثل المرحلة الأخيرة للروح المطلق".[3]

1- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الحداثة وانتقاداتها، الحداثة من منظور غربي، دار توبقال للنشر المغرب ط.1، 2006م، ص: 23.

2- اميل بوترو: فلسفة كانط، تعريب عثمان أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.1 1972م، ص: 18.

3- ولتر ستيس: فلسفة هيجل: تعريب إمام عبد الفتاح إمام، دار الثقافة، القاهرة 1980م، ص: 19.

ومع بداية نهاية القرن التاسع عشر شهدت هذه المرحلة مظاهر الاختناق، بحيث أضحى مشروع الحداثة يتعرض إلى التصدع والرجة، وهو ما بشر بميلاد عهد جديد يعمل على دحض ذلك المشروع، وهو ما عرف باسم "ما بعد الحداثة" التي كانت محل تساؤل عميق.

إن هذا السؤال وضع العقل بين مفترق الطرق، وصارت العقلانية على المحك، إذ راح البعض من المفكر ينتصر لقيم الحداثة، بينما عارضها آخرون راعين إلى القطيعة معها، وأنجب هذا الجدل حراكا فكريا لا تزال شظاياه تسكن مختلف الأبنية الفكرية، مما ولد ما يسمى "بالفلسفة المعاصرة".

إن الفلسفة المعاصرة عبارة تطلق على الفلسفات التي ظهرت قبل مائة عام تقريبا، دون أن ننسى على أنه يوجد تواصل في الفكر الفلسفي عبر تاريخه الطويل. ومن أهم تلك الفلسفات:

الماركسية: وتأتي شهرة هذه الفلسفة من خلال الصياغة الجديدة، لكل تلك العوامل الفكرية الموجودة قبلها، وجعلت منها فلسفة ضمنها مؤسسها عالم الاجتماع الألماني والفيلسوف "كارل ماركس" (1818– 1883م) في العديد من مؤلفاته.

إنها نظرية تعطي أدوات فكرية، لفهم المجتمعات وتطوراتها عبر التاريخ، مثل مفهوم البنية التحتية، والبنية الفوقية، وأنماط الإنتاج، علاقة الإنتاج... يقول "سطالين Stalin": "الماركسية هي العلم الذي يقوم بدارسة قوانين تطور الطبيعة والمجتمع، وهي العلم الذي يدرس ثورة الطبقات المضطهدة المستغلة. كما أنها العلم الذي يصف لنا، انتصار الاشتراكية في جميع البلدان، وأخيرا هي العلم الذي يعلمنا بناء المجتمع الشيوعي".[1]

البراغماتية: تعتبر الفلسفة البراغماتية بمثابة إعلام عن استغلال فلسفي، وفكري وحضاري عن أوروبا. إنها تلعن عن نفسها، كمنهج فعال، وليست فلسفة نظرية أو مجردة. إنها مذهب يرى أن الحقيقة، ذات علاقة كاملة مع التجربة الإنسانية، و أن الفكر ذو طبيعة أساسية غائية، والبراغماتية هي فلسفة، لكنها ليست مغلقة تقدم النتائج نهائية عن الأشياء

1- جورج بوليتزر، وجي بيس، موريس كافين: أصول الفلسفة الماركسية، ترجمة شعبان بركات، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، د.ط، د.ت، ص: 15.

والطبيعة، بل هي فيما يرى "وليم جمس" (W.James) (1842 – 1910م)، "مجرد طريقة فحسب، إنها مجرد مناهج فقط". [1]

إن المذهب البراغماتي، ينطلق من الواقع ومتطلباته الآنية، وهذه الوضعية تدفع الإنسان على ضوئها، إلى اختبار عدد من الممكنات، فإن استجاب أحدها للمتطلبات التي يفرزها الواقع المشخص، كان هذا الممكن نافعا، ومن ثمة، كان هو الأصدق والأحق في هذا السياق. والإنسان إن هو انطلق من فكرة ما، فليس بغرض لاتخاذها كمبدأ مطلق يتحكم في حياته الفكرية، أو يقيم فلسفة مغلقة، وإنما من أجل التحقيق من مدى استجابتها مع حاجاته ومتطلباته.

ويقول جيمس: "إن الفكرة الصادقة هي التي تؤدي بنا النجاح في الحياة". ويضيف قائلا: "إن الأفكار الصحيحة هي تلك الأفكار التي نستطيع هضمها وتمثيلها ودمغها بالمشروعية وتعزيزها وتوثيقها وإقامة الدليل عليها. والأفكار الخاطئة هي تلك التي لا نستطيع ذلك معها. هذا هو الفرق العلمي الذي يحدث لنا إذا كانت لدينا أفكار صحيحة. ومن ثم فهذا هو معنى الحقيقة، لأن ذلك كل ما نعرفه عن الحقيقة". [2]

إن الوقائع المادية والعلاقات فيما بينها ليست في حد ذاتها صادقة ولا كاذبة، وإنما هي أشياء موجودة فحسب إنها صادقة ولا كاذبة، ونحن الذين نكتشف قيمتها النفعية، فنصنفها بالصدق أو الكذب. و لهذا، فإن المصدر الوحيد للمعرفة الصحيحة هو الواقع، إلا أن هذا الواقع لا يرضى لنفسه السكون المطلق، ولا الانغلاق عن طبيعة رغباتنا المتقلبة.

إنه بلغة المذهب البراغماتي، واقع خاضع لنا، أي أنه مرن، قابل للتشكيل والتعديل.

يتبين لنا أن البراغماتية ربطت الحقيقة بنتائجها العلمية، بمعنى ربطها بالمفيد والنافع أو المربح.

وهكذا؛ وكنتيجة لما أوردناه في تحليل وظيفة الفلسفة عبر مختلف الحقب والأزمنة التاريخية نستطيع القول، إن مهمة الفلسفة لم تعد منحصرة في مجرد حب الحكمة كما ظهرت في البداية، بل أضحت الفلسفة ودور الفيلسوف يتمثل في إنتاج الحكمة.

1- وليم جيمس: البرغماتية: ترجمة محمد علي العريان، درا النهضة العربية، القاهرة 1965م، ص: 71.
2- المرجع نفسه، ص: 352.

ولو أردنا أن نحصر المواضيع الفلسفية لوجدنا أن الفلاسفة يبحثون في أربعة مشكلات تتجلى فيما يلي:

- **مشكلة المعرفة**: وتشمل الإبستيمولوجيا ونظرية المعرفة والمنطق وفلسفة العلوم وفلسفة اللغة.
- **مشكلة الوجود**: وتشمل الميتافيزيقا، الوجود، وعلم الكونيات.
- **مشكلة القيم**: وتشمل مبحث القيم وفلسفة الجمال، وفلسفة الأخلاق، وفلسفة الدين.
- **مشكلة المجتمع**: وتشمل الفلسفة الاجتماعية، والاقتصادية، والفلسفة السياسية.

هذه المشكلات كلها متشابكة متداخلة مترابطة فيما بينها، وظيفة الفلسفة أن تجعل من هذا التنوع تناسقا في فهم كلي للعالم، ولذلك تسمى الفلسفة عند القدماء بالعلم الكلي، وعلى الرغم من أن مواضيع وقضايا التفكير الفلسفي تبدو قديمة إلا أنها تظل تطرح في كل عصر بسبب كونيتها وجوهريتها، وهي تتخذ في كل زمن مظهرا أو شكلا يتماشى وفق المستجدات والمتطلبات التي يتميز بها العصر، رغم الإدعاء بحل بعض المشاكل إلا أن تلك الحلول تثير من جديد إشكاليات جديدة، لأن الفلسفة تبدأ بسؤال، وبه تنتهي.

المبحث الثاني:
في نظرية الأدب

1- 2- 1- مفهوم كلمة أدب:

لكلمة أدب في تراثنا اللغوي دلالات كثيرة، منها ما هو خلقي، ومنها ما هو نفسي، ومنها ما هو ثقافي، ففي معجم الوسيط "رياضة النفس بالتعليم والتهذيب على ما ينبغي. الجميل من النظم وكل ما أنتجه العقل الإنساني من ضروب المعرفة، وعلوم الأدب عند المتقدمين تشمل اللغة والصرف والنحو والمعاني والبيان والبديع.

والأدبي المنسوب إلى الأدب، يقال قيمة أدبية، وكسب أدبي، والأديب وصف من أدب. والأخذ بالمحاسن و الحاذق بالأدب و فنونه".[1]

ويقول ابن منظور في لسان العرب "الأديب الذي يتأدب به الأديب من الناس. وسمي أدبا لأنه يؤدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح ".[2]

إن الألفاظ تتطور حسب تطور مصادر المعرفة الإنسانية، وتنوعها من معرفة مادية حسية إلى معرفة نفسية، ومنها إلى معرفة معنوية، ثم يصل بها الأمر إلى أن تصبح مصطلحا على فرع من فروع المعرفة.

"وقد نهج المستشرق الإيطالي "كارلونلينو Carlo Nalino" هذا النهج تقريبا، في كشفه عن التطور الدلالي لهذه الكلمة في ثقافتنا العربية، و قد انتهى من ذلك إلى نتيجة مؤداها، أن أقدم معاني هذه اللفظة طبقا لما ورد في النصوص الشعرية، والكتابات النثرية التي ترجع إلى العصر الجاهلي، و القرن الأول الإسلامي هي السنة أو العادة المتوارثة خلفا عن سلف، ثم أطلقت الحكم والمعاني الخلقية المتوارثة عن الأجداد التي كانت تتخذ أساسا للتربية والتعليم، وتطور مفهومها بعد ذلك إلى معاني المعرفة بالشيء. ثم اتسع إلى المعارف الدنيوية، وبعد احتكاك العرب بعد الإسلام بحضارات الأمم المجاورة أصبحت كلمة أدب تعني: (حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف).

1- إبراهيم أنيس عبد الحليم منتصر عطية الصوالحي محمد خاف الله محمد: مرجع سابق، ص: 10.
2- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر وراجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات محمد عاصي بيضون. بيروت لبنان. 2003م، مادة أدب.

ومن ذلك يفرقون بين العالم و الأديب، (فالأديب يأخذ من كل شيء أحسنه، والعالم من يقصد لفن من العلم فيتعلمه)". [1]

"إن الأدب عمل مبتكر بأساليب لغوية، شفاهية أو مكتوبة، تضمن فكرة ووجهة نظر إديولوجية وثقافية ذات بعد جمالي.

الأدب عبارة عن فن في الكتابة إنها مهنة الكاتب التي يعبر فيها عن أحاسيسه بلغة منمقة كثيرة ما تكون نظرية". [2]

للأدب عدة تعريفات حيث يمكن أن نعرفه: "بأنه كتابة تخيلية بمعنى التخييل أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة، لكن إلقاء نظرة على ما يدرجه الناس عموما تحت عنوان الأدب تكفي للقول إن هذا التعريف لا يفي بالغرض". [3]

وربما كان الأدب قابلا للتعريف ليس وفقا لكونه خياليا أو تخييليا، بل لأنه يستخدم اللغة بطرق خاصة، ووفقا لهذه النظرية يكون الأدب نوعا من الكتابة، والتي عبر عنها "رومان جاكبسون" "الأدب عنفا منظما يمارس على الحديث العادي، الأدب يحول ويكثف اللغة العادية ويحيل بانتظام عن حديث كل يوم". [4]

إن النصوص الأدبية تنبثق من ثقافة معينة، فهي تستحضر ما لا ينتمي إلى الأدب، وكذلك قدرات القارئ المتشبعة بأفكاره وخبراته، فالقارئ أثناء تلاقيه بنص أدبي فانه يتعامل معه وفق منطلقاته الثقافية ونظرته للحياة، وبذلك تتعدد القراءات تبعا لتعدد الثقافات مثلما هو النص الأدبي الذي قد يحمل صبغة الكاتب، فالأدب يعالج كخطاب حيث لا يقتصر الأمر هنا على دراسة العلاقة بين أجزاء الكلام، و إنما من خلال التفاعل الحاصل بين الكاتب والقارئ، بحيث بإمكان الإيديولوجية أن تكون حاضرة، و كذا تفاعلات و مواقف و أخذ و رد و نشاط فكري وثقافي.

1- عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، ج.2، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية ط.3، 2002م، ص: 190.

2- Dictionnaire Encyclopédique : de la langue française op.cit , P:209.

2- تيري ايغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995م، ص: 9.

4- المرجع نفسه، ص: 12.

يعرف "يوري لتمان" (Youri lotman) الأدب من منطلق ثقافي يقول: "إن نحن اعتدنا الأدب مجموعة محددة من النصوص، فإنه ينبغي أن يلحظ أولا أن هذه النصوص لا تؤلف سوى جزءا من النظام العام للثقافة. إن وجود النصوص الأدبية يتضمن كلا من الحضور المتزامن للنصوص الغير الأدبية والقدرة من جانب المجموعة التي تستخدمها على التمييز بينها ... عندما نكون غير متيقنين من تحديد حورية الماء ... بأنها امرأة أو سمكة، أو تحديد الشعر الحر بالشعر أو النثر، تصدر عن هذه التقسيمات التصنيفية كما هي، و بهذا الفهم يسبق تصورنا للأدب منطقيا، لا تاريخيا، للأدب نفسه ".[1]

إن الأدب يحمل بين طياته هموم الإنسان سواء أكان قارئ أو كاتب، ويعبر من خلاله عن أفكار وأحاسيس بطريقة تشد المتلقي مما يخلف لدى هذا الأخير متعة وجمالية، إذ يرى "برك" "الأدب أفكار الأذكياء ومشاعرهم مكتوبة بأسلوب يلذ للقارئ". ويذهب الناقد الفرنسي "سانت بوف Saint beuve" إلى القول " "الأدب هو الأسلوب الجميل الذي يصور الحقائق الإنسانية ".[2]

يتبين لنا من خلال هذا القول أن كلام الأديب يحمل رنات ينسج منها نصا أساسه الكلمات، فهناك عدم تناسب بين الدلالات والمدلولات على عكس كلام الإنسان العادي إنه الكلام الجيد من الشعر أو النثر الذي يثير شعور القارئ أو السامع ويحدث في نفسه لذة فنية، إنه فن إظهار عما في النفس، والتعبير الجميل عن مكنون الحس والتصوير الناطق للطبيعة والتوثيق الصادر لصور الحياة والكون وهو الشاهد على الوجود.

إن الكاتب هو ذاك الذي يجعل من اللغة سلاحا للتعبير والخلق والإبداع من خلال استنطاق اللغة من أجل لغة أدبية لها قوانينها، وهذا ما يذهب إليه الشكلانيون الروس بقولهم: **"**الأدب تنظيم خاص للغة وله قوانينه، وبنياته، وأدواته النوعية التي يجب أن تدرس

1- ك.م.نيوتن : نظرية الأدب في القرن 20 ترجمة عيسى علي العاكوب، الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية مصر، ط 1، 1996م، ص: 186.

2- أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي مكتبة النهضة المصرية، ط 10، 1994م، ص: 17.

في ذاتها بدل أن تختزل إلى شيء أخر، والأدب ليس مركبة للأفكار، ولا هو انعكاس للواقع الاجتماعي ولا يجسد لحقيقة مفارقة". [1]

إن مدلول كلمة أدب يتسع ويضيق تبعا لاختلاف الظروف والعصور، فهناك من يربط الأدب ببعض الظواهر، فيصبح جزءا من الفن بشكل عام، أو يصبح جزءا من المعارف والعلوم الإنسانية، أو جزءا من الإيديولوجية، أو جزءا من النظام الاجتماعي فيعتبره البعض ظاهرة اجتماعية، أو ظاهرة لغوية. أو ظاهرة ثقافية.

نلحظ من هاته التعريفات المتشبعة أو المختلفة المنبع تربط الأدب بالوظيفة، و لم تحدد تعريفا للأدب في ذاته، على أساس انه إذا ما عرفنا مصدر الأدب ومنبعه سنعرفه في ذاته، و لعل هذا التشعب راجع بالأساس إلى التصورات و النظريات الأدبية المتعددة.

فما الأسس الفكرية والفلسفية لنظرية الأدب ؟

1-2- 2- نظرية الأدب: الأسس والمنطلقات.

1-2 -2- 1- في معنى «النظرية":

لقد برزت نظرية الأدب خلال السبعينيات والثمانينيات، فارتباطهما بالأدب بوصفه تخصصا مؤسساتيا جعل من المحتم إرساء قواعد جامعة له. خاصة أن دراسة الأدب تقتضي من الاهتمام ما من شانه أن يتجاوز الاهتمام بالتجربة الجمالية، و الذوق الشخصي، بل إن المنظرين للأدب أصروا على أهمية المعرفة التي لابد أن تكون غاية العلمي المتجرد. و يعود الاهتمام بالنظرية إلى النقد الجديد، وإلى نقد النماذج العليا الذي أرسى أسسه "نورثروب فراي" (NorthropFrye) مما يؤكد تحول النقد إلى تخصص قائم بذاته، والنظرية في هذا المجال تستهدف تأمل المعنى والتركيز على الفهم وليس الحقائق أو الكون التي هي مجال العلم". [2]

وبالتالي، فقد بدأت النظريات تشتغل على الأدب، ما أدى إلى بروز حقل النقد الأدبي الذي صار تخصصا وعلما قائما بذاته، فبعدما كان الأدب يدرس كتجربة شخصية جمالية، أضحى علما له قواعده وأصوله فبدت نظرية الأدب تستهدف الإحاطة بالمعنى،

3- شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط1، 1993م، ص: 3.
.2 ميجان الرويلي، سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي.ط، 3 الدار البيضاء 2002م، ص: 277.

وكيفية فهم العمل الأدبي، ويذهب:" ميلرهيليس"(Miller Hillis) إلى القول عن نظرية الأدب: "إنني أعني بنظرية إزاحة تركيز النظر في الدراسة الأدبية عن معنى النصوص، وتركيزه على الطريقة التي بها ينتقل بها المعنى. و النظرية لكي نضعها بطريقة أخرى، فالنظرية هي تركيز النظر على المرجعية بوصفها إشكالية لا بوصفها شيء يربط القارئ بشكل أكيد وغير غامض بالعالم الواقعي من التاريخ والمجتمع، ومن الناس العاملين ضمن المجتمع على خشبة مسرح التاريخ. واستخدام اللغة الحديثة عن اللغة يزيح النظر عن المعنى ليرسيه على صيغ إنتاجه". [1]

إن بعض الطلاب والنقاد يذرعون أيضا بأن النظرية الأدبية تتدخل بين القارئ والعمل. فإن الرد البسيط عليهم هو أننا، من غير نوع ما من النظرية مهما تكن متسرعة أو ضمنية، لن نعرف ما هو العمل الأدبي أصلا، و كيف يجب أن نقرأ. [2]

و من هنا يمكن أن نقر بأن قراءة الأعمال الأدبية تتطلب من القارئ التسلح المسبق بنظرية أدبية حتى يتسنى له التعامل مع العمل الأدبي بعلمية. يقول "شكري عزيز الماضي" نظرية الأدب هي:"مجموعة من الآراء والأفكار القوية المنسقة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، وهي تدرس الظاهرة الأدبية من هذه الزوايا في سبيل استنباط و تأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب و أثاره". [3]

إن نظرية الأدب عموما سواء كانت علمية أم أدبية تنطوي على مجموعة من التعميمات التأويلية و التفسيرية التي تؤدي إلى شرح و تفسير نصوص معينة، إن وظيفة النظرية وظيفة منهجية .

وعلى أساس كل ما قيل حول نظرية الأدب، يمكن القول إنه ليست كل الآراء في الأدب ترقى إلى مستوى أن تكون نظرية، لأنها خاوية من أي أساس فلسفي محدد.

1- ك.م.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، مرجع سابق، ص: 80.
2- تيري إيغلتون : نظرية الأدب ترجمة ثائر الديب، مرجع سابق، ص: 6.
3- شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 12.

1-2-2-2- النظرية الأدبية: الأسس والمنطلقات:

منذ أن ظهرت نظرية الأدب، تخلى الإبداع الأدبي عن الريادة، و هذا راجع إلى الأهمية التي باتت عند المهتمين بالنقد الأدبي، فقد سلبت نظرية الأدب المكانة و الريادة التي كان يعتز بها الإبداع الأدبي، و أصبحت نظرية الأدب هي التي تملك مرجعية النص الأدبي/ الإبداعي وتؤسس لها وتقرأها في ضوء ما تراه، و يتعلق الأمر هنا بالإبداع ذي المرجعيات الممنهجة، ولعل هذا يرجع أساسا إلى كون نظرية الأدب ولدت فلسفيا ونشأت و اقتاتت على النصوص الإبداعية، كما ظلت هذه المناهج في تطور مستمر، بحيث في حقبة زمنية معينة يبزغ منهج جديد يتغلب على سابقيه، أو يبني عليها.

وللتأكيد؛ فإنه ثمة نظريات أدبية متعددة، ولا توجد نظرية أدبية واحدة فالنظرية الواقعية تعود أصولها إلى الفلسفة الماركسية، و التي تعتمد على الجدلية المادية ونظرية التحليل النفسي التي تعود أصولها إلى دراسة علم النفس التي قام بها "فرويد" وغيره من الباحثين في نفس المجال، و نظرية القراءة لها جذورها في الفلسفة الألمانية الظاهراتية، والبنيوية المتأثرة بالدراسات الأنثروبولوجيا لـ "ليفي ستراوس" وهكذا. ومما لا شك فيه أن كل نظريات الأدب لها مفهومها حول مفهوم الإبداع الأدبي، ومن ثمة يمكن القول إن مفهوم نظرية الأدب ليس مفهوما موحدا في جميع الحالات.

فما هي أهم هاته النظريات ؟ و ما مرتكزاتها ومبادؤها ؟

1- 2-2-2-1- نظرية الأصل:

❖ نظرية المحاكاة بين التقليد والإبداع:

تعد نظرية المحاكاة التي برزت في القرن الرابع قبل الميلاد هي أول نظرية في الأدب، و قد صاغ مبادءها" أفلاطون" ومن بعده تلميذه "أرسطو".

"منذ أن جاء "أفلاطون" بآرائه التي كانت مبنية على فكرة المحاكاة، بحيث شكلت موقفه من الفن عامة و من الإبداع الشعري على وجه الخصوص، كمعطى جديد يعمل على إيجاد إبداع استطاع به أفلاطون أن ينهض بمقولة الإبداع متكئا في ذلك على فكرة المثال التي تتحقق فيها الكمالات إلى الحد الأقصى ولا تتحقق في باقي الأجسام، فكل شيء في هذه الحياة حسب "أفلاطون" ما هو إلا انعكاس للعالم المثالي وظل له، وما الشاعر إلا مقلد

يحاكي ظواهر الحياة، ويستند في ذلك على الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي اسبق في الوجود من المادة، و قد قسم "أفلاطون" العالم إلى قسمين: عالم مثالي يتضمن الحقائق المطلقة والمفاهيم الصافية، وعالم محسوس يتضمن الموجودات وهو مجرد صورة مشوهة في عالم المثل الأول الذي خلقه الله. والفنان أو الشاعر من وجهة نظر أفلاطون يصبح عمله محاكاة، ومن ثمة فالمحاكاة عنده نسخة من الدرجة الثانية لواقع يعتبر هو لآخر نسخة لفكرة مثالية مطلقة، وهذا ما جعله يقوم بحملة شرسة على الشعراء وطردهم من جمهوريته الفاضلة لأنهم لا يتحملون مسؤولية ما يقولون، ولأن فنهم ضئيل القيمة باعتبار انه نسخة من الدرجة الأولى". [1]

في الجزء العاشر من الجمهورية ينقل لنا، " أفلاطون" أقدم نص في تاريخ نظرية الأدب، إذ ينقل لنا الحوار الذي دار بين 'سقراط الذي يمثل أفكار "أفلاطون" و"جلوكون" الذي يمثل الإنسان العادي.[2]

ويعود عدم استقبال أفلاطون للشعراء في جمهوريته، لأنهم يخضعون لنزواتهم ويتمتعون بأهوائهم وغرائزهم التي يرى فيها إفسادا أو سببا مباشرا في إفساد شبان أثينا، خاصة أن جمهوريته تتطلب الفضيلة من أجل نيل شرف الانتساب إليها، فالشعراء يؤججون العواطف بذل تثبيتها وبهذا يبعدون الناس عن استخدام العقل، لذلك نجده يعرف الشاعر بقوله: "إنه مخلوق خفيف محلق لا يخترع شيئا حتى إليه فتتعطل حواسه ويطير عنه عقله فإذا لم يصل إلى هذه الحالة فانه لا حول، ولا طول، ولا يستطيع أن ينطق بالشعر".[3]

ما يفسر القول بوجود شياطين وتوابع للشاعر، تمثل باعثا للإبداع الأدبي عند هؤلاء الشعراء الذين كانوا يطلبون مساعدة ربات الشعر، وما دام الفن والإبداع قائمين على المحاكاة و بما أن الشعر ينظم في حالة من الجنون والتيهان. فإن الحقيقة تبقى بعيدة، ما يعبر

1- حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي : آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق ط.1، 2001م، ص: 20.
2- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب مرجع سابق، ص: 17، 18.
3 - المرجع نفسه، ص: 19.

عنه أفلاطون قائلا: "وإذن فالفن قائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة، وإذ كان يستطيع أن يتناول كل شيء ، وهذا الجزء ليس، إلا شبحا".[1]

و كانت الفلسفة التي قام عليها مفهوم المحاكاة عند "أفلاطون" منضوية في نظرية المحاكاة حيث يرى "أن كل الفنون قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة) و ينطلق في هذا من إيمانه و استناده إلى الفلسفة المثالية، التي ترى أن الوعي اسبق في الوجود من المادة، لذلك يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي و عالم محسوس طبيعي مادي، و العالم المثالي، أو عالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة و الأفكار الخالصة، أم العالم الطبيعي أو عالم الموجودات فهو[.....] مجرد صورة مشوهة و مزيفة عن عالم المثل".[2]

إن ما يمكن أن نستشفه مما قيل، بأن "أفلاطون" تعامل مع الإبداع تعاملا أخلاقيا، ولم يكن حديثه عنه لذاته وإنما كان الحديث عنه في سياق ما تتطلبه جمهوريته من أخلاق فاضلة، و من ثمة فالمحاكاة من منظوره سلبية لا طائل منها سوى التشويه، و من ثمة فإن خاصية الإبداع تقع خارج النص، فالإبداع لن يكون إبداعا إلا إذا كان يحمل بين طياته رسالة أخلاقية.

إذا كان النقاد يذهبون إلى كون "أفلاطون" أول منظر للفن والأدب في التاريخ، فإن تلميذه "أرسطو" يعتبر أول من وضع كتابا نقديا في تاريخ البشرية، و هو كتاب " فن الشعر" معتمدا فيه على آراء أستاذه لكنه رافضا لها من البداية إلى النهاية.

وعلى خلاف "أفلاطون""شرع "أرسطو" في رسم نقطة الفعل التأسيسي التنظيري الأول لمقولة الإبداع، وذلك بإتباع ضوابط منهجية منظمة بغية الخروج من وعاء التقليد إلى فضاء الإبداع، وهذا الفعل يبدأ من خلال مؤلفه الشهير " فن الشعر"، الذي بناه أيضا على فكرة المحاكاة، و تبدو أهمية هذا المؤلف تتبدى من خلال كونه صار مرجعا للنظرية الأدبية، إذ ظل أساسا للنقد الإنجليزي والنقد الكلاسيكي التقليدي الأوروبي حتى أواسط القرن الثامن

1- أفلاطون: جمهورية أفلاطون ترجمة ودراسة فؤاد زكرياء، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة د.ط. 2004م، ص:508.

2- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 14.

عشر[....] كما يعد "أرسطو" صاحب أول جهد منهجي منظم في تاريخ نظرية الأدب".[1] و"قد انطلق أرسطو في عرض نظريته في المحاكاة من منطلق يختلف عن منطلق أستاذه أفلاطون، فقد حاول أن يضفي على مفهوم المحاكاة مفاهيم ايجابية، وذلك يجعل الإبداع يحمل صفة بهية "فالمحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته، يفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعداد للمحاكاة، و بأنه يتحكم عن طريقها معارفه الأولى".[2]

إن "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" يقدم أول جهد نظري منهجي منظم في تاريخ نظرية الأدب، وقد فقدت أجزاء من كتاب "فن الشعر" أما ما وصلنا منه فهو يعالج المأساة و الملحمة والكوميديا، ومن خلالها يمكن استنباط نظرية في طبيعة الأدب ووظيفته بشكل عام.[3]

"وبالحديث عن الأركان المؤسسة للعلمية الإبداعية (مؤلف، مدونة، متلقي، سياق) يحفز على النظر إلى أن "أرسطو" ركز على المدونة (النص) من خلال كلامه عن التراجيديا، على اعتبار أنها "سيرة أحداث تقع لشخوص بطولية، أو شبه مقدسة في مجابهة المحن"،[4] والمتكونة من "قصص حزينة لدول أو ملوك"،[5] "كما تحدث عن المتلقي، ولكن كمنفعل مسلوب الفاعلية من خلال نظرية التطهير، وقد فصل"أرسطو" الإبداع عن المتعة والفائدة، مركزا على أن وظيفة الشعر هي تطهير النفس البشرية من خلال تنمية عاطفة الشفقة والخوف، يؤمن فيها "أرسطو" بأن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف، ولكن تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال عملية التطهير"،[6] "ويذهب إلى كون الشاعر لا يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب، بل يحاكي الانطباعات الذهنية، وأفعال الناس وعواطفهم، وإما أن يكون المحاكي عظيما مثاليا، وهذا ما نجده في التراجيديا بينما الكوميديا تحاكي الأقل مستوى، لذى فإنه يعتقد أن الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط كل تصرف في

1- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 32.
2- أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت، ص: 79.
3- شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 31.
4- مولين ميرشنت وكليفور دليتش: الكوميديا والتراجيدية، ترجمة علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، 1979م، ص: 106.
5- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 27.
6- المرجع نفسه، ص: 32.

هذا المنقول[...] ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال".[1]

إن المحاكاة عند "أرسطو" هي أن تبدع وليس نسخا أو تقليدا، فمفهوم الإبداع عنده يكمن في الإبداع ذاته أي في شعرية النص، وبالتالي فهو ذو رسالة جمالية، فنية، إبداعية أساسا.

"تراهن المحاكاة في التصور الأرسطي ليس فقط على تشخيص ونقل صورة الطبيعة فحسب، بل تعكس موضوعا جوهريا محاكيا للأفعال الإنسانية، أو بتعبير أدق للمخلوقات البشرية الفاعلة التي قد تمثل بأنها متفوقة علينا، أو متساوية لنا، أو أدنى منا".[2]

إن نظرية المحاكاة عموما لم تهتم بذاتية الشاعر وعواطفه وانفعالاته، وانتمائه الفكري، فالحدث والحبكة أهم شيء فيها والشكل أهم من الشخصية، وتتأسس نظرية المحاكاة على أسس ومقومات الفلسفة المثالية.

1-2-2-2-2- نظرية الأدب في النقد الغربي المعاصر:

رأينا مما سبق من خلال نظرية المحاكاة أن الإبداع الأدبي يصدر عن منطق غيبي متعالي، يرجع قوة النص الإبداعي إلى قوى غيبية خفية، ومبقيا على هذا الإبداع في سلم من الجمالية الإبداعية ذات البعد الميتافيزيقي وجاعلا أسسه فوق إنسانية، فكان الإبداع في تلك المرحلة يملك سلطة المرجعية، وينطبق هذا التوجه على الإبداع ذو المرجعية الميتافيزيقية (أفلاطون، أرسطو).

ومع بزوغ فجر جديد، وعلى إثر التطورات التي شهدها الغرب المعاصر، بدأ في التفكير بجدية في قراءات ونظريات جديدة فيما يخص النقد الأدبي.

فما هي أهم تلك النظريات وأبعادها؟.

أ- نظرية الأدب في ضوء مقولة السياق:

(التعبير، الخلق، الانعكاس)

1- شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 35.
2- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1966م، ص: 24.

تعد نظرية التعبير، ونظرية الخلق، ونظرية الانعكاس (الواقعية)، من النظريات الأدبية اللواتي ترعرعن تحت مظلة المنهجين التاريخي والاجتماعي، ويعد المنهج التاريخي الذي يعتبر أول المناهج وأكثرها شيوعا، إذ يهتم فيه بالسياقات الزمنية للنصوص ومنهجها دون الالتفاف إلى الأحكام والمعايير الأخرى، ورواد هذا المنهج ينظرون إلى الإبداع باعتباره وثيقة تاريخية تحيل على مبدعها، ويعد المؤلف لديه أهم من المؤلف أما المتلقي فإنه مهمل كليا، ورواد المنهج التاريخي يعتمدون على المبدأ التقصي عن حياة الكاتب الشخصية والعائلية والعقلية والأخلاقية، وآرائه وكل ما يصب فيها كان يسمى بـ : "وعاء الكاتب" على حد تعبير "سانت بوف"،[1] أما من جهة المنهج الاجتماعي، فقد كان للفكر الماركسي كبير الأثر في تطويره ومنحه شكلا منهجيا أكثر نضجا، بحكم أن الفلسفة الماركسية تختزل ذاتها في بنيتين، صغرى يمثلها النتاج المادي ممثلا في البنية الاقتصادية وكبرى ممثلة في البنى الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنى الأساسية الأولى، وأن تغير في قوى الإنتاج المادي لابد ان يصطحبه تغير في العلاقات والبنى الأخرى، ثم ظهرت نظرية المحاكاة التي بقيت مسيطرة على الحركة الأدبية والنقدية الأوربية حتى أواسط القرن الثامن عشر تقريبا، وفي هذه الفترة استطاعت الثورة البورجوازية على الإقطاع أن تنقل البشرية من عصر إلى عصر، إذ ولدت قيما ومفاهيم جديدة على كافة الأصعدة والمستويات.

✓ **نظرية التعبير:**

في أواسط القرن الثامن عشر، هيمنت الطبقة البورجوازية التي استطاعت أن تقوم بنهضة صناعية واقتصادية، وهذا بدوره أدى إلى قيام نهضة فكرية وعلمية واجتماعية وثقافية، إذ انتقل الناس من الريف إلى المدن، واكتظت هذه الأخيرة بالتجمعات، وتولدت علاقات اجتماعية واقتصادية، وظهرت فلسفات جديدة وأدب وفن جديدين أيضا، وظهرت الروح الفردية والروح الديمقراطية والمساواة والحرية، والكتب والمكتبات، وانتشر التعليم وظهر أديب جديد وموضوعات جديدة وثار الشعراء والأدباء على الزخرفة اللفظية كل هذا

1- يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2007م، ص: 19.

أدى إلى ظهور نظرية جديدة وهي نظرية التعبير التي انسجمت مع تلك التغيرات وارتبطت بالبورجوازية وعبرت عن قيمها وطموحاتها.[1]

وقد مثلت هذه التطورات التي شهدها المجتمع الغربي كقفزة نوعية تجلت في بروز مذهب جديد، وفتحت المجال أمام الرومانسية، بحيث ارتمى رواد هذه المدرسة في أحضان الطبيعة هربا من إكراهات الواقع والحلول في عالم العواطف والمشاعر الوجدانية، ولقد أكثر الرومانسيون من أنواع البديع والمجاز والاستعارات والاهتمام الزائد بالصياغة الفنية.

"مثلت الرومانسية إذن صرخة احتجاج في وجه الكلاسيكية (...) فسخرت من القواعد والتقاليد، وأعطت الذوق والعاطفة والإلهام حرية التحليق والطيران، وداست فوق مواصفات أدب المدينة لتعيش بأدبها حرية وبكارة الإحساس في رحاب الطبيعة الحية".[2]

والأدب الرومانتيكي يحفل أشد الاحتفال بالألوان المحلية، وصف الطبيعة، حتى أن أعداء الرومانسية لقبوهم بأنهم واصفوا المناظر تحقيرا لهم لانشغالهم عن الأفكار والحقائق الأدبية وانكبابهم على تصوير الأفكار الشخصية والخواطر النفسية والشعور الخاص بالكون والحياة، فضلا عن انطلاق أدبهم من القيود اللغوية والبيانية والشعرية مستبدلا بالوضوح الكلاسيكي والطبيعة بالتعقيد والإغراب والتكلف متساهلا بأصول اللغة.[3]

لقد ركزت الرومانسية في نظريتها الأدبية على المبدع، فكانت نظرية "التعبير" عند "وليام ووردزورث" و"صموئيل كولريدج"، والتي ترتكز على المبدع والمخيال كآلية من آليات التعبير، وقد اهتما بإظهار قيمة الطبيعة إلى حد تقديسها، وكتبا معا ديوانا أسمياه (غنائيات) عام (1978م)، ويبدأ الديوان بمقدمة تظهر الآراء النقدية لهما والتابعة لنظرية التعبير،[4] إن التغيرات التي طرأت في أواسط القرن الثامن عشر تمحورت حول الفرد وتمجيده، فظهرت شعارات في كل المجالات، فعلى المجال الاقتصادي قيل : "دعه يفعل .. دعه يمر" وعلى الصعيد الأدبي قيل: " دعه يعبر عن ذاته". فالفرد هو أساس المجتمع

1- شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 50 .
2 محمد أحمد العزب : عن اللغة والأدب والنقد، رؤية تاريخية ورؤية فنية، المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت، ط.1، 1993م، ص: 307.
3- إسماعيل رسلان: الرمزية في الأدب والفن. مكتبة القاهرة الحديثة. د. ط.د.ت، ص: 14.
4- ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار صادر ببيروت، 1967م، ص: 164-165.

البورجوازي الجديد وله كامل الحرية للتعبير عن آرائه وانتمائه الفكري وميوله وعواطفه بغض النظر عن انتمائه العائلي، مما ساهم من تحرير الفرد من سطوة الإقطاعية المعتمدة على العقل وتحكيم الفرد للعائلة.[1]

لقد عد المبدع هو أساس ومحور كل عملية الإبداع، هو من ينال الاهتمام من لدن أصحاب نظرية التعبير، أما باقي مكونات الإبداع تبقى مهملة، وليس لها دخل في الإنتاج الإبداعي."اهتمت نظرية التعبير بالأديب الشاعر أكثر من الأديب السارد، فالشخصية أهم من الحبكة، أو الأحداث (نظرية المحاكاة كانت ترى العكس) والأديب يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة والإنسان خير بطبيعته".[2]

في هذه الفترة من الزمن ظهرت "المثالية الذاتية" التي أشادت بالدينامكية وقالت بأن: "الوجود الأول هو للذات أو الوعي الإنساني، أما العالم الموضوعي فمن خلق هذه الذات، لأن وجوده (وجود العالم الموضوعي) متوقف على إدراك مدرك له، ودون هذا الإدراك يعد العالم الموضوعي غير موجود".[3]

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن كل ذات تخلق عالما موضوعيا، وبذلك يقدم الإحساس والعاطفة على العقل والخبرة، ويعد كل من "كانط" و"هيجل"، منظرين فلسفين وقد أثرا كثيرا في الأدباء والنقاد.

إذ أن "الرؤية "الهيجلية" تقوم على "مفهوم الروح المطلق الذي يقود في تجليه النهائي إلى فكرة النهايات، نهاية التاريخ، نهاية الشعر ...إلخ، والإبداع عنده هو ظاهرية الروح أو الفيمينولوجيا المتعالية".[4]

1- شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 50-51.
2- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر "نظرية التعبير"، ج.1، ديوان المطبوعات الجزائرية، د.ت، ص: 33-34.
3- عبد المنعم تليمة: "مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1976م، ص: 194.
4- هيجل: فينومينولوجيا الروح، ترجمة وتوثيق، ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط. 1 2006م، ص: 86.

واعتبر "كانط" الشعور هو طريق المعرفة الحقيقية، بينما رأى "هيجل، أن مصدر الفن هو أرفع صور التعبير البشري عن الحقيقة.[1]

تعد نظرية التعبير نظرية خاصة بالمؤلف ونفسيته وشخصيته، وقد أولته أهمية ومنحته الأولوية على حساب كل ما هو مرتبط بالعملية الإبداعية أكان نصا أو قارئا، إنها نظرية تحتفي بالفرد المبدع.

إن"النظرية الأدبية (التعبيرية) توحي بالعلاقة الثنائية بين الأدب وعلم النفس، بعد ظهور الدراسات التي ربطت الأدب بعلم النفس، ربط النقد بين الإنتاج والموهبة الفردية واللاشعور الفردي والجمعي."[2]

إن نظرية التعبير نظرية تمثل التمرد على كل شيء عكس نظرية المحاكاة التي كانت تضع قوانين، وأسس يجب إتباعها، نظرية أولت للمبدع أهمية وحررته من كل القيود، وفسحت له المجال للتعبير دون قيد أو شرط.

✓ **نظرية الخلق:**

إذا كانت نظرية التعبير وليدة لصعود الطبقة البورجوازية وتقدمها، فإن نظرية الخلق كانت نتاجا لفكر الطبقة نفسها في وقت أضحت تعاني أزمة فكرية.

"ظهرت نظرية (الإنتاج الأدبي) في أواخر القرن التاسع عشر، في عصر الانحطاط السياسي الفكري والاقتصادي والأدبي، إذ تحول الفن والإبداع إلى سلعة في ظل الرأسمالية. وهي حركة تدل رد عنيف على المستوى المتردي للفن والأدب، فنادت إلى ضرورة البحث عن الفن الخالص، وعدم ربطه بأي وجهة سياسية أو اقتصادية أو دينية، ورفضت أن يستغل الفن والأدب لأغراض نفعية، وهذا من أجل أن يعود الأدب إلى مكانته الراقية، وأن يعود إلى برجه السامي".[3] لا تختلف نظرية "الخلق" كثيرا عن نظرية التعبير، فقط الاختلاف بينهما في: ماذا يعني الإنتاج الأدبي/ الإبداعي"؟ هل هروب من المشاعر أم خلق لمعادل موضوعي؟ وهو ما قال به "ت.س.إليوت" الذي يرى أن "الشاعر ينفعل بتجربة ما

1- شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب. مرجع سابق، ص: 52.
2- عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 203-204.
3- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 66.

ويتعاطف معها، غير أن عليه أن لا يعبر عن انفعاله، بل عليه أن يتخلص من هذا الانفعال بإيجاد معادل موضوعي له".[1]

إن الإبداع وسيلة الفنان للتعبير، ومن ثم لا ينبغي أن تكون هذه الوسيلة مكبلة أو مقننة فكل عمل أدبي يحمل نسمة الحرية وسيمة الابتكار، إنه وسيلة للخلق والإبداع.

الفن خلق حر ويقول "كروتشه"(Croce) في ذلك : "إن الفكر وسيلة الحياة تصبح في لحظة ما وسيلة وأداة للفكر نفسه، ونحن ننتقل في هذه الدائرة من الفكر إلى الحياة ومن الحياة إلى الفكر، ثم نستأنف الطواف وهكذا دواليك، لكن استئناف الطواف مصحوب دائما بخلق شيء لم يكن موجودا وثمرة فعل حر".[2]

إن كثيرا من الفلاسفة والأدباء قد رفعوا راية الجمال في وجه الرأسمالي الذي حول كل شيء إلى سلعة، وقد فصلوا بين المفيد والجميل، لأن هذا الأخير يصبح غاية في حد ذاته، وهذا يعني أنه على الناس يتوجهوا نحو الفن.

"لقد ساهمت نظرية الخلق في التأكيد على السمو الفني للنص الأدبي، ولفتت انتباه النقاد، والباحثين إلى ضرورة البحث في العلاقات الداخلية للنص دون سواها".[3]

تستند نظرية الخلق إلى الفلسفة الميثالية الذاتية كما هو الأمر عند منظري نظرية التعبير، فقد قامت على أفكار كانت في الذاتية المتعالية، التي تفصل بين الجميل والمفيد، بل تضع صفة التناقض بينهما، فإذا كان "أفلاطون" يرفض الفن إذا كان مفيد، فإن "كانط" على العكس يرفض الفن إذا ما ارتبط بفائدة أو غاية، وقد ربط "كانط" العمل الفني بخصائص ذاتية ومنها :

كل عمل ذو وحدة جوهرية فنية تبين الغاية من العمل الفني (بنية العمل الإبداعي هي التي تجعل منه عملا فنيا).

1- شايف عكاشة : نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 58.
2- كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدروبي. دار الأوابد. ط 2 دمشق سوريا. 1986م، ص: 14.
3- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. مرجع سابق، ص: 206.

لكل شيء غاياته إلا الفن أو الجمال، فنحس أمامه بمتعة تكفينا السؤال عن غاياته، ولو وجد عالم للجمال وحده لكان كافيا، لأن يكون غاية في حد ذاته.[1]

"وقد قال "بيتوفيل جوتييه"، معبرا عن الفترة ذاتها: " لا وجود لشيء إلا إذا كان فائدة له، وكل ما هو نافع قبيح".[2]

تنظر نظرية الخلق إلى العمل الأدبي على أنه كائن مخلوق خلقه الأديب من ذاته، ومتوسلا بأداة الخلق والمتمثلة في اللغة، فالإنتاج الأدبي، عملية خلق حر وجوهر الأدب هو الصياغة والتشكيل والمهارة.

إن "نظرية الخلق لا ترى شعرية الشعر في الموضوع الذي يتناوله الأديب، إنما ترى أنها تعود بالدرجة الأولى إلى الأديب نفسه، وقدراته الفنية والإبداعية، ومدى سيطرته على تجربته، وتمكنه من عناصر اللغة، كما أن الشعور والمشاعر والعواطف ليست هي سر شعرية العمل الفني وجودته، حيث أن الشعر ليس انفجارا للانفعالات وإنما هو فرار من الانفعال، وليس هو تعبير عن الشخصية - إنه فرار من الشخصية-ولكن هؤلاء الذين ينفعلون حقا، ولهم شخصية هم وحدهم الذين يقدرون ما هي الرغبة في الفرار من كل هذا".[3]

إذن تعتمد نظرية "الخلق" على الأديب نفسه، وما هي قدراته وسيطرته على تجربته وتمكنه من سبك عناصر اللغة، مما يؤدي إلى القول بأنها نظرية تعتمد بالأساس على الأسلوبية ، وتهتم الأسلوبية بدراسة الصور المختلفة.

"هدف التحليل الأسلوبي الحديث عن الأشكال البلاغية المختلفة، إذ لا يمكن أن يقتصر على مجرد حصرها وتعدادها في النص الأدبي، بل لابد أن يبين أوضاعها المحددة ويكشف عن علائقها المتناغمة أو المتنافرة بالتركيز على مظهرين، أحدهما معرفة التوظيف البلاغي لهذه الأشكال وقياس مداه ووصفه، والآخر محاولة اكتشاف الأهمية النسبية لبعض هذه الأشكال في نص معين على سواه ودورها في تكوين بنيته".[4]

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة. 1979م، ص: 306.
2- المرجع نفسه، ص: 308.
3- سهير القلماوي : فن الأدب، المحكاة، دار الطباعة والنشر القاهرة، ط. 2، 1973م، ص: 139.
4- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، القاهرة دار الشروق، ط 1. القاهرة، 1998م، ص: 188.

لا تهتم نظرية الخلق بالموضوع أو الفكرة، أو المضمون، أو المحتوى، إنما تهتم باللغة التي يتبناها الأديب ليحول الموضوع من مستواه الخارجي إلى مستوى إبداعي، وذلك خلال ابتكار وخلق لغة غير اللغة العادية.

ومن بين أعلام هذه النظرية نذكر:" الشاعر الفرنسي "بودلير" وهو أول من قال بفكرة الفن للفن، ويرى "بودلير" أن موضوع الشعر هو الشعر نفسه، وغاية الكتابة الشعرية هو المتعة بالكتابة الشعرية أولا.

ومن الأعلام أيضا نجد "إيدجار ألان بو"، "أ.س. برادلي"، و"كروتشيه"، و"ت.س.إليوت" ... وهلم جرا.

لكن معظمهم عاد عن مبادئه المتعلقة بنظرية الخلق، وربطوا العمل الأدبي الإبداعي بالأخلاق، والمجتمع، والعلم والدين."[1]

ومن بين أسس نظرية الخلق:

* **الشعر والحياة**:

لقد ذهب "أ.س.برادلي"، إلى اعتبار أن الحياة تملك الحقيقة ولا ترضى الخيال أما الشعر فأنه يرضى الخيال ولا يمتلك الحقيقة الكاملة... فالشعر والحياة ظاهرتان متوازيتان لا تلتقيان.[2]

* **اللغة والخلق الفني**:

إذا كانت اللغة هي المادة الأولية للإبداع الفني الأدبي، فينبغي للمبدع أن تكون لديه القدرة على توليد لغة من داخل لغة، أي الخروج من بوثقة المألوف، وإحداث تركيبات جديدة تؤسس لخطاب أدبي فني راق.

"اللغة مادة الأدب، ومعنى الخلق الفني هو سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه، فاللغة وسيلة للخلق الأدبي، أو مادته الخام، التي تمنحه موسيقاه وألوانه".[3]

---

1 - صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، مرجع سابق، ص: 188.
2 - محمد عبد السلام كفافي : الأدب المقارن، دار النهضة العربية، القاهرة. 1972م، ص: 84-85.
3 - المرجع نفسه، ص: 185.

إن نظرية الخلق جعلت من الأديب أساس كل إبداع، ورفضت التوجه السياسي للفن، وكذا نادت بالابتكار والخلق، ودعت الناس إلى التوجه إلى الفن في ظل واقع مزري، وقد فصلوا بين المفيد والجميل، إذ اعتبروا أن الإبداع وسيلة التحدث عن الجميل في ظل عدم قدرة الإنسان على التعبير جراء الرأسمالية التي سيطرت على الإبداع، وجعلته خادما لها، ولفتت نظرية الخلق الباحثين والنقاد إلى ضرورة البحث في العلاقات الداخلية للنص دون سواها.

بالرغم من أن نظرية الخلق تحمل بين طياتها مزايا، إلا أنها مليئة بثغرات، وخاصة عندما ألغت العواطف والانفعالات، واعتبرتها غير مؤثرة في الإنتاج الإبداعي، وكذا الفارق بين عمل وآخر، إذ يعود إلى اختلاف الخبرات الاجتماعية.

✓ **نظرية الانعكاس (الواقعية) :**

تعد نظرية الانعكاس وليدا انجابت عنه الواقعية التي تفضي إلى أن الأدب مرآة تعكس الواقع، كان ذلك على إثر محولات ظهرت في الأفق تسعى إلى ربط الأدب بالحياة والواقع، وهذا راجع إلى التطور والتقدم العلمي والتكنولوجي والاقتصادي الذي ظهر خلال القرن التاسع عشر.

"ولعل أبرز منظر لهذه النظرية "هيوليت تين" الذي نشر كتابا بعنوان "تاريخ الأدب الإنجليزي" عام 1886م الذي لقي اهتماما كبيرا من قبل النقاد."[1]

يرى " كذلك" أن "الفن جوهر التاريخ وخلاصته، وهو بالضرورة يعبر عن الحقيقية التاريخية، حقيقة الإنسان في زمن معين ومكان معين".[2]

ويرى كذلك أن هناك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب:

1 – "الجنس أو العرق أو النوع": وهي تتمثل في الخصائص القومية، فأدب أمة ما يختلف عن أدب أمة أخرى. وهذا يعود إلى اختلاف الخصائص القومية والعناصر الوراثية والنزاعات والعلاقات العدائية والملامح الجسدية.

1- شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 79.
2- المرجع نفسه، ص: 64.

2 – "البيئة": تتحكم في الحياة العقلية و الأدب، فالمناخ في أي مكان يؤثر في تشكيل المزاج للفرد وذلك يؤثر في الأدب.

3 – "الزمن": ويقصد به اللحظة التاريخية، وهو ما يجعل مفهوم البيئة متحركا ويعني روح العصر، أو مكان الأدبي في تاريخ التراث.

ويقول "تين": بأن الفن هو جوهر التاريخ وخلاصته وهو بالضرورة يعبر عن الخلاصة التاريخية، وقد انتقد "سانت بوف" ما توصل إليه " تين " بالرغم من إعجابه به، إذ يرى أن"تين"، لم يتوصل إلى اكتشاف ما هو جوهري في الشعر وطبيعته وأن الأعمال الأدبية ليست سجلات تاريخية.[1]

إن الواقع هو الحد الأساس للإبداع الأدبي، فالتجربة الذاتية للمبدع ليست خالصة ولا منبعها الذات لوحدها، وإنما الإبداع راجع إلى الاحتكاك الحاصل بين المبدع ومجتمعه.

يقول "باربريس": **"**الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدبا لنفسه، وإنما لمجتمعه منذ اللحظة التي يفكر فيها بالكتابة وإلى أن يمارسها وينتهي منها".

وكذلك ردد "دي بونالد" عبارته الشهيرة : "الأدب تعبير عن المجتمع".[2]

وهذا يعني أن العلاقة بين الأديب والواقع الاجتماعي ليست علاقة من جانب واحد وإنما علاقة جدلية، فالأديب يعكس ويصور الحياة الاجتماعية في بيئته، والأدب هو ثمرة إعادة البناء لتلك العناصر بلغته الجديدة كمركز حول التعبير "باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي لهذه الأعمال الإبداعية والفنية".[3]

وهذا ما أكدته "مدام دي ستايل" بقولها : "إننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقا حقيقيا في معزل عن المعرفة والظروف الاجتماعية، التي أدت إلى الإبداع".[4]

1- محمد عبد السلام كفافي: الأدب المقارن، مرجع سابق، ص: 52-53.

2- رينيه ويليك أوستن وآرن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط.1، 1948م، ص : 98.

3- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر : هيربرات للنشر والتوزيع . ط 1: 2002م، ص: 40.

4- إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع. الأردن ط. 1 2003م، ص: 67.

إن الأدب الواقعي يجعل العقل الميزان الذي يقع عليه الحس فاستيقظ الفكر متأثرا بالعمل، واقعية الأدب والفن.

"للأدب الواقعي أشد سمات ظاهرة من أهمها أنه لا يأبه بالشعور الشخصي والعاطفة المعنوية، وأنه يحكم العقل على الخيال في سبيل الحقيقة الواقعية وأنه يعني أشد العناية بفنية الألفاظ واحترام قواعد اللغة مهتما أشد الإهتمام بالصياغة اللفظية."[1]

إن الغاية التي يهدف إليها رواد المدرسة الواقعية تتجلى في استقطاب القراء من خلال اللغة المنمقة من أجل التأثير في الملتقي.

"اهتم أصحاب هذا الاتجاه باللغة الخطابية في الأسلوب، لأن هدفهم هو التأثير في المجتمع ولا يهتمون بالتصوير الفني."[2]

إن ما يمكن أن نستشفه أن نظرية الإنعكاس (الواقعية) لا تعلمنا قراءة النصوص فقط بل، تعيننا على قراءة حياتنا وعلاقتنا بالعالم من حولنا، إذ لم يعد خضم هذه النظرية المعنى هو الموجود فقط، بل أقحمت القارئ، وجعلت له مكانا من أجل إبراز ذاته.

إذا ارتكزت نظرية "المحاكاة" على المتلقي، واهتمت نظرية " التعبير" بالمبدع، ونظرية "الخلق" اهتمت بالنص الأدبي، فإن نظرية "الإنعكاس" اهتمت بكل هذه العناصر وجمعت فيما بينها.

لقد ظلت هذه النظرية تسيطر، وتغمر جل الاتجاهات الفكرية، فقد ألهمت العديد من المبدعين والسياسيين، إلا أنها قصرت من الناحية الفنية للإبداع الأدبي.

مما تقدم يمكن القول بأن نظريات الأدب (التعبير - الخلق -الانعكاس) تنبثق - من منظور المنهجين التاريخي والاجتماعي - وتحصر الإبداع الأدبي في تاريخ المبدع وظروفه الاجتماعية.

1- إسماعيل رسلان : الرمزية في الأدب والفن، مرجع سابق، ص: 16.
2- أحمد ربيع : في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر ناشرون وموزعون. ط. 2. 2006م، ص: 115.

ب- نظرية الأدب من منظور المنهج النفسي:

يعد هذا المنهج من بين المناهج التي اشتغلت خارج البساط النصي، إذ اهتم بالمبدع وشخصيته على حساب الإبداع. فلا تتحدد مكانة النص فيه بالقيمة الفكرية أو الجمالية، بل تتحدد من خلال انطوائها على الظواهر النفسية التي تناول أدق خفايا النفس البشرية، ويتكئ النقد النفسي الذي يتزعمه " سيغموند فرويد " على التحليل حيث إن: " كل خطاب هو لغز تترابط فيه من عمليات ومعان لا واعية وواعية. يمكننا مقارنة التحليل النفسي بعمل التحري: جمع الدلائل المجهولة، الخفية أو المهملة، تم تصنيفها وربطها ببعضها البعض وبدائل أكثر بديهية، وفي النهاية تنظيمها لإيجاد حل مقنع وفعال معا وفي الحالتين قد يشكل أي شيء دليلا : حركة ما، كلمة، بنبرة صوت التطابقات والاختلاف بين مختلف الروايات لحدث واحد، السهو، والاستطرادات الإنكار الذي هو بمنزلة اعتراف...إلخ وفي الحالتين نعمد إلى إعادة بناء القصة، ونستهدف في الحالتين حقيقة ما يبقى ووضعها صعب التحديد". [1]

إن التحليل النفسي للخطاب يتم بفحص الخطاب المنتج أدبيا على مستوى العمليات التي يحدثها المنتج سواء كان هذا النشاط متحكم فيه، أم غير متحكم فيه، وذلك من أجل كشف المجهول، ويعتمد في هذا التحليل على الاستنتاج بناء على ربط مختلف العناصر والمعلومات، حتى يمسك بالدلالات والمعاني، فيستنطق الخطاب، وما يحمله من سمات نفسية، وذلك من خلال بعض السمات التي يحتويها النص والتي تكشف اهتمام المنتج بموضوع ما، إذ يرى " فرويد" أن لتفسير الأحلام دورا كبيرا في إيجاد العلاقة بينهما وبين ما يصطرع بدواخل الفنان، يقول :"إن هدفي الأول أن أثبت بصورة قاطعة أن تفسير أحلامنا على ضوء المنهج النفسي أمر مستطاع، وان إتباع ذلك المنهج، كفيل أن يدلنا على الصلة بين موضوع أحلامنا وما تضطرب به نفوسنا من الشواغل ...". [2]

وانطلاقا من كون الفنان - المبدع-"الشخص الذي يحاول إعادة صياغة الوجود، بيد أن هذه المحاولة لا تتأتي له من فراغ، بل تتأتي له نتيجة ما يحدث في دخيلته من توتر

1- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت د.ط 1997م، ص: 59-60.

2- يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة د.ط. 1986م، ص: 85.

نفسي".[1] من هذه القناعة حاول " فرويد "إيجاد العلاقة بين علم النفس والأدب، عن طريق ما أسماه بالتحليل النفسي للأدب، من خلا ل مقارنة نصوص أدبية الشيء الذي منحه الإنعتاق من العيادة السريرية إلى استغوار، واكتشاف مناطق النفس البشرية، وأحلامها، وهو ما يوضح أن الإنتاج الأدبي لديه مرتبط بنفسية المبدع، فعملية مفهمة الإبداع الأدبي من منظور نفسي مرتبطة بنفسية المبدع، ومن هنا يتبين أن المنهج النفسي في دراسة الأدب يحاول كشف حياة المؤلفين باحثا عن صلة بينهم وبين إنتاجاتهم، وهذا ما جعل "فرويد" يعتقد أن "في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة، تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولما كان صعبا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لا شعوره فإنه مضطر إلى تصعيدها، أي إشباعها بكيفيات مختلفة أحلام، النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابين، الأعمال الفنية".[2]

لقد هيمن النقد النفسي في حق الدراسات الأدبية فترة من الزمن، حيث لعبت: "...الأساطير والأدب في حتمية الاكتشاف التحليلي دورا كبيرا في بناء، واختبار، وتوسيع النظرية...حيث ينطلق رانك من الصراع الأوديبي ثم يرفض هيمنته مع اكتشاف أهمية البدايات الأولى للحياة النفسية، يقرأ المرء لكي يتحقق أو لكي يتصور، فلا يلبث أن يعتبر على شيء آخر. وبهذا يعود إلى أن المفاهيم ليست بعد مثبته، ولا مدرجة هرميا؛ إذ يقدم الأدب أشكالا تخيلية، وترميزات، وكلمات لحدس سريري لا يزال تائها".[3] فالأدب حسب النقد النفسي يفسر على أنه عقدة لدى الكاتب ولدى القارئ كذلك، وتحتاج إلى نظرة نفسية عميقة لمعرفة انفعالات الإنسان وأحاسيسه. وكنتيجة للحرائق المؤججة داخل نفسية المبدع يتولد إبداعا أدبيا مملوء بلغة مشفرة، وأدوات رمزية كآلية من آليات التصعيد، وإفراغ كل المكبوتات الداخلية، وقد صاغ "فرويد" مفهوما للإبداع الأدبي بحصره كنشاط مرضي يترجم في شكل فني.

1- سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، تبسيط وتلخيص نظمي لقا دار الهلال القاهرة، د.ط 1962م، ص: 39.
2- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 22.
3- يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، مرجع سابق، ص: 70.

يرجع أصحاب النقد النفسي: "الغموض في الفن وفي الأحلام والسلوك الغير المعقول والغير المقصود إلى منابع كامنة في حجات المرء ودوافعه الغير المعقول والغير المقصود إلى منابع كامنة في حاجات المرء ودوافعه اللاوعية، وهي دوافع تنحو نحو التعبير الرمزي الذي يتخذ شكلا غامضا غير مفهوم، حتى من لدن المبدع نفسه، إن للعمل الأدبي والفني، ولدى أصحاب المنهج النفسي، أكثر من معنى . وقد يعثر الناقد من هؤلاء على معنى لم يكن ليدور في خلد صاحب العمل. فليس ثمة علاقة بين قصد المؤلف وصحة تفسير الناقد، ما دام العمل الإبداعي كامنا بطريقة لا واعية في ذهن منشئة ".[1]

من أهم الثوابت والمبادئ التي يتحرك فيها مفهوم الإبداع الأدبي من وجهة نظر التحليل النفسي:

1- "ربط النص بلا شعور صاحبه.

2- افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجدرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص، لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.

3- النظر إلى الشخصيات (الورقية) في النصوص، على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.

4- النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي (névrosé) وأن نصه الإبداعي هو مرض عصابي، يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي، مقبول اجتماعيا".[2]

إن الناقد النفسي لا يركز على قصد المؤلف فقط في التحليل، فقد يكشف أكثر مما أراده المؤلف ليحلل شخصيته ونفسيته التي تنعكس على نتاجه الأدبي، فهناك ظواهر عامة تكتنزها النفس البشرية، وهناك تعقيدات داخلية لا تظهر بسهولة إلا بالتأمل العميق ومعرفة ناقدة وفاحصة للأنا واللاوعي الإنساني.

"رغم التطورات التي شهدها التطبيق المنهج النفسي على يد بعض النقاد أمثال "هربرت ريد، مارت روبير وشارل مورون"، الذين استطاعوا سبر أغوار النص الأدبي

1- صالح الهويدي : المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوا، ط.1 2015م، ص: 86.
2- يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 22.

قصد الاهتداء إلى معرفة شعور، أو لاشعور المبدع، فإنه يظل منهجا قاصرا عن إنتاج تصور شامل عن النصوص، حيث يقصي المكونات اللغوية والأسلوبية والفنية ويجعلها فقط مطية للإلمام بمواصفات شخصية الأديب، كما يهمش الأولويات والقوانين الداخلية المحركة للنص، لذلك لا يمكن اعتباره أداة منهجية بديلة ونهائية في المعالجة، لأنه بمثابة قراءة خارج نصية محتملة ونسبية لا ترقى إلى مستوى إلغاء قراءات متعددة، وإنتاج معرفة كلية بالظاهرة الإنسانية، كما لا يراعي الطبيعة الإبداعية للنص الأدبي الذي تتفاعل فيه عدة مرجعيات تاريخية، اجتماعية، نفسية، ونقدية، ولا يستحضر المتلقي كطرف مشارك في الإبداع. هذه الثغرات والنواقص أدت ببعض النقاد إلى مهاجمة توظيف المنهج النفسي، ورفض ممارسة الطب المتعلق بالأدباء، حينما يتم الدفع بهذه الجثث إلى طاولة التشريح، وكأنهم يستعدون للكشف عن الدافع السري للأعمال الأدبية في أحد الأنسجة المعطوبة."[1]

ومع كل هذه الثغرات، إلا أنه لا ينبغي أن نكون مجحفين في حق هذا المنهج، بل سيبقى من بين أهم المناهج التي ساهمت في بناء نظرة حول مفهوم الإبداع الأدبي، وتكمن أهميته في تحليل نفسية المبدع واستقصاء مواصفات شخصيته، والكشف عن بعض الحوافز المغمورة بداخله المساهمة في الإبداع.

إجمالا، يمكن القول إن مفهوم الإبداع الأدبي من منظور المنهج النفسي، هو مرض نفسي يترجمه المبدع في شكل رمزي. إن ما يمكن أن نستشفه من كل ما سبق، أن مفهوم الإبداع الأدبي في ضوء مقولة السياق يختزل في عدد من المناهج المشتغلة خارج النص وحاصرة إياه في تاريخ المبدع، وظروفه الاجتماعية والنفسية.

ج- نظريات النص:

توصلنا من خلال حديثنا عن مفهوم الإبداع الأدبي ضمن مقولة السياق التي تنضوي تحت مجموعة من المناهج السياقية، تلك المناهج نظرت إلى الإبداع الأدبي من مشكاة واحدة تقع خارج رقعة النص، وإذا كان الفن والجمال هما اللذان يفجران اللغة قديما (نظرية المحاكاة)، فإن اللغة هي التي تفجر الجمال من منظور النظريات التي اشتغلت على مفهوم

1- دانييل برجيز: النقد الموضوعاتي، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عدد 22، ماي1997م، ص: 123.

الأدب من داخل نسق مغلق، وكنتيجة للتطور العلمي الذي صادف مسار هذا التحول، جاءت نظرية النسقية داعية الأدباء والنقاد إلى القطيعة والتخلص من معطيات السياقية "هذا النزوع العلمي هو الذي جعل النقد يتطور طبقا لتطور نظرية الأدب ذاتها من مرحلة المذهبية إلى مرحلة المنهجية". [1]

إن ما ينبغي أن نشير إليه أن هذه النظريات سواء كانت سياقية تشتغل خارج رقعة النص، أو نسقية تشتغل داخل رقعة النص بمعنى من منطلق نسقي داخل نص مغلق، فإنها تركز دائما، وأبدا على معرفة الظاهرة الأدبية والتعريف بها.

لقد حاولت المناهج والنظريات النسقية (داخل رقعة النص) دراسة الظاهرة الأدبية على أساس علمي وموضوعي "طي صفحة الماضي النقدي، لتطرح نفسها بديلا حاسما مسلحا بالعلمية والموضوعية، هدفها الأساسي وصف الأثر الأدبي، والكشف عن مكوناته". [2]

ولعل الحديث عن مفهوم الإبداع الأدبي في ظل مقولة النسق المغلق (داخل رقعة النص)، هو إحالة إلى فكرة النسق المغلق مع النظرية الشكلانية الروسية من جهة، وجهود الدرس البنيوي من جهة أخرى.

* **النظرية الشكلانية والمدرسة البنيوية:**

إن الحديث عن الشكلانية يقودنا إلى فترة ما قبل الشكلانية، فالأفكار لا تنشأ من عدم والنظرية لا تبنى من فراغ، وهذه سنة العلوم بمختلف أنواعها.

شكل "العالم فرديناند دي سوسير"، عبر محاضراته الشهيرة التي شكلت "انعطاف منهجيا وقطيعة ابستمولوجية مع التصورات السياقية التي أرساها الموروث اللغوي القديم [...] حيث كان النسق الشغل الشاغل بالنسبة للسانيات دو سوسير"، [3] حيث عكفت جهود سوسير على الدرس اللغوي التاريخي المعياري، بدرس لغوي وصفي منغلق، مستبعدا كل

1- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص: 13.

2- حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط 2000م، ص: 27.

3- أحمد يوسف: القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2007م، ص: 148.

السياقات التاريخية، والنفسية، والاجتماعية للغة، فكان هذا المنهج بداية اقتحام اللسانيات عالم الأدب والنقد وهو ما أسهم في توطيد"العلاقة بين الدراسات اللغوية أو ما يسمى علوم اللغة إلى درجة أصبحت معها خاصة في التجليات النقدية للحداثة عند البنيويين والتفكيكيين، البوابة الرئيسية للمشارع النقدية الحديثة إلى الحد الذي لم يعد ممكنا فيه التعرض لمناقشة المبادئ الأساسية للمشاريع النقدية المعاصرة دون حضور قوي ودائم للدراسات اللغوية"،[1] "فبالرغم من أن الجهود المهمة للعالم السويسري فرديناند دي سوسير في مجال اللسانيات تعود إلى بداية القرن، إلا أن قطف ثمار هذه الجهود لم يتحقق إلا بعد زمن من وفاته، إذ يرجع شيوع النزعة البنيوية مثلا إلى عام 1928 م، وهو العام الذي قدم فيه جاكبسون واثنان من علماء الروس، بحثهم المعمق على المبادئ العامة للبنيوية في مؤتمر دولي لعلوم اللسان، عقد في لاهاي".[2]

وتعتبر الشكلانية الروسية بادرة من بوادر التحول من خارج النص إلى داخله على مستوى الدراسة الأدبية، هادفة بذلك إلى الاشتغال ضمن إطار النسقية المغلقة بعيدا عن كل السياقات الخارجية، بجعل النص محل الدراسة أكثر تحديد ودقة ومنهجية، فصار لزاما على البحث أن يشتغل على مستوى محدد، عملا بمقتضى العلوم التجريبية التي تنشد الدقة والصرامة وبالتالي، ف "إلغاء السياق وتمييعه بهذه الصورة يحتم انبثاقه مرة أخرى من صلب النص، فهو سياق مصنوع، تصنعه اللغة، وتحيل عليه في مستوياتها المختلفة، (صوتية، معجمية، دلالية، رمزية) وكأن لاشيء إلا داخل النص"،[3] وقد حاولت الشكلانية الروسية التأسيس لعلم الأدب من خلال السعي إلى إيجاد علم الأدب من خلال إيجاد علم الأدب هذه "الحركة التي أخذت على عاتقها علمنة الدراسة الأدبية"،[4] حيث كانت ثورة أطاحت بكثير من معطيات الضرس اللغوي القديم وذلك بوضع الدراسة الأدبية حيز العلم، وكان تبريرها لهذا المقترح أن النص الأدبي عبارة عن لغة واللغة بدورها يمكن إخضاعها

1- عبد العزيز حمودا: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة الكويت، د.ط، 1998م، ص:43.
2- صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص: 122.
3- حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، مرجع سابق، ص: 2.
4- أحمد يوسف: القراءة النسقية (سلسلة البنية والمحايثة)، مرجع سابق، ص: 148.

للتجريب، مما يعني إمكانية علمنة الأدب، واهتم "رومان جاكبسون" بمفهوم الشعرية الذي بناه أصلا على مقولته الشهيرة التي تعد الأرضية الأولى التي بنيت عليه الشعرية الحديثة بكاملها والتي مفادها أن "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا".[1] إذ استفادت جماعة الشكلانين من المفاهيم اللسانية في محاولتهم لخلق علم أدبي يقوم على الخصائص الأدبية وحدها، ويتخذ من اللغة وظيفتها الأساسية للتمييز بين النص الأدبي وغيره من النصوص، وقد حاولت الشكلانية تحديد مجموع الأدوات التي يتحول بموجبها الكلام من ملفوظ عادي إلى خطاب أدبي.

"إن الأدب هو صيغة متفرعة عن صيغة أكبر، أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة (أي الكتابة كمؤسسة إجتماعية)، تحكمه قوانين وشفرات وأعراف محددة تماما كما هي اللغة كنظام، ويصبح الأدب من هذا المنظور نوعا من الممارسة الفعلية مقارنة مع الكتابة عموما، وبدوره يصبح هو بالنسبة لأنواعه نظاما لغويا، وتتحول أنواعه بدورها إلى ممارسات فعلية يهيئ لها الأدب قوانين وأنظمة تجعل هذه الأنواع تأخذ صفتها النوعية والأدبية ... إذ نسعى إذن إلى تأسيس مثال، أو نموذج نظام الأدب نفسه على أنه الموجه الخارجي للأعمال الفردية، وما محاولتها دراسة وتحديد مبدأ البنية التي تنظم الأعمال الأدبية عموما (وليس العمل الفردي)، والعلاقات القائمة بين مختلف فروع الحقل الأدبي، ما هذه المحاولة إلا محاولة تأسيس منهجية علمية لدراسة الأدب."[2]

يتبين لنا أن الشكلانية منهج نقدي صارم يركز على التقنين والتجريد، وتحاول أن تطبق المعايير العلمية التي جاد بها "سوسير" وهي تحاول أن تقيم النماذج العليا التي يحتكم إليها الأدب، وتستمد خصائصها من اللسانيات وتهمل كل العناصر التي لا تحتكم للضوابط والقوانين، وبالرغم من أن هذا المنهج قد شكل منعطفا جديدا في نظرية الأدب إلا أنه أغفل كل الجوانب التي تساهم في بناء النص الأدبي.

إن الشكلانيين أهملوا كل المقومات الأخرى والتي تدخل في بناء النص الأدبي، والمتمثلة في المضامين والعلاقة بالعالم في مختلف المجالات، وهذا ما ذهب إليه "ميخائيل

---

1 -ROMAN JAKOBSON : huit questions de poétique, Ed. Seuil. Col. 1977.p :16.
2- ميجان الرويلي، سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 72.

باختين" بقوله : "إن النقد الشكلاني ما هو إلا جمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري في مسائل لغوية".[1]

أما من جهة البنيوية فقد قالت بموت المؤلف، ولكن هذا الموت موت رمزي متعلق بالذات الكاتبة لحظة الكتابة، فالكاتب وهو يكتب فإنه ينكتب في لغته، ومهما كانت اللغة طيعة في يده، فإنها في حقيقة الأمر متمنعة عليه لا يكاد يسيطر عليها لأن اللغة هي التي تكتب بل "هي التي تتكلم ليس المؤلف، وبهذا يصبح منى الكتابة هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس الأنا" [2]، إن اللحظة التي يبدأ فيها الكاتب فعل الكتابة يغدو مخفيا وراء لغته، وهذا راجع إلى الغربة التي يعيشها مع نصه، وهي مفروضة عليه من قبل اللغة ذاتها بإبعادها للأنا الكاتبة عن نصها، خالقة بذلك تباعدا، فأن "أكتب معناه أن أبلغ عن طريق محو أولى شخصي [...] تلك النقطة التي لا تعمل فيها إلا اللغة"،[3]، فالمطلوب من الكاتب أن ينسحب عن نصه بمجرد فراغه من فعل الكتابة، لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث ويتحرك في فضاء ثقافي مشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلا،[4] وهذا ما يجعل مفهوم الإبداع الأدبي لا يخرج عن نطاق اللغة، "إن النص الأدبي هو قبل كل شيء إبداع لغوي".[5]

وما طبع البنيوية من حدة منهجية في تعاملها مع الإبداع الأدبي ضمن نظرية مقننة مضبوطة بنظام، وقانون يحكم الظاهرة الأدبية الإبداعية نتج عنه بناء مفاهيم لمفهوم الإبداع "يحقق وجوده لغويا، وعلى وجه التحديد من خلال الحركة الداخلية للغة، أو بكلمات أخرى

1- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي: ترجمة جميل التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986م، ص: 296.
2- رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط .1 1994م، ص: 17.
3- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة، عبد السلام بنعبد العالي، دار تبقال للنشر الدار البيضاء، ط.3، 1993م، ص: 82.
4- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 170.
5- رولان بارت: التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من الثورات والإنجيل والقصة القصيرة)، ترجمة وتوثيق عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط 2009م، ص: 5.

من خلال العلاقة القائمة بين الكلمات داخل النص"،[1] كل هذا يجعل مفهوم الإبداع الأدبي من وجهة نظر البنيوية متحررا من النظرة الميتافيزقيا للظاهرة الأدبية.

نستشف أن مفهوم الإبداع في ظل النظرية البنيوية، والتي اشتغلت على الرقعة النصية، ليس وثيقة تاريخية (المنهج التاريخي)، ولا اجتماعية (المنهج الاجتماعي)، وليس مرضا نفسيا، ولا جنونا (المنهج النفسي)، ولكن هو نشاط عقلي يمارس على اللغة في إطار محدد، ويتجسد في شاكلة لغوية لها مكوناتها مرتبطة بعضها البعض بواسطة العديد من الأنسجة الداخلية المتحركة، حيث يمكن التعبير عنها كما يلي: اللغة كتلة والإبداع فعل تنظيم هذه الكتلة في نسق لغوي.

د- نظرية السميائية السردية:

لقد اعتادت الدراسات النقدية مثل المنهج التاريخي والاجتماعي الاعتماد على مفهوم الشخصية والنموذج في القصة والرواية، وكانت تسمى الفعل بالحدث، أو الحكاية أي التركيز على أهم الأحداث والشخصيات. أما الدراسة السيميائية فإنها تعتمد على الوظائف البنائية ومدى اشتراكها في الفعل. أي أنها تصف الفاعلين حسب الأفعال التي تتسبب إليهم في القصة.[2]

وعلم السرد "هو نظرية البنائيات السردية المستوحاة من البنيوية لفحص بناء سردي أو لعرض وصف بنائي، يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها، ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات. وعمليا فإن كل نظريات السرد تميز بين ما نسرده، القصة (the story) وبين كيف نسرده، الخطاب (the discourse). ويؤثر بعض المنظرين من بينهم جيرار جنيت، معنى ضيقا لمصطلح السرد، حيث يقيد السرديات في النصوص المسرودة لفظيا (جنيت 1988) في حين أن آخرين (بارت 1975، وجاتمان 1990، وبال 1985) يرون أن أي شيء يحكي قصة، من أي نوع كان، يكون سردا ... السرد narratives أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة أو أداء أو خليط

1- عابد خزندار: الإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط. 1988م، ص: 4.

2- A.J.Greimas : du sens II, (Essais Sémiotiques), Editions du seuil, Paris, 1970,P23.

من ذلك، وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية ...إلخ هي سرديات" [1]، فالسرد علم يبحث في النتاج الأدبي، يركز على العناصر التي تجعل من العمل أدبيا، أن كل قطعة أدبية تتكون من عناصر تؤدي وظيفة ما، وهناك علائق بين هذه الوظائف، فهناك كيفية تحكم القص والحكي، بحيث يوجد عرض عبر أحداث ووقائع متصلة وشخصيات تؤسس للعمل الفني.

يعتبر "غريماس" من الرواد في علم السرد، فـ: "التطور البارز في الدراسات السردية كمبحث مستقل عن الأساطير أو الحكايات الخرافية أو غير ذلك جاء على يد الفرنسي غريماس. وكان من منطلقات غريماس الأساسية مفهوم الفاعل (accant) بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد، ففي البناء السردي تتألف الشخصيات من هذا الفاعل اللغوي ومن الذاكرة الجمعية للقص إذ تحضر إلى ذهن القارئ. فثمة علاقة تنشأ أثناء عملية التأليف، وبالتالي القراءة للنص السردي سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو غير ذلك من إلتحام الموضوعات المألوفة للقصص وما يتصل بذلك من أسماء شخصيات وغيرها باللغة كخطاب له بنيته الخاصة، وما يهم غريماس هو تحليل القوانين التي تحكم هذه العلاقة بين اللغة وعناصر القص المعروفة، على نحو يشبه تحليل دي سوسير للعلاقة بين اللغة النظام واللغة الأداء" [2] فالفاعل هو الذي يؤسس للأدب كتابتا وتلقيا، فهو يساهم في بناء الشخصيات ومختلف العلاقات فيما بينها والأحداث والصراعات، فتجاذبت الشخصيات تنسج الرواية والقصة، وأداة هذه الأحداث والعناصر هي اللغة التي تنسج هذه الأقطاب المختلفة، وكذلك هناك ضمير جمعي وعلاقات اجتماعية تساهم في عملية القص والتفاعل مع الأدب ونتاجه.

"إن الفاعل يقوم بالفعل السردي من أجل الحصول على الغرض، وقد يقف إلى جانبه ساند يساعده على الحصول على الغرض، هذا الساند هو المساعد. وقد يسعى ساعد آخر للحيلولة دون الحصول على الغرض، هذا الساند يسمى المعارض.

1- يان ما نفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة، أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، دار نينوى ط.1، دمشق، 2011م، ص: 51-52.

2- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 175.

إن النموذج الساندي يكون أكثر دينامية حينما... في الواقع السردي. فالفاعل حسب السيمائيين يكون له مسار سردي (parcours narratif) هذا المسار مكون من برنامج سردي وقد يكون إلى جانب هذا البرنامج برامج سردية فرعية تستعمل للحصول على الغرض القيم في البرنامج السردي الأساسي."[1]

هناك نقطتان هامتان في علم السرد، الأولى: "أن هذا العلم يسعى إلى كبح جماح النزعة التفسيرية في قراءة النصوص، كما يحدث كثيرا في النقد الأدبي، فبدلا من تفسير النصوص يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات. وهو بهذا يسعى إلى تحقيق شرط علميته، أما النقطة الثانية، فهي أن الدراسات السردية أسهمت في زعزعة بعض القناعات الأدبية القديمة، ومنها طبقية النصوص، وهيمنة المعتمد ... فشرط العلمية لا يعترف بأدب رفيع وآخر متواضع، وإنما كل النصوص سواء في قابليتها للتحليل السردي".[2]

تتشكل الأحداث الروائية عند "غريماس" من برنامجين سرديين متقابلين، والبرنامج السردي حسب تعريف "غريماس" هو: "مجموعة من الوحدات السردية الذي يمكن تطبيقه على كل أنواع الخطابات"... ويتجلى من خلال البرنامجان السرديان اللذان ينظمان أحداث الرواية أن البطل الأول ينجز أحداثه في تواز مع البطل المضاد إذ يحاول كل واحد منهما إلغاء الآخر والقضاء عليه، وكل برنامج سردي يتكون من مجموعة من التحولات السردية أي انتقال الفعل أو الحدث من فصل إلى فصل آخر سلبا أو إيجابا، وحالة إمتلاك الشخص للشيء إلى حالة عدم إمتلاكه، والبرنامج السردي عند غريماس هو: انتقال الفاعل من حالة انفصاله عن الشيء إلى امتلاكه للشيء."[3]

إن نظرية السرد تسعى إلى علمنة الأدب، وتدرس خصائصه، وخطاطته السيميائية كما هي، من غير إقحام لأقوال، أو رؤى لا تمت للعمل الأدبي بصلة، فهو علم يدرس قوانين الأدب، والقص والحكي، وهي نظرية لا تميز بين نتاج أدبي أو آخر، فكل الأعمال الأدبية

1- A.J.Greimas : du sens II. Op.cit. P :77.

2- يان ماتفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، مرجع سابق، ص: 176.

3- Joseph Courtés : Introduction à la sémiotique narrative et discursive (Méthodologie et application). Hachette. Paris, 1986. P:13.

قابلة للدراسة السردية، فهو يبحث في الأحداث والوقائع وعناصر الحكي من الشخصيات والأحداث والأفكار والعقائد والإيديولوجيا التي تحكم الروايات والقصص والأعمال الأدبية بصفة عامة.

ه- نظرية القراءة: التلقي والتأويل:

لقد ظهرت هذه النظرية من أجل استكمال ما أهملته البنيوية باعتمادها على الرقعة النصية، وتجاهلها للسياقات التاريخية، والاجتماعية الخارجة عن حدود النص، وبنيته.

و"على إثر كل هذه الظروف، جاءت نظرية التلقي، والقراءة، والتأويل لتضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها، وبتغير مسار التحليل الأدبي من زاوية المؤلف إلى زاوية النص ثم القارئ".[1]

إن "هذه النظرية ترى أن القارئ أعلى قيمة من النصوص، ولا تؤمن بمفهوم للإبداع تصنعه النصوص ذاتها، وإنما القارئ هو صانع تاريخ النص الإبداعي ومفهومه، فالعمل الأدبي لا ينتهي عند النص، بل يتعداه إلى ما بعد النص أي أن الكاتب "يخضع عمله لتأمل القراء".[2]

يمكننا أن نعتبر أن مقال الناقد الألماني الشهير "ياوس" في نهاية الستينيات والمعنون بـ: "التغيير نموذج الثقافة الأدبية كمنطلق حقيقي لنظريات التلقي، والقراءة والتأويل"، ففي المقال يلم الباحث "ياوس" بكل الخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة حقيقية في الدراسات الأدبية المعاصرة، اعتمادا على فكرتي النموذج والثورة العلمية.[3]

يوجز الناقد "روبرت هولمب" العوامل المؤثرة في نظرية التلقي في خمسة مؤثرات هي :

"الشكلانية الروسية.

1- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص: 139.
2- إنريك أندرسن انبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، ط.1، القاهرة، 1991م، ص: 199.
3- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص: 202.

بنيوية براغ.

ظواهرية رومان أنجاردن.

هيرمونيظيقا جادامر.

سيوسيولوجيا الأدب."[1]

فكل هذه العوامل كانت مؤثرة في قيام نظرية التلقي والقراءة والتأويل وذلك بالتركيز على العلاقة بين النص والقارئ.

ومن خلال هذه العوامل نلمح أن الظواهرية (الفينومينولوجيا) كانت سببا مباشرا أو أرضية صلبة لظهور نظريات القراءة والتلقي والتأويل.

فقد "كان للفينومينولوجيا بعض التأثير على الشكلانيين الروس فمثلما وضع "هوسرل" (أحد رواد الفلسفة الظاهراتية) الموضوع الواقعي بين قوسين حتى يلفت لفعل معرفته، كذلك كان الشعر عند الشكلانين الروس يضع بين قوسين الموضوع الواقعي، ويركز بدلا من ذلك على الطريقة التي يدرك بها."[2]

"وقد كان للفينومينولوجيا الأثر البالغ في مدرسة "جنيف" للنقد والتي ازدهرت خلال الأربعينيات والخمسينيات "جورج بولي" وهو ناقد "بلجيكي"، و"جان ستاروبينسكي"، و"جان روسيه" (ناقدان سويسريان)- "جان بيرريتشارد" (ناقد فرنسي) وغيرهم."[3]

إن النقد الفينومينولوجي هو محاولة لتطبيق المنهج الفينومينولوجي على الأعمال الأدبية، ويتم تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي ومؤلفه وظروف أنتاجه وقراءته. وبدلا من ذلك، يهدف النقد الفينومينولوجي إلى قراءة محايثة تماما للنص لا تتأثر مطلقا بأي شيء خارج عنه.[4]

1- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص: 142.
2- تيري ايجيلتون : نظرية الأدب، ترجمة ثائر الديب، مرجع سابق، ص: 78.
3- المرجع نفسه، ص: 78.
4- المرجع نفسه، ص: 78.

نذكر من بين النظريات الفينومينولوجية : نظرية القصدية عند "هوسرل"، والتي تنص على أن "الوجود"، و"المعنى" مرتبطان ببعضهما، فليس موضوع بدون ذات، ولا ذات بدون موضوع.

فالموضوع والذات هما وجهان لعملة واحدة، مثلما ذهب قبله الفيلسوف الإنجليزي "برادلي" الذي أثر في "ت.س.إليوت".

"فإذا كانت الفينومينولوجيا قد ضمنت عالما قابلا للمعرفة بيد، فقد أسست دون قصد مركزية الذات الإنسانية باليد الثانية، فالذاتية وحدها كافية لأن تكون موضوع علم قائم بذاته.

وهنا بدأت تظهر النظرية القصدية، فالعالم هو ما تموضعه الذات، أو ما توصده، وعليه يدرك العالم في إطار علاقة الذات به باعتبار العالم ملازما للذات."[1]

وانطلاقا من هذا نعبر عن النص كقراء انطلاقا من وعينا الخاص بالذات.

"وظهرت فيما بعد 'الفينومينولوجيا التأويلية" بقيادة "هايدجر" والتي ترى بضرورة تأويل الوجود، والقائمة على أساس مشكلات التفسير التاريخي، ومن ثم تفسير النص، وقد كان خير خلف له الباحث الألماني الحديث "هانز جورج جادامر"، والذي ركز على مفهوم النص الأدبي، وهل الفهم الموسوعي يمكن أم لا أم أن كل فهم هو نسبي بالنسبة لوضعنا التاريخي؟

بطرحه لهذه الأسئلة، يؤسس "جادامر" فكرة: ضرورة تخطي القيود المحددة لكل محاولات منهجية فالفهم عنده عبارة عن امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقي بالأفق التاريخي وحتى فكرة الأفق التاريخي حسبه (جادامر) هي فكرة خادعة إذ لا يمكن الفصل بين الأفق الماضي والأفق الحاضر إذ يقول: "إنه أفق واحد في الحقيقة، ذلك الذي يعانق كل شيء باحتوائه الوعي التاريخي".[2]

فكل تأويل لنص ما هو تأويل ظرفي بالنسبة لـ "جادامر" يقيده معاييرالثقافة السائدة أو الراهنة وليس هناك إمكانية لمعرفة حقيقة النص الأدبي.[3]

1- تيري ايجيلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة ثائر الديب مرجع سابق، ص: 77.
2- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص: 144.
3 تيري ايجيلتون: مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 91.

وحيث الفهم حسب "جادمر" يتم حينما يندمج "أفقنا" الخاص للمعاني والافتراضات التاريخية مع "الأفق" الذي فيه العمل في تلك اللحظة فقد يتم دخولنا إلى العالم الغريب (المتخيل) للعمل الفني وفي الوقت نفسه نضمه إلى مجالنا الخاص ونبلغ بذلك فهما أكمل لذواتنا.[1]

وقد ورد عن "أمبرتو ايكو" حول التأويل ما مفاده: "لقد خلف لنا التاريخ تصورين مختلفين. فتأويل نص ما، حسب التصور الأول يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى، على العكس من ذلك أن النصوص تحتمل كل التأويل. إن هذا الموقف من النصوص يعكس موقفا متشابها من العالم الخارجي. فالتأويل هو تفاعل مع نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص عبر إنتاج نصوص أخرى فشرح الطريقة التي يشتغل من خلالها النظام الشمسي استنادا إلى قوانين نيوتن، يعد شكلا من أشكال التأويل، تماما كما هو الإدلاء بسلسلة من المقترحات الخاصة بمدلول نص ما".[2] فالرؤية للتأويل تتعدد، فيمكن أن يعني التأويل الكشف عن مقصد المؤلف كما يمكن للتأويل كذالك أن يكون تأويل متعدد لنص واحد عبر تفاعل النص مع العالم.

إن من نتائج تطور نظرية التأويل وآثارها ظهور "جمالية التلقي"، أو نظرية التلقي، وذلك كان لأول مرة في ألمانيا، ونظرية التلقي تفحص دور المتلقي، أو القارئ في الأدب إنطلاقا من منظور أنه بدون قارئ لن تكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق، فالنصوص هي: "سيرورات للدلالة لا تتجسد إلا ممارسة القراءة. لكي يحدث الأدب، فأن القارئ يرى بقدر حيوية المؤلف".[3]

فالتلقي "أهم عنصر بين عناصر العمل الإبداعي، لأنه يكمل ذلك العمل، تتجه إلى وضع النصوص في سياقها التاريخي، في كل زمن يختلف قراؤه، وتتنوع مداركه وأدواته، وتذهب بعيدا عن تفسير الشفرات الداخلية وآليات البناء النصية، وترفض التفسير الطبقي

1- تيري ايجيلتون: مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 92.
2- أمبرتوايكو : التأويل بين السيميانيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط.2، 2004م، ص: 117.
3- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر: مرجع سابق، ص: 95.

الذي يعبر عن نظرة أحادية ضيقة، تحيد بالأدب عن جوهره وتضعه في لبوس نفعي وغائية ثورية، إنما تضع القارئ من جديد في مكانه مستخدما العمليات الذهنية والذوقية، المحدودة بتاريخ القراءة، وهكذا يفهم التلقي هنا من خلال معنى مزدوج يمتد إلى الاستقبال (أو الامتلاك) والتبادل في الآن نفسه"[1]، فالقارئ هو هدف كل تشكيل أدبي، فهو مشارك فعال، ولا تكتمل حلقة الأدب إلا بوجود هذا القارئ، لأن وظيفته ملء الفراغات والحكم على العمل الفني، فلكل تلقي ظروف معينة تضع هذه القراءة تبعا للتاريخ والظروف وحالة هذا التواصل، فهناك عناصر تؤسس لعملية القراءة والتلقي، وكذلك يمكن أن يكون تلقي مختلف بين أشخاص عدة، لأن لكل شخص ميزاته وخصائصه العقلية والفكرية والسياقية.

فالتلقي يعني القراءة للعمل الفني، حيث: "انطلقت جمالية التلقي في بداية السبعينات تدفعها الرغبة في إعادة النظر في التاريخ الأدبي، إذ لاحظ ياوس أن العمل الأدبي لا يفرض وجوده واستمراريته إلا عبر الجمهور فالتاريخ الأدبي ليس هو تاريخ العمل الفني فقط بل هو تاريخ قرائه المتتابعين عبر الزمن، فينبغي تحليل الأدب باعتباره نشاطا تواصليا عبر تأثيره في المعايير الإجتماعية"[2]. فالعمل الأدبي يتأثر بالتاريخ والعناصر التي تطرأ على المجتمع الذي يتلقى هذا العمل، فتغير السياق يعني بالضرورة التغير في المعنى والفهم، فيمكن لعمل أدبي أن يفهم في مجتمع ما عكس ما سيفهم في مجتمع آخر، لأن اختلاف الظروف والمعطيات قد تؤدي إلى اختلاف الفهم.

"وإذا كان مفهوم القراءة لدى "ياوس" يتحدد في ذلك التحول والنقلة النوعية التي يشهدها فعل القراءة، وما حققه من تطور يلحق القواعد والمعايير الأدبية من مرحلة تاريخية لأخرى، فإن ماهية القراءة عند "إيزر" تتأسس على ملاحظة التحول الذي يخضع له القارئ والقراءة داخل النص، ومدى التفاعل الذي يحصل من لحظة لأخرى. فالنص يواصل من

1- مراد حسن فطوم : التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م، ص: 16-17.

2- فانسون بوف : القراءة، ترجمة محمد ايت لعميم، شكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، ط.1، 2016م، ص: 19.

خلال سيرورة قراءته في استمالة المتلقي، وإثارة ردود أفعاله التي تفجر معطيات أخرى تخدم التأويل، والفعل، والفهم."[1]

إن ما يمكن قوله عن نظرية القراءة، أنها جعلت من القارئ مشاركا في العمل الأدبي، أو بالأحرى هو من أسس، وساهم في نظرية التلقي، فهو قطب هام في العملية النقدية الأدبية للنص، فهو يحلل الشفرات التي تكسو النص، ويربط بنياته بالسياق التاريخي، والثقافي حتى يتلقاه ويؤوله حسب رؤيته ونظرته للواقع والأحداث، فالتلقي جاء كردة فعل على النزعة البنيوية الصارمة التي جردت النص من روحه ومقوماته وعناصره غير اللغوية الهامة.

إن نظريات الأدب منذ النشأة على يد "أفلاطون"، ومرورا ب"أرسطو" إلى التأسيس على يد مفكري وباحثي الغرب المعاصر، تهدف إلى تحديد طبيعة الإبداع الأدبي، وذلك من أجل علمنة هذا الإنتاج الإنساني، إلا أنه وبالرغم من المجهودات سيبقى تحديد مفهوم "لمفهوم الإبداع الأدبي"يطرح إشكالا وهذا راجع إلى التغيرات التي تطرأ من عصر لعصر، وكذا التحولات التي تنال الإبداع الأدبي.

2- وظيفة الأدب:

يتميز الأدب بعدة وظائف، حيث: "إن دراسة وظيفة لها تاريخ طويل في العالم الغربي من أفلاطون إلى عصرنا الحاضر ... يعد الجمال هو في ذاته مبرر وجوده ... إنهم يتساءلون عن فائدة الشعر، ما الغرض منه؟ وهم يطرحون السؤال على البعد الاجتماعي والإنساني بأكمله.

"ويضطر الشاعر أو محب الشعر إزاء هذا التحدي إلى تقديم الحجة إلى المجتمع وذلك باعتبارهم مواطنين ذوي مسؤولية فكرية. وترد حججهم في فقرات من فن الشعر أو في (دفاع) عن الشعر أو تبرير له وكل هذه ترادف في الأدب ما يقال له التبريرات في علوم اللاهوت. وحيث يكتب المدافعون عن الأدب لهذا الغرض، لقراء من هذا الطراز فهم بطبيعة الحال يؤكدون نفع الأدب أكثر مما يؤكدون البهجة الناتجة عنه، ومن ثم أصبح من السهل الآن أن نعادل من ناحية المعنى بين وظيفة الأدب وبين ارتباطاته بأشياء أخرى مغايرة له في

1- Wolfgang Iser :Lacte de lecture : Theorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par Evelyne. S. Zynycer. Ed.P Mardaga, 1985.P.70.

الطبيعة، بيد أنه منذ الحركة الرومانسية كثيرا ما أجاب الشاعر بإجابة مختلفة لمواجهة تحدي المجتمع، إنها الإجابة التي حددها "أ.س.برادلي" بقوله الشعر للشعر ذاته ...استطعنا القول بأن للشعر وظائف كثيرة ممكنة، ووظيفته الأولى والرئيسية هو الوفاء لطبيعته،"[1]، فما يستدعي للكتابة الأدبية هو جمال الأدب، وروعته وقدرة اللغة على التصوير في حلة جميلة معبرة وأخاذة، مخالفة لنمطها المعتاد، وللأدب أبعاد هامة إنسانية اجتماعية تاريخية، حيث أن الأدب يحدث تغييرات في السلوك والأخلاق والقيم، ويعتبر مدونة تاريخية لأمة من الأمم، ويؤدي وظيفة نفسية اجتماعية من حيث التعديل في الموافق والقناعات، فالشعر والكتابة الشاعرية لها نمط سحري، والأدب وليد الطبيعة ومحاكاة لواقع وتجارب ما لإنسان ما، له طبيعة تسمه من حيث قدرته على الأخذ بالذوق الإنساني إلى مساحات جديدة لم تكن مجربة، وللأدب وظيفة في كونه يأخذ القارئ والكاتب معا إلى فضاءات يعبر فيها عن مشاعر وعوالم لا يتيحها الكلام العادي، عوالم معقدة ومتشابكة توجد من ناحية ما من نواحي الشعور والفكر الإنساني وللأدب وظيفة في اللغة من كونه يتيح للغة أن تعبر بأساليب وطرق جديدة لم تكن مألوفة.

مما لا شك فيه أن الباحثين والنقاد المفكرين عبر مختلف العصور الأدبية لم يتفقوا حول وظيفة الأدب اتفاقا تاما، وإنما ظلت تختلف من عصر إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر بحسب الأفكار والثقافات، بل أحيانا في نفس الزمن ونفس المجتمع. وكلنا يدرك الخلاف الذي وقع بين "أفلاطون" و "أرسطو" حول وظيفة الأدب، فأفلاطون اعتبر الشعر مفسدا ومضللا للحقيقة بدليل أنه جعل الشعر في المرتبة السادسة وفضل الصناع والحرفيين على الشعراء، أي اعتبر وظيفة الشعر عنصرا لإفساد طبيعة البشر.

لقد حدد الشاعر والمنظر الروماني "هوراس" وظيفة الأدب، وقال:"بأنها تهدف إلى المتعة والإفادة "إن الشعر عذب ومفيد" وكل صفة من هاتين الصفتين إذا استخدمت بمفردها أخلت بوظيفة الأدب،"[2] ويمكن أن تتجلى وظيفة الأدب في توليد المعرفة "لا جدال في أن الأدب شكل من أشكال المعرفة، وهو يساعد على توسيع معارف البشر، وإدراك الذات وفهم

1- رنيه وليك، أوستن وآرن: نظرية الأدب:مرجع سابق، ص: 54-55.
2- فانسون بوف: القراءة، ترجمة محمد آيت العميم، شكير نصر الدين، مرجع سابق، ص: 44.

اهتمامات المجتمع. وقد أكد "أرسطو" أن الشعر أكثر اقترابا من الحقيقة والمعرفة، حيث بين أن الشعر ألصق بالفلسفة من التاريخ، ذلك أن التاريخ يروي أمورا حدثت، أما الشعر فيروي أمور يمكن أن تحدث". [1]

وقد عبر عن هذا "لوكاتش" حينما ربط الأدب بالماهية باعتبار الأشكال الأدبية في سعي متواصل لتجسيد الماهية، ومفهوم الماهية لديه يستوجب تعاليا يتبلور في كينونة جديدة أسمى "تعبر صورتها أو شكلها عن واجب وجود –وجود [ما ينبغي أن يكون]، ويبقى في حقيقته المتولدة من الشكل مستقلا عن جميع المحتويات المعطاة التي يملكها كائن ليس أكثر من مجرد كائن". [2]

ولا ننسى، أن للأدب وظيفة جمالية إذ تنمي المشاعر والأذواق، مما يولد لدى المتلقي استمتاعا فنيا وتحيي بداخله لذة القراءة، فالجمال هو غذاء الروح، ولا يمكن للإنسان أن يعيش بدون ما هو جمالي، وذلك من أجل خلق أجواء تثير البهجة والترفيه.

تتعدد وظائف الأدب، وهذا راجع إلى الغايات المتوخاة من الإبداع الأدبي، فالمبدع يحاول من خلال إبداعه تحقيق هدف ما، سواء لذاته أو لذات القارئ. والقارئ بدوره يقرأ لإشباع رغباته، أو البحث عن ملاذ يحقق له ما ينقصه من معارف، أو عساه أن يجد أجوبة لأسئلة تؤرق كيانه ووجوده. إن وظيفة الأدب ليست رهينة بالمؤلف لكنها كذلك ملتصقة بالمتلقي، فالوظيفة هي الرابط وجسر التواصل بين المبدع والنص والمتلقي.

1- أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص: 23.
2 جورج لوكاتش : نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط/المغرب 1983م، ص.ص: 42-43.

المبحث الثالث:

العلاقة بين الفلسفة، وفن الإبداع الأدبي

لا ريب أن الحديث عن اقتران الأدب بالفلسفة بوصفهما مصدرين رئيسين للوعي سوف يثير حفيظة الكثير ممن تعودوا أن يفصلوا فصلا حادا بينهما، مادامت الفلسفة في نظرهم تمثل التعبير الكامل عن الجهد العقلي المنظم الذي لا يتعامل إلا مع الحقائق، ولا يعني سوى اليقين، ولا يستخدم إلا البراهين، ومادام الإبداع الأدبي بكل أجناسه في زعمهم لا يمثل سوى المشاعر والخيال والتخييل، ومشاعر غامضة.

على الرغم من أنه كان هناك ما يفيد بوجود صراع وخصام وعداء قديم بين الفلسفة، وفن الإبداع الأدبي، ولعله لا يتجاوز حدود المواقف العابرة، ولا يرقى إلى مستوى التفكير والتنظير، ولا يمت بصلة أو يدخل في فن النظريات الكبرى المؤسسة، مثلما سيكون عليه الحال في فلسفة أفلاطون. و"الآن، ما دمنا قد عدنا إلى موضوع الشعر، فسندافع عن رأينا السابق بوجوب طرد مثل هذا الفن الضار من دولتنا بالقول، أن هذا أمر يحتمه العقل، وحتى لا يتهمنا الشعر بالقسوة والجلافة، فلنقل له إن بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد، وما أكثر الشواهد على هذا العداء القديم، ومن ضمنها الأبيات التي تتحدث عن الكلب الذي ينبح ضد سيده، أو عن الإنسان المتمكن من فن الثرثرة الجوفاء، أو عن ذلك الحشد من الرؤوس العارفة بكل شيء أو عن المفكرين المدققين الذين يرتدون أسمالا بالية[1]. فهذا الكتاب يتخذ من موضوع الشعر أطروحته الرئيسية فيحضر الشعر، ورغم هذا الموقف الذي اتخذه أفلاطون من الشعر، إلا أنه قد كتب فلسفة في قالب شعري، وأسطوري كأسطورة أهل الكهف، وكذا الأشعار.

ويورد بيار ماشير(Pierre-Machery) في كتابه على أن أفلاطون تناول أشعار وقصائد المؤلف الشاعر الهزلي إبيشارم، (Epicharme) وأورد المقطع الأتي ذكره" سيتناول أحد ما إشعاري ويجردها من إيقاعها، ويكسوها ثوبا جميلا أرجوانيا، وبجملها وإذا لا يعود أحد قادرا على مقاومته سيقنع الأشد عصيان".[2]

إن العلاقة بين الفلسفة والشعر وثيقة جدا عن كثير من الفلاسفة والشعراء، أمثال هيدجر (heidgger) الذي نظر إلى الشعر على أنه نوع من المعرفة الفلسفية، ولكن نوع

1- أفلاطون: جمهورية أفاطون، ترجمة ودراسة: فؤاد زكرياء، مرجع سابق، ص:7.
2- بيار ما شيري: بم يفكر الأدب؟ ترجمة جوزيف شرايم، المنظمة العربية للترجمة، ط.1. 2009، ص: 1.

أعمق من المعرفة التي يحصل الفيلسوف بواسطة عقله، فهناك إذن من يرى بأن الشعر يمكن أن يكون في حد ذاته نوع ووسيلة للمعرفة. فهو كشف واستجلاء لما هو منفلت وراء العالم أو مكبوت في اللاوعي أو مقيم في الظل مترو عن الضوء. إن الشعر معرفة تبحث داخل الكهف، لتنير الإقامة الجوهرية في غوره، فالكهف في النهاية يكتسب دلالة ترميزية فهو في نهاية التأويل مسكن الكائن الحقيقي في العالم الموجود هنا كما يرى هيدجر". [1]

وتوجهت بعض البحوث إلى التفصيل في مقارنة الأجناس الأدبية أسطورة وشعرا ومسرحا ورواية بالفلسفة، فإذا وقفنا عند الخطاب الشعري تحديدا بحكم شيوعه قديما، إذ يقول محمد شفيق شيا: "يتبين لنا في ما قلناه آنفا أن شعرا ما قد وجد في غابر التراث الإنساني، وقبل باقي الأنواع الأدبية، فكان لذلك ومن ثمة رفيق فكر الإنسان منذ أولى خطواته حمله مشاعره وأحاسيسه ثم أفكاره كانت "جلجا ميش" السومرية في الألف الثاني قبل الميلاد شعرا، وكذلك كانت "الإلياذة" و"الأوذيسة" ملحمتي هوميروس عند اليونان... وهي ملاحم إحتوت على تاريخ شعوبها بما فيها من تقاليد وحضارة وميثولوجيا وأفكار بل وتكاد تتحول إلى موقفا فلسفيا ميثولوجيا كما الحال في "جلجا ميش" أقدم تلك الملاحم"[2]. بينما تذهب رجاة العتيري إلى أن "الفرق بين النصوص الأولى للفلسفة والخطاب الشعري، أو الخطاب السفسطائي واضح وجوهري، فأفلاطون نقد نوعين من الخطاب هما: الشعر والأسطورة لأنهما يستعملان الوسائل الخطابية نفسها، ولهما نفس الغايات. فالأسطورة كانت تقدم بأسلوب شعري أيضا كما يشترك الخطاب الأسطوري والسفسطائي في الاعتماد على الإستعمال الجمالي والرمزي للغة للحصول على تغيير في نفسية السامع على أساس الإيقاع وتواتر الأصوات والقافية واعتماد المعاني المزدوجة أو الغامضة التي تكلم الوجدان أكثر من العقل". [3]

ويضيف إبراهيم زكرياء "أن الشيء الرئيسي في الأدب على عكس الفلسفة إنما الفن، مادمنا ننشد فيه المتعة لا الحقيقة، ونتوخى اللذة الفنية لا التعليم العقلي، فالأديب إنما يقدم لنا

1- مطاع صفدي: في كتابة المعرض الحداثوي: مجلة الفكر العربي ع:78-79 د.ت، ص: 8.
2- محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص: 113-114.
3- رجاة العتيري: في الخطاب الفلسفي، وزارة الثقافة، تونس،2001م، ص: 21.

عملا فنيا نرتاح إليه ونستمع به ونستغرق فيه، وهو إذا حاول أن يحشد في عمله الفني أدلة عقلية أو براهين فلسفية أو مذهبا مجردا، فإنه قد يفسد عندئذ كل ما في عمله الفني من ذوق أدبي"[1] لذلك يختلف الخطاب الأدبي عن الخطاب الفلسفي في طبيعة التفكير والتعبير، فالعملية الأدبية تتميز بجرعة من الخيال، وتحكمها الجمالية والفنية في تراكيبها وأساليبها، أما الكتابة الفلسفية فتغلب عليها النظرة العقلية والمنطقية لقضاياها. ولها مميزتها في تراكيبها وموضوعاتها ولغتها. لذلك فكل ما هو أدبي يقترن بالجمالية وكل ما هو فلسفي فإنه تجريدي.

ولعل هذه القسمة هي التي تحدث عنها بيارماشيري بقوله:" الأدب والفلسفة ممتزجان امتزاجا معقد، هكذا كان على الأقل إلى أن أقام التاريخ بينهما نوعا من القسمة الرسمية، تقع هذه الفترة في أواخر القرن الثامن عشر عندما بدأ لفظ الأدب يستعمل بدلالته الحديثة"[2] ومن بين أهم الفلاسفة الذين شرعنوا القسمة التي أحدثتها الدعوة إلى انفصال الفلسفة عن الأدب نجد الفيلسوف كانط Kant "لا توجد علوم جميلة بل هناك فقط فنون جميلة.. إن علما يصبوا إلى أن يكون جميلا هو لغو، لأننا إذا سألناه باعتباره علما من مبادئ وبراهين، فلن نحصل إلا على كلام جميل".[3]

وبالتالي ما يميز الخطاب الأدبي هو التصوير الفني لمعنى (مركزية التصور الفني)، أما الخطاب الفلسفي يعمل على إيصال الفكر مباشرة.

إن الاختلاف في بعض الجزئيات بين الأدب والفلسفة لا ينفي أن يحمل الأدب مضامين فلسفية وفكرية، كما أنه لا ينفي جمالية الخطاب الفلسفي وابداعيته، لأن النصوص الفلسفية التي تحمل في ثناياها بصمات أدبية لا تعد ولا تحصى، حيث اعتبر جاك دريد Jacques derrida "أن الاعتقاد السائد حول خصوصية الفلسفة ذات اللغة العلمية الدقيقة التي تبتعد عن المجازية والخيالية الخاصة بالأدب غير صائب، مستدلا بدراسته للاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي الغربي منذ أفلاطون. لذلك تتشابك استراتيجية الفلسفة

1- إبراهيم زكرياء: مشكلة الفلسفة، مرجع سابق، ص: 126.
2- بيار ماشيري: بم يفكر الأدب: ترجمة جوزيف شريم، مرجع سابق، ص:22.
3- المرجع نفسه، ص: 23.

بإستراتيجية الأدب لتصبح كتابة تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقا وتفكيك أزواجها".[1]

وإذا كان دريدا قد اعتبر أن الفلسفة ليست غريبة عن الأدب، فهناك من اعتبرها شكلا من الأشكال الأدبية، وقد تطرق أوليفر ليمان لهذه الإشكالية في كتابه مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين ليخبر بأن "هناك اتجاه شائع للغاية، لا يبحث التقدم في الفلسفة، بل إنه في الواقع يحصر قيمة الفلسفة في كونها تشكيلة متنوعة ودائمة من الموضوعات التي يدور حولها الخلاف، وهذا الاتجاه هو الذي يركز على فكرة الفلسفة بوصفها شكلا من الأشكال الأدبية ... قد يجادل الكثيرون بأن العمل في الفن من الممكن أن يسقط أخلاقيا سقطات عنيفة لكنه يظل عملا فنيا جديرا بالاعتبار على الرغم من أن هناك آخرين سوف يجادلون لمبررات فلسفية ضد هذا الرأي".[2]

وفي الحقيقة إن الكثير من الخطابات والإبداعات الفلسفية القديمة، والحديثة عرفت تسلل جماليات التعبير الأدبي في ثناياها، بل كانت تعبر عن أعمق القضايا الفلسفية في قالب أدبي فني، والأمثلة كثيرة إذ "يعتبر بعض المفكرين أن النص الهيراقليطي ظل يبحث عن الشكل الأمثل للتعبير عن أطروحاته ومعانيه، ولاحظوا أن هذا الخطاب الذي يستعمل التعبير المجازي أكثر من لغة المفاهيم، والأسلوب الشعري بصوره واستعاراته أكثر من التعبير المجرد وفي نفس الوقت يوظف ألفاظا مبهمة أو ذات المعاني المزدوجة إلى ألغاز وأجناس وأسلوب التناظر والتماثل. كما أن النص اليوناني قد تميز بالإيقاع الموسيقي الجميل الذي يشد الإحساس قبل الفهم العقلي للمعاني، وهذا ليس عفويا، هو أسلوب مدروس لغاية التعبير بأسلوب وبصورة أدبية أكثر من الصيغة العقلية وهذا ما أراده هيرقليطس (Heraclite) .[3]

1- عبد السلام بنعبد العال: الأدب والميتافيزيقيا، دراسة في أعمال عبد الفتاح كليطو دار توبقال المغرب، 2009م، ط.1، ص: 10.

2- أوليفرليمان: مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين، ترجمة مصطفى محمود محمد، عالم المعرفة الكويت العدد 301، مارس، 2004م، ص: 33.

3- رجاة العتيري: في الخطاب الفلسفي، مرجع سابق، ص: 74.

وأما في العصور الحديثة فقد كان ديكارت نفسه أول من نفذ بالفلسفة إلى عالم الأدب، إذ انصرف عن كتابة الفلسفة باللغة اللاتينية المدرسية مستعملا في بعض مؤلفاته لغة أخرى يفهمها عامة الشعب، ألا وهي اللغة الفرنسية، ومنذ ذلك الحين أخذت الفلسفة تنزل إلى ميدان الأدب، ولم يعد الفلاسفة مجرد أساتذة مدرسين، بل صاروا يحرصون على صياغة مؤلفاتهم بصورة فنية. وهكذا ظهرت في عالم التأليف الفلسفي كتب عديدة تقوم على الصياغة الأدبية، أو الابتكار الفني، فقدم لنا "كير كجارد" مذكرات شخصية، ووضع لنا "نيتشه" و"جيو" و"أنا مونو" أشعارا فلسفية وأصبح كثير من الفلاسفة المعاصرين مثل جبرييل مارسيل، وجان بول سارتر... وغيرهم يعمدون إلى التعبير عن أفكارهم الفلسفية من خلال المواقف والمشاهد الروائية والأفلام السينمائية.[1]

ويتضح مما سبق ذكره صعوبة الفصل التام بين الفلسفة والأدب، وصعوبة وضع حدود وفروق تميز أحدهما عن الآخر، لأن الحقيقة تبين مدى التداخل بينهما من البدايات الأولى للكتابة، وإن لجأ بعض الفلاسفة الذين تخيروا التعبير الأدبي، أو بعض الملامح الفنية والأدبية للتعبير عن أفكارهم، فإن هذا في حد ذاته فلسفة في الكتابة، وبطبيعة الحال إن اتخاذ مثل هذه الأساليب عند "هيراقليطس" على سبيل التمثيل لا الحصر -أسلوب الاستعارات- على حد قول "سارج مورفيات": "ليس نقصا أو عجزا في استعمال المفاهيم بل هو اختيار واع والسبب في اختياره لهذا الأسلوب المجازي والغامض هو طبيعة الوجود الذي يريد الفيلسوف التعبير عنه بصورة مطابقة أو على الأقل تقريبية"[2]. ولعل اختيار هذا النمط من الكتابة والأسلوب لم يميز هيراقليطس فقط، فالتاريخ يشهد على أن هناك من الفلاسفة من صنعوا لأنفسهم أسلوبا خاصا بهم. فأفلاطون لم يكن في كتاباته فيلسوف وحسب، بل كان أديبا وفنانا مميزا في أسلوبه الخيالي الذي جمع فيه القصص، والأساطير، والإستعارات وكذلك دريدا والألماني فريدريك نيتشه في شذراته التي فضل طبعها بالإستعارات والرموز،

1- زكرياء، إبراهيم، مشكلات فلسفية: مرجع سابق: 165-166.
2- رجاة العتيري: في الخطاب الفلسفي، مرجع سابق، ص: 76.

على أن يقدم تحاليل عقلية، ومنطقية، واستدلالية. فكتابة الشذرات Les fragments من الأساليب الخطابية المعتمدة التي تحمل مضامين فلسفية".[1]

إن ما يكشف عنه نيتشه، والعرق الفلسفي الحيوي عموما يمتد من "لوكريس" إلى برغسون، هو أن الفلسفة مادامت تتوسل باللغة الطبيعية فإنها ستبقى في حاجة إلى الأدب دائما، لأن الأدب هو ما يمنح الحدوس أي ما قد يمنح الفلسفة وعيها التراجيدي بشرط الإنسان الوجودي، والفلسفة دون الوعي التراجيدي تصير مجرد ثقافة عامة، والثقافة شرط في الفلسفة ولكنها ليست فلسفة، لأن الرهان في الفلسفة هو على المعنى والقيمة، وليس على المعلومات.[2]

وتعد اللغة من بين أوجه التشابه بين الأدبي والفلسفي، إذ تعتبر الوسيط بين الكاتب والمتلقي، فكل من الفيلسوف والأديب يحتاج إلى أداة للتعبير عن أفكاره وتبليغ رسالته وهذا لن يتأتى إلا من خلال التوظيف اللغوي، لأن أي خطاب مهما كان نوعه هو كيان لغوي بالدرجة الأولى.

لكن توظيف اللغة يختلف بين الأديب والفيلسوف، فالأدب يعرف بأنه: "تنظيم محدد للغة له قوانينه وبناه وصناعته النوعية والخاصة"،[3] لكننا نلمس في بعض الكتابات خرقا للغة الإختصاص حين يكتب أدب بلغة فلسفية أو فلسفة بلغة الأدب.

إن اللغة عند الفيلسوف تميت الأصالة والعمق الإنسانيين و"ينصح برجسون أن تعوض بالصور التي هي من إختصاص الأدب، لأنها أقرب إلى التعبير عن الأنا العميق الذي تتحقق فيه الحرية، ويباشر الحدس فعاليته"[4].

إن ما يمكن أن نستشف من هذا القول البرجسوني، أنه لا يمكن للفلسفة أن تحافظ على أصالتها وتترجم ما في الأنا العميق إلا إذا استعملت وسيلة الأدب، حيث إذا ما تداولنا قضايا

1- رجاة العتيري: الخطاب الفلسفي، مرجع سابق، ص: 79.
2- د. عادل حد حامي: الأدب والفلسفة وأثر الحقيقة، مجلة العربي الجديد،2017م.
3- تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، مرجع سابق، ص: 13.
4- مجموعة من المؤلفين: اللقاء بين الأدب والفلسفة في الفكر المعاصر، مجلة دعوة الحق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ع 109 . د.ت، ص: 108.

الحرية، والقدر، والله بلغة جافة مجردة ذات بعد تأملي عقلي ميتافيزيقي سيولد لدى الملتقي نفورا ولن يستوعب المقصد، لدى ينبغي من الفيلسوف التوسل بالأدب لتبسيط أفكاره.

وإذا ما عدنا إلى تاريخ الفلسفة اليونانية لوجدنا أن الرجل الميتافيزيقي إما يكون شاعرا أو نصف شاعر، وجد في الإبداع الأدبي الوسيلة والمطية التي يمتطيها لتساعده على التعبير عن أشد المعاني الماورائية التي آنبثقت أمامه من خلال عملية التفكير بفعل الدهشة والتساؤل. وهذا ما نجده مثلا عند أفلاطون. وكذلك عند بعض الأدباء العرب كالمعري عندما أراد أن يتحدث عن إرهاصته وتساؤلاته الفلسفية حول الوجود الإنساني، وحقيقته، قام بتوظيف الرمز وذلك من خلال أشعاره. وذلك بغية تحقيق أسمى وأرقى المعاني الماورائية.

يقول أمين الريحاني في تمييزه بين الشعر والفلسفة: "إن بين الشعر الكوني وبين الفلسفة التي تقرن المادة بالروح صلة متينة، ونسبا قديما يمت إلى أفلاطون وهوميروس ومن تقدمهما والحق يقال إن في فلسفة أفلاطون شعرا صافيا، وفي شعر هوميروس فلسفة سامية.[1] يمكن القول أنه لا يمكن أن تكون شاعرا فذا إلا إذا كنت فيلسوفا.

ولم يكن الشعر الشكل الأدبي الوحيد الذي استخدم في ترجمة الفكر الفلسفي والتعبير عنه بل تعددت الأشكال والأنواع مثل الرواية، والمسرح، والملحمة. ويغلب عليها الشكل النثري.

فتعدد أشكال الكتابة الفلسفية واتخاذها الشكل الأدبي أحيانا دليل على تفاعل الأدب وتداخله مع العلوم الأخرى لاسيما مع الفلسفة، حيث يصبغ الأدب بروح فلسفية، وتتجلى سمة الأدب الفلسفي فيه، أو تكتب الفلسفة في شكل أدبي، والأمثلة لا تحصى من الأدب العربي، والغربي، وتتلاشى الحدود بين ما هو أدبي وما هو خارج عن الأدب، ويتم تجاوز القيود الشكلية، فيتشابك الخطاب الأدبي والفلسفي تشابكا لغويا وفكريا.

يقول محمد شفيق شيا " ولو عدنا إلى مراجعة تاريخ الفكر، وتاريخ الكتابة الفلسفية بالذات، لوجدنا أن الفكر الفلسفي قد لجأ إلى أكثر من شكل أدبي طريقا إلى عقل الناس، وإلى قلبها من باب أولى"[2].

1- أمين الريحاني: أنتم الشعراء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. مصر 2012م، ص: 22.
2- محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي، مرجع سابق، ص: 113.

الأدب له تاريخ يجمع مصيره مع الفلسفة، وهما نتاجين لرجل حريص على العثور على إجابات لأسئلة أساسية تخص الكون والوجود " في بداية تاريخهما نرى وحدة الأدب والفلسفة، إن المفكرين اليونانيين الأوائل هما "هوميروس Homerose"، مؤلف "الإلياذة" و"الأوديسيا" وهوسيود (Hosiod)/ مؤلف كتاب "تياغوني"، إذ يفسرا وبطريقة أدبية، وفي شكل حكاية بطولية، وقصيدة أسطورية رؤية الكون القديم، والآلهة، والإنسان وموقعهما في العالم، ويبدو أن الشعر هو أنسب طريقة للتعبير، كما أن السمات الأدبية موحدة أيضا بين سابقي سقراط، فهم يعبرون عن أنفسهم من خلال الخطاب الذي لا يمكن التمييز فيه بين الشعري والفلسفي، وعلى سبيل المثال بدلا من الكلام المباشر، يستخدم هيركليتوس Hericletes. استعارة وكذا الأضداد مما يتسبب في تناغم غامض، وكذلك بارمندس BArmendes يقدم فلسفته شعرا ويتحدث عن الوجود ونفي العدم".[1] إنه من غرائب الصدف العجيبة أن حدث ذلك الإلتقاء والتقارب العجيب بين الفكر والشعر، وحصل التفاهم بينهما في الفجر الأول للفكر حيث الكلمات ما تزال عبارة عن دلائل.[2]

بالرغم من أن تاريخ الفلسفة والأدب يبرز لنا العلاقة القائمة بينهما رغم اختلاف جنسيتهما، إلا أن هناك دعوات تعارض، وترفض هذه التوليفة في الكتابة، "فجون لوك Jon louke" يرى أن "الكتابة العلمية والفلسفية لا تجب أن تكون هدفا لاستعراضات أدبية وجمالية للأسلوب البلاغي"[3].

لذلك يختلف الخطاب الأدبي عن الخطاب الفلسفي في طبيعة التفكير والتعبير، فالعملية الأدبية تتميز بجرعة من الخيال، وتحكمها الجمالية، والفنية في تراكيبها وأساليبها، أما الكتابة الفلسفية فتغلب عليها النظرة العقلية والمنطقية لقضاياها، ولها مميزاتها في تراكيبها

1- Dumolie, littérature et philosophie, le gai savoir de la littérature, Paris, Armond colin, 2002, p:6.

2- Jean beaufret :herecléte et parmenid. In Dialogue avec Heidgger.T.1.minuit. 1973.51.

3- بيتر ميدا و آرا وآخرون: فصول من الكتابة العلمية تحرير ريتشارد دوكنز ترجمة شفيق السيد صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، 2011م، ص: 28.

وموضوعاتها ولغتها، ويرى الدكتور إبراهيم سعدي: "أن الخطاب الأدبي خطاب نوعي له خصوصيته، فهو ينتمي إلى الظواهر الجمالية ويحقق فعاليته من خلال ما ينتجه من انفعالات وأحاسيس، وعواطف في نفس المتلقي باستخدام جمالي وخيالي للغة، في حين أن الخطاب الفلسفي فكري ينتمي إلى الظواهر الفكرية والمعرفية".[1] لذلك فكل ما هو أدبي مقترن بالجمالية وكل ما هو فلسفي فإنه تجريدي.

و"هذه الصفات ليست مطلقة فثمة من يربط بين الأدب والفلسفة على أساس أن كلاهما إنتاج فكري عقلي، تحكمهما علاقة تأثر وتأثير، لأنهما شكلان متجاوران من أشكال الإنتاج الفكري والإبداعي العقلي يترابطان في ترابط جوانب مختلفة لإنسان واحد، وأنماط مختلفة في حضارة واحدة"[2].

1- إبراهيم سعدي: الخطاب الروائي والفلسفي، مجلة الخطاب، العدد 1. جامعة تيزي وزو 2006م، ص: 176.
2 - ماجد فخري: أبعاد التجربة الفلسفية دار النهار، بيروت 1980م، ص: 49-50.

تركيب:

نستنتج من دراسة العلاقة بين الفلسفة والأدب، أن لكل خطاب منهما كيانه الخاص به، يفترقان في بعض النقاط ويلتقيان في أخرى. فهو نتاج إختصاص معرفي له مقوماته وركائزه، لكن هذا لا ينفي تداخل الخطابات وانفتاحها على بعضها البعض، هذا التداخل ألغى فكرة نقاء الجنس، حيث أصبحت تتزاحم الكثير من الخطابات في الخطاب الواحد، لذلك كانت مسألة تحديد علاقة الأدب بالفلسفة من القضايا الجدلية التي لم يفصل فيها، خاصة وأن بعض الفلاسفة لا يرفضون أن يكون الشعر، أو أي فن من الفنون كوسيلة لغرض التعبير عن أفكار معينة فلسفية، أو غير فلسفية، ثمة أمثلة كثيرة لتوظيف كهذا، نجدها في أعمال تنتمي إلى أزمنة وثقافات مختلفة كملحمة جلقامش، و"طبيعة الأشياء" للشاعر والفيلسوف لوكريتيس فاوست لجوته والأعمال الأدبية لجان بول سارتر، وغابرييل مارسيل.

إن تاريخ الفلسفة في الجزء الأكبر منه هو تاريخ تناهيها مع الشعر حيث تتخذ من خلاله صورة لتحريض القارئ على طرح الأسئلة الصعبة حول العالم والإنسان، أو الحب والقيم أو صورة لحسه النقدي. إنه من الوهم أن نعتقد أن الفلسفة تحقق لوحدها الاكتمال، وأنه من الغرور إذا اعتقد الأديب أنه ليس بحاجة إلى الفكر الفلسفي لخلق إبداعي أدبي، فالخيال يحتاج إلى الفكر، وهذا الأخير يحتاج إلى الخيال، فلولا الأسطورة لما وجدت الفلسفة، ولو لا هذه الأخيرة لما وجد إبداع، ولو لا الكتابة لما وصلت إلينا الفلسفة. فالعلاقات بين الأدب والحياة والسياسة والدين إنما تعكس العلاقة بين الأدب والفكر، ما دامت الحياة مجموعة من الأفكار تعالج في قالب لغوي لتجسد لنا رؤية فكرية حول العالم.

كثيرا ما يلقي الوعي الفلسفي بأضواء ساطعة على مسار الأدب والنقد الأدبي، ويحدث فيه انحناءات وانعطافات بينة، وكثيرا ما يسعى الأدب في ترسيخ مقولات هذه الفلسفة أو تلك.

ولاحظنا من خلال "نظرية الأدب" أن الاتجاهات والمدارس الأدبية والتيارات والمناهج النقدية تستند إلى أسس فلسفية في مفاهيمها وتطوراتها لماهية الأدب ودوره ونقده.

إن إقامة تعارض وحدود بين الفلسفة والأدب هو تعارض لفكرة التعايش الإجتماعي والانفتاح، فإذا ما رفضنا الانفتاح والإدماج والتواصل بين الإبداعات الإنسانية، فكيف لنا أن نخلق حوارا ثقافيا بين الشعوب.

ولتوسيع آفاق فكرة التعايش لابد من توسيع آفاق الإبداع الأدبي وكذا الفلسفي، وهذا يتطلب منا فعلا إجرائيا ويتمثل في إدماج كل من الفكر الفلسفي والإبداع الأدبي، هذا من أجل خدمة القضايا الإنسانية (الحرية، المساواة، العدالة...).

إن العلاقة بين الفلسفة والأدب يحكمها ذلك العشق المحرم المرغوب فيه.

الفصل الثاني:

التفاعل بين الفلسفة، والأدب في المسرح الغربي

تـوطئـة:

إن الفلسفة اليوم يتجسد حبل اهتمامها في البحث عن الحقيقة، والتفريق بين قيم الأشياء وعلاقة الإنسان بها، حيث إنها تشترك مع الأدب في تحقيق الأهداف الكبرى للإنسانية، إلا أنه لابد من الإشارة إلى عدم الخلط بين الفلسفة في جوهرها، الذي هو البحث عن الحقيقة والوجود، والأدب الذي هو التعبير الجميل للنشاط الإنساني، وقضايا الإنسان، وقد اتضحت العلاقة الطبيعية بين الأدب والفلسفة عبر إبداعات الفلاسفة أنفسهم، من خلال طرح جمالي، وإبداعات أدبية.

وقد وجد الأدب في الفلسفة مادة غنية بالتصورات والمضامين، حيث تشبع بها وسبك أغوارها، وتأثر بها.

ويعد المسرح من بين الإنتاجات الإنسانية التي ارتبطت بالفلسفة الغربية وعناصر الحضارة الأوروبية، بدءا من نظرية أرسطو طاليس في القرن الرابع قبل الميلاد، التي اعتمدت على التطهير في مضمونها، وعلى المسرحية الإغريقية القديمة في شكلها نهاية بالوجودية، والتي أثرت في مسرح العبث واللامعقول.

فالمسرح بوصفه فنا راقيا، يعتبر أبا الفنون. ظهر مع الإنسان البدائي في طريقة حياته وأسلوب دفاعه عن حياته، فأساس المسرح إغريقي، فالفنون تنشأ في ظروف خاصة تهيئ ظهورها، فالمسرح الإغريقي هو المنبع الذي نهل منه المسرح الغربي، وذلك من خلال تطبيق نظرية أرسطو في الفن والمسرح، لكن المسرح الغربي تحرَّر من قيود المسرح الأرسطي، وانسلخ من مفهوم المحاكاة الكلاسيكية، فظهر عدد من المدارس التي استهدفت الثورة على المسرح اليوناني، كما نظُر له (أرسطو) في كتابه فن الشعر، عملت هذه المذاهب الأدبية والمسرحية على التخلص من الفلسفة العقلانية المغلقة، ومبادئ المذهب الكلاسيكي القديم الذي كان يربط المسرح بالعقل واحترام قضاياه وتصور المنطق، وقد بدأ التجديد المسرحي عند الغرب نتيجة ظهور فلسفات وتصورات جديدة، مما أدى إلى ظهور تجديد مسرحي في كل من المسرح الإنجليزي للمؤلف المسرحي "شكسبير"، والفرنسي "موليير" وراسين، و"فيكتور هيجو"، والروسي استانسلافسكي- والألماني "برتولد بريخت" وغيرهم من رواد المسرح العالمي الذين وظفوا أسُسا ونظريات إبداعية مسرحية متأثرين بالاتجاهات الفلسفية التي أثرت فيهم.

المبحث الأول:

أثر المدرسة الكلاسيكية في المسرح الغربي

2-1-1- تعريف الكلاسيكية:

الكلاسيكية مذهب أدبي، ويطلق عليه المذهب الاتباعي أو المدرسي، وكان يقصد به في القرن الثاني الميلادي الكتابة الأرستقراطية الرفيعة الموجهة للصفوة المثقفة المؤثرة في المجتمع الأوربي، أما في عصر النهضة الأوروبية وكذلك في العصر الحديث فيقصد به كل أدب يبلور المثل التي لا تتغير باختلاف الزمان والمكان والطبقة الاجتماعية.

تعريف الكلاسيكي: (كلاسي) لغة: "من حيث الأصل اللغوي مأخوذة من (Classis) والتي كانت تدل على معنى وحدة الأسطول، ثم استعملت بمعنى وحدة دراسية أو فصل دراسي، ثم أصبحت تطلق على الطبقة العليا، وقال أبو الأسود الذي اخترع هذه الكلمة (كلاسي)، فهو كاتب لاتيني من أهل القرن الثاني الميلادي يدعى (أوس جليس) Aulus Gellius، لقد كتب هذا الرجل كتابا صاغ فيه عبارتين أحدهما هي Scripton proletatues أي كاتب أرستقراطي، والثانية Scripton Classicus أي كاتب لعامة الجماهير للشعب، ولم يكن الكاتب يقصد في الأولى، هذا الكاتب الذي نقرأ كتبه في (Classises) أي فصول المدرسة"[1].

أما الكلاسيكية اصطلاحا: "هو مذهب أدبي يتمسك بالأصول القديمة الموروثة عن الأدب اليوناني القديم"، ولكن الاصطلاح الأكاديمي يتجه إلى إطلاق هذا الاسم على روائع الآثار المسرحية اليونانية والرومانية"[2].

كتب أرسطو تعريفه للمسرح الكلاسيكي بعد أن انتهى عصر (المأساة) أو التراجيدية اليونانية الرفيعة، فاستطاع أن ينظر إليها نظرة تحليلية نقدية تشمل كل شروطها ومقوماتها، ويعرف أرسطو (Aristot) المأساة بأنها "محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولا معلوما، وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة... وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة وبهذا تؤدي إلى التطهير أو Cathersis، أي تطهير النفوس من ألوان انفعالاتها"[3].

1- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999م، ص: 16.
2- جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، منشورات المكتبة المصرية، د.ط، د.ت، ص: 10.
3- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 14.

فكل مأساة عند أرسطو تشتمل على تحول أي انتقال من السعادة إلى التعاسة والعكس، وعلى (التعرف) أي الانتقال من الجهل إلى المعرفة، كما ينتقل بالشخصية من المحبة إلى الكره إلى والعكس[1].

ويقصد أرسطو باللغة ذات الألوان من الزينة، أي اللغة المشتملة على الإيقاع والألحان والأناشيد، وقصد أجزاء المأساة القصة والخرافة والأخلاق (أي الشخصيات) والفكرة والمنظر والأناشيد والحوار والمقولة على حد تعبير علمائنا العرب، ولم يفهموا أرسطو لجهلهم بفنون المسرح والمسرحية، وهذه عند أرسطو هي الوسائل التي تتم بها المحاكاة، ولا تتم المحاكاة إلا بفعل "Action" أي أداء موضوع وتمثيله[2].

2-1-2- أركان المسرح الكلاسيكي القديم:

من بين أهم القواعد والأسس التي استند عليها الكلاسيكيون المحدثون حتى بداية القرن السادس عشر، وأن التحوير الذي طرأ ذلك لا يفقدها قيمتها، وإن تغيرت نظرتنا وأسلوب إتباعنا لها، وهي كالتالي:

أ- الوحدات الثلاث: وحدة الفعل ثم وحدة الزمان، أما وحدة المكان فلم تعرف إلا حينما قال بها (ف-ماجي V. maggi)، سنة 1550م، إذ رغم أنها ناشئة من أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلا تقع أحداثه في مكان واحد، كما أوضح ذلك "وشليجل" في محاضراته التي كان يوازن فيها بين الكلاسيكية و"الرومانسية" سنة 1780م[3].

ب- عظمة الشخصيات المسرحية: إذ كان اليونان والرومان يحتمون أن تكون الشخصيات التي تقوم بصميم الموضوع من الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الملوك والملكات والأمراء والأميرات، والقادة وكبار رجال الدين، وذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديما، ومن كانوا يصلحون لأن يكونوا طرازا وأنماطا يقتدى بهم، فلا يعهد بدور خطير من

1- جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي، دار الإعلام، سلسلة المأمون بغداد، ط1، 1999م، ص: 37.

2- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، دار المعرفة للطباعة والتجليد، مصر، ط1، 1996م، ص: 36.

3- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية –مرجع سابق، ص: 29.

أدوار المسرحية لشخصية، أو من عامة الشعب، ويكتفي أن يعهد إلى هؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة وما إلى ذلك.

ج- عظامة اللغة: فلا ينطق أحد بألفاظ نابية لا تتفق مع تلك الشخصية العظيمة، وأن تكون المأساة شعرا رفيعا ذا أسلوب فصيح واضح- يخاطب العقول قبل أن يخاطب العواطف، ولذا ينبغي أن يخلو من الزخارف، وأن يكون بسيطا متناسبا مع حال المتكلم وسنه في غير تبذل أو إسعاف أو حذلقة، وإلا أخرج المتفرج من جو الموضوع[1].

ح- وحدة المادة أو وحدة النغم: حيث يخيم شبح الذعر والرأفة في المأساة كلها، فلا يحدث ما يبيحه الرومانسيون في أمور مضحكة، أو ما شابه ذلك بحجة التفريج عن أعصاب الجمهور من شدة الحزن والفزع، لأن التفريج في رأي الكلاسيكي له وسائل أخرى عبر الإضحاك منها الأناشيد والرقص والمحاورة العقلية والشعر الجميل...وهلم جرا.

خ- أن يكون القضاء والقدر هما المحور الأساسي الذي تدور حوله الحوادث؛ والقضاء والقدر هنا هم اليد التي تحرك الإنسان دون أن يدري ودون مشيئته هو، وهما يمهدان بالأسباب التي تجعل المأساة تقع دون أن يحس بطلبها، وذلك مثل مسرحيات أوديب، وهيبوليث، وميديا وإفجيينا...إلخ[2].

د- أن تكون المأساة إنسانية تعالج مشاكل المجتمع العامة لا مشاكل الأفراد الخاصة.

ذ- الملهاة تعالج المشاكل الاجتماعية والسياسية والفلسفية والأخلاقية.

ع- الفصول الخمسة في المأساة اختراع روماني صرف، لأن الكتاب اليونانيين كانوا في **زمن** إسخيلوس يتبعون الثلاثية والرباعية عبارة عن موضوع واحد يقسمه الشاعر إلى أربع مآسي تمثل كل منها نظامها...إلخ[3].

يعد مفهوم الوحدة العضوية في المسرحية من أكبر المفاهيم الذي نادت به الكلاسيكية في المسرح، ويعتبر الفيلسوف أرسطو (Aristot) أول من نادى بذلك، لكن مفهوم (الوحدة)

1- جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مرجع سابق، ص: 12.
2- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 30-31.
3- جمعة أحمد فاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مرجع سابق، ص: 14- 15.

عند أرسطو يرى أن الأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة[1]، أما بخصوص الوحدة العضوية في المسرحية، فهي أمر هام، إذ دون البناء العضوي الواحد للقصة تفتقر المسرحية لخاصية ربط وتسلسل الأحداث والأفعال لتصير جسما واحدا، ويرى أرسطو أن الشاعر يروي لنا أحداثا نتجاوز الواقع الآتي إلى المستقبل في ضوء (الاحتمال) أو (الضرورة)، ويقول في ذلك: "وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع... ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا، وإنما يتميزان من حيث أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع[2].

2-1-3- المدرسة الكلاسيكية الحديثة في أوربا:

تعد الفترة الواقعة بين (**1660-1845م**) من تاريخ الأدب الفرنسي هي العصر الذهبي للكلاسيكية في فرنسا، مهد الكلاسيكية في أوربا كلها- وهي تلك الفترة من حكم لويس الرابع عشر، راعي الفنون والآداب- وموجه الحياة الفكرية في العالم في عصره[3].

فشملت هذه الفترة على مجموعة من العباقرة مثل (كورنيCorneille) وراسين Rassin، وموليير) من شعراء المسرح و(ماليربو) مهذب اللغة الفرنسية (ديكارت وباسكال) الفيلسوفان، ممثلي تلك الحقبة، خلال ربع قرن (**1660م-1685م**)، حيث كان الكلاسيكيون الفرنسيون يتخذون موضوعات مآسيهم وملاهيهم من الموضوعات اليونانية والرومانية، أو من بطون التاريخ وأحداثه العظيمة ثم يتجهون بالموضوع بعد ذلك وجهة نفسية (سيكولوجيا) أو اجتماعية توائم الآداب الحديثة السائدة في القرن السابع عشر، ومن ثم كانت الكلاسيكية تعنى بالروح، ولا تهتم كثيرا بالمظهر الذي لم يكن يزيد عن إطار مادي

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت-لبنان- ط1، 1973م، ص: 26.
2- المرجع نفسه، ص: 26.
3- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام..، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1988م، ص: 41.

سرعان ما ينساه المتفرج وهو يشاهد المسرحية، وهذا مع بروز الناحية الفكرية والمنطق العقلي الذي يساعدنا في الفصل بين الحق والباطل[1].

كان لاكتشاف كتاب (فن الشعر) لأرسطو، وترجمته عام 1948م، أثرا بالغا على النقد الدرامي، وفن كتابة المسرحية في تلك الفترة، فنتج عن ذلك تيار (الكلاسيكية العائدة) تيمنا بأرسطو طاليس، وإتباعا لنظريته الكلاسيكية، وعلى الرغم من بوادر حركة التنوير في العلوم المختلفة، إلا أن المسرح وجد في الأدب اليوناني القديم ضالته المنشودة، وفي إنجلترا وحدها ارتبطت أسماء أربعة من الكتاب المسرحيين بتيار (الكلاسيكية العائدة) وحذو حذو أرسطو في البناء الدرامي، ودعوا إلى كتابة المسرحية التراجيدية على النمط السوفوكليسي ذي البناء الأرسطي، وإذا ما استثنينا (شكسبير **1564م - 1661م**)، والذي يعتبر حلقة الوصل بين الكلاسيكية والرومانسية، نجد أن كل من (جنسون Ben Janeson) (**1637م-1672م**) وروبرت قرين (Robert Green 1560م - 1592م) وكريستوفر مارلبو (Christopher Marilowe) **1568م- 1593م**، وقد كتبوا مسرحياتهم اعتمادا على قانون أرسطو طاليس، هذا بالطبع في إنجلترا وحدها، أما في إيطاليا وفرنسا وبقية أوربا فقد كان أثر أرسطو طاليس هو الآخر كبيرا. ولقد ظهر عدد من النقاد في تلك الحقبة دعوا إلى عودة الكلاسيكية، واشتهروا كرواد لما أطلق عليه اسم الكلاسيكية العائدة وأشهرهم:

أ- كاستلفترو Ludovte Castelvatro 1505م–1571م: نشر كاستلفترو (إيطالي) ترجمته وتعليقه على كتاب (فن الشعر) عام: 1570م، ومن أهم أركان دعوته، الوحدات الثلاثة، وحدة الفعل وحدة الزمان، ووحدة المكان مرتكزا على رأس أرسطو طاليس، فهو يرى من الضروري وجود (وحدتي الزمان والمكان) في الدراما، وألا ينتقل المنظر من مكان إلى مكان آخر، كما أن الزمن الذي تدور فيه الأحداث ينبغي أن يكون متصلا، وبعبارة أخرى، فإن هذه القواعد تخطر وقوع الفصل الثاني كما في المسرحية الحديثة بعد خمس سنوات، أو في مكان مختلف تماما من مكان الفعل الأول، وللحديث عن وحدتي الزمان والمكان، لكان من الضروري، في رأي كاستلفترو أن تترتب عليها وحدة

1- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 86.

الحوادث، ذلك لأن أحداث المسرحية ينبغي عندئذ أن تكون متصلة ومترابطة، وهذه الوحدات –وحدة الزمان، المكان، والحدث- ظلت جميعها تسود قدرا كبيرا من الدراما الأوروبية طوال ما يزيد على قرنين من الزمان، وفي حديثه عن وحدة الزمان يقول كاستلفترو: إن الزمن الذي يتناسب وطبيعة المشاهدين وهم على مقاعدهم ليس بالضروري أن يكون دورة شمسية كاملة كما قال أرسطو طاليس، لأن ذلك يعادل اثنتي عشر ساعة، ولأنه بالرجوع إلى احتياجاتهم الجسدية من مأكل ومشرب وقضاء حاجة ودم...إلخ لا يمكن للمشاهدين البقاء داخل المسرح كل تلك المدة المذكورة[1].

كما اتفق كاستلفترو مع أرسطو طاليس حول وحدة الفعل، وهي ما يهمنا في هذا / الفصل بالتحديد، إذ يعزى اهتمام أرسطو طاليس بوحدة الفعل، أراد بها أن تكون (العقدة Plot واحدة في حكاية واحدة) لكن أرسطو طاليس قد ركّز بشدة على ضرورة أن تأتي القصة في كل من التراجيديا والكوميديا على حدث أو فعل واحد، وأن تكون عن شخص واحد، وليس عن كل الناس، هذا ليس عدم مقدرة احتواء القصة الواحدة على أكثر من فعل واحد، بل لأن الزمان الإثنتي عشر ساعة التي يتم فيها تصوير الفعل أو الحدث، لا يمنح خليطا من الأفعال ولا حتى أسرة واحدة ولا حتى يكفي لفعل كامل[2].

ب- توماس ريمر (Thomas Rymer):

إلا أن الكلاسيكية العائدة شهدت نقادا بلغوا درجة من التعصب لمذهب أرسطو طاليس لم يسبق له مثيل، وهو ما فعله توماس ريمر (إنجليزي)، الذي جعل من نظرية أرسطو طاليس في الدراما قالبا مسرحيا، فإذا لم تتوافق معه المسرحية نظر إلى تلك المسرحية على أساس أنها لا تشبه المسرحية في شيء ! وتوماس ريمر نموذج حقيقي لما يطلق عليهم أنصار (النقد القواعدي). وهو نوع من النقد الذي يهتم بالقاعدة أكثر من الأثر الإبداعي نفسه فيه تعصب للمنهج أكثر من الموضوع نفسه، وهو ما فعله توماس ريمر الذي عاش في أواخر القرن السابع عشر في مؤلفه (نظرة قصيرة إلى التراجيديا)، جاعلا نقده مرتكزا على كتاب الشعر لأرسطو، فتحدث عن أعظم الشعراء الإنجليز الذي كانوا غير

1- سولديز جيروم، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، د.ت، ص: 673.
2- المرجع نفسه، ص: 673.

موافقيه... نتيجة للجهل بتلك القواعد والقوانين الأساسية التي وضعها أرسطو أو تجاهلهم لها، وقد استخدم ريمر هذه القواعد، كما فهمها في نقد شكسبير، وهكذا طبق قاعدة النمط النفسي، وهي الصيغة التي عبرت بها الحركة الكلاسيكية الجديدة عن فكرة الشمول عند أرسطو على مسرحية عطيل. فهاجم المسرحية هجوما كان عنيفا أشد من العنف، ورغم أن (ياجو) لا يتماشى مع النمط، إذ أن (ياجو) جندي، والجنود دائما يتمتعون بقلوب مفتوحة وبسطاء في معاملتهم، وبالمثل فقد كان من المستحيل أن تتزوج (ديمونة) رجلا أسودا، كما كان من المستحيل أن يكون (عطيل) قائدا في (البندقية)، وهكذا أن شكسبير لا يعرف قاعدة النمط، لأنه يدخل ترويجا هزليا ويدخل التراجيديا، ومن الواضح أنه لا يحترم الوحدات الدرامية؛ أي أن الأحداث تنتقل من مكان إلى آخر، ولهذه الأسباب كلها انتهى ريمر إلى أن شكسبير حين كتب التراجيديا، يبدو بعيدا عن مستواه تماما، فذهنه معوج، وهو يهذي دون أي ترابط[1].

لقد كانت الكلاسيكية العائدة ترى في الفكر اليوناني مبراسا مقدسا، وتعتبر قضايا المسرح اليوناني هي العصر الذهبي للمسرح في نظر الناقد، وهو ما نده في مسرحيات كل من (كريستوفر مارلو) و(روبرت قرين) و(بن جونسون) ويجد القارئ لمسرحية (فاوست) لمارلو أثر القرون الوسطى ومسرحيات الأسرار خاصة، لذلك عندما اتجه ويليام شكسبير إلى تصوير الشخصية بدلا عن دور الفعل الذي تكرس له المسرحية الكلاسيكية ثار عليه النقاد، واعتبروه خارجا عن العرف، ومتمردا على القاعدة الأرسطية (من أرسطو طاليس)، أو وصفه بالجهل وعدم الدراية، وهو ما لمسناه في حديث توماس ريمر.

ج- جون دريدن John Dryden 1731م– 1700م:

على الرغم من الطبيعة الكلاسيكية لجون دارين التي ناصر فيها النظرية الأرسطية، إلا أنه أحدث تميزا بين نظرائه من نقاد الكلاسيكية العائدة، يقول "لا يكفي أن أرسطو قال ذلك، لأن أرسطو استمد نماذج التراجيديا الحالية من سوفكليس ويوربينس، ولو كان شاهد تراجيديتنا الحالية، لكان من الجائز أن يغير رأيه"[2]، يبدو واضحا مؤشر الخروج على

1- سولديز جيروم، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص: 674.
2- المرجع نفسه، ص: 674.

أرسطو في حديث جون دريدن، وهو ما حاول إثباته في مؤلفاته والتي أبرز فيها دورا كبيرا للشخصية ذات الشيء الذي نجده عند ويليام شكسبير، وفي الحقيقة أن جون دريدن على نقيض توماس رايمر، حيث أكد على أثر الطبيعة والعصر على المسرحية، ويعتبر نقطة فارق الكلاسيكية العائدة وبداية الخروج عن سلطة أرسطوطاليس، وخلفه في ذلك ألكسندر بوب (A Pope) الذي أعدّ كتابا أطلق عليه اسم دراسة النقد عام: (1711م)، ويرى فيه ضرورة كسر قواعد أرسطوطاليس حتى يصل العمل شغاف القلب، كما أنه كان يؤمن (بالغاية) الجمالية فيقول "فالعمل يكون قد حقق هدفه عندما يبعث صورة من الانفعال والحرارة في الذهن[1].

لقد وضع المؤلف (كورني) الفرنسي أسس المسرح الكلاسيكي في تنظيم مسرحية (السيد) وهي المسرحية التي فتحت للمسرح الفرنسي أبواب الخلود، وأن يمهد الطريق للمؤلف المسرحي الفرنسي (راسين) الذي ألف مسرحية (أندروماك) مأساة نظمها راسين Rasin (1667م) وحافظ فيها محافظة عجيبة على وحدة الزمان، غير أنه وزّع الفصل توزيعا عادلا مع أبطاله الأربعة (بيروس وأندروماك، وأورست، وهيرمون) حتى لا تكاد تميز بين من هو بطل المأساة الأول إن لم تكن أندروماك[2].

فالكلاسيكيون يقيمون مسرحياتهم على الأحداث الوسطى، وعلى العلاقات المنطقية، وعلى سببية الحدث الضروري أو المحتمل، وتتماشى الحالات الشاذة، أو التخصيص بالملابسات الموقوتة أو الخروج عن المألوف، وقاعدته العامة في ذلك مراعاة ما يليق، وما هو محتمل، على نحو ما دعا أرسطو إليه، وتقوم فلسفتها الجمالية على الذوق المنبثق من العقل[3].

إن الكلاسيكية وإن تقدس العقل، فإنها لا تسمح بوجود العاطفة الإنسانية إلا تحت قيادة العقل، فهي تحرص كل الحرص على وجود الصياغة اللغوية والفصاحة في التعبير، وعلى أن تتناول الجانب الباطني في الإنسان، أي يغوصون في دواخل النفس الإنسانية، وفي

1- سولديز جيروم، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص: 675.
2- أحمد زلط: مدخل إلى مسرح، دار الوفاء للطباعة، إسكندرية، مصر، ط1، 2001م، ص: 56-57.
3- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، مرجع سابق، ص: 50.

ذلك الحين تناول موليير (1622م-1673م) في مسرحيته (البخيل) ظاهرة البخل، فإنه يحاول من خلالها الكشف عن أعماق نفسية البخيل[1].

لقد اعتمد رواد الكلاسيكية الحديثة على مجموعة من الخصائص والقواعد في بناء مسرحياتهم، وأهمها:

2-1-4- أهم خصائص الكلاسيكية الحديثة:

محاكاة قدامى اليونان والرومان في مسرحياتهم من حيث الشكل، مع بعض التغييرات الطفيفة.

أ- إباحة وجود عقد ثانوية، أو أكثر شرط أن لا يضعف ذلك من العقد الأساسية ولا تشوه وحدة الفصل، أي وحدة الموضوع.

ب- لا بأس من اتساع وحدة الزمان، فلا تقف عند دورة شمسية كما قال أرسطو، بل قد تمثل إلى ثلاث دورات (أي ثلاث أيام)[2].

ج- أن يمتد نطاق وحدة المكان، بحيث يشمل مدينة بأسرها أو قصرا بكامله، بحيث إذا تغير المكان لا يخرج عن حدود المدينة.

ح- الإبقاء على عظمة الشخصيات، ولكن لا مانع من اتخاذ الوصيفات والأصدقاء في أدوار تافهة.

خ- البقاء على الأسلوب الأرستقراطي على أن يكون أسلوبا واضحا سليما وشاعريا مع ذلك.

د- لا تعرف الكلاسيكية الحديثة الكورس ولا الأناشيد.

ذ- إحلال الحب وأهواء النفس محل القضاء والقدر الذي كان عند اليونان كمحور تدور حوله أحاث الرواية (المسرحية)، ومن هنا أصبحت الكلاسيكية الحديثة ذات نزعة عالمية[3].

1- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، مرجع سابق، ص: 42.
2- عبد اللطيف محمد سيد الحديدي، مرجع سابق، ص: 56.
3- مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي، الناشر: منشأة المعارف، طباعة عصام جابر، الإسكندرية، ج1، 2002م، ص: 97.

وختاما لما أدرجناه حول الكلاسيكية الحديثة، وبعد أن تعرفنا عليها، وعلى خصائصها، يتوجب علينا التعرف على مؤلف ونموذج من مؤلفه، ونظرا لوجود عدد لا يحصى من الكتاب المسرحيين الذين اتخذوا هذه القواعد والخصائص كلبنة في إبداعاتهم المسرحية، ارتأيت أن أختار بييركورني الفرنسي، إذ يعد أول من وضع أسس المسرحية الكلاسيكية في أعماله، ووقع اختياري على مسرحية "السيد" كنموذج لهذه المدرسة.

2-1-5- "بيير كورناي Pierre Corneille" (1606م-1684م) وأعماله:

كاتب وشاعر مسرحي يعد من أشهر الشعراء وكتاب المسرح في فرنسا في القرن السابغ=ع عشر الذي شهد نهضة في الشعر والمسرح هناك، ويشكل هذا الكاتب الفرنسي مع (راسين وموليير) ثلاث قمم أدبية شامخة في تاريخ فرنسا الأدبي والفني، درس القانون فأثرت دراسته في شعره وأعماله المسرحية، وينعكس هذا بشكل واضح على سببته الدراما التي تحتوي على بعض المناقشات والمرافعات[1].

كتب كورناي الملهاة (الكوميديا) في بداية حياته الأدبية قبل أن يكتب المأساة (التراجيديا) التي اشتهر بها، ومن أعماله المسرحية (السيد 1636م) هوراس (1640م)، وسنا (1640م)، بوليوكت (1663م)، دروجسن (1645م) ثيودور (1646م)، هيراقليوس (1647م)، نيكوميدي (1651م)، وغيرها.

وتحمل هذه الأعمال شخصيات تاريخية وأشهر أعماله مأساة "السيد" التي كتبها في الثلاثين من عمره، وكان الفرنسيون يعبرون عن إعجابهم في عصره باستحسان شيء ما بقولهم (هذا جميل كالسيد)، وفجّرت هذه المسرحية عند ظهورها معركة بين الشاعر وحاسديه الذين اغتاظوا من أن ينال الكاتب المرتبة الأولى بين معاصريه، وأن يحصل على الشهرة والمجد، فاتهمه (ميرية) بتهمة السرقة والاقتباس من الشاعر الإسباني (دوكاسترو) صاحب (فولات السيد) ورد كورناي بقوله "لست مدينا بشهرتي إلا لنفسي"[2].

1- دريني خشبة: المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 75-76.
2- مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي، الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 98.

كان كورناي اتباعيا (كلاسيكيا) في فنه، إلا أنه في الوقت نفسه صاحب نظريات جديدة في الفن، ففي أعماله محافظة على ما اتبعه القدامى لكنها لا تخلوا من بوادر التجديد الذي يثري الفن.

"إن كورناي جاء بأعماله كقفزة ساعدت على دخول الأدب والمسرح الفرنسي إلى عصره الذهبي بعد تخلف واضمحلال شديدين في عصور الظلام[1].

معظم مسرحيات كورناي مأخوذة من التاريخ الروماني، ومعظم شخصياته البارزة تشبه نماذج القدرة والشرف والشجاعة الفائقة، فهذه الشخصيات لا تخاف، وهي خاضعة للعواطف العنيفة مثل الكراهية، ويظهر في كثير من مسرحيات "كورناي" التأثر بالدراما الإنسانية، وخصوصا في طبيعة أبطالها العاطفية المتغطرسة الشهيرة مثل (هوراس 1640م) (وجوليك 1642م) (ورودوجون 1644م)، وغيرها. عاش كورناي ثمانية وسبعين عاما، لكن حياته الفنية دامت خمسة وأربعين عاما، بدأ أول مسرحية كوميدية (ميليت عام 1629م)، وانتهى بتراجيدية (سورينا 1674م) التي كف بعدها نهائيا عن الكتابة للمسرح[2].

2-1-6- تجليات الكلاسيكية الحديثة في مسرحية "السيد" لكورناي:

تدور أحداث المسرحية في أشبيلية في القرن التاسع الميلادي، فنجد رودريك ابن دبيج العجوز، وشمين ابنة دون جورماس يحب كل منهما الآخر، ولكن تقع معركة بين والدين الحبيبين الشابين، ويصفح فيها دون جورماس دون دبيج، ولما كان سن دون دبيج لا يسمح له بغسل هذا العار فد عهد إلى رودريك قائلا "مت أو أقتل"، ويرى رودريك نفسه في مأزق بين الحب والشرف، فيختار الشرف، ويقتل جورماس، وترى شيمين أن الانتقام لأبيها أصبح واجبا، فتعمل على تنفيذه بكل قواها، ولكنها تلمح للشاب أنها لا تستطيع أن تبغضه، وفي أثناء ذلك يقوم رودريك بعمل جليل في ميدان الحرب، حيث يصد القوات الصغيرة على أشبيلية عن طريق المفاجأة، ويريد الحاكم أن يختبر عواطف شمين، فيعلن إليها موت الشاب الذي تريد عقابه متأثرا بجراحه، فلا تكاد تسمع الخبر حتى يغمى عليها.

1- مجدي كامل: (شخصيات تاريخية)، مجلة النبأ فكرية سياسية شاملة، العدد 13971 يناير، 2015م، ص: 62.
2- المرجع نفسه، ص: 63.

"وحيث تعلم الحقيقة تصر على المطالبة بالمبارزة، وتنيب دون شانس مبارزا عنها، ويوافق الحاكم على كل هذا، ولكن شيمين تعد بأن تتزوج الغالب أيا كان، ويفوز رودريك بسهولة، وتضطر شيمين إلى العفو عنه علنا، غير أن حزنها كان بالغا[1].

فأخضع كورناي هذا الحب للشرف احتراما من شيمين لهذا الحب، وتبلور في هذا المعنى نظرة جديدة للقيم في حياة البشر، فيدور الصراع في المسرحية بين الحب والواجب من خلال تصوير المشاعر الإنسانية التي تجمع بين الناس في كل زمان، فيختلط في المسرحية بعنصر المأساة في بعض المشاهد، فالحياة عند الكاتب هي مزيج بين الملهاة والمأساة[2].

ولعل أهم ما في هذه المسرحية أنها رائدة فهي الأولى في عصر عطاء، فياض وإبداع ما يزال حتى اليوم منهلا للأدباء والمتأدبين، فعقدة المسرحية بارعة الحبك، ومدارها طبيعي، فيه من المفاجأة ما يثير، ولا يستغرب، ولا يبعث التعجب في نطاق المقبول والمعقول، فهناك الدقة في التحليل للطباع والأخلاق، فإنك تلمس أعماق الأبطال المتحركين، وتعايشهم وتدرك خفاياهم عبر أقوالهم وحركاتهم، وحتى صمتهم[3].

وقال الناقد الفرنسي (سانت بيف) عن هذه المسرحية؛ أن مسرحية السيد هي بداية رجل، وتجديد أدب، وفجر عصر كبير[4]. بداية رجل لأنها كشفت عن عبقرية كاتب لم تكن محاولاته المسرحية الأولى لتطفئ في يوم من الأيام بتألقه الهالة المحيطة بمنافسيه، وتعد تجديدا لأنها تعالج بفن رفيع موضوعها، إذ يتسم بالنظام والوضوح لأن الحركة تدار فيها بتقنية متقن، ولأن الشخوص فيها مفعمة بالحياة، ناهيك عن أسلوبها المتسم بالبساطة في فجر عصر كبير، وهو العصر الكلاسيكي الحديث.

1- بياركورناي: مسرحية السيد، تعريب: خليل مطران، دار هارون عبود لبنان، ط 10،د.ت ص: 8.
2- مصطفى الصافي الجويني، في الأدب العالمي –مرجع سابق، ص: 99.
3- بياركورناي، مسرحية السيد، تعريب: خليل مطران، -مرجع سابق، ص: 9.
4- بياركورناي: مسرحية سليت ومسرحية السيد، ترجمة: كوثر البحيري، مراجعة حمادة بن إبراهيم، تقديم: علي درويش، د.ط، الكويت، 1981م، ص: 28.

ويقول جوستاف لانسون حول أسلوبه "يتسم أسلوب كورناي بجمع الصفات العادية والمنطقية، من الدقة في إصابة الهدف، والأناقة والإيقاع، وينحصر هدفه الوحيد في تصوير حركة النفس[1].

فمسرحية السيد (لكورني) لا تعد موقفا إنسانيا أخلاقيا بعينه، لأن أبطال كورناي قد نحو بعد ذلك إلى أعلام الوطن والشعب من أجل الشرف، وهو في هذا يستعين بالعوامل التي ستساعده فيسرد لنا في المسرحية اختيار ملك قشتالة الدون دبيج، والدرودريك، ليكون رائدا ومربيا لولي العهد، فأدى هذا إلى إثارة غضب والد شيمين، جوميز، وسخط على الرجل الطيب، وسلفه في قيادة الجيش، لأنه يطمح إلى ذلك المنصب الرفيع الذي لا يعادله أي منصب في الدولة، وفي حديث بينه وبين دبيج، انتهى بأن لطم جوميز الرجل الطيب في وجهه لطمة أطارت صوابه، وعجز عن استلال سيفه ليأخذ بثأره بنفسه، ونلاحظ ذلك في الحوار التالي:

الكونت: أخيرا فزت بها ورفعتك حذوة الملك إلى مرتبة لم يكن يستحقها أحدا غيري، لقد عينك مربيا لأمير قشتالة.

دون دبيج: إن هذا الشرف الذي يوليه لأسرتي، ليبرهن للجميع أنه عادات كما يوضح تماما أنه يعرف كيف يكافئ الخدمات الماضية.

الكونت: مهما بلغت عظمة الملوك فما هم إلا بشر مثلنا وقد يقعون في الخطأ مثلما يعق فيه بقية الرجال، وهذا الاختيار هو الدليل القاطع لجميع الحاشية على أن الملوك لا يعرفون كيف يكافئون الخدمات التي تسدى إليهم في الحاضر.

دون دبيج: دعنا من الحديث عن الاختيار الذي يثير وجدانك وسواء أكان الدافع هو المجاملة أو الجدارة، فإن للملك علينا هذا الواجب، وهو لا تنافس إرادته.

الكونت: انتزعن أنت ما كنت أستحقه أنا.

دون دبيج: إنما انتزعته منك هو ما أستحقه وأكثر.

الكونت: إن ما يمارسه أفضل هو الأجدر به.

دون دبيج: إن الرفض ليس دلالة طيبة.

1- مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي –مرجع سابق، ص: 100.

الكونت: لنذكر بالأحرى أن الملك راعي كبر سنك.

دون دبيج: إذا منح الملك رفعة قاسها إلى الكفاية.

الكونت: ومن ثم كنت أحق منك بتلك الرفعة[1].

دون دبيج: من لم يحرزها لم يكن أهلا لها.

الكونت: لم يكن لها أهلا ... أنا؟

دون دبيج: أنت[2].

الكونت: دونك أيها الهرم الجسور جزاء وقاحتك (يلطمه على وجهه)

دون دبيج: (أخذ سيفه بيده) أنجز وأجهز تعد هذه الإهانة هي أول وصمة عار بيدي جبين في أسرتي.

الكونت: ما أنت فاعل مع ما يقعد بك من العجز...إلخ.

ويظل الالتزام أحد مسيرات البطل الدرامي في الكلاسيكية الفرنسية، والالتزام بالكلمة والوعود والانتقام وإعادة الشرف ومسح الإهانة مقابل كل ذلك الحب، والغرام، وعالم الأحاسيس والمشاعر التي لا يعيرها البطل اهتمام في حكمه النهائي خاصة عند كورناي، حيث تصل الدراما وأبطالها إلى ما يشبه المحكمة متهم الكونت جوميز بعد أن صفع الدون دبيج سخرية واستهزاء، وبينما يكون الدون في هذا الموقف الصعب، إذ ولده يدخل في مشكلة صعبة للأخذ بثأر أبيه، فيهتف فيه أبوه قائلا:

دون دبيج: رودريج: هل أنت ذو شجاعة؟

دون رودريج: لو قال لي هذا شخص آخر غير أبي لوضعته موضوع التجربة فورا

دون دبيج: يا للغضب الجميل، إنه لغضب ملطف لآلامي، إنني أتعرف على دمي في هذا الغضب النبيل، وشبابي يبحث من جديد خلال هذه الحمية السريعة، تعالى يا بني، تعال واغسل عاري تعالى وانتقم لي.

1- بيار كورناي: مسرحية سليت ومسرحية السيد، ترجمة: كوثر البحيري، مرجع سابق، ص: 28.
2- المرجع نفسه، ص: 139.

دون دبيج: مهم؟[1].

دون دبيج: من إهانة بالغة تهدد شرفي وشرفك من صفعة، كان لابد للوقح أن يدفع حياته ثمنالها، لولا شيخوختي قد عجزت عن تحقيق رغبتي الكريمة، وهذا السيف الذي لم تعد ذراعي تستطيع حمله، أسلمه لذراعك لكي تنتقم وتعاقب، هيا برهن لي شجاعتك لهذا المتبجح، فمثل هذا العار لا يغسل إلا بالدماء، لتموتن أو لتقتلنه، لكن حتى لا أخدعك فإني مرسلك لقتال رجل يخشى جانبه لقد رأيته ملطخا بالدماء والغبار، ينزل الرعب أينما حل... إلى كونه جنديا شجاعا، وقائدا عظيما، فهو...

دون رودريج: بالله عليك أكمل كلامك.

دون دبيج: والد شيمين.

دون رودريج: واه...

دون دبيج: لا تقل شيئا فانا على علم بحبك، ولكن ما يستحق الحياة من عاش حيانا، ومهما كان عزيزا فإن الإهانة أكبر، باختصار لقد عرفت الإهانة، وفي يدك الانتقام ولن أضيف شيئا، انتقم لنفسك، وأثبت أنك خير ابن لوالد مثلي، أما أنا فسأطل أبكي طويلا تلك المصائب التي خصني بها القدر، إذهب، طر وانتقم لكلينا[2].

ويشرح الوالد لابنه ما جرى بينه وبيت جوميز، فيزداد الوالد أسى وحسرة، إذ يرى قلبه وعقله يصطرعان، بين شيمين الحبيبة وبين دبيج والده المجروح في كرامته المهدورة شرفها، فيقرر الثأر لأبيه من والد حبيبته ونلاحظ ذلك في الحوار الثاني.

دون دبيج: سمعك يا كنت، لي إليك كلمتان.

الكنت: تكلم.

دون رودريج: أزل ريبا من نفسي، أتعرف دون دبيج.

الكنت: نعم.

دون دبيج: لنتكلم همسا –أصغ لي... أتعرف أن هذا الشيخ العجوز في زمانه مثال للفضيلة والشجاعة والشرف... أتعرف ذلك؟

1- بياركورناي: مسرحية سليت ومسرحية السيد، ترجمة: كوثر البحيري، مرجع سابق، ص: 142-143.
2- المرجع نفسه، ص: 142-143.

الكونت: وما يعنيني؟

دون رودريج: سأنبئك إن كن من الجاهلين، على أن أربع خطى من هنا.

الكنت: كبرت دعواك أيها الفتى.

دون رودريج: تكلم بلا انفعال، إني فتى ما زلت، ولكن البأس في النفوس الكريمة لا يرتهن بعد السنين.

الكونت: أتقيس نفسك إلي؟ من الذي نفخ فيك هذا التبجح؟

دون رودريج: أمثالي يبيتون عن بأسهم، ويأتون في التجريب ما لم يأته التدريب.

الكونت: وسواي من يفرق لشهرة اسمك، وأرى غار فوق غار يغشي رأسك، يقد في نهايتها البطل الدرامي للقصاص[1].

فهذا السبب الذي جعل رودريج ينتقم لأبيه من والد حبيبته الكنت.

ولما سمعت ابنة الكنت الخبر هرعت إلى ابنة الحاكم، وفي صدرك نار الانتقام، ولوعة الحب الذي تكنه لرودريج، وتتحدث شيمين مع ابنة الحاكم معبرة عمتا يثقل قلبها من هموم قائلة:

شيمين: إن قلبي المثقل بالعموم لا يأمل شيئا، فهذه العاصفة المفاجئة التي أهاجت بحرتا هادئا...إنما تنذر بفراق لا مفر منه، لست مرتابة، وأني هالكة في الميناء، كنت محبة ومحبوبة، وكان أبوانا على وفاق[2].

ونستنتج من هذا الحوار لغة الشاعر التي امتاز بها في كتابة مسرحية السيد التي تتميز بالدقة والقوة والسهولة والوضوح، وكلها من مميزاته، إذ أن أسلوبه يكاد يخلو من التلوين مما يجعله أسلوب حديث يطور الحركة الجديدة في الدراما الكلاسيكية.

فشملت مسرحية (السيد) صراع الحب مع الواجب، والحب مع الشر، والوطنية مع العواطف، والعفو مع الحقد، ويكون الصراع بين شخصين، فبرغم الحقد الذي أكنته شيمين لمن تحب، إلا أنه وبفضل قلبها المعلق بشغف الحب وعدم تنازلها عن الثأر لأبيها جعلها تتصارع داخليا.

1- بياركورناي: مسرحية السيد، تعريب: خليل مطران - مرجع سابق، ص: 35.
2- المرجع نفسه، ص: 37.

شيمين: مولاي: برح الآن الخفاء بعد طول المجادلة، كنت أهوى وتعلم سريرتي، غير أنني صمت على إباحة ذلك الرأس العزيز، للأخذ بثأر أبي، وقد رأيت بعينك يا صاحب الجلالة كيف أذللت غرامي للواجب، فالآن مات رودريج وموته حولني من عدوة شديدة إلى عاشقة مذهلة.

كان هذا الانتقام دينا علي لبري بوالدي، وهذا العبرات اليوم دين عليا لهواي، فيا مولاي، إذا كان للشفقة أثر لنفسي، فرحماك وانقض ذلك العهد الذي أبرمته بكرهي، وقد وهبني مكافأة على قتل عديل روحي أن أتخلى له عن كل مالي...إلخ[1].

تنشد المسرحية إلى تمجيد البطولة والخصال الحميدة، وازدراء الضعف والخوف، والتركيز على تحليل غريزة الحب، وبر الآباء ووفاء الأبناء، ويعد فن كورناي دعوة لسيادة العقل في الإبداع الفني، وهي دعوة تأثرت بالفلسفة الديكارتية التي نجدت العقل على المحاكاة والتقليد، وكانت هذه المحاكاة العقلية، ونلاحظها من خلال مسرحية السيد.

فبرزت الظاهرة في الأدب الفرنسي في عصر الشاعر، فاعتمد عليها معظم الشعراء والمسرحيين والأدباء والنقاد في عرض أفكارهم ومبادئهم الفنية، ودافعوا عنها في مقدمات دواوينهم ومسرحياتهم ورواياتهم، فكورني كونه شاعرا مجددا ومن قوله "إن الحب عاصفة أثقلها الضعف بحيث لا تصلح أن تكون أساسا في المأساة"[2].

فصل كورناي بين المأساة والملهاة في عمل واحد، فالأولى تكزن مأساة خالصة أو الملهاة كذلك، أحل الحب وأهواء النفس محل الفضاء، والقدر عند ليون كمحور تدور حوله أحداث المسرحية، كما مدد في وحدة الحدث، وتعدد الأماكن التي تجري فيها الأحداث على مستوى القصور أو في المدينة بشكل عام، وزاد في وحدة الزمن، وجعل للعقل مكانة دون المحاكاة والتقليد، ونتاجا لكل هذا أصبحت الكلاسيكية الحديثة ذات نزعة عالمية.

لا تخلو أعمال كورني من بوادر التجديد، إلا أنه كان متأثرا واتباعيا للكلاسيكية، وكذا حضور الأسطورة في أعماله.

1- بيار كورناي: مسرحية السيد، تعريب: خليل مطران، مرجع سابق، ص: 116-117.
2- مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي، مرجع سابق، ص: 101.

"كتب الشاعر الفرنسي Corneille كورني (1606م-1684م) سنة 1659م تراجيدية " أوديب" التي تعتبر بداية عودته إلى عالم المسرح بعد أن هجره لسنوات طويلة، وقد جاءت هذه التراجيدية في حقبة كانت فيها فرنسا تعاني من هزات سياسية عنيفة، وكان الجمهور المسرحي يبحث عن اللذة التراجيدية، لكن الالتزام الحرفي بالعالم القديم وبقيمه وأساطيره، كان يبدو قويا بالنسبة إلى هذا الجمهور، لذلك اضطر كورني أن يدخل تغييرات مهمة على الأسطورة، بل إنه ذهب أبعد من ذلك حيث أضفى عليها تأويلات جديدة، فعند فقأ أوديب عينه، ونزل منهما دم، كان لهذا الدم ثلاث قيم رمزية هي:

1- إن أوديب ارتكب خطأ عن جهل، وعليه يكفي نصف موت لعقابه، ويعني نصف الموت العمى.

2- إن السماء مذنبة كأوديب، إن لم تكن أكثر ذنبا منه، ولذا فهي لا تستحق نظراته إليها.

3- إن لدم أوديب قدسية كبيرة، فما أن لمس الأرض حتى تطهرت وتم القضاء على وباء الطاعون.

وهكذا؛ فقد رسم كورني صورة لأوديب لملامح المسيح المخلص، ذو القدرات الخارقة، ولعل هذه الصورة كانت تتناسب إلى حد كبير مع تفكير جمهور ذلك العصر الذي كان يعتقد أن الملك هو صورة للرب"[1].

من هذا الكلام يتبين لنا أن كورناي كان يتخذ من الأسطورة مرجعا لمعظم مسرحياته، إلا أنه كان يضفي عليها لمساته الفنية التي تزيدها روعة وجمالا متماشيا مع ما يتطلبه الشعب آنذاك.

1- يونس لوليدي: الميثولوجيا الإغريقية في المسرح الغربي المعاصر، مطبعة أنفوبرانت، ط1، 1998م، ص: 41-42.

المبحث الثاني:

الرومانسية في المسرح الغربي

2-2-1- المدرسة الرومانسية: تعريفها ونشأتها وقواعدها:

الرومانسية هي حركة فنية وأدبية وفكرية نشأت في فرنسا أواخر القرن الثامن عشر، إذ لكل مرحله زمنية خصائص وملامح وحلول تميزها عن بقية المراحل، وتفصلها عنها، وإن تداخلت فيما بينها. وأدى ذلك إلى نشأة حركة على حساب الأخرى، والإبداع المسرحي كغيره من الإبداعات له مراحله التي ينمو فيها ويتطور، ونستطيع أن نلمس هذا المبدأ من خلال المدرسة الكلاسيكية التي تتميز بخصوصيتها خصائصها، فتأتي بعد ذلك المدرسة الرومانسية متممة لبعض الثغرات وأوجه الكمان و بعد الجماع عند الرومانسيين هو مرآة الحقيقة التي يريدون والغاية التي يسعون إليها. فالحقيقة التي [1] ينشدون لها طابع ذاتي أسير لخيال الكاتب وعاطفته التي تبتدئ في توبه الثائر.

إن كلمة رومانسي لم تظهر في انجلترا إلا حوالي 1654م، وكان معنى رومانسي حينئذ القطعة الأدبية أو الأثرية أو الأثر الأدبي الذي يشبه الرومانسي كما جاء في اللغة الفرنسية القديمة، والرومانس كما كانوا يعرفونها في العصر الوسيط هي القصة الطويلة التي تصور المجتمعات العظام والأرستقراطية، كما تصور المثل الفروسية الأولى وقد اتسع معنى الكلمة فيما بعد فيشمل الملامح التي تماثل هذه القصص كما شمل قصص الورع الديني الملك بالتضحية بدل القصص الواقعية التي نقلت عنها الروح الرومانسية.

أما الرومانسية من حيث الجذر اللغوي مشتقة من كلمة رومانيوس، وقد أطلقت هذه الكلمة على اللغات والآداب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة، ويرى البعض أن رومانس لفظة إسبانية تدل على نوع من الصياغة الشعرية مؤلفة من مجموعة من أبيات ثمانية المقاطع، تكون الأبيات الزوجية مشتركة في القافية والأبيات الفردية المطلقة.[2]

تعد الرومانسية ثورة على المذهب الكلاسيكي بأصوله وقواعده، وقد رفض إغراقه في الضفة ومبالغته في تعظيم العقل وتدعم الإحساس والشعور المتدفق.[3]

1- كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط. 1 2005م، ص: 349.
2- المرجع نفسه، ص: 350.
3- كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرجع سابق، ص: 350.

مثل كل المذاهب الأدبية والفنية جاءت الرومانسية تعبيرا فكريا عن طبيعة العصر، حيث سبقت بلاد الرومانتيكية في أوروبا عوامل كثيرة منها: ما يرجع إلى العصر كخصائصه الجماعية والسياسية، ومنها ما يرجع إلى التيارات الفلسفية السائدة التي مهدت إلى تجسيد العواطف والإشادة بها، ومنها ما يرجع أخيرا إلى منابع أدبية جديدة أتيحت للآداب الأوروبية أن تمتاز ألفا منها وتتسع بها قبل أن تظهر الرومانتيكية كمدرسة ذات قواعد محدده[1].

نشأت الرومانسية خلال القرن الثامن عشر، حيث ظهرت عوامل كثيرة أدت إلى تحولات في المجتمع الأوروبي؛ حيث تطورت الدراسات الاجتماعية والاقتصادية، وظهرت فلسفات وأدب وفن جديدان، وتمت روح الفردية والروح الديمقراطية، إذ كان شعار الثورة الفرنسية: "الإخاء والمساواة والحرية...". وجاء التقدم العلمي والصناعي ليضيف إلى مفهوم الفردية معان جديدة تماما[2].

يعد الشاعر الفرنسي فيكتور هيجو V. Hego هو الشخص الذي دفع هذه الرومانسية الحديثة بدقتها القوية في المسرح حتى كادت أن تتركز فيه، ولاسيما عندما ظهرت مأساته (هيرفانيه)، في الخامس من العشرين من فبراير سنه 1830م. فكانت نصرا حاسما للرومانسية الحديثة على الكلاسيكية الحديثة بعد ضجة هائلة نشبت بين أنصار كل من المذاهب والمدارس المسرحية ثم توالت مسرحيات هيكو حتى مأساته القوية الثانية (روي) فكانت تأكيد للمسرحية الناشئة.[3]

وقد كان للمدرسة الرومانسية الحديثة أثرها في أوروبا وذلك بعد إصرار هيجو في مأساة كروميل التي لم تر أضواء المسرح، فأدت إلى ضجة شديدة في فرنسا وفي غيرها من الدول الأوروبية، ففي ألمانيا انطلقت مع جوتيه مسرحية (فاوست)، وكذلك في أعمال

1- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار الثقافة، بيروت، دار العودة، ط. 1، 1973م، ص: 81.
2- عزيز شكري الماضي: فن نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر، مرجع سابق، ص: 50.
3- دريني خشبه: أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 176.

(السنج وشيلر)، وقد وجدت الرومانسية أثرها في الشاعر (كايست)، كما وجدت لها ميدان آخر هو ميدان الأوبرا العظيمة.[1]

فبينما تضع نظرية المحاكاة قواعد وقوانين وتعليمات لابد من اتباعها، فإن الرومانسية تمثل التمرد على كل القواعد والقوانين والنظم، وبينما ترى نظرية المحاكاة أن القيمة للعقل والمنطق، فإن الرومانسية ترى القيمة في العواطف والانفعالات، والأدب في ضوء نظرية المحاكاة موضوعي لأنه مجرد محاكاة للعالم، فإنه بالنسبة للرومانسية ذاتي فردي بالدرجة الأولى.

ارتبط ظهور الرومانسية بالثورة على تقاليد المسرح الكلاسيكي، وقد اهتم بالعاطفة والنفي لآلام الإنسان وأحيانا بمسيراته، وهي مدرسة مسرحية لم تعن بالعقل والمنطق ومجاراته. ولكنها اهتمت بالعواطف والمشاعر والتفت لجمال الطبيعة فارتبطت الرومانسية في فرنسا بصراع سياسي بعد الثورة الفرنسية.

"كل ذلك يوضح لنا أن خروج الرومانسية على الكلاسيكية ما هو إلا انعكاس لخروج الفلسفة المثالية على قواعد الفلسفة الأرسطية والإغريقية، والتحرر من قبضتها، وأسس تعليمها".[2]

ولعل البحث في تلك الفترة من تاريخ الفكر الأوروبي وليجد فيلسوفين أحدثا أثرا وتغيرا على مستوى التفكير، وكذا تغيير النظرة إلى حقيقة الإبداع ومفهومه ونتحدث هنا عن كل مكان وهيجل.

لعبت فلسفة كانط دورا كبيرا في فلسفة الفن، ولقد تأثر به عدد كبير من الكتاب والنقاد لتيار الرومانسية. كما كان لفلسفته صداها في الأدب ونقاده في أوروبا وأمريكا. ويقول محمد غنيمي هلال: "ويعد كانط مؤسس الفلسفة المثالية ومن أعظم الفلاسفة المحدثين. بل كثيرا ما يذكر أنه أكبر فيلسوف حديث. وفي فلسفه مكتان فسيح للفلسفة المثالية العاطفية، يناهض بها الفلسفة العقلانيين الذين يعتمدون على الحجج العقلية الجافة". [3] ومبدأه كل إنسان على حدة

1- جميل حمداوي: تاريخ المسرح العالمي، تموز، يونيو 2006م. www.starpimus.com
2- أحمد علي جبارة: موجز في أدب وفن المسرح، وزارة الثقافة والسياحة، د. ط. 2004م، ص: 74.
3- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 50.

بوصفه غاية في ذاته، صورة من صور إقرار حقوق الإنسان كما كانت في الثورة الفرنسية، وكما كانت في مؤلفات (روسو) الذي تأثر به كانط أبلغ تأثيرا.

"ويعتبر كتابه (نقد ملكة الحكم) الذي أصدره في عام 1970م. كأثر كبير في فلسفة الجمال، ويرجع اهتمام كانط بالفلسفة الجمالية إلى عام 1764م. حيث ظهر له مقال بعنوان: ملاحظات حول الشعور بالجمال والجلال.

وتختلف رؤية كانط الجمالية اختلافا كبيرا عن رؤية أرسطو، للشيء الجميل، بينما ذهب أرسطو طاليس إلى اتجاه ضيع للنظام والتناسق تجعل من الجميل ذو حدود مدركة ومحسوسة، يرى كانط أن للنفس قوى وملكات ثلاث ألا وهي ملكة المعرفة، وملكة الشعور باللذة والألم، وملكة الذوق، ولقد شكلت هذه الأخيرة فيما بعد حجر الزاوية في فلسفة الجمال عند كانط". [1]

وهنا نلمس الفرق الواضح والكبير بين نظرة أرسطو التي جعلت من العقل والإدراك مقياسا للجمال ونظرة كانط التي ترد الأمر كله إلى الوجدان وأن الحكم الذوقي ليست حكما منطقيا قوامه المعرفة الذهنية، بل حكم جمالي وحدسي، ويرى كانط أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلي والخلقي. وأولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره، وهو أنه حكم صادر عن الذوق. وأن الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه متعته؛ أي أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك وبخلاف الرضى الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعه. [2]

يتضح من هذا أن كانط أراد أن يحرر الذوق والجمال من القيود التي فرضتها القواعد السابقة، ويتيح قدرا كبيرا من الحرية التي تدفع الوجدان إلى سبك أنوار الجمال ويقول في هذا الصدد محمد غنيمي هلال: " وقد أراد كانط أن يهيئ للعبقرية بيئتها التي تخصب فيها ويمنحها هذه الحرية. وفي هذا لخص جهد كانط بعد ذلك في الحالات الخاصة، ولا في العوامل الخارجية أو الملابسات التاريخية التي تؤثر في الفنان على الوجه الأكمل". [3] وهذا

1- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 300.
2- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار الثقافة، بيروت، ط. 1. مرجع سابق، ص: 300.
3- المرجع نفسه، ص: 303.

الجانب الوجداني والذاتي الذي جعل من فلسفته منهجا للتمرد على القيود الأرسطية، يقول محمد غنيمي في هذا الصدد: "وقد أصبحت فلسفة كانط ذائعة الصيت في فرنسا بعد أن تحدث عنها مدام دي ستال وفكتور كوزان victor cosan في محاضرته عن كانط في السوربون من عام 1816م إلى عام 1818م".[1] ويظهر أثر كانط عند الفنانين دعاة (الفن الفن)) الذين يرون في الفن (الإحساس بالجمال المحض، ويبتعدون عن ما هو غنائي في الجمال مثل "تبوفيل جوتيه (1811م-1822م). ففي مقدمة مجموعته الشعرية الأولى (1831م) يتحدى الفنانين بقوله: يسألون أية غاية يخدم هذا الكتاب، إن غايته التي يخدمها أن يكون جميلا،[2] وأيضا لقد تأثر الشاعر الأمريكي أدجار آلن بو الأمريكي (1809م-1853م) بفلسفة كانط حين أعلن الشعر يقصد به التأمل في تجربة ذاتية.[3]

تعد فلسفة هيجل هي امتداد لفلسفة كانط، وهي أشبه بفلسفة أفلاطون من حيث إن للفكرة وجودا مستقلا، وعند هيجل أن الفكرة مرت في ثلاث مراحل، تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى. ففي المرحلة الأولى وتتمثل في الفن المصري، كانت الشهرة للمادة على الفكرة، وكانت الفكرة ضعيفة، ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الجليلة التي تثبت على ضخامتها كالمعابد المصرية والقبور، وهذه هي المرحلة الرمزية عند هيجل لينتصر الشكل على المضمون، والمرحلة الثانية هي المرحلة الكلاسيكية. وتتمثل في الفن اليوناني، وفيها يتفاعل مع المضمون.

"وتصادف الفكرة والتعبير عنها، وهي مرحلة الكمال الفني التي يصل إلى الفن في المستقبل، فيما يرى هيجل أن المرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرة المسيحية أو المرحلة الرومانسية، وفيما تغلبت الفكرة على الصورة، واهتل التعادل بين الشكل والمضمون".[4]

"ويرى هيجل أن العمل الفني غاية فنية محضة مثل كل الفلاسفة المثاليين، وأن أي عمل فني هو في الأصل فكرة تأخذ الشكل الجمالي.

1- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية مرجع سابق، ص: 304.
2- المرجع نفسه، ص: 305.
3- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار الثقافة بيروت، مرجع سابق، ص: 305.
4- المرجع نفسه، ص: 310.

كما يرى هيجل أن كل شيء في حالة تناقص دائم. بل ويرى أن هذا التناقص هو القوة المسيرة للأشياء، ولقد استفادت الدراما من هذه الفكرية في مفهوم الصراع الدرامي "فقد أدت فكرة هيجل بأن التناقص هو الذي يحرك الأشياء إلى تصوره للصراع الدرامي على أن القوة المحركة للحدث، ففي رأيه أن الحدث يتطور كنتيجة لمحاولة إيجاد توازن لا يستقر على حال بين إدراك الإنسان والبيئة، أي إرادة غيره عن المجتمع والطبيعة". [1]

وفكرة الصراع تؤدي بنا إلى التساؤل عن مدى حرية الإرادة وعن العلاقة بين الإرادة والضرورة، وبالتالي تصبح كل هذه المسائل عناصر درامية لا غنى عنها. [2]

تعد الرؤية الهيجلية نقطة جوهرية في تاريخ تطوير الفك، إذ لم يعد الحدث بذاته شيئا منفصلا ذي سيادة على البناء الدرامي.

كما كان موجودا عند الكلاسيكيين الذين اتبعوا البناء الأرسطي، بل بدأ النظر إليه كناتج صراع بين الشخصيات، وهو ذات الشيء الذي قاد الدراميين إلى تحليل عناصر المسرحية بما يسهل مفهوم الصراع.

"لقد تأثر (كولريدج coleridge)، بالمثالية الكانطية عندما يناقش قضية الإدراك يقول بدوي محمود مصطفى في هذا الصدد "نلاحظ أثر الرؤية المثالية الكانطية خاصة ما يتعلق بنظرية المعرفة فيما يختص بالأحكام التحليلية والأحكام التركيبية. ثم ينتقل "كولربدج" إلى البحث عن ما يطلق عليه الحقيقة المطلقة فيقول: لذلك يجب أن نبحث عن الحقيقة المطلقة التي بمقدورها توصيل اليقين الذي تحويه، ولم تستمده من غيرها". [3]

أما شيلير"sheller" فقد كتب عددا من المسرحيات أهمها مسرحية (اللصوص) عام 1782م. ولاقت نجاحا كبيرا وعرضت في مسارح العالم، استمر عرضها إلى آخر القرن التاسع عشر، وقد تحول بعد ذلك إلى التاريخ فأصبح يختار موضوعاته من لحظات حاسمة أو أزمات في التاريخ، وفي فرنسا بدأت الحركة الرومانسية متأخرة بعد أن بدأت تموت في كل من بريطانيا وألمانيا، خلاصة القول إن للمسرحية الرومانسية خصائص ومواصفات

1- رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط. 1. د. ت. ص: 130.
2- المرجع نفسه، ص: 131.
3- بدوي محمد مصطفى: كولريدج، نوابغ الفكر العربي، دار المغرفة بمصر، ط. 1، د. ت، ص: 7.

جميعها تصب في رؤية الكاتب ،واعتماده على إحساسه الذاتي وأفردت ساحة واسعة تحركت فيها المسرحية، ولقد برز عدد النقاد والفلاسفة الذين أسسوا للرؤية الرومانسية مثل أوجيست وليهيليم تشليجل schelgel.[1]

لقد أسست الرومانسية مدرستها، وحددت لها خصائص وقواعد تخالف المدرسة الكلاسيكية التي اعتمدت على الكلاسيكية الأرسطية وأهما:

"الخروج عن القوانين الكلاسيكية للوحدات الثلاث (الإنسان المادة النغم أو الفعل).

مزجت بين موضوعات المأساة والملهاة. والجد والهزل والمنظوم والنشور في مسرحية واحدة".[2]

إتخذت موضوعات المسرحية من التاريخ الحديث

تقدس النزعة العاطفية إلى حد العدل والمساواة.

اهتمت بالدقة التاريخية في المنظر والأزياء.[3]

يتبن لنا إذن، أن الرومانسية حطمت القواعد والقوانين التي وضعتها الكلاسيكية، والتي حددت مسار الأدب وأطبقت على أنفاس الأدباء، وعدم الاهتمام إلا بالذوق الشاعري والعاطفة والوحي والإلهام الذاتي والعناية بالنفس الإنسانية وما فيها من العواطف دون أن ننسى التحرر من العالم المادي والسمو إلى العوالم المثالية المتخيلة.

تعد هذه من بين أهم القواعد الرومانسية في المسرح، ونظرا لتعدد ووفرة الكتاب الغربيين الذين نهجوا درب هذه المدرسة وفلاسفتها، سأضع يدي على كاتب مسرحي كان له باع وصيت في وجود هذه المدرسة، ألا وهو فيكتور هوجو النفسي، مع أخذ نموذج من أعماله.

2-2-2- فيكتور هوجو (Victor-Hugo) الفرنسي وأعماله:

شاعر وأديب مسرحي فرنسي، ولد في 26 فبراير 1802م، وتوفي في 22 مايو 1885م)، كان يتحدث عن طفولته فيقول: (قضيت طفولتي مشذوذ الوثاق إلى الكتب) الحرية

1 رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مرجع سابق، ص: 104.
2- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 115. 114.
3- أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط. 1. 2000م، ص: 46.

هي أيضا من أهم الجوانب في حياته فيقول: (إذا أحدث وأعقب مجرى الدم في الشريان فتكون النتيجة أن يصاب الإنسان بالمرض، وإذا أعيق مجرى الماء في النهر، فالنتيجة هي الفيضان، وّإذا أعقب الطريق أمام المستقبل فالنتيجة هي الثورة[1].

تجمعت في هذه الشخصية مواهب وقدرات أتاحت لصاحبها أن يكون الشاعر والكاتب المسرحي والقاص، والناقد الأدبي، وأن يخوض المعارك الأدبية إلى جانب المنازعات السياسية، وهو كإنسان فلبه ينبض بالحب، ويستجيب له، ولا يبالي مهما حدث له جراء الاستجابة، ومن خلال أعماله كان مجددا ومبدعا حالما وحاملا للواء اتجاه أدبي مستحدث في فرنسا منشدا الخلاص من قيود الكلاسيكية، وتأسيس اتجاه جديد ورؤية مختلفة اسمها الرومانسية.

كانت مسرحياته غالبا ما تتسم بالرومانسية المتطرفة أو المبالغ فيها، وهو أول من نادى إلى الرومانسية من خلال مسرحية (كروميل) وغيرها:

ارتكزت رومانسية "هوجو" في المجال الدرامي على الآتي:

- حرية الإبداع.

- تكسير الوحدات الثلاث في بوثيقة واحدة كالمزج بين التراجيديا، والكوميديا والجمع بين الشخصيات النبيلة والدنيئة، وبين الضحك والبكاء.

- محاكاة الطبيعة:

وسنختار نموذج لأعمال فيكتور هوجو الفرنسي كنموذج للمدرسة الرومانسية، ووقع اختياري على مسرحية (هرناني) بوصفها عملا خلد طويلا وعرف طريقه للشهرة، ليس بفضل قوة الكتابة ورسم الشخصيات وسيكولوجيتها، ولكن بفضل قدرات هيجو على تصوير المواقف والعلاقة بين الشخصيات والقدرة على وضع حوارات شاعرية رائعة كتلك التي تدور بين هرناني وحبيبته دونياسول.

2-2-3- مظاهر الرومانسية في مسرحية هرناني (فيكتور هوجو Victor- Hugo):

تدور أحداث المسرحية في ربوع الأندلس، حيث يصف لنا "هوجو" فاتنة الإسبان (دونياسول) التي حول قلبها وجمالها ثلاثة من العشاق أو لهم شيخ كبير عم الفتاة، وهو

1- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 116.

(روي جوميز) وأمير قشتالة، والثاني (دون كارلوس) ملك إسبانيا، والثالث (هرناني) الشاب الثائر، فالمسرحية تتكون من خمسة فصول مليئة بالأحداث في حركة نشطة في تتابع الأحداث، وفي حبكة قوية، مع ما يحيط بها من مواقف حادة ومفاجآت مؤثرة، كل هذا يؤلف سببا له فاعلية في إقبال القارئ والجمهور على هذه المسرحية، وهذا ما يتماشى مع النزعة التحررية السائدة آنذاك ودفع ركب التطور نحو أفق أفضل.

"شخصية هرناني تمثل الشخصية الخارجة عن القانون في ذلك الوقت، لكنه مناضل سياسي يريد أن يحارب السلطة، وكان الشاب (كارلوس) والذي سيصيح خلال أحداث المسرحية إمبراطور منتخبا تحت إسم شاركلمان، والذي كان يجمع بين الملك والثائر في ذلك الحين، وكان هيمانا محبا للحسناء دونياسول، وهذه الحسناء مغرمة بهرناني وحده حتى ولو قرر الدون روي جوميز أن يتخذها لنفسه زوجة[1].

ونتعرف منذ بداية المسرحية على كل الأحداث التي نشهدها في فصول المسرحية الخمسة، هو ذلك الذي يعقد بين هرناني وبيم روي جوميز، إذ يكتشف الملك خطيبته دونياسول مع هرناني في حديقة قصره الذي نقلها إليه، بسلمه إلى روي جوميز لكن يرفض معاقبته وينقذه رغم معرفته بأنه مغرم بحبه لدونياسول، ويتآمر الاثنان على قتله[2].

ونلاحظ ذلك من خلال أحد مشاهد المسرحية حيث يشاهد هرناني أجداده في الصور عندما سلمه البوق وهذا ما يتبين من خلال الحوار الآتي:

هرناني: لم يصل إلى أذني أي شيء.

روي جوميز: كان علي أن أسلم دونياسول أو أسلمك.

هرناني: لمن؟

روي جوميز: للملك.

هرناني: يا للشيخ الغبي الغافل، إنه متيم بها.

روي جوميز: متيم بها.

1- فيكتور هوجو: مسرحية هرناني، ترجمة: زكي ظليمات، تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت/ د.ت، ص: 43.
2- جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مرجع سابق، ص: 32-35.

هرناني: اختطفها من أيدينا، هو غريمها ومنافسها في حبها[1].

روي جوميز: يا اللعنة، يا رجالي إلى جيادكم، وطاردوا هذا البلاء المغتصب.

هرناني: إنني ملك يديك، وفي وسعك أن تقتلني، ولكن ألا تريد أن تجعل مني أداة لأثأر لابنة أخيك ولشرفها؟ إن لي ضلع في هذا الثأر فلا تحرمني متعة المشاركة فيه، فلنقتف نحن الإثنان أثر الملك، تعال سأكون الساعد الذي يثأر لك، وبعد أن يتم ذلك، لك أن تقتلني.

روي جوميز: وهل ترضى أن تقتل حين ذاك، كما أنت راض الآن؟[2]

بعد طول الحوار يتصافحان ويتعاهدان على الثأر من الملك.

روي جوميز: (يمد يده إلى هرناني) هات يدك ولنتعاهد (يشد كل منهما يد الآخر في مصافحة، ثم يلتفت جوميز إلى الصور) أنتم كلكم كونوا شهودا عليه[3].

ويتمكن دون كارلوس من اكتشاف المؤامرة، ولكنه في الوقت الذي يهم فيه بمعاقبتهم يصله خبر انتخابه إمبراطور، وهكذا يحس في هذه اللحظة بأنه يسمو على تلك الهفوات الشبابية، فيعفو عن المتآمرين وأولهم هرناني، بل يرد له أملاك جدوده وأبيه، إضافة إلى أنه في لحظة سخاء إمبراطورية مدهشة يمنحه حق الزواج بدونياسول، وهكذا تبدو الحياة رائعة باجتماع المحبين، ولكن في هذه اللحظة بالذات يحدث ما كانوا جميعا قد نسوه، حيث ينفخ جوميز في البوق الذي وهبه لهرناني لمحاولتها لاغتيال الملك والذي يجبره على قتل نفسه كما وعد، لأن هرناني فارس ولا يمكن أن ينكث وعده وعهده لأن الرومانسية كلها تبجل قواعد الفروسية والشرف، بعد الموت شرف لدى الرومانسيين، خير من أن يحيا في حياة الذل، لا يتروى هرناني بتجرع السم، فترى دونياسول ما يحدث أمامها فتتجرع السم هي الأخرى لكي تلتحق بحبيبها، أما روي جوميز فيطعن نفسه بعد أن يرى النتائج التي عملتها يداه فيلحق بهم.

"إن هذه المزاجية السوداوية والشاعرية التي تعمر كلا من الأحداث واللغة والشخصيات والمصائر المحتومة، كانت الجسد المتين للمسرحية من خلال دمج واضح

1- فيكتور هوجو، مسرحية هرناني، ترجمة وتقديم: زكي ظليمات، مرجع سابق، ص: 158.
2- المرجع نفسه، ص: 159.
3- المرجع نفسه، ص: 159.

المعالم بين مواضيع اجتماعية وسياسية من جهة، وبين فردانية الذات المعذبة المتطلعة إلى السفر إلى ما هو غير كائن من جهة أخرى"[1].

فالمجتمع كمفهوم والفرد كمفهوم آخر، وما يحملانه من معاناة الذات الفردانية الساعية للخلاص الغير موجود ولو بدأ ذلك للوهلة الأولى في هذا العالم، ففي اللحظة الذي يظن فيها العاشقان (هرناني ودونياسول) أنهما اتقيا، تأتي صرخة البوق، ليصبح بعد ذلك مكان التقائهما غير موجود في عالم المحسوسات.

دونياسول: لم نكن أعددنا كل شيء لنرقد جنبا إلى جنب هذه الليلة، ماذا يهم لو تغيرا لسرير؟ نطير في الفضاء نحو عالم أفضل سنفتح أجنحتنا معا.

هرناني: أبي، أرك انتقمت لنفسك مني، إذ نسيتك.

(يرجع قارورة السم إلى فمه).

دونياسول: (وهي تلقي بنفسها عليه) إلهي هذه الآلام لا تحتمل، ألقي بالقارورة بعيدة عنك، تاه عقلي لا تشرب، وبلي، يا دون جواز من أنت لي، هذا سم رعاف تطل معه في القلب أفعى ذات ألف ناب فتهش فيه، آه، ما كنت أدري أن يبلغ الألم بالإنسان هذا المبلغ. ما هذا؟ لا تشرب.. شد ما تستسلم[2].

إن مفهوم الموت في هذه المسرحية يتجلى لا كضياع مادي بجزئيات الجسد، ولا كمرحلة إلى عالم الآلهة المنتقمة، بل كبعد آخر مختلف متوازي بناء على فكرة الاستعداد إليه، نحو بلوغ عالم أفضل موجود في كل لحظة متى أراد الفرد.

تعد المسرحية هي التعبير الأكثر متانة عن مفهوم الرومانسية في الأدب عموما والمسرح خصوصا، بحيث تعمل كل أبعادها على سمات الرومانسية على كافة الأصعدة.

اللغة فيها غير مركبة ولا تعني بالجزالة والفخامة، هي لغة شاعرية أقرب إلى قصائد كئيبة عن عذابات الفرد، وظيفتها التعبير عن شعور الشخصية بمعزل عن الفخامة، فتتجلى جماليتها الخاصة من خلال التناسق والمرونة والتعبير والرمز الذي يخدم الفكرة[3].

1- دريني خشبة، المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 146-147.
2- فيكتور هوجو: مسرحية هرناني، ترجمة وتقديم، زكي ظليمات، مرجع سابق، ص: 23.
3- جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مرجع سابق، ص: 30-31.

أما الشخصيات، فتعيش حالتها الفردية السوداوية المستسلمة لقدرها، هي شخصيات يكسوها الحزن تنبثق منه كل الأحداث، وهي متماسكة غير ثابتة، بل إنها تعيش صراعا داخليا، يسبب لها التمزق الذي يولد الألم والعناء.

إن الاتجاه الذي سار عليه "فيكتور هيجو" يتميز بشيء من المعاناة، وبتمجيد النزعة الفردية والإعلاء من سلطة الأنا كما تجلى في مسرحيته، وتأسيسا على ما سبق، فإن الفلسفة المثالية الألمانية هي فلسفة الذات في مثاليتها وإطلاقيتها، في هذه النقطة تتمفصل الرومانسية مع المثالية، لأنه أصبح من الممكن انطلاقا من التاريخ، المرور من الفلسفة الذاتية (المثالية) إلى التصور الرومانسي للواقع في علاقته بالفرد.

المبحث الثالث:

تمظهرات الواقعية في المسرح الواقعي الغربي

2-3-1- مفهوم الواقعية:

لم يكن من المنتظر أن يقف الإبداع الهائل الذي اجتاح الأدب عموما، والمسرح خصوصا على يد "هوجو" ويسقط بتلك السرعة لتحل محله موجة أخرى تحمل معها نظرة جديدة للإبداع، محملة بهموم وأعباء المجتمع مما ولد مذهبا أو مدرسة موسومة بالمدرسة الواقعية على أيدي كل من (بلزاك، وفلوبير) وغيرهم.

فالواقعية مذهب في الأدب والفن يشير إلى محاولة الأديب والفنان تصوير الحياة كما هي عليه في الواقع، لتكن المهمة الرئيسية للفنان وصف كل ما يراه ويلاحظه بحواسه، بدقة وصدق شديدين، من غير إهمال لما قبيح أو مؤلم.

"تعددت التعريفات التي قدمت من قبل النقاد ودارسي المسرح في تعريف الواقعية كاتجاه مسرحي، إلا أن كل هذه التعريفات بالرغم من تعددها اتفقت في تعريفها حول مضمون واحد، فالبعض يقول إن الواقعية كمذهب أدبي، أو لفظ وكلمة ليست جديدة، أي أنها كانت موجودة قبل أن يكون لها أنصار وخصوم، فالإنسان منذ أن بدأ يعبر عن وجدانه إنما كان يتناول واقعه وواقع من حوله من الناس والأشياء، وبعد أن تخلى الأدب عن تصوير واقع الحياة سادت الكلاسيكية ثم الرومانسية.

وفريق آخر يرى أن الواقعية مذهب موضوعي، يدعو إلى تسجيل الملاحظات والمشاهدات من غير أن يكونها الأديب، أو الكاتب من أحاسيسه، وعواطفه الخاصة، متطلعا إلى استيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد، مع التزام نزيه لموقف الحياة أمام الحياة والأحياء، فهو يضع التحليل موضوع التخيل، ويحل المنظور محل الوهم، ويعلي الواقع المحسوس والطبيعة الظاهرة على سبحات الخيال وجذب العاطفة والوجدان"[1].

بينما يرى فريق ثالث أن الواقعية لا تعني بأي حال من الأحوال النماذج الأدبية القديمة حتى تصبح مرادفا للكلاسيكية، فالواقعية بدأت بتقليد الواقع، وتقديم صورة فوتوغرافية له، فالأديب الواقعي التقليدي لابد أن يستقي مضمونه من الواقع المعيش بصرف

1- جورج لوكاتش: بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة: محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين، ط1، 1985م، ص: 17-18.

النظر عن إحساسه الشخصي تجاه هذا المضمون، لأن مهنته تتركز في تقديمه إلى القارئ، وفي موضوعية وحيادية كاملتين [1].

إن عظمة التصوير الفني عند بلزاك، كما يقول ماركس: "على الرغم من الفهم العميق للوضع الفعلي أي وضع الرأسمالي في فرنسا، ولقد بينا ذلك العمق الذي يرسم له بلزاك السمات النوعية للفرقاء الثلاثة المتصارعين، وذلك العمق الذي يكشف به خاصيات تطوير كل طبقة منذ ثورة 1789م"[2].

من هذه التعريفات يتبين لنا أن الواقعية اتجاه فكري وفني يهدف إلى دراسة الواقع وأحواله، وذلك عن طريق كشف حقيقة وزيف ما حوله، ولكي يتحقق ذلك لابد للمؤلف أن يستقي مادته من مضامين مسرحيته من الحياة، وأن يتجنب الانغماس في الذروات والمفاجآت والحيل الدرامية، ويهتم بتصوير أحوال وسلوك الإنسان كفرد ينتمي إلى الطبقات الاجتماعية البسيطة.

إن بروز المدرسة الواقعية يرجع إلى عدة عوامل، من بينها تطور الفكر الفلسفي واتجاهه نحو تصور فلسفي يناهض المثالية السائدة آنذاك، فظهرت الفلسفة الواقعية التي أثرت في الكتاب والمبدعين.

2-3-2- الفلسفة الواقعية:

الفلسفة الواقعية عكس الفلسفة المثالية ونقيضتها تماما، إذ أنها اتجهت إلى الواقع في إبراز رؤيتها الكونية وتصورها للوجود، ومن أشهر الفلسفات الواقعية "الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية، تعنى بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد"[3]، وكذلك ظهر تيار الفلسفة الوضعية أو التجريبية، التي تجعل من الفرد صدى ونتيجة لعوامل مادية[4].

وهناك عدد من الفلاسفة لعبوا دورا جوهريا وأساسيا في توجيه الفن عامة وجهة واقعية أمثال سان سيمون (1760م–1825م) وكذلك جوزيف برودون Josefh Proudon (1809- 1865م) والذي يرى أن العدالة ما هي رؤية مثالية صنعها الإنسان لنفسه، لكنها

1- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 143.
2- جورج لوكاتش: بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة: محمد علي اليوسفي، مرجع سابق، ص: 57.
3- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص: 328.
4- المرجع نفسه، ص: 325.

وليدة المجتمع، ويرى جوزيف أن مظهر العدالة في الطبيعة هو التعاون بين الأجزاء، ومظهرها في المجتمع (هو التعاون المبني على المساواة بين الناس) أما مظهر العدالة في الفرد نجده في (مبدأ الفكرة وصورتها) كما يرى جوزيف أن العدالة هي الغاية من الوجود والمعرفة، كما نادى بأن يخدم الفن هذه الغايات والمبادئ ويمكن إنجاز الواقعية في الفكر الغربي في الآتي (إن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ في الفلسفة وفي العلوم إلا بعكوفه الدائم على التجربة، بتخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة، وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها، لأن الفكر لا يستطيع إدراك شيء منها سوى العلاقات ثم القوانين التي تخضع لها العلاقات[1].

لقد بدأ الفكر الأوربي رحلة الخروج من الذاتية المثالية إلى الواقعية التجريبية، والبحث عن شروط ومقدمات عساه أن يفسر الظواهر المختلفة، ولم تعد الفردية هي محور البحث ومقياسه كما هو الشأن عند المثاليين، بل أصبح البحث عن السبب الموضوعي الذي يؤدي إلى نتيجة واضحة هو محور التفكير.

ارتبطت الواقعية بالتطورات العلمية، وبطغيان النزعة الوضعية منذ منتصف القرن التاسع عشر، وكما أن العالم في المنظور الواقعي محكوم بالآلية، فكذلك هو الإنسان مرتبط بمنظومة آلية، وهو نتيجة حتمية لعوامل الوراثة والبيئة.

"انطلاقا من هذا التصور، صاغ الواقعيون المسرحيون أبنيتهم الفنية، فحاولوا التقليص من العناصر المسرحية، والقواعد الموروثة عن الكلاسيكية والرومانسية، لقد أقحم الاتجاه الواقعي في المسرح تقليدا ... فنجد جل منظري الواقعية ونقادها فلاسفة، منهم من اهتم بالظاهرة المسرحية عن قرب ومنهم عن بعد، إذن فالاتجاه الواقعي في المسرح، استفاد من بشكل كبير من الممارسات الفلسفية"[2].

وتعتبر كتابات الفيلسوف أوجست كونت **(1789م-1857م)** صاحب الفلسفة الوضعية من أكبر العوامل التي ساعدت في تطوير الواقعية ففي كتاباته التي ما بين

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص: 329.
2- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ط.2، 1980م، ص: 78.

(**1830م- 1854م**)، كان أوجست كونت (Auguste Cont)، يدعو إلى أن علم الاجتماع هو أعلى أنواع المعرفة، إلا أن كل أنواع المعرفة يجب أن تسخر في خدمة المجتمع والسبيل إلى هذه الخدمة لا يأتي إلا عن طريق الملاحظة والتجربة بحيث يستطيع الإنسان أن يرى العلاقات بين الأحداث المختلفة التي تحدث في المجتمع كعلاقات سبب ونتيجة.

"إن الفلسفة الوضعية جعلت من المجتمع موضوعا للتجربة الأدبية، وأصبحت قضايا المجتمع هي عناصر البحث الأدبي والأثر الفني، وهو اتجاه جارى في الأدب نحو المعرفة العلمية التي اعتمدت على التجربة في العلوم التطبيقية"[1].

وقد أرسى كل من إبسن وتشيخوف وبرناردشو دعائم الواقعية في المسرح، دون أن ننسى الناقد الفرنسي "تين" Tin الذي دفع بتيلر إلى الواقعية الاجتماعية في المسرح خاصة والأدب عامة، إذ كان يرى الأدب تعبيرا عن ثلاث قوى رئيسية: البيئة والنوع البشري والفترة[2]، أي الأدب في نظره هو إفراز اجتماعي بحث وهو يشابه خلاصة للتفاعل الإنساني مع محيطه وبيئته. كل هذا أدى إلى تأسيس مدرسة واقعية ذات خصائص ومقومات كانت هي السائدة في ذلك العصر.

2-3-3- المدرسة الواقعية روادها وخصائصها:

شهد القرن التاسع عشر تناحرا بين الرومانسية والواقعية التي سادت أخيرا، فالأولى مهدت للثانية لأنها كانت تناهض التقاليد والأعراف السائدة، وتدعو إلى التحرر من القيود الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فسادت الثانية عن طريق الكوميديا التي تحاول إظهار الناس كما هم، بل كما يجب أن يكونوا، ذلك أن ريح المذهب الرومانسي في فرنسا وفي كثير من أمم (أوربا، أمريكا) قد ضعفت واشتاق الناس إلى أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية[3].

وبالفعل استجاب الكتاب العظماء أمثال (استندال وبلزاك، فلوبير) في فرنسا وغيرهم، ففي الأدب يمكن اعتبار بلزاك أهم الكتاب الواقعيين وأقلهم رومانسية، فقد كتب

1- رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو طاليس إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، مرجع سابق، ص: 141.
2- المرجع نفسه، ص: 149.
3- أحمد صقر: مقرر تاريخ الدراما الحديثة والمعاصرة، تاريخ المسرح الأوروبي والأمريكي، الحوار المتمدن. www.m.ahewar.orgls.asp.2012-04-13.

ودرس المجتمع دراسة منظمة شاملة، كشف فساد النظم الاجتماعية القائمة، ثم كتب (هوجو) عن الواقعية، وعن المجتمع الجديد، وتبعها (إميل زولا) الذي كانت أعماله روائية مسرحية فمسرحية (تيرزلا كان) تعتبر نقطة تحول في تاريخ المسرح، فهي بداية اتجاه جديد في الدراما، لأنها تحوي أغلب سمات الدراما الحديثة[1].

ويقول عوني كرومي في كتابه الخطاب المسرحي "إن عوامل عديدة تلعب دورا في تغيير مسار المسرح وشكله وطبيعته، بل وحتى وظيفته، وقد يتجاهلها المرء، ولكنها تظل عوامل حاسمة ومهمة في العمل المسرحي مثل المؤسسة المسرحية، فرق الإنتاج، التسويق، الرقابة، المكان، الزمان، إلى غير ذلك، فحساب قيمة العمل الفني المسرحي الثقافي والحضاري والإنساني، تتحدد من خلال تكامل عناصره وفائدته الاجتماعية والجمالية[2].

إذن؛ فالواقعية كانت الطابع الدرامي السائد في القرن التاسع عشر، والواقعية هنا ليست المقصودة بمذهبها الكلاسيكي والرومانسي، بل هي اتجاه فكري استمد مادته من الفلسفة الوضعية واستقى موضوعاته من الواقع المعاش، وهذا يعني أنها خلصت الدراما من أرضيتها القديمة وأبعدتها من الطنطنة اللغوية، وجعلت لغتها شعبية، تعبر عن هموم ومتاعب الشعب وتأملاته، فأنزلت الدراما الحديثة بالقياصرة وأنصاف الآلهة إلى عالم الأفراد والأشخاص والواقعيين الذين يعيشون على الأرض.

"فظهر الإنسان كحيوان اجتماعي بدلا من نصف إله، حقق فيها الفرد حريته ومصيره، وبحث عن حقه في الاختيار من التراث الأخلاقي والروحي المتوارث، والواقعية هنا تظهر الإنسان، وهو يعاني من القلق، والتمزق النفسي والمشكلات الذاتية كافة"[3].

فالواقعية اتجاه فكري وفني تنوعت، وأخذت اتجاهين هما: الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية.

أ- **الواقعية النقدية**: "ظهرت في أوائل القرن التاسع عشر، وسارت موازية للرومانسية، وهي اتجاه يميل للتشاؤم، لأن الشر بالنسبة لها عنصر أساس في النفس

1- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 141-142.
2- عوني كرومي: الخطاب المسرحي دراسات في المسرح والجمهور والضحك، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2004م، ص: 16.
3- شيماء: (المدرسة الواقعية) الأحد 16 مارس. 2014/12/03م. htpp://abirschool.forum

الإنسانية استهدفت الواقعية النقدية وضع الثقافة والفن على مستوى واحد مشترك، وفي استعمال النظرة التاريخية العلمية وتقريبها قدر الإمكان إلى وعي الفرد والمواطن، وهي واقعية سرعان ما انتشرت بعد انبثاقها في بلدان كثيرة في العالم الأوروبي مثل فرنسا وإنجلترا وروسيا وألمانيا وغيرها"[1].

كما ترى الواقعية النقدية أن مهمتها تتركز في الكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية، أما تغييرها أو تحطيمها أو إصلاحها فليس من اختصاصها، لأن الفنان ليس مصلحا اجتماعيا يبحث عن حلول لمشاكل المجتمع، ولكنه يكتفي بإلقاء الأسئلة التي تكشف الواقع وتعريه مع ما كانت الحقيقة قاسية ومؤلمة، وهو لا يستمد مضامينه من حياة طبقة معينة، بل ينظر إلى المجتمع ككل مثل أعمال (فلوبير/ بلزاك/ ستندال)[2].

ب- **الواقعية الاشتراكية**: اختلفت الآراء حول نشأة هذا المذهب أو المدرسة، وذلك باستخدام هذا المصطلح لأول مرة كان في الاتحاد السوفياتي.

"تعد الواقعية الاشتراكية هي المرحلة الثالثة لظهور الواقعية في شكل خاص بعد مرحلة الواقعية البدائية والواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية أدبا وفنا تشكيليا أو مسرحا أو فن شريط أو موسيقى تستهدف معرفة الواقع بالمجهر أو العين المكبرة، كما تضع في أول اعتبارها الارتفاع بمستوى وعي الإنسان[3].

إذن هي المذهب الذي يعتمد على صدق التعبير الفني، تعبيرا يشمل الطبقة والمجتمع والعصر ودون قيد أو شرط، حيث يتعرض لتغيرات المجتمع وتطوراته وانتقال طبقاته من مستوى إلى آخر، أو سقوط طبقات رأسمالية أو برجوازية، أو ولادة طبقة جديدة كطبقة العمال، وهي كتيار عقلاني واقعي، ترى أنه بدون معرفة تفاصيل كل هذه القضايا يصعب وضع اليد في مكونات التكوين الأدبي.

"تعد الواقعية الاشتراكية واحدة من التيارات الأدبية، والفنية الحديثة في بدايات القرن العشرين، وقد خرجت متأثرة بالضرورة بالفلسفة الاشتراكية التي نادت بتغيير الواقع

1- كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب، مرجع سابق، ص: 171-172.
2- دريني خشبة: المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 143-144.
3- كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب، مرجع سابق، ص: 549.

وعدم السكوت عليه، وعلى ذلك، فهي لا تكتفي بالتغيير الفني أو الأدبي وحده، وإنما هي تدعو إلى حركة التغيير في أساسيات المجتمع ونظمه وعاداته"[1].

دعت هذه النظرية كثيرا من الأدباء والفنانين إلى اعتناق أفكار كل من الفرنسي (لويس أرجون 1897م)، الدانماركي (أندرسون تكسون 1869-1954م)، والبرازيلي (يورج أمادو 1912)، التركي (ناظم حكمت 1901-1963م) والألماني (برتولت بريخت 1898-1956م)، هذا بالإضافة إلى كتاب روس أمثال (مكسيم جوكي 1868-1936م)، وغيرهم[2].

2-3-4- خصائص الواقعية وقواعدها:

للواقعية خصائص عدة حسب الفترة التي مرت بها الواقعية النقدية أو الواقعية الاشتراكية وآراء كتاب تلك الفترة وفلسفاتهم للحياة، إلا أننا سنحاول أن نذكر بعض هذه الخصائص التي اتفق عليها النقاد والباحثون فيما يخص المسرح والمسرحية.

- "الواقعيون يهاجمون الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها الرومانسيون، ويتخذ الواقعيون مادة تجاربهم في قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقة الدنيا، وينتهي الكاتب الواقعي في قصصه إلى نتائج تأييدها للعلوم فيما وصلت إليه"[3].

- الواقعيون لا يحبون المبالغة والعناية في الأسلوب، لأنه في نظرهم وسيلة لا غاية، وهم يعطون الأهمية الكبرى للمنطق.

- السلوك في نظر الواقعيين هو نوع من الخداع، والناس في نظرهم منافقون، فكل ما يبدوا خيرا من الأشياء ليس إلا بريق كاذبا، فالشجاعة والاستهانة بالموت هما لون من ألوان اليأس من الحياة، والانتصار هو سلب للحقوق، واحترام العلماء هو لون من النفاق سببه العجز والفشل.

1- كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب، مرجع نفسه، ص: 550.
2- المرجع نفسه، ص: 550.
3- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 180.

- يرى الواقعيون بأنه ليست هناك قوانين، وإنما هناك ظروف وليست هناك مبادئ، وإنما أحداث، والرجل المثالي في نظرهم إنما هو ذلك الرجل الذي يحتضن الأحداث والظروف لكي يسيرها.

الوعي بانعدام العدالة الاجتماعية، واستحمال البيئة الفقيرة وتقديمها كما هي، مع التركيز على الجنس في التعبير عن المشاعر، والتركيز على العاطفة العمياء بدلا من الإرادة الواعية، وفكرة الجنس وفكرة الهروب من التقاليد والحدود البورجوازية[1].

من خلال هذه الخصائص، يتبين لنا تأثر أصحاب هذه المدرسة، بفلسفة عصرهم، وكذلك تأثرهم بالاكتشافات العلمية التي سادت عصرهم، كفلسفة المناطقة الوضعيين (أوجست كونت)، وكذلك فلسفة (شوبنهاور) عن الإرادة والعاطفة.

وقد تعدد الكتاب المسرحيون الذين انتهجوا الواقعية في كتاباتهم المسرحية، ولذا سآخذ أحد الكتاب الواقعيين، وهو (هنريك ابسن) النرويجي مع أحد نموذج من أعماله.

2-3-5- هنريك يوهان إبسن وأعماله:

شاعر نرويجي الأصل من أعظم كتاب المسرحية، واعتبره النقاد المسرحيون والمهتمون والمتتبعون الأكاديميون (ابن الدراسات الحديثة) وذلك للأثر الكبير الذي أحدثه في عموم المسرح شكلا ومضمونا وتناولا، فقد استطاع أن يهضم الأساليب الكتابية للمسرحية السالفة، وخاصة فيما يتعلق في بناء المسرحية الفائقة الجودة في الصناعة الحرفية، والأسلوبية، والتي ارتبطت أيما ارتباط بأعمال الكاتب المسرحي الفرنسي (يوجين سكريب) رائد المسرحية جيدة الحبكة، وتأكيد على عنصرين (التشويق والمفاجأة)[2].

أبسن هو بلا شك إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث، لأنه أقوى كتاب هذه المدرسة في أوربا كلها، أوروبا التي زلزلتها الثورة الفرنسية وأطاحت بالعروش في عهد النبلاء فيها، ثم جاء العصر الصناعي الذي خلق الطبقات البورجوازية التي حلت محل النبلاء والأشراف، ولدت في ظلها المسرحية العائلية التي وجدت الفلسفة العقلية والمتحررة

1- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 182.

2- سعدي عبد الكريم، هنريك أبسن، الأب الشرعي للحداثة في المسرح المعاصر: msrhzeeg.ahlamontada/com 2009.04/28م.

من القيود، كما وجدت في الديمقراطية الاتجاهات الاشتراكية والسياسية جوا مواتيا تلبث أن نمت فيه[1].

لقد أطاح هنريك أبسن المسرحية الموسومة بالمتقنة الصنع،وأقام على أنقاضها المسرحية التي تتسم أحداثها بالتسلسل الطبيعي والمنطقي وتنقل للقارئ والمتفرج صورة من صور الواقع المعيش، ولعل الواقعية هي الصفة التي تميز أبسن عن معاصريه من المسرحيين، إذ ساعدته وبكل صراحة أن يعبر عن مأساة الإنسان حين يربط روحه وذاته بمبادئ ومثل عليا ليس من طبيعته أن يحيا بها، فالإنسان من منظور إبسن، يحيي حياتين، حياة كلها رياء، وتظاهر يعرضها عليه المجتمع، وحياة حقيقية تنبع من العواطف والانفعالات الحقيقية التي تنبع جراء مواقف بعينها.

تعد التجربة هي النبع الذي يستقي منه أبسن موضوعاته، وشخصياته، ولكنها في الواقع تجربة من نوع خاص جدا،إنه يرفض تلك التجربة الشخصية أو الواقعية ذات الصلة الخارجية البعيدة عن أحداث حياته " كان أبسن على نقيض الكاتب السويدي (أوجستن سترندبرج) الذي كان يستغل سيرة حياته في مسرحياته، كان يستلهم بدلا منها تجربة حياته الباطنية، والقوى التي كانت تصوغ تطوره الذهبي والعاطفي والروحي، فمن طريق تحليل هذه الحياة الباطنية في خبيئة نفسها عن النقائض والفضائل وتعريض شخصيته هو النقد وامتحان عسيرين، كان يستمد أبعاد جميع شخصياته الثورية الكبرى، وعندما يكتب أبسن أعماله الملحمية بلا يتردد في الإفراط بصلته الوثيقة بشخصياته الرئيسية[2].

فيقول أبسن في أحد شخصيات أعماله "إن براند هو أنا في أحسن أوقاتي، كما أنه من المؤكد إنني بتحليلي لنفسي أخرجت إلى النور كثيرا من صفات كل من بيرجينت وستنسجار"[3].

بعد أن أقلع عن المسرحيات الشعرية وفرغ للمجتمع يهاجمه ويغزوه بمسرحياته النثرية الاجتماعية العظيمة، وهي المسرحيات التي كانت فتح جديد في المسرح الأوروبي،

1- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 181.
2- سعدي عبد الكريم: هنريك أبسن، الأب الشرعي للحداثة في المسرح، مرجع سابق.
3- ماجد نور الدين (هنريك أبسن. تمجيد الواقعية) عالم المسرح، ستار تايمز: www.Startimes.com 2010.10/23م.

والتي بدأت لونا جديدا في المسرح العالمي بأسره، تسمى بمسرحيات الأفكار، أو مسرحيات المشاكل الموضوعية التي تؤدي إلى الرقي في التفكير العميق، وإعادة النظر في نظم المجتمع وأوضاع الحياة، بل إعادة التفكير في الموروثات الروحية بحذافيرها[1].

يقول إبسن في رسالته: "كل ما أبدعته يرتبط تقريبا بما يشتبه كما رأيته، كما أن أحد شخصيات المسرحية ليس بالضروري أن تعبر عنه، لكن قد تكون مماثلة له أو تذكرنا به... أصبحت شخصياته نماذج أدبية موصوفين بدقة ونحسبهم وكأنهم شخصيات حقيقية، وكأن المؤلف يكتب عنا، ونلاحظ أن الشخصية في كتاب، أو على خشبة المسرح تتصرف كما يمكننا أن تتصرف أو نقول شيئا يمكننا أن نقوله أو فجأة تقوم بأشياء متوقعة[2].

ونظرا للحياة التي عاشها الكاتب، ولكنها أدت إلى هيجان الناقد الإنجليزي (إدموند جوس) وهو من كبار المعجبين بفن إبسن مؤنبا إياه لتركه الشعر، والتزامه بالنثر، فرد عليه (إبسن) قائلا: أنت من رأيك أن المسرحية كان ينبغي أن تكتب شعرا، في هذا أختلف معك فمسرحية (اتحاد الشباب) قد عدت بأسلوب واقعي للغاية إذ أني أردت أن أحدث إيهاما بالواقع، إن رغبتي هي أن يشعر القارئ بأن ما يقرؤه هو قطع من الحياة، فلو أني استخدمت الشعر لتعارض هذا مع قصدي، إننا لم نعد نعيش في عصر (شكسبير) إن مسرحيتي الجديدة ليست مأساة بالمعنى المفهوم، إذ إنني أردت تصويرها هو شخوص من البشر، ولذلك لن أدعها تتحدث لغة الآلهة المنتشر بين الناس، ثم كتب بعدها (بيت الدمية عام 1897م)، والتي تعرض فيها لمشكلة حرية المرأة، فأثارت جدلا كبيرا في البلدان الأوربية التي عرضت فيها، من مؤيد ومعارض له[3].

كما أثارت مسرحيته التالية (الأشباح) عام (1881م) الجدل نفسه بل ازدادت المعركة بين الجديد والقديم، أو بين أنصار إبسن من دعاة المسرح الواقعي وبين الكتاب التقليدين، فكان رد إبسن أن كتب مسرحية (عدو الشعب عام 1884م) وبعد مضي عامين

1- دريني خشبة: أشهر المذهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 182.

2- زكية خيرهم: (دراسة البعد الجدلي في النظرية الإبسنية)، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 2011م hmothaqaf.com/ inder/php option com

3- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، مسرحيات عالمية، ترجمة فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية، د.ط، 2012م، ص: 13.

ظهرت مسرحية (البطة البرية 1884م)، وفيها نلمس لغة إبسن من مجال فكري وخيالي جديد، وما أبدعه من بناء مسرحي يفوق أي شيء أنتجه الطراز الواقعي حتى ذلك الحين، فالبطل في مسرحياته الربع الأخيرة لم يعد يصارع مشاكل اجتماعية، أو يقف سدا منيعا بوجه المنافقين والفاسدين، وإنما بدأ يصارع خوالج نفسه وضميره، من خلال تذكره بالماضي لحياته وما ارتكب فيها من خطايا. فموضوع الخطيئة والجزاء كان أهم دعامة المسرحيات الختامية، كمسرحية: (عندما نبحث عن الموتى. عام 1899م.) وبعد الانتهاء من هذا العمل مرض مرضا شديدا فمات على إثره عام 1906م.[1]

يتبين لنا مما قيل أن ابسن كان متأثرا بالفلسفة الواقعية والاجتماعية، إذ أنه تناول مواضيع اجتماعية، وسياسية حاول من خلال تعرية الواقع، مع تبيان الأقنعة التي كانت تكسو تصرفات المواطن آنذاك، إيقاظ الواقع الجمع، مبرزا رؤيته الكونية.

بعد أن نال إبسن صيتا عالميا أصبح بلا جدال أعظم كتاب المسرحية في العصر الحديث، وأضحى مدرسة فريدة، أثرت في كثير من الكتاب المسرحيين في عصره وما بعده إلى حد الآن.

2-3-6- مظاهر الواقعية في مسرحية (عدو الشعب) لهنريك إبسن (henrik ibsen):

تدور أحداث المسرحية في بلدة ساحلية جنوب النرويج، حيث تتسم الصلات بين أفرادها بالرباط السري، وتتجسد الأواصر النفعية بين سكان هذه البلدة في شخوص بعينهم كصاحب المدبغة والمطبعة، ورئيس تحرير جريدة (رسول الشعب) التي تصدر في بلدة وتشكل الرأي العام لسكانها.

تدور أحداث المسرحية حول إشكالية رئيسة هي الاستغلال وتضليل الرأي العام من أجل الحصول على ما يسمى بالحمامات السياحية والعلاجية في هذه البلدة. ويتجلى في هذه الفكرة الاستقلالية إيثار المنفعة الشخصية على المنفعة العامة، والتحكم في مصادر الأموال وزيادة نفوذ رجال الأحزاب، وإشكالية أخرى فرعية بلغ الكاتب النظر فيها؛ وهي مظاهر

1- إبراهيم محمود الصغير: هنريك إبسن رائد المسرح الواقعي، العدد الجديد من مجلة الباحثون العلمية. 2012/2/06م.

البذخ والترف تضر باقتصاد البلاد. مما يهدد الطبقات الدنيا في هذه البلدة، وتسليط الضوء على مثل هذا النوع من القضايا طبيعة ميزت هذا الكاتب على مدار تاريخه، فمسرحية (عدو الشعب) نشرت في تشرين الثاني، عام (1882م.)، وتتخذ المسرحية موضوع تلوث فعلي بوضعه رمزا للمستمع الأخلاقي الذي غاصت فيه ضمائر الناس في إحدى البلدات في شمال شرق النرويج.[1]

وتدور أحداث المسرحية حول الدكتور (توماس ستوكمان) رب عائلة وطبيب في بلدة ساحلية صغيرة قرب ينبوع مياه معدنية، وبعد مدة طويلة من التحليل لمياه الينبوع الذي أسسه الدكتور (ستوكمان) تبين أنها ملوثة وخطرة على صحة كل من يزور المكان، وكان هناك أمل كبير لدى الناس في هذا المشروع بأنه سيكون مصدر شهرة وازدهار للبلدة كلها، ولكن وجود قناعة لدى الدكتور ستوكمان أنه لا يمكن الاستمرار بهذا المشروع على النحو المعمول به، لذلك يرى أنه يجب إغلاقه إلى أن يتم إصلاح الأوضاع الفنية القائمة وابتعاده عن فضلات المدابغ القريبة التي تبوث مياه الحمامات، يتلقى الدكتور ستوكمان المديح على هذا الصبيع، ولكن سرعان ما يتبين أن إنجاز الإصلاحات يتطلب كثير من المال والوقت.[2]

ومن ثم يتعذر الموافقة على تصحيح الأوضاع، فتتحول الصحافة والناس والسلطات جميعا ضده، ويبرر أخوه بيتر ستوكمان، بوصفه أقوى معارض له مستخدما نفوذه بوصفه رئيسا للبلدية وآمرا للشرطة. ويطلب من الدكتور ستوكمان تخفيف مطالبه وبخاصة إغلاق الحمامات. فيرفض ويصر على إطلاع الناس على الحقيقة، وأن يكون لهم رأي فيها.

ويقوم الجميع في الاجتماع بواجهته بإطلاق تسمية (عدو الشعب) وبدى لهم على أنه عدو الشعب، وأجبروه على الخروج من الاجتماع، ويلاقي ستوكمان وعائلته نتائج مأساوية اجتماعية وإنسانية جراء مواقفه. حتى أن ذلك انعكس على ابنته إلي فصلت من التدريس، ويتخلى عنها خطيبها، ويتعرض أفراد عائلته إلى المضايقات، وبعد كل هذا يفقد منزله.

1- زكية خيرهم: دراسة البعد الجدلي في النظرة الإبسنية: ديوان العرب، مرجع سابق.
2- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة عبد المطلب، مرجع سابق، ص. 15.

تتمثل ردة فعل الدكتور ستوكمان الأولى وهو في ذروة الغضب وخيبة الأمل في السفر إلى أمريكا مع العائلة، وحتى هذا الأمر لا يتحقق لأن صديقه القبطان هورستر، قبطان السفينة التي ستنقله إلى هناك، يفقد الوظيفة بسبب وقوفه إلى جانب ستوكمان.[1]

وحين يقذفه الناس بالحجارة ويكسرون نوافذ منزله ويشتمونه، ويتعرض إلى محاولة الابتزاز والتهديد، ويقرر نهائيا البقاء في البلدة، وتكريس نفسه الإنشاء مدرسة يتعلم فيها الأولاد ولا سيما المتشردين منهم كي يصبحوا مواطنين ذوي أفكار حرة مقتدرين على مواجهة الفساد والكذب والأنانية والدفاع عن الحرية والحقيقة والصالح العم وفي خضم فشله وهزيمته يردد كلمات المسرحية: "إن أقوى رجل في العالم هو من يقاتل وحيدا".[2]

تجري أحداث المسرحية في إحدى بلدان الساحل من جنوب بلاد النرويج طبعت مسرحية (عدو الشعب) في 28 تشرين الثاني 1882م. من قبل (كليديندال) في كونها فن وتم طباعة عشرة ألف نسخة، وكان استقبالها مختلطا، وليس غريبا أن ملاحظات الدكتور سستوكمان القاسية حول أحزاب السياسة، أشارت النقاد والصحفيين كلهم الذين ينتمون لأي من تلك الأحزاب السياسية، لقد رفضها (سترندربرع) واصفا إياها بأنها، ذات جمالية لا تحتمل الكلمات الحديثة قد تكون غير ملتزمة، ولكن المسارح تهافتت عليها أي عرض لمسرحية مثل مسرح كريستيانيا والمسارح الملكية في كوبنهاكن وستوكهولم، فموضوع المسرحية آنفة الذكر حول عدم وجود قيمة لأولئك الذين (لا يجرؤون) وكانت نتيجتها أن أقوى رجل في العالم ذلك الذي يقف وحيد، وعرضت المسرحية في مسرح كريستانيا في 13 كانون الثاني 1883م وفي بيرغن في 24 كانون الثاني. وغوتنبرغ في شباط. وفي ستوكهولم وكوبنهاغن في أذار وقد استقبلت بمودة في البلدان الثلاثة في فرنسا وانجلترا وألمانيا وعرضت في ألمانيا عام 1887م.[3]

وفي عام 1892م. تم تمثيل مسرحية عدو الشعب في نيويورك باللغة الألمانية، وفي السنة التالية قدمت في باريس على مسرح اللوفر. كتب آرتشر في الليلة الأولى كانت

1- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة عبد المطلب، مرجع سابق، ص. 16.
2- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة إبراهيم رمزي، مصر (مؤسسة هنري، القاهرة)، د. ط. 2013م، ص: 8.
3- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق، ص: 24.

مسرحية مسبوقة بمحاضرة ألقاها و مأورينت تيلهر، والتي لم تعرض كثيرا المسرحية بقدر ما كانت هجوما عنيفا على كل القادة في السياسة والأدب الفرنسي بالمقارنة مع الخطاب الرنان للدكتور ستوكمان في الفصل الرابع من المسرحية يبدو معتمدا ومعسول اللسان تقريبا، وقد استمع الجمهور مع شيء من الاحتجاج، وانفجرت عاصفة من الغضب، واستمرت دون توقف مدة ربع ساعة، وانتهت المحاضرة وسط فوضى عارمة.

وفي عام 1893م. قدم (هربرت بيريوم تري) مسرحية عدو الشعب في إنجلترا مع مسرح هيماركت، وهي أول مسرحية لابسن تجذب انتباه ممثل مدير مسرح عصري، وتتلقى عناية كاملة في منطقة الوستاند في لندن، ولقد وجد أرتشر أن النص مشوه على نحو رهيب وأن الإنتاج بلا ريب أدنى ما يسمى بعرو الخربشات التي اعتدنا عليها.

لكن برنارد شو قال: "على الرغم من أنه ظريف وممتع في أسلوبه، شكل القطب المخالف لستوكمان في مسرحية أبسن من ناحية تكوين الشخصية لكن الإنتاج ناجحا."[1]

وأعيد العرض في أمريكا عدة مرات في عام 1895م. وتكرر نجاحه هناك لعدة أسباب، ولكن في لندن شهدت مسرحية (عدو الشعب) عرض في عام 1939م. حين أخرجها تيرون غوتري عع مسرح أولد (قيك مع روجرليفسي) بدور ستوكمان و(إدوارد تشامبان) بدور رئيس البلدية.

وفي عام 1905م. كانت مسرحية (عدو الشعب) سببا للتظاهر بشكل ملحوظ أكثر مما تسببت به في باريس، وقعت الحديثة في مسرح الفنون في موسكو، وقد وصف (كوسنستانتين ستانسلافسكي) الذي كان يؤدي دور الدكتور ستوكمان. الحادثة بشكل مؤثر في مسرحية الذاتية (حياتي والفن) وهو المؤسس لمسرح موسكو الفني وكتب مقال بعنوان (نظام الفن الخلاق وطرائفه) نشره ديفيد ماغا رستاك في كتاب حرره ونشره تحت عنوان (ستانسلافسكي) حول المسرح عام 1950م.[2]

فيقول (ستانسلافسكي) كنت أعمل دور ستوكمان، كان حب ستوكمان وقوته للحقيقة الأمر الذي أثار اهتمامي بالمسرح وبحري فيها، لقد كان الحدس والغريزة ما جعلاني أفهم

1- زكية خيرهم: دراسة البعد الجدلي في النظرية (الإبسنية) ديوان العرب، مرجع سابق.
2- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق، ص: 25.

الطبيعة الداخلية لشخصية إبسن، بكل خصوصياتها، وطفولتها وقصر نظرها فهي التي ألقت الضوء على العمى الداخلي عند ستوكمان حيال نقائض البشر، وعلى موقفه تحت سحر شخصية ستوكمان، الذي يجعل كل أولئك الذين يحتكون به. ويعترفون إليه أناسا أفضل وأنقى ويظهر الجانب الأفضل من طباعهم في أثناء حضوره.

لقد أثارني الذي أوحى بمظهر استوكمان الخارجي الواقعي، المتكون بصورة طبيعية من عمق هذا الإنسان، ونبين نماذج من حوار مسرحية عدو الشعب كالتالي:

الدكتور ستكمان: (بلو بالرسالة) هذه الأخبار التي ستقيم الدنيا وتقعد، أتصدقون؟

بيلينغ: أخبار؟

السيدة ستكمان: حدث اكتشاف عظيم، يا كاثرين هو فساد حقا؟

الدكتور ستكمان: بالضبط، أن (يمشي جيئة وذهابا) فليأتوا وليقولوا كالعادة إن هذا الرجل مجنون. وإنها تهيؤات لكن عليهم أن يحذروا هذه المرة (يضحك) أجل، أظن أن عليهم أن يحذروا.[1]

بترا: كرمي لله يا أبي، أخبرنا ما الأمر؟

هوفستاد: أجل بالطبع.

الدكتور ستكمان: وحتى نحن مدحناها وزكيناها، ألأم نفعل؟ لقد كتب آلاف من المقالات المريح في جريدة (منبر الشعب) وفي كتيبات أخرى.

هوفستاد: وماذا بعد؟[2]

الدكتور ستكمان: هذه الحمامات التي تعد شريان البلدة، وعصبها الأساسي، ويعلم الله ماذا أيضا.

بيلينغ: قلب مديننا الخافق، هذه التسمية التي جازفت مرة بإطلاقها مع الحمامات في ساعة فرح.

الدكتور ستوكمان: لا شك أنها كذلك، ولكن هل تعلمون ماذا تمثل حقا حماماتنا الحبيبة هذه، التي تتلقى الإطراء والتي كلفت الكثير من المال؟ هل تعلمون ما هي الحقيقة؟

1- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق، ص: 82.
2- المرجع نفسه، ص: 24-25.

هوفستاد: لا، ماذا هي؟[1]

الدكتور ستوكمان: لا شيء سوى مجاري لعينة.

بترا: الحمامات يا أبي؟

السيدة ستوكمان: (في الوقت نفسه) حماماتنا؟

الدكتور ستوكمان: هذه الحمامات هي مقبرة بيضاء مؤذية، إنها خطرة على الصحة إلى أبعد حد كل تلك القادورات في مولدات تلك النفايات النتنة الصادرة عن المدابغة لوثت الماء في الأنابيب التي تغذي غرف الضخ ليس هذا فحسب، بل تلك القذورات اللعينة تتسرب إلى الشاطئ.

هوفستاد: إلى مكان حمامات البحر؟[2]

الدكتور ستوكمان: لقد درست الأمر بدقة تامة. ففي السنة الماضية كان هناك الكثير من الشكاوي الغريبة بين الزوار حول الحمامات.

السيدة ستكمان: أجل، هذا صحيح.

الدكتور ستكمان: في تلك الأثناء، ظن أولئك الزوار هم من جلبوا العدوى معهم. لكن فيما بعد،...طرأت لي أفكار مختلفة لذا عملت على تحليل الماء بدقة وقدر استطاعتي.

السيدة ستوكمان: إذا هذا ما كنت منشغلا به الوقت كله.

الدكتور ستوكمان: نعم يا كاثرين، بإمكانك القول إنني عملت طويلا، لكن. بالطبع كانت تنقصني المعدات العلمية المناسبة. لذا أرسلت عينات من مياه الشرب ومياه البحر إلى الجامعة ليتم تحليلهما من قبل مختصين كيميائيين.[3]

هوفستاد: والآن حصلت على نتائج التحليل؟

الدكتور ستوكمان: (يريهم الرسالة)، هاهي! إناه تنص بالدليل القاطع على أن الماء يحوي مادة عفن عضوي. الملايين من الباكتيريا وهي بالتأكيد مضرة بالصحة حتى للاستخدام الخارجي.

1- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق، ص: 83.
2- المرجع نفسه، ص: 25.
3- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، مرجع سابق، ص: 26-27.

السيدة ستوكمان: إنها معجزة أنك اكتشفت هذا في الوقت المناسب.

هوفستاد: وماذا تنوي أن تفعل الآن يا دكتور؟

الدكتور ستوكمان: سأقوم بتسوية الأمور طبعا.

هوفستاد: وهل يمكن القيام بذلك؟

الدكتور ستوكمان: هذا لابد منه! وإلا ستكون الحمامات غير قابلة للاستخدام...

السيدة ستوكمان: لكن يا عزيزي توماس، لم كتمت هذا الأمر عنا؟

الدكتور ستوكمان: وهل تتوقعين مني أن أدور في البلدة. وأتحدث في هذا الموضوع قبل أن أتيقن منه؟ لا شكرا لست مجنونا لتلك الدرجة.[1]

ينظر النقاد المسرحيون إلى إبسن كمؤسس تيار المسرحية الحديثة، تلك المسرحية (جيدة الصناعة) والتكتيك الكتابي، والتي تخلت عن البحث للمحافظة على المآسي فقط أو الأحاسيس الرومانسية، بل الولوج إلى مناقشة القضايا الاجتماعية الحية، وإبسن هو رائد التيار الحديث الذي يطلق عليه إسم الدراما الحديثة. وأهم ما يميز إبسن اكتشافه تكنيك كتابي تجعل الشخصيات داخل المسرحية تناقش مشاكلها بدلا أن تدعن إلى حظها المأساوي، وهذا ما لحظناه في الحوار المذكور أنفا حين يناقش مشكلة اجتماعية مع أسرته، وهنا دلالتين لشخصية الدكتور ستوكمان على لطفه وحبه لأسرته وحرية الرأي والجو فيما بينها والثانية كيف صور لنا مشكلة اجتماعية موجودة على لسان شخصياته.

إن إبسن هو الذي وجد الوسائل الفنية لإجبار الناس على مناقشة مشاكلهم، وأصبحت المسرحية على يديه وسيلة لمناقشة المشاكل والداء الذي يعاني منها المجتمع، وكانت المسرحية قبل إبسن تتكون من العرض والعقدة والموقف ثم الحل وتكون المسرحية عند إبسن هي العرض والعقدة والمناقشة لابد من مناقشة المشكلة التي تتناولها المسرحية.

يبدو أن إبسن أشبه بفيلسوف اجتماعي همه إثبات أثر المجتمع على الفرد. وإمكانية انعكاس ذلك في رؤية هذا الفرد للأحداث، واتجه نحو الفرد ثم عاش في داخله في داخله

1- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق، ص: 84.

وحاول رسم البناء النفسي لشخصياته بصورة واقعية لم يسبقه إليه أحد وتتميز مسرحيات إبسن بخصائص ومواصفات واقعية ذات أصول فلسفية.[1]

فنلاحظ أن إبسن ينطلق من فلسفة محددة، وهي إن الإنسان إنتاج لبيئته، ولكن هذه البيئة الاجتماعية لا يمكن لها أن تغير الإنسان نفسه، لذا نجد أن إبسن يضع الخلاصة الذي ينبع من نفس شخصياته وهو الحل الوحيد للمشاكل الاجتماعية التي تتعرض لها.

فأصبحت مسرحية عدو الشعب المسرحية المفضلة عند الثوريين وعلى الرغم من حقيقة أن ستوكمان نفسه يكره الأغلبية الصماء ويؤمن بالأفراد الذين يؤمنهم على قيادة العيادة، ولكن ستوكمان ثار فقد قال الحقيقة وهذا يعد كافيا.

كما أبدى (ويليام أرتشد) رأيه حول المسرحية في العام نفسه قائلا: "لقد حاول الشاعر في هذه المسرحية بعناء أي تأثير للإثارة المسرحية في الفكرة برمتها في كثير من المشاهد المنفردة مؤثرة بقوة.[2]

وقد كتب (أي. أ. يوغان عام 1905 حول إبسن ومسرحيته " من المعروف أن إبسن كتب (عدو الشعب) على أنها جواب على النقد العدائي الذي وجه إلى مسرحية (الأشباح) وليس على نحو آلي كإسهام في نقاش يدور حول الأخلاق الاجتماعية والإخلال بأعمال البلدية".[3]

ولكن أرى أن هدف المسرحية كلها هو السؤال الآتي: هل نجح الكاتب المسرحي في الحفاظ على تسلسل انتباه النظارة وتحريك مشاعرهم؟

قد توافق الدكتور ستوكمان إن الفردية هي الموقف المطلوب أن يتخذه الرجل القوي، وأن القليلة هي دائما على صواب، وأن الأغلبية الساحقة حسب قول (كارلي) هي بالتأكيد على خطأ وقد يناقش مسألة إذا كان الواجب الأول الإنسان هو اتجاه عائلته أو اتجاه العائلة الأكبر أي مجتمعه الذي يعيش فيه، لكن حيوية هذه المسرحية تكمن في الأفكار التي تعبر عنها أو تقترحها، والكراسة الدينية أو السياسية التي تشكل مسرحا، وشخصياتها لا تمثل

1- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، مصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة). د. ط. 1974م. ص: 69.
2- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة إبراهيم رمزي، مرجع سابق، ص: 49.
3- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق، ص: 85.

وعظ بل هي شخصيات في مسرحية وليست تجريدات فحسب أو دمى تتحرك في كراسة الكاتب المسرحي ونلاحظ جمالية الحوار كالتالي:

الدكتور ستوكمان: هذا المورد مسموم يا رجل. أأنت مجنون؟ إن مهمتنا قائمة على توزيع الأقذار والأوضاع. كل حياتنا في البلدية الزاهرة تستمد وجودها من أكذوبة

بيتر: كل هذا وهم، أو شيء أقبح من الوهم والرجل الذي يرمي بلده بمثل هذه التهم الشنيعة لابد أن يكون عدو للشعب.

الدكتور ستوكمان: (ذاهبا إليه) أتجرِ أن ...

كاثرين: تلقي نفسها بينهما توماس.

بترا: قابضة على ذراع أبيها، هدئ جأشك يا أبي.

بيتر: لن أعرض نفسي للصدام. ها أنت ذا قد أتاك الإنذار ففكر فيما يجب عليك لنفسك ولذوقك الوداع (يخرج).

ستوكمان: (متمشيا هنا وهناك) أيجد ربي أن أتحمل معاملة كهذه؟ وفي بيتي ! ما رأيك في هذا؟

كاثرين: حقا إنه لعيب ونكر معا يا توماس.

الدكتور ستوكمان: الذنب ذنبي. كان يجب أن أهب فيه من زمن بعيد وأكشر له عن أنيابي وأزجره، يسميني عدو الشعب.

كاثرين: الحق ! الحق ! ما الفائدة أن يكون بجانبك إلخ... إذا لم تكن معك القوة.

الدكتور: أ أنت ترين أنه لا فائدة من أن يكون الحق إلى جانب الإنسان في بلاد حر؟ أمرك عجيب يا كثرين، ومع ذلك أليست الصحافة الحرة المستقلة في طليعة الطريق، والغالبية العظمى من ورائي؟ أرى في ذلك قوة كافية.

كاثرين: أن تنصب نفسك لمناهضة أخيك.

الدكتور: يا الله خبريني ماذا تظنين أني فاعل إلا أن أقف موقف الحق والصدق؟

كاثرين: أجل تحاربهم في عقر دارهم ولا تأخذ إلا خط، عزا لذلك، هذا ما أنت فاعل.

الدكتور: سأكون قدمت على كل حال بواجبي للجمهور والمجمع، أنا الذي أسمي عدوا له.[1]

كاثرين: وأين واجبك نحو عائلتك توماس، نحو بنيك أنت نفسك؟؟ أترى أنك بهذا تؤدي واجبا لمن تقول

بترا: لا تفكري على الدوام فينا أولا أمي.

كاثرين: يسهل عليك أن تتكلمي، أنتا قادرة على تحصيل عيشك بنفسك إذا اقتضى الحال ولكن تفكر أولا ذاتك يا توماس، وفكر قليلا في نفسك أنت أيضا، وكذلك في.[2].

الدكتور: أظن أنك فقدت رشدك يا كاثرين. إذا انأ بلغت من الخسة والجبن حد الذهاب والجثو أمام بيتر وعصبته السافلة؟

كاثرين: لا أعرف شيئا عن هذا ولكني أدعو الله أن يحمينا من راحة الضمير التي ستكون لنا على كل حال ...هذا في الزمن السابق تذكر هذا يا توماس، وفكر في معناه.

الدكتور يسكن نفسه بالجهد، ويشد على قبضة يده) وهذا ما تجلبه هذه العبودية على رجل حر شريف أليس منكر يا كاثرين.

كاثرين: حقا إنه لحرام أن يعاملوك هكذا لا حرام حقا لكن وا أسفاه على المرء أن يصبر لكثير من المظالم في هذه الدنيا [3].

الدكتور: (عند الباب) عولت على أن أستبقي لنفسي الحق في النظر الى وجوه أولادي، يوم يكبرون ويصيرون رجالا (يدخل الغرفة)

1- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة إبراهيم رمزي، مرجع سابق، ص: 120.
2- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق، ص: 120.
3- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة إبراهيم رمزي، مرجع سابق، ص: 121.

بترا: أي رجل عظيم، إنه لن يسلم.[1]

فنلاحظ جمالية الحوار حيث تغلب المصلحة العامة على المصلحة الشخصية، ففي مسرحية عدو الشعب يرينا استانسلا فسكي كيف يمثل دور الدكتور ستوكمان دون أن تظهر على الممثل أعراض التكلف، ودون أن يشير تمثيله ضحك نظارته أو يكون كليلا جامدا[2]

إن الجمهور ليبتسم طوال وقت التمثيل، اللهم في الأحوال التي تترقرق فيها الدموع في تأثره بأحداث وحوارات المسرحية، وهذا ما صنعه إبسن في مسرحياته الواقعية وحرية الفرد وتقديم المصلحة العامة على المصلحة الشخصية ضاربا قواعد الرومانسية في الحائط وصياغة حوار يغوص في النفس البشرية وأعماقها ويعالج مشاكلها الاجتماعية والسياسية ويناقشها، وخروجه عن قواعد المسرحية السابقة، والتي تلتزم بالعرض والحبكة والحل بل وضع المشكلة ومناقشة الحبكة وأحداثها.

1- هنريك إبسن: مسرحية عدو الشعب، ترجمة فؤاد عبد المطلب، مرجع سابق، ص: 51.
2- إدوارد جردون لودريج: الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مراجعة علي فهمي، مصر الدار المصرية اللبنانية القاهرة، (ط. 1460هـ، ص: 156.

المبحث الرابع:

فلسفة المسرح الملحمي

2-4-1- المسرح الملحمي:

يعد المسرح الملحمي مذهبا واتجاها حديثا في المسرح، ويعتبر المضمون أهم من الشكل والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي أسلوبه قصصي وتعليمي. ظهر هذا الاتجاه في ألمانيا على يد المخرج المسرحي إيفون بيسكاتور وبيرتولت بريخت بعد الحرب العالمية الأولى.

"المسرح الملحمي هو اتجاه آخر مهم من الاتجاهات التجريبية في الدراما والملحمة وشكل من أشكال القصص لا يتقيد بزمان ضمني حين ترتبط المسرحية بزمان ومكان، ويعني مصطلح ملحمة كما يستخدمه بريشت، وتتابع أحداث أساسية أو فرعية تسرد بدون تغييرات متكلفة في الزمان أو المكان أو اتصال بعقدة أساسية".[1] استعمل بريشت مصطلح المسرح الملحمي لأول مرة عام 1926م. ولكنه لم يكن أول من استخدم هذا المصطلح وإذا أطلق من قبل على عروض بيسكاتور التجريبية وعلى الرغم من تلك الحقيقة يظل بريشت منظر المسرح الملحمي.

وعرف المسرح الملحمي بأنه مذهب حديث في المسرح يعتبر المضمون أهم من الشكل والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي، أسلوبه قصصي وتعليمي وهذه الحركة المسرحية وسيلة من وسائل التوعية السياسية الماركسية. أداة تعليم أكثر منها تسلية، والجديد في هذه النظرية أيضا هجر الحيل التقليدية وإيهام الجمهور بواقعية ما يشهده وتركه يتمتع بنظريته النقدية كلها، لذلك كانت المسرحيات المؤلفة على هذا النمط تخلو من الحبكة القصصية المعروفة وتتوالى فيها المشاهد، كل منها يؤدي دورا فلسفيا أو سياسيا مستقلا من ربط قصص بما قبله أو بعده، وهذا ما أدى إلى منهج خاص عرف باسم "منهج التأثير الاغترابي" يقصد به التخلص من الإيهام المسرحي، كما كانت هذه المسرحيات أشبه بمقالات صحفية تستغل الأساليب التسجيلية والجدلية في نقل المعاني إلى الجمهور[2].

اعترض بريخت مع نظرية أرسطو في المسرح، تلك النظرية التي تقوم على محاكاة الواقع وإيهام المشاهدين بأن ما يشاهدونه هو هذا الواقع فعلا وحاول أن يتخطى هذه المحاكاة

1- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر، مرجع سابق، ص: 67.
2- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون، مرجع سابق، ص: 100.

وهذا الإيهام إلى مفهوم آخر للمسرح، وهو مناقشة الواقع مناقشة (ديالكتيكية) يقصد بها تنوير الجماهير بحقائق هذا الواقع.

فهو يرى أن المسرح رسالة اجتماعية وسياسية لابد أن يستفيد منها المشاهد وأن ينعكس هذا على تصرفاته حيال القضايا الاجتماعية التي تواجهه، لذا فهو لا يريد للمتفرج أن يندمج في الأحداث ولا أن يعيش مع الشخصيات الفنية بل يريد أن يناقشه عقلانيا ويفرق فيما هو قاعدة وما هو استثناء، وأن يكون على وعي بما يجب أن يكتشفه من الأحداث المعروضة[1].

فهذا الأسلوب الدياليكتيكي في نظره هو الأسلوب الذي "يدرج المجتمع عبر تناقضاته الداخلية، ذلك من خلال سعي الأسلوب نفسه لفهم المجتمع، عبر تطوره. وأن كل شيء بالنسبة لهذا الأسلوب موجزودا بالقدرة الذي يتغير فيه المجتمع وبالتالي يتناقض مع نفسه.[2]

إن مفهوم التغريب هو وليد الشكلانية الروسية والشكلانيين البلجيك والبولنديين الذين ينص على أن نقل الشيء من مثوليته في الواقع إلى مثولية جديدة في الفن يصبح غرائبيا.[3]

لقد صاغ بريخت هذا المصطلح نظريا وحققه علميا في الكثير من مسرحياته، مؤكدا على شيئين. الأول تحويل الشيء خاص يثير الغرابة والغموض كالدهشة، والثاني إلغاء الإيهام أو يتحين على الممثل أن ينسى كل ما نقله، عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور.[4]

سمى (بريشت) المسرح الملحمي بهذا الاسم، لأنه يستند على السرد والقصص في تقديمه للمسرحيات، حيث كان يخرج على المسرح (الخشب) شخص يسمى الراوي ويقوم برواية أغلب أحداث المسرحية على الجمهور الذي يستمعون إليه[5].

رأى بريخت أنه لا يمكن منح المسرح وظيفته، إلا من خلال إسقاط السلطة البورجوازية ولكن إسقاطها يحتاج إلى وعي سياسي واجتماعي وثوري، وبالمعروف أن

1- رانيا فتح الله: (مفهوم المسرح الملحمي عند بريخت)، الحوار المتمدن WWW.m.alhewar.org.2012/04/29
2- بيرتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، مجلة عالم المعرفة، بيروت لبنان، د. ت، ص: 234.
3- فاطمة بدر: المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي، مجلة النبأ، العدد 76، عام 2005م، ص: 1.
4- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، المؤلفون، مرجع سابق، ص: 101.
5- فاطمة بدر: المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي، مرجع سابق، ص: 2.

المسرح يلعب دورا في تحقيق هذا الوعي، لذلك اتجه بريخت نحو مسرح ملحمي تعليمي، والذي وجد صعوبة في نشره في البداية جراء البورجوازية المعارضة له، لأنه كان ضد مصالحها، وساهم في محاربة الطبقية ومناصرة الطبقة العاملة.

2-4-2- نشأة المسرح الملحمي ورواده:

ظهر المسرح الملحمي في ألمانيا خلال القرن العشرين. وقد أخذ منحى إيديولوجيا في آن واحد، إذ أنه كان محصلة لتوجهات مسرحية سابقة له في أوروبا وروسيا هدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح ذاته شكلا ومضمونا، فنجد أنه انتقل من مهمة التفسير إلى مهمة التغيير واضعا مقابل المسرح الدرامي المسرح الملحمي[1].

ويعد ل(رينهاردت) و(بيسكاتور) و(بريخت) هم مؤسسون للمسرح الملحمي، فبرتولد بريخت الذي عمل تحت قيادة رينهاردت أولا، ثم مع بيسكاتور ثانيا، في مسرح الشعب (برلين بين 1919م. 1930م. وصف محاولة بيسكاتور بأنها أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع ثوري على المسرح.

"كان المسرح عند بيسكاتور في ألمانيا والجمهورية هيئة تشريعية لم يكن يريد مجرد أن يقدم قضايا تتعلق برخائهم ورخاء بلادهم وكل الوسائل التي تحقق هذه الغاية وسائل مشروعة، وكان المسرح الملحمي هو الاسم الذي أطلقه بيسكاتور على هذا الشكل الجديد من الدراما بالنظر إلى مداره الواسع، وإحالة المستفيض إلى العالم اليومي وراء أضواء الخشبة". [2]

كان المسرح الملحمي المثال الذي يتطلع نحوه بيسكاتور الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بتكلفة باهظة، فكان يسعى لمسرح يجب أن يكون علمي وعقلي وموضوعي في نهجه التوثيقي، فالجمهور لدى بيكاتور لم يعد مجرد مشاهد فقط بل مشارك في الدراما العظيمة لدى بيكاتور لم يعد مجرد مشاهد فقط بل مشارك في الدراما لانهيار الامبريالية وحتى أنهم انضموا على نحو تلقائي إلى الممثلين المحتشدين على الخشبة، وغنوا نشيد الأممية، وذلك

1- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، مرجع سابق، ص: 99.
2 جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك، مرجع سابق، ص: 106.

في عرضه لمسرحية (راسبوتين). فقال: "إن ما يجب أن أجده هو مسرحيات صعبة قاسية مشبعة بالحقيقة". [1]

وفي الثلاثينيات بدأ بريخت مستندا بأفكاره على نظريات (بيسكاتور)، يطور شكله الخاص من المسرح الملحمي وكان بيسكاتور مصيبا حين قال إن المسرح الملحمي بدأ معي أساسا من حيث الإخراج، ومع بريخت أساسا من حيث النص المسرحي.

لم يكن في اعتبار بريخت أنه من ألمانيا فقط. بل كان ثمة اعتبارا واحدا. أن هذا الألماني ينطلق من برلين ليوجه الإنسانية كلها، فمنذ عمله الأول تنبأ أحد ألمع النقاد الألمان (هربرت غيرنغ) بمستقبل هذا العبقري الشاب وهو في سن الرابعة والعشرين من العمر إذ قال: أحدث بريشت أمس تغييرا في هيكلة الأدب الألماني، معه انبثق أسلوب جديد ورنة جديدة، مع بريشت نجد أن الكائن البشري الذي في غربة هو الذي يتكلم ولكن بلغة لم يسبق أن سمعناها.

تتكون المسرحية عند بريخت من الحكاية والجمهور المستقل، ومن خشبة المسرح. تلك الخشبة الموجودة قبل أن يأتي الجمهور ليؤدي وظيفته أمامها، ثم من حرفيات المسرح التي يجب أن تتعاون على إبراز مفهوم التغريب في هذا المسرح الملحمي فالممثل يجب أن يكون فقط ملحقا على الحدث، فهو ليس تجسيد للدور، وإنما صورة ممكنة من صوره، والموسيقى ليست سوى وسيلة تشرح الحدث وتفسره والأغنيات المتناثرة ليست سوى فواصل تستدعي مزيدا من التعليق، وهكذا كل شيء في حرفية المسرح، يجب أن يقوم بدوره في خلق الوعي على الخشبة والموضوعية في المشاهدة [2].

رفض بريخت المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير، وهو أن يندمج المشاهد كليا في العمل المسرحي، وبالتالي تثار لديه عاطفتي الخوف والشفقة، ومن ثم التطهير منها، أما بريخت رفض هذا المفهوم رفضا قطعيا، إذ اعتبر أن المسرح الأرسطي ما هو إلا تنويم مغناطيسي يعمل على إذهاب العقل البشري (المشاهد) وحصره داخل العمل المسرحي، أما المسرح الملحمي عند بريخت فيعتمد اعتمادا كليا على عقل المشاهد، ويكون له بعقلة دور في

1- جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلا فسكي إلى بيتربروك، مرجع سابق، ص:8.
2- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 262-263.

مناقشة وتحليل الأحداث، وذلك من خلال توعيته بكل ما يحدث، وبالتالي مناقشة المشاكل وتغييرها بهدف إيجاد حياة أفضل للناس[1].

إذن بريخت في نظرية مسرحه الملحمي لا يشرك المشاهد المسرحي بأحاسيسه، بل يستبدل كل ذلك بالمشاهدة حتى لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحية، ويجعله مفكرا ناقما على ما يراه على الخشبة في علاقة برود غير متأجج ومشتعل، وبريخت يستبدل المعايشة المستكينة القاصرة عند المتفرج بنشاط فكري راق ثاقب بدلا من عدم المقاومة، ناهيك على أن المسرح الملحمي عند بريخت هدفه مخاطبة العقل وليس المشاعر لدى المتفرج، ذلك لأن الإنسان قابل للتغيير بصورة مستمرة، وليس ذات قابعة داخل قوقعتها ساكنة جامدة غير متحركة، بل وجوده داخل المجتمع هو الذي يخطط مسيرته وفكره، وعلى ذلك فالعقل هو الأمل في الكيان الثقافي.

"يعد المسرح الملحمي مسرحا سرديا لا يمثل الأحداث، بل يعرضها عرضا على خشبة المسرح، وبالتالي يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي، أنهم لا يشاهدون أحداث حقيقية لحظة مشاهدتها، بل وقعت في الماضي، لأنهم ما زالوا جلوسا في قاعة المسرح"[2].

ينظر بريخت إلى المسرح على أنه مهمة اجتماعية ينبغي أن تؤخذ بكل جدية، باعتباره صورة تعكس جسم المجتمع خليلة خلية، وعلى أنه وسيلة للنضال من أجل تحقيق مطالب الشعب وهذا النموذج المسرحي يستند إلى الفلسفة الماركسية، بالإضافة إلى أنه وسيلة للإنعاش العقلي، فهو يسعى إلى تغيير العالم لا إلى تفسيره كم ورد في عبارة (ماركس) حين قال "إن الفلاسفة كانوا مشتغلين بتأويل العالم مع أن المطلوب هو تغييره"[3].

لذلك، فإن المسرح البريختي لا يؤمن بالإيهام ولا يقر الاندماج لأنه زمن معاصر كما يروي بريخت لم يعد كما زمن آبائنا وأجدادنا، حيث كان للقدر دور كبير في مجريات الأحداث، يقول بريخت كوارث اليوم لا تقوم على شكل خطوط مستقيمية، بل على شكل

1- أحمد سلمان عطية: المسرح الملحمي والمنظر المسرحي، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، جامعة بابل، ص: 1 www.uoylon.edu.iq uob coleges lecture.asp

2- أحمد عطية سلمان: المسرح الملحمي والمنظر المسرحي، مرجع سابق، ص: 2.

3- أحمد العشري: مسرح برتولد بريخت (عالم الفكر)، ع: 3 يناير، فبراير، مارس، 1992م، ص: 9.

أزمات دورية، والأبطال يتغيرون في كل مرحلة جديدة، إنهم يتبادلون الأدوار ورسم الخط البياني للأحداث، يزداد تعقيدا بسبب الأحداث الخاطئة ، القدر لم يعد القوة الوحيدة والأقرب إلى الاحتمال، الآن نجد تيارات تسير باتجاهات معاكسة وفي مجاميع الدول نلاحظ مجموعة ضد أخرى[1].

يستند المسرح الملحمي البريختي إلى الثورة على المسرح الأرسطي، وتحويل المسرح إلى نزال وصراع جدلي ومجال من أجل مساهمة الجمهور لاتخاذ موقف من مجموع القضايا الاجتماعية والإنسانية والسياسية، وقد تحول الممثل في هذا المسرح الجماهيري الشعبي إلى محام يستعمل الحوار المنطقي الجدلي مع التسلح بالحجج والأدلة، قصد دفع الجمهور الحاضر للإدلاء برأيه بكل صراحة وموضوعية، وسنتطرق إلى جل القواعد التي يرتكز عليها هذا المسرح والتي اتفق عليها جل الباحثون، وهي كالتالي:

- "الاعتماد على السرد والقص في تقديم المسرحية، كان القاضي يجلس على خشبة المسرح ويقوم بسرد أغلب أحداث المسرحية في حين أن المشاهد يأكل ويشرب ويلهو عقله ناشطا متتبعا لأحداث المسرحية، وفي أوقات قيام الممثلين بأدوارهم يدخل المنفي ويختصر المشهد أو يعلق عليها بدلا من عرضه وذلك عندما يقترب المشاهد من الاندماج وإثارة العاطفة".[2]
- إسقاط الجدار الرابع، والذي يعني عدم اندماج الممثل في الشخصية التي يقوم بدورها، والشخصية فقط توصيل الفكرة للمشاهد.[3]
- التباعدية: أي أن يتمكن الجمهور من الحفاظ على مسافة بين الخشبة والصالة حتى لا يتوجد بالأحداث ويصير جزءا منها، بتالي يكون عاجزا على إصدار أي حكم، وينبغي على الممثل أن ينقل المشاهدين إلى عالم من الغيبوبة، وأن يسمح لنفسه بالانغماس في عالم الغيبوبة أيضا، وأن يعطي المشاهدين الإحساس بأن ما

1- كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب، مرجع سابق، ص: 622.
2- المرجع نفسه، ص: 622- 623.
3 - حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960م- 1970م، مرجع سابق، ص: 68-69.

يجري أمامه ليس إلا لعبة مسرحية، موجهة إياه إلى رد فعل انتقادي وهذا ما يسمى (كسر الإلهام) عند بريخت[1].

❖ التغريب: لقد استخدم بريخت التجريب بمعنى تقديم الأمور المألوفة في صور غريبة، إنها القوة التي تجبر المتفرجين على رؤية وإدراك شيء مألوف كما لو أنه جديد ويرى لأول مرة بمعنى أنه عندما نتعود على رؤية شيء أو سماع شيء تعودا تاما يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء هو دائما كذلك، وبأنه سيكون كذلك، ولكن عندما يقدم الناشر جديد نعتقد بأنه ليس حتميا، وعلى هذا نقبله ونقتنع به وقد نرفض ولإحداث التغريب استخدام بريخت في إخراجه بعض الأفلام السينمائية أو الصور الفوتوغرافية مكتوبة بالفانوس السحري.[2]

وضعية الديكور الموسيقي في المسرحية يعني (العرض): على مصمم المنصة ألا يضع شيئا على مكان ثابت مرة للأبد.

كما أن عليه أن لا يغير كذلك بلا سبب: ذلك أنه يقدم صورة عن العالم والعالم يتغير وفق قوانين لم تكشف بعد بصورة نهائية، ومع ذلك فإن تطور العالم لا يراه مصمم المنصة وحده، بل يراه أيضا أولئك الذين يراقبون من داخل صالة العرض لذا جاء اختياري على شخصية بريخت رائد لهذا الاتجاه، وأخذ نموذجا من أعماله المسرحية، وكيف أثر هذا الاتجاه على كتاباته المسرحية.

2-4-3- برتولت بريخت BERTOLT BRECHT وأعماله:

ولد برتولت بريخت في أوجسبورغ في 10 فبراير 1898م فات في برلين في 14 أوغسطس 1956م. شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني يعد من أهم كتاب المسرح ومنظريه في القرن العشرين.

1 - جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من استانسلافسكي إلى بير بروك، مرجع سابق، ص: 68.
2 - كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب، مرجع سابق، ص: 623- 625.

درس الطب في ميونخ وهناك تعرف على (لودفيج فويشانجر)، وفي عام 1918 يساق بريخت إلى قسم التمريض في الجيش، في أثناء خدمة العلم، ويتعرض إلى ويلات الحرب وبؤس الحياة فتوسع آفاقه الإنسانية وفي عام 1919م. يكتب أولى مسرحياته (البعل) استجابة لثورة الشباب وفيها يقول أحد أبطاله: جئت إلى المدن في زمن الفوضى حين كانت المجاعة تسود، عشت في زمن الثورة، وقرت معهم.[1] عمل في مسرح (كارل فالنتين) في عام 1922م. وفي عام 1924م. يكتب مسرحيتين جديدتين (في دغل المدن، طبول الليل) وينال على المسرحية الأخيرة جائزة كلاسيت والتي تحكي عن عودة جندي إلى الوطن.[2] وفي نفس العام يقتبس ويخرج مسرحية (حياة إدوارد الثاني) للكاتب الإنجليزي (مارلو) وفي عام 1925 ينشر بواكير شعرية: كنت ابن قوم مبسرين، طوق أهلي عنقي، وعودوني حياة الأسياد، وعلموني فن الحكم، وحين تلفت حولي أم أحب أبناء طبقتي، ولا الحكم أو الحياة وغيرها.[3] وفي عام 1926 يقدم مسرحيته (إنسان بإنسان) وفي عام 1927م. ينشر أوبرا (عظمة مدينة ماهاغوني وانحطاطها). وفي عام 1928م. بداية المسرحيات التعلمية منها جوقة لبند برغ وأوبرا القروش الأربعة، والتي هزت الأوساط الألمانية لأنها أول تشريح ساخر للنظام الرأسمالي، ومعها يبدأ أعماله التحريضي مع المخرج الشهير بيسكاتور. درس المسرح الصيني والإسباني وعاصر اليزابيت، وجاء أسلوبه يحمل بذور وسمات المسرح الطبيعي، كما عالج الأوبرات، نفي إلى خارج ألمانيا، وظهر الشكل الملحمي في هذه الفترة فامتزج الشعر مع النثر والأغاني بالأحاديث فكانت المسرحية سجلا للأحداث، فشخوص مسرحياته يوجهون حديثهم مباشرة إلى الجمهور، وهو إلهام في مسرحه لأن مسرحه التعليمي الثوري الذي يهدف إلى التغير والثورة من أجل هذه الجماهير.[4]

قدم مسرحية (النهاية السعيدة) في عام 1929م. في ظل أعنف أزمة اقتصادية في ألمانيا. وفي عام 1930 (الاستثناء والقاعدة) وتعد هذه المسرحية بداية تطبيق (التغريب) البريشتية أو يسمى بالمسرح الملحمي. قدم مسرحيات (القديسة جاندراك وحكايا الأستاذ

1- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون): الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 12.
2- شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي، مصر، ملتقى الفكر والأدب، الإسكندرية، ط. 1، 2002م، ص: 156.
3- المرجع نفسه، ص: 157.
4- المرجع نفسه، ص: 100.

ذكونر ومديح المجدلية)، ومن عرض مسرحية (الأم) (دعوا كل الضعفاء يتهافتون، ليس الأم وحيدة حين تحارب، فهناك من يحارب بعناء، وإصرار وحذف كانت كل أسرة الأم، في كل العالم تحارب معها. وفي عام 1933 نفي بريشت إلى فيينا، ثم باريس وأمستردام، ثم ستوكهولم، ثم الولايات المتحدة الأمريكية.[1] إصدار (أوبرا القروش الأربعة في عام 1934م. في أمستردام، وصدور دواوين بريشت في باريس، أغنيات قصائده. جوقات وصدور مسرحية رؤوس مستديرة ورؤوس وفلطعة، الهوارس والكورياس، وصعود أرتووأوي) وتعالج المسرحيات موضوع استلام هتلر للسلطة. ثم ألف مسرحية (القرار) وفيه أنا لا أعرف معنى الإنسان أنني أعرف سعره.[2]

قدم مسرحية (بنادق الأم كارار) وفي عام 1937 في باريس عن الحرب الأهلية في إسبانيا، وفي عام 1938 يصدر في نيويورك نص مسرحية (الخوف الأكبر) ثم نص مسرحية (بؤس الرابخ الثالث) وفي عام 1939 يصدر مسرحية (محاكمة لوكولوس) وفي عام 1940 مسرحيات غاليلو غاليلي، روح سيشوان الطيبة والسيد بونتيلا وخامة ماتي) وفي عام 1945م، يمثل أمام مجلس النشاطات المعادية لأمريكا، ويصبح غير مرغوب فيه فينتقل إلى سويسرا. لكن الحفاء يمنعونه العودة إلى وطنه. دخل سرا إلى برلين الشرقية في عام 1948م، ويقدم في زيوري للمرة الأولى مسرحية (السيد بونتيلا) وفي عام 1949م. ينشر سلسلة نظريات المسرحية، وكذلك مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية).[3] وبعد حصوله على الجنسية النمساوية تمنحه الجمهورية الديمقراطية الألمانية قاعة مسرح (مسرح برلين انساميل) الشهير الذي سيقدم على خشبته أهم أعماله الأخيرة، عين عضوا في الأكاديمية الألمانية في برلين سنة 1951م ونشر مجموعة أعماله الشعرية بعنوان (مائة قصيدة لبرشت) وقدم أعماله المسرحية عام 1954م. كما قدم مسرحية (الأم شجاعة) في عام 1955م في برلين الشرقية، وفي عام 1957م تترجم أعماله إلى كل اللغات الحية.[4]

1- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، (المؤلفون)، الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 114.
2- المرجع نفسه، ص. 114.
3- جيمس روز إيفانز: المسرح التجريبي من إستانسلافسكي إلى بيتر بروك، مرجع سابق، ص: 106 إلى 116.
4- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر، 1960م-1970م والتأثير الغربي عليها، مرجع سابق، ص: 67-70.

سيرة زاخرة بالفن والعطاء أرسخ بها تعاليم ونظريات لمسرح جديد مختلف عن سابقيه من رواد المسرح، وأصبحت تعاليمه إلى يومنا هذا.

2-4-4- خلاصة مسرحية الأم شجاعة وأولادها لبرتولد بريخت le Bertolt Brecht.

تعرض مسرحية (الأم شجاعة وأولادها) في اثني عشر منظرا وقصة، تدور أحداث المسرحية في الفترة الممتدة من (1924م إلى 1936م) أثناء الحرب الدائرة بين بولندا وألمانيا والسويد، تروي هذه المسرحية قصة الأم شجاعة مع هذه الحرب التي تفقد خلالها أولادها الواحد تلو الآخر بعد أن كانت قد فقدت زوجها وتصبح معدمة.

بالرغم من الآلام والمحن التي عاشتها الأم شجاعة، فإنها لا تيأس. بل تواصل طريقها وتستمر في تجارتها متنقلة بين معسكر وآخر، وبين الجيش الكاثوليكي.[1]

الأم شجاعة هي رمز للبطولة والشجاعة عاشت تجربة تقلب الحرب. والحرب بالنسبة للأم شجاعة ما هي إلا مصدر رزق تقتات منه، أن ظروف الحرب جعل الأم شجاعة تبدو شخصية متناقضة فهي قاسية على محيطها، عطوفة على أولادها، أنانية إذا كان الآمر يتعلق بمصلحتها، لكن مزاولتها لهذه المهنة وحرصها على الكسب المادي لا يمكن أن يفقد هذه الحرب طابعها القذر.[2] يتقدم المنظر الثامن الفلاح مع أمه العجوز إلى معسكر حربي ليبيعان أمتعتهم، كان ذلك في العام الرابع عشر منذ اندلاع الحرب العالمية الثانية، أن هذه الأمتعة آخر شيء يمكن أن يباع، رغم أنها لا يمكن الاستغناء عنها، لكن حاجتهم الملحة إلى النقود جعلتهم يقدمون على بيعها، ويظهر عندما بدأت ملامح السلام تلوح في الأفق، فيرمي الشاب بالأمتعة، لأنه لا يستطيع ببيعها بعد الحرب، ويغمى على العجوز عندما تسمع خبر نهاية الحرب. أما الأم شجاعة فتستقبل الخبر بتردد قائلة (لقد قطع السلام رقبتي) وتيري خوفها على البضاعة.

1- بريشت: تقديم مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت: الجزائر (المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة الرغاية) د. ط. 1994م، ص: 2.

2- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون، الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 104.

وإذا كانت الحرب تعد مصدرا للرزق بالنسبة للأم شجاعة، فإنها جلبت لها المآسي والآلام، وأخذت أولادها، وتركتها وحيدة تجر عرتها في المعسكر. أن شعور المشاهد بمأساة الأم شجاعة يظهر في معاناة هذه الشخصية من ويلات الحرب في فقدانها لأعز ما تملك، وفي إصدارها على العمل في التجارة حفاظا على وجودها.[1]

إن ما هو صالح للأم شجاعة صالح للجيش أيضا، فالحرب سوف تدوم إلى الأبد. لكنها ليست رهينة على أي حال، والحرب لا يستبعد السام، وفي إمكان المرء أن يرتاح عندما يخرج من الحرب، قد يخسر سباقا لكنه سيتمكن من المضي وإنجاب أطفال صالحين، لأن يخوضوا حروبهم بدورهم، فلماذا على الحرب أن تتوقف. مسرحية الأم شجاعة وأولادها امتزج فيها الشعر بالنثر والأغاني بأحاديث من ألفاظ ذات مقطع واحد. وهي أشبه بسجل ساخر مرير لأحداث الحرب وملابساتها.

2-4-5- مظاهر المسرح الملحمي في مسرحية (الأم شجاعة) لبريخت Brecht:

يعد المسرح الحديث عند بريخت هو المسرح الملحمي، وقد عبر عن ذلك في وقت مبكر، عندما سأل نفسه في المنفى بعيدا عن وطنه، هل يمكن صياغة العالم الحديث على خشبة المسرح. وأجاب أن هذه الصياغة يمكن أن تتم عن طريق وصف العالم الحديث للناس المحدثين بأنه عالم متغير، والمقصود بالمتغير هنا هو حالة الاستعداد لتغيير المجتمع، ومن هذا المنطلق: تحرر الفن المسرحي من سيطرة جهاز المسرح البورجوازي، ومنحه وظيفة تربوية لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير لتحريضها على الفعل الثوري[2].

ولقد أكد لنا بريخت على عجز المسرح الأرسطي (الكلاسيكي) في توصيل رسالة تستفز المتلقي، وتثير غضبه وتحرضه على أن يكون عضوا في المسرح التعليمي، وتحطيم الإيهام، والتأكيد على أن ما يجري على الخشبة المسرحية ما هو إلا تمثيل في تمثيل فضلا عن تأكيده عن طرح قضية معينة تستهدف تنبيه المتلقي وإثارته، ودفعه إلى إثارة الواقع من خلال المؤثرات السمعية والبصرية، ومن خلال مفاهيم أساسية تمنح النص جمالية، فضلا

1- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون، الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 104.
2- بريشت: تقديم مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت، مرجع سابق، ص: 07.

عن كونها رسالة صيغت بأسلوب مقنع لإحداث التواصل بين خواطر وأفكار الإعداد والإخراج المسرحي.

يمكن للمسرحية برمتها أن تعيش عملية التجريب كونها موجودة بوضوح في التصوير، ولم يعد لها مطلقي الدراما وهي ترتبط الآن باللحظة (التصويرية) التي أزيح عنها الستار، من حيث إنها موضوع، والممثلون كل بمفرده، يستطيعون يدخلون في عملية (التغريب) وغدا ما قدموا أنفسهم للجمهور ويتحدثوا بصيغة الغائب.[1]

قدمت أغلبية خشبة المسرح في العالم أعمال برشت ونقده للتماهي، فبرشت خرج عن المسرح (الأرسطي) الذي يضع المشاهد مدعوا للتماهي مع الشخصية المسرحية، كما أنه سعى لإبقاء المشاهد في وهم أن ما يشاهده هو جزء من الحياة وليس عرضا مسرحيا، وهذا ما ينتقده بريشت ويستنبط جماليات المسرح الملحمي الجديد منطلقا من هذا النقد.

"إذ ينبغي للمشاهد أن يبقى واعيا متحكما بملكته النقدية، ولهذا السبب عليه أن لا يستسلم لإغراء التماهي كما في المسرح (الأرسطي) وواجب الكاتب والمخرج المسرحي المنخرط في تجربة المسرح الملحمي، هو مساعدة هذه المشاهد في سعيه وفيما يتعلق بمؤلف النص فهو يمارس شكلا من تقديم العالم يقوم بدلا من نقل الأشياء كما اعتدنا إدراكها على جعلها غريبة مألوفة، وعلينا أن نشعر بالاغتراب، ويعتمد بريشت على هذا النهج بكلمة تبعيد وتغريب.

فالتغريب يبدأ في مسرحية (الأم شجاعة) منذ بداية المسرحية في الفصل التمهيدي ونلاحظ في الحوار التالي بين شخصية الجياش أو العريف".[2]

العريف: الحرب. شأنها شأن كل ما له قيمة في هذه الدنيا، صعبة في البداية، فإذا اشتعلت صمدت، وعمد قليل يفزع الناس بالسلام، تماما كما يفزع لاعبوا الورق من ترك

1- بيترزوندي: نظرية الدراما الحديثة: ترجمة أحمد حيدر، سوريا: (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي) دمشق، د. ط. 1977م، ص: 78.

2- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون) الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 104.

ورقهم، وغدا عليهم حينئذ أن يقوموا بحساب خسائرهم. أما في البداية فالرحب تثير الفزع، لأنها تخرج الإنسان عن مألوف حياه أنها شيء جديد عليه.[1]

الجياش: أنظر ها هي ذي عربة قادمة. وامرأتان وولدان عليك بالعجوزة أية العريق، فإن لم تظفر بشيء فإني أقول لك إني لن أستمر بعد واقفا في ريح نيسان(أبريل) هذه الباردة. (يسمع صوت الجمبارد. تمر عربة عليها غطاء ويقوده شابان، الأم شجاعة وبنتها الخرساء تجلسان على العربة).

شجاعة: صباح الخير يا عريف.

العريف: معترض الطريق صباح الخير يا ناس، من أنتم.

شجاعة: نحن بياعون (تغني)

يا عريف كفى طبولا يا عريفي أرح جنودك.[2]

أن عندي من النعال خيرعون على المسير

بالبراغيت والحقائب والمطايا والمدافع

يزحف الجند في المعارك فأمنحوهم إذا نعلا

وافي الربيع فهبوا هيا يا نصارى

الثلج داب وسالا وارتاح في الرمسى موتى

من لم يزل بعد حيا يخوض حربا ضروسا

يا عريفي يسر جندك بالطعام إلى المعارك

دع شجاعة بكأس خمر تشف جندا من المياع

هل من العدل ضرب مدح في بطون الجياع؟ كلا

وارتاح في الأمس موتى من لم يزل بعد حيا.[3]

العريف: في أي وحدة أنتم أيها المتخلفون.

الولد الأكبر: الغرفة الفنلندية الثانية.

1- باتول قاسم نصر: ملحمة كربلاء، بحث يؤكد أن الأدب العربي لا يخلو من فن الملحمة، ص: 23-24. mahewar.org./s.as?aid=438526

2- بريشت: مسرحيات، تقديم مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص: 05-06.

3- المرجع نفسه، ص: 6.

العريف: أدوني أوراقكم.

شجاعة: أوراقنا؟

الولد الأصغر: ولكنها الأم شجاعة؟[1]

العريف: لم أسمع بها. ولماذا تدعى شجاعة؟

شجاعة: أدعى شجاعة لأنني توجست خوضا من الدمار، أيها العريف واخترقت نيران ريحا ومعي خمسون رغيفا في عربتي، وقد كانت بدأت تتعفن ولم يكن ثم مفر.[2]

كما نلاحظ في (المشهد الأول) بظهور مأمور التجنيد والعريف يتدمران من صعوبة تجنيد المزيد من الرجال الرقيب يرى أن الناس يحتاجون إلى الحرب فبدونها لا يوجد تنظيم.

فشخصيات تصف لنا الحرب، وما هي المشاكل التي يواجهها الإنسان في هذه المنطقة بالذات، فتنظم لهم، الأم شجاعة تاجرة وتبيع الطعام والخمر للعسكر، وتقدم أبنائها إلى مأمور التجنيد والعريف، أرادت مأمور التجنيد لا يليق أن يكون جنديا، إلا أن الأم شجاعة أصرت على منعه، فأخبره العريف بأنه لن يتأذى من الحرب فأخبرته بأنه سيقتل لا محال وتثبت له ذلك فوضعت في خوذته ورقتان مرسوم على أحدها صليب أسود وطلبت منه اختيار أحدهما، فيختر ذات الصليب والتي تعني موته وينتهي المشهد بتنبأ العريف لودها. ونلاحظ في الحوار التالي:

العريف: وأنت أيضا اشربي كأسا أيتها الأم، هكذا حال الدنيا، وأن حال الجندي ليس أسوء الأحوال، أنت تريدين أن تبقي أنت وأولادك بعيدين عنه. أليس كذلك.

شجاعة: الآن يجب عليك أن تجري التجربة أنت وأخاك يا كترينة.[3]

(الأخ والأخت يجران العربية، والأم شجاعة تسير إلى جوارهما...)

العريف: (وهو ينظر إليهما) كل من يبتغي من الحرب مكاسب ينبغي أن يدفع السعر لها.

1- بريشت: مسرحيات، تقديم مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص: 6.
2- المرجع نفسه، ص: 9.
3- المرجع نفسه، ص: 23.

وهنا إشارة واضحة للأم شجاعة بخسارة أحد أولاده. ولكنها تربح في التجارة. ومن سائل (بريخت) في تحقيق التغريب)، الجودة إلى التكرار أو ازدواجية الأحداث أو الشخصيات تقدم نفسها بصيغة المتكل والغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الماضي والعكس.[1]

الأم شجاعة تتميز بأنها تعري الحرب تماما فتقول، على المرء أن يقصد من الداخل بمقصاة كبيرة ويكون له هدف لكي يستفيد من الحرب. والواقع أنها ترى ولا ترى شيء نهائيا حتى نظام الفصول والشيء النهائي هو الحرب.

فتقول لو كان الحرب شيئا آخر أي لو كانت لا تكس، فهذا الواقع أن البسطاء أمثالي ما كانوا ليخوضها ثم تقول:

أنتم لن تثيروا اشمئزازي من الحرب. يقال أنها تبيد الضعفاء لكن السلام يفعل مثلها، على أي حال أن الحرب تغذي العالم في شكل أفضل. ثم تقول، أن البائسين في حاجة ماسة إلى الشجاعة لأن يتمكنوا من النهوض من النهوض صباحا في الحرب، أو إنجاب الأطفال حين يكون المستقبل معتما، و يا لها من شجاعة تلك التي يحتاجونها لكي يتجرؤوا، ويحدقوا بعضهم على ذبح البعض، ما أن يتحملوا بطواعية كما يفعلون، وجود الباب والأباطرة فالأمر يحتاج إلى شجاعة مروعة لأن هؤلاء يكلفونهم حياتهم.[2]

الأم شجاعة تبث كبطلة في المشهد الخامس، عندما ترفض في تسليم القمصان ليجعل منها القبطان ضمادات، وهي تواجه الجندي الذي أن يسيطر على زجاجة الخمر، طالبة منه أن يدفع ثمنها، وعندما يجيب أنه لا يوجد معه نقود تنتزع المعطف ونلاحظ ذلك في الحوار التالي:

شجاعة: لماذا لا تستطيع أن تدفع؟ بدون فلوس لا كؤوس يعزفون موسيقى النصر ولا يدفعون رواتب الجنود!

1- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون) الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 105.
2- يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي، مرجع سابق، ص: 53.

الجندي: ولكني أريد أن أشرب، لقد وصلت متأخرة فلم أستطيع النهب والسلب، والقائد ضحك علينا، فلم يطلق لنا حرية السلب والنهب في المدينة إلا لمدة ساعة واحدة، قال أنه رجل إنساني لابد أن يكون أهل المدينة قد رشوه واشتروه.

الواعظ: (يدخل متعثرا) لا زال هناك بعض الجرحى في فناء الحقل. إنهم أسرة الفلاح، ساعدوني، أنا في حاجة إلى شاش (الجندي ينفعل مع كثرينة، وتحاول أن تقنع أمها بإعطائه شاشا).

شجاعة: ليس عندي شاش. لقد بعت آخر ما كان من الشاش للكتبية، ولن أمزق قمصان من الضباط التي عندي من أجل هؤلاء الناس.[1]

الواعظ: أنا في حاجة إلى الشاش أقول لك.

شجاعة: تعترض كاثرين عند مدخل العربة، بأنه تجلت على الرفوف لن أعطي شيئا. إنهم لا يدفعون، لم يعد لديهم مال.

فالأم شجاعة ترفض أن تتخلى عن بضاعتها من قمصان الضباط أو الجنود لكي يصنعوا بها ضمادات، وفي أثناء انشغالها يخزف أحد الجنود قنينة مشروب ويهرب دون أن يلاحظه أحد. ثم تظهر الابنة الصماء (كاترين) وعلى يدها طفل فإذا هي لحظة انتصار للحنان لا يقوى على محوه شيء. وهو يقف في وجه الجشع والحقد والجحود المحيط بنا من كل جانب، أنها مشاهد تتميز أيضا بالحوار الذي يضعه الناقد (المتميز): إنه حوار واقعي تأثيره عن طريق الإيجاز الماكر الرقيق، حوار عامي فقط من زاوية النظر المثالية.[2]

وبرغم التفكيك في البناء وفي اللغة، وفي المسرحية هناك عنصر جامع بأطراف الموضوعات في ثنايا ما بين مشهد وآخر، وعلى أبسط المستويات تستنفر مسرحية (الأم شجاعة) ضد الحرب، وذلك الغباء المسيطر على شخصياتها الرئيسية التي تعيش على الحرب، ولكنهم عميان لا يبصرون ما تجره من المصائب، وكان ذلك مهما لبرشت حتى حين وجد جمهوره البورجوازية يتعاطف مع الأم شجاعة) ويعجب بتماسكها في وجهة المصيبة.

1- بريشت: مسرحيات، تقديم مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص: 86.
2- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون) الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 106-107.

رفض بريخت المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير وهي أن يندمج المشاهد كليا في العمل المسرحي وبالتالي تثأر لديه الخوف والشفقة ومن ثم التطهير منها أمام بريخت. فقد رفض هذا المفهوم رفضا قاطعا واعتبر أن المسرح الأرسطي ما هو إلا تنويم مغناطيسي يعمل على إنهاء عقل المشاهد من خلال وحصره داخل أحداث أعمل المسرحي من دون أن يكون لعقله، أي دور في مناقشة الأحداث وتحليلها. أما المسرح الملحمي عند بريخت فيعتمد اعتمادا كليا على عقل المشاهد من خلال توعيته بكل ما يحدث، وبالتالي مناقشة مشاكله وتفسيرها بهدف إيجاد الحياة الأفضل للناس، ولقد وجد بريخت في سنواته المتأخرة أن مفهوم المسرح الملحمي مفهوم ضيق ولدى استبدل به مصطلح (المسرح الدياليكتيكي) والذي يعني أن يرى الجمهور شيئا مختلفا تماما عما يعرض أو يقال، ويعني هذا أن أعرف شيء أعرضه هكذا لكي يفهم المتفرج أنه قادر على تغييره أي يوجد جانب آخر غير ظاهر وغير ما يعرض. ولكن الجمهور يدركه.

أكد بريشت إذ قال إنه على الجمهور أن يعي (الديالكتيك) لكي يفهم طبيعة ما يحدث على المسرح، أي لكي يعي المفارقة التي تحدث عنها، وهي إمكانية توصيل طبيعة التناقضات على خشبة المسرح إلى المتفرج وإظهار إمكانية التغيير مما هو عليه إلى ما يمكن أن يكون عليه، ويعني ذلك إذن مفهوم الديالكتيك، ليس من جانب الجمهور ولكن من جانب الدرامي في المسرحية. فهذا الأسلوب الديالكتيكي في نظره هو الأسلوب نفسه لفهم المجتمع عبر تطوره. وأن كل شيء بالنسبة لهذا الأسلوب الذي "يدرج المجتمع عبر تناقضاته الداخلية، وذلك من خلال سعي الأسلوب نفسه لفهم المجتمع عبر تطوره. وأن كل شيء بالنسبة لهذا الأسلوب موجود بالقدر الذي يتغير فيه المجتمع، وبالتالي يتناقض مع نفسه". [1] وبواسطة هذا الأسلوب أراد بريخت أن ينقل الواقع وما فيه من صراعات وأضداد وتطاحنات بين طبقات وفئات المجتمع، وبهذا الأسلوب أراد بريخت أن " يميز مسرحه عن باقي المسارح الأخرى، وذلك بنقل قضايا المجتمع وتناقضاته، ومصير الإنسان من الواقع اليومي إلى الركح". [2]

1- برتولد بريشت: "نظرية المسرح الملحمي"، ترجمة جميل نظيف، مجلة عالم العرفة، بيروت، لبنان، د.ت، ص: 234.

2 - M.borie. M. de Rougement. J. sherer: Esthetique theatrale, paris, Sedess, 1995.p:228.

تركيب:

شهد المسرح الغربي عدة محطات، حيث بدأت المسرحية الغربية في البحث عن الحقيقة، وفي ذلك أثر للفلسفة.

فالمسرحية الكلاسيكية التي بنى عليها أرسطو نظرية عن التراجيديا التي امتدت حتى منتصف القرن السابع عشر على يد رواد الكلاسيكية العائدة حيث كان المسرح آنذاك نظاما للحياة، المرتكز على الفلسفة الغربية (الإغريقية). لكن عندما هبت رياح التغيير في الفلسفة الغربية، وبدأت نزعة الخروج من سلطة أرسطو، برزت الفلسفة المثالية التي دفعت إلى النزعة الفردية، وإحلال الوجدان والعاطفة محل العقل والتأمل، أيضا بدأ المسرح الغربي هو الآخر في البحث عن مذهب لتفسير الظواهر الاجتماعية المختلفة، فتولد عن هذا المذهب المدرسة الرومانسية لتعبر عن الإدراك والخيال وهذا ما توصلنا إليه من خلال توضيح الأثر الذي أحثه كل من (كانط) و(هيجل) على الكتاب الرومانسيين.

ثم بعد ذلك اتجهت الفلسفة الغربية إلى التجربة في رحلة البحث عن المعنى، فانعكس ذلك على المذهب الواقعي للمسرحية، إذ تأثر الكاتب النرويجي ابسن بالفلاسفة الوضعيين أمثال أوجستن كونت.

وأثر توقف العقل الغربي على حدود التجربة، وعدم تمكنها من إعطاء معنى للحياة، حتى انبثقت الوجودية معلنة عن (الحرية، والمسؤولية الفردية) فرفع سارتر (العدم) كمنظومة فلسفية بدلا عن الوجود، فجاء المسرح أيضا معبرا عن (العبث) واللامعقول على يد كل من (صمويل بيكيت) و(ألبير كامي).

إن هذه الرحلة الطويلة للمسرحية رهينة بالرحلة التي شهدتها الفلسفة، التي تقلبت فيها بين العقل تارة والوجدان تارة أخرى ثم الشك بمقدرات العقل والوجدان.

خلاصة القول إن العلاقة بين الأدب والفلسفة علاقة مبنية على التواصل، وهذا ما تم استنتاجه من خلال المسار الطويل للمسرح، حيث بدأ هذا الأخير كنظام للحياة، ثم أصبح بحثا عن الحياة، ثم صار أسلوب احتجاج ضد الحياة، وهو الآن يقف إلى جانب الفلسفة واقفا على رصيف فكري معها معلنا عن أزمة الإنسان، حيث تسرب العدم والعبث إلى وجدان الإنسان.

الفصل الثالث:

تأثر المسرحيين العرب بالمدارس الغربية:

نماذج تحليلية

تـوطئـة:

إن المطلع على نشأة المسرح العربي وتطوره منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى أواخر القرن العشرين يقف عند حقيقة مفادها تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي في كل فترة زمنية يمر بها المسرح الغربي.

"انتقلت الحركة المسرحية شيئا فشيئا بريادة الكتاب الجدد، وحلت المشكلة الاجتماعية محل القضية الوطنية، أو بتزاوجها معا، ثم ازداد الحس النقدي باتجاه التقدم الاجتماعي والتحرر الوطني مع الوعي السياسي لهؤلاء الكتاب أنفسهم، حتى أن بعضهم كان تمكنه الفني والفكري يترسخ مع تعدد محاولاته وتجاربه، وربما كان هذا النمو ذا صلة بالواقع السياسي والاجتماعي حيث يرتبط الفنان اليوم بحياة شعبه ارتباطا وثيقا، وخاصة في حال المسرحيين العرب، وقد نجم عن هذا النمو عدة مسائل تكاد تغطي المشهد المسرحي العربي المعاصر، وفي مقدمتها انتعاش المسرح النقدي أو الانتقادي، باعتباره وجها من وجوه المسرح السياسي." [1]

وتعد المدارس المسرحية الغربية أحد الأسباب الأساسية المؤثرة في المسرح العربي منذ نشأته الأولى، وأهم هذه المدارس، المدرسة الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والرمزية، وغيرها من المدارس التي تأثر بها الكتاب المسرحيون العرب في كثير من أعمالهم سواء على مستوى التأليف أو الترجمة أو الاقتباس والإخراج.

كما توجد هناك عدد من التيارات المسرحية الغربية كان لها تأثير، وأثر في تطور الحركة المسرحية العربية وأهمها المسرح الملمحي، والمسرح الفقير، ومسرح العبث واللامعقول وغيرها، حيث تأثر بها عدد من الكتاب والمسرحيين العرب.

فما هي تجليات وتمظهرات هذا التأثر؟

1- حسن مجيدي، أحمد أحمد نيا: النقد الأدبي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية، (دراسة تحليلية)، مجلة إضاءات نقدية، فصلية محكمة، الجزائر، (العدد الثامن)، 2012م، ص: 8-9.

المبحث الأول:

مظاهر الكلاسيكية في المسرح العربي

3-1-1 تأثير المدرسة الكلاسيكية على المسرح العربي:

يعد التأثير علاقة متبادلة بين الحضارات الحية في الميادين العلمية والأدبية وقد كان المسرح العربي أحد الميادين التي شهدت التأثير والتأثر، وأن أثر المدرسة الكلاسيكية الغربية في المسرح العربي الحديث موجودة منذ النشأة الأولى، على يد مارون النقاش الذي ترجم أعمالا مسرحية للأديب الفرنسي (موليير) كمسرحية (البخيل) ومسرحية (الثري البخيل) كما قام سليم النقاش بترجمة (هوراس) التي ألفها الكاتب الفرنسي (كورناي) كما تأثر أمير الشعراء أحمد شوقي (المصري) عند ذهابه لدراسة المسرح الفرنسي ونلاحظ هذا التأثير في مسرحية (مصرع كليوباترا) وغيرهم من الرواد للمسرع العربي.

كان رواد هذا الفن من أبناء الشام، حيث سافر مارون النقاش (1817-1855م.) من بيروت إلى إيطاليا، وقضى فيها مدة من الزمن تعرف بها على المسرح الإيطالي وأعجب به، فلما عاد إلى بلاده حرص على أن ينتقل هذا الفن إليها، فكتب بعض قطع مسرحية وشكل فرقة مسرحية مقلدا (موليير) الفرنسي. وقد بدأ أعماله المسرحية بترجمة (البخيل) (لموليير) ترجمة غير حرفية وقدمها سنة (1848م.).[1]

كما يفيد الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه (المسرحية في الأدب العربي) " أن نيقولا النقاش، ومن معه من تلامذة تقدموا إلى هذا الفن بوعي وإدراك غربي على تلك البيئة التي وجدوه فيها وذلك ما نلمسه في كتب "نيقولا" على المسارح والروايات وكيفية تمثيلها".[2]

فنلمح في أسلوب المحدثين تأثر مارون النقاش بالمسرح الغربي ووعيه بهذا الفن من حيث الحوار والشكل والجمال والأهداف فاستفاد منه وبدأ يكتب مقطوعات مسرحية ويعلم الممثلين وأنشأ فرقة مسرحية خاصة به متأثرا بالمسرح الغربي.

1- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، مرجع سابق، ص: 41.
2- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847م-1914م. د. ط لبنان، دار صادر 1999م، ص: 46.

أما الرأي الثاني فيقول، إنه هناك إشارة واضحة أن النقاش وتلاميذه تقدموا إلى هذا الفن بعلم ودراية عن المسرح مأخذين من مراجع إيطالية وفرنسية، وعلى معرفة في أصول الكتابة المسرحية، وعن أصول التمثيل والإخراج والشكل المسرحي.

لم يقتصر التأثير علينا نحن العرب فقط، فالغرب كذلك تأثروا بالمسرح عن طريق اليونان والرومان وأخذوا منها، وما يهم هو تحديد تأثيرها على المسرح العربي.

وسيكون في محورين: الأول تأثيرات فكرية (تأثر الكاتب العربي بكاتب عربي أو غربي).

أولا: التأثير الفكري: وهو تأثر الكتاب والمسرحين العرب بأفكار وفلسفات أوروبية (غربية) فيشير فرحان بلبل في كتابه "المسرح السوري في مائة عام " عن تأثر مارون النقاش ويعقوب صنوع بالمسرح الإيطالي، لكنهم ساروا على غرار المسرح الفرنسي وخاصة من موليير"[1].

ثانيا: تأثير شكلي ويشمل شكل المسرحية في البناء وطرق إخراجها وشكل المسرح.

وهذه إشارة واضحة عن تأثر الرواد العرب بالمسرح الإيطالي، ولكنهم أخذوا من نهج (موليير) الفرنسي وهذا تأثر بفكر كاتب معين، فكان تقليدهم للمسرح الفرنسي من خلال موليير تأثيرا كبيرا وعميقا في فنهم المسرحي، كما ظهر التأثير في مسرحيات أحمد شوقي، ونلمح هذا التأثير في عنصر الصراع بين الحب والواجب في مسرحية (مصرع كليوباترا) إذ جعل الكاتب كليوباترا ملكة مصر (67 ق.م. -30 ق.م.) تغار على وطنها ولا يهم أن يعزلها الروم أو أن تلقي المنية في سبيل مملكتها، وهي مع ذلك مهتمة بجمالها أو ميتة، متمسكة بعلاقتها بأنطونيوس القائد الروماني الذي خاصم قومه من أجل كليوباترا، كما قاتل أبيها الفرعون أمازيس، وإذا كانت مسرحيات شوقي محاولة في المسرحيات العربية الشعرية، فقد تبعتها محاولات أخرى ناجحة في الإتقان الفني والنضج الفكري مثل مسرحية (مصر الجديدة) لفرج أنطوان، كما ظهر كثير من الأعمال العربية في أقطار عربية متأثرة بالمدرسة الكلاسيكية الغربية.

1- فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام 1847م- 1946م، سوريا. منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق. ط. 1972م، ص: 60.

"لقد أقبل شوقي على المسرح الفرنسي، وشاهد أروع الأدب المسرحي العالمي، تمثل على أعظم مسارح الدنيا آنذاك، وأكثرها استعدادا، ويطلع على بطولة جبابرة الفن التمثيلي، وانتفع بما شاهده فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية".[1]

ففي مسرحية (كليوباترا) حين كتبها من دافع الوطنية اعتمد شوقي على الطريقة الفرنسية عند (راسين Rasin وكوراني) في تصويرها تصويرا وصفيا أمينا، لا بتحليل الفعل على الطريقة الإنجليزية عند شكسبير[2]. فقسم شوقي مسرحيته إلى أربعة فصول، بحوار يناسب الوعي القوي الذي عاصره، وهنا نلاحظ تأثره بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي ورواده. "كانت المؤثرات الغربية لها أثر في توجيه شوقي إلى المسرح الشعري والتجاوب مع مراعاة المزاج المصري أو العربي بصفة عامة، هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية"[3]. كتب أحمد شوقي ست مسرحيات شعرية هي (علي بيك الكبير، مصرع كليوباترا، قمبير، مجنون ليلى، عنترة والست هدى) فكان مسرح شوقي خليط من المأساة والملهاة، كما كان مزجا بين التراجيديا الكلاسيكية ورومانسيات شكسبير.

نلاحظ مزيجا في الشعر الغنائي والأوبرا الغنائية من ترجمات ومؤلفات محمد عثمان جلال فتأثر الكتاب المسرحيون العرب بكتاب مسرحيين من الغرب لم يكون محدودا على كاتب مسرحي عربي واحد، بل تعدى الكثير في عدد من الأقطار العربية، ويختلف تأثر كاتب عربي من كاتب آخر بأفكار الكتاب الغربي، ويعتبر الكاتب المسرحي اليمني الأصل الحاصل على الجنسية المصرية علي أحمد باكثير نموذجا بتأثره بالكاتب الإنجليزي شكسبير فيقول "أحسست بعد أن أتممت هذا العمل (إخناتون ونفرتيتي) وأنه آن الأوان لأولف مسرحية على هذه الطريقة، فوقع اختياري على موضوع (إخناتون) الذي استهواني تاريخ وحركته الدينية وثورته على كهنة آمون، وتبشيره بالحب والسلام، فجاء أكمل بكثير من

1- يوسف محمد نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 305.

2 محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، دار الفجر العربي للطبع والنشر، مطبعة عابدين، د ط. 1980م، ص: 83.

3- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر الإسكندرية، د ط. د ت. ص: 11-16.

مسرحية (همام) التي ألفتها في الحجاز، وقد ظهر فيه تأثيري بشكسبير الذي كنت اخترته إذ ذاك سواء في العلاج للموضوع أو في استعمال الشعر المرسل". [1]

هنا إشارة واضحة بتأثر كاتبنا بالكاتب الإنجليزي (شكسبير) وكما تأثر بكتابة (شوقي) كتأثير من كاتب عربي آخر. ومن كاتب عربي بغربي، وهكذا ولكن ضمن قواعد المدرسة الكلاسيكية الحديثة واتجاهات كتابها وطريقة تفكيرهم، وكيفية معالجة كتابتهم للمسرحية وأحداثها.

أولا: التأثير الشكلي: ويشمل هذا التأثير بشكل المسرحية في الموضوع والبنية واللغة والحوار والأحداث وعدد الفصول وطريقة إخراجها، فمن الشكل يأتي المضمون.

فجاء تأثير شكل المسرحية العربية منذ بداية نشأتها، مرتبطة بأشكال المسرحية الغربية (الأوروبية) منذ المراحل التي يمر بها النص المسرحي العربي، فكانت الترجمة هي الأداة للسحرية القادرة على الوصول في بناء هذا المركز المسرحي، في غياب النموذج المسرحي من التراث العربي، وبذلك عملت حركة الترجمة في ظل فراغ معرفي وثقافي كبيران تملأ بترجمة النصوص المسرحية من ثقافات الغرب المختلطة، فكانت مسرحية البخيل لمارون نقاش هي أول مسرحية مقتبسة متشعبة بوصل متمركز بالنموذج الغربي.

" إن نص مسرحية (البخيل) للنقاش اقتباس من مسرحية (البخيل) لموليير، كان عرض المسرحية ممثلا في حدود البناية الإيطالية بمستلزماتها المصطنعة، الجدار الرابع يفصل بين الخشبة والجمهور، وجود نخبة من الجمهور، ويعتبر سلفا متضمنا داخل النسق الغربي باعتبارها بورجوازية محلية صغيرة تدعى الحداثة "[2].

ثانيا: استبان المسرح الغربي في التربة العربية من خلال التقليد والاقتباس والترجمة في البيئة العربية، من مصريين أو تونسيين وجزائريين ومغاربة وسوريين ولبنانيين ويمنيين وعراقيين وغيرهم.

"كان كتاب المسرحية العربية مقلدين الأوروبيين ومتتبعين كل تطور يطرأ على هذا الفن محاولين نقله إلى الملتقى العربي، ولقد كانوا في ذلك الوقت صفين، صف حريص على

1- علي أحمد بكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، المرجع نفسه، ص: 14.
2- سباعي السيد: (الترجمة والنقد المسرحي- مقاربة أولية)، الخميس 20 ديسمبر 2012م. Al-masrah.com.

التقيد التام بقواعد الإطار الفني المسرحي الذي يكتب فيه، وصف آخر تقتصر موهبته عن الحفاظ عن الأسس الفنية للبناء المسرحي في شكل أو إطار مسرحي بعينه ".[1]

ونجد هذا التأثير في شكل المسرحية وفكرتها وشخصياتها وأحداثها والصراع التي تقوم عليه المسرحية، ومغزى المسرحية وأثرها على المشاهد. وتقيد بالوحدات الثلاث ومن الصعب على الباحث أن يتذكر جميع المسرحيات الغربية التي ترجمت من الأدب المسرحي الغربي في بحث واحد، وكذلك شرح جميع المسرحيات العربية المتأثرة بالمدرسة الكلاسيكية، ولكننا تطرقنا إلى بعض النماذج لكتاب مسرحيين كان لهم دور فعال في مسار المسرح العربي منذ نشأته متأثرين بهذه المدرسة.

" إن الأدب الحديث لم يتباعد تباعدا بينا عن أنماط الكلاسيكية في إنتاج هذه الطبقة العريضة الملمة بتسرع بعض مظاهر الأدب الغربية الدخيلة، ولكنها قامت إلى جانبها نخبة يقظة أولى، حملت أساليبها أيضا من خارج التراث العربي، وتستمد من المبادئ الفكرية الغربية أصولا لمجابهة قضايا الشرق وواقعه"[2].

في الأدب الحديث عدد من التيارات الفكرية التي شاعت في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويندرج اللقاح في جميع المرافق وجميع وسائل التعبير حتى أصبحت الأفكار المجتلبة والأساليب قدرا مشتركا بين الأدباء على مختلف نزاعاتها.

وهذه إشارة واضحة بارتباط الأدباء بأنماط الكلاسيكية الذين ساروا على هذا النمط الكلاسيكي الأوروبي مستمدين الأفكار الأوروبية في كتابة المسرحية وقواعدها على غرار غربي، ولكنهم يسقطونه على الواقع العربي، وإدخال الغناء والموسيقى في النص. كما فعل مارون النقاش، والقباني ويعقوب صنوع، وحجازي وغيرهم، كانوا هم السادة المهتمين بهذا الفن، وحاولوا العودة إلى تراث أوروبا من القرن السادس عشر والسابع عشر، أما تراث القرن التاسع عشر، فهو تراث مملوء بالأشكال الثورية، فمثلا في فرنسا حدثت الثورة في

1- خليل الموسي: (المسرحية في الأدب العربي الحديث. تاريخ، تنظير، تحليل، المسرحية)، منشورات اتحاد كتاب العرب 1997م. www.liilas.com.

2- سعيد علوش: إشكاليات التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، الدار البيضاء، المغرب. د. ط، د. ت، ص: 42.

1848م، وفي إيطاليا انتشرت الأفكار الفاشية في نهاية هذا القرن لذلك يجب الابتعاد عن مجمل هذه الأفكار.

أما الفن في القرن السادس عشر فهو في حالة الثبات والخضوع للكنيسة (فكورنية، ورأسين وموليير) أبناء الإرستقراطية الفرنسية والكنيسة وجاءت كل إبداعاتهم تعبر عن الارستقراطية.

وهكذا؛ اتجه الكتاب العرب المسرحيون إلى الكلاسيكية الجديدة دون غيرها لأنهم وجدوا فيها صفات ومميزات أجدبتهم وحققت لهم ما يحلمون به فترجموا وأخذوا منها صفاتها، وهي كالتالي:

أ- تهتم هذه المدرسة الفنية بالعقل فقط فالعمل المسرحي يجب أن يتوجه بكليته إلى العقل المشاهد. وإن كان نصا فيجب أن يتوجه إلى عقله أيضا على اعتبار أن العقل هو الذي يتحكم في عملية الوعي كله [1].

ب- هذه المدرسة تهتم بالجمال المطلق، والجمال في كليته، وليس النسبي والفردي فقط، ونجد هذا الجمال يتجسد في كتابات كل من الفلاسفة (ديكارت وباسكال)

ت- يجب أن يكون العمل الفني متجانسا ويتجه في اتجاه واحد فلا يجوز الجمع بين التراجيديا والكوميديا.[2]

ث- الرواية لا تهتم بالواقع اليومي وبالتاريخ الواقعي والحقيقي، ولا تهتم بالحوار بالفعل، وبهذه الطريقة نجد أن المسرحيات منفصلة عن مجريات الأحداث ولا يعنيها الحراك الاجتماعي، فكل الأشياء ثابتة وجامدة [3].

ج- التركيز على ما هو تاريخي وقديم، فالماضي مقدس.

وهذه هي أبرز سمات المدرسة الكلاسيكية الفنية التي سيطرت على وعي واختيارات كل الذين تعاملوا مع الفن المسرحي من العرب حتى 1910م. أي خلال نصف قرن كامل،

1- محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، د. ت، ص: 70-71.
2- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 33 إلى 36.
3- عبد اللطيف محمد السيد الحديد: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، مرجع سابق، ص: 39 إلى 40.

ظلت الكلاسيكية الجديدة المسيطرة، فكانت بدافع التبني والإيمان بهذه المدرسة دون غيرها نابع من التوجه الإيديولوجي الخاضع للوعي بالوضع والتعليم أو موجها من قبل الأساتذة والموجهين في الإرساليات. ولماذا هذه المدرسة بالذات ولم تكن الكلاسيكية القديمة مثلا؟.

خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر حدث للمجتمع العربي في مختلف الأقطار تغيرات سياسية واجتماعية ظهرت وصارت كنتائج مقدمتها تتفجر هنا، وهناك خلال القرن العشرين. فكانت البلاد العربية تتطور بسرعة وتنتقل من مرحلة إلى أخر، وهكذا تشكلت المؤسسات والصناعات وأيضا الطبقات، وتضاربت المصالح وراحت كل جماعة تؤسس لنفسها منابرها.

وهنا لا يحدث الاحتكام إلى القوة والاحتكاك العنيف داخل المجتمع فاطلع المسرحيون على (الكلاسيكية الجديدة) كمدرسة فنية تلبي احتياجات وتأمم الصراعات، وبرغم أنه يوجد التيارات والمدارس المتطورة الأخرى أمامهم ولذلك عمل المترجمون على التالي منذ البداية.

أ- إرضاء السلطان وخصوصا رجال القصر الحاكم، وأفضل نموذج محمد عثمان جلال.

ب- إيقاف أي مبدأ جديد أو حركة ثورية، أو أي حراك، ويتضح هنا من قصائد تركها بعض المترجمون (فرج أنطوان، وعثمان جلال).

ت- الوقوف ضد أي من الكتاب الذين حاولا التأليف.

ث- النصوص التي ستترجم كان يتم اختيارها بمعرفة وتوجيه أحد المترجمين أهل الثقة أو أحد القناصلة، أورجل إرسالها.

فمعظم ترجمات (محمد عثمان) كانت بتوجيه من علي باشا مبارك وأيضا ما تم بترجمة (متروديات) كان بتوجيه من قبل فرنسا.[1]

ولهذا؛ جاءت كل النصوص تحمل شخصيات عقلانية ذات إرادة قوية، وتعبر عن موقف الكنيسة، فيما عدا نصه اليتيم والوحيد في الكوميديا (المرافعين والمحارصين) والباقي نصوص تعتبر نموذج الكلاسيكية الجديدة، أما الجماعة الأخرى التي تشكل الواجهة الأخرى من كتاب المسرح الذي ترجموا (موليير) لأنه كان صديقا للباب ولا تكاد تكون أفكاره هي

1- محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 73.74.

نفس أفكار (راسين) وإن كان كتابها يميلون إلى الكوميديا، فمن هنا بدأ تأثير المسرحيين العرب بعدد من الأعمال المسرحية المترجمة عن كتاب كلاسيكيين غربيين، فجسدوها في البداية على خشبة المسرح واقتبسوا منها واطلعوا على طريقة كتابة النصوص المسرحية وكيفية ريم الشخصيات وحاول المؤلفون المسرحيون العرب الرجوع إلى التراث العربي، وألف عدد من المسرحيات العربية على غرار المدرسة الكلاسيكية الغربية بما يتناسب وذوق الجماهير العربية.

فالكتاب العرب كثيرون الذين نهجوا نهج المدرسة الكلاسيكية القديمة والحديثة ونظرا لعدم استطاعة الباحث أخذ جميع الكتاب لذا سأكتفي باختيار كاتب عربي، وهو أحمد شوقي مع اختيار نموذج من أعماله المسرحية متأثرا بهذه المدرسة.

3-1-2- أحمد شوقي وأعماله: (1888م-1938م):

ولد في الحنفي في 20 رجب 1287ه. الموافق ل16 أكتوبر 1888م لأب كردي، وأم من أصول تركية وشركسية وكانت جدته لأمه تعمل وصيفة في قصر الخديوي إسماعيل إلى جانب الغنى والثراء، فتكلفت بتربية حفيدها ونشأ معها في القصر، ولما بلغ الرابع من عمره التحق بكتاب الشيخ صالح فحفظ قدرا من القرآن وتعلم الكتابة، وفي الخامس عشر من عمره التحق بمدرسة الحقوق (سنة 1454هـ. 1858م) وانتسب إلى قسم الترجمة، سافر إلى فرنسا على نفقة الخديوي توفيق وقد حسمت تلك الرحلة الدراسية الأولى متطلبات شوقي الفكرية والإبداعية، تأثر بالثقافة الفرنسية، حصل على الشهادة النهائية في يوليوز 1893م لقب بأمير الشعراء.

" تعد سنة 1893م سنة تحول في شعر شوقي حيث وضع أول عمل مسرحي، فألف مسرحية علي بريحات يتفاعل في خاطره سنة 1927م ومسرحية مصرع كليوباترا سنة 1927م، ثم مسرحية مجنون ليلى 1932م، مسرحية قمبيز سنة 1932م، مسرحية عنترة، مسرحية أميرة الأندلس، مسرحيتان نثرية، ومسرحية الست هدى، ومسرحية البخيلة وغيرها"[1].

1- جهاد فاضل: (الشعر بين شوقي وعبد الصبور)، مجلة صحيفة الرياض، السعودية، العدد 16110 (أغسطس 2013م الخميس 14 رمضان 1433هـ).

فمسرح شوقي برغم نماذجه الغربية البعيدة، ظل وحده مؤسس المسرح العربي الجاد، واقتدى به عدد من كتاب المسرح مثل عزيز أباظة، وعلي أحمد باكثير، وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

3-1-3- ملامح الكلاسيكية في مسرحية كليوباترا:

لقد سلك النقاد المسرحيون مناهج متعددة في دراستهم للفن المسرحي، ويقال أن هذه الأنواع النقدية قد تداخلت وتمازحت وغلبت عليها النظرة التاريخية، وهناك أنواع من النقد المسرحي، وهي النقد التاريخي، النقد الاجتماعي، النقد الفني، النقد الاعتقادي والنقد التحليلي. ولكي نقوم بدراسة ملامح الكلاسيكية في مسرحية كليوباترا علينا أن نطلع على آراء بعض النقاد في مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي.

أ- يقول (عدنان بن دريل) إن أحمد شوقي كان مقلدا وتلاميذه في صياغة المسرحية الشعرية الغنائية، ومقلدا في نفس الوقت لمروان النقاش الذي فضل المسرح الموسيقي، وقد تابع شوقي عزيز أباظة وغيرهم[1].

ب- حدد نوع مسرحية كليوباترا (1928م) فوجدها مأساة شعرية تاريخية، وأشار إلى مصدرها بأنها قصة تاريخية حقيقية، كانت جرت بها الأقدار في مصر، وتناولها شوقي بريشته الخلاقة، ومكانها الإسكندرية وأراضيها وزمنها آخر أيام كليوباترا ملك مصر حوالي عام 30 ق. م. معركة (أكتيوم) وانتحار كليوباترا.

ت- موضوعها: انتحار كليوباترا في قصرها في الإسكندرية خشية أن تؤخذ سبية إلى روما [2].

ث- مقارنة بين الشخصية التاريخية والفنية فيقول بن ذريل، يذكر التاريخ خاصة المرويات الرومانية التي سادت، أن كليوباترا في دهائها ومكرها هي الأخرى حية (رقطاء) وأنها بهيمة الغرائز والشهوات وإنها هي التي غدرت أنطونيو في حربه مع أكتافيوس بأسطولها في معركة (أكتيوم) الأمر الذي جر عليها، وعلى أنطونيو الموت.

1- عز الدين الجلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي. منشورات جامعة المسيلة، 2008م-2009م، ص: 20.

2- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط. مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م. ص: 551. 555.

ج- حافظ أحمد شوقي على معظم معطيات التاريخ فيها، فلم ينكد عليها حبها، إلا أنه غير في بعض الأحداث وبدل، كشخصية كليوباترا صيغته بشخصية وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية، تحاول أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع، بعد أن عجزت عن الظفر بها عن طريق القوة والبأس حاول شوقي إرضاء الذوق العربي والشعور الإسلامي بحيط كليوباترا من النبل والوقار، وأن سبب اختيار شوقي لهذا العمل هو الدافع الوطني " أن الشرف هو مرارتها والواجب هو الباعث عليها"[1].

ح- النص المسرحي تقليدي، إذ لم يبتعد عن المفهوم الأرسطي للمسرح هو التطهير قانون الوحدات الثلاث.

خ- الشخصية المسرحية لها أهميتها في العمل المسرحي.

د- الدراسة متنوعة ومرتبطة بالبيئة، وكلها من الملوك، والأمراء، والقادة كما في التراجيديا اليونانية، كما أنها تشكل مركز الصراع وتوجهه.

ذ- أن موضوع البطولة العبقرية، النبوغ والحب، اهتم شوقي بالموضوع ونسي يغفر له، أن تحليله لبعض المواقف أسهم في توضيح ملامح الشخصيات.

ر- أنه يتحدث عن الشخصية وكل أسرارها وأنه لم يقصد ذلك، إذ بقيت معالجة لقضايا عامة وصفات نمطية.

ز- تغلب عدد الحدث في مسرحية كليوباترا حدثان هما حب كليوباترا لأنطونيوس، والثاني حب جابي لهيلانه، فتعدد الحدث، أو تعدد العلول، مع وحدة الخطر أو بدونه فلا يزال عيبا فنيا يوزع مشاعر الجمهور، ويضعف قضية المؤلف في تصويره وقد كان ذلك شائعا في المسرحيات الكلاسيكية [2].

س- تأثر الكاتب بسواه ما يسمى في الأدب المقارن (التأثير العكسي) وفيه تكون الأعمال الأدبية صدى أعمال أدبية أخرى تتولد عنها، ولكنها مقاومة لما تقصد إليه من معنى، استفاد شوقي من أراء أولئك الكتاب مثل (شكسبير، صدام دي جيراردن)

1- محمد غنيمي هلال: النقد المسرحي مرجع سابق، ص11.
2- المرجع نفسه، ص: 17.

وغيرهم ومن صورهم الفنية، بعد أن صهرها في عمله الأدبي، ليستخرج منها وحدة فنية أصيلة، تصورها ما يقصد إليه من مغزى وطني[1].

ش- كما يرى النقاد أنه إذا أردنا تصوير موقف العناصر الوطنية كاملا كما يبدو في مطلع المسرحية، ليتضح به، أن شوقي حين عاب فيه الشعب تخاذله وانصاعه، لم يكن يقصد التعالي عليه أو الحط من شأنه. "إنما كان يعيب عليه تقاعده عن أداء رسالته، وهي في ذلك يصف مفاسد حكام عصره، وبنية الوعي بطريق غير مباشر، منتهجا نهج المسرحيات الغربية، إلى اتخاذ موقف إيجابي من الأحداث المعاصرة، مهما كلف الشعب ذلك الموقف من تضحية، وتلك صيحة وطنية تذكرنا بنظائر في المسرحيات الثورية في الأدب الأوروبي زكان يستحيل على شوقي أن يتغنى بها في قصائده"[2].

ص- يرى العقاد أن أدب شوقي وصفاء إياه من أتباع المذهب العتيق همه في اعتقاده إلى أهون الهيئات.[3]

تدور هذه المسرحية حول رمز من الرموز القومية المصرية (كليوباترا) والتي تنتمي لعصر البطالمة والمولودة عام 69 ق. م. تبدأ أحداث النص المسرحي بافتتاحية تجمع بين (أروس) العبد المطيع والخادم المخلص لأنطونيوس يتحدث مع (أوليمبومس) الطبيب الروماني ويشكو كل منهم للآخر حزنه البالغ بسبب سوء أحوال سيدهما (انطونيوس)، أو عدم اكتراثه للاستدعاء المتلاحقة من روما التي تكاد بإهماله لها أن تضيع، وفي المشهد التالي تستعرض كليوباترا المكتبة وتقابل (أنويبس) كبير الكهان ويخبرها باكتشاف رائع لسموم إحدى الحيات التي تميت من يتناولها ميتة سريعة مباغتة وبدون ألم.

" يعرض شوقي في باقي مشاهد النص إعلان (قيصرون) الوريث الشرعي للقيصر الراحل ملكا للبلاد وهو ما دفع (أوكتافيوس) إلى إعلان الحرب ضد مصر، ويستقبل أنطونيوس ذلك بعد اللامبالاة واستخفاف، فهو أمير المعارك والعالم كله يشهد بذلك"[4].

1- محمد غنيمي هلال: النقد المسرحي، مرجع سابق، ص: 17.
2- المرجع نفسه، ص: 96.97.
3- عباس محمود العقاد. إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد. ، (دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر مصر)، ط.4، د. ت، ص: 5.
4-أحمد شوقي: الأعمال الكاملة للمسرحيات، تحقيق سعد أردش، مراجعة عز الدين إسماعيل، د. ط. مصر، (الهيئة المصرية للكتاب)، 1984م، ص: 764.

وتبدأ معركة أكتيوم بالاشتباك الحاسم في آخر حروب الجمهورية الرومانية بين (أوكتافيوس) ضد القوات المشتركة لكل من أنطونيوس وكليوباترا، والتي كانت (31 ق. م.) في البحر الأيوني بالقرب من المستعمرة الرومانية، وقد فاز في هذه المعركة أسطول أوكتافيوس، ولاذ كل من كليوباترا وأنطونيوس بالفرار ثم تحاول كليوباترا أن تأسر بجمالها القيصر الظافر، وأن تفعل به ما فعلت بأنطونيوس، ولكن سرعان ما أيقن كليوباترا بعدئذ أن القيصر الظافر إنما يخدعها عن نفسها، وإنما يريدها شاة ممتازة في موكب انتصاره، ففضلت الموت بكرامة على العيش في ذل الأسر، فانتحرت بسم الأفعى تاركة وراءها بنتان من أنطونيوس، وولد من يوليوس قيصرا (قيصرون) وقتل في عهد (أوكتافيوس)[1].

إهتم شوقي بشخصية كليوباترا بطله في المقام الأول، وصوره شخصيتها امرأة، قبل أن تكون ملكة، اجتذبت الرجال بتقلباتها ونزواتها وحبها الذي يتأرجح بين الخضوع والتمرد الظاهري من لحظة إلى أخرى ونجد أهم ملامح شخصيتها في مسرحية شوقي تتلخص في المعاني القومية في تلك التضحية الممتدة في بناء المسرحية منذ أن كشفت عن دوافع انسحابها في معركة (أكتيوم) إلى أثرت الموت على الحياة حفاظا على وطنها.

هلمي الآن منقذتي هلمي وأهلا بالخلاص وقد سعى لي
شربت السم من فيك المفدى بسلطاني وزدت عليه مالي.
على نابيك من زرق المنايا شفاء النص في سود الليالي
دعوت إلى الراحة الكبرى فلبت فبدأ للحياة وللنضالي
فرمت الموت لم أجبن ولكن لعل جلاله يحمي جلالي
فلا تمس على تاجي ولكن ببطن الأرض بال
يطالبني به وطن عزيز وآباء ودائعهم غوالي[2].

إن شوقي لم يبرئها من ضعف بشري طبيعي يراود كل نفس إنسانية فتنساق على حين وراء نزواتها، ثم تتماسك وتعود إلى طبيعتها الأصلية، فكليوباترا امرأة يمكن أن تحب وأن تتجوز لها عواطفها حدود ما ينبغي لملكة جليلة في بعض الأحيان، فهي عنده (شوقي ملكة

1- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة للمسرحيات، مرجع سابق، ص: 769.
2- المرجع نفسه، ص: 650.

طموح أرادت أن تستعمل جمالها لفتنة القياصرة بها لكي تبني لنفسها ولبلدها مجدا سياسيا كبيرا، فتوقع بين قادة الرومان فيحطم بعضهم بعضا وتتفرد بعد ذلك بالقوة والسلطان.

أول مظهر لذلك التأثر أن شوقي صور كليوباترا وطنية مخلصة تقدم حبها لوطنها على إخلاصها لحبيبها، ولكنها انسحبت نتيجة لخطة سياسية مرسومة، هي تدع أنطونيوس وأوكتافيوس في الحرب، دون التدخل بينهما، كي يضعف كلاهما الآخر، حتى تظل هي قوية في وجه المنتصر منهما، وكانت تحتاط بذلك لنفسها ووطنها حتى من أنطونيوس نفسه، فيما إذا ضعف حبه لها، ويشرح شوقي خطة كليوباترا في الفصل الأول، الانسحاب في معركة أكتيوم.

كنت في مركبي وبين جنـــودي X أزن الحرب والأمور بفكري
قلت: روما تصدعت فترى شطرا X من القوم فـــي عـداوة شطر
بطــلاها تقـــاسما المـلك والجيـ X ـش وشبـــا الوعي ببحر وبر

وإذا فرق الرعاة اختلاف علموا هارب الذئاب ويبرى[1]

فتأملـــت حـــالتي مليـــا X وتدبرت أمر صحوي وسكرى
وتدبرت أن رومـــا إذا زالـــت X عن البحر لم يسد فيه غيـــري
كنت في عاصف سلكت شراعي X منه فانسلت البـــوارج إثـري
موقف يعجب العــلا كنت فيــه X بنت مصر وكنت ملكة مصر

هذه الفكرة هي محور سياسة كليوباترا في مسرحية شوقي، فاتخذ من كليوباترا موقف الدفاع، واتهام جميع من كتبوا عنها بسوء القصر، وحاول أن يصفها، ليس بوصفها ملكة فحسب، بل بوصفها مصرية عربية كذلك، وكان اطلاع شوقي على ذلك هو الدافع له في اختيار الموضوع، ثم موقف يخالف كتاب الغرب جميعا، وغير معقول أن يبدأ شوقي معالجة موضوع معتمد على المصادر التاريخية وحدها، وإذا لابد له الرجوع إلى الموضوع في صوره الفنية كما أبدعتها قرائن الشعراء في الأدب الأخرى كل شيء في سبيل الحب أو العالم المفقود.

1- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة للمسرحيات، مرجع سابق، ص: 466. 467.

" إن أبرز ما يميز الحوار هو العقلانية والجلال الملكي، وهذه ميزة للكلاسيكية الجديدة".[1] فأول مسرحية باللغة الفرنسية في عصر النهضة الأوروبية، وهي مسرحية كليوباترا الأسيرة للشاعر الفرنسي جودل عام 1556م. وعالج نفس الموضوع (شكسبير) في مسرحيته (أنطوني وكليوباترا) حوالي عام 1607م.، وكذلك (دريدن)، ومثل لأول مرة سنة 1677م ونشرت عام 1678م، وغيرهم من الكتاب الذين تناولوا الموضوع حوالي خمسة عشر مسرحية فرنسية[2].

فاتخذ الكتاب الغرب الصراع بين الشرق والغرب والذي يتمثل في عاطفة الحب بين أنطونيوس وكليوباترا وكانت محور الأحداث الكبرى، وبين أوكتافيوس، وحملوا كليوباترا أوزار هذا الصراع كلها، فهي الماكرة المحتالة، تتخذ الخديعة سبيلا لنيل مآربها، فقد أوقعت في شراكها أنطونيوس، الغاية عندها تبرر كل وسيلة، بل بوصفها مصرية، فمثلا في مسرحية شكسبير، يقول أنطونيوس حين رأت أسطوله يستسلم في ميناء الإسكندرية (الفصل الرابع) المنظر الثاني عشر، ضاع كل شيء ضاع: خانتني هذه المصرية الدنيئة ...واستسلم أسطولي للعدو... بغى أنت ثلاث مرات خائنة، ومخدوع بالزيف الروح المصرية، هذه الساحرة المفسدة... كانت صدرها تاجي وغايتي الأولى، وبحيلتها الغامضة خدعتني، غجرية حقا، لتلقي بي في صميم الضياع.[3] وكذلك الحال في (دريدن) الفصل الخامس، المنظر الأول يحمل قائد الأسطول فانتديوس كليوباترا بوصفها عنوانا لمصر "أمة كل أفراده خائفون، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ أن ولدوا... وملكتهم بمثابة روحهم المستخلصة منهم جميعا".[4]

فاعتقد شوقي أنه بإيراد هذه الفكرة على لسانها يستطيع أن يظهرها بمظهر المضيعة لحبها في سبيل وطنها في حين يكذبها في زعمها كل تصرفاتها في المسرحية فتقول كليوباترا في الفصل الرابع من مسرحية شوقي:

1- محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي، مرجع سابق، ص. 76.
2- المرجع نفسه، ص: 81-82.
3- وليام شكسبير. أنطونيوس وكليوباترة: ترجمة لويس عوض، وزارة الثقافة والمؤسسة المصرية للطباعة والنشر، د.ط. 1968م، ص: 131.
4- محمد غنيمي هلال: النقد المسرحي، مرجع سابق، ص: 11.

إني أفنيت العمر بالهـــــــوى X بهيمة اللـذات والشهـــوات

فدى الغلام البارع الحسن فتنتي X ولا الرائع الأجلاء والعضلات

ولم يستتر وجدي من الروم فتنة X جنون العذارى فتنة الحفـــرات

ولكن عشقت العبقرية طفلـــــة X وفي الغفـلات البله من سنواتي[1]

يسلك شوقي مسلك الكلاسيكيين في تبرئة كليوباترا من الدنايا، لإلقاء التبعية فيها على حاشيتها، كي تظهر بمظهر النبل في موطن الضعف تتكون المسرحية من أربعة فصول:

يبدأ الفصل الأول بتمهيد تشير فيه الشخصيات الثانوية إلى الأزمة المسرحية واتجاهاتها، ويلي ذلك ظهور الشخصيات الرئيسة لتمثيل حقيقة الموقف، ويتطور الموضوع في الفصل الثاني في جو غنائي حافل بالأناشيد. فإذا كانت مأساة فيموت البطل في الفصل الأخير، وتموت البطلة في الفصل السابق له، أما إذا كانت ملهاة فتحل العقدة. وتبرز المفاجأة الكبرى في الفصل الأخير.

حاول في هذه المسرحية تجسيد كليوباترا رمزا مصريا خالدا، فكانت المرأة التي مثلت قوة الأنثى بجمالها وسطوتها وحكمتها ودهائها، وجعل كل تلك الصفات المتفرغة تصب في بحر واحد، وهو حب مصر.

أموت كما جيت لعرش مصر X وأبدل دونه عرش الجمال

حياة الذل تدفع بالمنـــــــايا X تعالي حية الوادي تعـالي

فتقرر كليوباترا الموت بالسم ولا حياة الذل والأسر

يومـــــنـــا في أكتيومـــا X ذكره في الأرض صـــــار

أسأل أسطول رومـــــــــا X هل أذقناه الدمـــــــــار

أحرز الأسطـــــــول نصرا X هز أعطـــــــاف الديـار

شرف أســـــطول مصـــــر X حزت غايـــــا الفخـــار

صـــــــــارت الإسكندرية X هي في بحر المنـــــــار

ولهـــا تـــــــاج السريـــة X ولهـــــــا عرش البحـــار

1- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، المسرحيات، تحقيق سعد درويش، مراجعة عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص: 501.

حابي: اسمع الشعــب (ديون) X كيف يـــوحون إلـــــيه

ملأ الجـــو هـتـــــــــافا X بحيـــــــــاتي قــاتليه

أثـــر البهتـــــــان فيـــه X وانطلى الـــــزور علــيه

يـــا له مـــن ببـغـــــاء X عقـــــله في أذيـــــــــه

ديون: حابي سمعت كما سمعت X أن الرمي تختفي بالــرامـي

هتفوا بمن شرب الطلا في تاجهم X وصار عرشهم فراش وغرام

ومشى على تـــاريخهم مستهزئا X ولو استطاع مشى على الهواء[1]

حددت لنا هذه الأبيات الشعرية الزمان والمكان في المسرحية، فزمن المسرحية 41 ق. م. في (أكتيوم) والمذكور الواقعة في كتب التاريخ.

أما المكان: الإسكندرية في مصر، فتراه يكتفي بوصف معركة أكتيوم الحربية حول الحوادث التي قصفت في أكتيوم الإسكندرية بعد عودة أنطونيو، واستعاض بالقمص والمشاهد على نحو ما يفعل الكلاسيكيون، ولعله أراد أن يجاري الكلاسيكيين الفرنسيين الذين يحرصون على مشاكل الواقع، في حدود تمثيل المسرحية، ولقطاع واحد من الحياة لذلك ينفروا بأن يجمعوا بين ال شرق وبين أطراف والمكان. ولهذا الفصل نظائر عند راسين وغيره من الكتاب الكلاسيكيين إذ يقص راسين حادثة مصرع بطلها هيليوتين قصصا يفوق من قوة إثارته مشاهد البصر، فيولد لنا مسرحية ذات بشاعة في المنظر دون أن يفقد الإثارة التي يسعى إليها الكاتب (المؤلف المسرحي). فيصل إليها بوسائله الخاصة فيكثر الكلاسيكيون الوصف بينما يكثر الرومانتيكي المشاهد، ومهما يكن من أمر فإن أحمد شوقي له فضل عظيم لا ينكر على المسرح العربي، فهو أول من ذكر على الشعر العربي، وأجاد تطويعه للتمثيل، ومهد لمن بعده من شعراء المسرح كعزيز أباظة، وعلي أحمد باكثير، ومحمد غنيم، وعدنان مردم وغيرهما: ولا يزال شوقي أبا للمسرح الشعري العربي ورائده الأول على رغم الانتقادات التي وجهت إلى مسرحياته الشعرية.

1- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة، المسرحيات، مرجع سابق، ص: 455-456.

المبحث الثاني:

تأثير المدرسة الرومانسية على مسرح علي أحمد باكثير

3-2-1- المدرسة الرومانسية في المسرح العربي:

تعد المدرسة الرومانسية أحد المؤثرات على المسرح العربي وجاء هذا التأثير بداية بالمسرح الفرنسي والايطالي والانجليزي والألماني والأخذ منهما، مع إجراء بعض التعديلات التي تتقارب مع ذوق الجماهير وثقافتهم، كان للترجمة دور كبير في ترجمة أعمال مسرحية غربية لرواد مسرحيين أوروبيين ينتمون إلى المدرسة الرومانسية القديمة، ومن هؤلاء الرواد مثل شكسبير الانجليزي وكذلك (مارلو) والتي ترجمت أعمالهم ومازالت رائدة و لها أثرها البالغ في نشأة المسرح العربي.

توالت الترجمات والاقتباس من اللغة الإنجليزية، فقد جاء الاقتباس متأخرا وتحتل أعمال شكسبير الصدارة في هذا المجال، فقد كان أول مسرحيه تقدم على خشبة المسرح العربي هي (روميو وجولييت عام 1891م.) ثم مسرحية (هاملت عام 1905م) ثم (مسرحية عطيل 1908م).

نالت مسرحيات شكسبير في العالم العربي في مصر خاصة حظوة عظيمه وذلك لروعتها، الأدبية ولتعبيرها الصادق عن العواطف الإنسانية الخالدة في مختلف الأزمنة والأمكنة. وقد حاول بعض الكتاب أن يلخصوا هذه المسرحيات أو يترجموها ملخصة. وحاول البعض الآخر أن يترجمها ترجمات، وتصرفوا فيها تصرفا كبيرا، تقوم أقلامهم بالحذف أو الزيادة، والتلخيص أو الإسهاب، وبعض التراجمة حافظوا على الأصل.[1]

فنجد في صدور شكسبير عن الموروث الشعبي (المشاهير الكوميدية التي تتحلل المآسي) وفي صياغة المشاعر القومية الناشئة في تلك الفترة، كما نجده في تجاوز شكسبير للمشاعر القومية المحدودة، إلى رحاب إنسانية عميقة، فيعقد الأواصر مع الشعوب. ويستلهم تواريخها القديمة (مثل يوليس قيصر هاملت) ويجعل من البشر مسرحا حيا تتجلى فيه للإنسان إنسانية الحق[2].

1- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 667.

2- كمال الدين حسن: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، تقديم مختار الدسوقي، الدار الفكرية اللبنانية، القاهرة، ط. 1 1992م، ص: 33 إلى 36.

"شكسبير الذي حطم القيود الكلاسيكية وجعل المسرحية كائنا حيا يتنفس برئتين قويتين و يطير بجناحين طالقين لا يخضعان لقانون غير قانون الفن، والحس، والذوق والعاطفة".[1]

ومن هذه الآراء الثلاثة نستنتج تأثر المسرح العربي بالغربي وخاصة بشكسبير من مترجمين وكتاب ومسرحيين بأفكار هذا الكاتب العظيم الذي كتب المسرح و ثار على القواعد المسرحية الكلاسيكية القديمة، وأتى بأفكار جديدة قبل أن يأتي بها فيكتور هوجو الفرنسي رائد المدرسة الرومانسية الحديثة.

"فلم يقتصر تأثير المدرسة الرومانسية على المسرح العربي فقط، بل كان أثرها في الأدب العربي وفي الشعر والنقد وفي سورة مذهب نظري نقدي تأثر. بدأ بالاتصال بالثقافة الغربية منذ المنتصف الثاني من القرن 19م. فأخذت البعثات العلمية تقصد أوروبا بالتعرف على الحضارة الجديدة، وعادت حملة هذا التأثير من المثقفين العرب وتأثر معظم شعراء العرب بنظائرهم في الغرب، وفي مقدمتهم خليل الخوري المتوفى سنه 1907م. الذي كان على اتصال تراسلي مع لامارتين.

فما عاناه الجيل العربي بين الحربين الأولى والثانية كان له أثر على الأدباء حيث يذهب بعض النقاد إلى أسباب ظهور الرومانسية يعزى إلى معاناة العرب خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها من كبت الحريات، والعواطف، والقيود، ومصادرة الأفكار الحرة، وممارسة القمع والتعذيب، فانطوى الشاعر على نفسه وانسحب إلى دنيا الأحلام متقلبا بين اليأس والأمل، والرغبة في التحرر من القيود القديمة التي كبلت الشاعر في الإبداع، وقد تبلور هذا الاتجاه في كتابين نقديين: هما (الديوان سنه 1921م.) لكل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني.

فالتأثر لا يقتصر فقط موجود مرسل فعال وحده، أو مرسل إليه مستعد للاستقبال ومنفرد، بل لابد من وجود واحد وسيط يلعب دورا أساسيا في كل تأثير (أنثروبولوجي)، يراعي معطيات الوضعيات الثقافية التي تدفع إلى التأثير أو التأثر في الثقافة المرسل إليها.[2]

1- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مرجع سابق، ص: 31.

2- سعيد علوش: إشكالية التيارات الأدبية في الوطن العربي، المغرب، دراسة مقارنة المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، د. ط، د.ت، ص: 123.

وقد أشيع في العالم العربي نزوع آلي إلى تفسير كل إبداع جديد بمدى استغراقه في التأثير في الإنسان بالأنماط الغربية، دون أدنى اعتبار للوحدة الانثروبولوجية الأشكال التحليلية التي وجدت تربتها الخصبة واستبعد من هذه التربة كغياب الوحدة السابقة أن الثقافة الأوروبية كانت قد غزت المشرق العربي مع حملة نابليون (1798م -1801م)، كما أقامت لنفسها في الشرق الأدنى وكانت النهضة الأولى في لبنان وسوريا، حيث تقوم مدارس الإرساليات قامت في مصر نهضة علمية على عهد محمد علي (1098م- 1948م) انتهت عمليا في عهد إسماعيل (1963م- 1979م). وكان من مظاهر هذه النهضة في مصر تأسيس مدرسة الألسن سنة 1836م. وإرسال البعثات العلمية والصناعية إلى أوروبا، وكان أثر ذلك كبيرا في إقامة نزعة قوية نحو الثقافة الغربية[1].

ومن خلال استقراء للرأي العام ربط قيمة العمل الفني بأصله، وهذا يعني بأن كل من ليس بأصيل لا يعتبر مقبولا، من الوجهة الجمالية، تصادف نفس الدوافع والموضوعات في الأعمال التي تخضع للتأثيرات المتبادلة، إذ غالبا ما يشتغل الكاتب الموهوب فكرة مأخوذة من كتاب هزيل في إبدائه لعمه يمتلك جمالية عالية ويمكن التدليل على ذلك بتحليل أعمال أغلب الكتاب الموهوبين أمثال: دانتي وجوزي وشكسبير... إلخ[2].

يدل هذا الاقتباس على أن أرسطو لا يحبذ أن ينطلق الناقد من مقدمة وفرضيات مسبقة اتخذها قواعد للحكم على فن الشعر. بل يجب أن يكون منطلقه الفن نفسه، وما هذا إلا إيمانا بالتعدد وقبول الآخر بقوانينه المتجددة والنهائية[3].

نستنتج من هذه الآراء الثلاثة أن مصر أسبق بلدان العالم العربي لحركة الترجمة بتلقيح الأدب العربي بآثار الفكر ولأخيلة أبناء مصر العربية والأخيلة الغربية، وكان أول ثمار هذه الحركة تلك المجموعة التي طلع بها أبناء مصر العربية محمد عثمان بلال جلال (1869م - 1898م) من مسرحيات. فسرعان ما برز إلى الميدان بروائع مصرية على المسرح الأوروبي وذلك نجيب الحداد، فكان أشهر هذه الحركة بليغا من حيث أوقفت جمهور

1- إسماعيل أدهم، إبراهيم الناجي: توفيق الحكيم، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة مصر 1938م، ص: 13.
2- سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، مرجع سابق، ص: 167.
3- عاصم محمد أمير بني عامر. منذر أديب كفاني: إشكالية الخطاب النقدي العربي، التناص نموذجا، الأردن. د. ط، د. ت ص: 11.

المتعلمين من الناطقين بالعربية على ناحية جديدة من الأدب لم يعرفها العرب من قبل، وكان نتيجة ذلك أن ظهرت بعض المحاولات البدائية لكتابة المسرحية على نمط ما يكتبه الغربيون، وهذه المحاولات احتضنها الكتاب السوريون واللبنانيون الذين وفدوا إلى مصر، وحملوا مشعل التفكير في الأدب والمسرح مثل جورجي زيدان، وفرح أنطوان، وسليم النقاش وأبو خليل وغيرهم[1].

فالتأثير أتى في عدة مجالات، وما يهم هو التأثير في المسرح والنص المسرحي سواء من حيث الترجمة أو التأليف، أو شكل العرض والمسرحية.

"ظلت جهود أنطوان مؤثرة في مجال الفن المسرحي عقدين من الزمن في مصر وبدأت معها بذور الرومانسية في القصص والمسرحية العربية. ونقلها إلى العربية عن الفرنسية ومن أهم هذه الآثار: مصر الجديدة 60 مملكة أورشليم، صلاح الدين...وغيرها".[2]

ولم يقتصر التأثير على مؤلف عربي واحد، بل على عدة مؤلفين يميلون لهذا الفن ألا وهو المسرح، فها هو علي أحمد باكثير متأثرا بشكسبير فيقول: مسرحية همام التي ألفتها في الحجاز قد أظهرت فيها تأثري بشكسبير الذي كنت أحتد به إذ ذاك سواء في العلاج أو في استعمال الشعر المرسل. ولكن هذا الشعر لم يستقبل بالترحيب والاستحسان من قبل المرحوم الأستاذ إبراهيم المازني الذي كتب مقدمة المسرحية أشار فيها هذه التجربة في الشعر المرسل[3]. ونلاحظ التأثير بالغرب لدى الكاتب العربي متأثرا بالكاتب الانجليزي شكسبير الذي يعد من رواد الرومانسية القديمة.

ويشير علي الراعي في كتابة المسرح" بدأ صنوع من بعد يضع المسرحيات ويدرب عليها الممثلين ويقوم بإخراجها وإدارتها على المسرح حتى وصل عددها إلى اثنين وثلاثين، أغلبها تصوير للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامه، وانتقاد لبعض مظاهر التخلف والظلم الاجتماعي في تلك الأيام.[4]

1- محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 76 إلى 82.
2- إسماعيل أدهم، إبراهيم الناجي: توفيق الحكيم، مرجع سابق، ص: 15.
3- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص: 11.
4- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شعرية، يصدرها المجلس العلمي الأعلى للفنون والآداب، الكويت، ط 3. 1999م، ص: 6.

وفي هذه المسرحيات يسير الأثر الأوروبي والأثر الشعبي جنبا إلى جنب داخل القالب الغربي وكانت الرومانسية أحد المدارس المتأثر بها، نظرا لاطلاعنا على بنية المسرحية وشكل العرض، وذكرنا سابقا قواعد كل مدرسة وهنا يكون تأثير الرومانسية على المسرح العربي، نظرا لتأثر عدد من الكتاب المسرحيين العرب لهذه المدرسة لهذا سأختار كاتبا عربيا، وهو علي باكثير يمني الأصل له جنسية مصرية وأخذ نموذج من أعماله.

3-2-2- علي أحمد باكثير وأعماله:

ولد علي باكثير في 15 من ذي الحجة 1328 هجرية الموافق ل 21 ديسمبر 1910م. بإندونيسيا لأبوين يمنين، وتوفي في عام 1969م. وتربى في كنف والديه وتعلم القرآن الكريم والعربية، ولقد كانت (سورابايا) مركز التجمع لليمنيين الحضارمة في الجزر الإندونيسية، وكانت لهم فيها مدارسهم ومعاهدهم وصحفهم ومجلاتهم، ولكن حرصا من والده في المهجر أن أرسل علي باكثير إلى موطنه الأصلي في اليمن في مدينة حضرموت لتلقي العلم والمعرفة، ولكي يتربى الولد في وطنه ويتعلم القرآن ويمارس عادات وثقافة بلده، ويعتمد على نفسه بعيدا عن والده، فاصطحبه والده إلى اليمن في مدينة (سيؤذن) وهو في سن التاسعة العاشرة من عمره، وفتحت أول مدرسة في (سيؤذن)، وسميت هذه المدرسة بمدرسة النهضة العلمية، وانتظم علي باكثير في هذه المدرسة أربع سنوات وختم دراسته بها حوالي 1342 هـ. وكان فيها من المتقدمين، وكان ينظم دروسه شعرا بحسب ما يفهمه وحفظ القرآن و دروس التجويد وحفظ من اللغة من الأشعار وقال الشعر وخطب الخطب[1].

وبدأ اشتغاله بالتأليف المسرحي وهو في سن الثالثة عشرة من عمره وكان جل اهتمامه بالشعر ولم يدع كتاب من الشعر للأقدمين أو المحدثين ووقع على يديه إلا وقرأه، وكان مثله الأعلى أبو الطيب المتنبي، ومن المحدثين أحمد شوقي ولكنه لم تفتح له الفرصة على الاطلاع على مسرحياته إلا بعد ما رحل إلى الحجاز، اطلع باكثير على مسرحيات شوقي وكان لها أثر في نفسه، وكيف يصلح الشعر أن يكون مجال واسع في الحياة حين

1- محمد أبو بكر حميد: صفحات مجهولة من حياة علي بكثير، موقع المقالات. 2002/3/19م.
Articles.islamweb.net/media/index.php ?

يخرج عن نطاق ذاتية قاتلة إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الأحداث.[1]

كان علي أحمد باكثير ممتلأ بالثورة ضد المستعمر البريطاني، نظرا لما كان يعانيه بلده من التخلف عن ركوب الحضارة والتأخير في كل ميادين الحياة، فقام بالسخط على الأوضاع الإجتماعية فبقصائد شعرية حسب المناسبات.

"فكتب الشعر بطريقته الحديثة الذي يعوضه على موت زوجته وأوضاع بلاده كان لها أثر في نفسه من الأحاسيس والمشاعر المتصلة بالأمرين فكتب أول مسرحية أسماها (همام أو في عاصفة الأحقاف)، حيث كان يقضي فترة الصيف بين طائفة من أدباء الحجاز.

وسافر باكثير إلى مصر سنة 1932م. والتحق بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حاليا)، حيث حصل على ليسانس من الآداب قسم اللغة الانجليزية عام 1359هـ. 1939م. ترجمة (روميو وجولييت) لشكسبير أثناء دراسته الجامعية بالشعر المرسل وبعدها بعامين ألف مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) بالشعر الحر، ليكون بذلك رائد هذا النوع من النظم في الأدب العربي، تزوج بمصر وحصل على الجنسية المصرية، وكان له صلة برجال الفكر والأدب أمثال العقاد، وتوفيق الحكيم، والمازني، و محب الدين الخطيب، ونجيب محفوظ وصالح جودة وغيرهم.

تنوع إنتاج باكثير الأدبي بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية ومن أشهر أعماله الروائية (وإسلاماه والثأر الأحمر) ومن أشهر أعماله المسرحية (سر الحاكم بأمر الله وشهرزاد) ترجمت للفرنسية و(مأساة أديب) ترجمت إلى الإنجليزية، وكذلك مسرحية (قصر الهودج) كما كتبت علي باكثير العديد من المسرحيات السياسية والتاريخية ذات الفصل الواحد، وكان ينشرها في الصحف والمجلات السائدة آنذاك حصل على العديد من الجوائز. وقد شارك نجيب محفوظ جائزة الدولة التقديرية الأولى مناصفة. وكان النموذج المسرحي في مصر يفتح سنويا بمسرحيته (مسمار جحا) التي تنبأ فيها باحتلال فلسطين.

1- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص: 7.

توفي علي باكثير في مصر في فترة رمضان الموافق 10 نوفمبر 1969م، إثر أزمة قلبية حادة، تاركا لنا إنتاجا أدبيا حيث ألف أكثر من 60 قصة ورواية ومسرحية شعرية ونثرية تناولت التراجيديا والكوميديا[1].

3-2-3: مظاهر الرومانسية في مسرحية قصر الهودج لعلي باكثير:

مسرحية قصر الهودج غنائية تاريخية تتحدث عن شهامة الأمراء من خلال قصة حب كتلك التي شاع ذكرها بين أعراب البادية، كقصة ليلى والمجنون وليلى وقيس وعفراء وعروة، وسواها من حكايات الأعراب عامة و بني عذره خاصة، أما (قصر الهودج) فهي قصة حب سلمى وابن عمها بن مياح[2].

فسلمى وابن مياح تبادلا الحب قبل أن يجمعهما عش الزوجية، وشاءت الأقدار أن يلتقي الخليفة بسلمى فهام بحبها حسب العادة فقد أسره جمالها وحبته ملامحها فلم يعد يطيق نوما ولا يهتدي إلى راحة ولن يعرف الحياة طعما إلا إذا ظفر بها.

فتنكر الخليفة كتلك الحكاية الشعبية وذهب إلى بيت الشيخ عمار بن سعد والد سلمي عن طريق الصحراء الصعيد في مصر. وبيت الشيخ عمار عبارة عن خيمة من خيام البدو، فيها مقاعد خشبية مفروشة بالوبر، وجاء الخليفة متنكرا زاعما أنه ساعي الخليفة، وجاء يخطبها من أبيها، ويكون حوار بين سلمى وابن عمها. حول طلب الخليفة يد سلمى، ويحتج الوالد المسكين على ما كاد العاشق يتفقان عليه للهروب. لأنها لم تفكر بما قد يصيبه من حاكم مصر فيبدي بن مياح ندمه، ثم يهيم على وجهه في الصحراء دون أن يودع الحبيبة الغالية بعدما عرف أن ذلك الساعي لم يكن الخليفة نفسه الذي عرض نفسه وهو لا يعلم أنه يكلم الخليفة بطلبه بزواج من البدوية. "أتى ابن مياح ليودع ابنة العم الحبيبة. إذ لا يجوز له أن يهيم على وجهه في الصحراء ونما وداع، وأخذ شيء من الذكرى، وترتاع سلمي ومعها وصيفتها التي تنسحب إلى الشرفة، تاركه الحبيبين يتناجيان. ويظهر الخليفة فجأة أمام ليلى الوصيفة) فترتاع لرؤيته فيشهد لها أن تمكنت وتبقى في مكانها وإلا فسيقتلها".[3] فسمع

1- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص: 8.7.
2- المرجع نفسه، ص: 18.
3- المرجع نفسه، ص: 19.

الخليفة نجاوي العاشقين، ويرى من شرفة الباب ما يجري بينهما فبعد أن أعطيته مبلغا من المال ورفضه ابن عمها فتاتي بخمار أسود قديم فيأخذه يقبله ويدخل الملك ويأمر بسجنه في القصر وجلست سلمى في القصر وبعد خمسة شهور يأتي والدها لزيارتها فهذا هو يراها شاحبة فيسألها عما بها. فلا تستطيع الإفضاء بما في نفسها وتنخرط في البكاء، فيسأل الشيخ عمال الخليفة إذ كانت سلمي قد أساءت له فيؤدبها. فيحكي له الخليفة عن زيارة بن مياح لها في جوف الليل فيثوب الأب ويطلب من الخليفة لكي يذبح بن مياح، ويذبح سلمى ولكن الخليفة يأمره بالرجوع إلى مجلسه فلا يجوز أن يقتل جار الخليفة، ويقول الخليفة أنه طلق سلمى منذ تلك الليلة التي دخل فيها بن مياح 20 ألف صرفة لها وتعود سلمى إلى البادية مع زوجها بن مياح[1].

يقول علي أحمد باكثير في كتابة المسرحية "لقد حرصت على أن أجعل من مسرحية (قصر الهودج) التي نظمتها موسيقيا ما أمكن لتكون صالحة للتلحين والغناء، ولم أتقيد فيها ببحر واحد. بل استعملت مختلف البحور حسبما يقتضي المقام مراعيا في ذلك مطابقتها لحالات التعبير المختلفة متحاشيا لاطراد البحر الواحد والقافية الواحدة ما أمكن حتى لا تكون المسرحية مجموعة من القصائد مضت بعضها إلى بعض، كما حرصت على التنويع في القوافي ليكون ذلك أبلغ من التنغيم [2].

ونلاحظ نماذج من الحوار عندما يأتي الخليفة متنكرا بزي رسول ليخطبها للخليفة فتخاطبه معتذرة بارتباطها بابن عمها ابن مياح، ولم يستطع إقناعها بقبول الخليفة.

انقلب يغازلها لنفسه بحسب رسول الخليفة.

القادم: عشت يا سلمي طليقة لست للمدن صديقه

لا تحبين مغانيها ولا الدور الأنيقة

سلمى: لطف الله بحالك قد فهمت الآن قصدي

القادم: كيف لا أفهم ذلك والذي عندك عندي

أنا من رأيك يا سلمى وميلي ميلك...

1- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص: 20.
2- المرجع نفسه، ص: 18.

سلمى: عجبا:... هل أنت مجنون؟

القادم: نعم يا نور عيني أنا مجنون بحبك[1]

نعم يا نور عيني والورد بخدك

قسما بالدر في ثغرك حنانك بعبدك

إنني عبد يا سلمى

سلمى: (غاضبة) حسبك اخرس قطع الله لسانك

القادم: يا حياتي حفظ الله رمانك[2].

أتحبين لسانا يتغنى بتعبيرك وجمالك وشعاعك

سلمى: بل لسانا كاذبا خنت به عهد أميرك باحتيالك وخداعك

القادم: كيف يمحو صبا هام بك حبك لخالد أولاه الخلود

سلمى: سيف مولانا الخليفة سعيا فيك غدا من جنونك

القادم: ليس بي للقتل خيفة فلقد دقت الرد من عيونك[3]

ولا ريب أن الموضوع له دخل في اختيار لغة المسرحية فلا مجال للغة الشعرية مثلا في الموضوعات الاجتماعية والسياسية وإنما مجالها في الموضوعات التي تعالج المشكلات الكبرى في الوجود الإنساني التي تتجاوز حدود الواقع المادي والنفسي وتتطلع إلى سراديب اللاشعور.[4]

أما الفصل الثاني: والذي تجري أحداثه في جزيرة الفسطاط من (الروضة) الذي بناه الخليفة لزوجته وحبيبته البدوية ومن حوله ضربت الخيام العربية كأنها حي من أحياء البادية.

أما الفصل الثالث: تجري أحداثه في قصر الهودج نفسه وتجري الأحداث بعد خمسة شهور على سجن بن مياح. ونستنتج أن الكاتب ينتمي إلى المدرسة الرومانتيكية الرومانسية، وتنطبق على النص قواعد الرومانسية من حيث الزمان والمكان الذي يتقيد بوحدة الزمان والمكان والفعل موضوع المسرحية أنه الحب الذي يمتلك القلوب للعاشقين فيضحون بكل

1- علي أحمد باكثير: مسرحية قصر الهودج، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة والنشر، د. ط، د. ت، ص: 25.
2- المرجع نفسه، ص: 19.
3- المرجع نفسه، ص: 26-27.
4- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص: 21.

شيء في سبيل الحبيب، وبن مياح يخاطر بنفسه من أجل نظرة وداع لحبيبته وسلمى تضحي بالمال والجاه والعيش الرغيد في قصر أسطوري من أجل ابن عمها وحبيبها ابن مياح.

إن النص يندرج ضمن هذه القواعد المذكورة لهذه المدرسة تسيطر عليها العاطفة وتحرك الحوار والصراع بين الشخصيات حتى يصل إلى ذروته بطريقة جميلة، ولغة شعرية بسيطة غنائية والتي تتوفر فيها صفتان لا غنى للمسرحيات الغنائية عنها وهي:

أ- تصوير لغتها بحيث يفهمها الجمهور العادي بدون صعوبة مع احتفاظها بالإشراق والروعة الشهرية.

ب- اختيار الأوزان والقوافي الملائمة لموقف الرواية المختلفة، والعمل على أن تغلب عليها الموسيقى اللفظية والمعنوية التي تساعد الملحن على بلوغ الغاية في تلحينها.[1]

إذا عدنا إلى المسرحية وتأملنا في اللغة، نجد أن المؤلف قد تمكن من تطويع اللغة، بحيث يفهمها الجمهور العادي، وتحقيق هذا الشرط ليس سهلا في مسرحية شعرية تاريخية، فأكثر الذين كتبوا المسرحية الشعرية التاريخية أو النثرية فنهم الخط أو التوفيق في تطويع اللغة، ومع هذا التطويع بقي أسلوبه شاعريا ومشرقا، حافظ فيه على المستوى الذي استقر له في مسرحياته الشعرية الأخرى كما في (شادية الإسلام) و(اخناتون نفرتيتي).

لون الشاعر أوزانه وقوافيه، فلم يقف ضمن إطار الوزن الشعري الواحد والقافية الواحدة بل بلغ هذا التنوع في البيتين أو الثلاثة في حوار الشخصية الواحدة، ليحقق الشرط الثاني في اختيار الأوزان والقوافي الملائمة لمواقف الرواية المختلفة، وهذا نوع من الموقف في هذا البيت.

عمار: أتنويان الرحيل؟ ويحكما

سلمى: (مضطربة) لا يا أبي

عمار: قد سمعت قولكما

فكرتما في صفا عيشكما ففكرا في حياة شيخكما[2]

1- علي أحمد بكثير: مسرحية قصر الهودج، مرجع سابق، ص: 20-21.

2- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847-1914م. مرجع سابق. ص: 401.

"إن أسمى عرض أخلاقي يرمي إليه الكاتب بكثير في أكثر أنواع المسرحية رقيم هو تعليم القلب الإنساني عن طريق ما يميل إليه وما ينفر منه حقيقة نفسه ومقدار حكم محكمه بالإنسان وعدله وإخلاصه وتسامحه ولطفه يتوقف على مقدار علمي"[1]

وفي حوار بين الخليفة المتنكر في صورة الساعي لخطوبه الفتاة للخليفة نقرأ هذا الحوار:

عمار: ما تقول؟

القادم: لا ولكني رسول

عمار: رسول إلي؟

القادم: نعم

عمار: مرحبا بك، خيرا أتى به. من أرسلك؟

القادم: مليك البلاد

عمار: يعيش الخليفة

القادم: بشأن فتاتك سلمى فهل...أصرت على رفضها الخليفة

القادم: أيأمرها بالرضا فتطيع؟[2]

وهكذا؛ يستمر الحوار مفتتا للأبيات التي نسجها على الطريق العمودية مع أن باكثير رائد شعر التفعيلة كان بإمكانه أن ينسجها على منوال الشعر الحر شعر التفعيلة الذي سبق له أن ترجم وقدم مسرحية (روميو وجولييت) في ترجمته عن الانجليزية شكسبير.[3]

فقد نجح علي أحمد باكثير في رسم المعالم الجسدية للشخصيات. بينما نجح في تصوير بعديها النفساني والاجتماعي، كما نجح في إبراز الصراع بأنواعه بين الشخصيات المتضادة بين الشيخ عمار وسلمى وابن مياح من جهة، وبين رسول الخليفة من جهة أخرى، ثم بين

1- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847-1914م، مرجع سابق، ص: 401.
2- علي أحمد باكثير: مسرحية قصر الهودج، مرجع سابق، ص: 17- 18.
3- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص: 21.

سلمى الزوجة وابن مياح العاشق الولهان، ثم بين العاشقين من جهة وبين الخليفة من جهة، ثم بين سلمى وابن مياح من جهة أخرى، فقد تعددت جهات الصراع في هذه المسرحية الشعرية الغنائية.

انطلق باكثير من مبادئ إسلامية ركز على القيم الأخلاقية وسياسية كانت أو اجتماعية أو تاريخية لأنه يهدف إلى تربية الناس عليها. وإذا ذكر بعض السلبيات، فمن أجل إبراز تلك القيم الاجتماعية، باكثير في مسرحيته هذه لم يغرس دوقا ولم يرع شخصية ترتكب منكرا، بل أكد على معاني الحب الطاهر العفيف والمشاعر النظيفة وعلى قيم الحق والعدل والمروءة والشهامة والإنصاف، وهي كلها قيم عربية إسلامية انبثقت منها عادات وتقاليد أهل الحضر والقرى، في البيئات الإسلامية سواء كانت في قلب القصور، أم في قلب الصحراء.

المبحث الثالث:

الواقعية الغربية والمسرح العربي

3-3-1- تجليات المدرسة الواقعية الغربية في المسرح العربي

يعد القرن التاسع عشر الميلادي تاريخ لظهور المدرسة الواقعية، أو المذهب الواقعي الذي تناول قصص وروايات ومسرحيات واقعية انتزعت من الحياة الواقعية الصميمة والشيء الواقعي هو الشيء الذي تحول إليه الشيء الطبيعي بعد أن تأثر بتلك العوامل التي صنعها المجتمع بما توضع عليه من تقاليد، وعادات، رومانسية، وقوانين، وشرائع بأسس ومبادئ قام عليها، بدعوته إلى الإستفادة من معطيات العلم الحديث فيحول النقص إلى كمال بالعلم والمعرفة، فيتحول الأعمى إلي بصير والضعيف إلى شجاع، فالاهتمام بتطبيق النظريات العلمية الحديثة في إصلاحه وفي فهم الإنسان وتوجيه الفن في خدمة المجتمع وتقوية روح التعاون بين الناس، والاهتمام بتصوير الحياة الاجتماعية وبالطبقات الدنيا التي أعرض عنها الكلاسيكيون ونسيها الرومانسيون، وجاءت الواقعية كردة فعل على الذاتية الرومانسية داعية إلى موضوعية تصوير الواقع كما يجسده الأديب. فهي فلسفة خاصة في فهم الواقع.[1]

و كما أشرنا سابقا تتعدد أنواع الواقعية منها النقدية ومن أعلام هذا الاتجاه (ايميل زولا) الفرنسي والذي بنى قصصه على نظريات العلوم الحديثة مثل نظرية (أصل الأنوار وقانون الأثر للجسم للبيئة). "كان من نتائج التقليد للواقعية الطبيعية بالعلوم التجريبية أن تفت على الإنسان حرية الإرادة والاختيار وترى أن الإنسان يتصرف وفق ما تمليه عنده واجهته العضوية،وهذا ما جعل بعض النقاد يصفون الواقعية الطبيعية بالجبرية وتحول العمل الأدبي علي أدبهم إلى ما يشبه بالعمل المخبري".[2]

فكان للواقعية الجديدة (الاشتراكية) أثرا في أدبنا العربي، نظرا لأنها حتمت على الأديب أن يثبت في إنتاجه للأمل والتفاؤل حتى من أحلك المواقف عكس الواقعية الانتقادية المتشائمة، ونادت الواقعية الجديدة إلى الالتزام بأهداف الطبقة العاملة، وكان من دعائمها (ماياكوفسي) شاعر الثورة الروسية الذي يرى أن للشعر رسالة اجتماعية، ويجب أن

1- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، مرجع سابق، ص: 255.
2- ماري إلياس/ حنان قصاب حسن: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض الواقعي والمسرح، مكتبة لبنان. ط.1، 1997م، ص: 1.

تتجاوب مع الوعي الاجتماعي، ومن ثم على الشاعر ألا يكون ذاتي، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما فيه من قضايا واهتمامات فأصبح الشعر يعبر عن الوجدان الاجتماعي.

" كانت الواقعية الجديدة أقرب أنواع الواقعية إلى الذهنية العربية والمزاج العربي لذلك، فإن الواقعية في الأدب العربي الحديث جنحت إلى التفاؤل بحكم اتصال الواقعيين بالعرب وبالتراث العربي الإسلامي الذي تطبعه نظرة التفاؤل فالإنسان خير وشر وجانب الخير هو الأصل فيه". [1]

توجه المسرح العربي في بداية القرن لاستقاء المواضيع من الواقع في مرحلة لاحقة، وصار هناك تباين كامل للشكل الواقعي، ولأعراضه المسرحية في الدراما والميلودراما والكوميديا واستمر ذلك حتى بعد انحصار الواقعية في المسرح الغربي بعد 1956م.

وبعد فترة ازدهار المسرح التاريخي العربي والمسرح الشعري جاء جيل جديد من كتاب المسرح ربطوا أعمالهم المسرحية بالواقع السياسي والاجتماعي، والمحلي والعربي وطرحوا القضايا الحياتية التي تهم شريحة كبيرة من المتفرجين، من أهم هؤلاء الكتاب نعمان عاشور (1918م- 1987م) الذي كتب عبلة الدوغري (1963م) ومسرحية الناس اللي فوق الناس والناس لي تحت الناس، والكاتب ميخائيل رمان (1920م- 1973م) الذي كتب مسرحية (الدخان)، وسعد الدين هبه (1925م) الذي كتب (سكة السلامة) سنه (1964م)، ومحمود تيمور (1894م- 1973م) الذي كتب (المخبأ) سنه 1942م وحفلة شاي (1943م)، وتوفيق الحكيم (1898م- 1987م) الذي جمع أعداد من المسرحيات المستمدة من الواقع تحت اسم المسرح والمجتمع، وغيره من الكتاب العرب الذين كتبوا وتأثروا بالواقعية في التأليف وفي الإخراج والتمثيل[2].

أراد الكاتب المسرحي في هذه المسرحيات أن يستمد شخصياته وأحداثه من محيطه الذي عاش فيه فمعظمهم أشخاص عرفهم وعاش معهم ووجد أنهم متميزون، فتحدث عنهم في مسرحياته، كما أنها أحداث عايشها وربما شارك فيها فراح يجسدها في مسرحياته.

1- فاضل خليل: (الأدب والفن)، الحوار المتمدن، العدد 2189م، (تاريخ- 12-02-2008م).
www.alhewar.org/debat/show.art.asp
2- كمال الدين حسن: المسرح والتغير الإجتماعي في مصر، مرجع سابق، ص: 249.

لقد شهد المجتمع العربي في العصر الحديث فوارق اجتماعية كبيرة بين طبقات الشعب العربي، كما شاهد جدل عنيف بين الأدباء حول كيفية الاستفادة من الحضارة الأوروبية الوافدة، كما شهد أوضاع اجتماعيه سيئة، وتقاليد بالية، وغير ذلك من المفاسد والعيوب الاجتماعية التي تفشت في المجتمع العربي في ظل الاستعمار، والتعدد الحزبي الفاسد، وفي ظل النظام الاقتصادي المسيطر على اقتصاد البلاد، كل هذه المفاسد الاجتماعية كانت دافع قوي لأدبائنا إلى تناول هذه الأوضاع في محاولة لعلاجها وإحلال أوضاعها صالحة في مكانها وهناك إنتاج غير في تلك الحقبة[1].

انطلقت الثورات في الوطن العربي واستطاعت أن توقد في المثقفين إحساسهم بقوميتهم، وأن توقظ وعيهم وتعطيهم الفرصة للجهر بما في صدورهم فظهر الكاتب المسرحي المنتمي للمجتمع وللفكر الثوري الذي غلب عليه الطابع الاشتراكي، وبدأت الواقعية الاشتراكية والنقدية تجد مناصرين لها، وانطلق الكاتب المسرحي بوعي واقتدار وبتفاعل مع الأحداث العظام والتغيرات الكبرى التي بدأت المسرحية العربية الاجتماعية تأخذ شكلا جديدا لم تعد مسرحية نجم بقدر ما أصبحت مسرحية شخصيات تحمل أفكار أو آمال وقدرة وإرادة على الفعل.

"بدأت علاقات جديدة تظهر ورؤى ووجهات نظر متعددة إزاء التغيير وعوامله وأحداثه في الظهور ويتبلور دور الكاتب الاجتماعي الذي يحمل هم وفكر الطبقتين الوسطى والدنيا اللتين أنجبتا للمسرح أبطالا لم يكن يعرفهم من قبل.[2]

وقد استفاد المسرح كثيرا من الانفتاح الثقافي الذي صنعته الثورات خاصة على بلدان أوروبا الاشتراكية، والذي كان التعرض لها ولثقافتها قبل الثورة أكتبه بمحاولة الانتحار بهذا الانفتاح نفذت الحياة المسرحية بروافد جديدة أفادت المسرحية العربية، وانعكس هذا على تطور المسرح في الكتابة والعرض.

تعددت المدارس والأشكال المسرحية وتنوعت الصراعات والمضامين، وقد حظي الصراع الطبقي بوضعه عصبة التحول الاشتراكي بكثير من اهتمام الكاتب، كما ظهر آثار

1- عبد اللطيف محمد سيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، مرجع سابق، ص: 56-77.
2- كمال الدين حسن: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سابق، ص: 250.

الانفتاح على الغرب والشرق في تعدد المدارس المسرحية، والتي أظهرت أعمالها سواء مترجمة أو معربة أو مؤلفة ولكنها تعتمد على أفكار وتكتيك هذه المدارس كما في مسرح نعمان عاشور، وتمثيله لمسرح تشيكوف وبرنارد بللو وغيرهم[1].

فتعددت الواقعية الجديدة إلى نقد المجتمع نقدا مرا، عن طريق إبراز السعادة اليومية إلى جانب التراجيديات اليومية التي كادت تزخر بها حياة ما بعد الحرب الثانية، ويمثل العالم الشكل في الواقعية الجديدة الطبيعية وغرابة الظروف، وعلاقات الناس بالحياة الواقعية التي يعيشونها[2].

فتأثير الواقعية لم يقتصر على مسرح عربي محدد، بل تجاوز أغلبية المسارح العربية نظرا للظروف الاجتماعية التي كانت تمر بها المجتمعات العربية، وما تفشى من أخلاقيات غير حميدة في المجتمع العربي من آثار الاستعمار، وكان لا بد للمؤلف المسرحي أن يناقش أمور المجتمع ومشكلاته متأثرا بكتابات هنريك أيمن المسرحية وترجموها وجسدوها على خشبة المسارح العربية، ولا زالت هذه الأعمال تتناول في العديد من المسارح العربية حتى يومنا هذا.

كما تأثر المخرجون العرب بالمخرج الروسي (استنسلافسكي) ونظرياته المسرحية في إعداد الممثل وصدقه الداخلي والإيمان بما يعمله ويجسده على خشبة المسرح، وتناول الواقعية كمدرسة تدرس في أغلب الأكاديميات والمعاهد المسرحية العربية على غرار الواقعية في فن إعداد الممثل.

لم يقتصر تأثير الواقعية على المؤلف فقط بل تجاوز إلى الممثل والمخرج والمدرسة الأكاديمية على حد سواء فتعود إلى الواقعية بأصولها إلى التوجه الجمالي الذي كرسته البورجوازية وبلوره الفرنسي (دونيه ديدرو 1713م- 1784م) ويقوم على الإبهام بالواقع وكان تشكيلهما كمذهب فيه بعد نتيجة مباشرة للتغييرات الاجتماعية والعلمية التي عرفها القرن التسع عاشر، وعلى الأخص الفلسفة الوضعية التي يمثلها الفلاسفة الفرنسيون (هيدولت تين وسانت بوف وأوجيست كونت) والفلسفة الاشتراكية الطوباوية التي يمثلها (سان سيمون

1- كمال الدين حسن: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سابق، ص: 252.
2- كمال عيد: المسرح بين الفكر والتجريب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط. 1، 1984م، ص: 740.

وشارل غوربيه) ومن هنا جاءت الواقعية رد فعل على مذهب الفن للفن في الشعر وعلى توجه الرومانسية. فالواقعية فن لا يأتي من الخيال أو من الذهن. وإنما من ملاحظة الواقع بشكل دقيق. ولا يهم الواقعية كمفهوم أسلوبي فحسب وتأثرنا به، بل أن يكون لكل جيل له واقعيته، ليست ما يرمى على جيل بالواقعية التي ورثها من خلفه. وعلى المسرح العربي اتخاذ واقعيته الخاصة بمجتمعاته، فنهج كثيرا من المؤلفين العرب على غرار هذه المدرسة فألفوا العديد من المسرحيات، ومن هنا كان لابد علي أن أختار نموذج للمسرح العربي نهج غرار الواقعية الغربية منطلقا من واقع حياة المجتمع الذي عاش فيه وهو نعمان عاشور.

3-3-2- نعمان عاشور(1918-1987م) حياته وأعماله:

يعد نعمان عاشور واحد من أبرز الذي أمدوا المسرح المصري والعربي بالنصوص المسرحية وترك تراثا كبيرا من مسرحياته المتنوعة. ولد بمدينة (ميث طمر) بمحافظة الدقهلية عام 1918م، بدا ولعه بالمسرح وهو في سن صغير، والذي كان دائما يتردد على المسرح في القاهرة، وكان مغريا بالاطلاع والقراءة ولعل الحظ أتاح له ذلك، فجده كان يمتلك مكتبة ضخمة تضم العديد من المؤلفات في مختلف العلوم والميادين ومن كتب التاريخ والأدب والدين وغيرهم.

"أكمل نعمان دراسته حتى وصل إلى الجامعة فتخصص في اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول، وحصل على الليسانس فيها عام 1942م. اتصل نعمان بالحركة الأدبية التي برزت في مصر أعقاب الحرب العالمية الثانية التي اهتمت بمشكلات المجتمع وهمومه. وبرز اسمه بين كتيبة من الأدباء والمثقفين الشباب من طليعة النهضة الأدبية والفنية في الخمسينات والستينات".[1] واحتك نعمان عاشور بالتمثيل المسرحي مع زملائه في بعض المسرحيات الشكسبيرية واطلع على الأدب العالمي لمشاهير الكتاب أمثال (هنريك أدمن، وأنطون تشيكوف) ، ويعرف عاشور أنه أبو المسرح المصري والفارس الدرامي للواقعية، حيث تركزت أعماله داخل ما يسمى بالكبارية السياسي والكوميديا الساخرة، فهو يؤمن بأن الكوميديا أفضل الطرق لعكس الواقع خاصة عندما يكون مؤلما.

1- كمال الدين حسن: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سابق، ص: 157-158.

"أهم ما يميز مسرح نعمان عاشور أنه يضع يده على مباشرة على واقع ندركه ونلمسه غير أننا لا نملك تفسيره فمسرح نعمان عاشور اتسم بالمحاكاة والمعايشة وقد حمل نعمان ريادة الدراما الواقعية على مدى ربع قرن، فأصبحت الدراما على يديه قصة حقيقة من الحياة يصوغ فيها أنماطا وشخصيات ليلقي بها داخل عالمه الدرامي الواقعي."[1].

جاءت تجربة نعمان عاشور المسرحية مواكبة للتغييرات الجذرية التي شهدها الواقع المصري بعد ثورة 23 يوليوز 1952م من خلال نصوصه التي تخلخلت في بنية المجتمع المصري فجاءت موارده بالحياة لتقدم ما يشبه التاريخ للشخصية المصرية، عبر لغة حية مفعمة بالتفاصيل، ما أهله بأن يصبح رائدا للواقعية المصرية في المسرح فيما بعد ثورة يوليوز 1952م هذه الواقعية التي بدأت منذ فترة مبكرة مع محمد تيمور الذي يعتبر أول كاتب واقعي في بداية القرن العشرين.

وقد جاء نعمان عاشور بعده بنصف قرن والذي حمل إضاءة جديدة وهي أنه يحمل في داخله فكرا ثوريا ونظريات ثورية لتغيير المجتمع، في مجتمع يعتمد على الإقطاع وسيطرة رأس المال إلى مجتمع اشتراكي وقد جاء مسرحه معتمد على الفكرة الاشتراكية. وهو بذلك يعتبر ممثل اليسار في المسرح المصري في تلك الفترة.

فالإضافة إلى كونه كاتبا مسرحيا فهو أيضا مفكر كبير وقد أفاد المسرح في كتاباته الدرامية التي قدمت رؤية مغايرة.[2]

كتب نعمان عاشور عددا لا بأس به من مسرحيات الدراما الواقعية الاجتماعية منها المغناطيس. 1955م، الناس لي تحت الناس 1956م. وعفاريت الجبانة – الناس لي فوق الناس 1957م. سينما أونطه 1958م – صنف الحريم 1959م، عائلة الدغري 1963م – عطوة أفندي قطاع عام 1965م. وأبو الطحين 1966م، سر الكون 1970م. برج المنابغ 1975م ولعبة الزمن 1980م.[3]

1- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د. ط، د. ت، ص: 132.
2- كمال الدين حسن: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، ص: 152.
3- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 132.

وتعد هذه المسرحيات وغيرها دراما اجتماعية تعالج مشكلة نابعة من التناقض الذي يقوم بين البيئة والواقعية بما تمثله من قيم اجتماعية زائفة. وبين سعي الفرد لتحقيق انتصار على مده القيم طموحا إلى السعادة، فهي نوع الكوميديا الهادفة الحادة التي تهتم بالقصة المسرحية فتدفعها من خلال مشاهدة فن التهريج لتخفيف الملل الذي تبعثه المناقشة، وتؤدي سلسلة المناقشات إلى المنظر الكبير الذي يقود الأزمة إلى حل. وهذا ما نراه بصورة واضحة في مسرحية (عطرة أفندي قطاع عام) والمسرحية كسائر مسرحيات نعمان عاشور تحرص على القصة المسرحية التي تحرك في مجال مسرحي محدود له بداية سطور من خلال المناقشات إلى الحل.

3-3-3- ملامح الواقعية في مسرحية (وابور الطحين) لنعمان عاشور:

لقد لاحظ بعض النقاد العرب أن عاشور كان متأثرا بتشيخوف وابسن وغيرهم من الكتاب الواقعيين، ويعترف عاشور بنفسه بهذا التأثير. أنه كان يود تشيخوف والذي كشف في نفسه قابليات ما كانت لتظهر لو أنه لم يقرأ له. واتضح تأثير تشيخوف فيها في عدد من مسرحياته التي خرجت على الشكل التقليدي من البداية والأزمة والحل.

تشير نادية فرج إلى النتيجة نفسها حول تأثير شيخوف على عاشور، غير أنها توضح أكثر حيث تقول "وبرغم إلحاح عاشور على استقلاله عن التقنيات الأجنبية لا يمكننا أن نلاحظ تأثيرات المؤلفين المسرحيين الروس، مثل جوركي وتشيكوف."[1]

ويتجلى هذا التأثير في مسرحيات عاشور كمسرحيات تشيكو، تقوم على توالي الأحداث في خط ذي بداية ووسط ونهاية كأنها تقوم على ترتيب مكاني للأحداث في الزمان. حيث تتصدى تفاصيل الحياة اليومية التي يبدو ظاهريا تافهة.

عند قرائتنا لبعض مسرحيات عاشور، نلاحظ تأثره بأسلوب تشيخوف في رسم الشخصيات وهي عادة من عامة الأشعب وهي مركز الاهتمام، فتصوير حياتها طريق مقابلة من خلال حوادث تختار بعناية من حياتها اليومية، ويتطور الحديث عن طريق مقابلة تحريكات الشخصيات ويستخدم لتأكيد فرديتها. وليس هناك شخصية رئيسية في مسرحيات

1- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960م-1970م والتأثير الغربي عليها، دار الأدب، بيروت، ط.1، 1983م، ص: 49.

عاشور أو تشيخوف أو إبسن. بل المجموعة كلها، وطريقة الحياة هي البطل كما أشرنا سابقا في مسرحية عدو الشعب لإبسن كيف كان أسلوب الدكتور ستوكمان مع أفراد عائلته وهما يسردان حوارهما عن مشكلة الحمامات وصراع بين الدكتور وأخيه الذي يملك القوة والقانون ولكن ستوكمان يملك الحق.

إن عاشور له طريقته في الكتابة يؤيد حكم النقاد يقول " أنه يعالج الموضوع من خلال الشخصيات فبدون ملاحظته عنهم. وتكون هذه الملاحظات أحيانا دقيقة ومفصلة. ويحدد علاقات الشخصيات ببعضها، وبعد ذلك كله يدخل الحدث ويطوره". [1]

تبدأ مسرحية وابور الطحين بحوار بين الخالة بهانة وفاطمة وكلا معها كيس من القمح الذي جاءت تطحنه وما يعانيه في وابور الطحين.

فاطمة: يجي الوابور عجز خلاص. والمكنسة نامت ولا لها جومه واحنا حنفضل مصدبيلهم لحديث امته، لما تجي حصتي ...

الخالة: كثر الكلام ما يجيش همه، اجعدي يا بنت واهدي مطرحك[2]

فاطمة: ما عدش ناجص إلا نجف ونزمر له، اعزتنا جرود (تصنع من كفها زمارة) توت يا وابور...يا وابور توت

الخالة بهاتة: سخطة تسخطك. يا بت اجعدي.

فاطمة: وهي دي مش المكنة اللي كانت بتشر الغلة في طحنة واحدة ولا كأنها مية شادوف، وجفت ليه مرة واحدة، دي لفتها ولا ألف دراع، عاوزين يرجعونا لتدوير الرحى.

الخالة بهانة: بس يا فاطمة، انت بالعة راديو على الصبح كثر الكلام ما يجيبش همه زي ما جلت.

فاطمة: وجعد ساكتة وكفي تحت صدفي...

بهلول: قومي يا ولية انت وهي.

الخالة: لا جايمين ...

فاطمة: مش جا يمين

1- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 132.
2- نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وابور الطحين، الهيأة المصرية للكتاب، ج، 2. 1976م، ص: 14.

بهلول: فزوا جوام، دانتو هنا من البدرية هو وابور ولا شيخ بمجام.[1]

يؤكد نعمان عاشور علي تسلط الأعيان والعمدة على وابور الطحين وعدم السماح للفلاحين بممارسة حقوقهم المدنية ونلاحظ ذلك في الحوار التالي.

صفوان: سر المكنة قبل المولد طوالي، قالو نقف، ووقفوها

جودة: أنا حالف ما أدورها إلا بشروط الفلاحين كلتها

غندور: أمال إيه اللي حصل

صفوان: ذا اللي كانو عاوزينه. بحاولو السلب والنهب على المولد وبعدها يرجعوا للمكنة من ثاني أول من المولد ينفض.

غندور: يجو يجيا بلوني، هي هاها...ها أو

صفوان: مش حيفا بلوك انته حيقاتلوا جودة ويجبروه يشغلوها

غندور ما يقدروش؟

صفوان: مدام معاهم الفترة يقدروا...إنما إحنا لو لمبينا عليهم الفلاحين اللي يمكن يرضوا بشروطنا...

تهامي: طب وإذا ما رضوش؟

صفوان: في الساعة ذي ،جودة يختفي من الفكرة، يخرج للبر الثاني، ولا لأيها بلد وحجته معاه..

تهامي: يا سلام على نباهتك، وذا كله على شان إيه يعني

غندور: الحكاية حتطول يا غندور.[2]

فالأفكار التي ردد صداها نعمان عاشور في مسرحية (وابور الطحين) ليؤكد بها وينادي بضرورة ملكية الشعب لوسائل الإنتاج وأدواته، وتعد مسرحية (وابور الطحين) الذي يتحكم فيه أعيان البلدة بعد أن سلبوا الشعب من الفلاحين أسهمهم التي ساهموا بها منذ البداية عند إنشاء (الوابور) في ملكية تعاونية ونلاحظ هذا في الحوار التالي:

الخصيري: هم اللي جو لنا برجليهم

1- نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور مسرحية وابور الطحين، مرجع سابق، ص: 14-15.
2- المرجع نفسه، ص: 70-71.

سليم: وباعوه لنا بأيديهم.[1]

تهامي: أجبرونا كلنا... وأصدروا الثاني... اللي يبيع يزرع واللي ما يبيعش ينحرم من الزراعة

غندور: وهديتوا

بعض الأعيان: الطاحونة بتاعتنا

جودة: طاحونة الأهالي ونتو سارقينها...ولدي الدليل بين أيدينا هاتوا كعوب الأسهم.

صفوان: وليه يا أم الخير؟ أم الخير: خذو الورج من بطن الولا

جودة: (يمسك الأوراق) من الساعة دي الوابور ملك لجميع الأهالي

الأعيان: الماكنة إحنا أصحابها.[2]

بعد أن انكشفت الأعيان وألاعيبهم ومؤامرتهم ضد الكاذبين من أبناء الشعب الذين استطاعوا بتكتلهم واتحادهم، أن يخذلوهم ويعلنوا أحقية الشعب (بالوابور) وبملكيته.

تهامي: صاحب المكنة اللي يشغلها

جودة: زي ما صاحب الأرض زراعها.

شلبية وجودة: المكنة مشيت بأيدينا.

صفوان: والبني آدم سيد المكنة (يشير للجميع)

الخصيري: (للعمدة) للدرجة دي يا عمدة وساكت

سليم: يا عمدة قوم هات الأمور

الأعيان: يا عمدة قوم هات الأمور يا عمدة قوم هات الأمور

فحوار الشخصيات سريع وحي وشخصيات عاشور تفهم بعضها وتستجيب لبعضها وينهي عاشور مسرحيته بإعلان الثورة الاشتراكية موكبا لاهم حدث في هذه الفترة وهو إلان الثورة الاشتراكية وملكية الشعب لوسائل الإنتاج.[3]

1- ، نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وابور الطحين، مرجع سابق، ص: 95.
2- المرجع نفسه، ص: 95-96.
3- المرجع نفسه، ص: 96.

فعندما يقف العمدة حكما بين الفريقين المتخاصمين وكما فعل (كورني وموليير) بإدخال السلطة لفض النزاع لإعطاء الحكم شرعيته، يصر العمدة حكمه بوصفه ممثلا للسلطة.

العمدة: (موجها حديثه لشيخ الفقراء) إطلع قدامك يا أبو مندور خلي الغفر على الكفر... تدور وتنادي على ما جاش يسمع عز المساء وفي الفجرية...

جوده: (يلاحقه) والمكنه تبقى اشتراكية (الأهالي يصفقون مرددين وراء العمدة وهم يغادرون المسرح متجهين للكفر) المكنة بقت اشتراكيه المكنة بقت اشتراكية.[1]

وهنا نلاحظ إنهاء عاشور لمسرحيته بإعلان الثورة الاشتراكية، مواكبا لأهم حدث في هذه الفترة وهو إعلان الثورة الاشتراكية وملكيه الشعب لوسائل الإنتاج.[2]

رأى العمدة أن القوة ستتحرك إلى الشعب فانحاز إلى جانبهم، فكيف له هذا التحول، وهذا ما دعا البعض إلى اتهام نعمان عاشور بفرض نهايات غير منطقيه و ترديد شعارات لا مجالها ولا هدف منها إلا الدعاية لفكر اشتراكي أو مواكبة الشعارات والتطورات الاجتماعية التي يمر بها المجتمع في هذه الفترة، وهذه الظاهرة قد نلاحظها في عدد من أعماله المسرحية مثل (الناس اللي تحت الناس والناس اللي فوق وسينما أونطة وهنا في ابور الطحين وغيرها).

وقد لاحظ النقاد على مسرح نعمان عاشور على نحو ما يرد أحمد صالح في كلمته التي قيم بها مسرحية (بلا دير) أحد تأليفات عاشور فيقول: "من أبرز مميزات نعمان عاشور كمؤلف درامي أنه يضع يده منذ بداية الكتابة على الحركة الجدلية للمجتمع وهو أكثر كتابنا اهتماما برصد الصراع الطبقي واكتشاف حركته. وتكاد مسرحياته جميعا تدور حول الطبقات"[3].

كما يتفق النقاد في عرض مسرحية نعمان عاشور (الناس اللي تحت الناس) في عام 1956م. تعتبر بداية مرحلة جديدة في تاريخ الدراما المصرية ويصف جلال العشري هذا

1- نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحيه وابور الطحين، مرجع سابق، ص: 96.
2- كمال الدين حسن: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سابق، ص: 159. 185.
3- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 138.

التحول (مع الناس اللي تحت الناس) انطلقت شرارة المسرح المصري الجديد من حيث اللغة الفصحى استدل بها اللغة العامية، والحوار الذهني الخالص استبدل به الحوار الدموي المليء بالعفوية والحرارة والشخصيات المتخفية المستدعاة من جوف التاريخ استدل بها شخصيات واقعيه نصافها كل يوم في عرض الطريق، والعقدة الدرامية التي تقضيها تقاليد المسرح استبدل بها المشكلة الاجتماعية النابعة أصلا من ظروف الحياة.[1]

ونلاحظ ذلك في الحوار التالي:

العمدة: المكنة تبقى اشتراكية (الأهل يصفقون مرددين وراء العمدة وهو يغادرون المسرح متجهين إلى الكفر، المكنة بقت اشتراكية... المكنة بقت اشتراكية). وهنا نلاحظ إنهاء عاشور لمسرحيته بإعلان الثورة الاشتراكية و ملكية الشعب لوسائل الإنتاج قد أقحم عاشور في هذه النهاية الهتاف ليواكب التطور الاجتماعي والسياسي المعاش، بمعنى أن نعمان عاشور يفرض نهاية (متذبذبة) بالواقعية الاشتراكية على معظم مسرحياته مما يحولها إلى بوق لأفكار ماركسية مسبقة.

وإن كان هذا التعميم فيه شيء من المبالغة إلا أنه في (وابور الطحين) في رأي قد يكون مرجعه ضعف البناء الدرامي خاصة للشخصيات. فشخصية العمدة التي تحولت هذا التحول الخطير من مسائل للرجعية وممثل لها إلى اشتراكية دون أي تمهيد، تختلف عن تحول مشهد من الفساد إلى انضمامه إلى الشعب عندما رأى زوجته وابنه بين الجموع مبررا بوصفه فردا منهم.

وهذا ما نلاحظه في مسرحية (وابور الطحين) وهو صراع بين الطبقات بين الطبقة الكادحة الطبقة البرجوازية وتأميم جميع الممتلكات للشعب وليس للملكية الفردية وأهم ما يميز مسرح نعمان عاشور وطريقة كتابته المسرحية أنه يضع يده مباشرة على واقع نتركه أو نحسه ولكننا لا نملك تفسيره أو هو يترجم الإدراك والإحساس إلى حركة موضوعية بين طبقات المجتمع. فاهتم عاشور بالمجتمع المصري اهتماما كبيرا وتناول مسرحياته علي محورين وهي:

1- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960م- 1970م، والتأثير الغربي عليها، مرجع سابق، ص: 16- 17.

أ- محور السياسة، وصور فيه هموم الشعب المصري بسبب فساد السياسة والسلطة الحاكمة، وتجلى ذلك بوضوح في عدة مسرحيات من أهمها مسرحية (عفاريت الجبان ووابور الطحين وحملة تقوت ولا حد يموت) وغيرها.

ب- محور المجتمع المصري ومشاكله وصور فيها المشاكل التي يعاني منها الشعب المصري في ذلك الوقت، واضح ذلك في مسرحياته العديدة ومنها مسرحية (الناس اللي تحت الناس والناس اللي فوق وعبلة الدغري والمغناطيس) وغيرهم [1].

كما أشرنا سابقا بأن الكتاب المسرحيين العرب يمشون على نسق واحد من فترة زمنية إلى أخرى وهذا الكاتب اخترناه نموذجا كأحد الكتاب العرب الذين برزوا في الكتابة الواقعية الاشتراكية في النصف الثاني من القرن العشرين وتأثره بالواقعية الغربية في طريقة الكتابة و البنية الدرامية للنص المسرحي.

1- كمال الدين حسن: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سابق، ص: 160-161.

المبحث الرابع:

تجليات المسرح الملحمي عند سعد الله ونوس

3-4-1- تأثير المسرح الملحمي على المسرح العربي:

يرجع الفضل في هذا الاتجاه الملحمي إلى الكاتب الشهير (برتلود بريخت) حيث قام بثورة عارمة في الدراما الحديثة لإرساء القواعد الملحمية، هذه الثورة لم تقف عند حدود خشبة المسرح وأبعادها الثلاثة المعروفة (تأليفا وتمثيلا وإخراجا)، كما هو معروف في المسرح التقليدي، بل امتدت ثورة بريخت إلى الصالة نفسها ليشيع التأثير الإيحائي في نفس المشاهد ومن ثم أوجد بعد رابع على للمسرح وهو المتفرج فيقول عنه الناقد جلال (عشري "إن القول القديم أن ألمانيا هي أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليوم، إذ أصبحت ألمانيا هي أرض المفكرين والعمال وليس المهم في العمل الدرامي هو ترك المتفرج وقد طهرت روحه كما في الدراما الأرسطية، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه، وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عما قريب[1].

ومن هذه العبارة نستنبط أن غاية المسرح في العمل الملحمي قد تحولت من مرحلة التطهير النفسي الأرسطي، وتجاوزتها إلى إثارة نفس المتفرج لتتخذ موقفا يشارك فيه القرار، بعد أن تعرى الواقع أمامه على الحقيقة، فالغاية العظمى هي إثارة الفكر في اتخاذ القرار، فلم تعرف الأقطار العربية عن بريخت إلا بعد وفاته بسنوات، إبتداء من ستينات القرن العشرين، حين تعاقبت الترجمات والاقتباسات، فاختارت له سلسله (روائع الأدب العالمي 1961م) من هذه المسرحيات (دائرة الطباشير القوقازية)، كما اختار له سلسلة مسرحيات عالمية في القاهرة عام 1965م ومن هذه المسرحيات (الإستثناء والقاعدة محاكمة لوكولوس وغيرها).

كما ترجم فاروق عبد الوهاب كتاب تنظيري لبريخت اسمه (الاوروغانون الصغير في المسرح عام 1965م. ونشرت له مقالات في مجلة (المسرح المصري) ونقل له نص غير مشهور بعنوان (باليه الخطايا السبع) من ترجمة محمود النحاس عام 1969م.[2]

كما نشرت له مجموعة قصائد بعنوان (أنشودات وأشعار من ترجمة فيصل الياسري عن الألمانية صدرت في دار الأجيال في دمشق عام 1962م، كما نشرت مجلة المسرح

1- جلال العشري: لن يستدل الستار، القاهرة، مصر، مكتبه الأنجلو المصرية، د. ط، 1976م، ص: 53.
2- عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين المؤلفون، مرجع سابق، ص: 101.

المصرية (حياة غالية) من ترجمة بكر الشرقاوي عام 1666م، وبعد ذلك في كتاب (مستقبل بيروت) عند ابن رشد 1973م للمترجم نفسه مع رواية (البنسات الثلاثة) في جزأين من ترجمة مقار، وتعد أحد الروايات القليلة له الوحيدة إلى العربية.[1]

كما ترجمت له سلسلة كتب المسرح العالمي في الكويت (أوبرا القروش الثلاثة) ترجمة عبد الرحمن بدوي وغيرها من الترجمات التي توالت منذ الستينات حتى الآن، كما لها الأثر في المؤلف والمخرج والممثل العربي على اطلاعهم على هذه النصوص، وتجسيدها على خشبة المسرح العربي.

"إن استخدام المؤثرات البريختية تتفاوت في تأثيرها وأهميتها في نسيج النص، ودرجة تعريبها من كاتب إلى آخر ومن مسرحية إلى أخرى، ومن المؤثرات البريختية إعلان المؤلف الضمني عن خياله في العمل المسرحي، ولا واقعية في مقدمه أو خاتمة الراوي. وتعدد الشخصيات والمشاهد وسرعة تحولها، وبروز تقنية المسرحية داخل المسرحية، وكشف سر اللعبة أمام الجمهور، وخروج بعض الشخصيات من أدوارها مثل الحوار بين المؤلف والمخرج أو المخرج، بوصفه راوي مع الجمهور، وجود نصوص تتأمل ذاتها ووجود إشارات إلى مرجعيات النص المسرحي وأحيانا يعاد الموروث عبر منظور عصري، ويصاغ بأبعاد فكرية وسياسية وفلسفية جديدة، وبذلك يتحول النص المرجعي إلى موضوع عام، يعالج قضايا إنسانية مما يزيد من فعالية النص، وينتج قراءات تأويلية وانفتاح النص إلى حالة نصية لا حصر لها".[2]

كانت مصر ولبنان وسوريا دائما في طليعة البلدان العربية أكثر اهتماما بمسرح بريخت، كما لا ننسى عدد من الأقطار العربية كانت متأثرة بمسرح بريخت الملحمي مثل الجزائر، واليمن، والمغرب، والعراق، وتونس، وغيرها وتعد لبنان قطر عربي اهتم فيها المسرحي جلال خوري بهذا المسرح عبر العديد من الاقتباسات، وفي الجزائر كان عبد القادر علولة من المحبين لهذا الاتجاه وقلده تأليفا واقتباسا وإخراجا، وكذلك في اليمن كان محمد الشرفي أحد الكتاب المسرحيين ألف عددا من المسرحيات على غرار المسرح

1- عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين المؤلفون، مرجع سابق، ص: 102.
2- فاطمة بدر: المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي، مرجع سابق، ص: 1.

الملحمي، كما يعد المسرحي السوري سعد الله ونوس كان شغوفا بهذا المسرح من البلدان العربية.

وكذلك في مصر تأثر عدد من الكتاب والمخرجين بهذا الاتجاه ومنهم سعد اردش فيقول عن تجربته: إن سعد أردش بعد تقديمه مسرحية (الاستثناء والقاعدة) و(الإنسان الطيب) وغيرهما، وتم تقديمها في مطلع الستينات استطاع أن يشرك في تقديم (الطباشير القوقازية) في عام 1968م القطاع العام، إلى مساعده (كورت فيت) تلميذ بريخت، إرشادات للمسرح الملحمي، ووضع الصيغة النهائية للنص بالعامية للشاعر صلاح جاهين. وخاصة كلمات الأغاني، واستطاع الموسيقي سليمان جميل أن يمصرها، دون أن يفقدها الطابع الملحمي كما يقصده بريخت.[1]

كما حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعنى بالعرب، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد، وكرست دراسات مفصلة كثيرة لبريخت ومسرحياته والمظاهر المختلفة من مسرحه الملحمي. "كما ترجمت مجموعة من الأعمال لبريخت في مصر مثل (الأرغانون الصغير للمسرح) في الستينات من القرن العشرين، وألف عددا من الكتاب المسرحيين المصريين والعرب مسرحيات تنتمي إلى الدراما المحلية بدرجات مختلفة، ففي مصر مثلا كتب رؤوف سعد (لوميا أو القناع والخنجرة والنفق) عام 1965م. كما ألف نجيب مسرور مسرحية (يا ليل يا قمر) 1967م، وكذلك ألف فريد فرج مسرحية (الزير سالم) 1967م. ومسرحية (جيفارا العظيم) لميخائيل رمان عام 1969م."[2]

"إن ترجمة أعمال بريخت الألماني واطلاع الرواد المسرحيين من العرب على هذا الاتجاه الملحمي يكاد يكون شكليا لا يمس المضمون في شيء كما في مسرحية (الشبعانين) لأحمد سعيد من مصر، وكذلك مسرحية اللي فوق (لنعمان عاشور حيث وكل إلى المتفرجين المشاركة في اتخاذ القرار والتغيرات التي أحثتها ثورة يوليو في طبقات المجتمع وخاصة طبقة الناس اللي فوق فيقول عن المؤلف: من الملاحظ أن المؤلف لم يستطيع أن يقصد

1- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون، مرجع سابق، ص: 103.
2- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960م-1970م والتأثير العربي عليها، مرجع سابق، ص: 72.

المسرحية على هذه الطبقة فكر وأخلاق واقتصاد. مما جعل بطلها (الباشا) المنهار أن يستنجد بالجمهور لينقذه ويواسيه وهو يعاني من شدة الرعب والفزع واللذان انتابه نتيجة لانهياره في الوقت الذي رفض الجمهور هذه الاستغاثة، لأنه اتخذ القرار فجأة للمشاركة الطبيعية بعض الشيء وكأنها ضرورة حتمية ناتجة عن أحداث المسرحية".[1]

وتعد مسرحية (ليالي الحصاد) لمحمود دياب المصري خير مثال لتطبيق المسرح الملحمي، فالمسامرون على المسرح يبدأوا بداية بسيطة حيث يقلد (مسعد) الشاب مشية الشيخ الوقور (حجازي) ثم يقلده مسعد حين سرق حماره من السوق فيزداد غضبه ويهم بالانصراف، ولكنه يتراجع إزاء حوار المسامرون وإقناعه بالبقاء.

إن عرض أحداث عصرية حاضرة في قالب تاريخي يجعل المتلقي يقظ ويفكر مليا ثم يحكم إيقاظ وعيه بالحاضر وإحالته إلى الماضي، وهذا ما يجعل المتلقي إلى عدم الاندماج بسحر الإيهام، لأن الوعي سيفصل بينه وبين الأحداث، والأحداث وقعت في الماضي، وليس الآن.[2]

وهناك بعض المؤثرات طرزتها بعض النصوص المسرحية حيث حاولت تسليط الضوء عليها لأهميتها، وقد دخلت على المسرح العربي كما دخلت على بقية الأجناس الأدبية مثل الهامش بوصفه بنية متميزة داخل الكليلة للنص لها وظيفة قطع التسلسل الزمني للأحداث وقطع سلسلة أفكار المتلقي عند النظر إلى أسفل الصفحة لمعرفة ما مدون فيها ولخلق نوع من التغريب، إذ يشكل الهامش عاملا متميزا لمساعدة المتلقي على التفاعل مع النص المسرحي، وتضيء الهوامش للمتلقي المناطق المعتمة في النص، وتمده بتغيرات في الشكل الإنطباعي، فقد استعان الكاتب بالصورة البصرية بدلا من الصورة اللفظية، من خلال الإنتماء إلى الألعاب الكتابية أي مزج الخطوط المختلفة، ومدى تأثيرها على العين وهو تحويل الكتابة من اللون الغامق إلى اللون الفاتح.

1- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، علا. الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط.1. 1999م، ص: 76.
2- فاطمة بدر: المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي، مجلة النبأ، مرجع سابق، ص: 3.

لقد خضع المسرح العربي بعد الهزيمة في عام 1967م. لمراجعة أساسية، واتخذ طريقة جديدة لرؤياه محاولا إعادة اكتشاف الواقع العربي وكشفه والإسهام في تغيير، فبدأ يرصد الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائدا قبل الهزيمة.

فيشير الدكتور عبد الواحد بن ياسر من المغرب في معنى الالتزام وحدوده في المسرح العربي في كتاب (المسرح الثورة والالتزام)، فيقول: "لم تعد مسألة البحث عن شكل مسرحي محلي مجرد مشكلة أدبية أو جماعية كما كانت في أغلب مشاريع التأصيل المسرحي السابقة، بل أصبحت من الشروط التاريخية والسياسية المتوالدة عن الهزيمة، جزء لا يتجزأ عن الإشكالية التاريخية الحضارية العامة التي يواجهها الفرد والمجتمع في ظل الشروط الجديدة، لذلك نجد أن العودة إلى التاريخ والتراث عن الكتاب المسرحيين الجدد لإيجاد صيغة مسرحية أصيلة، لا تنفصل عن البحث عن الذات العربية الأصيلة التي مزقها واقع الهزيمة، وعن تغيير الواقع واستشراف آفاق المستقبل". [1]

لم ينحصر تأثير المسرح الملحمي في كتاب معين، بل تجاوزت عددا من الكتاب المسرحيين العرب، فظهر المسرح السياسي في العالم العربي ظهر بشكل بارز على أثر هزيمة 1976م.، وما خلفته من نتائج وآثار في الوعي والوجدان العربيين، على مستوى الأفراد والجماعات فتلاحقت تجارب المسرح السياسي (البريختي أي الملحمي) وتعددت وتنوعت انتاجات المسرحية، وإن اختلفت في الأشكال والقوالب، فإنها تلتقي حول تصوير أسباب الهزيمة وإدانة الشروط والأوضاع التي تسبب فيها، فعبرت الأعمال المسرحية (الفريد فرج) الذي تعامل فيها على صيغة المسرح الملحمي شكلا ومحتوى، فاستخدم كل أدوات هذا المسرح ليبلغ أفكار ومواضيع مسرحياته فنجده يطرح فكرة تحالف قوى الشعب الكادح ويناقشها في (عسكر وحراميه) وفكرة القضاء على المستعمر من خلال (سليمان الحلبي) وفكرة الائتلاف القومي في مسرحية (الزير سالم) وفي مسرحية (على جناح التبريزي وتابعه قفه) ويتناول مسألة العدل الاجتماعي والقضية الفلسطينية في مسرحية

1- عبد الواحد ابن ياسر: المسرح الثورة والإلتزام، (محافظة المهرجان الدولي للمسرح)، بجاية، الجزائر، د. ط، 2012م، ص: 156-157.

(النار والزيتون) والتي اعتمد فيها أساليب المسرح وتقنياته.[1] فلجأ إلى التسجيل الوثائقي لحقائق تاريخية وسياسية، ولم يعتمد على تصوير يحدث شخصي، أو عالم ذاتي أو تفاعل بين عالم الذات والعالم الموضوعي، بل تناول أساس عالم الواقع الخارجي، حيث صراع القوى الاقتصادية والسياسية التي تشكل الواقع العربي المعاصر.

فكثير من الكتاب والمخرجين العرب تأثروا بالمسرح الملحمي وتنظيراته المسرحية ولا نستطيع أن نشرح ذلك في هذا البحث ولكننا شرحنا بصورة موجزة عن تأثير المسرح الملحمي على المسرح العربي، ونظرا لتأثيره على أغلبية الكتاب والمخرجين من الأقطار العربية في الستينات إلى حد الآن لذا سأختار مسرحية لكاتب عربي وهو سعد الله ونوس وما مدى تأثره بالمسرح الملحمي.

3-4-2- سعد الله ونوس (1941-1997) وأعماله:

سعد الله ونوس كاتب مسرحي سوري ولد في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس عام 1941م واشتهرت كأحد أهم الوجوه الثقافية والمسرحية في العالم العربي منذ ستينات القرن العشرين.

تلقى تعليمه في اللاذقية ثم واصل الثانوية في طرطوس، كان يقرأ ما تيسر له من الكتب والروايات، وكان أول كتاب اقتناء وعمره 12 سنة هو (دمعه وابتسامة) لجبران خليل جبران.[2] وكلف من قبل وزارة الثقافة بتنظيم مهرجان دمشق المسرحي الأول في شهر مايو وتم تقديم أول عرض مسرحي لونوس من إخراج (علاء الدين كوكش) مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) والتي انتهى من كتابتها ونوس في نفس العام قبل بدء المهرجان بفترة وجيزة. كما (رفيق الحبان) مأساة بائع الدبس الفقير "وتم تقديم العملين خلال المهرجان وفي عام 1970م أصدر بيان لمسرح عربي جديد واختتم العام بنشر مسرحية (رأس المملوك جابر) كما ألف مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) عام 1976م. كما ترجم (حول التقاليد المسرحية) "لجان فيلاد"، وأعد مسرحية (توريندوه) لبريخت الألماني وتحمل نفس العنوان،

1- عبد الواحد بن ياسر: المسرح والثورة والالتزام، مرجع سابق، ص: 148- 149.
2- يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي، مصر، مكتبة الأنجلو مصرية، د. ط، د. ت، ص: 203.

كما ترجم (يوميات مجنون) لجوجول، بعدها حصل على منصب مدير المسرح التجريبي في مسرح القباني وجب عليه أن يؤسس هذا المسرح ويضع برنامجه.[1]

نشر في عام 1977م في ملحق الثورة الثقافية مسرحية (الملك هو الملك) وأخرجها المخرج المصري مراد منير وعرضها في القاهرة، ودمشق وحضرها ونوس، وهو مريض يعاني من السرطان 1978م، أخرجت المسرحية في الجزائر للمخرج نور الدين عمرون.

كما ترأس تحرير مجلة (الحياة المسرحية) عام 1978م، وقدم مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة واليقظة) وغيرها من الأعمال.[2] فقدم في فتره الثمانينات عدد من الأعمال المسرحية منها (منمنمات تاريخية، الليالي المخمورة، طقوس الإرشادات والتحولات وغيرها). كما ساهم في تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية، وعمل مدرسا فيه، كما تم اختياره من قبل المنظمة العالمية. وفي عام 1959م حصل على منحة دراسية إلى القاهرة للحصول على البكالوريوس في الصحافة في كلية الآداب جامعة القاهرة، أنها دراسته في القاهرة عام 1963م. كتب أول مسرحياته و التي لم تنشر إلى حد الآن بعنوان (الحياة أبدا) عام 1961م، وفي هذه توضح اهتمامه بالمسرح، كتب مسرحيات قصيرة وصدرت في كتاب بعنوان (حكاية جوقة التماثيل) ومن أهم هذه المسرحيات القصيرة "مدزا تحقق في الحياة، قصد الدم، الرسول المجهول في مأثم انتجونا، الجراد، جثة على الرصيف، مأساة بائع الدبوس الفقير) وصدرت هذه المجموعة عن وزارة الثقافة السورية عام 1965م.[3]

حصل ونوس على جائزة دراسية من وزارة الثقافة السورية إلى فرنسا عام 1966م، وسافر إلى باريس ليطلع على الحياة الثقافية هناك ويدرس المسرح الأوروبي، ولم يكتفي بدراسة ومشاهدة العروض المسرحية فقد نشر في (الأدب والمعرفة وجريدة البعث) عددا من الرسائل النقدية عن الحياة الثقافية في أوروبا.

ولقد كانت نكسة 1967م. بمثابة الطعنة الشديدة لشخص سعد الله ونوس أصيب بحزن شديد، وذلك لتلقيه النبأ وهو بعيد عن وطنه وبين شوارع باريس فكتب مسرحيته الشهيرة

1- إدريس الذهبي: المسرح عند سعد الله ونوس، 12- 10- 2015م، WWW.Aljabriabed.net/ng08dahbi
2- هيثم يحيى الخواجة: أطياف من المسرح العربي مسرح الإشارات والتحولات، (دائرة الثقافة والإعلام) الشارقة، ط.1، 2007م، ص: 122.
3- جلال العشري: لن يستدل الستار، مرجع سابق، ص: 58.

(حفلة سمر من أجل 5 حزيران ثم مسرحية عندما يلعب الرجال)، وتم نشرها في مجلة المعرفة التي تنشر في الطليعة الأسبوعية السورية.

وفي مرحلة لاحقة تعمق في الجانب النظري وقد توضح اهتمامه الذي تخطى المسرح وتعامل مع الثقافة ككل متكامل، وقد أصدر بالتعاون مع الروائي عبد الرحمن منيف والناقد فيصل دراج كتاب بعنوان (قضايا وشهادات).

وفي نهاية عام 1969م عاد ونوس إلى سوريا وكلف للمسرح لإلقاء كلمة يوم المسرح العالمي فقال فيها: إننا محمود بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ، منذ أربعة أعوام، وأنا أقاوم السرطان وكانت الكتابة والمسرح بالذات أهم وسائل مقاومتي خلال السنوات الأربع التي كتبت فيها، كتبت وبصورة محمومة أعمال مسرحية عديدة ولكن ذات يوم سألت نفسي بما يشبه اللوم. ولم هذا الإصرار على كتابة المسرحيات في الوقت الذي ينحصر فيه المسرح ويكاد يختفي في حياتنا، طبعا باغتني السؤال وباغت أكثر شعوري الحاد بأن السؤال استفزني، بل وأغضبني من الصعب أن أشرح للسائل عمق الصداقة المديدة التي تربطني بالمسرح، وأنا أوضح له أن أتخلى عن الكتابة للمسرح وأنا على تخوم العمر وهو جحود وخيانة لا تحتملها زوجي وقد يعجلاني برحيلي، وكان علي لو أردت الإجابة أن أضيف: إني مصر على الكتابة للمسرح لأني أدافع عنه وأقدم جهدي لكي يستمر هذا الفن...إلخ.[1]

3-4-3- ملامح المسرح الملحمي في مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران لسعد الله ونوس):

تبلغ المؤثرات التخريبية أعلى درجة في مسرح سعد الله (ونوس) في مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) إذ يتولى عملية السرد في المسرحية وإذا بالمتفرج أي الجمهور يتحول من جمهور متفرج إلى جمهور مشارك.

1- نجيب الجباري: الحركة المسرحية في سوريا، سوريا دمشق، ط. 1، د. ت، ص: 6.

فيقول عبد الرحمن منيف: "إن مشاركة الجمهور في مسرح ونوس من جمهور متفرج إلى جمهور مشارك، ولذلك رمى كرة النار في حضن كل من كان في الصالة ليترك أثرا، أو علامة يحملها ذلك المتفرج في الخارج، حتى يراه الناس لكي يروا حقيقتهم يحيى."[1]

يعد التغريب بإعلان الراوي المشارك في الحدث بتعريف نفسه بضمير المتكلم، ويشير هيثم يحيى الخواجة في كتابه (أطياف من المسرح العربي)عن مسرح ونوس قائلا: "عندما اتخذ سعد الله ونوس المسرح أداة تعبر عن أفكاره وإبداعه كان قانع أن هذا الفن الصعب لا بديل عنه من أجل أن يتواصل مع أكبر قدر ممكن من الجمهور العربي، وأن ينخرط بالواقع ما استطاع وبقوة. فالمسرح أرض مشاة بالحياة بكامل متناقضاتها وبؤس الإنسان القلق فيها.[2]

ولهذا يلتمس أبجدية الحياة في الماضي والحاضر فيستنطق أغوارها ويتهجن نزواتها، من أجل أن يستحدث المستقبل عبر الخشبة السحرية ليخاطب الآخرين غير هياب في سلبيات ولا وجل من كشف الانقلاب على الواقع المفترى ورسم الصورة الصحيحة في شتى أبعادها.

"تنكشف رؤية ونوس التنظيرية عن إيمانه بالنشأة السياسية للمسرح، وهذا الموقف جعله يعرض على الجمهور مسؤولية كبيرة إزاء القضايا السياسية القائمة. وقد برز الهم السياسي واضح في مسرح ونوس وأن تفاوت هذا الهم في منطلقاته بين عمل وآخر ليصل إلى ذروته بعد نكسه حزيران 1967م."[3]

وبما أن مسرح سعد الله يبدأ من الجمهور وطبيعة المشكلة التي تعالج أمامه، فإنه يعتمد إلى طرح أسئلة جدية لتحديد وظيفة المسرح يتبعه ويبغيه وحددها كالتالي:

أ- تحديد طبيعة وتركيبة الجمهور الاجتماعية والثقافية الذي يتفاعل مع المسرح كحدث اجتماعي.

ب- ما هو الموضوع الذي يعالجه المسرح أمام الجمهور؟

1- نقلا عن يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي، مرجع سابق، ص: 174.
2- هيثم يحيى الخواجة: أطياف من المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 109- 110.
3- يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي، مرجع سابق، ص: 176.

ت- ما هي الوسائل التي ينبغي استخدامها حتى نحقق تفاعلا كبيرا مع المتفرجين بمعنى آخر ما هو الشكل الذي يتوافق مع معطيات الإشكاليتان السابقتان؛ أي تحديد الجمهور ومعرفة احتياجاته والمشكلة الفكرية التي نريد مناقشتها.[1]

حاول ونوس كسر إطار المسرحية التقليدية، وتزامنت محاولاته في البحث عن الشكل الجديد في حادثة حزيران فاستخدم البناء المسرحي الجديد سلاح في معالجته، فتحلت هذه المحاولات في تقديم مسرحية (حفلة سمر مع 5 حزيران) مستمد فيها من تقنيات المسرح العالمية خاصة بعدما اطلع عليها والتقى برواد اتجاهاتها الحديثة أمثال: (شكسبير وبريشت، بيتر فايس، ولوجي بيراندلو) ورغب في مجاورتهم.[2]

فانطلق ونوس في مسرحيته من مسرح داخل مسرح فتبدأ المسرحية بين حوار بين الممثلين، والمخرج وإشراك الجمهور في حوار وتفاعله معهم، ونلاحظ ذلك في الحوار التالي:

المخرج: (صوت مرتبك) ما أشبق ذلك؟ حقا ما أشبه ذلك، لكن أرجوكم لا تسيئوا الظن بنا ولئن جاز أن يسمي الأمر خديعة فنحن ضحاياها قبلكم.

المتفرجون: (من الصالة) ماذا حدث؟ إيه الحكاية، إذ فلن تبدأ

المخرج: (بصوت مرتفع) الهدوء أرجوكم الهدوء، سأشرح لكم كل شيء بالتفصيل، وبمنتهى الأمانة لقد كنت أتصور الليلة أي شيء آخر إلا ما يحدث الآن، نحن الفنانين نتوقع عادة مختلف المفاجآت، لكن هذه المفاجأة بالذات هي أصعب من كل توقعاتنا.. الخ

المتفرجون: (من الصالة) كفى مقدمات، لندخل في الموضوع ماذا هناك؟ ألن تكون مسرحية (تختلط الكلمات ترتفع الضجة).

المخرج: أيها السادة، رجاء أن تساعدوني على أداء هذه المهمة الشاقة، لقد ترددت كثيرا من الاطلاع بها، ولكن ما العمل؟ كان الرسميون قد تسلموا دعواتهم فعلا، وكانت معظم التذاكر قد حجزت.

1- هيثم يحيى: أطياف من المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 129.
2- شهريار النيازي: آخر النكسة الحزيرانية على بنية حفلة سمر من أجل 5 حزيران، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثانية العدد السابع، أيلول 2012م، ص: 6.

المتفرجون: (من الصالة) أوه...، وإذن...وإذن...[1]

فنلاحظ من حوار ونوس جعل المسرح بمثابة أداة تشوير وتحفيز، وذلك بما يطرح من قضايا ذات حساسية كبيرة، ومن ثم يخرج المشاهد من سلبيته، ليشارك من مأساته ومأساة عصره، وصولا إلى الوعي بنفسه ووظيفته، وعليه أن يقوم بعملية إلصاق الصالة بالمنصة، وإلغاء الحائط أو الجدار الوهمي، إضافة إلى وضع الممثلين بين الجمهور ينوبون عنهم في الأداء.

تشكلت هذه المسرحية من بوادر نظريته المسرحية التي ستتعمق في أعماله اللاحقة، ففي هذه المسرحية لا وجود للشخصيات بالمعنى التقليدي أصوات ومظاهر من وضع تاريخي معين، إن الأفراد بذاتهم لا يملكون أي أبعاد خاصة، وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من أبعاد خطوط، أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد.

الجندي 1: توقف القصف.

الجندي2: إنهم يدبرون شيئا جديدا.

الجندي1: بالتأكيد

المخرج: ثم يسود الصمت مرة أخرى، ثقيلا كالرصاص

النائب: ويحوم التوقع كالقدر أو الفاجعة.

عبد الغني: (مشمئزا) وعليا، التدخل هنا أيس كذلك؟

المخرج: طبعا.

عبد الغني: هاه...هاه كنت في البداية أسخر. أذكر جيدا إني كنت أسخر، لكن من يدري كيف، حتى الآن لا أدري كيف قليلا قليلا وجدتني أنساق.

المخرج: لم يحن الوقت كي تسرد مبررات فعله لا تبرر، نحن هنا لنروي حديث آخر.[2]

يصف ونوس لنا الحرب وما يلاقيه الجندي من أهوال في الحوار التالي:

1- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، دار الأدب بيروت، د. ط. 2003م، ص: 7-8.

2- المرجع نفسه، ص: 29-30.

المخرج: (نافذا الصبر) ثم يسمع هدير الطائرات قادما من بعيد.

الجندي4: هاهم يستأنفون الهجوم.

الجندي 3: الجبناء لا يجرؤون على التحرك خطوة واحدة إلا تحت ظلال طائراتهم.

المخرج: (تتدافع الكلمات بسرعة وحماس) لا أدري كيف ستبني الحوار بينهم. نستدعي الآن مشاهد عامة لا أكثر، يمثل كلماته الطائرات تقترب من بعيد. انفجارات القنابل تتوالى هدير الآليات يكتسح الأفق العريض. المصفحات تزحف. الدبابات تزحف. كرعب تسحف. وتشتعل المعركة من جديد (كل هذه الأصوات يسمعها المتفرجون وجو المعركة على المسرح) أتصور أن ينبثق من ضخامة الهجوم وهزال المقاومين معنى حاد ما أعمق مغزاه.[1]

الجندي 2: إلى اليمن.

الجندي 1: ها هي العربات المصفحة.

الجندي4: الرصاصة تساوي رجلا يا رفاق. سددوا جيدا وليغن الموت (يسدد الجنود الصالة.

المخرج: تبدأ المعركة جحيما.

الجندي 3:خذوا.

الجندي2: خذوا (أصوات الطلقات المرشوشة وسط ضوضاء المعركة تكاد تكون إيقاعية)[2]

يوضح لنا ونوس شدة المعركة ويصفها في الحوار التالي:

عبد الغني: بالتأكيد لا تريد في قريتك جبناء.

المخرج: سترى. سترى. الجبن ليس له ما يفعله في هذا الوضع المليء بالجلال. إذا أردت الدقة، ما أتصوره أعمق من ذلك. موقفان لكل منهما تبريره. هنا يصبح للصراع مغزى وقيمة. أخرى لقد أخذتم الأحداث على حين غرة.

(تدب الحياة في الجماعة تنجلي الضوضاء، وتتناثر الكلمات)

1- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، مرجع سابق، ص: 35.

2- المرجع نفسه، ص: 36.

أصوات: الله أكبر، الله في عوننا، هي الحرب. كأن الأرض تهتز، الحدود قريبة. نحن على مرمى من المدافع. فلينجنا الله من غضبه لتمثلهم اللعنات إلى يوم الدين. الكفرة الزناديق. كنت أتوق الغدر...ملعون إلى يوم القيامة كل جبان. ومن يتحدث عن الجبن؟ الكرامة قبل شيء. ما ولد الذليل في ضيعتنا. العون يا قدير يا رب. الله أكبر. الله أكبر. الله أكبر.[1]

"أراد سعد الله ونوس في مسرحيته (حفلة سمر من خمسة حزيران) أن يفجر الأسئلة الكبرى حول الهزيمة." ومسؤولية كل من الرجل المثقف والعادي، ويور الحوار بين ممثل 1 وممثل 2 حوار مسؤولية الهزيمة". [2]

ممثل واحد: هل حقا نحن المسؤولون؟

ممثل اثنان: (ينفض فجأة وكأنه اتخذ قرار حركة مليئة بالحيوية) تقول هي المرآة؟ حسن لتنصب المرآة أمانا هنا (يرسم مستطيل في الفراغ) لكي نتحمل المسؤولية، لا ينبغي أنكون موجودين؟

رجل واحد: ليس وجودنا هو المسؤول الجوهري، بل نوعية هذا الوجود (بعنف) لنعترف إننا المسؤولون، نهر نتخلص من شيء كريه يفوح بيننا وحولنا.

رجل ثان: قبل أن نلقي على أنفسنا الأحكام، من الأهم أن نعرف من نحن؟ ما هي هذه المرآة (يعود يرسم مستطيلا في الفراغ) تعالوا نسألها من نحن؟

(أصوات ثلاثة أو أربعة أو خمسة) حقا من نحن؟

رجل اثنان: السؤال موجود قبل الهزيمة. فتنفض عنه التراب لا أكثر.

(يعود إلى اللعبة) نحن في المرآة ونسأل سطحها الصقيل بإلحاح من نحن؟ في الجوف، في القعر، في الزوايا.[3]

"بعد عامين من نشر المسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران في مجلة المعرفة السورية، نشر ونوس إن كل تنظير للمسرح ينبع من ممارسة فعلية للمسرح، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة وطبيعتها المركبة لظاهرة اجتماعية وثقافية".[4]

1- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، مرجع سابق، ص: 36.
2- فاضل السوداني: النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي، المسرح العربي والمسرحية والتحديات، وقائع الملتقى العلمي، د. ط. 2007م، ص: 36.
3- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، مرجع سابق، ص: 112-113.
4- سعد الله ونوس: (بيان لمسرح عربي جديد)، مجلة المعرفة السورية، العدد 104، 1970م، ص: -5.

يرى (ونوس) أن البذخ الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح من حيث تبلوره وحل إشكالاته هو الجمهور، فالمسرح يمتاز عن الأنشطة الثقافية الأخرى بأنه (حدث اجتماعي) واعي ومتقن في تاريخ الظاهرة المسرحية يرى أنها في الأصل مسألة المتفرج وممثل قد يندمجان معا في احتفال، أو يظلان الواحد منها في مواجهة الأخرى، وبالتالي فإن غياب أحد هذين العنصرين ينفي الظاهرة المسرحية برمتها". [1]

تعد مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) كأنها وفاء من ونوس ومبادئه القريبة جدا من مبادئ المسرحي الألماني الكبير (بريخت) من حيث إسقاط حاجز الوهم واستخدام الممثلين في أكثر من دور فالهدف كما في مسرحية (رأس المملوك جابر) فتأثره ببريخت كان منذ فترة مبكرة.

ونلاحظ هذا التأثير في عدد من أعماله مثل مسرحية (منمات تاريخية)، وهي من أعماله الأخيرة، فهو لم يضع التاريخ كما جرى بحرفيته، بل التاريخ كما يخدم الهدف الأصلي للمسرحية، وهو شحن الجمهور المتفرج بطاقة تمكنه من التغيير وإعادة مجرى التاريخ إلى طبيعته بحيث نصل إلى مكان جمهور النضارة في مسرحية (رأس المملوك جابر) يطلبونه إلى الوصول إلى مرحلة الظاهر بيبرس أي مرحلة الانتصارات.

"يعد ونوس من أكثر الكتاب جرأة فقد فتح ملف نكسة حزيران، وأول من أوقف الإسرائيلي على خشبة المسرح، لا لدينه فقط، بل ليكشفه ويكشف عوالمه الداخلية، ويطرح السؤال حول السلام (للاغتصاب) فكان جريء في نقده للسلطة الحاكمة في مسرحية (الملك هو الملك) وكان أكثر جراءة في ولوج العوالم الداخلية النفسية والغريزية للإنسان وحقيقته". [2]

يمكن القول بعد إمعان كبير في مسرح سعد الله ونوس، إن تجربته المسرحية تشكل وحدة متجانسة من التجارب التي تمحي الحدود بين كثافة الشعوب دون إقبال بلورة خصوصياتها الثقافية في أفق تأسيس الهوية المسرحية، فهي تجربة تؤكد على إنسانية الإبداع واجتماعية الاتجاه متفتحة على ثلاث تجارب مسرحية عالمية.

1- فاضل السوداني: النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 37-38.
2- هيثم يحيى الخواجة: أطياف من المسرح العربي: مرجع سابق، ص: 123.

الأولى: تأثر بتجربة (بيسكاتور الألماني) حيث يلتقي ونوس مع رائد المسرح السياسي هذا في الموقف والهوية السياسية وفي اعتبار المسرح أداة للتحول الاجتماعية ووسيلة لتوعية الجماهير.

الثانية: الانفتاح على تجربة (برتولت بريشت، أو بريخت الألماني) رائد المسرح التعليمي والملحمي، وقد حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني العرب، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد.[1]

إن ما يميز مسرح سعد الله ونوس كمنظر وممارس مسرحي بتنظيراته قبل إبداعه المسرحي، بل نجده حين كتب مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) بعد الهزيمة مباشرة عام 1967م. ليصدر آرائه المسرحية التي تتبع تتيح لنا أن نفهم كيف وعى المسرح وكيف وظف هذا الوعي.

"إن سعد الله ونوس كمبدع مسرحي عاش الهزيمة، وأصبح يحمل هما فكريا وثقافيا، إذ لم يستسلم للتيار العبثي أو اللامسؤولية في أعماله واللامبالاة في مكنونه. بل أضحى المسرحي الثائر الباحث عن مسرح أصيل. يأخذ القواعد بكل تجلياته ليعكسها على مستوى جمالي، فهو واع بأهدافه وتطلعاته التي سخر لها المسرح كقناة توصيلية، ويبدو في مفهوم التسييس أو السياسة في المسرح فهي عند ونوس) بقوله: هو حوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي الذي يقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي يدور بين الصالة والمنصة، أو بين المتفرج والممثل تسييسا."[2]

ومن هنا نفهم كيف صاغ مسرحياته بعد هزيمة حزيران وفق القالب الأرسطي وكيف سخر تقنيات جديدة في إطار المتفرج على المناقشة والجدل معتبرا أن جوهر المسرح هو لقاء على غرار المسرح الملحمي.

1- إدريس الذهبي: المسرح عند سعد الله ونوس، مرجع سابق.

2- هيثم يحيى الخواجة: المسرح الثورة والالتزام، المسرح العربي والقضايا العادلة، الجزائر، د، ط. 2012م، ص: 207.

إن ارتباط ونوس بالواقع وتكريسه لعلاقة المسرح بالسياسة هما السمتان البارزتان لمسرح ونوس بعد النكسة، لأن المعركة ملحة والمسرح فن مهم في تعميق الوعي، وتحفيز الجماهير خاصة وما حدث ليس عادي بالنسبة للعرب.[1]

لقد تفتحت تجربة ونوس على نظرية المسرح التسييسي وهي تجربة (بيترا فايس) في مسرحية التسجيلي الذي يعتمد على وضع الحقائق تحت منظار التقييم الاجتماعي والسياسي، فهو يعرض وجهات النظر المختلفة في التلقي للأحداث، ويوضح الأسباب والدوافع التي تحركها.[2]

تفتح ونوس على هذه التجارب المسرحية الغربية جعله يتوصل إلى حقيقة أن الشكل المسرحي الغربي ليس هو الشكل الوحيد، أو المتفوق تقنيا وفكريا، ولكن يمكن خلق مسرح عربي يضاهي ذلك المسرح الغربي باستغلال فنونها العربية الشعبية لإقامة مسرح عربي متميز، فإلى جانب التأليف اهتم (ونوس) بأساليب التمثيل والإخراج وامتد الاهتمام حتى في هندسة المسرح ومعاصرته وطابع العمارة العربية وطبيعة التجمعات السكانية العربية لممارستها لبعض المظاهر المسرحية، كما اتجه إلى تبسط الديكور والأزياء والمهمات المسرحية.

وهذا يمثل اتجاه صحيح نحو مسرح عربي له هويته المميزة، كما دعا إلى الإصلاح بأفكار منبثقة من تاريخنا وتراثنا ليكون أكثر إقناعا وإمتاعا، وورد على لسان أبي خليل

1- سعد الله ونوس: مسرحية الملك هو الملك، (دار الآداب لبنان)، ط. 4، 1983م، ص: 126.
2- يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المصري، مرجع سابق، ص: 176-177م.

القباني في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، إنا نستمد القصص من تراثنا فنحيي أمجاد قيمة وتقديم شخصيات تظهر الرواية كأنها نابع من هذا البلاد.[1]

أحب أن أوضح في الأخير إن مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) نموذج لأهل القرية الذين لا يعرفون معنى الحرب وأسبابها، ويظهر ذلك في طرحهم للسؤال من نحن؟، وكان الجميع كل واحد متجانس العلاقة والمصالح مع نهاية المسرحية إلا أن الجميع مسؤول بشكل مباشر أو غير مباشر عن نكبة يونيو، وتنتهي المسرحية بالجميع، وقد قرروا التوجه إلى المسؤولين بحثا عن المسؤول في النكبة.

لقد رسم ونوس صورة سوداء لشعوبنا التي لا تزال تعاني من التخلف، والتردد والذعر من السلطة ولا تستطيع أن تثور وأن ترفع صوتها بالشكوى من الأزمة الاقتصادية التي تتعرض لها الشعوب.

1- عوني كرومي: دراسات في المسرح والجمهور والضحك، مرجع سابق، ص: 72.

تركيب:

يتبين لنا من خلال ما قلناه، أن المسرح العربي نشأ من البداية متأثرا بالمسرح الغربي تأثرا فكريا وشكليا، وتجلى هذا في تأليف المسرحية.

حيث كان التأثير الفكري أحد الأسباب في انتشار المسرح والنصوص المسرحية في معظم الأقطاب العربية، إما عن طريق الاستعمار والتجارة وكذلك الطلاب الدراسيين في الخارج.

أخذنا تجارب مسرحية عربية، ووجدنا أنها متأثرة بالمسرح الغربي منذ النشأة الأولى نصا وعرضا، كما وجدنا أن المسرحيين العرب يسيرون في اتجاه واحد في كل فترة زمنية متأثرين بالمدارس والاتجاهات الفكرية الغربية، لكن لا ننكر الجهود المسرحية العربية في ترسيخ مسرح عربي نابع من تراثنا وهويتنا العربية.

واطلع المسرحيون العرب على جل المدارس المسرحية، من بينها المدرسة الرومانسية وأخذوا منها وترجموا أعدادا من الأعمال المسرحية الغربية، وانتشرت في الوطن العربي لعدة أسباب منها تحررها من العقلانية والرجوع إلى العاطفة، أعجبوا بقواعدها وأفكارها التي تدعو إلى الموت في سبيل الحرية، وعدم الإذلال. ونظرا للظروف التي كانت تمر منها الدول العربية وما تعانيه جراء الإستعمار، نهج المؤلفون العرب نفس النهج، وكتبوا نصوصا وأشعار على غرار المدارس الرومانسية، مع إدخال الغناء والموسيقى فيها، محاولين إيجاد نص عربي مستقى من تراثنا العربي مع الإلتزام ببعض القواعد التي نادى بها الرومانسيون، واتضح ذلك من خلال مسرحية علي أحمد باكثير مثل مسرحية قصر الهودج.

وقد تأثر المبدع المسرحي العربي بالمدرس الواقعية الغربية سواء الواقعية النقدية أو الاشتراكية.

كان للاتجاهات المسرحية الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين أثر في المسرح العربي مثل المسرح الملحمي وتنظيرات "بيسكاتور"، و"بريخت" المسرحيين اللذين دعا إلى مسرح يخالف قواعد المسرح الدرامي والكلاسيكي، ونادوا إلى المسرح الملحمي (السياسي)، وأدخلوا تغييرات في بنية النص وكذلك العرض، ويعد سعد الله ونوس

من بين أهم المتأثرين بهذا الاتجاه، ويتجلى ذلك من خلال مسرحيته "حفلة سمر من أجل 5 حزيران".

يتبين لنا أن الحركة المسرحية لا زالت تخطو في قالب غربي ولم تستطع أن تؤسس مدرسة مسرحية عربية مستقلة بذاتها، ولم يكن شأن المسرح العربي مختلفا عن مسيرة المسرح العالمي، فمنذ أن ظهر وهو يصور أعنف المراحل التي مر منها الإنسان العربي، فكانت إبداعاتهم تمنحنا عنف وقسوة الحياة، حتى أن المسرح كان شريكا في المعارك الفكرية والسياسية والاجتماعية.

الفصل الرابع:

التواصل بين الفلسفة والأدب مطلب جمالي

معاصر: الوجودية في المسرح

تـوطئـة:

وصل العالم بعد نهاية الحرب العالمية الثانية إلى تمزق معرفي وفكري جراء ما خلفته الحرب من دمار طال أوروبا، مما أدى بالفلاسفة المحدثين إلى التفكير في الثوابت لإعادة الثقة الإنسان.

"وبانتهاء الحرب العالمية الثانية (1945م)، وصل الفرد الأوربي إلى قناعات واقعية مفادها: أن نخيم السوداوية على كل شيء، ويجب أن يكون الفرد مخيرا بين الحياة العديمة، وبين حياة الثورة والتمرد، وسرعان ما اعكس ذلك على الأدب ونقده، وظهرت تيارات اللاوعي، وحركة اللامعقول، ومسرح العبث والتمرد. وفي هذه المرحلة ولدت الوجودية بوصفها المعطي الفلسفي الجديد الذي هيأ مجموعة حلول لأزمة الفرد ومعاناته"[1].

فالفلسفة الوجودية هي فلسفة الانعطاف البشري، لأنها نشأت كرد فعل ضد المذاهب العقلية بوجه عام، حيث نمت الأفكار الرئيسية التي دارت حولها الوجودية، وقد رسمت هدفها البعيد في رفع درجة الوعي البشري عن طريق عنصرين هما (الحرية والمسؤولية)، ولقد ولدت الوجودية من الثورة على الانغلاق، ومن توكيد قدرة الإنسان التي لا تقهر على مقاومة العدم.

"وبعد إتقان الوجودية لحجمها، أصبحت العقيدة الدينية الجديدة للمثقفين، والساسة، وصار الإطار الفلسفي الوجودي للنظرية النقدية يبحث في أزمة الإنسان، التي غدت (أزمة كونية كبرى)، والمنطق الفلسفي لذلك تأتي من الإيمان الكبير بأن الإنسان يصبح (إلها)، عندما يستطيع أن يبدع، ويضع الحلول للمشكلات انطلاقا من (أنا موجود إذن أنا أفكر)."[2]

وإكمالا لبرنامج الوجودية الضخم، أصبح المبدعون يستلهمون إبداعهم من المبادئ الفلسفية ذات البعد الوجودي، فأصبح الإبداع متشيعا بالفكر الوجودي الذي ينادي بإعادة قيمة الإنسان المفقودة، في زمن فقدت فيه الذات الإنسانية كرامتها وقيمتها، وأصبحت تصارع من أجل البقاء، فامتزجت الفلسفة بالأدب، وعملا على إيصال الأفكار الثورية إلى الجماهير.

---

[1]- محمد سالم سعد الله: سجن التفكيكية: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، عالم الكتب الحديث. اربد، الأردن، ط1، 2013م، ص: 50.

[2]- المرجع نفسه، ص: 50.

وتجلى ذلك من خلال التأثير الذي أحدثته الفلسفة الوجودية على المسرح الغربي وكذا العربي، فطفا على السطح مسرح العبث واللامعقول، ومسرح المواقف، مما أدى إلى تغيير جذري في مفهوم "الجمال".

فقد كان لظهور الوجودية أثر كبير في توجيه الفكر الفلسفي، وخاصة فلسفة الجمال، من خلال اعتماد منهج الفينومينولوجيا أساسا، حيث أصبحت المسألة الرئيسية في الوجودية البحث في ظواهر الوجود الإنساني إذ تكتسب فيه الأشياء معانيها، لذلك نجد أن معظم الفلاسفة الوجوديين قد اتجهوا نحو الفن، لأنه يصف مظهر من مظاهر الوجود الإنساني .

ونحن من خلال كل هذا سنحاول أن نبين التأثير الوجودي على المسرح، وكذلك التركيز على "الجمال" الذي ينبثق جراء التواصل بين الفلسفة والأدب، معتمدين على نظرية الجمال عند سارتر، وما اعتمدنا على هذا الأخير إلا لكونه قد جمع بين الفلسفة والأدب في جل إبداعاته.

المبحث الأول:

العبث واللامعقول في المسرح الغربي

4-1-1- مسرح العبث واللامعقول:

يتميز مسرح العبث واللامعقول بأنه نتاج لظروف سياسية وعالمية كبرى أدت بالفلاسفة المحدثين إلى التفكير في الثوابت. والعبثيون هم مجموعة من الأدباء المحدثين والطليعيين الذين تأثروا بنتائج الحرب العالمية الثانية المدمرة. وما أثرت من ويلات ودمار مادي ومعنوي الذي أطال أوروبا، فرأوا أن جميع النتائج التي نجمت عن تلك الحرب هي سلبية أخلقت نفسية سيطر عليها انعدام الثقة في الآخرين، وانعزال الأوروبي وفرديته، فظهر مفهوم جديد في المسرح المعاصر أطلقت عليه مسرح اللامعقول أو العبث.

"لم يطلقوا كتاب العبث على مسرحهم لقبا من الألقاب، وإنما جاءت التسمية من النقاد فبعضهم أطلق عليه (Absurd) وتعني السخف أو العبث. والبعض الآخر أطلق عليه اسم بمعنى التفاهة، وبعضهم أطلق عليه (Unconscion) بمعنى اللاوعي، وسماه بعضهم الطليعة"[1].

كان مارتن إيسلن Martin Esslin أول من أطلق مصطلح اللامعقول Absurd) على الحركة المسرحية التي بدأت في باريس أوائل الخمسينات على يد صمويل بيكيت، ويونيسكو وذلك في كتابه (دراما اللامعقول) [2].

ويرى محمد زكي العشناوي في كتابه (المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة): "إن هدف مسرح العبث أن يقدم صورة تكشف عن إيمان أصحابه بالفوضى التي يتجلى العالم لكل من يمعن النظر فيه على حقيقة كريهة فلا يكاد يجد فيه نظاما، ولا معنى أو حتى مبررا لبقائه فهو عالم من العبث أو من الأوهام، عالم مفتقد للمعنى [3].

1- محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، مصر،(دار النهضة العربية)، د. ط. 1979م، ص: 69.

2-أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مصر (مركز الإسكندرية للكتاب)، ط. 1، 2000م، ص: 52و61.

3- إيسلن مارتن: دراما اللامعقول: ترجمة عبد صديقي خطاب، الكويت (وزارة الإرشاد والأنباء)، د. ط. 1970م، ص:7.

وسمى بعض النقاد مسرح العبث (مسرح اللامعقول) أي أنه ذو معنى مزدوج، من ناحية عبث الوجود أو (رهبة الفراغ) في الكون رهبة يحيا بها العقل ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أي المستعلية على الإدراك، ولذلك يستفيد هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق كالأحلام.[1] وكما يمتاز مسرح العبث إلى التوجه إلى غائيين أو أصدقاء خياليين، أو كراس خيالية، أو كإثارة ذكريات ببين الواقع والخيال.[2] إن هذه المسميات تقف جميع إلى حد كبير في المعنى، موضوع المسرحيات تقوم على السخف والعبث واللاوعي واللامعقول، ويطلق عليه مسرح اللامعقول لكونه أكثر الألقاب شيوعا، ولكونه يصور موضوعاتهم وصورته الأولية.

4-1-2- الوجودية ومسرح العبث واللامعقول:

الوجودية من أكثر الفلسفات الغربية التي نقدت الواقعية المادية؛ بحيث "يرى الوجوديون أن الواقعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم، إذ قرروا الفكر انعكاس للمادة، وذلك في قولهم إن البنية العليا في المجتمع وليدة البنية التحتية.[3] وكنتيجة للظروف التي سادت في فرنسا في الخمسينيات من هذا القرن، برزت على الساحة حركة مسرحية ثارت على كل ما هو مألوف في الحياة، وكانت تنادي أن كل شيء في هذه الحياة عبث وليس له قيمة أو أهمية، وأن الإنسان يعيش في ركام من الفوضى في حين أنه في عزلة تامة عمن حوله. بل في غربة حتى عن نفسه، فالإنسان يعيش في عالم غير حقيقي وممل للغاية.

"لم يطلق كتاب هذا المسرح عن أنفسهم أي لقب، ولم تكن تجمعهم مدرسة أو اتجاه معين. بل إنهم يعبرون عن معاناتهم وحياتهم المملة الرتيبة بأساليب جنونية، غير منطقية

1- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته، لبنان، (دار النهضة العربية، بيروت) د. ط.د. ت، ص: 136.
2- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، مرجع سابق، ص: 153.
3- رشدي رشاد: نظرية الدراسات من أرسطو إلى الآن، مرجع سابق، ص: 224.

وغير معقولة شبيهة بالأحلام التي نراها في المنام. فكان من هؤلاء الكتاب (بيكيت backet ويونيسكو yonesco وآداموف adamov.[1]

ارتبط ظهور مسرح العبث كما أطلق (مارتن إيسلن) في المسرحية الأولى للكاتب المسرحي الإيرلندي (صمويل بيكيت) التي عرضت في باريس عام 1953م. وأحدثت ضجة هائلة في الأوساط المسرحية الأوروبية حيث كشفت عن أصولها في الفلسفة الوجودية والفكر السريالي، عن رؤية عبثية قائمة في الوجود الإنساني تخلوا من الجلال المأساوي.

إن مفهوم العبث واللامعقول لم يكن جديدا حين نشر (ألبير كامو) أسطورة سيزيف عام 1942م. فإن هذا الكتاب يعد أول دراسة منظمة للظاهرة العشية، نشر مبدأ العبث. والمصطلح الذي استخدم فيها بعد لوصف مدرسة كاملة من الكتاب، ويصف (كامو) في دراسته الشعور بالعبث قائلا: "إن العالم الذي يمكن تفسيره ولو بعقلانية رديئة عالم مألوف، ولكن من الناحية الأخرى يشعر الإنسان بأنه غريب أو أجنبي في كونه يتجرأ فجأة من الأوهام والأضواء، ونفسية بلا علاج ما دام قد حرم من ذكر وطن مفقود أو أمل أرض موعودة، هذا الطلاق بين الإنسان وحياته بين الممثل ومشهده، هو تماما الشعور بالعبث."[2]

كان ألبير كامي ينطلق من زاوية الفلسفة الوجودية التي تنبع موجات الشك في القيم والمبادئ المتوارثة، وهي أزمات تتولد نتيجة الضغط المنبثق من القلق البشري. والأزمات الكبرى التي تجتاح البشر كالحروب العالمية.

فالعبث واللامعقول تياران مسرحيان يهبان في مفهوم (العدم) الذي يرتكز على الفلسفة الوجودية السارترية. وبهما تقف الظاهرة المسرحية على أزمة الإنسان، ويكشف العبث عن جوانب فكرية ودرامية توضح إلى أي مدى تحول المسرح إلى نظام احتجاج ورفض الأوضاع الاجتماعية والسياسية بعد أن وقف المبدع على حقيقة (لا معنى) للحياة.

"إن أغلب ما كتبه كامي يتسم بالكآبة على الرغم من الرغبة الأصلية لدى كامي في مجاوزة النزعة التشاؤمية، فقد وجد نفسه يكتب عن العنف والموت، وهناك ظاهرتان تميزان

1- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960م، 1970م التأثير الغربي عليها، مرجع سابق، ص: 123.
2- نقلا عن محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق، ص: 55.

تفكير كامي، أولهما الالتزام بصدق التجربة التي كبدها، والثانية حرصه على تلاقي التعبير عن نزعة تشاؤمية لا ترتكز على أساس متين، والواضح أن ظاهرة الالتزام الفكري تبدوا واضحة في كل ما كتب".[1]

ويعد (ألبير كامي) من رواد الفلسفة الوجودية والذي كان المسرح عنده كما كان عند (سارتر) وسيلة للتعبير عن الأفكار الجادة حول الحياة الإنسانية في بعض مظاهرها وتحليل القلق السائد، يقول سارتر "إنه لا وجود لقيم أخلاقية عالمية، ولذلك فالإنسان يسير على غير هدى في عالم خال من الهدف. وبناء عليه فكل مناحر ومسؤول فقط أمام نفسه، وعلى كل إنسان أن يبحث عن القيم التي تتلاءم معه ويلتزم بها ويتصرف وفقا لها."[2] ولقد عبر جان بول سارتر في مسرحيته الشهيرة (الذباب) عن هذه الفكرة التي لا تعطي أدنى اهتمام للقيم الدينية والأخلاقية وتتحرك في فضاء مسرحي حر، معبرا عن عدمية الحياة. مدافعا من خلالها عن المسؤولية والحرية الفردية.

"ومعنى هذا أن سارتر كان يهدف من وراء هذه المسرحية إلى إثارة الحياة السياسية الراهنة، وإلى طرح مفهومه للحرية. فالإنسان حسب سارتر محكوم عليه بالحرية، بل إن الحرية قدره. وإذا ما تخلى عنها في يوم من الأيام، فإنه يفعل ذلك بحرية أيضا. غير أنه لا يكفي أن يكون الإنسان حرا. ولكن يجب أن يتحمل مسؤولية حريته."[3]

وتشترك فلسفة جابرييل مارسيل، ووجودية سارتر، ومبدأ التمرد ضد العبث عند (كامي) في سمات عامة شائعة هي التوتر والدراما، وهي جميعا تؤكد بطرائق مختلفة الصراع والقلق والاختيار والمسؤولية. وقد نجح مسرح الأفكار هذا في فرنسا.[4]

يعد الإحساس بعبثية الوضعية الإنسانية موضوع لكثير من الكتاب، ومن بينهم (صموئيل بيكيت ، آداموف، يونسكو، جنيه) وآخرون ويعد (مارتن إسلن) الذي كان أول من أعطى مسرح العبث واللامعقول، الاسم، على أن الموضوع لا يحدد انتساب مسرحية أو

1-- جان بول سارتر: أسرى التونا: إعداد وتقديم الدكتور رحاب عكاوي، لبنان (دار الحرف العربية للطباعة والنشر. بيروت)، ط. 1، 2010م، ص: 43.
2- رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مرجع سابق، ص: 226
3- يونس لوليدي: الميثولوجية الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 51.
4- محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 59.

مسرحي ما إلى مسرح العبث واللامعقول ويحتج بأن كتاب مثل (جيرودو وسارتر، وكامي) إذ يقول "أنهم يقدموا لا معقولية الحالة الإنسانية في شكل فكر على درجة عالية من الوضوح ومنظم تنظيما منطقيا، في حين تجاهر مسرح العبث واللامعقول ليعبر عن لا معقولية الحالة الإنسانية وعدم ملاءمة الطريقة العقلانية عن طريق التخلي الواضح عن الوسائل العقلانية والفكرة المنطقية". [1]

إن دراما اللامعقول قد يبدو فنا عصريا إلا أنه له جذو في التقاليد القديمة، ترجع إلى التشخيص الهزلي عند الرومان والإغريق، والى الملهاة المرتجلة الشعبية (كوميديا دلارتي) التي انتشرت في القرن السادس عشر، والسابع عشر، في إيطاليا، وفي عصر النهضة، وتراث القدامى من شعر الفوازير، وأدب الأحلام والكوابيس، وليس بمحض الصدفة أن يعتب أحد أعلام الدراما اللامعقول (جان جينيه تلميذ أنطونان آرتو)، فمسرحياته محاولة لاستعادة العنصر الشعائري في القداسة نفسه. [2]

يرى أصحاب اللامعقول أن هذه القوانين الثلاثة قد تحطمت في العصر الحاضر، فهناك أحداث لا يمكن إخضاعها لقانون السببية وهناك وقائع متناقضة يمكن اجتماعها في زمان ومكان واحد، وقد توجد الذاتية الواحدة في مكانين مختلفين في وقت واحد، وهناك بالضرورة يصبح العقل البشري مشلولا وعاجزا بسبب انهيار هذه الأسس، وينهار وعاء التفكير البشري وهو اللغة، وتتجاوز الشخصيات، بينما يتحدث كل منهما في الحقيقة في فراغ، وكأن الشخص الآخر لا يسمعه لانهيار وظيفة اللغة في الوصول بين العقول والقلوب.

ومنطلقا من هذه الأفكار، وضعت القواعد الأساسية التي اتفق عليها الرواد المسرحيون لمسرح العبث واللامعقول وأهمها:

* محاولة استرجاع الثقة المفقودة في الإنسان والتعبير عنها من ناحية أخرى، ورأى كتاب العبث أن يكون لهم أسلوبهم الخاص في التعبير عن إحساس الدرامي بالضياع وفقدان الثقة.

1- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960م-1970م والتأثير الغربي، مرجع سابق، ص: 125.
2- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 142.

* النقد الزاخر للأساليب الزائفة في الحياة، وأهمية تعرض عبثية الوضع الإنساني، وعدم الإيمان بالنظام الذي يخضع له هذا الوضع.[1]
* الاغتراب التام للإنسان ووحدته في كون يناصبه العداء، وكأنه ينكر عليه حق الوجود، ومسرح العبث يقدم لنا الشخصية المنبوذة اللامنتمية.
* الكشف عن جوهر العلاقة بين الموجودات، وتعرية ما في هذه العلاقة من ضعف، ويترتب في فضح هذه العلاقة هو إنكار منطقيتها فكل شيء في غير موضعه ورفض المشي قدما في قبول حياة تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة.
* فكرة اللاجدوى التي تسيطر على كل شيء، فمسرح العبث(اللامعقول) يرى أن كل أفعال الإنسان وأنشطته مهما بلغت قيمتها ما هي سوى ألعاب.[2]
* أهداف مسرح العبث في تجربته المسرحية، يكشف عن وحشية الإنسان الخيفة والمختفية وراء ظاهرة المزيف والذي لا تتحقق في قيم أو مثل أو طهارة.
* التوحيد بين حقيقتين متضاربتين، تعمل كل واحدة منها في اتجاه يناقض الأخرى، فهما على طرف نقيض، وهما الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية في حياتنا، وهذا التناقض بين الحقيقتين هو السبب في شقاء الإنسان.
* اللغة فيها تكرار في الموقف الواحد، وهذا التراكم الكمي من الأسباب يعطي مدلولات واضحة للخوف وعدم الطمأنينة والقلق الدائم، تلك العناصر التي تؤدي إلى غياب التفريق بين الوهم والحقيقة.[3]
* مسرحية اللامعقول خالية من الكائنات البشرية التي يمكن التعرف عليها، فهي تقدم أفعال خالية من الدوافع تمام لا تقدم أهداف واضحة لا توفر قصة ذات موضوع واضح ولا بداية ونهاية محددتين، إنما يوجد بدلا من ذلك أنماط من الوضعيات التي

1- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته، مرجع سابق، ص: 138.
2- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960م-1970م والتأثير الغربي عليها، مرجع سابق، ص: 126-127.
3- أسلين مارتن: دراما اللامعقول، ترجمة صديقي خطاب، مرجع سابق، ص: 9.

تتكرر إلى ما لا نهاية، فهي تقدم قلقا وخيبة وأوهام وشعورا بالحيرة تجاه غياب الحلول، فمواجهة هذه الحيرة يعني أننا بحاجة إلى الواقع ذاته.[1]

* لا يمكن الفصل في المسرحية بين الكوميديا (الملهاة) والتراجيديا (المأساة) فبرغم الجو المأساوي الذي يحكم المسرحية فإن ذلك يقابل بالضحك، ولكنه ضحك مختلف لأنه يجبرنا إلى النظر إلى أنفسنا وعالمنا وعلى مواجهة هذا العالم.[2]

إن السبب الذي شجع الأدباء بمختلف بنياتهم التوجه إلى مسرح العبث (اللامعقول). هو حرية التعبير التي مارسوها في فرنسا، فانطلقوا في التعبير عن أنفسهم، دون أي قيد أو شرط، لعلهم يجدون المخرجين والمتحمسين للأفكار الجديدة. والتوجه إلى المشاهدين القادرين على تذوق إنتاجهم، الذي يحمل بين طياته أفكار وفلسفات بإمكانها خلق نمط جديد من التفكير والتوعية.

"لم يكن هؤلاء مدرسة حديثة في الأدب أو مذهبا منهجيا في المسرح. ولكن كان يجمعهم موقف فلسفي واحد وهو الرفض بأسلوب سافر[3].

ونظرا للعدد الهائل وكثرة هؤلاء الكتاب سأركز عن كاتب واحد وهو(صمويل بيكيت) (Samuel Becket) الايرلندي، لأنه من بين أفضل من نقلوا مشاعر الإنسان الضائع في كل زمان ومكان، كما اختياري على أحد أعماله المسرحية المعنونة ب (في انتظار جودو)، كنموذج لهذا المسرح.

4-1-3- (صمويل بيكيت- Samuel Beckett) وأعماله:

ولد بيكيت في دبلن عام 1906م. من أبوين أيرلندين، درس الفرنسية بكلية (ترينيتي) في دبلن وتعلم عددا من اللغات، حصل على شهادة البكالوريوس 1927م، واختارته الجامعة لوظيفة محاضر في مدرسة فرنسية، وهناك ترجم فصولا من كتاب (غوليس) وهو في الثالثة والعشرين من عمره، فدعي إلى المساهمة بمقال في الكراس الذي أصدره أصدقاء (جوبين

1- عبد العزيز سعد: الأسطورة والدراما، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية)، د. ط. 1966م، ص: 91. 94.
2- أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مرجع سابق، ص: 54.
3- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون، مرجع سابق، ص: 9.

عن شكسبير وفرقته)، وفي عام 1929م. نال أحسن جائزة لقصيدة في موضوع الزمن وعنوانها (شاشة الرادار) وفي عام 1930م عاد إلى دبلن لتدريس الفرنسية، ولم تكن الطقوس الأكاديمية لتريحه فقدم استقالته، وبدأ التجوال في أوروبا واستقر في باريس 1937م كمواطن دائم، ونشر مجموعة شعرية بعنوان "فطام الصدى وثمار أخرى" ومجموعة قصصية بعنوان "ركلات أكثر من وخزات".

عندما نشبت الحرب العالمية الثانية في 1939م. ساهم في المقاومة الفرنسية السرية ضد الاحتلال النازي، وأمضى الفترة الأخيرة من الحرب في فولكوز حيث كتب روايته الثانية (وات) ونشرت مطلع الخمسينيات، وبعد الحرب العالمية الثانية كتب ثلاثة الروائية (مولوي) و(مالون يموت) و(ما لا يسمى) في عام 1955م، ثم أخبار ونصوص عن لا شيء.

بدأ شهرته مع عرض مسرحيته الأولى (في انتظار غودو) الذي كتبها مباشرة بالفرنسية فسئل عن السبب فقال:

"لأن الفرنسية تسهل الكتابة بدون أسلوب". [1]

قدم مسرحيته الثانية في لندن بعنوان (نهاية اللعبة) في 1957م ثم مسرحيته الثالثة (شريط كراب الأخير) في 1958م، ثم قدمت له الإذاعة الإنجليزية في البرنامج الثالث الإذاعة (كل ما يسقط) وكذلك الجمرات في عام 1959م.

وفي عام 1961م نشر روايته بالفرنسية (كيف هذا) ثم مسرحية (الأيام السعيدة) وفي عام 1970م نشر روايته (ميرسيه وكاميه) وحاز على جائزة نوبل للآداب في عام 1969م. وفي عام 1978م. حاز على جائزة الناشرين العالمية وفي عام 1975م. حصل على الجائزة الوطنية الكبرى للمسرح.

4-1-4- مظاهر مسرح العبث (اللامعقول) في مسرحية (في انتظار جودو) لصمويل بيكيت- Samuel Beckett:

يمكن القول إن مسرحية (في انتظار جودو) تلخص أروع رؤية بيكيت الحياتية والفنية، فشخصياتها الأربع مختارة لتلخص نماذج، فالمشردان (فلادمير) و(ستراغون)

1- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 12.

يمثلان غنائية الجسد والروح أو العقل والقلب. وبقدر قلق ستراغون دون أن يفهم قلة. من هنا شعوره بوحدة أشد، لكنهما كمتشردان يقفان خارج حركة العالم أنهما فقط ينتظران شخصا ما وعدهما بالمجيء.[1]

فمحور المسرحية العزلة والقلق واللأمل، والانتظار الذي لا ينتهي، ويقول إسلن عنها: "بأنها تولد ترقبا وتوترا دراميا بالرغم أنها مسرحية لا يحدث فيها بالمعنى الحرفي شيء، بل هي وضعت لتنظر أنه لا يمكن أن يحدث شيء أبدا في الحياة الإنسانية".[2]

تتكون المسرحية من فصلين، فالرجلان (استراغون وفلاديمير) نجدهما في الفصل الأول يتسكعان بلا عمل واضح ولا وجهة واحدة. عند المساء عن طريق ريفي ليس فيه إلا شجرة واحدة.

والفصل الثاني من اليوم الثاني نجدهما في الوقت نفسه وفي المكان نفسه أيضا، وليس هناك فرق بين الفصلين سوى أن الشجرة الوحيدة جرداء في الفصل الثاني نجدها قد نبتت عليها أربع ورقات أو خمس، وكأنها نبتت رمزا للربيع. ويا له من ربيع أعجف! أو أنبت رمزا لا أمل ويا له من أمل ضئيل! فنحن في أرض كما وصفها صموئيل بيكيت في مسرحيته: "حيث لا شيء يحدث ولا أحد يأتي لا أحد يذهب وهذا ضئيل"[3]

نلاحظ من حوار الشخصيات بأنهما في انتظار شخصا يدعى (جودو) وهما لا يستطيعان الانصراف. فهما في حالة انتظار ويتحدثان في أي شيء إن لم يكن له معنى حتى يمر الوقت.

ويظهر في المسرحية (يوزو) و(لكي)، حيث يجر يوزو لكي وهو يحمل المتاع ثم يختفيان، ويظهر فجأة غلام يبشر بقدوم (غودو) في اليوم الثاني، وتنتهي المسرحية دون ظهور (جودو) ونلاحظ ذلك في الحوار التالي:

فلاديمير: إننا في انتظار جودو.

استراجون: آه (فترة صمت) هل أنت واثق أن هذا هو المكان؟

1- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون) الجزء الأول، مرجع سابق، ص: 21.
2- إسلن مارتن: دراما اللامعقول، ترجمة عبد صديقي خطاب، مرجع سابق، ص: 12.
3- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، مرجع سابق، ص: 320.

فلاديمير: ماذا؟

استراجون: الذي يجب أن تنظر فيه...

فلاديمير: لقد قال بقرب شجرة (ينظر إلى الشجرة) هل ترى أشجار أخرى؟[1]

استراجون: ما نوعها؟

فلاديمير: لست أدري صفصافة.

استراجون: يبدو أنها أميل إلى أن تكون شجرة.

فلاديمير: شجرة صغيرة.

استراجون: يجب أن يأتي إلى هنا

فلاديمير: إنه لم يقل أنه سوف يأتي على وجه اليقين.[2]

ويرى الناقد (والاس قولي) "إن المسرحية تطوير لعنوانها، تطوير لانتظار(جودو) الذي لا يأتي أبدا حيث يرى (استراجون) و(فلاديمير) شيئا من التعويض في انتظارهما تحت الشجرة النحيلة، كرمز لها يمكن انتظاره من النظام في عالم متميع."[3]

ومظاهر العبث هنا في الزمن مساوي للانتظار المعلن في عنوان المسرحية، وهو الجمود المطلق. والبأس الذي ينفلت من جزئيات المسرحية، والزمن هو السبب في معاناة الإنسان وأن يحيى المرء يعني أن يعاني، كما أن الزمن هو الفراغ الدائم الذي يسبب الإحساس بآلام الإنسان المتواصل فينتابهم الشعور بالخوف والقلق لذلك فإن الأشخاص يتكلمون ليهربوا من الإحساس الدائم.[4]

فلاديمير: ماذا نفعل الآن؟

إستراجون: ماذا لو شنقنا أنفسنا؟

فلاديمير: على فرع من فروع الشجرة؟ لا أثق في قوة احتماله...

إستراجون: بالضبط...

فلاديمير: لست أفهم

1- صموئيل بيكيت: في انتظار جودو، ترجمة فايز اسكندر، الهيئة المصرية للكتاب، د. ط. 1970م، ص: 13.
2- المرجع نفسه، ص: 13-14.
3- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، مرجع سابق، ص: 320.
4- صموئيل بيكيت: في انتظار جودو، ترجمة فايز اسكندر: مرجع سابق، ص: 16.

إستراجون: استخدم ذكاءك ألا تستطيع؟

فلاديمير: أما زلت عاجزا عن الفهم؟[1]

استراجون: (بجهد جودو ضعيف...الفرع لن ينكسر...جوجو ميت...ديدي ثقيل...الفرع ينكسر...ديدي وحيد بيننا...[2]

فلاديمير: حسنا...ماذا نفعل؟[3]

استراجون: لا تدعنا نفعل شيء...هذا أكثر أمنا...

فلاديمير: دعنا ننتظر ونرى ما يقول.

استراجون: فكرة طيبة.

فلاديمير: دعنا ننتظر حتى نعرف بالضبط كيف نتصرف.[4]

نلاحظ التكرار الميكانيكي لأحداث الحياة اليومية. فهم ينتظرون كل يوم قدوم (جودو) وبنفس المعاناة حتى أن كلامهم يتكرر، إن ما يميز مسرح بيكيت وهو اللغة لهذا المسرح. بمعنى عكس رؤيته للغة على مسرحه. فهو يرى أن اللغة عاجزة عن التعبير عن كل المشاعر الإنسانية والأفكار، لذلك نرى شخصياته تتحدث بلغة غريبة لا تواصل فيها ولا انسجام، يسودها قطع غير مبرر، عاكسه بذلك رؤية كاتبها عن اللغة.[5]

فالانتظار يسمح بالعيش بأمل لا نهائي مطلق وهذا عبث، لأن الأشخاص تنتظر وتعاني بسبب هذا الانتظار في الوقت نفسه، لأنها تعيش العبثية. صحيح أن الوقت يمر لكن كل شيء يشير إلى الفراغ.

"الشخصيات تنتظر (جودو) فهما ينتظرانه يومين- وسوف يرجعان لانتظاره مرة أخرى في اليوم التالي، وبدون في اليوم الذي بعده، ويمكن كانا ينترانه في اليوم السابق واليوم الذي قبله ولن يأتي، لأنه يظنه أنه سيكون هناك دائما سببا ما لذا فإن انتظار (جودو)

1- صموئيل بيكيت: في انتظار جودو، مرجع سابق، ص: 15.
2- علاء الدين العالم: (تيار العبث بين الفلسفة والمسرح)، مجلة دلتانون، العدد الأول (تموز /يناير 2014م).
3- صموئيل بيكيت: في انتظار جودو، ترجمة فايز إسكندر مرجع سابق ص: 15.
4- المرجع نفسه، ص: 16.
5- علاء الدين العالم: (تيار العبث بين الفلسفة والمسرح)، مجلة دلتانون، العدد الأول، مرجع سابق.

في الواقع انتظار لانتهاء الحياة لكل من (فلاديمير واستراجون) وانتظار لحلول الليل وانتظار لانتهاء المسرحية".[1]

"وحدة المكان التي تبدو في المسرحية هي شجرة واحدة نحيفة كالمشنقة التي تدعوهما للتفكير في شنق أنفسهما وهو مكان يصور عدم إمكان وجود جودو."[2]

الأشخاص عاجزون عن وضع إشارة تجدد موقعهم الزماني في الوجود، فالإنسان دائم البحث عن هويته في العالم الإنساني الكبير المتناقض، لذلك فهو دائم الملل ولا يوجد مخرجا من ذلك الملل والتسلية حتى على نفسها، وبالتالي مشاهده وبالحركات وتداخل الحوار والاسترخاء حتى النوم، حتى يبلغ التهريج بسلوك غريب يوحي بعبثية الحياة، فهي لا تستند إلى نص مدروس بعناية، فلا بد من الاختراع، ولديها الحرية، ولا يوجد شيء يقولونه ثمة من شيء يخترعانه. حتى تغدو محادثتهما لا يربطهما خيط متواصل مناقشات زائفة أغلبها لا يكتمل، يحولان كل شيء كيفما اتفقا، والشيء الوحيد الذي لا يملكان فعله هو مغادرة المكان وانتهاء وجودهم وعليهم البقاء لأنهما في انتظار جودو.[3]

فيعمم المكان والزمان في مسرحية العبث واللامعقول، فأغلبها تحدث في موقع رمزي أو في فراغ أو مكان منسي منعزل عن العالم المادي، والزمن مرن كما في الأحلام يستدعي إلى مركز الاهتمام بصورة مستمرة.[4]

ويستهدف هذا المسرح الثورة على الأوضاع الفاسدة المتردية التي تجعل من الإنسان كائنا يائسا متشائما يحتضر في أحزانه وهمومه وينعى مصيره ووجوده العابث. ومن هنا تصبح هذه المدرسة ذات طابع تجريدي مطلق تعزف على البؤس واليأس والضياع والغربة والوحدة والعزلة.

وتنتقل المسرحيات من التجريد الميتافيزيقي إلى التشاؤم النفسي والاجتماعي وبالتالي يصعب تعليل المواضيع المطروحة في هذه المسرحيات التي تعج بالحزن والسواد والعجز والمرض والموت، وتتحول فيها الشخصيات إلى أشباح، وكائنات متسخة، وحيوانات وغير ذلك.

1- محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق، ص: 67.
2- حياة حاتم محمد: الدراسات التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، مرجع سابق، ص: 127.
3- جينيف سيرو: تاريخ المسرح الحديث، ترجمة بدر الدين القاسم، دمشق، سوريا، د، ط. 1974، ص: 106-107.
4- محمد زغلول سالم: المسرح والمجتمع في مائة عام، مرجع سابق، ص: 320.

المبحث الثاني:

العبث واللامعقول في مسرح توفيق الحكيم

4-2-1- تأثير مسرح العبث (اللامعقول) الغربي على المسرح العربي.

لم يكن لتيار العبث في المسرح وتياراته الفلسفية حضور كبير في المنطقة العربية، ولعل سبب ذلك هو تناقض أفكار العبث الفلسفية والفكر الديني في البلدان العربية.

" لقد اشتغل النقاد العرب في الستينيات بمسرح العبث واللامعقول، وكان الجزء الكبير في نقدهم معنيا بما إذا كان لهذا المسرح رسالة وهدف أولا، ويعتقد بعض النقاد بأن في الأدب العربي ظاهرة مسودة. والمجتمع العربي في رأيهم يواجه مشكلات تختلف عن التي يواجهها المجتمع الغربي. وبناء على ذلك يواجه الفرد العربي مشكل العزلة والغربة."[1]

"أما مساندوا مسرح العبث فيعتقدون بأهميته لأنه يواجه الجمهور، وإذا كانت المواجهة في شكل اللامعقول اعتياديا بعبثية الحياة، لكي يتعرف المشاهدون على الظاهرة وهم من يتغلبون عليها."[2]

فبرغم ذلك عرضت على المسرح العربي عددا من مسرحيات العبث واللامعقول في عدة بلدان عربية مثل (سوريا، مصر، تونس، والعراق والجزائر واليمن...إلخ) إلا أن ذلك لم يخلق مزاج عام عربي فني وفلسفي يتقارب بمفهوم العبث السائد في أوروبا، والإنسان المعاصر يمر بمحن ومصائب ومعاناة لأمراض هذا العصر، وخير دواء لاستئصال الأمراض هو تشخيصها والبحث عن أسبابها للتخلص منها، سواء كانت الأمراض تفكك المجتمع، أو تشتت، أو مزج لأفكار غير متجانسة، أو فقدان لروح العصر، وعدم القدرة على تحديد الوسيلة والعلاج، أو الشعور بالعجز والنقص والافتقار إلى جلب الأفكار الجديدة، وحالة التشاؤم والملل نتيجة رتابة الحياة وتحويلها إلى شيء لا قيمة له ولا جدوى منه، كل هذه العامل خلقت مدرسة أدبية جديدة ترى أن وظيفتها هي هذا العبث الذي اجتاح حياة الإنسان المعاصر عن طريق تجسيده في أعمال درامية شعرية ونثرية تستأصل بها هذا الداء وتقدي عليه، حتى يعود الإنسان إلى النفوس والمعنى الإنساني في لغة جديدة، وموضوع

1- توفيق الحكيم: مقدمة يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، مصر، د. ط. 1976م، ص: 18.
2- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960م-1970م التأثير الغربي عليها، مرجع سابق، ص: 128.

جديد وصراحة تامة وأمانة واعية لأن رسالة الأدب الإنساني الأصيل هي مواجهة الإنسان لكل حقائق حياته مهما مرة أو مفزعة. العبثية أو اللامعقول مدرسة فرضها الواقع بأعبائه الثقيلة وأمراضه المستحدثة، وتطاحنه المستمر، حتى استطاعت هذه المدرسة أن تضع الدواء من نفس الداء.[1]

"ظهر عدد من الكتاب المسرحيين العرب متأثرين بمسرح العبث واللامعقول في الموضوع والشكل مثل توفيق الحكيم في مسرحيته (يا طالع الشجرة) ونشرت عام 1962م، ويوسف إدريس بمسرحيته (الفرافير) وعرضت عام 1964م. وكذا مسرحية (المهزلة الأرضية) عرضت عام 1966م. كما تأثر الكاتب ميخائيل رومان بمسرح العبث في مسرحيتين (الخطاب) ومسرحية (الوافد) ونشرت في مجلة المسرح عام 1967م.[2]

إن ما تعيشه المنطقة العربية اليوم من فوضى وخراب، أعاد العبث إلى الواجهة لا لتيار فلسفي أو حركة فنية، وإنما كحالة فنية أنتجتها الحرب وفرضها الموت المجاني، حيث يتجلى عبث الوجود البشري واللامعقولية للحياة في نظر الإنسان العربي الذي دخل في دوامة من الصراع لا يعرف متى تنتهي. فصار يبحث عن معنى أصيل للحياة أو عن هذا يحيا لأجله بعد عبادة الله، حاول أن يدفع كل هذا الجحيم الهائل من الدماء وما زال فصار كبطلي بيكيت فلاديمير واستراجون ينتظر الفرح والحرية والأمن ولهذا نجد العبث يحضر اليوم في عالمنا العربي.

4-2-2- حياة توفيق الحكيم وأعماله:

ولد توفيق الحكيم بضاحية الرمل بمدينة الإسكندرية صيف عام 1998م، وعاش طفولته في (دمنهور) بالبحيرة، كان مغرم بالغناء والموسيقى منذ طفولته فحفظ كثيرا من الأدوار الشعبية، التي كانت تدور على أفواه أفراد الشعب المصري قبل الحرب العالمية

1- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، مرجع سابق، ص: 203.
2- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر التأثير الغربي عليها، مرجع سابق، ص: 128.

الأولى، إلتحق بالدراسة وهو في سن السابعة بمدرسة (دمنهور) الابتدائية، أنهى دراسته الابتدائية 1915م- 1916م، والتحق الحكيم بمدرسة (محمد علي الثانوية في القاهرة)[1].

" اندلعت نار الثورة المصرية في مارس سنة 1919م فحركت مشاعر الشعب وعواطفه. فأدمج في حركة الثورة رغم صغر سنه وكان اشتراكه فيها مما يلهب عواطفه ويثير عليه حواسه ويذكي الحماسة في قلبه، وتحويل حبه لبلاده وتحت قيادة سعد زغلول.[2]

قبض عليه وأعمامه واعتقل في القلعة بالقاهرة بتهمة التآمر ونقل هو وأعمامه من القلعة إلى المستشفى العسكري، وظل رهين المستشفى مع أعماله حتى انتهاء حركة الثورة وأفرج عن زعيم مصر سعد زغلول الذي كان معتقلا في جبل طارق، فبدأت السلطات العسكرية تفرج عن المعتقلين ومن ضمنهم الحكيم وأعمامه.[3]

عندما نلاحظ تصرفات الحكيم في تلك الفترة فنيا نجد في سلوكه نازعا منزع تخيلي وتجريدي راضي به طبيعته الحسية التي أخذت بأسباب التخيل نتيجة انسحابه بعد ود نفسه، ومن هذا المنطلق جعله يأخذ العالم أخذا تجريديا يرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفي الذي وراء المحسوس. ولهذا كان شديد في إيمانه بالغير، ومن إيمانه بالغير كان يستنزل عقيدته الدينية واعتقاده في الخرافات والأساطير نتيجة لما في محيطه من ظاهرة قتلت الفكر، ومن هنا كانت عقلية توفيق الحكيم فطرية غيبية تنزع للغيب والإيمان بها، عاد إلى القاهرة لإكمال دراسته في عام 1920م، ونال عام 1921م إجازة البكالوريا المصرية والتحق بكلية الآداب ودرس الحقوق، فنال شهادة الليسانس عام 1925م.

1- توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة، بيروت لبنان، (مكتبة لبنان ناشرون) المقدمة، المجلد الأول، ط. 1. 1994م، ص: ز.
2- المرجع نفسه، ص: س.
3- إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، مصر (كلمات عربية للترجمة والنشر القاهرة)، د. ط، د. ت، ص: 48.

"نهل توفيق الحكيم الفن من ينابيعه الصافية في أوروبا و عاش عيشة فنان في مدينة النور بباريس وكانت إقامته بفرنسا ومشاهدة روائع المسرحيات الفنية على مسارح باريس الكبرى.[1]

ألف الحكيم (عوالم الفرح) في باريس عام 1937م. قبل عودته من فرنسا، وبعد عودته عمل وكيلا للنائب العام بالمحاكم المختلطة بالإسكندرية لمدة عامين كتب (مسرحيه أهل الكهف) عام 1938م، واشتهر توفيق الحكيم وتألق في تجربته في نجوميته، كما التحق عام 1929م بسلك القضاء المصري في وظيفة وكيل للنائب العام في الأرياف وألف عددا من الأعمال بسبب نقله في الأرياف منها (يوميات نائب في الأرياف) ومسرحية (الزمار وحياة تحطمت، ورصاصة في القلب وشهرزاد) إلخ. وشغل مدة هذه الوظيفة حتى عام 1934م، ثم انتقل الحكيم إلى وزارة المعارف العمومية عمل مدير للتحقيقات ظل يعمل فيها حتى نقل منها إلى وزارة الشؤون الاجتماعية عند إنشائها.[2]

" استوحى منذ نشأته من قصص ألف ليلة وليلة منها (شهرزاد) ثم ألف مسرحية تاريخية بعنوان (محمد) وهي مستمدة من المصادر الإسلامية وفي عام 1937م صدرت مجلدين لأعمال توفيق الحكيم، وهذان المجلدان يشملان كل منهما على أربع مسرحيات منها (سر المنتحرة والخروج من الجنة)، وتعرض توفيق الحكيم لفصله من عمله ثلاث مرات منذ 1938م في وزارة المعارف وتوقفت مسرحيات الحكيم في المسرح القومي من 1938م ثم انتظمت أعماله من 1958م إلى 1973م.[3]

عرضت مسرحية (إزيس) في المسرح القومي عام 1985م، والتي ناضل كرم مطاوع باطلاعها على خشبة المسرح القومي كما منح الرئيس جمال عبد الناصر الحكيم قلادة النيل في عام 1956م، وهي أكبر وسام في الجمهورية المصرية، كما عين مندوبا دائما للجمهورية العربية المتحدة، في هيئة اليونسكو الدولية، رشحت دور النشر الفرنسية الحكيم

1- توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة، (المجلد الأول)، مرجع سابق، ص: ش.
2- إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم: مرجع سابق، ص: 49-62.
3- حلمي بدير: فن المسرح، دار الدنيا للطباعة والنشر الإسكندرية مصر، د. ط، 2002م، ص: 159-160.

لنيل جائزة نوبل، 1960م كما عين مقررا للجنة جوائز الدول للفنون عام 1962م. انتخب توفيق الحكيم رئيسا لهيئة مكتب اتحاد الكتاب عام 1976م، ثم اختيار الحكيم رئيس للمركز المصري للهيئة العالمية للمسرح عام 1981م، له عددا من المؤلفات والإصدارات، حياة فيها وفرة وإنتاج، حتى آخر حياته وانتقل إلى جوار ربه بتاريخ 26- 7- 1987م، بالقاهرة.

4-2-3- ملامح مسرح العبث واللامعقول في مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم:

لفتت مسرحية (يا طالع الشجرة) انتباه النقاد في مصر وفي الوطن العربي وحظيت بالكثير من الدراسات ومحاولة النقاد فيها أن يجدوا ما ترمز إليه الشخصيات، وأن يحلوا الألغاز التي تشتمل عليها قصة المسرحية شبه البوليسية وأن ينقلوا حوادثها غير المعقولة ومع ذلك تطرق بعض النقاد إلى العلاقة بين المسرحية، ومسرح العبث واللامعقول، ولكن هناك من أثبت صلتها سرتها بهذا المسرح وهناك من نفوها. ولم يوثق أحكامهم بالأدلة والشواهد.

يرى الناقد لويس عوض في مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم أنه لا ترتبط مسرحيته بمسرح العبث واللامعقول في الغرب ويرى أن الحكيم يستخدم بعض الوسائل الفنية من المسرح الحديث، كالتفاعل بين الحقيقة والحلم من جانب وبين الأزمنة والأمكنة. ولكنه ليس متأثرا بفلسفة العبث.

"قدم النقاد تفسيرا صوفيا للمسرحية فيروا أن البيت ذو الحديقة الصغيرة يمثل العالم والشجرة هي الشجرة الحياة والزوج والزوجة هما آدم وحواء بعد سقوطهما ويمثلان في نظرة العقل والمادة أو الروح والجسد، فالعقل لا يدرك هدفه إلا بالتضحية بالمادي وتغذية الروح بالجسد، وكما يروا في المسرحية عناصر دينية منها اختفاء الزوجة لمدة ثلاثة أيام يشير إلى موت المسيح وبعثه أو هو رمز لموت الطبيعة وتهيئ للتجديد."[1]

1- لويس عوض: دراسات في النقد الأدبي: الأنجلو المصرية. د. ط. 1964م، ص: 240.

"وفي تفسير آخر ينظر إلى الزوج باعتباره رمزا للعقل والفلسفة والعلم وإلى الزوجة باعتبارها رمزا للروح والدين والفن والصراع، وبناء على ذلك بين هذين الجزأين المتناقضين من الإنسان. إن العقل لا يستطيع أن يحقق رغبته إلا بتضحية الدين من أجل العلم."[1]

"بينما يقدم الناقد عز الدين إسماعيل تفسيرا نفسانيا يعتقد: أن الزوج يمثل الإنسان في محاولته تحرير نفسه من الواقع المحدود لإحراز الحقيقة المطلقة وأن الزوج والمحقق والدرويش شخص واحد وهم تجسيد لمستويات النفس الثلاثة، الزوج مستوى الشعور والدرويش مستوى اللاشعور والمحقق مستوى الضمير."[2]

"ويرى (منذور) أن هذه المسرحية كسائر المسرحيات الأخرى للحكيم، تصور الصراع بين الفنان ممثلا بالزوج والحياة ممثله بالزوجة، وهو يصور المسرحية رمزية لا عبثية وأن العنصر الوحيد فيها من مسرح العبث واللامعقول هو قطعة من الحوار يتحدث فيها الزوج عن شجرة والزوجة عن ابنتها، ويشير ذلك إلى أن اللغة لم تعد وسيله للتواصل والتفاهم."[3]

" ويقدم الميسري وعلي الراعي تفسيرين مماثلين يقومان على الصراع بين الفن والحياة"[4]

" كما أوحت المسرحية بتفسير سياسي فإن خليل نور الدين يجد أن الأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة) التي تقوم عليها الرأسمالية، الشجرة التي تضحي بالحياة نفسها، ممثلة في زوجته لكي ينمي ثرواته، وينص الناقد على أن المسرحية ليست من مسرح العبث واللامعقول وإنما هي مسرح العلم."[5]

1- لويس عوض: دراسات في النقد الأدبي: الأنجلو المصرية، مرجع سابق، ص: 249 إلى 255.
2- عز الدين إسماعيل: (التفسير النفساني لمسرحية يا طالع الشجرة)، شباط 1963م، ص: 38.-Dspace.univ-avargla.dz/jspui/bitstream.
3- محمد مندور: توفيق الحكيم يا طالع الشجرة دار الرسالة 30، (نيسان 1964م.)، ص: 6-7.
4- علي الراعي: مسرحية توفيق الحكيم، دار الهلال الفكرية مصر، د. ط، 1969م، ص: 98 إلى 102.
5- خليل نور الدين: تفسير، جديد لمسرحية يا طالع الشجرة (الهلال، تموز1964م)، ص: 186 إلى 188. www.mohamedrabeea.com/books/book

" كما يشير هاني شكري أن الحكيم في هذه المسرحية يخلق أسطورة حديثة يمكن أن تصنف مع أساطير الفداء والبعث والخلود، فالشجرة في رأيي الدارس ترمز إلى مصر كما استخدم الحكيم بعض الوسائل الفنية الجديدة كالتفاعل بين الزمان والمكان إلا أن ذلك غير كاف ونسبها إلى المسرح العبث واللامعقول.[1]

بينما تستخدم نازك الملائكة مصطلح (اللامعقول) بمعنى اللامنطقي والمتنافر مع العقل فهي تتعامل مع اللامعقول بمحدودية، فنجد أن اللامعقولية في المسرحية هو ما يفعله الدرويش حيث يأتي بالتذاكر من الهواء أو حين يأتي من الماضي إلى الحاضر. وترى أن صورة المبالغة في الأدب الشعبي العربي، كصوره أبي زيد الهلالي، وهو يصرع جيشا كاملا أو صورة شخصا يتحول إلى، حجر مظاهر من اللامعقول.

وينسب كلا من رجاء النقاش ونادية مسرحية الحكيم إلى مسرح العبث واللامعقول، أما الكاتب المسرحي والناقد السوري سعد الله ونوس يجد أن الحكيم قد استخدم في هذه المسرحية بعض الوسائل الفنية واللامعقول ليعبر عن موضوع معقول."[2]

ومنهم من رأى أن مسرحية (يا طالع الشجرة) إنما نتيجة الحياة الشعبية ولكن في أحدث مثل عبد الرحمن ياغي. بينما يذكر توفيق الحكيم عن اللامعقول في مسرحيته فيقول: "إن اللامعقول عندي ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوروبية ولكنه استكشاف لما في فننا وتفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللامعقول، ولم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المناهج فنا دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي الذي كانت الفنون العالمية في العصور المختلفة فنا، فما إن وجدنا تيارات ومذاهب تتحرر اليوم من ذلك حتى شعرنا بأنفسنا أنها عندنا أقدم، وأعمق، وأشد ارتباطا

1- هاني شكري: ثورة المعتزل، مصر (الأنجلو المصرية القاهرة)، ط.1، 1966م، ص: 296-305.
2- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960م-1970م، والتأثير الغربي عليها، مرجع سابق، ص: 134.

بشخصيتنا، ولقد لاحظ ذلك أحد الأدباء الانجليز أن اللامعقول والخوارق جزء لا يتجزأ من الحياة في الشرق.[1]

ويقول الحكيم في مقدمة (يا طالع الشجرة) ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، وعلى الأخص في السنوات الخمسين لهذا القرن، بوادر مدرسية جديدة في المسرح ظهرت متفرقة أول الأمر (بريخت من ناحية، أو يونسكو وبيكيت) من جهة أخرى، ولكن سرعان ما بدا على هذه الحركة علامات التمسك والإصرار في الإمكان تجاهلها، وقد حاولت تجاهلها أثناء إقامتي في باريس 1959م-1960م، ولم أكن أتصور أني سأهتم بها يوما ما، وبعد عودتي إلى بلادي بعد عامين أخذت أتأمل فنون شعبنا وغدا بي أجد الأرض الحقيقية التي تحتوي على هذا الفن الحديث.[2]

من الصعوبة بما كان إيجاد موقف معين لنقد هذه المسرحية، ولكنني أميل إلى أي كاتب يعترف بأنه تأثر بالمسرح الغربي في فرنسا وعند عودته رأى مظاهره العبث في الحياة العربية، ومن هنا استند على قواعد وأسس البنية الدرامية لمسرح اللامعقول، ولكن بأسلوبه الخاص وما يخدم ويؤثر الجمهور العربي، وعالج (بيكيت) في مسرحيته (في انتظار جودو) مشكل الانتظار من خلال بطله جودو، والانتظار بوصفه مظهرا أساسيا ومميزا للحالة الإنسانية، وكذلك موضوع مسرحية (يا طالع الشجرة) ليس ماذا يريد الإنسان، وإنما فعل الإرادة والمحاولة الذي هي جزء من طبيعة البشر.

استخدم توفيق الحكيم بعض الوسائل الفنية من مسرح العبث واللامعقول، إذ أنه عبر عن موضوع اللامعقول، ومن هذه الوسائل التكرار الميكانيكي لحوادث الحياة اليومية يتمثل في شخصية (بهادر) قاطع تذاكر متقاعد، وقد اعتاد أن يذهب في الطريق نفسه كل يوم في المحطة نفسها وفي الوقت نفسه وذلك في الحوار التالي:

1- عبد الرحمان ياغي: في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، لبنان، دار الفرابي، بيروت ط. 1، 1999م، ص: 167-168.

2- توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة، (المجلد الثالث)، القاهرة، مصر، د. ط. 1996م، ص: 496.

الدرويش: عملك يدعوك يا حضرة مفتش...

المفتش: بدأت أسأم هذا العمل خمسة وثلاثون عاما في القطا، أليس لي الحق أن أسأم؟

الدرويش: ولكن القطار لا يسأم.

المفتش: لأنه لا يعرف ما هو السأم.

الدرويش: إنه يعرف فقط السير والسير والسير، أليس من الخير لك أن تكون قطار.[1]

خلو الحياة من المعنى والهدف فالزوجة (بهانة) تضيع أيامها ولياليها تحلم بطفلة لن تولد أبدا، والزوج بهادر يستهلك أيامه باحثا عن وسيلة لتسميد شجرته بجسم بشري وهو أمر غير ممكن التحقق، فلو سمدت كما يقول فلن تثمر الثمار المختلفة في الفصول الأربعة.[2]

ونلاحظ ذلك في بداية المسرحية في الحوار التالي:

المحقق: متى اختفت سيدتك بالضبط؟

الخادمة: ساعة عودة السحلية على حجرها.

المحقق: تقصدين المغرب؟

الخادمة: لم أبصر الشمس تغرب.

المحقق: ومتى تعود السحلية إلى حجرها؟

الخادمة: عندما يظهر سيدي من تحت الشجرة.

المحقق: ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة؟

الخادمة: عندما تنادي عليه سيدتي.

المحقق: ومتى تنادي عليه سيدتك؟

الخادمة: عندما يطرب الجو في الجنينة.

المحقق: ومتى يطرب الجو في الجنينة؟

1- توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة، (المجلد الثالث)، مرجع سابق، ص: 513.
2- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، مرجع سابق، ص: 198.

الخادمة: عندما أفرغ من عملي وأتأهب للعودة إلى المنزل.[1]

نلاحظ تداخل الأزمنة (الحاضر بالماضي) حيث تشير الخادمة إلى الحديقة فرجع الزمن ليصور حالة الزوجين، وانفصال التواصل اللغوي بين الزوجين فبينما هو يحدثها عن الشجرة تحدثه عن ابنتها التي أسقطتها وكان كل شخص يتحدث عن الشيء الذي يخصه ومع ذلك يستمرا الحوار وهكذا هو حال الدنيا فكل واحد يفعل ما يخصف دون الاهتمام بمشاعر الآخرين الانفصال في الاتصال بين الشخصيات، كما في الحوار التالي:

المحقق: والعلاقة بين الزوجين!

الخادمة: العلاقة؟

المحقق: نعم هل كانت بينهما مشاجرات مثلا خلافات.

الخادمة: أبدى منذ وجودي هنا لم أرهما قط اختلفا على شيء.

المحقق: لم يختلفا قط؟

الخادمة: ولا مرة.

المحقق: لكن الحال بين الزوجين لا يخلو.[2]

الخادمة: إلا الحال بين هذين الزوجين.

المحقق: أهما إلى هذه الدرجة؟

الخادمة: نعم في غاية الوفاق، أتريد أن ترى بعينك كيف يعشا؟

المحقق: بالطبع أريد لكن كيف يتسنى لي ذلك؟

الخادمة: الأمر بسيط. أنظر هناك وأنت تراهما.

المحقق: أين؟

الخادمة: هناك (تشير بيدها) هناك قرب النافذة المطلة على الحديقة.

الزوجة: اطلع يا بهادر، أترك شجرتك الآن واخل! الجو رطب.

1- توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة، مسرحية يا طالع الشجرة، (المجلد الثالث)، مرجع سابق، ص: 501.
2- المرجع نفسه، ص: 502- 503.

الزوج: (وهو داخل حامل أدوات الحديقة) اعرض عندما تبدأ الرطوبة في الجو تدخل الشيخة خطرة ممكنا. لكن لا أعرفه هو أن الرياح اليوم، ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال ما الذي أسقطها.

الزوجة: (وهي مشغولة بأعمال أبرتها) أنا التي أسقطتها.

كانت أول ثمرة، وأنا التي أسقطتها بيدي، ولم يكن وقتئذ بسبب الفقر، لم يكن يمتلك شيء بعد، سوى دكان البقال الصغيرة، لم يكن بعد قد اشتغل بسمسرة الأراضي...قال لي اصبري، لا تربكيني الآن بالخلف...

الزوج: (ينظف أدوات الحديقة) هذا هو الذي يربكني حقا أن تكون الرياح اليوم ساكنة ومع ذلك.

الزوجة: ومع ذلك سمعت كلامه وفعلتها.[1]

"فنلاحظ من الحوار كلا يقصد شيء فالزوج يقصد الثمار بينما الزوجة، تقصد أمر الخلافة، أي الأولاد وحين أمرها زوجها بإسقاط الجنين من بطنها وهي تعلم بطفل ترعاه. وشرحت لنا سبب ذلك الإجهاض.[2]

"من مظاهر العبث واللامعقول عندما يقتل الزوج زوجته، حيث زار الزوج درويش الذي تنبأ يوما أن بهادر سيقتل زوجته ويناقشان قيمة حياة الزوجة (بهانة) ويعلن الدرويش أن العبث مفهوم نسبي".[3]

الزوج: سأحملها وأدفنها تحت الشجرة ولست، بنادم، على شيء حياتها كانت عبثا، أسقطت ثمرتها ولم تعيش إلا على وهم الأمومة.

الدرويش: إنها ليس عبثا. ما دمت ستقدمها غذاء شهي لشجرتك إلخ.

الزوج: هذا ليس عبثا، هذا عمل نافع.

الدرويش: بالنسبة لك أنت؟

الزوج: طبعا.

1- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، مرجع سابق، ص: 198.
2- توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة، مسرحية يا طالع الشجرة، (المجلد الثالث)، مرجع سابق، ص: 503.
3- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960-1970م، والتأثير الغربي عليها، مرجع سابق، ص: 137.

الدرويش: اعترف إذا ما تسميه بالعبث هو بالنسبة إليك أنت.

الزوج: تريد أن تقول أن حياة مرتي كانت لها معنى؟

الدرويش: معنى كل كائن داخل كيانه في ذاته، لا داخل رأسك أنت.

الزوج: ولكنها عندي بلا معنى أقدمها غذاء للشجرة...إلخ.[1]

إن الإحساس بقسوة الحقيقة يتجلى في نشاز الحياة واللامعقوليتها، فيهتم الزوج (بهادر) في جريمة قتل قبل أن تقع، ولما وقعت اختلفت معالمها باختفاء الجثة، وكان هذا الاختفاء وموت السحلية بدون مبرر. إعلانا عن الزوال المؤكد لمادة الحياة بحيث لا يبقى في الكون شيء، أو يبقى الوهم كمقابل للمادة التي تشيخ وتدوي ثم تزول نتيجة لطمع الإنسان في كل شيء.

وفي ختام المسرحية، وبلا سبب معقول حاول بأنشودة يا طالع الشجرة وأنشودة الأسبوع، وصفير القطار أن يعلن عن ميلاد إنسان جديد لواجه الموت. وهو يسعى لفهم الحياة من جديد، فهناك بعث، وفرض الاستمرار بعد الموت.

1- توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة، مسرحية يا طالع الشجرة (المجلد الثالث)، مرجع سابق، ص: 537.

المبحث الثـالث:

الفلسفة والأدب: جماليـة الشكل والمضمون

4-3-1- العلاقة الترابطية للجمالية في الفلسفة والفن:

لعل الحديث عن المفاهيم الجمالية أمر لا يشكل في الدراسات الأكاديمية فتحا جديدا، وذلك بسبب تواجده في الكثير من دراستها النظرية، إلا أن الحال يبدو مختلفا هنا بكونه يشكل محاولة إلى ولوج عالم الجمال ليس من أجل معرفته، بل من أجل الخوض في ما يحمل الجمال على تفعيله عبر امتزاج جديد بين المنطقي العقلي والفني، كل هذا التباهي والانسجام والترابط يولدنا صورا معبرة ذات بعد فني وفكري، هدفها إنشاء خطاب جمالي يحمل بين طياته قيما ومعان.

"ولذلك فإن تتبع مفاهيم الجمال يعد مفروضا منه لكونه يمثل إضافة لمفهوماتنا الجمالية والفنية، ومن هنا نجد أن رأي أرسطو من زاوية معينة يشير إلى وجهة نظر كبيرة جدا، فهو يرى أن الجمال يعني وجود الموجود وليس الجمال بوصفه وجودا ذاتيا أو متلقيا بذاته، وأن سمة الجميل لدى أرسطو هي التحول، وليس إثبات لأنه يقر بحركية المثل المتشاركة مع الواقع وجدله. وإلا أن أفلاطون يرى أن الصورة العقلية هي أساس الجمال الفني ويعتمد الجمال على المضامين الروحية المتصلة بالحق والخير وقد مكنت التأثيرات الفكرية للفلسفة الجمالية"[1].

في حين انشغل ديكارت وربط بين العقلي والحسي داعيا إلى اللامبالاة في اللذة الفنية، وهو ينكر حالة اللذة الباطنية العميقة التي تبتعد عن مشاركة الحس فيها، فالمراحل الجمالية لديه تمر بمرحلتين هما مرحلة الحس والثانية مرحلة الذهن، والأخيرة لا تكون بدون آليات الحس السابقة لها، ومن جانب آخر فقد عد أن الفعل هو أساس العلم والمعرفة وهو المحرك للعالم، لأنه جامع للذين ينتمون لثقافات مختلفة"[2].

ويعتبر "كانط" Kant، من فلاسفة العصر الحديث الذين أرادوا أن يدخلوا الجديد على علم الجمال، باعتباره مطلع على تراث أسلافه في هذا العلم حيث قام بنقد الاتجاه العقلي والاتجاه التجريبي، وجاء بفلسفته الجديدة التي سماها بالفلسفة النقدية، والتي تقوم على نقد المعرفة التي تسبق التجربة .

---

[1]- محسن محمد عطية: التحليل الجمالي للفن، (القاهرة، عالم الكتب)، د.ط، 2003م، ص: 7.
[2]- سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، (الدار البيضاء، المكتبة الجامعية.) 1984م، ص: 33.

يتبين لنا أن الحكم الجمالي عند "كانط" هو عبارة عن نشاط فكري، وأن الذوق هو شيء يمكن في فكرة يمكن قبولها أم عدم قبولها، فطبق على الحكم الجمالي ما طبقه على الأحكام المنطقية من مقولات الكم والكيف، والجهة والعلاقة.

"اللحظة الأولى : من حيث الكم qualitig، الجميل في هذه اللحظة هو ما يسرنا والنوعية، بصورة عامة ودون انتظاره أي عرض أو الاعتقاد على الفهم والتفكير، فقد أبعد كانط في هذه اللحظة التجربة، فهي تعني، عند التأمل الشامل.

اللحظة الثانية : Quntitg، الجميل في هذه اللحظة هو ما يثير البهجة ويرضي الكيف للجميع بصورة عامة، فهذه اللحظة تلغي الفروق الفردية والثقافية والاجتماعية "[1]

اللحظة الثالثة : Relation، تعني هذه اللحظة بالصورة أو الشكل، فالجمال هو العلاقة، هو تكامل الشيء عن طريق الشكل، إذ يصبح من الممكن فهم الجمال دون تصور الهدف المحدد.[2]

"اللحظة الرابعة : الإضافة، Modality : تعتمد هذه اللحظة على الأخلاق والجميل الجهة، فهذه اللحظة تلغي دور الفن نفسه من حيث كونه مجال مشاركة وجدانية جماعية لها تأثيرها العميق".[3]

نستنتج أن معيار الجمال لدى كانط هو الخير، فالجميل عنده هو الخير.

أما علم الجمال عند "هيجل"، فقد حظي باهتمام كبير، حيث ألف في هذا المجال كتابه "علم الجمال" في أربعة مجلدات. فقد ارتبط عنده موضوع الفن بالدين والفلسفة . فهو يرى: "أن الروح هي التي تحقق لنا الإبداع الفني، والجمال، عنده هو التمثل الحسي للفكرة"[4]

يتبين لنا أن معيار الجمال عند هيجل هو الروح المبدعة التي تجسد الفكرة في شكل فني، فالجمال عنده هو المصطنع وليس الطبيعي.

1- وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال"قضايا تاريخية ومعاصرة" (دار غريب للطباعة والنشر)، 1999م، ص: 60.
2- إنصاف الريضي: علم الجمال، بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، ط 2.2007م، ص: 110.
3- وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال، مرجع سابق، ص: 61.
4- المرجع نفسه، ص: 26.

"ففي كتابة (التأملات في الشعر) قدم (بو مجارتين)، مفهوما جديدا سماه (الاستطيقيا) والذي يتحدث فيه عن قضية (الجمال والقبح)، من النواحي الإبداعية والنقدية، إذ ميز (بو مجارتين) بين مفهومي (الاستطيقيا) و(المنطق)، على فكرة مفادها أن قياسات التعبير الفني تعرف وفق تأثيرها الحسي وليس بمنطقيتها، فالحكم المنطقي، أو البناء المنطقي للفن ليس له أساس قوي قدر البناء الحسي الذاتي، فالاستطيقيا استمدت من كلمة يونانية تعني (الإدراك الحسي) وهو ما يمثل لدى (بو مجارتين) نوعا من الغموض، لأن الجميل عنده يتوفر في الأشياء أو الأجزاء الغامضة من الوعي"[1].

إن الموقف الاستطيقي من الجمال هو ما يعرفه "جيروم": "انتباه وتأمل متعاطف منزه عن الغرض لأي موضوع الوعي على الإطلاق، من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب"[2]، أي نتأمل دون وجود غرض يتحكم في التجربة إلا ممارسة التجربة في حد ذاتها، فهو يشبه الموقف الجمالي غالبا، حيث الاستطيقي لا يصدر حكما عمل فني ما، ولا يهتم بهذا العمل من أجل الاكتساب المعرفي، ولا من أجل التفاخر وإنما الاهتمام بقيمة الموضوع.

"ويمثل الجميل لدى "شوبنهاور" موضوعا للتكامل الجمالي، وأنه يعد الصورة والأشياء الجميلة هي تلك التي تعبر مع تفاوت بالدرجة عن الصورة، وبقدر درجة التعبير تكون درجة الكمال في الجمال، وللجميل قدرة على استثارة متعة الفرد"[3].

بينما في الفلسفة التجريبية، يرى ادموند بيرك أن: "الإحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة، والجمال هو ما يشعرنا بالسرور الذي يتصف بخصائص الرقة والتنوع، والرشاقة"[4].

إن المفاهيم الجمالية في الفلسفة، تختلف من فيلسوف إلى آخر حسب العصر الذي يعيش فيه، وبحسب طبيعة الحياة ومفاهيمها الاجتماعية والفكرية، فالنظر إلى الجمال يرتبط عند ديكارت بالانفتاح الحاصل في عصر النهضة وعصر التنوير، وهو يشير إلى التطور الفكري

---

[1]- محسن محمد عطية: مفاهيم في الفن والجمال، (القاهرة، مكتبة علا)، ط.1، 2003م، ص: 71.
[2]- جيروم ستولنيتر: النقد الفني، دراسة فلسفية وجمالية.ترجمة فؤاد زكريا.(العربية للنشر) 1981م، ص:45.
[3]- عبد الكريم هلال خالد: أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة. (جامعة قار يونس بنغازي) ط2003.1م، ص: 83.
[4]- باسم الأعسم: الجميل والجليل في الدراما، (الشارقة، دار الثقافة والإعلام)، ط.1، 2002م، ص: 27-26.

الذي لا يقل شأنا عن الآراء الأولى عند الإغريق، فإذا كان الجمال لدى الإغريق مرتبطا بالحس واللذة، وانطلاقا عن عقلية عصر النهضة، فانه ارتبط بالعقل الذي أضحى المنقذ الأشياء والعالم، وهو من الأمور المميزة والمعروفة لعصر النهضة، وانتقل الجمال إلى آلية مهمة في الحكم على الأشياء لدى "كانط" الذي نظر إلى الجمال من وجهة نظر مغايرة تماما، فهو الذي أبعد الذوق الجمالي عن أي دلالة، وعد معرفة، فاختزل الحس المشترك إلى مبدأ ذاتي، فليس هناك مرتكز جمالي للحكم على الأشياء، لأن هذا الشيء يمكن إدراكه عبر اللذة التي تتعلق بالوعي القبلي الموجود في الوعي الذاتي، وهو ما يعني أن الأشياء المثيرة لنا هي ما يلائم ملكاتنا المعرفية. ويؤدي بنا إلى إطلاقنا للحكم الجمالي والشعور الجمالي بالأشياء، ويكون هذا بأن الجمال هو ما يحدث لذة ذاتية مباشرة ومجردة عن أي فروض للمفاهيم المحددة، ويتصف بالكلية والضرورة، فالذاتية الفردية ليست إلا مرحلة أولى في إدراك الجمال لدى (كانط)، والتي من خلالها يصعد الحكم الذوقي إلى الشمولية، وأنه يؤدي إلى الحكم على الشيء بأنه قبيح أو جميل.

"إن مقياس الحكم الجمالي لم تكن لتستقل ويكون لها جمالها الخاص بها، حتى ظهور (الاستطيقيا)، التي شكلت تطورا مهما وحاسما في مفاهيم علم الجمال، وأصبح ثمة مقاييس ودلائل تحاول أن تمنح الجمال مكانته وتحوله إلى علم ومعرفة فكرية قائمة على مجالات متعددة كالمعرفة العليا والمعرفة الدنيا أو المعرفة الحسية، والمعرفة العقلية"[1].

تطور مفهوم الجمال من مرحلة إلى أخرى، حتى فما معها وعي الإنسان وإدراكه وتطور مفهومه وتصوره للجمال، حتى أصبح هذا المفهوم دربا من دروب، وفرعا من الفروع التي تتناولها الفلسفة، وأضحى العلماء والفلاسفة والنقاد ينظرون ويقعدون لمفهوم الجمال وماهيته، وطبيعة الجمال وخصائصه، فأسسوا بذلك لعلم جديد هو علم الجمال الأدبي، هذا العلم الذي يتناول الفن بصفة عامة، حيث تضاربت الآراء والمواقف حول ماهية الجمال.

هل الشكل أم المضمون؟.

---

[1]- ماري إلياس وحنان القصاب : المعجم المسرحي، (لبنان ناشرون)، ط1، 1997م، ص: 37.

4-3-2- مبادئ الفلسفة الوجودية في المسرح السارتري:

4-3-2-1- نظرية سارتر في الوجودية:

تعتبر مسألة الوجود من الموضوعات التقليدية الأكثر مناقشة في تاريخ الفلسفة، والتي لا تزال تعني بالاهتمام والبحث منذ الأزل وإلى غاية عصرنا هذا الذي نعيش فيه، فالقرن العشرون ممتلئ بالأفكار والممارسات الفلسفية داخل الاستيمية الغربية، متبينا أهم وأبرز المدارس التي حاولت تفسير هذا الوجود، على غرار الاختلافات المتفاوتة الأبعاد والأطروحات مناقشة وتفسيرا .

من هنا يمكن تسليط الضوء على أبرز الوجوديين الذين كان لفلسفتهم صدى كبيرا، وهو الفرنسي "جون بول سارتر" " J.P.Sarter" والذي جاء كرد فعل قوي على التيارات الفلسفية السابقة.

كان "سارتر، فيلسوف وأديب فرنسي، ينسب إلى المذهب الوجودي ولد في 11 يونيو1905م بباريس، تلقى سارتر تعليمه في مدرسة المعلمين العليا، كان قد نشر ثلاثة أبحاث حاول فيها تطبيق منهج هوسرل الظاهري على "الخيال" و"الانفعالات"، وما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى كانت شهرة سارت قد طارت بوصفه "زعيم الفلسفة الوجودية"[1]، حيث توالت في هذه الفترة مسرحياته ورواياته الوجودية التي ضمنت له مكانة خالدة في تاريخ الأدب الفرنسي، إضافة إلى ذلك كانت له مواقف سياسية هامة عبر عنها في افتتاحاته ومقالاته التي نشرها في مجلة "العصور الحديثة"، وكان لتزايد اهتمامه بالسياسة واتخاذ عدة مواقف تقرب بينه وبين مواقف الحزب الشيوعي الفرنسي، أثر في تفكيره الفلسفي، إذ حاول من خلال عمله الفلسفي الأخير (نقد العقل الجدلي) الذي صدر سنة 1960م، أن يوفق بين النزعة الفردية التي اشتم بها موقفه الوجودي الأصيل، وبين نزعته الجماعية الماركسية.[2]

تتميز الوجودية - كما يبدو لنا من التسمية نفسها – بميلها إلى الوجود، فهي لا تبالي بماهيات الأشياء وجوهرها، كما لا تبالي بما يسمى بالوجود الممكن والصور الذهبية

---

[1]- فؤاد كامل: أعلام الفكر الفلسفي المعاصر، (بيروت، دار الجيل)، ط.1، 1993م، ص: 214.
[2]- المرجع نفسه، ص: 215 .

المجردة، وإنما غرضها الأساسي هو كل موجود، أو بتعبير آخر هو وجود كل ما هو موجود في الواقع والحقيقة .

"إنها فلسفلة الأشياء الملموسة، الأشياء التي تقع عليها أنظارنا وتلمسها أيدينا، أو نتصل بها بنوع من أنواع الاتصال المادي". [1]

فالوجودية حسب المفهوم العام، اتجاه فلسفي يقوم على إبراز الوجود وخصائصه، وجعله سابقا على الماهية فهو ينظر إلى الإنسان على أنه وجود لا ماهية، ويؤمن بالحرية المطلقة التي تمكن الفرد أن يصنع نفسه بنفسه، ويملأ وجوده على النحو الذي يلائمه، وصرف النظر عن البحث في الوجود الميتافيزيقي الذي قال به أرسطو قديما، وركز بحثه على الإنسان الواقعي المشخص. [2]

بنيت الفلسفة الوجودية على مجموعة من المبادئ والمرتكزات، وسنحاول أن نستخلص أهمها، يقول "سارتر" في كتابه "الوجودية مذهب إنساني"، "الإنسان يوجد ثم يريد أن يكون، ما يريد أن يكون، بعد القفزة التي يقفزها إلى الوجود"[3]، والمقصود من مقولته هاته، أن الوجودية تقوم على ثلاث مبادئ أساسية وهي: (الوجود، أسبقية الوجود على الماهية، الذاتية). وتعد فكرة أسبقية الوجود على الماهية المبدأ الرئيسي الذي تقوم عليه الوجودية، "فباختيارنا الحر لمجموعة خصائصنا وأعمالنا تتكون لنا ماهيتنا، فالماهية إذن لاحقة بالوجود لا سابقة له، يرى الوجوديون أن ماهية الأشياء الجامدة – مثل الكرسي – لا بد أن تكون سابقة على وجودها، فالكرسي قد صنع على يد شخص كانت لديه فكرة الكرسي وطريقة صنعه، فالكرسي جاء بعد أن تمثل في ذهن النجار صورة الكرسي وماهيته، واستخدم الأدوات الضرورية لإخراج هذه الصورة إلى حيز الوجود، الوجود هنا لاحق على وجود الماهية[4].

---

[1]- مجموعة من المؤلفين: معنى الوجودية، (دار مكتبة الحياة)، د.ط، د.ت، ص: 16.
[2]- إبراهيم مذكور: معجم الفلسفة، (الهيئة العامة للمطابع الأميرية)، 1983م، ص: 211.
[3]- جان بول سارتر: الوجودية منزع إنساني، ترجمة، نجيب عبد المولى، زهير المدنيني، (دار محمد علي للنشر، تونس) ط.1، 2012م، ص: 14.
[4]- محمد مهران رشوان: دراسة الفلسفة المعاصرة، (دار الثقافة للنشر والتوزيع)، د.ط، 1984م، ص: 103.

يقول "سارتر" مجبرا عن هذه الرؤية أن وجود الإنسان يسبق ماهيته موضحا إياها : "إننا نعني بذلك أن الإنسان يوجد أو لا قبل كل شيء ويواجه نفسه وينخرط في العالم ثم يعرف نفسه فيما بعد، وإذا كان الإنسان كما يراه الوجوديون غير قابل للتعريف، فان السبب هو أنه في البداية لا شيء، انه لن يكون شيئا إلا فيما بعد، وعندئذ سوف يكون على نحو ما يصنع من ذاته..." [1] أي أن الإنسان يأتي إلى الوجود لا كموضوع في زمان ومكان، بل كنشاط مستمر للحرية فهو يوجد قبل أن نستطيع تعريفه، فالماهية تأتي بعد الوجود، والإنسان يوجد ويظهر في الطبيعة ثم يتحدد ويعرف، ولا يمكن تعريفه إلا على الشكل الذي يوجد نفسه عليه، وبهذا الفعل الحر الذي يختار به ذاته يختلق به ماهيته لنفسه، أما إذا قدمنا ماهية الإنسان على وجوده، فمن الواضح أننا سنصنع إنسانا مثاليا، وما علينا سوى أن نجتهد حتى نصبح مشابهين له قدر المستطاع، وليصبح وجودنا موجها نحو غاية معينة، وهي هذه الماهية التي نعبر عنها بالعدل والخير والفضيلة والسعادة... [2].

إن ما يميز الوجودية هي أنها لا تبدأ من الوجود كمقولة عامة – أو كماهية – بل منه كواقعة عينة متشخصة في فرد محدد – كما سبق وذكرناه. - ، فالوجود البشري يمتاز عن سائر الموجودات بأن كل فرد ملقى في موقف وجودي معين خاص به، لا أحد يمكن أن يحل محله أو يشاركه فيه، إنه فرد فريد لا يجوز اعتباره في فئة،هكذا تبدأ الوجودية من الأنا... الهو... الأنت... الذات[3]، لاعتبارها وظيفة للتفكير وإنما تنظر إلى الأنا من حيث هو موجود وفرديته الخاصة، والى الإنسان من حيث هو خلق مستمر لذاته[4]، وهذه الذاتية والفردانية لا تقلل من شأن العالم ولا من شأن الآخرين، وإنما تعبر عن حقيقة الوجود في العالم الخارجي وهذا ما وضحه "كير كجارد" في فلسفته الذاتية قائلا : "الذات المطلقة أي ذات الفرد في العالم الخارجي قد تجعله يبدو في دوامة من الألم والقلق الذي يكشف عن الذات الفردية وهي ذات الشخص.

---

[1]- جون ماكوري: الوجودية، ترجمة، إمام عبد الفتاح إمام، (دار عالم المعرفة)، د.ط، 1982م، ص: 18.
[2]- محمد مهران رشوان: دراسة الفلسفة المعاصرة، مرجع سابق، ص: 104.
[3]- يمني طريق الحولي: الوجودية الدينية، (دار قباء للطباعة والنشر)، د.ط، 1998م، ص: 44.
[4]- جون ماكوري: الوجودية، مرجع سابق، ص: 17.

في كونه إنسان"[1] أي أن الذات التي هي وحدة مستقلة لها كيانها واستقلالها التام تتصل بالغير عن طريق الفعل، فكل اختيار ذاتي هو بالضرورة اختيار مسؤول اتجاه الآخر.

كما أن فكرة الذاتية هذه مرتبطة كذلك بفكرة الاختيار التي هي شرط من شروط "الوجود"، إذ أننا لمسنا هذا الترابط عند "هيدجر" فالإنسان في تقديره "مشروع وجود يحده من الماضي إمكانيات لم يخترها، ويحده من المستقبل مصير لا بد له من أن يتقبله"[2].

فالإنسان حسبه مشروع يحاول أولا الكشف عن نفسه ثم محاولة صياغة قاعدة لنفسه وفي الأخير سيكون كما يريد أن يصنع هو لذاته.

"ومادام الإنسان مشروعا وتصميما يضمه لنفسه، فإنه بالضرورة مسؤول عن ما يكون عليه. وكل إنسان يحمل المسؤولية الكاملة عن وجوده،ولا تعتصر هذه المسؤولية عليه وحده بوصفه فردا، بل تمتد إلى الناس جميعا، لأن القرار الذي يتخذه لنفسه يمس سائر بني الإنسان، فالإنسان حينما يختار نفسه هو في نفس الوقت يختار لسائر الناس...فبتشكيلنا لصورة أنفسنا نحن نشكل في الوقت عينه صورة الإنسان"[3].

يقول سارتر في كتابه"الوجودية منزع إنساني" : الوجودية هي النظرة الوحيدة التي تعطي الإنسان الكرامة، لأنها لا تجعل منه وسيلة أو موضوعا، بينما المادية مثلا، تعامل الإنسان على أنه مجموعة من الاستجابات المعينة لا غيرها، شيء من مجموع الصفات والظواهر التي تميز المنضدة أو الكرسي أو الحجز[4] أي أن الوجودية تدعو إلى الرفع من قيمة الإنسان في العالم وترفض كل وصف بدل على أنه شيء من الأشياء الأخرى، ولا يجوز أن ننظر إليه بنظرة تشييئية، تلك النظرة التي تسلبه حريته.

"ليس الآخر شيئا من الأشياء وإلا ما كان له أن ينتزع مني الوحدة التي تمتعت بها عندما كنت مع الأشياء، وما كان له أن يجدب الأشياء نحوه، فيصدر مركزها ومحورها الذي تدور حوله، وما كان ليستطيع أن يسلب حريتي لأن الأشياء لا تسلب أحد حريته، فهو يمتاز عن

---

[1]- سعيد العشماوي: تاريخ الوجودية في الفكر البشري، (مكتبة مدبولي القاهرة)، ط.3، 1984م، ص: 87.

[2]- المرجع نفسه، ص: 91.

[3]- عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ط.1، 1980م، ص: 263.

[4]- جون بول ساتر: الوجودية منزع إنساني، مرجع سابق، ص:67.

الأشياء بأنه ينظر إلى"[1]، كما أن الشعور بوجود هذا الآخر مرتبط بما هو متولد في الأنا من عاطفة الخجل كشعور، ففضلا على أنه حالة ذاتية صرفة نراه... أي أن حالة الخجل هي حالة يتعرف فيها المرء على نفسه كموضوع يراه الآخر ويحكم عليه، أو بالأحرى كحرية تفلت منه لكي تصير موضوعا معطى[2]، يقول سارتر في ذلك "أكتشف أنني أخجل من نفسي أمام شيء ما، فإذا بدرت مني بادرة أو صدرت عني حركة مبتذلة لم أشعر حيالها بشيء ولم ألم نفسي عليها لطالما كنت وحدي، وإنما يختلف الأخر لو أدركت أن شخصا آخر قد لمعني... عندئذ يتصاعد الدم إلى وجنتي ويتصف جبيني عرقا باردا، فلا بد إذن من وجود الغير كواسطة بيني وبين نفسي، وهكذا أجدني في حاجة إلى الغير كما أدرك كل ما في وجودي من مقومات"[3].

إن العلاقات مع الآخر جوهرية وضرورية، وعلى هذا الأساس نخلص إلى أن مسألة وجود الغير بالنسبة الأنا هي مسألة لا يمكن أن نحصرها في علاقة تشييئية بين ذات وموضوع، وإنما هي علاقة تسعى إلى فهم الذات لذاتها.

إن ما يمكن أن نستنتجه من القول" الوجود يسبق الماهي"، ألا وهي الحرية مادام الإنسان هو من يصنعه نفسه مادام أنه في بدئ نشأته لم يكن شيئا، وهذا ما يعبر عنه"سارتر" ب (الوجود لذاته).

وهذا الموجود لذاته هو أقرب إلى (مشروع وجود) منه إلى الوجود المكتمل الثابت، لأنه متغير قوامه النزوع المستمر نحو المستقبل والتنصل المستمر من الماضي، فهو موجود له في كل لحظة حالة غير حالة اللحظة التي سبقت على خلاف الأشياء المادية ذوات الذاتية الثابتة، ويرى "سارتر أن قوله" إن الإنسان حر "مرادف" لقوله إن "الله غير موجود"، لأن وجود الإنسان لا يخضع لماهية أو طبيعة محددة، بل هو إمكان مستمر على الإنسان أن

---

[1]- فؤاد كامل: الغير في فلسفة سارتر، (مصر دار المعرفة)، د. ط، د. ت، ص: 34.
[2]- جان بول سارتر: الوجود والعدم، ترجمة، عبد الرحمان بدوي، (بيروت دار الأدب)، ط.1، 1966م، ص: 439.
[3]- المرجع نفسه، ص: 19.

يحققه، فليس هناك تعريف الإنسان كيف ينبغي أن يكون، بل إن الإنسان يوجد أولا ثم يظل يخلق ماهيته، بما يختار لنفسه من شعور، فليس الإنسان إلا ما يريد لنفسه أن يكون"[1]

إن أهم ما يميز الفلسفة الوجودية هو أن تسمى إلى الكشف عن حقيقة الإنسان، والأكثر من ذلك أنها حاولت أن تصور لنا واقع القرن العشرين، وما ساد فيه من حزن ويأس وقلق، فهي فلسفة تختلف كثيرا عن الفلسفات التقليدية في دراستها لوجود الإنسان المرتبطة أساسا بالمفاهيم المجردة، لأن الفلسفة الوجودية المعاصرة غدت تبحث في الوجود الإنساني الفردي أي أنها تناولت الذات الفردية ومعاناتها ومسؤوليتها، وحملتها حريتها والتزامها مبدأ الفعل وعدم الهروب، لأن الشيء الثابت بالنسبة للوجود هو أنا أفعل إذا أنا موجود .

وقد انطلق "سارتر" من رؤيته الفلسفية، ليبدع في الفن الأدبي وخلق من ورائه العديد من المؤلفات، حيث بلور من خلالها حمولته الثقافية، والفكرية، إذ جمع بين الفني والفلسفي، وأنتج لنا ما يمكن أن يطلق عليه "الإبداع الهادف"، إذ حقق جمالية بين الشكل والمضمون.

4-3-2-2 : البعد الأنطولوجي في الإبداع المسرحي السارتري:

إن الفلسفة الوجودية وكما بينا سابقا، هي فلسفة تعني بالوجود، وما يدور حول هذا الوجود، وما يقتضيه هذا الوجود من قلق وانفعال ومسؤولية وحرية، وتظهر هذه الملامح الوجودية في أدب سارتر الفيلسوف الوجودي، حيث يحاول، ومن خلال مسرحيته "الذباب"، أن يبرز نظرته حول معنى "الوجود يسبق الماهي"، وذلك من خلال ربط الحرية بالمسؤولية الفردية .

4-3-2-2-1 : تجليات مفهومي الحرية والمسؤولية في مسرحية الذباب:

كتب سارتر مسرحية الذباب سنة 1943م، مستلهما فيها أسطورة أوريست وإلكترا سليلي عائلة أوديب الملعونة، "وقد ضمنها أفكاره الإنسانية المعاصرة التي تهتم بالإنسان، وبقضايا الوجود، كما تهتم بالبطل الدرامي الذي يبخل في صراع مع قوى أكبر منه"[2]

استطاع سارتر في تناوله لهذه الأسطورة أن يلتمس من أحداثها قصتها ووقائعها سبيلا للتعبير عن فلسفته إزاء العمل الحر الملتزم، وإزاء فساد هذا العالم، وانحلاله كما استطاع أن

---

[1]- عبد الرحمان حنبكة الميداني: كواشف زيوف، (دمشق.دار القلم)، ط.2، 1991م، ص: 362-364.
[2]- يونس لوليدي : المسرح والأسطورة، (المركز الدولي لدراسات الفرجة)، ط 1، 2014م، ص: 50.

يلتمس من الأحداث وسيلة لتحرر الإنسان من المعتقدات الوهمية المتوارثة، والتي ترزح على نفوس البشرية كما يرزح الكابوس، والتي لا تنفك تطلق على الناس أشباحا من الخيال تعوق حريتهم، وانطلاقهم"[1].

كما سبق القول إن سارتر قد تأثر بالأسطورة اليونانية القديمة، فنجدها تتخلص في أن "أجاممنون" Agamemnon حاكم "أرجوس" Argos كان بطلا وقائد أللحملة اليونانية على "طروادة"، لكن في طريقه اعترضته رياح قوية بسبب غضب الآلهة فعوقت أسطوله، ولكي يكسب رضا الآلهة، قدم انتبه "ايفيجيني" Ephygénie، قربانا مما أدى إلى غضب "كلتمنسترا" Clytemenestre زوجة "أجاسنون" على ما أتاه زوجها، فتأمرت هي وعشيقها على قتل زوجها ثم ليكون لها ما تريد، وكانت لأجامنون ابنة تدعى Electre وابن اسمه "أورست" Orsete، اللذان انتقما لأبيها من أمها وعشيقها، ويقتل أورست الأم وعشيقها. [2]

هذه هي مجمل مظاهر الأسطورة التي اعتمد عليها سارتر، وقد حافظ عليها واستبقى على شخصياتها متخذا من أورست والكنتر موقفين متناقضين .

"موقف الفتى الثري النبيل المحنك الذي ذاق من حقائق الحياة والوجود، فهداه هذا كله إلى التفكير الحر، وساعده أنه رأى نفسه بلا أسرة، ولا وطن، ولا مهنة فبدا بذلك إنسانا حرا تمام الحرية فيما يلتزم، أما إلكترا شقيقته فعلى الرغم مما عانت من تعاسة وشقاء لمصاحبتها لأمها وزوج أمها، وكذلك رغبتها الملحة في الانتقام، وانتظار أخيها للأخذ بالثأر...لم تستطع النجاة من أشباح الندم مثل ما نجا أخوها أورست". [3]

وتظهر مبادئ الوجودية في هذه المسرحية في شخصية أورست، حيث اتضحت إرادة أورست الحرة، أن تقوي من عزيمته وتجلى ذلك في موقفين: الأول هو إقدامه على قتل أمه وزوجها، والثاني هو حموده بعد جريمة القتل وتحمله المسؤولية على هذه الجريمة، بعكس

---

[1]- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، (دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت)، د.ط، 1980م، ص: 209.

[2]- المرجع نفسه، ص: 239.

[3]- المرجع نفسه، ص: 211.

إلكترا التي أخذا لندم يثني من غريمتها في تحمل مسؤوليته قرار لطالما حلمت في تحقيقه وشجعت أخاها على تنفيذه.

"وتتخلى إلكترا عن أورست الذي انتظرته مع الناس طول العمر، وفي لحظة انتصاره، كي تعود إلى عزلتها:« لقد حملت بهذه الجريمة، ولكن أنت نقدتها يا جلاد أمك... إنني أبغضك... النجدة... »

وتستسلم إلكترا لجو بيتر الإله الذي تمرد عليه وانتصر عليه بقوة اختياره، لكن إلكترا الضعيفة، تسقط:

"النجدة ! يا جوبيتر يا ملك الألهة والناس، يا ملكي، خذني بين ذراعيك احملني واحميني. سأتبع شريعتك وسأكون عبدة ومتاعا لك.

سأقبل قدميك وساقيك. احميني من الذباب ومن أخي ومن نفسي، لا تدعني وحيدة، سوف أكرس حياتي كلها للتفكير إنني قادمة، ياجوبيتر إنني نادمة." [1]

يتبين لنا من خلال موقف إلكترا، أن الندم من شيم الضعفاء، وهو سبب من الأسباب التي تؤدي إلى فقدان الحرية، ليصبح الإنسان سجين عواطفه التي تجلب له العبودية، فالحرية تتطلب الالتزام بالموقف الذي يتبناه الإنسان مهما كانت انعكاساته، لأن الحرية هي الفعل وهذا الأخير يتطلب موقفا التزاميا.

وعلى عكس إلكترا، تبدو الإرادة الحرة من خلال رد أورست على الإله جوبنترا الذي أثقل كاهل إلكترا بالندم والتحسر، وفي رده هذا تتجلى سمة من سمات الوجودية ألا وهي الحرية والالتزام، فحرية أورست تفرض عليه أن يتحمل مسؤولية فعلته وألا يندم على ما قام هو بفعله وبمخص إرادته الحرة، ويظهر بالمقابل الإرادة المسلوبة لدى أخته إلكترا، حيث يقول:

"أن أجبن المقاتلين هو الذي يعاني الندم، وكذلك يقول لقد قررنا القتل معا ويجب أن نتحمل نتائجه معا، إنني حر... نعم إنني حر رغم هذا التمزق وهذه الذكريات حر، ومنسجم مع نفسي... إلكترا... يجب ألا تحقدي على نفسك أعطني يدك يا إلكترا...إنني لن أتركك"[2]

---

[1]- سارتر: مسرحية الذباب، ترجمة سهيل إدريس، (منشورات دار الأدب بيروت)، د.ط، د.ت، ص 130.
[2]- سارتر: مسرحية الذباب، ترجمة سهيل إدريس، مرجع سابق، ص: 75-79.

وتظهر كذلك الإرادة الحرة عند أورست في رده على الإله جوبتر الذي حاول ثني عزيمته وسلبه إرادته وذلك من خلال دب الخوف والقلق في نفسه، إلا أن أورست يظل شامخا متجليا بإرادته الحرة فسيقول:

« أنا لست مذنبا ولن تستطيع أن تحملني على التفكير عما لا أعترف به حرفيا، فإنني لست نادما على شيء.» [1]

ويرى "موريس كرانستون" في كتابه"سارتر بين الفلسفة والأدب"، أن أبلغ مشهد في المسرحية هو الذي بين أورست وجونتير في الفصل الأخير. لقد جعل جوبتر إلكترا تلجأ إلى الندم وهو يحاول أن يكسب أورست لصفه. فيعرض عليه عرش ارجوس إذا ندم. فيجيب أورست بأن هذا العرض يقرفه. ولما كان جوبتر قد لاحظ وقفه أورست المليئة بالكبرياء يوحي إليه بأنه لا يوجد ما يفخر به نظرا لأنه (أسوأ القتلة جبنا) فيرد أورست:
(أسوأ القتلة جبنا هو الذي يشعر بالندم.) . وهنا يلجأ جوبتر إلى كل براعته فيذكر أورست أن الكون كله يتحرك وفق قانون الآلهة ويرجوه أن يرتد إلى الطبيعة والطاعة فيرد أورست: (أنت رب الأرباب يا جوبتر، إن رب الكواكب والنجوم، انك البحار. لكنك لست رب الإنسان.) فيتساءل جوبتر: (ألم أخلقك؟).

فيوافق أورست لكنه يضيف أن جوبتر قد خلقه إنسانا حرا. وحالما خلق الإنسان ككائن حر لم يعد يمت إلى الآلهة. يقول أورست (إنني حريتي). [2]

يتبين من هذا الحوار الذي دار بين أورست، وجوبتر، أنه لا يكشف فقط عن موقف أورست، وعن اكتشافه لحريته التي حددت وجوده، ومصيره فحسب، وإنما يكشف جانب من الوجودية في فلسفة سارتر التي تسخر من مبدأ الاعتراف بالخطيئة، وما تفرضه على الناس من شعور بالندم الذي يراه سلبي معوق، ومضلل، لأن الاختفاء وراء عقيدة الندم ليس سوى هروب من مواجهة الحياة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 85-86.

[2]- موريس كرانستون: سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، (بيروت، دار مكتبة الحياة)، د.ط، د.ت، ص: 47 .

وقد حاول سارتر أن يبرز لنا مد غطرسة ستة القوي على الضعيف، وإملائه شروطه عليه، وتسيير وفق رغباته، دون مراعاة حرية الأخر، ويبدو ذلك من خلال كليتمنسترا مخاطبة إلكترا :

«إذا لم تظهري في الاحتفال بإرادتك فقد أعطي الملك بأن تقادي قسرا». [1]

هنا يحاول أن يظهر ما مدى سلب الإرادة الذاتية من خلال السلطة العميقة الأقوى، وهذا من أحد الأسباب الذي جاءت من أجله الوجودية، إذ أنها جاءت لتحرر الإنسان من كل القيود التي من شأنها تكبيل والتقييد الإنسان، وسلب كرامته وإرادته الحرة.

"**اورست**: ندم؟ ولماذا؟ لقد قمت بما هو عدل.

اجيسيت: العدل هو ما يريده جوبيتر.

اورست: إن العدالة هي قضية بشرية وليست بحاجة إلى اله ليعلمني إياها، إن من العدل أن أرد لهم شعورهم بالكرامة". [2]

كان هذا رد على أجيسيت من قبل أورست، قبل أن يشرع في قتله، أي ليس هناك قيم ثابتة تحكم الإنسان بالسير على نهجه، وإنما الإنسان هو من يخلق قيمة الإنسانية خيرها وشرها، فالإنسان حر ومسؤول، حر فيما يفعله ومسؤول عن نتائج فعله، وهو الذي يصنع قيمة بنفسه.

لقد حاول سارتر أن يبين من خلال أورست، أن الإنسان حر دون الإله وما وراءه، يقدم أورست معيارا جديدا للعدالة، فالفرد هو من يقرر ما هو عادل.

"وحين يحذر جوبتر ايجيست من أن أورست يعتزم قتله. وعندما يسأل ايجيست جوبتر عن السبب في أنه لا يمنع وقوع هذا وهو اله يجيبه جوبتر فيكشف له عن سر. "لما كان الناس أحرار فلا يستطيع الله نفسه أن يجبرهم على شيء" [3].

ايجيست: إن رجلا حرا في المدينة، هو أشبه بعنزة حرباء في قطيع.

---

[1]- جون بول سارتر: مسرحية الذباب، ترجمة سهيل إدريس، مرجع سابق، ص: 33.

[2]- المرجع نفسه، ص: 72-83 .

[3]- موريس كرانستون: سارتر بين الفلسفة والأدب، مرجع سابق، ص: 46 .

جوبتر: حين تنفجر الحرية يوما في قلب إنسان،فان الآلهة لا يملكون إلا العجز تجاه الإنسان، ذلك أنها قضية بشر، ويجب على البشر الآخرين أن يتركوه يجري أو يخنقوه.[1]

بمعنى أن الحرية شيء موجود بوجود الإنسان ومع الإنسان، فليس على البشر سوى أن يكونوا أحرار، وأن عليهم أن يعوا بحريتهم، وحينها لن يستطيع أحد تثبيتهم، وإذا ما هزلت الإرادة والحرية لدى شخص فانه لا يشعر بوجوده ويصبح مجرد شيء.

إن المفارقة البارزة في مسرحية "الذباب"، تبدو من خلال جوبتر، تلك الشخصية التي تكتشف سر وقوة الإنسان، والمتمثلة في الحرية، ذلك الاعتراف الإلهي، بأن رياح الحرية لا يوقفها أحدا. إلا أن الغريب هو أن يجعل سارتر مكانا مهما للرب (الإله) في مسرحيته وهو الملحد الذي لا يؤمن بالوجود الإلهي.

"ورغم أن سارتر لا يؤمن كثيرا بكل ما هو الهي، إلا أنه مع ذلك جعل جوبتير (Jupiter) كبيرا الآلهة يدير أحداث مسرحيته. وليس في هذا تراجع منه عن موقفه، وإنما تأكيد على أن الله ما دام يعيش في خيال الناس فانه سيبقى موجودا. إذن فسارتر ينفي وجود الآلهة في هذه المسرحية. ويؤكد أن كل ما هناك هو فقط فكرة عن هذه الآلهة في أذهان الناس تحميهم من اليأس ومن لا معقولية هذا الوجود.

وبما أن الآلهة القديمة ترد في الأساطير على شكل شخوص حية، فان سارتر يستغلها كوسيلة للجدل والنقاش، مادام من الممكن محاورتها ومساءلتها حسب الأساطير." [2]

إن مسرحية الذباب بمحملها وبعد أن أوردت بعض المقاطع منها، تعكس عدة أسس فلسفية للوجودية، أبرزها قضية الحرية والإرادة الحرة، ناهيك عن المسؤولية، وتحمل تبعات القرارات الناتجة عن تلك الحرية.

بالإضافة أن المسرحية تعكس قضية تعذيب الشعر بخرافات غبية، والتحكم فيهم بقوى غيبية، مثلما فعل ايجيست مع أهل قرية أرجوس الذين سلموا القرارات ايجيست دونما أدنى تفكير أو مقاومة حيث عاش الشعب على أوهام يكسوها الندم والحسرة على شيء لم يفعلوه

---

[1]- جون بول سارتر: مسرحية الذباب مرجع سابق، ص: 71.
[2]- بيير هنري سيمون: نقلا عن يونس لوليدي، المسرح والأسطورة، مرجع سابق، ص: 51.

مقابله إرادة أورست الحرة المتمردة، وتحاكي هذه المسرحية الواقع الذي عاش سارتر والمليء بالقتل والاستعمار في ظل اندلاع حربين عالمتين كادتا أن تفنيا البشرية.

لقد جمع سارتر بين الفلسفة والأدب في قالب مسرحي بلور من خلاله أفكاره وتصوراته حول مسألتي الحرية والالتزام.

"كل هذا جعل النقاد يرون في مسرحية "الذباب" خاصة، ومسرح سارتر عامة عودة قوية إلى مسرح الأفكار وإلى مسرح القضية".[1]

4-3-2-3- نظرية الجمال عند سارتر:

قام سارتر في كتابه "ما الأدب" بتحديد صنفين من الفنون: الفنون الملتزمة، ويندرج ضمنها الأدب وفنون غير ملتزمة مثل الرسم والنحث... وغيرها .

"يرى سارتر في كتابه ما الأدب أنه لا يدعو إلى الالتزام في كل الفنون، وانه ليس على الرسم والنحث والموسيقى أن تكون ملتزمة، ولا يرى أنها من باب الأدب لأنه يعي أن الفنون ليست متساوية، إنها مختلفة ليست في الشكل فحسب، إنه اختلاف في المادة أيضا. فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات" [2]، فالصوت أو اللون مواد لا تملك قدرة الكلمات في الدلالة على شيء آخر خارجها، إنها دعوك للوقوف عندما وليس تجاوزها، إنما ترفض أن تكون مجرد جسر عبور.

وإذا كان أفلاطون قد أقصى الشعراء من جمهوريته بدعوى أنهم يقولون مالا يفعلون، ناهيك على كون أنهم يضعفون أحاسيس الأفراد، فان سارتر لا يهتم بالشاعر، هو لا يقصيه ولا يهتم به على أساس بنظريته في استبعاد الشعر من دائرة الالتزام .

"يرى سارتر أن الشعر كالنثر كلاهما يستخدم الكلمات لكن الشعر يستخدمها بطريقة مختلفة، إنه في الواقع يخدم الكلمات أكثر من كونه يستخدمها، فان الشاعر يتعامل مع مادته بشكل مختلف فهو يتجاوز وظيفتها الايصالية أو النفعية ولا تعود عنده مجرد أداة، بل تصبح عالما قائما بذاته، وليس هدف الشاعر استطلاع الحقائق أو عرضها، ولا الدلالة على العالم وما فيه، وهو بالتالي لا يمكن إلى تسمية المعاني بالألفاظ، لأن التسمية تتطلب التضحية بالسم

---

[1]- بيير هنري سيمون: نقلا عن يونس لوليدي، المسرح والأسطورة، مرجع سابق، ص: 51.

[2]- جون بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1968م، ص: 9-10.

في سبيل المسمى" [1] وهو ما لا يمكن أن يقبله الشاعر، لأنه يتعامل مع الكلمة على أنها شيء بحذ ذاته وليس مجرد رمز لشيء آخر أو لمعنى، فالاختلاف بين الشعر والنثر ينهض على علاقة كل من الشاعر والناثر باللغة، فالشعراء يخدمون اللغة أما الناثرون يستخدمونها.

"إننا في حياتنا اليومية لا نتوقف عند الكلمات، ولا نشعر بها لأنها مجرد ناقل أو موصل إلى شيء أخر، أما الشاعر فليس المعنى عنده إلا صفة واحدة من صفات الكلمة لا يزيد أهمية على صفاتها الأخرى كشكل الكلمة وصورها والإيحاءات التي يمكن أن تبعثها في النفوس، طول الكلمة وقصرها، العلاقات التي تنشأ بين الكلمات كالسجع والجناس، فالمعنى ذاته يتأثر في النهاية بالمظهر المادي للكلمات، ولذلك من المستحيل أن تحل الكلمة محل أخرى في الشعر، فالشعر كلام موزون يهتم بشكل الكلمة وتوازنها وإيقاعها، والشاعر هو الذي يثري اللغة بالألفاظ الجديدة، والتراكيب اللغوية المبتدعة، ويعطي الكلمة قدرة على الإيحاء، ويجعلها تواكب التطور في المشاعر، والأحاسيس"[2].

وسارتر يريد من الكاتب في مشروعه الأدبي أن يكتب ليكشف عن الموقف، قاصد كل القصد لتغييره فهو يريد منه لكي يكون موجودا أن يكون فاعلا، وهو يريد منه أن يكون بطلا وداعيا إلى الإصلاح والتغيير وأن يربي نفسه وأن عليه أن ينشر إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد [3]، فالكاتب اختار الكلام ليكشف عن موقف لنفسه والآخرين، فالكلمة التي يخطها الكاتب تهدف إلى التغيير عن طريق تجاوز الحاضر إلى المستقبل وهذه غاية فن النشر.

إن آراء سارتر حول التفرقة بين الفنون وحول قيمة كل من الأسلوب والمضمون ليست سوى توطئة لنظريته في الالتزام، ولقد ذهب إلى القول إن النثر وحده يصلح من بين جميع الفنون، لأن يكون ملتزما لأنه يستخدم مادته أي الكلمات (اللغة) للتعبير عن المعاني.

تتجلى أوضح صور التحول عند سارتر في تحوله من مجال الذاتية الفردية بعد الحرب العالمية الثانية إلى مجال الجماعية والمسؤولية، حيث تتجلى معالمه في طرحه

---

[1]- جون بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص: 14.
[2]- رمضان الصباغ: فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، دار الوفاء للطباعة، د.ط، 1998م، ص: 200.
[3]- جون بول سارتر: ما الأدب: مرجع سابق، ص: 37.

لمفهوم الالتزام الذي تتجلى معالمه في الأدب وخاصة فن النثر، فعلى الكاتب أن يلتزم بالإنسان والدفاع عن حريته، وهو لا يمكنه أن يصمت، وحتى لو صمت فان الصمت عنده كلام وموقف، فعلى الكاتب الناثر كما يرى سارتر أن يمسك بالقلم إذا عاين في العالم حوله خللا أو قصورا في الحرية وهي في نظرة قوام الوجود.

إن"جوهر نظرية الالتزام قد ركزها وقصرها سارتر على الكاتب الناثر... ومن ثم بدل أن يشيعه إلى خارج المدينة كما فعل أفلاطون مع الشاعر ثم طرده، نرى سارتر يقيم الأسوار والقيود حتى لا يخرج هذا الناثر من المدينة، بل ويجعله واقفا طيلة حياته على الشوك، لأن عليه مهمة المشاركة في الحقل الاجتماعي، بلى لقد اعتبر سارتر- فلوبير والأخوين جونكور مسؤولين عن حركة القمع التي تبعت حركة الكومون، لأنهم لم يكتبوا سطرا للحيلولة دونها". [1]

إن الالتزام تقتضيه المسؤولية التي لا مفر منها لكل إنسان، انه لمن المستحيل على الإنسان أن لا يبالي بالوقائع الراهنة، لأنه لا بدلها أن تؤثر في حياته الخاصة، ثم إن مجرد العيش في المجتمع يقتضي المشاركة في تغييرات العالم حيث يقول سارتر: "إننا لا نكشف عن أنفسنا في عزلة ما، بل نكشفها على الطريق في المدينة وسط الجمهور شيئا بين الأشياء إنسانا بين الناس، إن الإنسان مجرد قدرة على إعطاء العالم معنى انه يتخلص باختياره، وهو المسؤول عن هذا الاختيار، وهو ليس حرا أبدا في الاختيار انه ملتزم، وينبغي له أن لا يراهن على الامتناع من الاختيار" [2]

ويذهب سارتر مع برايس بارين أن الكلمات هي عبارة عن مسدسات محشوة بالذخيرة وأن الكاتب، إذا ما تكلم أطلق، وعليه أن يطلق على طريقة الجنود وليس على طريقة الأطفال لإحداث أصوات فقط"إن الكلمات كما قال براين هي مسدسات محشوة وإذا تحدث فهو يطلق النار.ربما يصمت لكن لأنه اختار أن يطلق النار، فيجب أن يفعل هذا كرجل

---

[1]- البيريس: سارتر والوجودية، نقلا عن مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط.3، 1986م، ص: 26.

[2]- نقلا عن أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة، (المؤسسة الجامعية للنشر)، بيروت، ط.1، 1990م، ص: 107.

بأن يصوب نحو أهداف: وليس كطفل- كيفما اتفق- يغلق عينيه ويطلق لمجرد سماع الطلقة وهي تدوي" [1]

إن جوهر الالتزام عند سارتر هو الحرية، بحكم أن الكاتب لم يرغمه أحد على امتهان الكتابة، فالحرية أساس كل إبداع، وعلى المبدع عن يبث الوعي بالحرية لدى الآخرين.

الحرية هي الموضوع الذي يتعين على الناثر، أن يعالجه وهو ملزم بمقاومة الاستبداد، ويخلص سارتر من ذلك إلى أن "إرادة الحرية هي هدف كل من يمسك بالقلم، وعليه؛ فالناثر حالما ينخرط في عالم الكتابة يصبح بخياره أو رغما عنه كاتبا ملتزما، والحرية هي جوهر الكتابة وهدفها الأسمى، أن لا يقبل الكاتب على الورق إلا من خلالها ليحارب الشر القاهر الذي ينخر العالم أن يكون قادرا على إفتائه تماما، والنشر هو الظلم والاستبداد اللذان يستهدفان الحرية، وهو أيضا في المجتمع الطبقي المعادي جوهر بالقيم العدالة والمساواة". [2]

والالتزام عند سارتر له معنيان، معنى سياسي ومعنى فلسفي: المعنى السياسي هو أن الكاتب مشارك في الحقل الاجتماعي، مدافعا عن الحرية ومؤسسا لها، ومعنى فلسفي هو إثبات أن الإنسان بالرغم من أنه مخلوق عرضي، إلا أنه لازم للوجود لأنه هو من يعطي الأشياء معنى ويمنح الدلالة لما لا دلالة له، بمعنى أن الداعي إلى الفن والخلق الإبداعي هو شعورنا بوجودنا وأهميته ومن ثمة الشعور بالعالم، والتعبير عن المواقف التي تتعرض فيها حرية الإنسان للدحض والانتهاك، فوظيفة الأدب هو أن يدفع بالإنسانية نحو أفق الخير المتمثل في إقامة مجتمع تزول فيه كل الفوارق الطبقية، ناهيك على فك القيود المفروضة على الحرية.

فالالتزام الذي يدعو إليه سارتر ذو منحى اجتماعي وسياسي، فالأدب ينبغي أن ينير الطريق أمام الناس وأن يحول إيمانهم بالضعف إلى إيمانهم بالحرية وقوة الفعل والالتزام، وهذا ما نجده في أعمال سارتر المسرحية، فموضوع الحرية هو الشغل الوحيد الذي دأب عليه من خلال إبداعاته، يقول سارتر: "نريد أن نضع على المسرح مواقف معينة، بل تلقي

---

[1]- نقلا عن: مجاهد عبد المنعم مجاهد: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مرجع سابق، ص: 31.

[2]- جون بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص: 35.34.

الضوء على المظاهر الرئيسية لوضع الإنسان حتى يشارك النظارة في الاختيار الحر الذي يقوم به الإنسان في تلك المواقف"[1]، ويذهب أبعد من ذلك في قوله "إن الصراع الحقيقي في الرواية هو بالأحرى بين الحرية وذاتها".[2]

فقد جعل سارتر من الكاتب غاية في تغيير العالم، ومطالب بالوقوف أمام كل من يحرص على انتهاك حرية الآخرين، ويكمن دور الكاتب كذلك في الوقوف إلى جانب المضطهدين، وتحسين أواصر العلاقات بين البشر، وإعادة الثقة للإنسان التي فقدها جراء العبث الوجودي.

"وفي نظر سارتر الكتابة عبارة عن منازلة أو مبارزة، يعني أولا أن الكلام في نظر الكاتب الملتزم هو في مقام الفعل الذي يعبر عن العالم عندما يكشف الغطاء في نواقصه، ويخلص سارتر في هذا أن تسبق الكشف إرادة التغيير"[3]، بمعنى أن الإلتزام يكمن في فعل التغيير وتحمل المسؤولية.

"لقد أكد سارتر على أن مسؤولية الكاتب الملتزم ليس شيئا سرمديا أو مجردا إنها مسؤولية مباشرة ومحددة، إذ يجب أن يواجه اهتمامه الفكري دون تقاعس يوما بيوم لمشكلة الغاية والوسائل، أو بمعنى آخر بمشكلة العلاقة بين الأخلاق والسياسة".[4]

وبهذا يتجلى معنى الالتزام عند سارتر في حرية الكاتب والتزامه في التعبير عن كل ما يتعلق بالإنسان والوقوف أو الظلم والدفاع عن حرية المضطهدين، ويحارب بقلمه وكلمته كل أنواع الشرور هادفا إلى تغيير العالم هذا هو معنى الالتزام في الإبداع عموما وعند سارتر خصوصا. "كما يرى أن أي موضوع هو تجلي لإرادة الكاتب وخلق لشخص آخر وهو القارئ الذي يتخذ صفة الموضوع، فالكاتب لا يجب أن يكتب لنفسه وإلا لكان ذلك الموضوع أروع فشل، ولو كان الإنسان يعيش وحده لاستطاعه أن يكتب ما يشاء، فلن يخرج إلى الوجود عملا موضوعيا، وعليه في هذه الحالة أن يضع القلم أو يستسلم لليأس".[5]

---

[1]- سارتر: نقلا عن مجاهد عبد المنعم مجاهد: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مرجع سابق، ص: 32.
[2]- المرجع نفسه، ص: 32.
[3]- حسين على: فلسفة الفن رؤية جديدة، التوحد للطباعة والنشر لبنان، ط.1، 2010م، ص: 249.
[4]- جون بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص: 42.
[5]- المرجع نفسه، ص: 43.

وأوضح سارتر هذه المسألة قائلا: "إن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة كمعادلها الجدلي، وهذان الفعلان المرتبطان يقتضيان فاعلين مختلفين.

إن الجهد المشترك للمؤلف والقارئ هو الذي يجلب للساحة ذلك الموضوع العيني والتخيلي الذي هو العقل، لا يوجد إلا للآخرين وبالآخرين".[1]

إن الجمال في العمل الفني ليس فحسب مسألة مضمون، بل هي مسـألة الشكل أيضا، حيث تطرق سارتر إلى العمل الفني وعلاقته بالخيال إذ يقول: "إن الموضوع الجمالي هو شيء غير حقيقي".[2]

في الواقع إن اهتمام سارتر بحياة الخيال عند الإنسان، إنما يرجع إلى أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وعالم الواقع، إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها، فوظيفة الخيال عند الإنسان تتخلص في أنه يقدم لنا عالما آخر سيكون بديلا للعالم الواقعي، لذلك يرى سارتر في الخيال قدرة على نفي الواقع، وهي القدرة الأساسية التي يتميز بها الوعي عند الإنسان.

فحين يتم الحديث عن الموضوع الجمالي عند سارتر فهو يعني الحديث عن المتخيل، فنظريته عن الموضوع الجمالي لا تنفصل عن نظريته في الخيال باعتباره تلك الحرية التي "نستطيع من خلالها أن نملك القدرة على رفع العالم ووضعه في نفس الوقت، حيث يعرف سارتر الخيال بأنه الوعي القادر على تحقيق حريته ، وهو ليس إلا علاقة الوعي بشيء أو موضوع يقع خارجه".[3]

وجه سارتر انتقاداته لآراء الفلاسفة السابقين له حول الصورة الذهنية والتخيل، ورأى أن الفلاسفة وعلماء النفس قد خلطوا بين الإدراك والتخيل.

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 27.

[2]- سارتر: نقلا عن مجاهد عبد المنعم مجاهد: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مرجع سابق، ص: 48.

[3] -Jean Paul Sartre: l'imaginaire, 27 éme édition, librairie, Gallimard , paris, 1948.

"فقد رفض نظرية ديفيد هيوم في علم النفس، والتي تفترض وجود الصورة المتخيلة في الدماغ ولا تستقر في الوعي، وقد أطلق عليها اسم وهم التضمن في حين يرى سارتر أن التخيل يكمن في النشاط القوي الذي يقدم لإدراكنا".[1]

يصف سارتر الوعي بالتلقائية الخلاقة، أي أنه ينطوي على قدرة في إنتاج موضوعات جدية وأن الخيال هو الوعي الإيجابي الخلاق،[2] وهنا يختلف الوعي عن الإدراك الذي يتلقى موضوعاته دون أن يبدعها.

"فالموضوع الجمالي عند سارتر يظهر في اللحظة التي يكابد فيها الوعي تخيرا جدريا، حيث ينتفي فيه العالم ويصير متخيلا"[3]. أي أن الموضوع المتخيل لا واقعي، تحمل فيه الأشياء الواقعية، ذلك لأنه يرسم خطا فاصلا بين الموضوع الواقعي والموضوع المتخيل، فالموضوع الواقعي هو الذي يقصده الإدراك الحسي على النحو الذي يكون عليه، أي اعتباره وجودا فعليا يتجاوز الوعي، أما الموضوع المتخيل فليس له وجود واقعي متعال عن الوعي، لأن قصد التخيل سلب الموضوع وجوده الواقعي، يقصد بوصفه صورة متخيلة أي وجود لا واقعي وجود لا يكون خارج الوعي بمعنى أن الوعي الخيالي يقوم بتركيب الموضوع الجمالي وفهمه حين يرتفع به إلى واقعي، وهذه هي مهمة الفن أي نفي الواقع وجعله متعاليا.

وهذا الوعي الإبداعي مرتبط بالحرية عند هذا الفيلسوف الوجودي، لأن فيه تخيل لما هو غائب، وفيه إعادة تركيب الصور في الخيال، وفي خلق الفنان للموضوع الجمالي في خياله وممارسته لتحرره، وانفلاته وهروبه من الواقع، فمحتوى الفن عموما يرتكز على الحرية، وبكل أشكالها كما أنها هي المنفذ الذي يدخل منه جمال العمل الفني، حيث إنها تتجاوز هذا العالم ومن ثم ينفذ شيء غير حقيقي إلى مادة العمل الفني.[4]

---

[1]- جون بول سارتر: التخيل، ترجمة لطفي خير الله، د. ط، 2001م، ص: 16.

[2]- رمضان الصباغ: فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، مرجع سابق، ص: 96.

[3] - Jean Paul Sarter l'imaginaire, op.cit, p: 28.

[4]- زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت، ص: 237.

فالإبداع في الفن يكمن في القدرة على خلق وسيط يعمل كمماثل لموضوع جمالي متخيل، يمكن المتذوق الذي له صفة فاعلية عبر إدراكه الحسي والتخيل من استحضار ذلك الموضوع المتخيل الغائب، والانتقال مما هو معطى له إلى ما هو غير معطى.

هكذا؛ نجد أن نظرية الجمال عند سارتر تكتسي طابعا أدبيا نثريا قائما على أساس الالتزام والمسؤولية. فقد أفاض فيها عن الكتابة وعن وظيفة الأدب الاجتماعية، والعلاقة الجدلية بين الكاتب والقارئ، وصلة الأدب بالعمل، وعلاقة حرية الكاتب بحرية القارئ، ومسؤولية الأديب عن الكتابة، أو عدم الكتابة، وقد ثار سارتر على مبدأ الفن للفن، وسخر من فكرة الكاتب الذي يكتب لنفسه، وفي رأيه أن العمل الفني لا يتحقق وجوده إلا بالقراءة؛ أو الصلة بين العمل وقارئيه، ولهذا يقرر بأنه ليس ثمة فن إلا للآخرين.

فنظرية الجمال عند سارتر تنبني على أساس الموضوع الجمالي الذي ربطه بالخيال، وأنه موضوع لا واقعي ويرى بأن الفن الذي يصلح بأن يكون فضاء الالتزام هو الأدب، فأعطى له وظيفة اجتماعية إنسانية أساسها الحرية، وما حديثي عن نظرية الجمال عند سارتر سوى توضيحا لجمالية التواصل بين الفلسفة والأدب، باعتبارهما تياران فكريان قد امتزجا عند هذا الفيلسوف، بحيث لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر.

لقد جمع سارتر في إبداعاته الأدبية، بين ما هو فلسفي وفني وقدم لنا العديد من أعماله الروائية والمسرحية، وجمع بين جمالية الشكل والمضمون، هذا ما تبين لنا من خلال مسرحيته "الذباب" التي حاول من خلالها معالجة إشكالية ربط الحرية بالمسؤولية.

فالفلسفة والأدب امتزجا لدى سارتر امتزاجا لا مثيل له في إبداعه "الغثيان"، حيث حاول الفيلسوف الوجودي أن يعالج مسألة الوجود والذاتية من خلال بطله "روكتان"، الذي يعاني قلقا وجوديا.

"حيث يورد سارتر على لسان بطل الرواية "روكثان" معالم القلق الوجودي، فهو يعاني من الوحدة والملل والفراغ، حيث كان يتردد بين محل الكتب إلى المقهى، هروبا من الوحدة والملل"[1].

---

[1]- موريس كارنستون: سارتر بين الفلسفة والأدب، مرجع سابق، ص: 26.

هذا باختصار شديد الموقف السارتري الفلسفي كما تدرج وارتدي أردية الفن والأدب، في المسرح والرواية خاصة، في الطريق نحو تأثير أكثر قوة وجمهور أكثر استجابة، وهو تزاوج لا مثيل له بين المضمون والشكل، وهو أساس نجاح شكلي فني في صياغة مؤثرة للغاية ومن خلال جمالية مدهشة[1].

يتبين لنا إذن أن التواصل بين الفلسفة والأدب، لا ينزع الجمالية عن الإبداع الفني، وإنما يصبح أجمل مما هو عليه إذ يجمع بين الشكل والمضمون.

فسر الجمال في الإبداع الأدبي، ما يعطيه الأديب من روحه وشخصيته وحيويته وإنسانيته، فيخرجه في أبهى حلة، وإلا صار جمالا شكليا مفرغا لا حياة فيه، لأنه خلو من أي معنى.

وهذا ما ذهب به الماديون، حيث جمعوا بين الشكل والمضمون، أي أن الجمال لا يكتمل إلا بتناغم شكله مع مضمونه، انطلاقا من أن "النتاج الفني يفترض فيه الكمال، على نحو أو على آخر، فكرة وبنية، أي مضمونا وشكلا، ولذلك ينشد المتاع الفني عادة في المكتوبات (الأعمال الأدبية)، التي ترضخ تحت سلطان التأمل العميق والتي تنتج مرة أو مرارا قبل أن تداع بين الناس"،[2] وبهذا يكون الجمال الفني، بضم البنية إلى المضمون.

وينتقد "جيفري ثرلي" التوجه الأنكلو – أمريكي الذي أقام جغرافية بين العلم والفن وطرحه المبدأ الخاص بالعبارة الزائفة، وعزل الأدب عن الاهتمامات الجدية للإنسان ورفع الأدب عن التاريخ، فهو لا يحمل ماضيا ولا مستقبلا، فعلا وإنما خطابا مجردا، وخيالا محضا".[3]

ولعل أهم ما يثيرنا في الأعمال الفنية عامة، والأدبية على وجه الخصوص، أننا "نتحدث ونستمر في اهتمامنا بالمثيرات والأعمال الفنية، التي تمتلك قدرا معينا من الجدة،

---

[1]- محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، مرجع سابق، ص: 255.

[2]- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجزائرية، 1983م، ص: 11.

[3]- نقلا عن محمد سالم سعد الله: سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية مرجع سابق، ط 1 .2013م، ص:204.

والتركيب، والتباين، أو التغيير والإدهاش والمباغتة، والغموض وغير ذلك من الخصائص المميزة للمثير الجمالي".[1]

فالجمال الأدبي أو الفني عموما، لا يتوقف عند الشكل، فكلما كان العمل الأدبي فيه من الجدة والابتكار، وكلما أدهشنا، ودفعنا إلى التساؤل والحيرة كان ذلك العمل جميلا ورائعا، لأنه يخلخل أفكارنا وثقافتنا فنلج إليه بأسئلة أخرى، وهذا ما ذهب إليه سارتر بقوله: "لا نستطيع أن نحافظ على الأدب إلا إذا أخدنا على عاتقنا مهمة إيقاظ جمهورنا من التضليل الواقع فيه، ولهذا أيضا كان من الواجب على الكاتب أن يتخذ موقفه ضد جميع المظالم من حيث أتت، ولما كانت كتاباتنا لن يكون لها من معنى إذا لم نجد لأنفسنا هدفا معينا أعني به أن نفعل من أجل ملكوت الحرية".[2]

إن الحديث عن الفلسفة والأدب، ما هو إلا حديث عن امتزاج الشكل والمضمون، فلا يمكن الحديث عن إبداع فني من الناحية الشكلية فقط، وكذلك ليس بالإمكان أن نتحدث عن الإبداع من ناحية المضمون وحده، فالجمال لا يمكن إلا إذا ما اجتمع كل من الشكل والمضمون أي البنية والمحتوى.

---

[1]- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطني، الكويت، مارس 2001م، ص: 17.

[2]- سارتر: نقلا عن مجاهدة عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مرجع سابق، ص: 43.

تركيـــب:

إن الفلسفة الوجودية كما تبين لنا هي فلسفة تعني بالوجود دوما، وما يدور حول هذا الوجود، وما يقتضيه هذا الوجود من قلق وانفعال ومسؤولية وحرية، وتظهر ملامح الفلسفة الوجودية وتأثيراتها على الفن عموما، والأدب خصوصا، في مسرح العبث واللامعقول، وهما تياران مسرحيان يصبان في مفهوم "العدم" الذي يرتكز على الفلسفة الوجودية، وبهما تقف الظاهرة المسرحية كشاهد على الأزمة الإنسانية، ويكشف لنا التواصل بين الفلسفة والأدب عن جوانب فكرية ودرامية، توضح لنا ما مدى أهمية هذا التواصل، إذ يعد نظام احتجاج وتوعية نحو رفض السائد بعد أن وقف المبدع على حقيقة لا معنى للحياة في ظل القيود المفروضة على الفرد.

وهذا ما توضح لنا من خلال مسرح "بيكيت"، وكذلك "توفيق الحكيم"، حيث حاولا تحطيم كل ما هو سائد وإظهار عبثية الحياة، وكذلك من خلال التعبير عن رؤيتهما المتمثلة في حزمة المتناقضات التي تكسو الحياة، لأن الحقيقة لا تتطابق مع الواقع، بل هناك حقائق يعبر عنها الفن هي حقائق لا تمت للواقع والظاهر بصلة.

لقد أصبح المزج والتواصل بين الفلسفة والأدب سمة من سمات المبدعين المحدثين، وذلك لأجل إعطاء ومنح الإبداع جمالية ذات بعدين شكلا ومضمونا.

وهذا ما بدا لنا من خلال أن الوجودية (سارتر) الذي جمع بدوره بين الفلسفة والأدب، باعتبارهما تياران قد امتزجا عند هذا الفيلسوف الأديب، حيث تبين لنا من خلال مسرحيته "الذباب" أنها تحمل بين طياتها أسس الفلسفة السارترية التي تؤمن بحرية الفرد ومسؤوليته، فمسرح سارتر انعكاس لفلسفته، ونظريته في الجمال.

إن الأدب السارتري هو أدب ثوري أملته ظروف الحرب، لذا يرى بأن الكتابة هي فعل اختياري أساسه التعبير عن مواقف الفرد اتجاه العالم، والإبداع الجميل هو ذاك الذي يحمل فكرة الالتزام بالقضايا الإنسانية، هو ذاك الذي يهدف إلى الحرية وإيقاظ وعي الجماهير اليائسة، وقد ثار سارتر على مبدأ الفن للفن، وسخر من فكرة الكاتب الذي يكتب لنفسه، وفي رأيه إن العمل الفني لا يتحقق وجوده إلا بالقراء.

ولم يكمن الجمال عند سارتر في جمال المضمون فقط، بل كان شكلا كذلك، وهذا ما تبين من خلال حديثه عن الخيال، واعتبر أن الإبداع شيء لا واقعي، وأفرد للخيال اهتماما كبيرا في عملية الإبداع، لأن الكاتب يهدف إلى منح قرائه لذة فنية يسميها سارتر طرب فني، وهذا الشعور حين يظهر يكون العمل قد اكتمل، ولكي يكون العالم أغزر وجودا، يجب أن يكون عشق الكاتب له نوع من الالتزام الفني، فالعمل الأدبي هو تقديم خيالي في حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية.

وبهذا يمكن القول: إن الفلسفة والأدب يحققان معا جمالية مكتملة الأوجه، لأن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة هدفهما الإمتاع والتثقيف، وهذا يعني خلق لدى المتلقي جمال حسي وفكري.

خـــاتـــمـــــة:

خـاتمــة:

إن تاريخ الفلسفة هو تاريخ تماهيها مع الأدب، فالعلاقة بينهما وثيقة جدا عند السواد الأعظم من المبدعين سواء كانوا فلاسفة أو أدباء.

لقد امتزجت الفلسفة بالأدب لاسيما في الشعر والمسرح والرواية، لأنها وجدت فيها الوسيلة المثلى لتحليل واقع الإنسان، والكشف عما يحيط به من التحديات، ومن ثمة محاولة تحصينه بحريته الكاملة وإرادته لاتخاذ قراراته والنضال لإثبات وجوده، واختيار مصيره.

كان فن الإبداع الأدبي فيما مضى رهين الكلمات والألفاظ المتصقة والأسلوب والمحسنات البلاغية، إلا أن كل هذا لم يعد كافيا ليكون ذلك الفن جميلا، لذلك كان ولا بد من فصل إجرائي يعيد الأدب مكانته وقيمته، وهذا ما توضح لنا من خلال النماذج المسرحية التي تناولناها في التحليل، حيت تمرد أصحابها على المدارس النمطية كالأرسطية، مستهلكين بعدا جماليا فلسفيا جراء التغيرات الفكرية والسياسية التي سادت عصورهم، حيث تدفقت معان فلسفية منبثقة من اشتراكية "ماركس" ورومانسية "روسو"، ووجودية سارتر، وجدلية شوبنهاور، مما أنجب فنا أدبيا أساسية جمال المتعة والتثقيف.

وقد تبين لنا من خلال الوجودية في المسرح أن معظم المفكرين ارتموا بين أحضان الأدب وعقدوا قرانا مبتكرا بينه وبين فلسفتهم، ما جعل نماذجهم الأدبية تتضمن في مجموعها ملامح مذهبهم الفلسفي، فلكي يعبر "سارتر" عن تصوراته عن الحرية كتب مسرحية "الذباب" أما عن القلق الوجودي، وعبث الحياة فقد ألف "بيكيت Beckett " مسرحية عنوانها "في انتظار جودو".

لم يعد الأدب مجرد جمال الشكل فقط، وإنما للمضمون دور في إحداث جمالية ذات بعد في المعنى.

من كل هذا خلصت إلى مجموعة من الاستنتاجات أهمها:

- إن اللقاء بين الفلسفة والأدب وتواصلهما والتأثير الحاصل بينهما خلق مواد تخيلية ذات حيوية في الدلالة والمعنى بخلفيات ممتلئة بالثقافي والإجتماعي.
- لا يمكن أن يقتصر الجمال في الفن الأدبي على الهندسة (الشكل) والكلام المنظم، بل ينبغي أن تنطوي هذه الهندسة على شيء ذي قيمة ومعنى.
- إن جوهر الإبداع عموما، والجمال خصوصا يكمن فيما مدى قدرة المبدع على الجمع بين الواقع الاجتماعي، والمطلق العقلي.
- إن فن الإبداع الأدبي تواصل، وتكاشف عن طريق فاعلية فلسفية ولغوية تمنحنا نتاجا جماليا يقنعنا بقبوله والتأثر به.
- لسنا بحاجة إلى أدب يتضمن تأملات فلسفية أو فلسفة تأخذ صياغات أدبية، بل نحن بحاجة إلى دمج كل من الفلسفة والأدب وتوحيد صفوفهما في حلف متين لإعلان كرامة الإنسان.
- إذا كان الأدب فنا، والفن جمالا، فهذا الجمال ولا بد وأن يكون شكلا ومضمونا.
- إن التواصل بين الفلسفة والأدب، لا يعني أدبا فلسفيا، أو فلسفة أدبية، وإنما هو إجراء تكاملي بين البنية والمحتوى على مستوى الشكل والمضمون.
- إننا بحاجة إلى إبداعات إنسانية يصبح فيها الإبداع مجالا لفعل الإرادة الإنسانية وتكريسا لرغبة الإنسان في التغيير والتأصيل، متحديا الجمود والتخلف والركون.
- إن جوهر الجمال هو أن تجمع بين المتناقضات لخلق عقلانية تواصلية مندمجة في العالم المعيش، وهذا لن يحصل بأدب غارق في الخيال خاو من

كل معنى، ولا بفلسفة جافة تعيش في برجها العاتي، وإنما بفعل إجرائي لتوسيع آفاق الإبداع، وهذا لن يتأتى إلا بالتواصل والإدماج بين الفلسفة والأدب، لأجل خدمة القضايا الإنسانية.

- إذا كان كل عمل أدبي هو هدم وبناء فهذا يعني أنه يفكر من أجل مستقبل جديد غير ذلك الحاضر الذي عاينه، ومن ثمة، فإنه يقدم لنا بعدا فكريا في قالب جمالي فني أساسه المتعة والتوعية.
- إننا وكما يعلم الجميع نعيش زمانا ضعفت فيه الإرادة الإنسانية اتجاه ما يعيشه الإنسان من مشاكل وويلات الحروب، جعلت العلاقات الإنسانية يسودها البغض والحقد والتطاحن، وليس بإمكان أي وسيلة أن تندد بما يحدث، وأن تعيد للإنسان جمالية إنسانية إلا التعاون الوثيق بين الفلسفة والأدب.
- فلسفة وأدب وصفة للداء الذي استفحل بالمجتمع العربي، حيث أضحى الفكر السوداوي هو السائد، والتفكير هو القاعدة، والقتل أساس الوجود، ولا سبيل للخروج في هذه الحالة الفوضاوية، إلا إذا اجتمعت الفلسفة بالأدب لإنقاذ الوضع العربي الذي تتقاسمه الأهواء، شريطة أن يكون المبدع مسؤولا عن نتائج إبداعه، وآثارها في معاصريه، وفي الأجيال المقبلة.
- مهمة الفلسفة والأدب متحدين هي التعبير عن صراع الإنسان من أجل أن يبقى العالم إنسانيا، وأن يعيد جمالية القيم والأخلاق المفقودين.
- إن جمالية التواصل بين الفلسفة والأدب تكمن في بناء ثقافة جميلة لدى المتلقي، لأن الذات الإنسانية المتكاملة لا تتحقق إلا من خلال توفر الجوانب الروحية والعقلية في الإنسان.

- إن الإنسان العربي مريض وجريح، وقد أخفقت المؤسسات الدينية، وأيضا الاجتماعية في إشفاء هذا المواطن، فإنه للأدب والفلسفة الآن وظيفة الطبيب المداوي يقول "جورج غوردن" "إن إنجلترا مريضة، وعلى الأدب الإنجليزي أن ينقذها، وبما أن الكنائس أخفقت، والعلاجات الإجتماعية بطيئة التأثير، فإن للأدب وظيفة ثلاثية وهي: كما أفترض، أن يبهجنا ويثقفنا، وكذلك وقبل كل شيء، أن ينقد أرواحنا ويشفي الدولة" [1].

يتبين لنا مما سبق، أن فن الإبداع الأدبي ما هو إلا تعبير عن نشاط إنساني إبداعي، وهو علاقة بين الإنسان وواقعه، فالأديب ذلك الكائن الاجتماعي الذي يعمل على استيعاب مجتمعه بكل جوانبه، ولذلك نجد أثره الجمالي الإبداعي الذي يمنح الإنسان أهمية كبيرة، تؤكد سعيه إلى سبك أغوار رحلة الإنسان في هذا العالم، وذلك من خلال الجمع بين قطبين ظاهرين ينتميان إلى التخييل المحض والفكر الممتد في التأمل الفلسفي، بغية تحقيق جمالية لا غالب فيها للشكل على المضمون، ولا العكس، هدفه تحقيق جمالية الوحدة بين اللفظ والمعنى.

إن للغرابيل عيون واسعة، لم تبق من الإبداعات الفنية عموما، والنثرية خصوصا، سوى أمهات الكتب، تلك التي تحمل بين طياتها جمالية الشكل والمضمون، إبداعات ساهمت في الرقي الإنساني، وارتقت بالإنسان في المجال الثقافي وطورت وعيه، وهذبت من مشاعره وأحاسيسه وذوقه.

فالإبداع هو ذاك الذي نحيا به ومن خلاله ما ليس موجود في واقعنا، لأننا نعيش في عالم وفي أذهاننا عوالم أخرى، هي تلك التي نعبر عنها من خلال إبداعاتنا بجرعة من الخيال.

---

[1]- جورج غوردن: نقلا عن تيري إيغيلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، مرجع سابق، ص: 43.

بيبليوغرافيا:

لائحة المصادر والمراجع

1- **المراجع العربية :**

- ابن ياسر (عبد الواحد): المسرح الثورة والالتزام، محافظة المهرجان الدولي للمسرح الجزائر 2012.
- أبو الوليد (ابن رشد) : فصل المقال ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق محمد عبد الجابري. الدار البيضاء 1997.
- أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط.1، 1990.
- العزب (محمد أحمد): عن اللغة والأدب والنقد، رؤية تاريخية ورؤية فنية، المركز العربي للثقافة والعلوم. بيروت ط1، 1993.
- باكثير(علي أحمد): مسرحية قصر الهودج. مكتب مصر للطباعة والنشر .د.ت.
- باكثير(علي أحمد): فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. مكتبة الإسكندرية. مصر. د.ت.
- أدهم (إسماعيل)، الناجي (إبراهيم): توفيق الحكيم، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة. مصر 1938.
- الأعسم(باسم): الجميل والجليل في الدراما. دار الثقافة والإعلام الشارقة، ط1. 2002.
- بدوي (عبد الرحمان): دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1 . 1980.
- بدير (حلمي): فن المسرح. دار الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية. مصر. 2002.

- البشتاوي (يحيى): دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة الأنجلو مصرية .د ت .
- بنعبد العالي (عبد السلام): الأدب والميتافيزقيا. دراسة في أعمال عبد الفتاح كليطو دار توبقال .المغرب .ط1 .2009.
- تليمة(عبد المنعم): مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة. مصر. 1976.
- حاتم محمد (حياة): الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها. دار الأدب، بيروت. ط1 .1983.
- شوكت (محمود حامد): الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث. دار الفجر العربي للطباعة والنشر. مطبعة عابدين. 1980.
- حسن (محسن): المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر. دار النهضة العربية، القاهرة. مصر. 1979.
- حسن فطوم (مراد): التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري. منشورات الهيئة العامة للكتاب. دمشق. سوريا .2013.
- الحكيم (توفيق): المؤلفات الكاملة، المقدمة المجلد الأول. مكتبة لبنان ناشرون. ط1 .1994.
- الحكيم (توفيق): مقدمة يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، مصر .1976.
- الميداني (عبد الرحمان): كواشف زيوف. دار القلم، دمشق، ط2. 1991.
- خزندار(عابد): الإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
- خشبة (دريني): أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1. 1999.

- الخطيب (حسام)، بسطاويسي(رمضان): أفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق. ط.1، 2001.
- الدالي (محمد): الأدب المسرحي المعاصر. علا الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر. ط1. 1999.
- ديتش(ديفيد): مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.دار صادر.بيروت. 1967.
- عيد (كمال الدين): أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي. مراجعة حمادة إبراهيم، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية. ط1. 2005.
- الراعي (علي): المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شعرية. يصدرها المجلس العلمي الأعلى للفنون والآداب. الكويت.ط3. 1999.
- الراعي (علي): مسرحية توفيق الحكيم الفكرية. دار الهلال المصرية- 1969.
- ربيع (أحمد): في تاريخ الأدب العربي الحديث. دار الفكر ناشرون وموزعون. ط.2، 2006.
- رسلان (اسماعيل): الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة.د،ط،د،ت.
- رشاد (رشدي): نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1،د،ت.
- الرويلي (ميجان)، اليازغي (سعد): دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3. 2002.
- الريحاني (أمين): أنتم الشعراء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. مصر 2012.

- الريضي(انصاف): علم الجمال بين الفلسفة والإبداع. دار الفكر.ط2. 2007.
- زغلول سلام (محمد): المسرح والمجتمع في مائة عام، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية. د.ط. 1988.
- زكريا (إبراهيم): فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة.د.ط .د.ت.
- زكريا (إبراهيم): مشكلة الفلسفة، مشكلات فلسفية 4.مكتبة مصر. 1971م.
- زكي العشماوي (محمد): المسرح أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية. لبنان. د. ط،د،ت.
- زلط (أحمد): مدخل إلى المسرح، دار الوفاء للطباعة. الإسكندرية، مصر.ط1. 2001.
- سعد الله (محمد سالم): سجن التفكيكية: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية عالم الكتب الحديث.أربد الأردن. ط،1. 2013.
- سبيلا (محمد) وبنعبد العالي (محمد): الحداثة وانتقاداتها، الحداثة من منظور غربي. دار توبقال للنشر المغرب .ط،1. 2006.
- سعد (عبد العزيز): الأسطورة والدراما. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة. 1966.
- السوداني (فاضل): النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي، المسرح العربي والمسرحية والتحديات. وقائع الملتقى العلمي. منشورات وزارة الثقافة. 2007.

- الشايب(أحمد): أصول النقد الأدبي مكتبة النهضة المصرية. ط ،10. 1994.
- شايف(عكاشة) : نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر " نظرية التعبير"، ديوان المطبوعات، الجزائرية. ج.1- د.ت.
- شيا(محمد شفيق): في الأدب الفلسفي. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع. د.ط.
- شكري (عبد الوهاب): الإخراج المسرحي. ملتقى الفكر والأدب، الإسكندرية مصر. ط،1. 2002.
- شكري (هاني): ثورة المعتزل: الأنجلو مصرية. القاهرة. مصر. 1996.
- الماضي (عزيز شكري): في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط، 1. 1993.
- شوقي (أحمد): الأعمال الكاملة للمسرحيات. تحقيق سعد أردش، وراجعه إسماعيل عز الدين. الهيئة المصرية للكتاب. 1984.
- الجويني (مصطفى الصاوي): في الأدب العالمي، منشأة المعارف للنشر، طباعة جابر (عصام)،الإسكندرية. ج،1. 2002.
- الصباغ (رمضان): فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها. دار الوفاء للطباعة. 1988.
- صقر (أحمد): مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط، 1. 2000.
- كقافي (محمد عبد السلام): الأدب المقارن، دار النهضة العربية. القاهرة. 1972.

- الحولي (يمني طريق): الوجودية الدينية، دار قباء للطباعة والنشر. د،ط 1998.
- زين العابدين أحمد عبد المعتال: مدخل جديد للفلسفة. مطبعة جامعة النيلين.1995.
- العتيري(رجاة): في الخطاب الفلسفي. منشورات وزارة الثقافة. تونس 2001.
- العشري (جلال): لن يستدل الستار. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة. 1976.
- العشماوي (سعد): تاريخ الوجودية في الفكر البشري. مكتبة مدبولي. القاهرة، ط.3 1984.
- علوش (سعيد): اشكالية التيارات الأدبية في الوطن العربي. دراسة مقارنة. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. د،ط.د.ت.
- علوش(سعيد): المصطلحات الأدبية المعاصرة. المكتبة الجامعية الدار البيضاء. 1984.
- علي (حسين): فلسفة الفن، رؤية جديدة. التوحد للطباعة والنشر لبنان. ط.1. 2010.
- جبارة (علي أحمد): موجز في أدب وفن المسرح، وزارة الثقافة والسياحة، د.ط.2004.
- عوض (لويس): دراسات في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو مصرية. 1964.
- عيد (كمال الدين): المسرح بين الفكر والتجريب. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ليبيا .ط.1. 1984.
- غنيمي هلال (محمد): النقد الأدبي الحديث. النهضة للطباعة والنشر. مصر القاهرة. 1979.

- غنيمي هلال (محمد): الرومانتيكية. دار العودة. بيروت. ط1 .1973
- غنيمي هلال (محمد): في النقد المسرحي. دار النهضة للطبع والنشر القاهرة. 1974.
- فاجة(جمعة أحمد): المدارس المسرحية وطرق إخراجها. منشورات المكتبة المصرية د.ط.د.ت.
- فخري (ماجد): أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار، بيروت، 1980.
- فرحان (بلبل): المسرح السوري في مائة عام 1847 – 1946 . منشورات وزارة الثقافة السورية. دمشق. 1972.
- فضل (صالح): علم الأسلوب. مبادئه، وإجراءاته، دار الشروق القاهرة.ط.1. 1988.
- فضل (صالح): مناهج النقد المعاصر. هيربرت للنشر والتوزيع .ط.1. 2002.
- فضل (صالح): منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. دار المعارف. القاهرة.ط.2. 1980.
- الفيل (محمد): رؤية وبيان حالة المسرح العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.د.ط.د.ت.
- القلماوي (سهير): فن الأدب، المحاكات. دار الطباعة والنشر. القاهرة. ط.2 .1973.
- كامل (فؤاد): أعلام الفكر الفلسفي المعاصر. دار الجيل. بيروت. ط.1، 1993.
- كامل (فؤاد): الغير في الغير في فلسفة سارتر. دار المعرفة مصر. د،ط.د،ت.

- كرم (يوسف): تاريخ الفلسفة اليونانية. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. 2012.
- كرومي (عوني): الخطاب المسرحي، دراسات في المسرح والجمهور والضحك، دار الثقافة والإعلام، الشارقة. 2004.
- كمال الدين (حسن): المسرح والتغير الاجتماعي في مصر. تقديم مختار الدسوقي. الدار الفكرية اللبنانية. القاهرة. ط .1. 1992.
- ونوس (سعد الله): حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، دار الأدب، بيروت .2003.
- ونوس (سعد الله): مسرحية الملك هو الملك، دار الآداب. لبنان. ط.4 .1983.
- لوليدي(يونس) :الميثولوجيا الإغريقية في المسرح الغربي المعاصر .مطبعة انفو برانت .ط.1. 1998.
- لوليدي (يونس): المسرح والأسطورة. المركز الدولي لدراسات الفرجة.ط.1. 2014.
- ماري (الياس): قصاب (حنان): مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض الواقعي والمسرح. مكتبة لبنان.ط.1. 1997.
- مجاهد (عبد المنعم): علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت.ط.3. 1986.
- مجموعة من المؤلفين: معنى الوجودية. دار مكتبة الحياة .د.ط، د.ت.
- محمد ابراهيم (وفاء): علم الجمال " قضايا تاريخية ومعاصرة". دار غريب للطباعة والنشر. 1999.

- السيد الحديدي (عبد اللطيف محمد): العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، دار المعرفة للطباعة والتجليد. مصر.ط.1. 1996.
- كفاني (منذر أديب): إشكالية الخطاب النقدي العربي. التناص نموذجا. الأردن. د،ت.د،ط.
- محمد عطية (محسن): التحليل الجمالي للفن، عالم الكتب. القاهرة. 2003.
- محمد عطية (محسن): مفاهيم في الفن والجمال. مكتبة علا. القاهرة .ط.1. 2003.
- محمود العقاد (عباس)، المازني (إبراهيم عبد القادر):الديوان في الأدب والنقد. دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر.ط. 4،د.ت.
- محمود خليل (ابراهيم): النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع .الأردن .ط.1. 2003.
- مرتاض (عبد المالك): النص الأدبي من أين ؟ والى أين ؟ ديوان المطبوعات الجزائرية. 1983.
- مصطفى بدوي (محمد): كولردج، نوابغ الفكر العربي. دار المعرفة. مصر .ط.1،د.ت.
- مندور (محمد): توفيق الحكيم يا طالع الشجرة. دار الرسالة. د.ط. 1964.
- مهران رشوان (محمد): دراسة الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع.د،ط. 1984.
- موافي (عثمان): في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنشر في النقد العربي دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. ط.3. 2002.
- مونسي (حبيب): القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000.

- ميخائيل أسعد (يوسف): سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1986.
- هلال خالد (عبد الكريم): أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة. جامعة قاريونس بنغازي.ط.1. 2003.
- الهويدي (صالح): المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوا ،ط.1. 2015.
- الورقي (السعيد): تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. دار المعرفة الجامعية .د.ط .د.ت.
- وغليسي (يوسف): مناهج النقد العربي الأدبي. جسور للنشر والتوزيع .ط.1. 2007.
- ياغي (عبد الرحمان): في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم. دار الفرابي، بيروت لبنان .ط.1 .1999.
- يحيى الخواجة (هيثم): أطياف من المسرح العربي مسرح الإشارات والتحولات دار الإعلام. الشارقة. ط.1. 2007.
- يحيى الخواجة (هيثم): المسرح والثورة والالتزام، المسرح العربي والقضايا العادلة. دار الثقافة والإعلام. الشارقة. 2012.
- يوسف (أحمد): القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم .ناشرون. منشورات الاختلاف. ط.1. 2007.
- يوسف نجم محمد: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847- 1914، دار صادر، لبنان .1999.

2 - المراجع المترجمة:

- ابسن (هنريك): مسرحية عدو الشعب ، مسرحيات عالمية، ترجمة عبد المطلب فؤاد ، منشورات الهيئة العامة السورية، د.ط، 2012.
- ابسن (هنريك): مسرحية عدو الشعب، ترجمة رمزي إبراهيم مصر (مؤسسة هنري، القاهرة)، ذ.ط ، 2013م.
- بياركورناي: مسرحية السيد، تعريب مطران خليل، دار هارون عبود لبنان .ط 10.د.ت.
- بياركورناي: مسرحية سليت ومسرحية السيد، ترجمة البحيري كوثر، مراجعة بن إبراهيم حمادة، تقديم درويش علي، الكويت. د.ط 1981م.
- بيكيت (صموئيل): في انتظار جودو، ترجمة فايز اسكندر الهيئة المصرية للكتاب. د.ط. 1970.
- بريشت: مسرحيات برشت: تقديم مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون والنشر. الجزائر .د.ط. 1994.
- جان بول (سارتر): مسرحية الذباب: ترجمة إدريس سهيل، منشورات دار الآداب بيروت. د.ط.د.ت.
- ويليك (رونيه) وأران (أوستن): نظرية الأدب. ترجمة صبحي محيي الدين المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ط 1 . 1948.
- أ- س- (رابوبرت): مبادئ الفلسفة، ترجمة أمين أحمد، مؤسسة هنداوي، مصر. 2012.
- أفلاطون: الجمهورية: ترجمة ودراسة: زكريا، فؤاد. دار الوفاء للطباعة والنشر. 2004.

- ايكو (أمبرتو): التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة بنكراد (سعيد)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط .2. 2004.
- أندرسن انبرت (انريك): مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر مكي أحمد، مكتبة الآداب، القاهرة مصر ط،1 1991.
- ايغلتون (تيري): نظرية الأدب، ترجمة ديب ثائر، منشورات وزارة الثقافة السورية. دمشق. 1995.
- باختين (ميخائيل): شعرية دوستويفسكي: ترجمة تكريتي (جميل)، دار توبقال للنشر الدار البيضاء. ط1. 1986.
- برتراند (روسل): تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الثالث، ترجمة الشنيطي محمد فتحي، الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة 1997.
- بولينتزر (جورج) وييس (جي)، موريس كافين: أصول الفلسفة الماركسية ترجمة شعبان بركات، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت. لبنان ، د.ط، د.ت.
- بيتر ميداو أراو أخرين: فصول من الكتابة العلمية تحرير دوكتر (ريتشارد) ، ترجمة سفيق السيد صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. 2011.
- زوندي (بيتر): نظرية الدراما الحديثة، ترجمة حيدر أحمد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977م.
- جان بيير (فرنان): أصول الفكر اليوناني. ترجمة حداد سليم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1987م.
- جان بول (سارتر): التخيل: ترجمة خير الله لطفي، د.ط. 2001.

- جان بول (سارتر): أسرى التونا: إعداد وتقديم عكاوي رحاب، دار الحرف للطباعة والنشر. بيروت. لبنان ط1- 2010م.
- جان بول (سارتر): ما الأدب: ترجمة غنيمي هلال محمد، مصر للطباعة والنشر، القاهرة 1968.
- جان بول (سارتر): الوجودية والعدم: ترجمة، بدوي عبدالرحمان ن بيروت دار الأدب. ط.1، 1966.
- جان بول (سارتر): الوجودية منزع إنساني: ترجمة: عبد المولى نجيب، المدنيني زهير، دار محمد علي للنشر، تونس. ط1 .2012م.
- جوردون (لودريج): الفن المسرحي: ترجمة دريني خشبة، مراجعة علي فهمي، الدار المصرية اللبنانية القاهرة مصر. 1460ه.
- جنيت (جيرار): مدخل لجامع النص، ترجمة أيوب عبدالرحمان، دار توبقال للنشر الدار البيضاء. ط 1. 1966م.
- بوف (فانسون): القراءة: ترجمة. محمد ايت لعميم، شكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، ط.1، 2016.
- جيروم (سولديرز): النقد الفني، ترجمة: زكريا فؤاد، مطابع الهيئة المصرية للكتاب. ط1.دت.
- دولوز(جيل)، فثاري (فليكس): ماهي الفلسفة: ترجمة الصفدي مطاع مركز الإنماء القومي. لبنان 1997م.
- جيمس (وليام): البرغماتية : ترجمة علي العريان محمد، دار النهضة العربية، القاهرة 1965م.

- تيلر (جون رسل): الموسوعة المسرحية، ترجمة: عبد الرحيم سمير دار الإعلام، سلسلة المأمون بغداد، ط،1. 1999م.
- ايفانز (جيمس روس): المسرح التجريبي من استانسلافسكي إلى بيتربروك، ترجمة وتقديم عبد القادر فاروق، ملأ للنشر والتوزيع، ط.1. 2000م.
- بارت (رولان): نقد وحقيقة، ترجمة العياشي منذر، مركز الإنماء الحضاري حلب، سوريا. ط .1، 1994م.
- سيرو (جنيف): تاريخ المسرح الحديث: ترجمة بدر الدين القاسم: دمشق سوريا. 1974.
- طاليس (أرسطو): فن الشعر، ترجمة حمادة إبراهيم، مكتبة ، الأنجلو مصرية القاهرة. 1982.
- طاليس (أرسطو): فن الشعر: ترجمة: بدوي عبد الرحمان، دار الثقافة، بيروت لبنان. ط.1. 1973م.
- فرويد (سيغموند): تفسير الأحلام، تبسيط وتلخيص نظمي لقاء دار الهلال، القاهرة، د.ط.1962.
- هيجو (فيكتور): مسرحية هرناني، ترجمة ظليمات زكي، منشورات وزارة الإعلام، الكويت. د.ط.
- فينيكس: فلسفة التربية : ترجمة لبيب النجيجي محمد. دار النهضة العربية. القاهرة، مصر. 1965.
- ك.م.(نيوتن): نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة العاكوب عيسى علي، منشورات الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. مصر. ط. 1. 1966.

- كرانستون (موريس): سارتر بين الفلسفة والأدب: ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. دار مكتبة الحياة. بيروت. د .ت.
- كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن. ترجمة الدروبي سامي، دار الأوابد. دمشق. سوريا. ط.2، 1986.
- لوكاتش (جورج): نظرية الرواية: ترجمة : سحبان الحسين، منشورات التل الرباط. المغرب. 1983.
- ماشيري (بيار): بم يفكر الأدب: ترجمة شرايم جوزيف المنظمة العربية للترجمة. ط.1، 2009.
- مانفريد (يان): علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، دار نينوى. دمشق.ط.1، 2011.
- مارتن (اسلن): دراما اللامعقول: ترجمة صدقي خطاب، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت.1970.
- ماكوري (جون): الوجودية: ترجمة إمام عبد الفتاح إمام . دار عالم المعرفة 1982.
- هيجل : فينومينولوجيا الروح، ترجمة وتوثيق، العونلي ناجي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت .2006.
- هيجل: محاضرات في تاريخ الفلسفة، ترجمة خليل أحمد خليل. المؤسسة الجامعية للنشر بيروت ط.1 1996.
- ستيس (ولتر): فلسفة هيجل: تعريب إمام عبد الفتاح إمام. دار الثقافة القاهرة. 1980.

- ياسبرز (كارل): مدخل الفلسفة. ترجمة جورج صديقي. مكتبة الأطلس دمشق. 1962.

3- المعاجم العربية:

- ✓ أنيس (إبراهيم)، (منتصر عبد الحليم)، الصوالحي (عطية)، خاف الله محمد (محمد): معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية مكتبة الشروق الدولية، ط.4، 2004.
- ✓ (ابن منظور): لسان العرب ج 6، المجلد الأول، طبعة دار صابر، بيروت .د.ت.
- ✓ (ابن منظور): لسان العرب، تحقيق أحمد حيدر (عامر) وراجعه: خليل إبراهيم (عبد المنعم)، منشورات بيضون (محمد عاصي). بيروت لبنان. 2003م، مادة أدب.
- ✓ مذكور (إبراهيم): معجم الفلسفة، (الهيئة العامة للمطابع الأميرية). 1983.

4- المعاجم المترجمة:

- ✓ معجم لالاند: تعريب أحمد خليل (خليل)، منشورات أعويدات، ط.2001،2.

5- المعاجم الغربية:

- ✓ Dictionnaire Encyclopédique : de la langue française Paris, éditions de la connaissance 1994.
- ✓ Le Robert Micro : dictionnaire de la langue française : imprimé en Italie : la tipograficavarg avril, 2000.

6- المراجع الغربية:

- ✓ A.J.(Greimas) : du sens II, (Essais Sémiotique) Editions du seuil, Paris, 1970.
- ✓ Dumolie ; littérature et philosophie, le gai savoir de la littérature, Paris, Armond colin, 2002.
- ✓ Jakobson (Roman) : huit questions de poétique, Ed. Seuil. Col.1977.
- ✓ Jean (beaufret) : Héraclite et Parménide. In Dialogue avec Heidgger .T.1.Minuit . 1973.51.
- ✓ Joseph (Courtés) : Introduction à la sémiotique narrative et discursive (Méthodologie et application) .Hachette. Paris, 1986.
- ✓ M. (Borie), M.de Rougement ;JSherer: Esthétique théâtrale, Sedess, 1995.
- ✓ Sartre (Jean Paul): l'imaginaire, 27^{éme} édition, librairie, Gallimard Paris 1948.
- ✓ Wolfgang (Iser) : Lacte de lecture : Théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par Evelyne.S.Zynycer. Ed. PMardaga, 1985.

7- المجلات والدوريات:

- ليمان (أوليفر): مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين. ترجمة محمود محمد مصطفى. عالم المعرفة، الكويت. 2014.
- بدر (فاطمة): المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي. مجلة النبأ. عدد: 76. 2005.
- برجيز (دانييل): النقد الموضوعاتي، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت .عدد 22 ماي، 1997.
- برشت (برتولد) : "نظرية المسرح الملحمي"، ترجمة نظيف جميل. مجلة عالم المعرفة، بيروت، لبنان .د.ت.
- حدحامي (عادل): الأدب والفلسفة وأثر الحقيقة. مجلة العربي الجديد. 2017.
- حمودا (عبد العزيز): من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة الكويت 1998.
- شاكر (عبد الحميد): التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطني، الكويت. مارس 2001.
- صفدي (مطاع): في كتابة العرض الحداثوي، مجلة الفكر العربي.عدد. 78 – 79.د.ت.
- العالم (علاء الدين): تيار العبث بين الفلسفة والمسرح. مجلة دلتانون. عدد 1 (تموز / يناير) 2014.
- العشري (أحمد): مسرح برتولد بريخت، عالم الفكر: عدد 3. 1992.

- فاضل جهاد: الشعر بين شوقي وعبد الصبور. مجلة صحيفة الرياض، السعودية 2013.
- ونوس (سعد الله): بيان لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة السورية.عدد 104- 1970.
- مجموعة من الأساتذة: مجلة الجامعة منشورات عيون. د.ط.1987.
- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة: ظاظا رضوان. عالم المعرفة الكويت. 1997.
- مجموعة مؤلفين: اللقاء بين الأدب والفلسفة في الفكر المعاصر. مجلة دعوة الحق. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.عدد 109.د.ت.
- مجيدي (حسن)، أحمد نيا (أحمد): النقد الأدبي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية (دراسة تحليلية). مجلة إضاءات نقدية. فصلية محكمة عدد 8. 2012.
- محمود الصغير (إبراهيم): هنريك ابسن رائد المسرح الواقعي، العدد الجديد من مجلة الباحثون العلمية. 2012.
- ميرشنت (مولين)، وكليفور (دليش): الكوميديا والتراجيديا، ترجمة أحمد علي محمود. سلسلة عالم المعرفة 1979.
- النيازي (شهريار): أخر النكسة الحزيرانية على بنية حفلة سمر من أجل 5 حزيران. مجلة إضاءات نقدية . عدد 7. 2012.

8- المواقع الإلكترونية:

- ✓ قاسم نصر (باتول): ملحمة كربلاء، بحث يؤكد أن الأدب العربي لا يخلو من فن الملحمة. mahewar.org./s.as ?aid=438526
- ✓ الموسي (خليل): (المسرحية في الأدب العربي الحديث. تاريخ، تنظير، تحليل المسرحية). منشورات اتحد كتاب العرب www.liilas.com.1997
- ✓ نور الدين (خليل): تفسير، جديد لمسرحية يا طالع الشجرة (الهلال. تموز 1964م.) ص: 186 إلى 188.
- ✓ www.mohamedrabeea.com/books/book
- ✓ فتح الله (رانيا): (مفهوم المسرح الملحمي عند بريخت) الحوار المتمدن www.m.alhewar.org.2012/04/29
- ✓ سعدي (عبد الكريم)، هنريك أبسن، الأب الشرعي للحداثة في المسرح المعاصر 04/28. 2009 msrhzeeg.ahlamontada/com
- ✓ خيرهم (زكية): (دراسة البعد الجدلي في النظرية الابسنية) ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 2011م hmothaqaf.com/inder/php option com
- ✓ سباعي السيد (الترجمة والنقد المسرحي – مقاربة أولي). الخميس 20 ديسمبر Al-masrah.com.2012
- ✓ خليل (فاضل): (الأدب والفن). الحوار المتمدن، العدد 2189.(تاريخ -12-02 www.ahewar.org/debat/show.art.asp.2008
- ✓ نور الدين (ماجد) (هنريك أبسن. تمجيد الواقعية) عالم المسرح، ستار تايمز 10/23. 2010 www.Startimes.com

✓ أبو بكر حميد (محمد): صفحات مجهولة من حياة علي بكثير، موقع المقالات.2002/3/19.

Articles.islamweb.net/media/index.php ?

✓ إسماعيل (عز الدين): (التفسير النفساني لمسرحية يا طالع الشجرة ، شباط 1963)، Dspace.univ-avargla.dz/jspui/bitsteam.

✓ حمداوي (جميل): تاريخ المسرح العالمي، تموز، يونيو 2006م www.starpimus.com.

✓ (شيماء): المدرسة الواقعية) الأحد 16مارس.

htpp://abirschool.forum.2014/12/03

✓ الذهبي (إدريس): المسرح عند سعد الله ونوس، 12- 10- 2015، www.Aljabri abed.net/ng08dahbi

فـــهـــرس الـمحـتـويـــات:

فـــــهـــــــرس الـمحتـويـات	الـصفـحة
إهداء :	
كـلـمـة شكـر وتـقـديـر :	
مـقـدمـة :	
الفصل الأول: جدلية الفلسفة والأدب:	
تـوطـئة:.....	
المبحث الأول: الفلسفة وأهميتها وخصائص التفكير الفلسفي:.....	
1- دلالة مصطلح الفلسفة:.....	
أ- الدلالة اللغوية:.....	
ب- الدلالة الاصطلاحية:.....	
✓ الفلسفة اليونانية :.....	
✓ فلاسفة الإسلام :.....	
✓ الفلسفة الحديثة :.....	
✓ المعاصرة:.....	
2- الخصائص الثابتة للفلسفة:.....	
* المصطلح الفلسفي: (المفهوم):	
* النسقـــية:.....	
* الدهشة والتساؤل:.....	
* الكلية والشمولية:.....	
3- وظيفة الفلسفة:.....	
- مشكلة المعرفة:	
- مشكلة الوجود:.....	
- مشكلة القيم:.....	
- مشكلة المجتمع:.....	
المبحث الثاني: في نظرية الأدب:.....	
1-2-1- مفهوم كلمة أدب:..... **1-2-2- نظرية الأدب: الأسس والمنطلقات:.....**	
1-2-2-1- في معنى «النظرية":.....	

1-2-2-2- النظرية الأدبية: الأسس والمنطلقات:.....	
1-2-2-2-1- نظرية الأصل:.....	
❖ نظرية المحاكاة بين التقليد والإبداع:.....	
1-2-2-2-2- نظرية الأدب في النقد الغربي المعاصر:.....	
أ- نظرية الأدب في ضوء مقولة السياق :.....	
✓ نظرية التعبير:	
✓ نظرية الخلق:	
* الشعر والحياة:	
* اللغة والخلق الفني:	
✓ نظرية الانعكاس (الواقعية):	
ب- نظرية الأدب من منظور المنهج النفسي:.....	
ج- نظريات النص:	
❖ النظرية الشكلانية والمدرسة البنيوية:.....	
د- نظرية السميائية السردية:.....	
ه- نظرية القراءة: التلقي والتأويل:.....	
4- وظيفة الأدب:	
المبحث الثالث: العلاقة بين الفلسفة وفن الإبداع الأدبي:	
تركيب:	
الفصل الثاني: التفاعل بين الفلسفة والأدب في المسرح الغربي:.....	
توطئة:.....	
المبحث الأول: أثر المدرسة الكلاسيكية في المسرح الغربي:	
2-1-1- تعريف الكلاسيكية:.....	
2-1-2- أركان المسرح الكلاسيكي القديم:.....	
2-1-3- المدرسة الكلاسيكية الحديثة في أوربا:.....	
2-1-4- أهم خصائص الكلاسيكية الحديثة:.....	
2-1-5- "بيير كورناي Pierre Corneille" (1606م-1684م) وأعماله:.....	

2-1-6- تجليات الكلاسيكية الحديثة في مسرحية "السيد" لكورناي:.....	
المبحث الثاني: الرومانسية في المسرح الغربي:.....	
2-2-1- المدرسة الرومانسية: تعريفها ونشأتها وقواعدها:.....	
2-2-2- فكتور هوجو (Victor-Hugo) الفرنسي وأعماله:.....	
2-2-3- مظاهر الرومانسية في مسرحية هرناني (فيكتور هوجو -Victor Hugo):.....	
المبحث الثالث: تمظهرات الواقعية في المسرح الواقعي الغربي:.....	
2-3-1- مفهوم الواقعية:.....	
2-3-2- الفلسفة الواقعية:	
2-3-3- المدرسة الواقعية روادها وخصائصها:.....	
أ- الواقعية النقدية:	
ب- الواقعية الاشتراكية:	
2-3-4- خصائص الواقعية وقواعدها:.....	
2-3-5- هنريك يوهان إبسن وأعماله:.....	
2-3-6- مظاهر الواقعية في مسرحية (عدو الشعب) لهنريك إبسن (henrik ibsen):.....	
المبحث الرابع: فلسفة المسرح الملحمي:.....	
2-4-1- المسرح الملحمي:.....	
2-4-2- نشأة المسرح الملحمي وروادة:.....	
2-4-3- برتولت بريخت BERTOLT BRECHT وأعماله:.....	
2-4-4- خلاصة مسرحية الأم شجاعة وأولادها لبرتولد بريخت Bertolt Brecht:.....	
2-4-5- مظاهر المسرح الملحمي في مسرحية (الأم شجاعة) لبريخت Brecht:.....	
تـركـيب:.....	
الفصل الثالث: تأثر المسرحيين العرب بالمدارس الغربية: نماذج تحليلية:.....	
تـوطـئة:.....	
المبحث الأول: مظاهر الكلاسيكية في المسرح العربي:.....	

3-1-1- تأثير المدرسة الكلاسيكية على المسرح العربي:.....	
3-1-2- أحمد شوقي وأعماله: (1888م-1938م):.....	
3-1-3- ملامح الكلاسيكية في مسرحية كليوباترا:.....	
المبحث الثاني: تأثير المدرسة الرومانسية على مسرح علي أحمد باكثير:.....	
3-2-1- المدرسة الرومانسية في المسرح العربي:.....	
3-2-2- علي أحمد باكثير وأعماله:.....	
3-2-3: مظاهر الرومانسية في مسرحية قصر الهودج لعلي أحمد باكثير:.....	
المبحث الثالث: الواقعية الغربية والمسرح العربي:.....	
3-3-1- تجليات المدرسة الواقعية الغربية في المسرح العربي:.....	
3-3-2- نعمان عاشور(1918-1987م) حياته وأعماله:.....	
3-3-3- ملامح الواقعية في مسرحية (وابور الطحين) لنعمان عاشور:.....	
المبحث الرابع: تجليات المسرح الملحمي عند سعد الله ونوس:.....	
3-4-1- تأثير المسرح الملحمي على المسرح العربي:.....	
3-4-2- سعد الله ونوس (1941-1997) وأعماله:.....	
3-4-3- ملامح المسرح الملحمي في مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران لسعد الله ونوس):.....	
تـركـيب:.....	
الفصل الرابع: التواصل بين الفلسفة والأدب مطلب جمالي معاصر: الوجودية في المسرح:.....	
تـوطـئة:.....	
المبحث الأول: العبث واللامعقول في المسرح الغربي:.....	
4-1-1- مسرح العبث واللامعقول (وتعريف):.....	
4-1-2- الوجودية ومسرح العبث واللامعقول:.....	
4-1-3- (صمويل بيكيت- Samuel Beckett) وأعماله:.....	

4-1-4- مظاهر مسرح العبث (اللامعقول) في مسرحية (في انتظار جودو) لصمويل بيكيت- Samuel Beckett:.....	
المبحث الثاني: العبث واللامعقول في مسرح توفيق الحكيم:..	
4-2-1- تأثير مسرح العبث (اللامعقول) الغربي على المسرح العربي:.....	
4-2-2- توفيق الحكيم وأعماله:.....	
4-2-3- ملامح مسرح العبث واللامعقول في مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم:.....	
المبحث الثالث: الفلسفة والأدب : جمالية الشكل والمضمون:	
4-3-1- العلاقة الترابطية للجمالية في الفلسفة والفن:.....	
4-3-2- مبادئ الفلسفة الوجودية في المسرح السارتري:.....	
4-3-2-1- نظرية سارتر في الوجودية:.....	
4-3-2-2 البعد الأنطولوجي في الإبداع المسرحي السارتري:.....	
4-3-2-2-1- تجليات مفهومي الحرية والمسؤولية في مسرحية الذباب:	
4-3-2-3- نظرية الجمال عند سارتر:	
تـــركـــيـب:.....	
خـــاتـــمـــة:	
لائحة المصادر والمراجع:.....	