

النقد المسرحي

"في الأصول الفلسفية للدراما الغربية"

المقدمة

تناولت في هذا الكتاب بالدراسة والتحليل والنقد أثر الفلسفة الغربية على المسرح الغربي منذ نشأته بدءاً بنظرية أرسطو طاليس (384-322 ق.م) في (البناء الدرامي) في القرن الرابع ق.م التي اعتمدت على التطهير (Catharsis) في مضمونها و على المسرحية الاغريقية القديمة Ancient Greeks في شكلها نهاية برؤية جان بول سارتر في مسرح (العدم) واوجين يونسكو في (اللامعقول) في القرن العشرين.

هذا كتاب في النقد الفلسفي للمسرحية الغربية /الأوربية (Philosophical criticism) أحد روافد النقد المسرحي مثل النقد التاريخي للمسرحية (Historical Criticism) والنقد الأدبي للمسرحية (Literary criticism) . بحثت فيه الأصول الفكرية والمرتكزات الفلسفية لدراما الغربية (European Drama) عامة المسرحية الأوربية (European play) خاصة وشكل بناءها الدرامي، ويشكل كل ذلك- في رؤيتي- حجر الزاوية لنقد هذه التجربة، إذ بفهمنا لهذه الشروط الفلسفية مجتمعة نكتشف ارتباط الظاهرة المسرحية بالفلسفة الأوربية وعناصر الحضارة الغربية. وهو أمر به منفعة لطلاب النقد المسرحي من غير الأوربيين عامة وطلاب الدراما في السودان على وجه الخصوص الذين لمست فيهم عوزا وحاجة لمثل هذه المراجع الاساسية . وعلى الرغم من الاختصار فاذا ما استذكر الطلاب هذا الكتاب لوجدوا فيه فائدة تعينهم بالأمام ببعض من أثر المسرحية الاوربية بالفلسفات الغربية المتعددة. مثل أثر الفلسفة اليونانية والفلسفة الارسطوطالية- على المسرحية الكلاسيكية واليونانية القديمة ، وأثر الفلسفة الترانستنتالية على المسرحية الرومانسية وأثر الفلسفة الوضعية المنطقية والواقعية المادية على

المسرحية الواقعية، وكذلك أثر الوجودية على المسرحية التعبيرية والعبثية ومسرح اللامعقول و مسرح العدم.

هذا كتاب يستفيد منه طلاب النقد المسرحي والمهتمون بأمر الدراما الغربية وتأثرها بالفلسفة الغربية تناولت فيه في الفصل الأول دراسة نظرية الفيلسوف اليوناني أرسطو طاليس في التراجيديات التي وردت في كتابه فن الشعر (Poetica) ثم تتبعت أثر نظريته في الشعر على المسرحية حتى الكلاسيكية العائدة على يد كل من النقاد الدراميين كاستلفترو (Ludovic Caselvetro) 1505-1571 و ج. درايدن (John Dryden) 1631-1700 في القرن السابع عشر. فضلاً عن أفراد حيز مختصر للمسرح الروماني (Horace) نموذجاً والمسرح الكنسي في العصور الوسطى. كما تعرضت لترجمة الفيلسوف والمفكر الإسلامي ابن رشد لكتاب فن الشعر فضلاً عن أفراد مساحة حللت فيها مسرحية الملك أوديب. هذا ولقد تناولت في هذا الباب بعض عبارات أرسطو طاليس وكاستلفترو و ج درايدن بالتحليل.

وفي الفصل الثاني يناقش الكتاب أثر الفلسفة المثالية عند كل من كانط (Kant) 1724-1804م وهيجل (Hegel) 1770-1831م على كل من الكاتب الفيلسوفي الفرنسي دينيس ديدرو (Diderot) 1713-1784م والكاتب الدرامي والشاعر الانجليزي كلوردج (Samuel Taylor Coleridge) 1656-1726م ومن ثم استعراض الخطوط الرئيسة لنظريته الدرامية التي أطلق عليها اسم (الإيهام الدرامي).

أما الفصل الثالث تم إفراده للفلسفة الوضعية (Positivism) عند أوجست كونت (1789-1857) والتجريبية (Experimentalism) وأثرهما على المسرحية الواقعية خاصة عند الكاتب النرويجي ايسن (Johan Henrik Ibsen) 1828-1906م.

أما في الفصل الرابع تعرضت لأثر الفلسفة الوجودية (Existentialism) عند جان بول سارتر (Jean- Paul Charles Aymard Sartre) والعدم (Nothingness) عند البير كامى (Albert Camus) 1913-1960م وأثر كل

ذلك علي المسرحية التعبيرية (Expressionism) والعبثية (Absurd) عند اوجين
يونسكو (Eugene Ionesco) 1912 - 1995م.

و هنا يجد القاريء بعض آرائى حول نهاية المسرح الغربى (التراجيديا)
على وجه الخصوص ، انى فى الفصل الخامس تعرضت لظاهرة العنف فى
المسرح الغربى . وهو أمر أوضحت فيه رؤيتى حول العنف كعنصر اصيل فى
الحضارة الغربية.فالعنف له ابهاده التاريخية المتفشية فى الابستمولوجى الغربى
وانعكاس هذا النوع من العنف على المسرح صار أمرا حتميا. وهو الجانب الذى
سوف أغطيه فى كتابى الثانى وعنوانه (توظيف الدراما فى نشر ثقافة السلام)

وأنا إذ أقدم هذا الكتاب للقارئ الكريم أري أن درباً طويلاً قد بدأت به بخطوة
ونسأل الله سبحانه وتعالى أن يوفقنا فى إكمال هذا الدرب فهو درب كثرت شعابه
فضل فيه الناس سواء السبيل ، وفقدوا اتجاهاتهم فرايتهم يقبلون ابصارهم بين ما
هو حائر وما هو خائف .

الفصل الأول

الكلاسيكية

(384 ق.م – 1750م)

الكلاسيكية (384 ق.م – 1750م)

المذهب الكلاسيكي من أضخم التيارات المسرحية، أكبرها أثراً على نظريات النقد المسرحي والبناء الدرامي ويمثل النشأة الحقيقية للظاهرة المسرحية إذ لا زالت التراجيديات اليونانية تمثل العصر الذهبي لدي عديد من النقاد المسرحيين، لكل ذلك لقد أفردت له هذا الفصل من البحث، باحثاً فيه ومقتفياً اثر نظرية أرسطو طاليس (Aristotle) على من خلفه من النقاد المسرحيين مثل كل هوراس Horace ورواد الكلاسيكية الجديدة (Neo- Classicism) بالاضافة الى أفراد مساحة لطبيعة الفكر الدرامي في فترة القرون الوسطى.

لقد مضى حتى اليوم نحو من ثلاثة وعشرين قرن على نظرية أرسطو طاليس في المأساة (Tragedy) والتي وردت في كتابه الشهير فن الشعر (Poetica) ولا زالت هذه النظرية تحظى باهتمام النقاد المسرحيين في كافة أنحاء العالم، لدرجة أن صارت نموذجاً أكاديمياً في أسس البناء الدرامي للمسرحية الكلاسيكية وأساليب التأليف المسرحي فضلاً عن بقاء عناصرها إلى يومنا هذا، بيد أن ثمة أمر لا بد من الإشارة إليه، وهو أن نظرية أرسطو طاليس في التراجم تركز في أصولها على فلسفة أرسطو طاليس، ودون فهم هذه الفلسفة لتعذر كذلك فهم نظريته في الدراما وبالتالي يتعذر تحليل المسرحية الكلاسيكية بالتحديد التي تمثل جذر وأصل الظاهرة المسرحية.

1- التراجيديا عند أرسطو طاليس* (Aristotle) 384 - 322 ق.م:

كلمة تراجيدي (Tragos) والتي تعني (أغاني الشاة أو العنز)، وهي أنواع من "التراويل التي يرددتها كهنة الإله (ديونيسوس) في أعياد الحصاد ويطلق على هذه التراويل مجتمعة اسم أغاني الديثرامب (Dithyramb) وهي نوع من التراويل يرددتها كهنة الإله ديونيسوس أحد آلهة الإغريق¹ وقيل إن شاة تمنح كجائزة للفائز الأول في المنافسات التي تنظم بين الشعراء في ذلك العيد وبعضهم زعم أن الاسم انبثق من جلد العنز الذي يلبسه عبدة الإله ديونيسوس. ولقد تطورت هذه التراويل إلى الشكل المسرحي والتمثيلي على يد شخص يدعى تيسبيس** (Thispis).

أستطاع أرسطو طاليس أن يؤسس بناءً نظرياً محكماً لفن كتابة التراجيديا (مأساة) جاعلاً من الفعل (Action) قاعدة وأساساً لذلك البناء، لكل ذلك سوف أتناول بعض آرائه وتعابيره بالتحليل بغية الوصول إلى فهم تلك الآراء.

يقول أرسطو طاليس في تعريفه "للمأساة هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات"².

شمل هذا التعريف المفاهيم والمفردات التالية:

أ. المحاكاة (Imitation).

ب. الفعل (Action).

ج. الحكاية (Story).

د. الشخصية (Character).

هـ. الرحمة والخوف (Fear).

* الفيلسوف اليوناني ارسطو طاليس مؤلف كتاب فن الشعر (Poetica).

¹ - Hartnolly, Plyllis, Oxford Companion to theatre, Oxford University press, Third edition, 1967, P242.

** تيسبيس أول من قام بالحوار في المسرح اليوناني القديم.

² - ارسطو طاليس، فن الشعر، (ترجمة عبد الرحمن بدوي)، دار الثقافة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1973م -

و. التطهير (Catharsis).

أ- المحاكاة:

يرى أرسطو طاليس أن المحاكاة ومسألة غريزية لدى الإنسان وهي في نظره إحدى خصائصه ومميزاته الأساسية، ويقول في ذلك "الإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"¹.

يرى العديد من النقاد والباحثين في الفلسفة أن المحاكاة عند أرسطو طاليس تختلف اختلافاً جوهرياً عن مفهوم المحاكاة عند إفلاطون (Plato) إذ يحرص أرسطو المحاكاة في الفنون، سواء كانت فنوناً جميلة كالموسيقى والرسم والشعر، أم فنوناً عملية كفن البناء والنجارة مثلاً، على حين يعمم أفلاطون المحاكاة على الموجودات، ويعتبرها نوعاً من أنواع المعارف المختلفة².

أما المحاكاة التي نحن بصددنا هنا هي ما تختص بفن التراجيديا وهي مسألة أصيلة في الإنسان وفقاً لرؤية أرسطو الفلسفية في التعلم وإدراك الأشياء ومعرفتها، ويقول أرسطو طاليس: "وسبب آخر هو أن التعليم لذيق لا الفلسفة وحدهم بل وأيضا لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فقد نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه صورة فلان. فإن لم تكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك"³.

ويرى أرسطو طاليس أن محاكاة نوع تختلف من محاكاة نوع آخر في الأشياء الثلاثة الآتية:

1- أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص 12.

2- هلال ، محمد غنيمي ، النقد الادبي الحديث ، دار الثقافة - لبنان ، الطبعة الأولى ، 1973م - ص 50.

3- أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص 12.

أ. وسيلة المحاكاة.

ب. موضوع المحاكاة.

ج. طريقة المحاكاة.

ويقول في ذلك "الملحمة والمأساة، بل الملهاة، والديثرامبوس* وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، ولكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة أو بأسلوب متميز¹".

تتم المحاكاة في المأساة بواسطة أشخاص يفعلون، وهذه نقطة مهمة لا بد من الوقوف عندها بغية فهم حديث أرسطو طاليس في المحاكاة، فوسيلة المحاكاة هنا هي الشخصيات وأفعالها، ولكأن أرسطو يقرر بأن المأساة تتم عندما يقوم نفر من الناس بمحاكاة قصة أو أسطورة بأفعالهم، فالقيام بمثل هذه الأفعال من قبل هذه الشخصيات بغية محاكاة قصة سابقة هو أمر كفيل بإنتاج المأساة. وهذا أمر يقودنا إلى البحث في مفهوم الفعل (Action) عند أرسطو طاليس.

ب- الفعل (Action):

الفعل هو حجر الزاوية في البناء الدرامي للتراجيديا، لدرجة أن اهتمام أرسطو طاليس بأمر الفعل جعل من النقاد المسرحيين ينظرون إليه كأول من قدم الفعل (Action) على الشخصية (Character) في البناء الدرامي للمسرحية ولبحث مفهوم الفعل الدرامي عند أرسطو نشير إلى تعريفه السابق "المأساة هي محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم الخ"². ولنبحث أولاً في التعبيرين (تام) و(طول معلوم). يقول أرسطو طاليس: "لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً دون أن يكون له مدى والتام هو ماله بداية ووسط ونهاية"³. إذ فالشيء التام عند أرسطو طاليس هو ماله

* الديثرامبوس (Dithyramb)، أنظر البحث، ص 12.

1- نفس المصدر ، ص4.

2- أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص18.

3- نفس المصدر ، ص 23.

(بداية) و(ووسط) و(نهاية)، لأن أرسطو طاليس يضع لنا في ملامح منهجه التجريبي في مفهومه للفعل لذلك يعرف المفاهيم (بداية) و(وسط) و(نهاية) فيقول. "والبداية هي ما لا يعقب بذاته وبالضرورة شيئاً آخر. ولكن شئ آخر يحدث بالطبيعة نفسها"¹ وما يهمننا هنا معرفته إن أرسطو طاليس أن بداية الأشياء أمر محدد وهي بداية الشيء ذاته التي تسبق كل شئ. تأتي أولاً ولا تعقب أي شئ لا بـ(الضرورة) ولا (الاحتمال)، وهو يري إن مثل هذه البداية لا بد من أن يعقبها شئ بالطبيعة. فهو أمر يبدو متفقاً عليه منطقياً فإذا ما كانت البداية هي ما يسبق كل شئ فبالضرورة إن ثمة أشياء سوف تحدث بعدها.

ويعرف أرسطو طاليس نهاية الفعل قائلاً "النهاية على العكس من هذا وهي ما بذاته وبالطبيعة يعقب شيئاً آخر، ضرورة أو في معظم الأحيان، ولكن ليس بعده شئ"² أي أن النهاية بالضرورة أن تكون مسبقة بشيء ولن يعقبها شئ آخر. ويختتم أرسطو طاليس حديثه عن الفعل عندما يعرف الوسط قائلاً "الوسط هو ما بذاته يعقب شيئاً آخر، ويعقبه شئ آخر"³ أي أن الوسط هو ما يقع بين البداية والنهاية ، فيعقب البداية ويسبق النهاية ، وهذا شئ منطقي في وسط أي شئ يمكن تجريبه.

بالنظر إلى هذا الفعل الارسطي وفحصه وجدناه فعلاً تجريبياً محكوماً بمدى معلوم ومحدد، وهو أمر هدف إليه أرسطو طاليس حتى يتسنى له بناء أساس متين للتراجيديا، منبثقاً من فلسفته ورؤيته للكون التي اعتمدت على المنطق الصوري والقياسي. فبالتالي ووفقاً لنظرية أرسطو في الدراما أن التراجيديا هي محاكاة مثل هذا النوع من الأفعال ذات (البداية والوسط والنهاية) أي أن أرسطو يرى ضرورة اتباع المنطق الطبيعي في فن كتابة المأساة كما يحدث في تكوين الأشياء والأحداث في الطبيعة دون خلل، لان كل الأشياء تبدأ بداية محددة ثم تنمو وتشب عن الطوق ثم تقني أو تموت، وما الأشياء إلا أفعال في نظر أرسطو طاليس- كما نرى لاحقاً

1- أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص23.

2- نفس المصدر ، ص23.

3- أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص27.

أي أن أرسطو طاليس ينظر إلى المأساة مثل نظرتة للكائنات العضوية، وفي ذلك تقول Phyllis Hartnoll "ينظر ارسطو طاليس إلى المأساة مثل نظرتة إلى الكائنات العضوية التي تتطور حتى تحقق شكلها الطبيعي ثم تموت أو تنتهي"¹.
ومن الواضح أن حديث أرسطو طاليس عن (الشيء التام) كما لاحظنا ليس قاصراً على (التراجيديا) وحدها بل شمل مفهومه للشيء الجميل ويقول في هذا الصدد: "الجميل سواء كان كائناً أم شيئاً مكوناً من أجزاء بالضرورة ينطوي على نظام يقوم أجزائه هذه وله عظم يخضع لشروط معلومة فالجمال يقوم على العظم والنظام ولهذا فإن الكائن العضوي الحي إذا كان جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأن إدراكنا يصبح غامضاً وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك إن كان عظيماً جداً، بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلاً، إذ في هذا الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر، بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر. فإذا ما تقرر هذا، فإنه كما أن الأجسام والأحياء يجب أن يكون لها عظم يمكن تناوله بالإدراك كذلك الأمر في (الخرافات*) . يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة"⁽¹⁾
أي أن أرسطو طاليس يرى أن التناسق أمر مهما يمنح الشيء المحدد صفة الجمال.

إن مفهوم (الطول المعلوم) ينطبق أيضاً على الخرافة (القصة) التي تدور حولها الأحداث، والأفعال ولا بد من أن تكون بطول يمكن إدراكه والإمام به ويقول أرسطو طاليس في هذا: "وإنما الحد المتفق مع طبيعة الأشياء هو انه كلما طالت الخرافة بشرط إمكان إدراك مجموعها جملة ازداد جمالها الناشئ عن عظمها، ولو وضع قاعدة عامة في هذا نقول إن الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث، التي تتوالي وفقاً للاحتمال والضرورة، أن تنتقل بالبطل من الشقاوة إلى النعيم إلى الشقاوة"⁽²⁾ وهكذا يتضح لنا أن تحديد الفعل بـ(بداية ووسط ونهاية) هو في الأصل تحديد لطول زمن الأحداث الداخلية والأفعال التي تمكن الشخصيات من

1 - Hartnoll, Phyllis, Op. Cit. p. 44 -

* يعني الأسطورة التي استلهمت منها المسرحية.

(1) أرسطو طاليس، مصدر سابق، ص 24.

(2) نفس المصدر ص 24.

إحداث التحول الدرامي المطلوب من حال إلى حال، وهذا أمر مرتبط ارتباطاً وثيقاً بوحدة البناء الداخلي للتراجيديا.

ج- الشخصية (Character)

اهتم أرسطو طاليس بسلوك الشخصية وأفعالها، فهو في ذلك لا يرى في الشخصية أكثر من أفعالها وسلوكها، كما عزى نجاح وفشل الشخصية إلى طبيعة أفعالها ويقول في ذلك "ومن ناحية أخرى، لما كان الأمر أمر محاكاة فعل والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون، لما كان الأمر أمر محاكاة فعل والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون، لهم بالضرورة، أخلاق أو فكار خاصة أن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه الفوارق، فان ثمة علتين طبيعيتين تحددان الأفعال وأعنى بهما: الفكر والخلق والأفعال هي التي تجعلنا ننجح أو نخفق⁽¹⁾.

ويرى أرسطو طاليس أن الخرافة (القصة) في المسرحية الواحدة هي مجموع ما تقوم به الشخصيات من أفعال ويقول في ذلك "الخرافة هي محاكاة الفعل ولأنني اعني: بالخرافة تركيب الأفعال المنجزة⁽²⁾ وهنا يبدو واضحاً أن أرسطو طاليس ينظر باهتمام إلى الفعل بحكم أنه الجانب المرئي والقابل للتحقق طالما أننا لا نقوى على الحكم على الشخصية إلا من خلال أفعالها المرئية والمحسوسة فقط، لأن أرسطو طاليس ينظر إلى البعد المادي للشخصية، وأن البعد الأنطولوجي للشخصية ليس سوى جسد ينطبق عليه منطقة الصوري يرى أرسطو أن الصورة مبدأ أولى للموجود الطبيعي لأنها فعل، أما الهولي فهي قوة، والفعل متقدم على القوة إذ أن الفعل تمام الصورة وكمالها والقوة نقص بالنسبة للفعل⁽³⁾.

وهناك مسألة جوهرية في روية أرسطو طاليس للشخصية وعلاقتها بالسعادة أو الشقاء، فهو بعد أن قرر - كما لاحظنا - أن أخلاق الناس هي التي تكسبهم الخصائص السلوكية، يحدد بعد ذلك أمراً آخر فيما يختص بسعادتهم أو شقائهم إذ يقول: "فالناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، لكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب

(1) أرسطو طاليس، مصدر سابق، ص19.

(2) نفس المصدر، ص19.

(3) غالب، مصطفى، أرسطو، منشورات دار مكتبة الهلال، في سبيل موسوعة فلسفية (8) - الطبعة الأولى، 1988م، ص53.

أفعالهم⁽⁴⁾ وهذا الجانب مهم في نظرية أرسطو طاليس في الدراما، فهو يرى أن الشخصية تكون مأساوية أو سعيدة بأفعالها، وبالتالي إن الشخصية داخل البناء الدرامي للمسرحية تظل بلا معنى إن لم تفعل فعلاً واضحاً محدداً لمصيرها وهذه نقطة جوهرية يعززها أرسطو طاليس بقوله "و غاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود"⁽⁵⁾ أي أن الشخصية الدرامية تستطيع تحقيق غايتها، ليس بوجودها لأن وجود الأشياء كما - يرى أرسطو - دون الأفعال وجود ناقص، فإن لم تفعل الشخصية المسرحية فعلاً واضحاً يحدد غايتها فقدت المسرحية أهم خصائصها، وفي ذلك يقول "فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة، والغاية في كل شئ أهم ما فيه"⁽¹⁾.

ويمكننا القول في هذا إن أرسطو طاليس حصر الشخصية في بعدها المادي والتجريبي بغية القياس وهذه أهم خصائص المسرحية الكلاسيكية كما سنرى لاحقاً في هذا البحث.

د - الخرافة أو قصة المسرحية (Story)

يعني أرسطو طاليس بالخرافة قصة المسرحية والتي تشكل موضوعها وتدور حولها أحداثها، فهي قصة واحدة وإن جاءت نتيجة لجملة من الأفعال، ويرى أرسطو أن الخرافة هي محاكاة الفعل وقصة المسرحية هي الأساس في بناء المسرحية في رأي أرسطو طاليس، وبالتالي تكون المأساة ذات شأن عظيم إذا ما اهتم مؤلفها بعلاقة الأفعال وبنائها وحذق قصتها التي تدور حولها حياة كل شخصيات المسرحية، لذلك أهتم أرسطو بالقصة أكثر من الفكرة التي ترمي إليها ويقول في ذلك "ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بضخامة العبارة وجلالة الفكرة، لما بلغ المراد من المأساة، إنما يبلغه حقاً بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال أضف إلى هذا أن مصدر

(4) أرسطو طاليس، مصدر سابق، ص 53.

(5) نفس المصدر، ص 20.

(1) نفس المصدر، 21.

اللذة الحقيقي لنفس المشاهد للمأساة إنما هو في أجزاء الخرافة، أعني التحولات¹ ويعني أرسطو أن المشاهد يجد نفسه أكثر استمتاعاً عندما يشاهد تحولات الشخصيات ويرى الأفعال التي أدت إلى هذه التحولات والتي من شأنها أن تحدث تحولاً في حظ الشخصية وقدرها من الشقاء إلى السعادة أو العكس.

هـ - الوحدة (Unity):

مفهوم الوحدة العضوية في المسرحية من أكبر المفاهيم التي نادى بها الكلاسيكية في المسرح، ويعتبر الفيلسوف أرسطوطاليس أول من نادى بذلك لكن مفهوم (الوحدة) عند أرسطوطاليس يرى أن الأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة² أما بخصوص الوحدة العضوية في المسرحية فهي أمر هام، إذ دون البناء العضوي الواحد للقصة تفتقر المسرحية لخاصية ربط وتسلسل الأحداث والأفعال لتصير جسماً واحداً، ويرى أرسطوطاليس أن الشاعر* يروي لنا أحداثاً تتجاوز 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 فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع.... ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً، وإنما يتميزان من حيث أن أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع"³ ولقد نظر أرسطوطاليس من هذا الجانب إلى المسرحية والشعر عامة بصفقتها أرقى درجة من التاريخ ويقول في ذلك: "الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ"⁴ لأنه يرى أن "الشعر يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي وأعني بالكلي أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك

¹ أرسطوطاليس، مصدر سابق، ص21.

² نفس المصدر، ص26.

يطلق أرسطوطاليس لقب الشاعر على الكاتب المسرحي لأن المسرحية اليونانية القديمة كتب شعراً، وظلت تكتب شعراً حتى آخر القرن الثامن عشر حيث جاءت المسرحية الرومانسية مكتوبة بالشعر، ولم تكتب المسرحية نثراً إلا بعد ظهور المدرسة الواقعية في الدراما الغربية عند منتصف القرن التاسع عشر.

³ أرسطوطاليس، مصدر سابق، ص26.

⁴ نفس المصدر، ص26.

على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة، وإلى هذا التصوير يرمي الشعر،
الجزئي هو ما فعله البيادس أو ما جرى له¹.

وفضلاً عن ارتباط أحداث المسرحية بمفهومَي الضرورة والاحتمال وفقاً لرؤية
أرسطوطاليس لا بد من أن تلتزم بالوحدة (Unity)، هو ذات الشيء الذي يقود إلى
وحدة القصة (Plot Unity) وهذا التوحد المتصاعد والمتطور من البداية إلى النهاية
مروراً بالوسط كفيل بدفع أحداث المسرحية إلى القمة أو الذروة (Climax) في
البناء الدرامي للمسرحية. لكن بالضرورة أن نفهم بأن أرسطوطاليس يؤكد لنا بأن
الوحدة في الفعل لا تشترط أن تكون الشخصية واحدة "إن وحدة الخرافة لا تنشأ،
كما يزعم البعض، عن كون موضوعها شخصاً واحداً لأن حياة الشخص الواحد
تتطوي على ما لا حد له من الأحداث التي تكون وحدة، لذلك الشخص الواحد
يمكن أن ينجز أفعالاً لا تكون فعلاً واحداً"²

إن وحدة الفعل أمر جوهري في البناء الدرامي للمسرحية الكلاسيكية التي اتخذت
من قوانين أرسطوطاليس قاعدة لها، لأن الانتقال من مرحلة إلى أخرى وفقاً لهذه
المنظومة يوفر إمكانية أكبر لدى المشاهد لمتابعة مصير الشخصيات وتطورها
من أسوأ إلى أفضل (من الشقاء إلى السعادة) أو العكس من (السعادة إلى الشقاء).

و - الذروة: (Climax):

إن تطور الفعل أو الحدث من البداية إلى النهاية، لا بد له من ذروة أو قمة ينحدر
بعدها الفعل إلى اتجاه الحل (أنظر الشكل 1) بعد إحداث تحول معرفي في طبيعة
الشخصيات ثم ينحرف الفعل في اتجاه النهاية و "التحول هو انقلاب الفعل إلى
ضده كما قلنا وهذا يقع أيضاً تبعاً للاحتمال والضرورة"³، وهذا الحل يتم للعقدة
التي انبنت عليها قصة الشخصيات نفسها، لأنها ستكون على معرفة وإدراك بما
حدث لها الأمر الذي يجعلها تعدل من أفعالها بالتالي من حظها، فيتغير مصيرها
هو الآخر محدثة انقلاباً كاملاً تاماً واتجاهاً معاكساً لخط سير الحدث، ويقول

¹ نفس المصدر، ص26.

² نفس المصدر، ص25.

³ أرسطوطاليس، مصدر سابق، ص31.

أرسطو في ذلك: "والتعرف كما يدل عليه اسمه انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال أما من الكراهية إلى المحبة أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاء، وأجمل أنواع التعرف المصحوب بالتحول من نوع ما نجده في مسرحية اديفوس¹* ويضرب مثلاً أرسطوطاليس مثلاً بمسرحية (Oedipus The King) لسوفكليس والتي سوف نورد لها تحليلاً في آخر هذا الفصل إن شاء الله.

ز - الرحمة والخوف: (Fear):

يرى أرسطوطاليس أن الهدف من عقدة المسرحية وحلها هو إما الرحمة أو الخوف وهي جميعها أشياء من شأنها إثارة (التطهير) (Catharsia) لدى المشاهد، ويقول في هذا الصدد "في كل مأساة جزء يسمى العقدة، وجزء آخر هو الحل، والوقائع الخارجة عن المأساة وكذلك بعض الأحداث الداخلة فيها تكون غالباً العقدة أما الحل فيشمل ما عدا ذلك. وأعني بالعقدة ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحول: إما إلى السعادة أو إلى الشقاوة. وأعني بالحل ذلك القسم من المأساة المبتدئ من بداية هذا التحول حتى النهاية² ومن الواضح أن أرسطوطاليس يربط العمل الفني في تقييمه في بنائه ومحتواه بفلسفته في مجال الأخلاق حيث يجعل السعادة هي الغاية لكل نشاط. ويقول أرسطو: "إن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفرح منها وتأخذه الرحمة بصراعها وإن لم يشهده³."

ح - التطهير Ctharsia:

التطهير هو الهدف النهائي الذي تحققه التراجم لدى المشاهد. وهو من الواضح مفهوم له علاقة برؤية أرسطوطاليس لأمزجة النفس البشرية، لأن أرسطو يرى أن الأحداث التي تثير الرحمة والخوف وتؤدي إلى التطهير هي من تلك الأحداث التي

* يعني شخصية أوديب Oedipus للكاتب اليوناني سوفليكس Sophocles 496-406 ق.م.

¹ نفس المصدر، ص32.

² نفس المصدر، ص50.

³ نفس المصدر، ص50.

تقع بين الأصدقاء "كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق أبنها، أو الابن في حق أمه، نقول إن هذه الأحوال هي التي يجب البحث عنها¹" والتطهير بهذا المعنى الذي هدف أرسطوطاليس هو الأصل في التراجيديا اليونانية، ولقد دار نقاش طويل بين الدراميين والنقاد ومفسي أرسطوطاليس حول ما كان يقصده بالتطهير* (Ctharsia) لكن من الواضح أنه يعني التعاطف الوجداني الذي يصيب المشاهد اليوناني وتأثره بالأحداث التي تحدث للشخصية المحددة في العرض المسرحي.

وبحديثنا عن التطهير نكون قد أشرنا إلى العناصر الأساسية في نظرية أرسطوطاليس في المسرحية التراجيدية، وهي كما ذكرنا في صدر هذا الفصل ذات أثر كبير وفاعل على الفكر الدرامي ونظريات النقد المسرحي إلى يومنا هذا، فالتفسير الكلاسيكي للمسرحية في الأصل نظام وأثر كلاسيكي وبالتالي فإن أي تحليل لهذا النظام أو الأثر لا بد من أن يكون من بوابة المفاهيم الكلاسيكية نفسها، وسوف نفردها ما تبقى من هذا الفصل لأثر أرسطو على كل من خلفوه.

2- أتباع أرسطوطاليس

ورثت الإمبراطورية الرومانية الحضارة اليونانية بما في ذلك فن المسرح والملهاة الرومانية، ليست إلا ظلاً لأنماط الملاهي اليونانية وامتداد لتلك الملاهي ولم يدخل عليها إلا القليل فقط من العناصر المحلية. لكن أهم ما في الأمر أن نشأة الملهاة في روما هي نشأة دينية كما هو الحال في نشأة المسرح اليوناني، وأشهر كتاب الدراما اليونانية هما بلوتوس (Titua Maccus Plautus) 254-184 ق. م. والكاتب الثاني هو تيرانس "بيبلوس ترنتيوي أفر تيرانس Publius Terentiud Afer أحد أهالي ثرطاجنة، والذي ولد قبيل وفاة بلوتوس بسنين قلائل وهو الذي

¹ أرسطوطاليس، مصدر سابق، ص39.

* هناك عدة محاولات لترجمة كلمة Ctharsia منهم من زعم أنها تعني التطهير الذي يحدث للمشاهد اليوناني بعد أن يشاهد الموقف التراجيدي ثم يأتي الحل فيحدث الاسترخاء ويبدو أن التعبير يرجع في أصله إلى المفاهيم التي تعين بها فلسفة أرسطوطاليس وفهمه للنفس البشرية.

كان يذكر إلى جانب بلوتوس كلما أثنى الناس على مؤلفي الملاهي الرومانيين¹ أما على مستوى الفكر الدرامي يعتبر الفيلسوف والناقد الروماني (هوراس) خليفة لأرسطوطاليس في الإمبراطورية الرومانية، حيث جاء كتابه (فن الشعر) محتويًا على عدد كبير من تعاليم (فن الشعر) لأرسطوطاليس.

أ- هوراس Horace

كتب هوراس Horace مؤلفه (فن الشعر) في عام 224 ق. م. وهو عبارة عن خطاب أو مجموعة نصائح لولده ولقد التزم هوراس بتعاليم أرسطوطاليس في الشعر عامة والدراما على وجه الخصوص، وكتابه أقل وأقصر بكثير من كتاب (فن الشعر) لأرسطوطاليس لكنه كفيلاً بتوفير رؤية هوراس للجمال وعلاقة ذلك بالأخلاق والدراما. ويفتح هوراس رسالته عن فن الشعر بحديث قصير عن الوحدة الفنية فيقول: "لنفرض أن رساماً وضع رأساً آدمياً على عنق حصان .. أو جسم امرأة جميلة علي ذيل سمكة .. ألا تثير مثل هذه الرسومات ضحكنا؟ إن أي كتاب لا بد أن يحدث في نفوسنا مثل هذا الأثر ... وقد نقول إن الشعراء يتمتعون بحريات كثيرة وهو صحيح ولكن ليس إلى الحد الذي يستباح لهم بأن يقرنوا الأفاعي بالطيور والحمل بالنمر"².

ولقد وضع هوراس نصائح تفيد الكاتب المسرحي "إذا شئت أن تكون كاتباً يجب أن تختار موضوعاً فوق طاقتك .. والرجل الذي يختار موضوعاً يلائم قدراته لن تخذله الكلمات وأفكاره ستكون واضحة"³.

كما اهتم هوراس بالشخصية قائلاً: "إذا كنت تريد مستمعاً ينتظر مسرحيتك إلى أن ينزل عليها الستار يجب أن تلاحظ سلوك الناس في مختلف مراحل العمر وأن

¹ اشيني، شلدون، المسرح في ثلاثة آلاف سنة، (ترجمة دريني خشبة، مراجعة علي فهمي) وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بدون تاريخ، ص124.

² رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية 165 شارع محمد فريد القاهرة، بدون تاريخ الطبعة الأولى، ص73.

³ نفس المصدر، ص73.

تخصص لكل مرحلة ولكل مزاج صفات مميزة للشخصية¹ وهذا الحديث يظهر تأثر هوراس بأرسطوطاليس، لأن ملاحظة سلوك الناس ومراحل مزاجهم أمران يتربطان بالتطور الطبيعي للشخصية وهو ما سعى إليه أرسطوطاليس في حديثه عن التحول في الشخصية وعلاقة كل لذلك بالفعل.

ب- المسرح في العصور الوسطى:

لم تحلف لنا العصور الوسطى مسرحاً (Theater) كما هو الحال في المسرح اليوناني أو الروماني. في ذلك العصر خرج الإنسان الغربي من عهد الوثنية إلى المسيحية. كما تخلص المجتمع حينها من سلطان الملك الواحد ثم بدأت المؤسسة الاجتماعية تأخذ هيبتها بالتدرج لقد كانت الصناعة تزداد أهمية، والتجارة في طريقها إلى التطور، والنقد في ذلك الوقت قي أيدي الصيارفة وأصحاب البنوك بعد أن "كان في كنوز الملوك"². إن العصور الوسطى تمثل مرحلة أساسية في التطور الاجتماعي في الغرب الأوروبي وهي فترة أعقبت القرون المظلمة التي لا زالت تمثل حلقة مفقودة في تاريخ أوروبا، لكن القرون الوسطى أخرجت الإنسان الأوروبي من عهد تعدد الآلهة والملوك (أنصاف الآلهة) إلى عهد عبادة دين توحيدي وهو الدين المسيحي.

الكنيسة والمسرح:

إذا نظرنا إلى المجتمع اليوناني القديم في شكله الميثولوجي نجد أن المسرحية فيه جاءت تطوراً تاريخياً لأناشيد (الديثرامبوس*) التي هي أصلاً ترانيل يؤديها كهنة الإله ديونيسوس كما ذكرنا سالفاً، كذلك لقد اتجهت الدراما عامة والمسرحية على وجه الخصوص إلى الدين المسيحي، حيث لعب القساوسة المسيحيون دوراً كبيراً في نقل المسرحية إلى داخل الكنيسة وأصبح عامة الشعب يتلقون التعاليم من هؤلاء الكهنة "وكانوا يشجعون على الإيمان بأن هذه الحياة ليست إلا مجرد ممر

¹ اشيني، شلدون، المسرح في ثلاثة آلاف سنة، (ترجمة دريني خشبة، مراجعة علي فهمي) وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بدون تاريخ، ص72.

² تشيني، شلدون، مصدر سابق، ص24.

* البحث، ص2.

قصير وسط واد من الدموع يجب على الإنسان خلاله أن يستعد لما هو بالمكان الأعظم نت حيث الأهمية، ألا وهو الحياة ما بعد الموت¹.

وهكذا دخل المسرح الكنيسة كوسيلة دعوة للمسيحية وأداة في دي القساوسة والكهنة المسيحيين، يعرضون بواسطته قصص الكتاب المقدس، ويشخصون الأعياد المتعددة، ولقد أفاد المسرح كثيراً في تخليص ذلك المجتمع من عبادة الأوثان إن هؤلاء المتفرجين كانوا في أول الطريق إلى الهرب من الوثنيين المخلصين الذين لا أحلام لهم. لقد كانت العذراء مريم كلما ظهرت على منصة هذا الرصيف إذا هم تأخذهم موجة من الاحترام والاستثارة والعباجة. وكانوا يصلون على أنفسهم في خشوع وورع عند هذه الحادثة أو ذلك الإيهام. وكانوا يتقبلون في إجلال إكراماً لما يتلى عليهم من حادث محبوب من حوادث الكتاب المقدس² وهكذا تخلصت المسرحية من الأسطورة اليونانية، كما كانت عند (اسخيلوس*) أو سوفيلكس .. الخ واتخذت من قصص الكتاب المقدس والشعائر الكنسية موضوعاً لها، فظهرت أربعة أنواع من المسرحية:

أ. مسرحية الخوارق.

ب. ومسرحية الحمقى.

ت. المسرحية الأخلاقية.

ث. مسرحية الفواصل.

لكن حتى الآن لا يمكننا التعرف على الطريقة التي كانت تكتب بها تلك المسرحيات وبنائها الدرامي، ويقول شلدونيني في هذا الصدد "إننا لا نستطيع فهم مسرحية الخوارق ومسرحية الحمقى والمسرحية الأخلاقية ومسرحية الفواصل إلا بالوقوف على ما كانت تعج به الحياة في ذلك الوقت من متناقضات: بين البلاهة والأمعية وبين العزيمة والتصميم الجديد على التعلم بين التفكير الخرافي والتفكير

¹ تشيني، شلدون، مصدر سابق، ص224.

² نفس المصدر، ص226.

* الكاتب اليوناني اسخيلوس Aeschylus (525-456 ق. م. كتب أكثر من تسعين نصاً مسرحياً لم يعثر إلا على سبعة منهم، أشهر مسرحياته اجامتون.

الحر المستقل والتهتك¹ لكن هناك (مسرحيات الأسرار*) التي زودت الباحثين بالشذرات المكتوبة.

ويمكننا القول أخيراً في هذا الصدد إن المسرح في العصور الوسطى كان مسرحاً كنسياً، وإن الكنيسة الأوروبية استفادت من الشكل المسرحي في إيصال عديد من المفاهيم والشعائر المسيحية. إذن فالدين المسيحي هو الفكر الأساسي الذي أنبنت عليه المسرحية الكنسية في العصور الوسطى في القرن الثاني والثالث وحتى الرابع الميلادي، ولقد ظلت روح الكنيسة سائدة في العديد من المسرحيات حتى عصر النهضة الإيطالي "في مدينة لوسرن وفي سنة 1584 عرضت تمثيلية عيد الفصح (عيد القيامة أو العيد الكبير)، في ميدان السوق، وقد أقاموا الجنة (والسماء) في إحدى جوانب الميدان وكانت أشبه بقصر محصن ذي أبراج، كما أقاموا الهيكل².

أيضاً حفلت عديد من المؤلفات بشخصيات ومفاهيم المسرح الكنسي مثل تصوير شخصية الشيطان كما في مسرحية فاوست (Foust) لمارلو (Marlowe)*.

ج- الكلاسيكية العائدة 1560 - 1700 NEO-CLASSICAL

نظرية الدراما 1560 - 1770م:

كان لاكتشاف كتاب (فن الشعر) لأرسطو وترجمته عام 1498 أثراً بالغاً على النقد الدرامي وفن كتابة المسرحية في تلك الفترة، فنتج عن ذلك تيار (الكلاسيكية العائدة) تيمناً بأرسطوطاليس وإتباعاً 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)، فحذوا حذو أرسطوطاليس في البناء الدرامي، ودعوا إلى كتابة المسرحية التراجيدية على النمط السوفوكليسي ذي البناء الأرسطي، فإذا

¹ تشيني، شلدون، مصدر سابق، ص227.

* مسرحيات الأسرار Mysterly play نوع من المسرحيات مستوحاة من الكتاب المقدس ظهرت في القرون الوسطى.

² تشيني، شلدون، مصدر سابق، ص276.

* مارلو Marlowe (1539 - 1593) كاتب مسرحي إنجليزي، أحد رواد المسرح الإليزابيثي.

ما استثنينا (شكسبير 1564-1661م) والذي يعتبر حلقة الوصل بين الكلاسيكية والرومانسية، نجد ان كل من جنسون (Ben Janson) 1637-1972 وروبرت قرين (Robert Green) 1560-1592م و(كريستوفر مارليو Christopher Marlowe) 1568-1593م قد كتبوا مسرحياتهم اعتماداً على قانون أرسطوطاليس هذا بالطبع في إنجلترا وحدها، أما في إيطاليا وفرنسا وبقية أوربا فقد كان أثر أرسطوطاليس هو الآخر كبيراً. ولقد ظهر عدد من النقاد في تلك الحقبة دعوا إلى عودة الكلاسيكية واشتهروا كرواد لما أطلق عليه اسم الكلاسيكية العائدة وأشهرهم:

1. كاستلفترو Ludovic Castelvatro 1505-1571م:

نشر كاستلفترو (إيطالي) ترجمته وتعليقه على كتاب (فن الشعر) عام 1570م، ومن أهم أركان دعوته، الوحدات الثلاثة، وحدة الفعل وحدة الزمان ووحدة المكان مرتكزاً على رأس أرسطوطاليس 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 متصلاً وبعبارة أخرى فإن هذه القواعد تحظر وقوع الفصل الثاني كما في المسرحية الحديثة بعد خمس سنوات، أو في مكان مختلف تماماً من مكان الفعل الأول، ولو إحترمت الحديث وحدتي الزمان والمكان، لكان من الضروري، في رأي كاستلفترو أن تترتب عليها وحدة الحوادث. ذلك لأن أحداث المسرحية ينبغي عندئذ أن تكون متصلة ومترابطة، وهذه الوحدات -وحدة الزمان، المكان، والحدث- ظلت جميعها تسود قدراً كبيراً 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 منا قال أرسطوطاليس، لأن ذلك يعادل إثنتي عشر ساعة، ولأنه بالرجوع إلى احتياجاتهم الجسدية من

مأكل ومشرب وقضاء حاجة ونم ... الخ لا يمكن للمشاهدين البقاء داخل المسرح كل تلك المدة المذكورة¹.

كما اتفق كاستلنفرتو مع أرسطوطاليس حول وحدة الفعل وهو ما يهمننا في هذا الفصل بالتحديد إذ يعزى اهتمام أرسطوطاليس بوحدة الفعل، أراد بها أن تكون (العقدة Plot واحدة في حكاية واحدة) لكن أرسطوطاليس قد ركز 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 لعدم مقدرة احتواء القصة الواحدة على أكثر من فعل واحد، بل "لأن الزمان الأثنتي عشر ساعة التي يتم فيها تصوير الفعل أو الحدث، لا يسع خليطاً من الأفعال ولا حتى أسرة واحدة ولا حتى يكفي لفعل كامل"².

2- توماس ريمر (Thomas Rymer)

إلا أن الكلاسيكية العائدة شهدت نقاداً بلغوا درجة من التعصب لمذهب أرسطوطاليس لم يسبق له مثيل، وهو ما فعله توماس ريمر (إنجليزي)، الذي جعل من نظرية أرسطوطاليس في الدراما قالباً مسرحياً، فإذا لم تتوافق معه المسرحية نظر إلى تلك المسرحية على أساس أنها لا تشبه المسرح 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)، جاعلاً نقده مرتكزاً على كتاب الشعر لأرسطو. فتحدث عن أعظم الشعراء الإنجليز الذين كانوا غير موفقين .. 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 الصيغ التي عبرت بها الحركة الكلاسيكية الجديدة عن فكرة

¹ سولديز، جيروم، النقد الفني، مطابع الهيئة المصرية العامة، الطبعة الأولى، (بدون تاريخ) ص 673.

² سولديز، جيروم، مصدر سابق، ص 673.

الشمول عند أرسطو على مسرحية عطيل. "فهاجم المسرحية هجوماً كان عنيفاً أشد العنف، وزعم أن (ياجو*) لا يتماشى مع النمط إذ أن (ياجو) جندي، والجنود دائماً يتمتعون بقلوب مفتوحة، وبسطاء في معاملتهم، وبالمثل فقد كان من المستحيل أن تتزوج (ديمونة*) رجلاً أسوداً"، كما كان من المستحيل أن يكون (عطيل) قائداً في (البندقية) وهكذا أن شكسبير لا يعرف قاعدة النمط لأنه يدخل ترويحاً هزلياً وسط التراجيديا ومن الواضح أنه لا يحترم الوحدات الدرامية أي أن الأحداث تنتقل من مكان إلى آخر، لهذه الأسباب كلها انتهى ريمر إلى "أن شكسبير حين كتب التراجيديا، يبدو بعيداً عن مستواه تماماً، فذهنه معوج، وهو يهذي دون أي ترابط"¹.

لقد كانت الكلاسيكية العائدة ترى في الفكر اليوناني نبزاً مقدساً، وتعتبر قضايا المسرح اليوناني هي العصر الذهبي للمسرح في نظر الناقد وهو ما نجده 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 بدلاً عن دور الفعل الذي تكرر له المسرحية الكلاسيكية ثار عليه النقد واعتبروه خارجاً عن العرف، ومتمرداً على القاعدة الأرسطية (من أرسطوطاليس)، أو وصفه بالجهل وعدم الدراية، وهو ما لمسناه في حديث توماس رايمر.

3- جون دريدن John Dryden 1731-1700م

على الرغم من الطبيعة الكلاسيكية لجون دارين التي ناصر فيها النظرية الأرسطية، إلا أنه أحدث تميزاً بين نظرائه من نقاد الكلاسيكية العائدة "لا يكفي أن

* أحد شخصيات مسرحية (عطيل) لشكسبير.

* أحد شخصيات مسرحية (عطيل) لشكسبير.

¹ سولديز، جيروم، مصدر سابق، ص 674.

أرسطو قال كل ذلك لأن أرسطو استمد نماذج التراجيديا من سوفكليس ويوربيدس* ولو كان شاهد تراجيديتنا الحالية، لكان من الجائز أن يغير رأيه¹ يبدو واضحاً مؤشر الخروج على أرسطو في حديث جون دريدن. وهو ما حاول إثباته في مؤلفاته والتي أبرز فيها دوراً كبيراً للشخصية ذات الشيء الذي نجده عند ويليام شكسبير. وفي الحقيقة أن جون دريدن على نقبض توماس رايمر تماماً حيث أكد على أثر الطبيعة والعصر على المسرحية. ويعتبر نقطة فارقة في الكلاسيكية العائدة وبداية الخروج عن سلطة أرسطوطاليس. وخلفه في ذلك الكسندر بوب (A. Pope) الذي أعد كتاباً 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 يعث صورة من الانفعال والحرارة في الذهن"².

4- أرسطوطاليس والفلاسفة المسلمين:

عرف العرب والفلاسفة الفيلسوف أرسطوطاليس وترجموا كتبه عامة وكتابه (فن الشعر) خاصة. ومن أهم الترجمات العربية ترجمة الفيلسوف الإسلامي (ابن رشد) والتي جاءت بعنوان (تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر) وهي ترجمة وافية وتحليلية مزودة بأنواع من الشروح والمقارنات "الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية والمشاركة لجميع الأمم، وللاكثر، إذ كثيراً مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم، وعاداتهم فيها أما أن تكون نسباً موجودة في غيرهم من الألسنة"³

* يوربيدس Euripides (484-406 ق.م.) كاتب مسرحي يوناني من أشهر مسرحياته ميديا (Medea) والكثرا (Electra).

¹ سولديز، جيروم، مصدر سابق، ص674.

² سولديز، جيروم، مصدر سابق، ص675.

³ أرسطوطاليس، فن الشعر، (ترجمة عبد الرحمن بدوي)، دار الثقافة، بيروت- لبنان، الطبعة الثالثة، 1973م، ص201.

وفي شرحه لعبارة أرسطوطاليس (التراجيديا محاكاة فعل نبيل تام ... الخ) في تعريفه للتراجيديا يقول ابن رشد: "نقول أنه يجب أن تكون صناعة المديح مستوفية لغايات فعلها من التشبيه ومحاكاة الغاية التي في طباعها أن تبلغه. وذلك يكون بأشياء: أحدهما أن يكون للقصيدة عظم ما محدود وتكون به كلا وكاملة¹" ومن الملاحظ لم يترجم ابن رشد كتاب (فن الشعر) ترجمة حرفية بل سعى لترجمة المفاهيم والمضامين ولقد تأثر النقد الأدبي العربي بأرسطوطاليس تأثراً كبيراً خاصة فيما يتعلق بمفهوم الوحدة العضوية للقصيدة" ومن ذلك اتجاه قدامة إلى دراسة الأجناس الأدبية تبعاً لنظرة أرسطوطاليس في النظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلاً ذا وحدة في حدود مفاهيم قدامة ومن سايروه²

وبنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، لحقت النظرية الدرامية والنقد المسرحي بركب العلوم الأخرى التي تأثرت بالفلسفة الوضعية التي أشعلها (فرانسيس بيكون) فبدأ واضحاً مؤشراً الخروج من المسرحية اليونانية والنمط السوفكلي- من سوفكليس- والبناء الأرسطي. لكن قد حدث هذا التحول تدريجياً، وفي مرحلة متقدمة من القرن الثامن عشر، وبعد إزدهار العلوم الإنسانية المختلفة مثل علم الاجتماع وعلم النفس وظهور تيارات فكرية متعددة، أكدت أهمية التجربة الإنسانية انتقال النص المسرحي إلى مرحلة جديدة ومذهب آخر وهو المذهب الرومانسي. وفيما يلي وفي خاتمة هذا الفصل أقدم تحليلاً لمسرحية الملك أوديب.

تحليل فلسفي لمسرحية الملك أوديب اعتماداً

على نظرية ارسطوطاليس الكلاسيكية:

سوفكليس Sophocles (496-406 ق.م)

¹ نفس المصدر، ص 212.

² هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، 1973/7/1م، ص 161.

كتب سوفكليس مجموعة من المسرحيات لم يبق منها غير ثمانى هي أجاكس، أنيجون، أوديب ملكاً، وأوديب في مدينة كولون. أسهم إسهاماً كبيراً في تطوير شكل ومضمون المسرحية اليونانية.

قصة المسرحية كما هي في الأسطورة:

تقول الأسطورة اليونانية إن لعنة أصابت أسرة (كدموس) حيث أخبرت الإله الملك (لايوس) ملك (ثيبة*) بأن ابناً من صلبه سيقتله ويتزوج زوجته وسيجب منها أبناءً من أمه وأخواناً له. أمر الملك لايوس أحد الخدم بأن يأخذ ابنه (أوديب) بعد ولادته مباشرة ويتركه عند الغابة لتفترسه الوحوش. لكن الخادم لم يفعل ذلك. فشب الابن في مدينة أخرى، ثم يستشير الآلهة فتأمره بالعودة والبحث عن أسرته وفي الطريق التقى برجل شيخ مع حرسه فوق وقع بينهم شجار فقتل أوديب الشيخ. ومضى في طريقه حتى وصل إلى مدينة ثيبة. وإذا حيوان غريب قد قام على صخرة قريباً من المدينة يلقي على كل من مر به لغزاً فإن لم يحله افترسه. وكان أهل (ثيبة) قد علموا بموت ملكهم الشيخ في طريقه، ولم يعرفوا قاتله وكان الهلع قد ملأ قلوبهم لمكان هذا الحيوان من مدينتهم وسوء أثره فيهم. فأعلن (كريون) الوصي على الملك في المدينة أن أي الناس استطاع أن يخلص المدينة من هذا البلاء فله عرشها، وله أن يتزوج الملكة فلما مر أوديب على الحيوان طرح عليه الحيوان السؤال فأجابه فخر ميتاً، فأل الملك لأوديب وتزوج الملكة جوكستا (Jocsta) وولد منها أبناء. ثم أصاب الطاعون مدينة (ثيبة) فما كان من الرعية إلا أن اتجهوا لملكهم (أوديب) لإنقاذ مدينتهم كما أنقذهم من الوحش.

شخصيات المسرحية:

أوديب ملك طيبة

جوكستا زوجة أوديب

كريون أخ جوكستا

تريزياس عراف ضرير

* مدينة طيبة (Thebs) دارت فيها أحداث معظم مسرحيات سوفكليس

كاهن
رسول
راعى
حضور
كورس طيبة
مجلس الملك
مجلس الملكة
مواطنو طيبة

تهدف هذه الدراسة إلى إجراء تطبيقات معتمدة على آراء أرسطوطاليس ونظريته في المأساة. وهي بالتالي تنتمي إلى التحليل والنقد الفلسفي للمسرحية كما تسعى الدراسة إلى إبراز الأبعاد والأصول الفلسفية للنظرية معتمدة على تقصي (نوع الفعل) و(الشخصيات) و(تطور الفعل)، والحل. وهي بالتالي مكتملة للفصل الأول من هذا الباب. وقبل كل شيء لا بد من أن أشير على الآتي:

1. أن سوفكليس Sophecles بدأ المسرحية -وهي بداية الفعل- مؤخراً بعد أن نزل وباء الطاعون على المدينة والملك (ثيبة) وهو ما نجده في المنظر الأول من الفصل الأول (أمام قصر الملك على المدرجات يجلس في شكل مناحة عدد من مواطني المدينة على الأرض وحول الهيكل).

بداية الفعل:

يبدأ الفعل في مسرحية (الملك أوديب) عندما اشتد الوباء، وحينها كان أوديب ملكاً، وهذه نقطة جوهرية، ولكن البداية هنا مؤشر إلى تصاعد الفعل نحو الذروة. ويجد القارئ للمسرحية وفقاً للأسطورة أن البداية الحقيقية بالضرورة أن تبدأ حيث بدأ سوفكليس، فهي أعقبت سلسلة من الأحداث الهامشية مثل بحث أوديب عن أسرته، نشأته، حل اللغز... الخ، لكن (بداية العقدة) هي عندما يأتي المواطنون والكهنة إلى الملك كي ينقذهم من الوباء والطاعون الذي ألم بمدينتهم، فهو صاحب المعرفة

والحكمة والدراية، فبالضرورة أن يكشف السبب ويعرفه. حيث يقول الكاهن معبراً عن رغبة الشعب ومتحدثاً إنابة عنه:

الكاهن: (أي ملك وطني أوديبوس أترى إلينا كيف اجتمعنا هنا حول المذبح، أترى إلى أعمارنا، منا من لا يزال ضعيفاً لم يشب، ولم يستطيع أن يبعد عن المدينة، ومنا من ثقلت به ألسن فهو لا يستطيع انتقالاً، ومنا كهنة (زيوس*) أمثالي، ومنا هؤلاء صفوة الشباب وسائر الشعب وقد اتخذوا أكاليل من الغار، وأحاطوا بمعبد (يلاس) قريباً من الرماد المقدس لموقد (أبولون). هذه (ثيبة) كما ترى تهز هزاً عنيفاً وقد أخطرت إلى هوة عميقة، فهي لا تستطيع أن ترفع رأسها، وقد أهدقت بها الأخطار الدامية من كل مكان، هلم يا أحكم الناس أصلح أمر مدينتنا، فكر في شهرتك وما ينبغي لك من حسن الأحدث. إن هذا البلد يسميك اليوم منقذه بما قدمت إليه فيما مضى. فأحرص على أن لا تذكر في يوم من الأيام أنك أنقذتنا مرة لنهوي في المكروه مرة أخرى، بل أنقذ وطننا وأرفع أمره لقد أرشدك الإله إلى إنقاذنا فيما مضى فكن اليوم كما كنت أمس. فقد أرى أنه إذا أتيح لك أن تحكم هذه الأرض فالخير في أن تحكمها معمورة لا مقفرة. ما قيمة الأسوار، ما قيمة السفن والأسوار إذا خلت ولم يوجد من يلوذ بها).

إن هذا البيان الذي قدمه الكاهن نيابة عن الشعب، كان بمثابة مطالبة قوية وكبيرة للملك أوديب، وفيه برع الكاتب سوفكليس في إيجاد شرط كافي يجعل من أوديب الملك أمام سؤال صعب يحتاج لإجابة، ومعضلة كبيرة يستوجب كشفها، وهو أيضاً بيان يوضح لنا مدى المحنة التي وقع فيها الملك أوديب، لتشكل بداية حقيقية للفعل.. إن مطلب الشعب واحد وهو (معرفة سبب الطاعون الذي ألم بالبلاد)، ولما كان أوديب قد استطاع أن يحل ألغازاً كثيرة بحكمته ودرابته ومعرفته فواجبه اليوم معرفة السبب وهكذا نكتشف أن الملك أوديب لا مفر له من الإجابة على هذا السؤال، والسعي إلى إيجاد الإجابة الناجعة يجعله في مجمل أفعال تؤدي إلى تصاعد الحدث، وهو ما أشار إليه أرسطوطاليس في كتابه (فن الشعر) استطاع

* زيوس (Zus) أكبر آلهة اليونان قبل الميلاد.

سوفكليس أن يرسم لنا شخصية أوديب منذ البداية، بأنها على غير علم بأخطائها، وبالتالي كلما مضى الحدث أو الفعل إلى الأمام تجاه المعرفة أدى إلى تصاعد آخر حتى إذا اكتملت المعرفة وتم (التعرف) انقلب الفعل تماماً إلى العكس وحدث التحول لأوديب من السعادة إلى الشقاء.

لكن الفعل يقودنا إلى حيث إمتحان أوديب العسير الذي يجعله أكثر استعداداً للمضي قدماً لمعرفة الحل، وهو ما أراد تصويره سوفكليس، لأن أوديب بعد أن اشتد به الأمر، أرسل وزيره كريون (Crion) إلى الآلهة، لمعرفة الإجابة على السؤال، لكن رد الآلهة هو بمثابة إضافة سؤال آخر، حيث أمرت الملك أوديب بمعرفة قاتل (لابوس) الملك السابق ثم نفيه أو الاقتصاص منه. ليجد أوديب نفسه أمام شعبه أكثر حماساً للقيام بالمهمة فلطالما عرفه الناس بحكمته وقوة جبروته. أوديبوس: (أيها الابناء إنكم الخليقون بالإشفاق إن تطلبونه ليس غريباً بالقياس إلى فإني أعرفه، نعم أعرفه حق المعرفة، لست أجهل أنكم تألمون جميعاً، ولكن ثقوا بأن ليس منكم من يألم ألمي.

كل واحد منكم يألم لنفسه لا يجاوزه الألم إلى غيره، أما أنا فإني ألم لـ (ثيبة)، وآلم لكم وآلم نفسي، وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث مني رجلاً نائماً، تعلمون إني رزقت كثيراً من الدمع وإني فكرت في كثير من الوسائل إلى النجاة فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول تفكير، فلم أتردد في الإلتجاء إليها. فقد أرسلت كريون (ابن منيسوس) إلى معبد (أبولون)، ليعلم لي من الإله ما ينبغي أن أصنع وقد طالت غيبته وإذا عاد فحق علي أن أمضي كل ما يأمر به الإله وأنا آثم إن قصرت في بعض ذلك).

الكاهن: حقاً لقد تكلمت فيالوقت الملائم فهؤلاء ينبئوني بمقدم كريون. (يرى كريون مقبلاً من شمال المسرح وعلى رأسه تاج).

اديبوس: أي أبولون أن يكون ما يحل إلينا من أمرك مشرقاً كهذا الإشراق الذي يرى وجهك.

الكاهن: نعم يخيل إلى أن أنباء سارة وإلا لما أقبل مبتهجاً قد توج رأسه بإكليل (الغار).

كل ذلك يوضح لنا مدى أثر إجابة كريون في دفع اتجاه الفعل Action إلى الأمام. فإذا افترضنا أن الآلهة ذكرت الحل لانتهى كل شيء عند هذه النقطة، لكنها آثرت أن تجعل الإجابة في اتجاه بناء الفعل نحو التصاعد، وهذا ما يحقق لنا معنى (Drama) حيث تزداد العقدة المحمولة بواسطة الفعل تعقيداً وتتوالد الأحداث بعضها عن بعض بانتخاب طبيعي درامي وفقاً لنظرية أرسطوطاليس في التراجيديا ثم يلح أوديب في السؤال.

أوديب: سنعلم جلية ذلك فإنه قد صار قريباً منا -أيها الأمير يا ابن منيسوس، أي جواب تحمل إلينا من الإله؟

كريون: جواب ميمون فأني أرى أن الأحداث السيئة نفسها خيراً أكانت عاقبتها خيراً.

أو ديبوس: ولكن ما جواب الآلهة فإنه لا يذيع في قلبي خوفاً؟.

إن حديث أديب فيه تطلع عظيم لمعرفة الإجابة ، حتى يقوى على الحل ، فهو حديث فيه تسرع واضح . يريد إجابة شافية.

كريون: (مشيراً إلى أهل المدينة الجائنين) إن شئت أن تسمح لي أمامهم تكلمت كما أنني أستطيع أن انتظر حتى ندخل القصر.

أوديبوس: تكلم أمامهم جمعياً ، الأمر أخطر من أ، يمسنى وحدي.

كريون: سأقول إذا ما سمعته من الآلة . إن الملك (أبولون) يأمرنا أن ننفذ هذا الوطن من رجس ألم به ،وَألا نسمح لهذا الرجس بأن يبغى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيراً.

أوديبوس: بأي نوع من أنواع الطهر ؟ والي أي نوع من أنواع الشر يشير الآلة.

كريون: أن نقتص من القاتل بالقتل فإن الإجرام والقتل هما أصل الشرفي (ثيب).أيها الملك لقد حكم هذه المدينة لا يوس قبل أ، يصير أمرها إليك.

أوديبوس: أعرف ذلك أنبئت به ولكني لم أر هذا الملك قط.

كريون: أما وقد قتل فان الأله يأمر بعقاب قاتليه مهما يكونوا.

أوديبوس: أين هم ؟كيف نقص آثار هذه الجريمة.

كريون: قال الإله إنهم في هذا الوطن ، من بحث عن شئٍ وجده ، ومن أتمل شيئاً أفلت من يده (أوديبوس يفكر قليلاً).

يتضح من هذا الحوار أن الفعل في تصاعد مستمر ، حيث نكتشف أن عودة كيون تفتح مجالاً آخرًا ومساحة أخرى للسؤال . فيزداد حماس أوديب ، ويعلن عن جائزة لمن يدلّه عل القتل.

أوديب : فأني أعلن إليكم أيها المواطنين أنني أمركم من عرف قاتل لا يوس بن لا يدكوس بأن يدلني عليه ، حتى وإن أشفق من ذلك وإن كان هو القاتل. فإن أقصي ما يتعرض له إن دل على نفسه هو أن ينفي من الأرض دون أن تتعرض حياته لخطر.

وهكذا يبدأ أوديب في التعرف ، وكل خطوة تقوده الي خطوة أخرى ويزداد الفعل في التصاعد نحو الذروة بمنطق الضرورة والاحتمال .. إذا لا بد من شخص ما يدرى بالأمر فيأتي دور الكاهن (تريزياس) ويدور حوار يدفع بعجلة الفعل الدرامي بصورة تصاعدية بدأ بتضرع أوديب للكاهن تريزياس وينتهي بالتهديد. أوديبوس: بحق الاله لا تعرض عنا انبئنا بما تعلم ، ها نحن جميعاً نتوسل إليك ضارعين .

تريزياس : ذلك لأنكم جميعاً حمقى ، أما أنا فلن أعلن مصائبي وأخزاني ، بل مصائبك أنت وأحزانك.

أوديبوس: ما ذا تقول؟ إنك تعرف الحق ثم لا تعلنه أنت تفكر في أن تخرنننا وتهلك المدينة.

يستمر حوار الملك أوديب مع الكاهن تريزياس طالباً منه النطق بالسر ، وتزداد شكوكه فينوايا الكاهن ثم يبدأ أوديب في توجيه ،دبرتها وهيأت لها ، ولم تبرأ منها ولو أنك كنت بصيراً لما ترددت في أوكد أنك وحدك القاتل.

تريزياس: أحق هذا ؟ أني إذن أكلفك أن تنفذ الأمر إلى أصدرته وألا تتحدث منذ اليوم إلى أحد لا إلى ولا إلى هؤلاء فأنت الرجس الذي يدنس المدينة.

وعندما يزداد إصرار أوديب يصرح له الكاهن بكل الحقيقة.

تريزياس: أوكد لك أنك قاتل هذا الرجل الذي بحث عنم وأورده الموت.

وعندما يعلم أوديب كل ذلك لا يصدقه ، يبدأ رحله أخرى من الإستكشاف تبدأ بشكه في وزيره كريون ، زاعماً أن كريون حرض عليه ذلك الكاهن طمعاً في الحكم.

كريون: ما الذي طوع لأوديوس أن يظن أن الكاهن إنما أعلن ما أعلن الكذب متأثراً بتحريض له؟

رئيس الجوقة: لا أدري فان عيني لا تنفذ أعمال السادة ولكن ها هو ذا يخرج من القصر.

(يدخل أوديوس فجأة).

أوديوس: هأنت ذا ، ماذا تصنع هنا؟ أتبلغ بك الجرأة أن تأتي إلي هذا المكان وأنت حريص على أن تهلكني وتنتزع مني السلطان؟

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، حيث يتجه أوديب إلى المكلة جوكستا ويوصال مشواراً آخر من البحث ، في سبيل التوصل إلى الحقيقة والمعرفة ، وفي حوار مع أمه - زوجته يبدأ أوديس في التعرف ويزداد الشك أكثر عند وصفها للملك ، وعدد أتباعه ، ثم يطلب إحضار الراعي وهو الشخص الوحيد الذي نجأ من حادث اغتيال الملك لايوس.

أوديوس: سأنبئك بذلك لأنني أكبرك أيتها المرأة أكثر مما يكبرك هؤلاء الناس ، وإنما دفعني إلى هذا الغضب كريون وإتماره بي.

جوكستا: احقاً ما ترمية به من الخيانة.

أوديوس: يزعم أنني قالت لايوس.

ويستمر الحوار في تسلسل تطلعه فيه الملكة أوديب بتفاصيل حادث قتل الملك في طريقة ذات ثلاث شعب ، فيبدأ الرعب في وجه أوديب حيث يتعرف على أول الخيط ويساوره الشك في شخصه.

أوديب: أيتها المرأة ما اشد ما تثير هذه القصة في نفس من الشك والإضراب.

جوكستا: ما هذا الخوف الذي تثيره في نفسك رجوعك اليها.

أوديوس: أظني سمعتك تقولين إن لا يوس قد قتل في طريق ذات شعب ثلاث.

جوكستا: قيل ذلك وما زال يقال.

أوديبيوس: وفي أي مكان وقع هذا الحدث المنكر؟
جوكستا: في بلاد (الفوكيين) حيث تلتقي الطريقان الآتيان من (دلف) و (رولس).
أوديبيوس: وكم مضي على هذا الحدث من الزمن؟
جوكستا: أزيح نبؤه في المدينة قبل أن تترقي إلى عرشها بزمن قليل.
أوديبيوس: أيزيوس ماذا أردت أن تصنع بي؟
جوكستا: ما ذا يا أوديبيوس؟ ما اذ يدفعك إلى هذا القلق؟
أوديبيوس: لا تسأليني، كيف كان لا يوس؟ وماذا كانت سنة؟
جوكستا: كان رجلاً طويلاً قد خط الشيب رأسه وكانت فيه ملامحك.
وكلما تعقد الأمر إزداد قلق الملك أوديب، وإزداد هو اسه ثم إزداد إصراره
لمعرفة الحقيقة فيستجد برسول آخر جاء بخبره موت الرجل الذي رعاه، ولكأن
الأخبار والأحداث تساق بطريقة قدرية لتوقع أويوب أما هذا الرسول، الذي يدلّه
هو الآخر على الراعي الذي حمله إلى ذلك الملك العقيم الذي تبناه.
الرسول: أنباء سارة اليك وزوجك أيتها المرأة.
جوكستا: ماذا تعني؟ ومن أين أقبلت؟

وعلى الرغم من ذلك يخبر الرسول أوديب أن الرجل الذي مات ليس أباه.
الرسول: أتعلم أن خوفك لا أساس له .
أوديبيوس: كيف ذلك إذا كنت أنا أين هذين الشخصين؟
الرسول: لأن بوليبيوس لم تكن بينه وبينك صلة لنسب.
أوديبيوس: ماذا تقول؟ ألم يكن بوليبيوس أبي؟
الرسول: لم يكن أباك كما أني لست أباك.
أوديبيوس: وأنت اشتريتي أم التقطتي حيث أهديتي إليه؟
الرسول: إن تقطك في واد من تلك الوديان؟
أوديبيوس: كنت راعياً إذن تهيم لحساب غيرك؟
الرسول: وكنت في ذلك الوقت منقذك يابني.

وهنا يصل أوديب آخر نقطة في رحلة البحث عن الحقيقة ، والمعروفة وهي حضور
الخام الذي كلف بتركه في العراء ويدور حوار آخر اشد حده ، تتخلله عبارات
الوعيد من أوديب للخادم ، مكرهاً له على ذكر كل التفاصيل.
الخادم: حقاً ولكن بعيد العهد .

الرسول: والآن أتذكر أنك دفعت إلى صبياً لأربيه كما لو كان أبنياً؟
الخادم: ماذا تقول؟ لم هذا السؤال؟

الرسول: ها هو ذا ايها الصديق ذلك الذي كان صبياً حينذاك.
الخادم : لتهكك الآله ، ألا تؤثر الصمت .

أوديوس: لا تغضب عليه ايها الشيخ فأنا الفاضك أنت هي الخليفة أن ثير الغضب
لا اللفاظه.

الخادم: أي خطيئة اقترفت يا خير السادة.

الرسول: خطيئتك أنك لا تجيب بشئ عن أمر الطفل الذي يسألك عنه.

أوديوس: ألا تريدون أن تسرعوا فتجمعوا يديه خلف ظهره؟

الخادم: ما أشقاني فيم هذا لعذاب؟ ماذا تريد أن تعلم؟

أوديوس : هذا الصبي الذي يتحدث عنه هل دفعته إليه؟

الخادم: نعم وددت لو مت في ذلك اليوم.

أوديوس: سينزل بك الموت إن لم تقل ما يجب أن تقول.

ويزداد وعيد أوديب وكل مرة يكتشف أن القاتل والجاني هو نفسه لكنه مدفوع إلى
معرفة كل شئ.

الخادم: واحسرتاه هذا ما يفظعني أن أقوله.

أوديوس: ويفظعني أن أسمع ، ومع ذلك يجب أن تتكلم.

الخادم: كان قال أنه ابن الملك ، ولكن في القصر امرأتك تستطيع أن تتبئك بجليه
الأمر .

أوديوس: أهي التي دفعته إليك؟

الخادم: نعم أيها الملك.

أوديوس: لماذا؟

الخدم: لأهلكه.

أوديوس: أم تقد على ذلك؟ ما أشقاها.

الخدم: حوفاً من وصي مشئوم.

أوديوس: أي وصي؟

الخدم: كان يقال أن هذا الصبي لو عاش لقتلك أبويه.

أوديوس: ولما دفعته إلى هذا الشيخ؟

الخدم: أشفاقاً عليه يا مولاي، قدرت أنه سيحل إلى بلد آخر حيث يعيش هو وهو

أنقذ حياته فكان ذلك مصدر شقاء عظيم.

أوديوس: واحسرتاه.. واحسرتاه لقد استبان كل شيء.

هكذا يتعرف أوديب على الحقيقة الكاملة بأنه قاتل أبيه وزوج أمه، وتتحول

شخصيته من ملك سعيد إلى شقي أعمي بعد أن فقأ عينيه وهام حزناً في البلاد.

أما جوكستا (الملكة) لم تتوان لحظة في أن تشنق نفسها.

الخلاصة:

إن مسرحية (الملك ادويب) تمثل لنا نموذجاً تاماً لنظرية أرسطوطاليس في بناء

المسرحية، وهي كما أشرنا سابقاً منظومة متماسكة، وانعكاس لفلسفة

أرسطوطاليس، وتطبيق لمفهوم الفعل الذي يبني تطوره وانتقالاته الدرامية وفقاً

لمبدأ الضرورة الاحتمال. ويرى أرسطوطاليس أن مأساة (الملك أدويب) هي

إحدى النماذج المأساوية التي تناسب رؤيته وبها نوع من أنواع الاخطاء التي

ترتكبها الشخصيات فتقود إلى المأساة يقول في ذلك "ويمكن ان يرتكب الاشخاص

المنكر، لكنهم يرتكبونه وهن لايعملون ثم يعرفون، وجه القرابة فيما بعد، مثل

الذي وقع في ادويوس¹.

¹ - أرسطوطاليس مصدر سابق، ص 40.

الفصل الثاني

الرومانسية

(1750 - 1820م)

الرومانسية

أصل كلمة رومانتيكي (romance) ومصدرها الكلمة الفرنسية القديمة رومانز (Romanz) بمعنى القصة الخيالية أو القصة الطويلة . ولكن أول استخدام اكيد لهذه الصفة في اللغة الإنجليزية كان حوالي عام 1654م ، وكان يقصد بها القصة الرومانسية Romance .

ومثل كل المذاهب الأدبية والفنية جاءت الرومانسية تعبيراً فكرياً عن طبيعة العصر ورحلة "لقد سبقت ميلاد الرومانتيكية في أوروبا عوامل كثيرة منها ما يرجع إلى العصر: خصائصه الإجتماعية والسياسية ، ومنها ما يرجع إلى التيارات الفلسفية السائدة التي مهدت لتمجيد العواطف والإشادة بها ، ومنها ما يرجع أخيراً إلى منابع أدبية جديدة ، أتيح للأدب الأوروبية أن تمتاح منها وتتشبع بها ، قبل أن تظهر الرومانتيكية كمدرسة ذات قواعد محددة ولا بد من الألمان بهذه العوامل جميعاً ليتسنى لنا فهم الرومانتيكية في مصداقها¹ ولكن قبل ذلك لابد من أن نشير بأن التعبير (رومانسية) ما هو إلا إنعكاس للفلسفة المثالية على المذاهب المسرحية ، وهي إنفلات وخروج كامل على قواعد الكلاسيكية والفلسفة الأرسطية التي تقوم على المحاكاة.

فبينما تضع نظرية المحاكاة قواعد وقوانين وتعليمات لابد من إتباعها فإن الرومانسية تمثل التمرد على كل القواعد والقوانين والنظم. وبينما ترى نظرية المحاكاة أن القيمة للعقل والمنطق ، فإن الرومانسية ترى القيمة بل كل القيمة في العواطف والإنفعالات وإذا كانت الطبيعة مزيفة ومشوهة لدى إفلاطون أو هي مأساة ناقصة لدى أرسطو فإن للطبيعة قيمة كبرى لدى الرومانسيين ، والأدب في ضوء نظرية المحاكاة موضوعي لأنه محاكاة للعالم أما في ضوء الرومانسية فإن الأدب ذاتي وفردى بالدرجة الأولى ، والأدب أو الشاعر هو الأقدر على المحاكاة في نظرية المحاكاة الأرسطية بينما هنا الأقدر على التعبير ، ومالود

¹ - هلال ، محمد غنيمي ، الرومانتيكية ، دار الثقافة - بيروت دار العودة 1 ، الطبعة الأولى ، 9/1/1973م ص31.

الأدب هو الإلهام عند إفلاطون أو غريزة المحاكاة عند أرسطو لكن عند الرومانسية نجد الإنفعال هو مصدر الإلهام.

كل ذلك يوضح لنا أن خروج الرومانسية على الكلاسيكية ما هو إلا نفس خروج الفلسفة المثالية على قواعد الفلسفة الأرسطية والأغريقية والتحرر من قبضتها ، وأسس تعاليهما.

ف عند منتصف القرن الثامن عشر ظهرت عوامل كثيرة أدت إلى تحولات في المجتمع الأوروبي ، حيث تطورت الدراسات الاجتماعية والاقتصادية ، وظهرت فلسفات جديدة وأدب وفنجان " ونمت روح الفردية والروح الديمقراطية إذا كان شعار الثورة الفرنسية الإخاء والمساواة ، والحرية.. وجاء التقدم العلمي والصناعي ليضيف على مفهوم الفردية معان جديدة تماماً ، وظهرت المطبعة ، والصحف والكتب والمكتبات ، كما انتشر التعليم فازدادت قاعدة القراءة واتسعت وأصبحت الحياة اليومية أكثر تنظيمًا مما أوجدت وقت فراغ كان على الناس أ، يقوموا بتمضيته في القراءة¹ ويجد الباحث في تاريخ الفكر الأوروبي في تلك الفترة هناك فيلسوفين أثرا على المجتمع تأثيراً كبيراً هما (كانط 1724 - 1800م) و (هيجل 1770 - 1831م) أي بروز الفلسفة الألمانية في التاريخ وسأتناول هنا كل منهما باختصار.

1- كانط Kant (1724 - 1800م):

لعبت فلسفة (كانط) دوراً كبيراً في فلسفة الفن ، ولقد تأثر به عدد كبير من كتاب ونقاد تيار الرومانسية ، كما كان لفلسفة صداها في الأدب ونقاده في أوروبا وأمريكا ويقول محمد غنيمي هلال " ويعد كانط مؤسس الفلسفة المثالية ، ومن أعظم الفلاسفة المحدثين . بل كثيراً ما يذكر أنه أكبر فيلسوف حديث. وفي فلسفته مكان فسيح للفلسفة المثالية العاطفية ، يناهض بها الفلاسفة العقليين الذي يعتمدون على الحجج العقلية الجافة² ومبدؤه بكل إنسان على حدة بوصفه غاية في ذاته -

¹ عزيز الماضي ، شكري ، في نظرية الأدب ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ش. م. لبنان بيروت ، الطبعة الأولى. 1986م، ص

² -هلال محمد غنيمي ، النقد الادبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت- لبنان ، الطبعة الأولى ، 1973/7/1م، ص 30.

صورة من صور إقرار حقوق الإنسان كما كانت في الثورة الفرنسية، وكما تبنت في مؤلفات (روسو) الذي تأثر به كانط أبلغ تأثيراً.

ويعتبر كتابه (نقد ملكه الحكم) الذي أصدره في عام 1790م ذو أثر كبير في فلسفة الجمال ، فلا عن كونه - الكتاب - جاء مكماً لفلسفة النقدية التي جاءت من قبل في مؤلفين هما (نقد العقل الخاص) و (نقد العقل العلمي) ويرجع اهتمام كانط بالنظرية الجمالية إلي عام 1764م حيث ظهر له مقال بعنوان (ملاحظات حول الشعور بالجمال والجلال) ،وبعد مرور سبع سنوات على ظهور هذا المقال كتب خطاباً لصديقه هرتس(Hertz) في يوليو 1771م يقول له فيه (أنه بصدد وضع كتاب يعالج فيه طبيعة الذوق وحدود الحساسية).

وتختلف رؤية كانط الجمالية اختلافاً كبيراً عن رؤية أرسطو (للشيء الجميل) كما تم شرحها سابقاً - إ بينما ذهب أرسطو طاليس إلى إيجاد صيغ للنظام والتناسق تجعل من الجميل ذو حدود مدركه ومحسوسة يرى كانط أن للنفس قوى وملكات ثلاث ألا وهي ملكة المعرفة، وملكة الشعور باللذة والألم ، ثم ملكة الذوق ولقد شكلت هذه الملكة الأخيرة فيما بعد حجر الزاوية في فلسفة الجمال عند كانط والتي ضمنها كتابه (نقد ملكة الحكم) حيث وضع فيما بعد(نظرية الذوق) على اعتبار أن الذوق ليس مجرد (حكم وجدان) بل هو (وجدان حكم) "أعني أنه مبدأ وجداني يتصف بالكلية والضرورة معاً¹.

وهنا نلمس الفرق الواضح والكبير بين نظرة أرسطو التي جعلت من العقل والإدراك مقياساً للجمال ونظرة كانط التي ترد الأمر كله إلي الوجدان وأن الحكم الذوقي ليس حكماً منطقياً 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 منفعة ، أي أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك

¹ - نفس المصدر ، ص 300.

وبخلاف الرضا الخلفي الذي يتطلب تحقيق موضوعه¹. كما يتضح من هذا أن كانط أراد أن يحرر الذوق الجمال من القيود التي فرضتها القواعد التي سبقته، ويتيح قدراً كبيراً من الحرية التي تدفع الوجدان إلى استشفاف الجمال ويوقل في هذا الصدد محمد غنيمي هلال "وقد أردنا كانط أن يهئ للعبقريّة بيئتها التي تخصب فيها ويمنحها هذه الحرية. وفي هذا انحصر جهد (كانط) ، فليس فلسفته سوى بداية الطريق الذي تخصب فيه عبقرية الفنان فتؤدي واجبها الفني . ولم يبحث (كانط) – بعد ذلك – في الحالات الخاصة ، ولا في العوامل الخارجية أو الملابس التاريخية التي تؤثر في الفنان على الوجه الأكمل² وهذا الجانب الوجداني ، والذاتي البحث هو الذي جعل من فلسفته منهجا للتمرد على القيود الأرسطوية يقول محمد غنيمي هلال في هذا الصدد "وقد أصبحت فلسفة (كانط) ذائعة الصيت في فرنسا بعد أن تحدثت عنها مدام دي ستال وفكتور كوزان Victor Cosin في محاضراته عن (كانط) في السوربون من عام 1816م إلي عام 1818م³ ويظهر أثر كانط عند الفنانين دعاة (الفن للفن) الذين يرون في الفن الإحساب بالجمال المحض، ويبعدون عن ما هو غائي في الجمال مثل " تبوفيل جوتيه (1811-1822) ففي مقدمة مجموعته الشعرية الأولى (1832) يتحدى الفنانين في الأدب بقوله: يسألون: أية غاية يخدم هذا الكتاب أن غايته التي يخدمها أن يكون جميلاً⁴ "أيضاً لقد تأثر الشاعر الأمريكي أدمار ألن بو الأمريكي (1809- 1853) بفلسفة كانط حيث أعلن أن الشعر يقصد به التأمل في "تجربة ذاتية"⁵.

وفي مقدمة كتبها الشاعر الفرنسي بودلير (1821-1867) عن قصة أذخال الان بوقال "لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق ، وإلا كان مهتداً بالموت أو الخسران ، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة ، وليس له من موضوع سوى الشعر

1 - هلال ، محمد غنيمي ، ص 300.

2 - نفس المصدر ، ص 303.

3 - هلال ، محمد غنيمي ، مصدر سابق ، ص ، 304.

4 - هلال ، محمد غنيمي ، مصدر سابق ، ص 305.

5 - نفس المصدر ، ص 305.

نفسه¹ هذا وسوف نرى بالتفصيل كيف تأثير الشاعر الإنجليزي صمويل تايلور كولردج أعظم رواد الرومانسية بهذه الفلسفة خاصة في نظريته الدرامية التي أطلق عليها اسم (الإيهام الدرامي).

2- هيجل 1770 - 1831م :

فلسفة هيجل هي امتداد لفلسفة كانط ، وهي أشبه بفلسفة إفلاطون من حيث أ، للفكرة وجوداً مستقلاً وعند هيجل "أن الفكرة مرت في ثلاث مراحل ، تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى . ففي المرحلة الأولى - وتتمثل في الفن لأرقى والمصري ، كانت الشهرة للمادة على الفكرة ، وكانت الفكرة ضعيفة ، ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الجليلة التي تبعث على الرهبة لضخامتها كالمعابد المصرية والقبود ، وهذه هي المرحلة الرمزية عند هيجل لينتصر الشكل علمي المضمون . والمرحلة الثانية هي المرحلة الكلاسيكية ، وتتمثل في الفن اليوناني ، وفيها يتعادل مع المضمون.

وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهي مرحلة الكمال الفني التي يصل إليها الفن في المستقبل ، فيما يرى هيجل والمرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرة المسيحية أو ا لمرحلة الرومانسية، وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختلف التعادل بين الشكل والمضمون² ويرى هجيل أن العمل الفني غاية فنية محضة مثل كل الفلاسفة المثاليين ، وأن أي عمل فني هو في الأصل فكرة ما تأخذ الشكل الجمالي.

كما يرى هيجل أن أي شيء في حالة تناقض دائم ، بل ويرى أن هذا التناقض هو القوة المسيرة للأشياء ، ولقد استفادت الدراما من هذه الفكرة في مفهوم الصراع (Conflict) الدرامي " فقد أدت فكرة هيجل بأن التناقض هو الذي يحرك الأشياء إلى تصويره للصراع الدارمي على أنه القوة المحركة للحدث ، ففي راية أن الحدث يتطور كنتيجة لمحاولة إيجاد توازن لا يستقر على حال بين إدراك الإنسان

¹ - نفس المصدر ، ص305.

² - هلال ، محمد غنيمي ، مصدر سابق ، 310.

والبيئة ، أي إرادة غيره من المجتمع والطبيعة.¹ وهذه نقطة جوهرية في تاريخ تطور الفكر الدرامي ، إذ لم يعد الحدث (Action) بذاته شيئاً منفصلاً ذي سيادة على البناء الدرامي كما هو الحال في الدراما الكلاسيكية ذات البناء الأرسطي ، بل بدأ النظر إليه كنتاج صراع (Conflict) بين الشخصيات ، وهو ذات الشيء الذي قاد الدراميين إلى تحليل عناصر المسرحية بما يسهل مفهوم الصراع (Conflict) ، الشخصيات (Characters) ، والحدث (Action) ... الخ.

ويقول رشاد رشدي في هذا الصدد " وفكرة الصراع تؤدي بنا إلى التساؤل عن مدى حرية الإرادة وعن العلاقة بين الإرادة والضرورة وبالتالي تصبح كل هذه المسائل عناصر درامية لا غني عنها².

3- اثر الفلسفة المثالية على النقاد والكتاب الرومانسيين:

سأتناول في هذا الجزء اثنين من النقاد والكتاب الذين يمثلون الرومانسية ، موضحاً بالتحليل تأثيرهم بالفلسفة المثالية.

أ- دينيس ديدرو Denis Diderot 1713- 1784 م :

دينيس ديدرو Denis Diderot ، 1714- 1784 م ، أديب فرنسي وتعبّر مسرحيته Lefils Natural التي طبعت عام 1757م و LereieJamilie طبعت عام 1758 ، جزء ضئيل من إنتاجه الأدبي . لكنهما مسرحيتان مهمتان لأنهما ساعدتا في نشر أفكاره الجديدة ، بعد تأثره بـ (Lissing) أثر ديدرو تأثيراً كبيراً في الدراما الأوروبية عند القرن التاسع عشر . "ويدرو من الذين فجروا دراما الطبقة الوسطي ، ذلك من خلال مسرحية Ant comedie larmoy التي لا تخلو من السخرية بالقيم³.

¹ - رشدي ، رشاد : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ملتزم الطبعة النشر مكتبة الأنجلو المصرية ، 165 شارع محمد فريد ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، بدون تاريخ ، ص130- 11.

² - نفس المصدر ، 131.

³ - ليسنج Gotthold Lissing الطبعة الأولى ، (1729- 1781م) كاتب مسرحيون نقد درامي (الماني الجنسية) , Hartol phyllis: the concise Oxford companion to the theatre, Oxford University press 1972p.13.

كان لدينيس ديدرو أثر كبير في نشر الرؤية الجمالية ذات البعد المثالي الذي شكل حجر الزاوية لتيار الرومانسية مخالفاً لقواعد أرسطو طاليس ويقول ديدرو " الجميل هو الذي يحتوى - في نفسه وفي خارج نطاق الذات - على ما يثير في إدراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لي هو الذي يثير هذه الفكرة¹ ومن الواضح أن رؤية ديدرو هذه تختلف من رؤية أرسطو (للشئ الجميل) . فهو ديدرو ، يتحدث عن الجانب الذاتي وأثره في تذوق الجمال ، لكنه أيضاً لا يبعد ما هو موضوعي أو أثر الموضوع على الذات لأنه يري أننا لا نستطيع أن ندرك الجمال في الشيء دون أن نقف على ما يحفه من قرائن أخرى. ففي الأدب ، مثلاً لا ينبغي أن نقول أن الكلمة أو الجملة جميلة ، دون أن نقف على موقعها من الجمل ، وفي القصة أو المسرحية أو القصيدة ، وفي الموقف العام . أما هي في ذاتها لا يمكن أن تحكم على النظام والتناسب والتناسق والملائمة ، وهي المعاني التي تدفعنا إلى أدراك الجمال في الشيء الجميل وهكذا وبإدراكنا للجميل بعلاقة الذاتي والموضوعي تبتعد الرومانسية من الكلاسيكية التي حددت معايير ووحدات عقلية للجميل ، وتقرب من المثالية . أو الأحرى تتخذها مشروعاً ونظرية معرفية لإكتشاف الجمال . أما المستوى الدرامي ، كان ديدرو احد رواد الثورة على قواعد ارسطو طاليس الكلاسيكية حيث نادي بأهمية الشخصية (الممثل بالتحيد) بدلاً من الفعل ، كما هو عند أرسطو طاليس. وهذا الإحلال (أحلال الشخصية محل الفعل) ، ويمثل أكبر انقلاب في نظرية البناء الدرامي وهو ما يميز المسرحية الرومانسية والمسرحية الحديثة عن الكلاسيكية. ويرى ديدرو أن الصوت ، والكلمة ، والإيحاء والفعل كلها أشياء من صنع الممثل بغية عرض الشفقة ف أعظم أوجهها أن الممثل الذي بمقدوره أن يمنح الحوار قوته. ويمكننا القول أن ديدرو كان ناقداً ومفكراً أثر تأثيراً كبيراً في الفكر الدرامي خاصة في نظريته إلي الطبيعة التي وضعته في مصاف طلائع التيار الرومانسي ويقول " ليس في صنع الطبيعة من خطأ وكل شيء جميل أو قبيح يكون عليها²

¹ - هلال ، محمد غنيمي ، مصادر سابق ، ص 295.

² - غنيمي ، محمد هلال ، مصدر سابق ، ص 299.

وعلى الرغم من رؤيته ونزعته المثالية في الفن ، أعبره الفلاسفة من بعد ذلك أحد رواد النزعة الواقعية التي أثرت في فلسفة الفن ، فليس هو بمثالي نظري بقدر ما هو ذو نزعة واقعية في الكلاسيكية لذا عده الفلاسفة الواقعيون ، فيما بعد من طلائعهم بين المفكرين والفلاسفة في القرن الثامن عشر.

ب- صمويل تايلور كولردج (Samuel Taylor Coleridge):

شاعر ، وناقد وفيلسوف إنجليزي كتب عدداً من المسرحيات الشعرية منها (Hemorse) التي كتبت عام 1797م وكذلك مسرحية (Osorio) التي أنتجها Duary lane عام 1813 إلا أنها وجدت نجاحاً متواضعاً. أما البقية التي اشتملت على عدد من التراجم الألمانية لم يتم إنتاجها وكان تمثيلها فقط للاستماع في أعياد الميلاد ، ترجع أهمية كولردج في تاريخ المسرح إلى مقالاته النقدية وإعادة لشكسبير ، ويرى أنه قد أهمل من قبل المسرح الأليز بيثي ولولا Malone لم ير النور¹.

يرى عدد من النقاد المسرحيين أن كولردج أحد أعظم النقاد الأوربيين ، ويقول جورج سنتسيرى في مؤلفه الضخم (تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوربا) إن أعظم النقاد الذين ظهوروا حتى عصره ثلاثة أرسطو ولو نجتسيوس وكولردج² ولقد كتب كولردج عدداً كبيراً من المؤلفات ، شملت قضايا متعددة ومتنوعة في الأدب والدين والفلسفة ، ما يهمننا هنا نظريته لنظرية الدراما وفلسفة الجمال.

الدين والفلسفة عند كولردج:

أول مايلفت النظر إلى كولردج نزعته الدينية العميقة، ذات العمق الصوفي واهتمامه بالتوحيد ولقد ترك لنا عدداً من القضايا الفلسفية (Thesis) وسأقوم هنا بعرض بعض أفكاره بغية الإلمام برؤيته الجمالية.

القضية الأولى: يقول كولردج:

¹ hartomoo, phyllis. The Oxford companion to the theatre, oxford university press - third edition, 1967, p.1040.

² - بدوي ، محمد مصطفى ، كولردج ، نوابع الفكر العربي 15 ، دار المعرفة بمصر ، الطبعة الاولى ، بدون تاريخ، ص7.

" الحقيقة توازي الوجود فالمعرفة التي لا توجد حقيقة توازيها ليست معرفة. وإذا كنا نعرف فلا بد من وجود شيء نعرفه ، فالمعرفة في جوهرها فعل إيجابي¹ أي أن كلوردج يعترف بالوجود خارج ، الذات ، وهنا أشبهه بفيلسوف واقعي لكنه في القضية الثانية مباشرة ينتقل إلي نقطة أخرى تناقش قضية الإدراك في ضوء الفلسفة المثالية حيث نلاحظ أثر الرؤية المثالية الكانطية خاصة ما يتعلق بنظرية المعرفة فيما يختص بالفرق بين الأحكام التحليلية و الأحكام التركيبية. ثم ينتقل كولردج إلي البحث عن ما يطلق عليه الحقيقة المطلقة فيقول: لذلك يجب أن نبحث عن حقيقة مطلقة في مقدرها توصيل اليقين الذي تحويه ولم تستمده من غيرها إلى قضايا أخرى ، حقيقة أساسها في ذاتها وغير شرطية ونعرفها فقط عن طريقها هي وبالإجمال واجبنا أن نجد شيئاً موجوداً لأنه يكون فقط موجود. ولكي يكون الشيء على هذا النحو يحتم عليه ألا يكون له محمول سواه على الأقل بمعنى أن سائر محمولاته اللفظية يجب أن تكون مجرد تكرار أو صور لذاته . يجب أ، يكون وجوده أيضاً بحيث يستحيل علينا أن نحتاج إلى علة أو سابق له ، وذلك دون أن نهتم بالتناقض² والبحث عن الحقيقة المطلقة بهذا الشكل هو أمر من شأن الفلسفة المثالية وهو ما بحثه كولردج مبتعداً عن المعنى (Intuion) والإيمان وهو ما يبعد الحقيقة المطلقة على أن تكون شيئاً (Thing) أو موضوعاً (Object) وهذا ما ذهب إليه كولردج في القضية الخامسة.

القضية الخامسة:

"مثل هذا المبدأ لن يكون مجرد شيء أو موضوع . فالشيء يكون شيئاً نتيجة شيء آخر. فالشيء اللانهائي المستقل عن غيره يتضمن تناقضاً لا يقل عن التناقض الذي في الدائرة اللانهائية أو المثلث الذي لا إضلاع له . كذلك الشيء هو الذي لا يمكن أن يكون موضوعاً لذاته فقط وإنما يتطلب وجود كائن آخر يدركه فيكون موضوعاً له ولا يمكن تصور موضوع بدون ذات تكون نقيضاً له . فجمع ما هو مدرك يفترض وجود من يدركه . ولا يمكن أن يوجد هذا المبدأ في ذات بوصفها

¹ - نفس المصدر ، ص 194.

² يدوي ، محمد مصطفى ، مصدر سابق ، ص 195.

ذاتاً متميزة عن الموضوع . ولهذا لن نجد المبدأ سواء في الموضوع منفصلاً عن الذات أو في الذات منفصلة عن الموضوع . وبما أنه لا يمكننا أن نتصور ثالثاً إذاً لا بد أن يوجد المبدأ فيما هو ليس ذاتاً فحسب وليس موضوعاً فحسب ، وإنما فيما هو وحدة من الاثنين¹ وهكذا يتضح أن كولردج يبحث عن الحقيقة بعيداً عن الموضوع لوحده والقياس المنطقي والتجريبي ، ما أضفى على كولردج صفة الفيلسوف المثالي الحدسي (Intuitionism) والذات (الأنا) وهو بالتحديد ما أشار إليه في معرض حديثه في القضية السادسة.

القضية السادسة:

" هذا المبدأ كما وصفناه هنا يكشف نفسه في الأنا التي سأطلق عليها فيما يلي ألفاظ الروح والنفس والشعور بالذات أو الوعي الذاتي بدون تمييز ففي هذا المبدأ وفيه وحدة يتحد الموضوع والذات² .

وقد يبدو كولردج فيلسوفاً وجودياً مفازاً عندما يقول " وإذا سئلت عن كيفية معرفتي للأنا فالجواب الوحيد الذي لدى هو أنني أنا لأنني أنا³ " ثم يبدو مرة أخرى مؤمناً حينما يقول " وفيما يتعلق بأساس وجودي وليس فيما يتعلق بأساس معرفتي لهذا الوجود ، أجبب بأنني موجود لأنني موجود في الله⁴ " ومثل هذا القول هو الذي دفع عديد من النقاد الغربيين إلى النظر لكولردج على أساس أنه مؤمن صوفي .

هذه الرؤية الإيمانية هي التي شكلت رؤية كولردج للجمال والدراما لكن ما يهمنا هنا نظرية لكولردج في الدراما ويطلق عليها نظرية (الأيهام الدرامي) .

ج- نظرية اليهام الدرامي Dramatic illutioni لكولردج:

يفرق كولردج ما بين (المحاكاة) والتقليد ، ويرى أن المحاكاة لا بد لها من اختلاف عن الأصل . وهذا ما يميز رؤيته عن رؤية أرسطو طاليس في ضوء نظرية الدارما أنظر قوله " إن لحظة واحدة من التفكير كافية أن تجعلنا جمعياً ندرك

¹ -بدوى ، محمد مصطفي ، مصدر سابق ص 196 -197 .

² -نفس المصدر ، ص 197 .

³ -نفس المصدر ، ص 198 .

⁴ -نفس المصدر ، ص 198 .

ما كان مجرد إحساس يخالجننا من قبل ، وهو أن المسرحية (محاكاة) وليس (تقليداً) للحقيقة ، وان الذي يمز المحاكاة عن التقليد هو أنه لا بد من وجود قدر معين من الاختلاف عن الأصل عيباً في التقليد¹.

إذا فالمسرحية عند كولردج هي محاكاة (copy) للحقيقة (Reality) وليست تقليداً للفعل (Imitation of action) كما يرى أرسطو طاليس ، وهذا الفرق مهم وأساسي في فهم كولردج احد مؤسسي تيار الرومانسية في المسرح خاصة وفي الأدب عامة. فإن كان ارسطو طاليس يرى التراجيديا مثل الكائن العضوي في نموها ونهايتها تنتخب تطورها بمنطق الطبيعة يرى كولردج أ، هناك اختلافا بين المسرحية والطبيعية متمثل في عنصر الإيهام ، والإيهام هو أهم العناصر التي تكسبنا اللذة وفقاً لرأيه ويرى أن المسرحية تتخذ من عنصر الإيهام المنفق عليه والمعلوم لدى المشاهد أصلاً لها أي أن المسرحية الإيهام نفسه ويقول كولردج "يجب علينا أ، نحكم على المسرحيات ، بل إننا فعلاً نحكم عليها جمعياً طبقاً لهذه الفكرة ولا نحتاج إلى دليل على ذلك غير هذا الدليل ، وهو أن شعورنا باحتمال وقع الشيء يكون في حالة رقاد سلبي حينما نستمع إلى أحد الممثلين وهو يعلن في لغتنا الإنجليزية السليمة وبدون أية لكنه أجنبية إنه يوناني أو روماني أو فارس فلا نجد في ذلك أمر غير محتمل الوقوع².

ثم يقسم كولردج النقاد على ضوء هذا الإقرار إلى قسمين يرى أحدهما بضرورة أن تكون المسرحية عملية إيهام كاملة وخدعة ، وقسم آخر يرى عكس ذلك ، ويقول كولردج " وهنا وجدت النقاد قد أخذوا بقرارين متطرفين إزاء هذه المشكلة . فهناك النقاد الفرنسيون، ومن الواضح أنهم يفترضون أن المسرحية ترمى إلي الخداع الكامل، وهذا رأي سبق تفنيده ولسنا بحاجة إلى تفنيده من جديد . ومن ناحية أخرى نجد النقاد الذين ينادون بنقض ذلك ويعضد هؤلاء الدكتور جونسون.

¹ -بدوى ، محمد مصطفى ،مصدر سابق ص 198 .

² -نفس المصدر ، ص 160-161 .

وهم يرون بأن النظارة واعون تمام الوعي وذلك طول الوقت وبطرية إيجابية بأن العكس هو الصحيح (أي أن المسرح ليس إلا مسرحاً¹).

والحقيقة القاطعة هي أن كولردج وجه نقداً ضمنياً لنظرية أرسطو طاليس الدرامية ، خاصة فيما يتعلق بجانب الاحتمال في وقوع الفعل فكما ذكرنا سابقاً أن أرسطو طاليس يرى (أن الأشياء ممكنة بالضرورة والاحتمال) ، ولكن كولردج يرى أن الضرورة والاحتمال مسائل عقلية والعقل وقياسه أمر يتطلب حالة الصحو ، وفي رؤية كولردج عكس ذلك ، فالمسرحية برمتها ما هي إلا أمر غير محتمل الوقوع متفق عليه من قبل الممثلين والمشاهدين ويقول: " ويتم ذلك بفضل فن الشاعر والممثلين وبموافقتنا ومساعدتنا الإرادية الواعية إننا نشاء أن نخدع² ". وهنا يخلص كولردج إلى نظريته في النقد الدرامي ، والتي تشكل رؤيته للبناء الدرامي للمسرحية حيث يرى أن أي نزوع إلى إبراز تحقق القيام الحسي والحقيقي هو بمثابة عيب في المسرحية ، وكلما اقتربت المسرحية من أن تصبح شيئاً غير محتمل الحدوث هو أمر امن شأنه إكسابها نجاحاً كبيراً ويقول في هذا الصدد: " والآن بعد هذا الشرح يمكننا بسهولة أن نستنبط القاعدة النقدية التي نبحث عنها ،وهي أن كل ما ينزع إلى منع الفعل من أن يضع نفسه ،في هذه الحالة التي يكون فيها للصور حقيقة سببية لابد وأن يكون عيباً في المسرحية ، وبالتالي لابد وأن يكون شيئاً يعتبره النظارة غير محتمل الوقوع ، وليس ذلك لأنه ليس له وجود حقيقي فنحن نعلم منذ البداية أن المسرحية كلها غير حقيقة ، وإنما لا يمكن لهذا الشيء أن يبدو محتمل الوقوع³ ".

وبهذا القدر من استعراضنا لأفكار الناقدة والفيلسوف كولردج نكون قد وقفنا على أثره الفاعل في تيار المدرسة الرومانسية في المسرح.

ويوجد غير كولردج كتاب عديدين أسهموا في بلورة تيار الرومانسية .

¹ نفس المصدر ،ص 163.

² نفس المصدر ،ص 163.

³ - بدوى ، محمد مصطفى ، مصدر سابق ،ص 164.

وعلى سبيل المثال وليس الحصر نجد في ألمانيا "جوته 1729-1832م وشيلر 1759-1805م وكل منهما كان ينكر أنه رومانسي، وكل منهما كتب عدداً من المسرحيات الكلاسيكية ولكنهما في النهاية كتبا مسرحيات رومانسية ربما كانت من أهم دعائم الرومانسية في ذلك الوقت¹". ولقد كتب جوته مسرحيته الشهيرة (فاوست) التي يعتبرها العديد من النقاد بمثابة روح الرومانسية.

أما شيلر فقد كتب عدداً من المسرحيات أهمها مسرحية (اللصوص) عام 1782م ولاقت نجاحاً كبيراً وعرضت في مسارح العالم " واستمر عرضها إلى آخر القرن التاسع عشر - وقد تحول شيلر 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 إنجلترا وألمانيا ولربما يرجع ذلك للرقابة التي فرضها نابليون بونا بارت على العروض المسرحية خلاصة القول أن للمسرحية الرومانسية خصائص ومواصفات جميعها تصب في رؤية الكاتب، واعتماده على إحساسه الذاتي وأفردت مساحة واسعة تحركت فيها المسرحية الحديثة من بعد ولقد برز عدد النقاد والفلاسفة الذين أسسوا للرؤية الرومانسية مثل أوجست وليهيلم شليجل Schelgel الذي "قدم محاضراته المعروفة عن الفن المسرحي في يناير سنة 1808م وفيها أستعرض شليجل تاريخ المسرح كما حلل قسطاً كبيراً من مسرحيات شكسبير بعمق ودراية . ويمكن اعتبار محاضراته على وجه العموم تعبيراً واضحاً عن نظرة الرومانسية إلى الفن²". هذا ولقد أعاب شليجل على أرسطو طاليس تصويره للحدث على أساس أنه سلسلة من الأحداث ترتبط مع بعضها البعض ارتباطاً آلياً.

د- خصائص المسرحية الرومانسية:

1- تحطيم القواعد والقوانين التي وضعتها الكلاسيكية والتي حددت مسار الأدب وكتمت أنفاس الأدياء، وعدم الاهتمام إلا بالذوق الشعري و العاطفة والوحي والإلهام الذاتي.

¹ -رشدي رشاد ، مصدر سابق ص،104.

² -رشدي رشاد ، مصدر ، سابق ، ص104.

2- ترك المدينة إلى الريف والطبيعة، والترنم بجمالها الحر البسيط والذي لا تحده ولا تشوبه العداوات.

3- العناية بالنفس الإنسانية وما فيها من العواطف وألوان الشعور.

4- التحرر من العالم المادي و السمو إلى العوالم المثالية المتخيلة.

5- نشدان البساطة في التفكير والذوق والشعور وطرح التكلف والتلطف المصطنع، وترك النفس على سجيبتها وإتباع الفطرة والطبع الخالص.

وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر فلاسفة واقعيون ،مثل الفيلسوف الإيطالي بينديتو كروتشييه (1866-1952م) وآخرون كان لهم أثر كبير في المجتمع فبدأت بوادر المذهب الواقعي Realism في الظهور ، وبدأ المذهب الرومانسي يفتقر شروط بقائه ويقول في ذلك رشاد رشدي " قبل منتصف القرن التاسع عشر بدأت معايير الرومانسية تبدو لا معني لها، فقد أهتز الاعتقاد في طبيعة الإنسان المثالية ، فمثلاً بعد سقوط نابليون حوالي 1815م استرجعت أكثر البلاد الأوروبية ، أنظمتها السياسية السابقة ، وكانت ممعنة في الرجعية ،وأصبحت الحرية والمساواة والإخاء ألقاظا لا معني لها في نفس الوقت بدأت تظهر النتائج السيئة للثورة الصناعية ، وانتشر الفقر والجريمة¹ ثم بدأ عدم الاقتناع بمقدرات الإنسان اللانهائية يأخذ حيزه ، فأزداد الاهتمام بالتفكير العلمي والمنطقي والتخلي عن الأحلام ، فأتجه الكتاب والنقاد إلى التفكير الواقعي فأخذت الواقعية حيزها رويداً رويداً جاعلة من الفلسفة الوضعية الجديدة قاعدة لها فظهرت لها ، فظهرت كتابات الفيلسوف (أوجست كونت 1798-1857م) وانتقلت المسرحية بصفة خاصة والفن بصفة عامة إلى ما تعارف عليه بالواقعة (Realism) كمعادل أدبي للفلسفة الوضعية وأثرها على الحياة الأوروبية في تلك الحقبة . وهو ما نتناوله في الفصل القادم - أن شاء الله .

¹ - رشدي ، رشاد مصدر سابق ، ص 121.

الفصل الثالث

الواقعية

(1850 - 1920 م)

الواقعية Realism

1- الفلسفة الواقعية:

الفلسفة الواقعية عكس الفلسفة المثالية ونقيضتها تماماً، إذ إنها اتجهت إلى الواقع في إبراز رؤيتها الكونية وتصورها للوجود، ومن أشهر الفلاسفات الواقعية الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية " تعنى بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد¹ " وكذلك ظهر تيار الفلسفة الوضعية أو التجريبية، التي " تجعل من الفرد صدي ونتيجة لعوامل مادية²"

وهناك عدد من الفلاسفة لعبوا جوهرياً وأساسياً في توجيه الفن عامة وجهة واقعية أمثال سان سيمون (1760 - 1825م) وكذلك جوزيف برودون Joseph Broudon (1809 - 1865م) والذي يري أن العدالة ما هي رؤية مثالية صنعها الإنسان لنفسه لكنها وليدة المجتمع ، ويرى جوزيف أن مظهر الطبيعة هو (التعاون بين أجزاء الطبيعة) ومظهرها في المجتمع (هو التعاون المبني على المساواة بين الناس) أما مظهرها في الفرد نجده في (مبدأ الفكرة وصورتها) كما يرى جوزيف أن العدالة هي الغاية من الوجود والمعرفة . كما نادي بأن يخدم الفن هذه الغايات والمبادئ، ويمكن إيجاز 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 بعكوفة الدائم على التجربة ،وبتخليه 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 العلاقات³ " إن أكبر تيار في النقد الأدبي أنتجته الواقعية هو ما يطلق عليه (النقد السياقي) بل إن فكرة السياق نفسها تعتبر من أكبر الأفكار التي أنتجها القرن التاسع عشر ، وهي تعني تفسير الشيء وفقاً لسياقه إن كان ذلك السياق اجتماعي أو أدبي أو نفس . ومن أشهر

1 - هلال ، محمد غنيمي ، مصدر سابق ، ص328.

2 - نفس المصدر ، ص329.

3 - نفس المصدر ، ص 329.

التيارات النقدية السياقية، تيار النقد النفي والنقد الموضوعي ، وهما تياران كان للتجارب الواقعية اثر كبير في ظهورهما.

2- الواقعية في المسرح:

تقول فيليس هارتونيل في تعريفها للواقعية في المسرح "مسرحية جيدة الصنع ظهرت عند نهاية القرن التاسع عشر وأتت فيها التمثيل إلى قضايا ومشاكل ذلك القرن من حيث الحوار والمواقف¹" لكن هناك عوامل عديدة فكرية واجتماعية أدت إلى نشوء هذه الأنماط من المسرحيات حيث طرأت تحولات على المجتمع عند منتصف القرن التاسع عشر ولعبت الفلسفة دوراً حيوياً وكبيراً في جوهر هذا التحول ، ثم بدت الفكرة الرومانسية التي تسعى إلى حل مشاكل الإنسان عن طريق قدرته التي لا نهاية لها على الخير فكرة غامضة وغير عملية وبدأ كثير من الناس يدعون إلى التخلي عن الأحلام والبحث بطريقة منظمة وعلمية عن حلول لمشاكل الإنسان عن طريق حقائق مادية ملموسة وتجريبية.

لقد بدأ الفكر الأوروبي رحلة الخروج من الذاتية المثالية إلى الواقعية التجريبية، والبحث عن شروط ومقدمات منطقية لتفسير الظواهر المختلفة. ولم تعد الفردية هي محور البحث ومقياسه، بل أصبح البحث عن السبب الموضوعي الذي يؤدي إلى نتيجة واضحة هو محور التفكير. وهذا انتقلت أوروبا إلى مرحلة جديدة من التفكير وهي مرحلة ملاحظتها تنعكس بوضوح على الأدب والأجناس الفنية المختلفة بما في ذلك فن كتابة المسرحية، بل وفن إخراجها وعرضها على خشبة (Stage) المسرحية.

3- أثر الفلسفة الوضعية على المسرحية الواقعية:

تعتبر كتابات الفيلسوف أوجست كونت (1789م - 1857م) صاحب الفلسفة الوضعية (Positivism) من أكبر العوامل التي ساعدت في تطوير الواقعية (Realism) ففي كتاباته التي ظهرت ما بين 1830م ، 1854م ، كان كونت يدعو إلى أن علم الاجتماع هو أعلى أنواع المعرفة إ أن كل أنواع المعرفة يجب أن

¹ - Hartnoll, phyllis the oxford companion to the theatre York 1975, p. 789-790.

تسخر في خدمة المجتمع والسبيل إلى هذه الخدمة لا يتأتى إلا عن طريق الملاحظة والتجربة بحيث يستطيع الإنسان أن يري العلاقات بين الأحداث المختلفة التي تحدث في المجتمع كعلاقات سبب ونتيجة.

إن الفلسفة الوضعية جعلت من المجتمع موضوعاً للتجربة الأدبية وأصبحت قضايا المجتمع هي عناصر البحث الأدبي والأثر الفني. وهو اتجاه جاري فيه الأدب الاتجاه نحو المعرفة العلمية التي اعتمدت على التجربة في العلوم التطبيقية المخلفة والمتعددة. كما كان لظهور نظرية داروين المعروفة بـ (اصل الأجناس) دور كبير في دعم فكرة البحث المادي والمحسوس.

وفي المسرح يعتبر الروائي الفرنسي نوري دي بلزاك (Honore De Balzac) 1799-1850م أحد مؤسسي تيار الواقعية في الأدب، والذي أجرى دراسة عميقة لمجتمعه "تكشف عن فساد وتحلل المجتمع في ذلك الوقت"¹ وكتب بلزاك قائلاً " أن المؤرخين في كل بلد قد نسوا أ، يؤرخوا للأخلاق"².

وكان لبلزاك أثر كبير على مجرى الواقعية بطريقته العلمية والأمانة في تحليل النفس البشرية وتبعه في ذلك عدد من الأدباء والكتاب.

وكتب إميل (زولا) وهو أحد رواد الواقعية مدافعاً عن الطبيعة قائلاً " لقد وصلنا إلى ميلاد ما هو واقعي وهو القوة الوحيدة في القرن التاسع عشر وستسقط حوائط الدراما القديمة وحدها دون مجهود أن الحدث في مسرحيتي لا يكمن في قصة ابتكرت خصيصاً لهذا الغرض.. بل في صراعات الشخصيات الداخلية... فليست الحوادث هي التي تهمني بل العاطفة والإحساس"³ وتخلي بلزاك عن الحدث هو بداية الدخول إلى عالم الشخصية (Character). وهو ما عرف مؤخراً (بالواقعية النفسية) حيث بدأ البحث داخل النفس البشرية وصراعاتها بعد تأثرها بالواقع. وهذه الانعكاسات هي التي تطور قصة المسرحية وليس الحدث Action

¹ - رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو طاليس الآن، مكتبة النجلو المصرية، 165 شارع محمد فريد، الطبعة الأولى (بدون تاريخ) ص، 141.

² - نفس المصدر، ص 141.

³ - رشدي، رشاد، مصدر سابق، ص 142.

كما هو في المسرحية الكلاسيكية. وينظر عديد من النقاد والمؤرخين إلى أميل زولا (Emile Zola) 1840 - 1920م على أساس أنه البداية الحقيقية لتيار الواقعية في المسرح ذلك لبيانته الشهير الذي قال فيه "المسرحية شريحة من الحياة"¹ التي انتشرت في كل أنحاء أوروبا بعد عرض مسرحيته الشهيرة (الأعماق السفلي) في عام 1902 بمسرح الفن بموسكو. لكن هناك ناقد فرنسي يدعى (فردينااند بروننتير) ينظر إلى زولا بوصفه رومانسي وأن إيمانه بالعلم ليس إيماناً علمياً " إيمان إميل زولا بالعلم كان إيماناً غير علمي تشوبه الرومانسية . ذلك فقد يؤدي إلى القدرية الآلية"²

وحقيقة القول أنه إلى بروننتير تنسب علمانية المسرح ، وذلك بعد أن أتجه بالمسرحية إلى المادية البحتة ، والصراع مع البيئة وصورها بدلاً من فكرة القدرية التي سادت الدراما الكلاسيكية كما شهدنا ذلك في مسرحية (أوديب ملكاً) ويرى بروننتير إن الدراما إنما تكمن في محاولة الإنسان أن يتحكم فيما حوله³ " وكان بروننتير وُمن بقوة الإنسان وإرادته...، تلك الإرادة التي من شأنها أن تقهر الطبيعة وهو يرى أيضاً إذا ما ضعفت إرادات البشر فذلك يؤدي إلى تهديد حياة المسرح ومن ثم تحلله ونهايته . وهذا رأي يجعل من الحياة معادل موضوعي للمسرح ، والواقع الاجتماعي المحسوسة أساساً للبناء الدرامي ، فإذا ما انعدم الواقع الخارجي انعدمت الفكرة المسرحية لأن الفكرة في عرف الواقعية ما هي إلا انعكاس للواقع . وأنه لولا الواقع المحسوس والمادي خارج الذات لما استطعنا إدراك أي شيء. وهو إفتراض فيه معكوس المثالية التي ترى أن الحواس هي التي تمكنا من إدراك الواقع ، فإذا إندمعت الحواس ، لا يمكن للفرد أن يدرك الواقع ، فنحن لا نقوي على تخيل شخص دون حواس البصر والسمع واللمس والشم والذوق .ولكن الواقعية في الأدب ترى عكس ذلك كما هو عند بروننتير.

¹ Hartnoll, phyllis op.,cit , p 20-

² -رشدي رشاد ، مصدر سابق ، ص 147.

³ -رشدي ،رشاد ، مصدر ،سابق ص 148.

ويعتبر الناقد الفرنسي (تين) ذا أثر فاعل في دفع تيار الواقعية الاجتماعية في المسرح خاصة والأدب عامة "كان يري الأدب تعبيراً عن ثلاث قوى رئيسية: البيئة والنوع البشري والفترة"¹ أي الأدب في نظر تين (Tin) منتج اجتماعي بحت وهو خلاصة تفاعل الإنسان ككائن بشري مع ما حوله من بيئة ، وهو اتجاه يصب في خانة الواقعية الاجتماعية للأدب . كما كان للفيلسوف (بيرجسون) أثر كبي ومباشر على المبدعين خاصة الكاتب المسرحي هنريك ابسن (Ibsen) 1828-1906م رائد الواقعية في المسرح والذي سوف نعرض في الجزء القادم لجزء من حياته وكتاباتة.

4- هنريك ابسن (1828 -1906م):

" كاتب درامي وشاعر ولد بمدينة سكين (Skien) في النرويج لصاحب ثروة كبيرة لكن سرعان ما فقد تلك الثروة ، لذلك أمضى أبسن حياته الأولى في الفاقة"².

ينظر النقاد المسرحيون إلى ابسن كمؤسس لتيار المسرحية الحديثة ، تلك المسرحية (جيدة الصناعة) والتكنيك الكتابي ،والتي تخلت عن البحث للمحافظة على المآسي فقط ، أو الأحاسيس الرومانسية ،بل الولوج إلى مناقشة القضايا الاجتماعية الحية وابسن هو رائد هذا التيار الحديث الذي يطلق عليه اسم الدراما الحديثة (Modre Drama) ، وأهم مميزات ابسن اكتشافه تكنيك كتابي تجعل الشخصيات داخل المسرحية تناقش مشاكلها ، بدلاً من أن تزعم إلى حظها المأساوي " إن ابسن هو الذي وجد الوسائل لإجبار الناس على مناقشة مشاكلهم وأصبحت المسرحية على يديه وسيلة لمناقشة المشاكل والأدواء التي يعاني منها المجتمع. وكانت المسرحية قبل ابسن تتكون من العرض ،والعقد (الموقف) ثم الحل أما عند ابسن فالمسرحية هي العقد والعقدة (الموقف ثم الحل أما عند ابسن فالمسرحية هي العرض ، والعقدة والمناقشة . لا بد من مناقشة المشكلة التي

¹ - نفس المصدر ، ص 149.

² -458p.. cit op. phyllis Hartnoll.

تتناولها المسرحية¹ انظر الشكل (2) و (3) . ويبدو ابسن في مسرحه أشبه بفيلسوف اجتماعي ، همه إثبات أثر المجتمع على الفرد ، وإمكانية انعكاس ذلك في رؤية هذا الفرد للأحداث. لم يكتف ابسن بالمسرحية الاجتماعية التي تناقش قضية المجتمع في كليته بل اتجه نحو الفرد ثم عاص في داخله وحاول رسم البناء النفسي لشخصياته بصورة واقعية لم يسبقه إليه احد وتتميز مسرحيات ابسن بخصائص ومواصفات واقعية ذات أصول فلسفية يمكننا أن نجملها في الآتي:

- 1- أمانه بأن الإنسان يمكنه أن ينقذ نفسه بنفسه وهو ما حاول ان يصوره في مسرحيته (براند) والتي يقول فيها البطل - (سواء كنت فقيراً أو غنياً فسأريد بكل طاقتي ... والإرادة وحدها تكفي) ويرى رشاد رشدي أن تركيز ابسن على النزعة الفردية توضح تاثره بـ " شوبنهاور"² إلا أن القارئ أن ابسن استطاع أن يبرز إرادة الفرد وحرية انطلاقاً من علاقة الفرد بالمجتمع.
 - 2- وينطلق ابسن من فلسفة محددة وهي أن الإنسان نتاج لبيئته لكن هذه البيئة الاجتماعية لا يمكن لها أن تتغير إلا بعد أن يتغير الإنسان نفسه، لذلك نجد أن ابسن يضع الخلاص الذي ينبع من نفس شخصياته هو الحل الوحيد للمشاكل الاجتماعية التي تتعرض لها.
 - 3- نلاحظ أن شخصيات ابسن وخاصة في مسرحيات المرحلة المتوسطة (المسرحيات الاجتماعية ، بيت الدمية ، الأشباح ، البطة البرية) تكافح في سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائفة ، وابسن في هذا يتفق مع الرومانسيين أمثال (جوته) و (شيللر) ولكن في حين كان الطريق إلي الحرية وهو هدم القيم الاجتماعية والزائفة قضية عامة للرومانسيين نجد أن ابسن يأخذ هذه القضية ويستخدمها موضوعاً في المسرحيات ويطبقها تطبيقاً عملياً على الحياة الاجتماعية فمثلاً نجد احد شخصياته في مسرحية (بيت الدمية) تقول (سأجد من منا على حق أنا أم المجتمع).
- ولقد أصبح مسرح ابسن المثل الأعلى للمسرح الواقعي.

¹ -بروك ، ميوريك ، ابسن النرويجي ، (ترجمة فؤاد كامل يوسف) ، مكتبة الفنون الدرامية تصدرها مكتبة مصر .

² -رشدي رشاد ، مصدر سابق ، ص 153.

ولقد انتشرت الواقعية في كل أنحاء أوروبا ففي إنجلترا ظهر جورج برنادشو (1856 -1950م) وفي روسيا ظهر انطوان تشيخوف (1860-1904م) . ثم تدريجياً بدأت الواقعية في التنوع إلى مدارس أخرى منها الرمزية والتعبيرية ذلك بعد ظهور جديدة في أوروبا أدت إلى تحولات جذرية في القارة الأوربية وهو ما ذهبنا إلى بحثه في الفصل الرابع إن شاء الله.

الفصل الرابع

التعبيرية

1920م

التعبيرية Expressionism:

1- نشأة التعبيرية :

نشأت التعبيرية كمدرسة فنية ضد الواقعية ، وهي في الأصل تمرد انتظم كافة ضروب الفكر والفن في القارة الأوروبية والتي ضاقت ذرعاً بصرامة الواقعية ، ولقد أطلق اسم التعبيرية على مجموعة من الرسامين يحذون حذو فان جوخ وقوقان وتعتبر مسرحية "الابن للكاتب الروسي هياسنكليفر (Hasenclever) أول مسرحية تعبيرية وهي من (عبر يعبر تعبيراً) وتعني أن الشخص يعبر عن رؤيته هو للواقع أو الحقيقة وفقاً لانطباعه. وجاءت التعبيرية عكس الواقعية في المسرح ، أي أن الواقع ذو المفردات المتعددة والمظاهر المختلفة بات لا يعنى شيئاً للمسرحين بعد أن ضاق به المخرجون خاصة والدراميون بصورة عامة. "ومادام الكاتب يسعى إلى تصوير هذه الحقيقة الدخيلة، فهو يختار الوسائل التي تكفل له التعبير الملائم لذلك نجده أحياناً يغير أو يشوه مظهر الأشياء "ويمكننا القول إن المدرسة التعبيرية تمثل بداية الأزمة الحقيقية للإنسان الأوربي في مطلع القرن العشرين حيث ازدادت العزلة وتفاقم الإحساس بلا جدوى اللغة ، بل بدأ النظر إلى اللغة على أساس أنها آلة غير جدية في توصيل الأفكار والرؤى ، لكل ذلك لم يعط التعبيريون اللغة في المسرح اهتماماً كبيراً كما هو الحال في المسرح (الواقعي) و الكلاسيكي (و (الرومانيس) ، واستعملوا لغة متقطعة ، لا تفيد في تطوير الحدث الدرامي أو القصة ، وكثيراً ما نجد (الصمت) يلعب دوراً كبيراً في بناء النص الدرامي ، واهتم التعبيريون بالإنسان وعزلته ، ووقوفه حائراً أمام بدأت تأخذ حيزاً كبيراً من المدينة الأوربية وتلعب دوراً كبيراً في ثقافة وحياة الناس اليومية.

لكن البداية العملية للتعبيرية ظهرت على خشبة المسرح عندما بدأ المخرج الروسي ماير هولد (Hold) في تخلص المسرح ومعماراه من أثاثات الواقعية، لتوفير مساحة كبيرة تمكنه من تحريك شخصياته المسرحية فوق خشبة المسرح (Stage) مثل الدمى (Puppets) وفقاً لنظريته في الإخراج التي أطلق عليها اسم (البايو ميكانيك).

بلاشك إن المعنى الفلسفي لهذه الحرة مرتبط بهروب الفنانين من الواقع إلى عالم الأحلام والاستغراق في الذات لدرجة أن شخصياتهم المسرحية لم تعد تظهر في شكل مسرحي واقعي كما هو الحال في المسرح التقليدي والواقعي ، بل في كثير من الأحيان جاءت في شكل دمي وأحلام لتعبر عن رؤاهم التعبيرية . وفي نظر التعبيريين أن الإنسان يسعى إلى الاكتمال و قادر على أن يكون عظيماً ونبيلاً ... ولكن الثورة الصناعية قد جعلت حياة الإنسان آلية. بل وجعلت الناس أنفسهم آلات يختلف أحدهم عن الآخر في سلوكه وأخلاقه. هناك بعد فلسفي آخر عميق لتيار التعبيرية وهو رفضها التام للواقعية التي تنظر إلى الإنسان كواجد من المفردات الواقعية لهذا الوجود والذي يمكن دراسته على ضوء واقعة وبيئته الاجتماعية. لهذا كله كان بحث التعبيريين منصّباً في النفس البشرية التي من شأنها أن توفر لنا التعبيرية تنظر إلى الفرد في أوج أزمته النفسية ، وبالتالي إن التعبيرية هي أول المذاهب المسرحية التي حملت إلينا تيار ملامح الفلسفة الوجودية ، وتيار التعبيرية في المسرح يكشف لنا حقائق هامة هدف إليها هذا البحث وهي:

أولاً: أنه بعد تيار التعبيرية أصبحت المسرحية الأوروبية أكثر احتكاكاً وملامسة للفلسفة، بل أصبح النص المسرحي أشبه ببيان فلسفي يعبر عن رؤية الكاتب حتى في الغالب ما تأتي أشبه بزفرة أو صرخة تعبر عن أزمة الإنسان الأوربي في القرن العشرين.

ثانياً: بظهور التعبيرية على خشبية المسرح Stageتخلقت المسرحية عن غالبية عناصرها التي اكتسبتها عبر تاريخها الطول من الكلاسيكية في مطلع القرن الثالث قبل الميلاد إلى الواقعية في الربع الأول من هذا القرن العشرين مروراً بالرومانسية عند القرن السابع عشر ، ويمكننا القول إن المسرحية والواقعية للمسرحية مثل التخلي عن مفهوم الفعل الأروسطي أو الشخصية الذي انحصر في الإنسان (Person) حيث أصبحت الشخصية مفهوماً عاماً يفيد في الحوار فقط مثل أن تكون رقماً أو حيواناً أو دمية على هذا النحو مثلاً:

(الشخصية 1-)

(الشخصية 2-)

خلاصة القول ما أن تيار التعبيرية مثل نموذجاً للتمرد على المؤسسة المسرحية على مستوى البناء الدرامي والكتابة المسرحية ، وهو ذات التمرد الذي نجده في نواحي الحياة الأوربية المختلفة في تلك الفترة.

ثالثاً: إن التعبيرية وبتطابقها مع التطور الفلسفي الوجودي والعدمي بالتحديد بدت أشبه بختامة تاريخ المسرح الأوربي ، في حركة موازية للوجودية كخاتمة للفلسفة الغربية حيث تأتي التعبيرية في المسرح أشبه بنهاية منطقية لعرض هذا التيار على خشبة المسرح.

ولقد اتجه التعبيريون إلى شكلين يعالجون فيهما مأساة الإنسان الحديث "أولهما إبراز النواحي والعوامل التي ساعدت على تشويه الإنسان وأحالته إلى آله... ومن هذه العوامل طبعاً أو أبرزها القيم الزائفة ... أما الاتجاه الثاني وهو لا يتضح في الدراما التعبيرية بنفس نسبة الاتجاه الأول فهو رسم الطريق إلى مستقبل أفضل"¹ ويعتبر الكاتب السويدي أوجست استراندبيرج (August Strindberg) 1829 - 1912م نموذجاً حقيقياً للكاتب التعبير ولقد كتب أكثر من خمسين مسرحية وهو يعاني حالة الجنون وأهم مسرحياته (الحلم) و (سونات الشيخ).

كما كتب استراند بيرج في مقدمة مسرحيته (الحلم) بياناً ينظر إليه الدارميون على أساس أنه بداية انطلاق التعبيرية في المسرح يقول فيه "لقد حاول المؤلف محاكاة شكل الحلم وهو الشكل الذي قد يبدو منطقياً ولكنه في الحقيقة غير ذلك . فأني شيء يمكن أن يحدث وأي شيء ممكن ومحتمل .

ولا وجود للمكان أو الزمان... وهناك خليط من التجارب والتخيلات والعبثيات"² هنالك إشارة للزمان والمكان وهذا أمر مهم للغاية وهو أن المسرحية التعبيرية بتخليها عن الزمان والمكان أضحت تعبر بصورة مباشرة عن عدمية الحياة والمعني التجريدي للحياة الأوربية، ولقد أصبحت المسرحية التعبيرية تعبر عن الثورة ضد المسرحية نفسها" ففي هذه المسرحيات التي يطلق عليها أحياناً أصحابها أسم (ضد المسرحية) أو اللامسرحية لا وجود للزمان أو المكان والشخصيات

¹ -رشيد ، رشاد ،مصدر سابق ، ص180،

² -نفس المصدر ، ص 181.

نجدها تغيير فجأة ودون سبب واضح¹ ، ويعتبر البعث (Absurd) محور المسرحية التعبيرية . وتعتبر الوجودية من أهم الفلسفات التي مهدت الحدث. وأهم كتاب الوجودية هما جان بول سارتر والبيركامي يقول سارتر "أنه لا وجود لقيم أخلاقية عالمية ولذلك فالإنسان يسير على غير هدى في عالم خال من الهدف وبناء عليه فكل منا حر ومسؤول فقط أمام نفسه. وعلى كل إنسان أن يبحث عن القيم التي تتلاءم معه ويلتزم بها ويتصرف وفقاً لها² ولقد عبر جان بول سارتر في مسرحياته الشهيرة (الذباب) و (لا مفر) عن هذه الفكرة التي لا تعطي أدنى اهتمام للقيم الدينية والأخلاقية وتتحرك في فضاء مسرحي حر معبراً عن عدمية الحياة.

أما البير كأمي فكان ينظر إلى الموقف الإنسان على أسا أنه (عبث) وهو يرى أن العبث ينشأ من الصراع بين آمال الإنسان ورغباته والعالم الذي لا معنى له والذي يحتم على الإنسان أن يجد طريقة وسط عالم من الفوضى.

وعبر عن ذلك في مسرحيته الشهيرة (سوء التفاهم) ، ولكن الباحث في مسرح كل من ساتر والبيركامي يجده لا زال محتفظاً بالشكل التقليدي من حيث البناء الدرامي والتكنيك الكتابي ، في حين أن كتاب العبث الذين خلفوهما عملوا على تحطيم الشكل التقليدي لكتابة المسرحية.

2- الوجودية والمسرح:

والوجودية من أكثر الفلسفات الغربية التي نقدت الواقعية المادية ، يرى الوجوديون أن الواقعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم إذ قرروا أن الفكر انعكاس للمادة ، وذلك في قولهم إن البنية العليا في المجتمع وليده البنية التحتية³ " أي أن الاقتصاد وعلاقات الإنتاج هما الأصل في البناء الاجتماعي ، وبالتالي إن أي تحول في هذه البنية من شأنه أن يؤدي إلى تحول آخر في البنية الفوقية ، ويقصد بها الأخلاق والعادات والدين... الخ.

¹ - نفس المصدر، ص 224.

² - رشيد ، رشاد ، مصدر سابق ، 226.

³ - هلال ، محمد عتيبي ، النقد الادبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة، بيروت - لبنان ، الطبعة الاولى ، 1973م ، ص342.

وترى الوجودية في ذلك تناقضاً كبيراً، بل هو التناقض الذي أقره الغالبية العظمى من الفنانين في تقديمهم للتفسير الاشتراكي للأدب والفن عامة والفلسفة الماركسية على وجه الخصوص إ أن التجربة توضح أن ليس للوضع الطبقي أثر جوهري في الظاهرة الإبداعية ويرى الوجوديون أن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم دائماً يمكن أن يحققها في المستقبل، وأن يعمل على تجاوزها باستمرار وكذلك يرى الوجوديون أن يصدر الأدب عن حرية إيجابية وهي أيضاً حرية قابلة للتحويل عن طريق الوعي، فالوعي الفردي من شأنه إكساب الموقف الإنساني قيمة. وبالتالي فهم ينظرون الوجوديون إلى الأثر الفني أو المنتج الأدبي بصفته عمل حر يتوجه به الكاتب أو الفنان إلى القارئ الحر ليشركه في خلق ما يريده المؤلف خلقاً صادراً عن الحرية في معناها الإنساني، ويرى الوجوديون أن تفكير الفرد ليس انعكاساً للمادة فالأشياء دائماً محكومة وليست حاکمة، أي أن الفرد هو الذي يخلق القيمة ويعطيها معناها الحقيقي، فهو بالتالي، الفرد وحدة يمتلك رؤيته الخاصة لموقف الأدبي أو الجماعي، ولكل ذلك نظر الوجوديون إلى الكتابة والإنتاج الأدبي بصفتهما (وعي خاص)، (وحرية خاصة) يحمل دعوة للآخرين للمشاركة والأدب هكذا في رؤية الوجوديين (موقف إنساني) وذاتي واجتماعي ليس شيئاً من الأشياء ولكنه وعي حي يتوجه به الكاتب إلى جمهور خاص، غير أن الكاتب قد يتوجه به إلى جمهور بعيد من موطنه ليصف له، من وراء الموقف الخاص، مثله الإنسانية. ولهذا يقسم سارتر "الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين جمهور واقعي وجمهور مثالي، وتوجه الكاتب إلى أي منهما يتحكم في صياغة معانية وتصوير جملة¹". ويقول جان بول سارتر: أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يمكن حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم². فإذا سجلت في لوحة مرسومة أو مقالة، ملامح وجهه في منظر من مناظر البحر أو الحقول، فأحكمت الصلة بين أجزائه، وأدخلت فيه قيمة من القيم، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه، فعندي، في هذه

¹ -هلاي، محمد غنيمي، مصدر سابق، ص 343-344.

² -نفس المصدر، ص 345.

الحالة ، وعي بأنني أنتجت هذا المنظر بأجزائه أي الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم دائمت يمكن أن يحققها في المستقبل وأن يعمل على تجاوزها باستمرار وكذلك يرى الوجوديون أن يصدر الأدب عن حرية إيجابية وهي أيضاً حرية قابلة للتحويل عن طريق الوعي، فالوعي الفردي من شأنه إكساب الموقف الإنساني قيمة . وبالتالي فهم ينظرون، الوجوديون، إلي الأثر الفني أو المنتج الأدبي بصفته عمل حر يتوجه به الكاتب أو الفنان إلى القارئ الحر ليشركه في خلق ما يريده المؤلف خلقاً صادراً عن الحرية في معناها الإنساني، ويرى الوجوديون تفكير الفرد ليس انعكاساً للمادة فالأشياء دائماً محكومة وليست حاکمة، أي أن الفرد هو الذي يخلق القيمة ويعطيها معناها الحقيقي، فهو بالتالي، الفرد وحده يمتلك رؤيته الخاصة للموقف الأدبي أو الجماعي. ولكل ذلك ينظر الوجوديون إلى الكتابة والانتهاج الأدبي بصفتهما (وعي خاص)، (وحرية خاصة) يحمل دعوة للآخرين للمشاركة والأدب هكذا في رؤية الوجوديين (موقف إنساني) وذاتي واجتماعي ليس شيئاً من الأشياء ولكنه وعي حي يتوجه به الكاتب إلى جمهور خاص ، غير أن الكاتب قد يتوجه به إلى جمهور بعيد من موطنه ليصف له ، من وراء الموقف الخاص مثله الإنسانية . ولهذا يقسم سارتر "الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلي قسمين جمهور واقعي ، وجمهور مثالي ، وتوجه الكاتب إلى أي منهما يتحكم في صياغة معانية وتصوير جملة¹ " ويقول جان بول سارتر: أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يمكن حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم². فإذا سجلت، في لوحة مرسومة أو مقالة، ملامح وجه في منظر البحر أو الحقول، فأحكمت الصلة بين أجزائه، وأدخلت فيه قيمة من القيم ، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندي ، في هذه الحالة ، وعي بأنني أنتجت هذا المنظر بأجزاء أي أحس بأنني أنتجت هذا المنظر بأجزائه أي أنني أحس بأنني ضروري بالنسبة إلي ما خلقت . ولكن الشيء الذي خلقته فنياً هو الذي يستعصي على هذه المرة: إ لا يمكن أ، اكتشاف وأخلق في آن

¹ -هاللي ، محمد غنيمي ،مصدر سابق ، ص 343-344.

² -نفس المصدر ، ص 345.

واحد ويرى سارتر أن وجود الآخرين أمراً ضرورياً ليحقق الأدب وجوده الكامل فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري، وهو الإنتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت واحد فلا وجود لفن إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم.

ولما كانت الوجودية جعلت من الإنسان محور النشاط في هذا الكون نجدها أيضاً جعلت من الإنتاج الأدبي والفني ، محور لأنا الكاتب. أي أن الكتابة شكل من أشكال (تعالي الأنا) وهذه الأنا المتعالية سوف تظل في حالة ركود سالب إذا لم يكتشفها الآخر بالقراءة وجعلها كياناً موجوداً وهو أمر فيه جانب مهم لفهم جان بول لمسألة الكتابة والإبداع، وما لاحظناه يؤكد على عزله الإنسان حتى في حالة الإنتاج الإبداعي، وأن الآخرين هم الذي يكتشفون المبدع ودونهم لما اكتشف المبدع (أنه) التي تبنت في إنتاجه الأدبي أو الإبداعي ويقوى للإدراك والخلق، وهي تكمن في حتمية المؤلف وإنتاجه معاً. فإنتاجه حتمي لأنه بالضرورة متعال، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التي يجب أن يكون القارئ لها في حال انتظار وملاحظة، والمؤلف كذلك حتمي لا لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب (أي يبرزه للوجود) بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق (أي أنه ينتجه) وموجز القول إن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه، يكتشفه في الخلق ويخلقه بهذه الاكتشاف.

ولقد عبر جان بول سارتر عن أفكاره هذه في مسرحيته الشهيرة (لا مفر أو الجحيم هو الآخرون) وفيها يكتشف سارتر عن رؤيته العدمية لمسألة الحرية، إذا يقوم فيها بتصوير يوم واحد من أيام الجحيم، أي أن شخصيات المسرحيات جميعها ميتة، فمنذ انفراج الستار نرى ثلاثة شخصيات داخل غرفة قصد بها الجحيم ثم رويدا رويداً تكتشف الشخصيات الثلاثة أنه لا مخرج لها من هذا المكان ويزداد الجحيم وتبرز حاجة كل واحد منهم إلى الآخر ، فليس هناك واحد من هؤلاء الثلاثة بمقدوره أن يعيش في وحدته بل هناك حاجة حتمية للآخرين ، لدرجة أن صار كل واحد منهم عذاباً وجحيماً للآخر.

2- البعث واللامعقول في المسرح:

العبث واللامعقول تياران مسرحيان يصبان في مفهوم (العلم Nothingness) الذي يرتكز على الفلسفة الوجودية الملحدة لجان بول سارتر. وبهما تقف الظاهرة المسرحية الأوروبية اليوم كشاهد على أزمة الحضارة الأوروبية ويكشف تيار العبث عن جوانب فكرية ودرامية توضح إلى أي مدى تحول المسرح إلى نظام احتجاج ورفض للحياة الاجتماعية والسياسية عامة ذلك بعد أن وقف الفنان الأوروبي على حقيقة (لا معني) الحياة الأوروبية، واللامعني هو جوهر كل مسرح العبث واللامعقول. كما يقوم هذا التيار على نقص الفكرة المسرحية تماماً ، ويسعى كتاب مسرح اللامعقول مثل صمويل بيكت إلى تهشيم البناء الدرامي والتقليدي للمسرحية ويقول يونسكو في ذلك "إن الدراما منذ الإغريق تسير في طريق واحد لم يتغير وهو عرض مشكلة وإيجاد حل لها . فهي كالقصة البوليسية تتطور من نقطة إلى النقطة التي تليها. والكاتب هو المخبر الذي يكشف عن المشكلة إلى أن يجعلها حلاً. وإخضاعه الحياة للمنطق يزيّفها¹" في رأي يونسكو أن الحياة ليست بهذه البساطة ولأنها مليئة بالمتناقضات سواء في الوجود الاجتماعي ، أو الوجود الكوني لذلك هدف كتاب مسرح اللامعقول إلى إلغاء منطق الدراما من (بداية ووسط ونهاية) فضلاً عن تمردهم على مفهوم (الوحدة العضوية) من وحدة فعل وزمان ومكان ، إنهم يعتقدون أن أي دراما تقوم على البناء المنطقي هي دراما مفروضة على الحياة ولما كانت الحياة في رؤيتهم هي حزمة مناقضات ينبغي أن يعبر عنها الكاتب بمسرح غير منطقي في فعله وشخصياته . ويرى يونسكو " أن الحقيقة التي يصورها الخيال لها معني أكثر من الواقعية² " لأن الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم ونتخيل وفيما نخفي ... وفي كل هذه الأشياء مجتمعه وما يصنعه الخيال تتحكم فيه قوانينه الخاصة به النابعة من رؤياه ... وهذه القوانين هي قوانين الحقيقة الكلية المطلقة ... ولذلك فالمبرر الوحيد للعمل الفني ليس المعني الوحيد الذي نستخلصه منه بل

¹ - رشدي، مصدر، سابق، ص 241-245.

² -رشدي، رشاد، مصدر سابق، 243.

العمل الفني نفسه ... وهو العمل الذي يستمد كيانه من ذاته فقيمته مطلقة تماماً مثل الشجرة كما يقول يونسكو التي لا يمكن أن (تفصح عن نفسها إلا بكوها شجرة) ... "والعمل الفني ليست له قيمة نسبية لأنه ليس قيمة تعبيرية أو تمثيلية. فالعمل الفني لا يمثل إلا نفسه ولا يعبر إلا عن نفسه ولا يقوم وإنما يكون¹ هذه الثورة ضد الواقع ما هي إلا تعبير آخر عن فقدان يونسكو لمعنى الحياة ، فأصبحت الحقيقة لا تتطابق مع الواقع ، بل هناك حقائق يعبر عنها الفن هي حقائق غير واقعية حقائق لا تنتمي إلى عالم الظواهر والوقائع المحسوسة التي تشكل المعارف اليومية للكائن البشري، لذلك فإن (مسرح اللامعقول) يرفض أن تكون له خصائص معقولة بغية التخلص من المعنى الواقعي المحدد والمعنى العلمي للأشياء. يمكن النظر إلى مسرح (جورج برناردشو) ومسرح (هنريك ابسن) الذي يعرض المشكلة بمنطق علمي ثم يجد لها حلاً عند نهاية الأمر . ومن أشهر مسرحيات اوجين يونسكو مسرحية (الكراسي) وقال عنها "أن موضوع الرواية هو (العدم) أو (اللاشيئية) التي تتعكس في الكراسي الخالية والمسرح الخالي والحياة الفارغة التي تصورها المسرحية ... ، المسرحية أيضاً توحى باستحالة الاتصال أو التعبير عن تجربة مر بها الإنسان آخر- وهو ما يتضح في نهاية المسرحية أي في الخطبة التي يلقيها الخطيب الأصم الأبكم والمسرحية بهذا تعبر تعبيراً صادقاً عن النظرة العبثية للوجود⁽¹⁾ كما كتب يوجين يونسكو مسرحيات أخرى عديدة منها (المغنية الصلحاء)، و(الدرس) و(ضحايا الواجب) و(المستأجر الجديد) و(الخرتيت القاتل).

ويعتبر (صمويل بيكت) هو الآخر من أشهر كتاب العبث وأشهر مسرحياته (في انتظار جودو) التي ترجمت إلى أكثر من لغة وهي مسرحية الانتظار والأمل والتوقع الذي لا ينتهي إلى شيء. بل أن كل الأشياء مشكوك فيها بما في ذلك معنى الحياة نفسها وكذلك معنى كل تجربة غامض وغير مجد ويحمل أكثر من

¹ - نفس المصدر ، ص 244.

(1) (رشدي رشاد) ، مصدر سابق ، ص247.

معنى وأكثر من تفسير ويرى (بكيث) ضرورة إشباع هذا (اللامعنى) في شكل المسرحية وتكنيكها.

لم يقف تيار مسرح (اللامعقول) في حدود فرنسا فقط بل انتشر في كافة أنحاء أوروبا وأمريكا كما تأثر به عدد من الكتاب العرب والأفارقة المعاصرين. ونجد في إنجلترا هارولدبنتر (Harrold Pinter) 1930 ومن أشهر مسرحياته (الحارس) التي يكشف فيها عن الوجدان الإنجليزي داخل شخصياته المضطربة نفسياً والتي لا تقوى على شيء سوى الهذيان، وفي أمريكا نجد الكاتب (ادوارد ألبى) 1930م ومن أشهر مسرحياته (الحارس) التي يكشف فيها عن الوجدان الإنجليزي داخل شخصياته المضطربة نفسياً والتي لا تقوى على شيء الهذيان، وفي أمريكا نجد الكاتب (أدوارد ألبى) 1928 ومن أعماله المسرحية (قصة حديقة حيوان). وفي سويسرا فريدريك دورنيمات 1921م ومن أعماله المسرحية (الزيارة) ولقد أصدر دورنيمان بياناً شهيراً عبر فيه عن رؤيته العدمية قال فيه (السائد الذي أراه في كل مكان هو الفوضى ولذلك فأقضي ما يستطيعه الإنسان هو أن يجد الشجاعة الكافية لمواجهة الحياة واحتماله). ويعتبر تيار اللامعقول أحدث التيارات المسرحية وتحتة يندرج عديد من الكتاب المسرحيين المعاصرين وبحديثنا عنه نكون قد ختمنا هذا الفصل عن (التعبيرية) كمدرسة فكرية درامية تعكس لنا تأثر الدراما بالفلسفة الوجودية الغربية في هذا الربع الأخير من القرن العشرين والتي قامت على نقيض المسرحية التقليدية التي بدأها بنظرية أرسطو طاليس في المسرحية الكلاسيكية ثم الرومانسية والواقعية.

ولكأن المسرح الغربي في شكله العبثي والعدمي، يقف على لا معقولية التجربة الأوروبية عند مشارف القرن الحادي والعشرين، ويسدل الستار على واقعيته في مشهد مسرحي رافض للحياة الأوروبية وهو مشهد جدير بالتأمل والتقويم وهو ما أفردت له الفصل الخامس من هذا البحث.

الفصل الخامس

نظرية الدراما: رؤية إسلامية

نظرية الدراما رؤية إسلامية:

يجد الباحث في تاريخ المسرح أن نشأة الدراما اليونانية (Greece drama) كانت نشأة وثنية، حينها كان عبده الإله ديونيسوس يقدمون له بعض التراتيل والأنشيد التي تسمى 'Dithyrambous'⁽¹⁾، إلا أن هذه التراتيل تطورت إلى مرحلة الأداء التمثيلي على شخص يدعى تيسبيس (Thespis) في القرن الخامس قبل الميلاد وهو "شاعر يوناني يعتبر مؤسساً للدراما، وأول من استقل الممثل في مسرحياته. نال أول جائزة في أثينا عام 534 ق.م (2) "والي تيسبيس هذا ينسب فن التمثيل (فن تيسبيس) The Thespian Art⁽³⁾ وما قام به تيسبيس هو تقليد الإله ديونيسوس ودخوله في حوار مع الكهنة، أي أن تيسبيس أول من أدخل الحوار أحد العناصر الأساسية للمسرحية.

لكن ذلك المشهد هو أصلاً أحد مشاهد عبادة الأوثان بالنظر إليه من الرؤية الإسلامية ودين التوحيد. هو ذات المشهد الذي انبثقت منه الدراما اليونانية القديمة. إن تمرد (تيسبيس) على نمط عبادة الإله ديونيسوس وقومه ينظر إليه عدد من النقاد الغربيين على أساس انه خطوة ثورية وحتمية تاريخية لنشأة الدراما المسرحية. لكن عند النظر إلى تلك الخطوة بعين التمحيص نجد أن تيسبيس خرج بالدراما اليونانية من عبادة الأوثان إلى الإلحاد !!! فمثلاً وعلى سبيل المثال إذا ما قارنا موقف تيسبيس وما قام به سيدنا إبراهيم عليه الصلاة والسلام لوجدنا الفرق كبير وواضحاً فبينما تغمص تيسبيس شخصية الإله (ديونيسوس) أكبر أصنام وآلهة الإغريق رفض سيدنا إبراهيم عبادة الأصنام والأوثان ودعي قومه إلى عبادة إله واحد صمد (إنما تعبدون من دون الله أوثاناً وتخلقون إفكا) العنكبوت 17. ثم حطم كل الإله ووضع الإله على أكبرهم في موقف يدعوهم للتأمل (وإذ قال إبراهيم رب اجعل هذا البلد آمناً وأجنبني وبني إن نعبد الأصنام) إبراهيم، 35.

(1) هذا البحث ، ص2..

(2) Harnoll, Phyllis, Op, p945

(3) Ibid, p945

إن النشأة الوثنية للدراما الإغريقية امتدت على أيدي الكتاب اليونانيين الأربعة المشهورين سوفكليس (496-406م)، ايسخيلوس (525-456)، يوربيوس (484-380)، وارسطوفانيس (484-380) الذين استنقوا شخصياتهم من الأسطورة اليونانية القديمة. وهي دراما تمثل نموذجاً حقيقياً لانبثاق النص من (الميثولوجيا اليونانية) وهو ذات الشيء الذي جعلها أقرب إلى وجدان المشاهدين في ذلك الوقت.

إن المسرح في تلك الفترة كان نظاماً للحياة وهو أشبه بالعبادة ولم يكن نمطاً من أنماط الثقافة التي تقع في هامش الثقافة والدولة كما هو الحال في الدولة الأوربية الحديثة.

ومن هذا المسرح في تلك الفترة كان نظاماً للحياة وهو أشبه بالعبادة ولم يكن نمطاً من أنماط الثقافة التي تقع في هامش الثقافة والدولة كما هو الحال في الدولة الأوربية الحديثة.

ومن هذا المسرح الأسطوري ذي الجذر الوثني استخلص (ارسطو طاليس) نظريته الدرامية في فن كتابة المسرحية التراجيدية التي تم استعراضها في الفصل الأول من هذا البحث، ثم ما لبثت أن انتشرت هذه النظرية عبر التاريخ وأصبحت عناصرها أساساً للمسرحية أشبه بالكائن العضوي "التي تتطور حتى تحقق شكلها الطبيعي ثم تموت أو تنتهي"⁽¹⁾ "لذلك نجده يقول أنها" تقليد لفعل ذا طول معلوم⁽²⁾ أي إن يكون فعلاً ذو بداية ووسط ونهاية، وكذلك ينظر ارسطو بالتحديد، لكل ذلك يجعل أرسطو طاليس من مسرحية أوديب ملكاً نموذجاً ومثالاً لنظريته.

ومن هنا تبرز منظومتنا الإسلامية في نقد نظرية أرسطو طاليس الدرامية وهي كما لاحظ اشتملت على عدد من العناصر أهمها:

1. الفعل.

(1) هذا البحث ، ص6.

(2) البحث ، ص2.

2. الشخصية.

3. الزمان والمكان.

وهي عناصر متداخلة مع بعضها لكل ذلك سوف أقدم فيما يلي نقداً لهذه العناصر تبعاً، من منظور إسلامي.

1- الفعل الدرامي في التصور الإسلامي:

لقد حصر أرسطو طاليس الفعل الدرامي في المستوى التجريبي فهو يقول "المأساة هي محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم⁽¹⁾، ثم يذهب إلى حد القول (التام هو ماله بداية ووسط ونهاية) والسؤال هو هل كل الأفعال النبيلة والتامة ذات بداية ووسط ونهاية؟ أم أن هناك أفعالاً يتعذر التحقق من بدايتها ووسطها ونهايتها؟.

وردنا على ذلك أن الفعل الارسطي الدرامي، هو فعل حسي، لأن الأفعال التجريبية والمحسوسة والمرئية وحدها هي التي يمكننا أن نتحقق من بدايتها ووسطها ونهايتها. هناك أفعال نبيلة وجليلة ليست قابلة للتجريب وثمة أفعال محلها الحدس والوجدان فهي أيضاً غير قابلة للتجريب وثمة أفعال كونية لا يمكن للعقل الإنساني أن يحددها أو حتى إدراكها. فالنية مثلاً في الإسلام فعل.

إن مفهوم الفعل في الإسلام يختلف اختلافاً كبيراً عن مفهوم الفعل عند أرسطو طاليس فالإنسان مكرم في الإسلام ومستخلف في الأرض وليس مكرهاً ومجبوراً كما هو الحال في الأسطورة اليونانية ولا مغضوباً عليه من قبل الآلهة تظل تطارده لتتال منه كما وهو الحال في شخصيات المسرح اليوناني (أوديب) مثلاً. والعبد المؤمن يتحرك في مدى فعل لا ينتهي في هذه الحياة الدنيا بل يمتد إلى الحياة الآخرة، أي أن الفعل في هذه الحياة الدنيا هو فعل مشروط باكتماله في اليوم الآخر (فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره) الزلزلة الآية 6،7.

وجزاء العبد عن فعله قد يؤجل إلى ذلك اليوم فمن هذه النظرة يبدو الفعل الارسطي فعلاً محدوداً يتحرك في بعدين هما البداية والنهاية محتويًا في حدود

التجريب الدنيوي لكن الفعل في الإسلام له أكثر من بعدين، له (بداية) و(النهاية) و(غيب) أنظر الشكل (2) و(4) وهذا البعد الثالث هو ما لم تطاله المسرحية اليونانية والأوربية على الرغم من احتشادها بالصراع والحوار.

أما الفعل الذي أتبنت عليه القصة في القرآن الكريم، تجاوزاً لحدود المكان والزمان الماديين إلى (مكانية) غيبية تصب في واقعية الغيب وإيمانية التصديق.

لذلك يجد المتأمل القصص القرآن الكريم أن هناك مساحة وفضاء أرحب للفعل يتجاوز الحدود الارسطية الضيقة ذات المنطق الصوري ذي في قوله تعالى: (وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكَ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ فَاَلْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا إِنَّ فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا كَانُوا خَاطِئِينَ) (القصص: 7،8). وكان الفعلان (ألقيه و) (التقطه) متتاليان من حيث الترتيب الزمني فما أن أقلت به في الماء حتى التقطه آل فرعون، لكن الواقع في الأمر غير ذلك إذ لا بد أن ثمة أحداثاً كثيرة وأفعال مر بها سيدنا موسى، لكن هذا الاختصار يفيد المتأمل ويدفع بالتصديق والإيمان إلى رحاب الحدس والتوحيد.

وكما هو الفرق كبير والاختلاف بائن بين مفهوم الفعل في الإسلام ومفهوم الفعل الدرامي عند أرسطو طاليس، كذلك الفعل الدرامي في المسرحية المعاصرة لانه (فعل عدمي) كما هو في مسرح (جان بول سارتر) و(البيركامو) لا يشتهبه تعاليم الإسلام في شيء.

فمسرح اللامعقول والعبث يقوم على أصول الفلسفة الوجودية وهي فلسفة تقرر (العدم) Nothingness ، وتحله محل (الوجود) وهو إنكار وإلحاد حكم الإسلام واضح فيه. لذلك جاءت الأفعال في مسرح (اوجين يونسكو) و(صمويل بيكت) مؤسسة لمنظومة لا جدوى الحياة وهي منظومة ضد الحياة ولا تقرها التعاليم الإسلامية.

2- الشخصية المسرحية: مفهوم إسلامي:

لقد كرم الله سبحانه وتعالى الإنسان، ورفع درجة، واستخلفه في الأرض (إذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك

الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني اعلم ما لا تعلمون) البقرة (30) كما وهبه سعة من العلم والمعرفة (وعلم آدم الأسماء) البقرة (31). لكن الشخصية الدرامية في المسرح الغربي جاءت دائماً مأساوية لا تخلو من عيب من عهد أر سطو طاليس إلى جان بول سارتر، فالبطل التراجيدي العربي يموت من أجل هدفه بعد صراع مع الآلهة كما هو الحال في (أوديب)، لكن بلا شك إن أوديب ليس بطلاً في المنظور الإسلامي وكذلك (اجامنون).

لكن الشهيد مثلاً، بطل إسلامي لأنه يتجاوز حدود الفعل الدنيوي إلى حدود الغيب (وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرَزَقُونَ) (آل عمران:169) فالشاهد حياً بالمعنى الإيماني والتوحيدي وبالتالي هو بطل أنجز (فعلاً) يرفعه من المكان الدنيوي إلى المكان الغيبي ومن الزمان الدنيوي إلى الزمان الغيبي إذا فمفهوم الشخصية في الإسلام يختلف اختلافاً كبيراً عن ذلك المفهوم الذي نجده في الدراما الغربية وبالتالي إن كان هناك أي فهم إسلامي للشخصية الدرامية ينبغي أن ينطلق من هذا الفهم الإسلامي للشخصية. وهي بالتالي رؤية تجعلنا دائماً في محل النظرة النقدية إلى أنماط هذه الشخصيات التي حلفت بها الدراما الغربية، إن مفهوم الشخصية في الدراما الأوروبية ينطلق من التعاليم الفلسفية الغربية فهي فلسفة تتراوح بين الميثولوجية (الوثنية) و(العلمانية) كما أقرتها الفلسفة المادية و(الإلحادية) كما هي في وجودية سارتر وهي كلها مفاهيم تتناقى وتعاليم الإسلام. فبينما جاءت شخصيات كل من كتاب المسرح اليوناني أصل ميثولوجي معبرة عن علاقة الشخصية المسرحية بالمفهوم العام للحياة في الدولة الاثينية لتوضيح لنا إن المسرح كان نظاماً لفهم الحياة العامة، أيضاً كان نظاماً لفهم الحياة العامة، أيضاً جاءت شخصيات المسرح الرومانسي الواقعي باحثة عن فلسفة للحياة مكتشفة لقضايا المجتمع كما نجد ذلك في مسرح كل من تشيخوف وابسن وبرناردشو، وكما التزمت شخصيات المسرح العبثي ومسرح اللامعقول بالأزمة الفكرية والحضارية للإنسان الأوروبي وهو ما نجده في شخصية (جان بول سارتر) و(البير كامو)، إن الشخصية المسرحية لا يمكن أن تتوافق توافقاً تاماً مع بقية عناصر المسرحية إلا إذا جاءت معبرة عن هذه العناصر

مختلفة، لأن الدراما فن الشخصية وبمعنى آخر إذا ما نظرنا إلى كل هذه الشخصيات في الدراما الأوربية مجتمعة داخل نسقها الثقافي والفكري وبنيتها النفسية والاجتماعية لا تضح لنا الاختلاف التام والكبير بين الشخصية في المفهوم الإسلامي والشخصية في الفلسفات الأخرى.

ويجد الباحث في هذا المجال إن المفهوم (Character) الذي يعني شخصية ليس قاصراً على الإنسان (person) إذ إن في كثير من الدراما الغربية لعبت بعض الكائنات الأخرى دور الشخصية المسرحية وهو ما نجده في الدراما التعبيرية.

3- الزمان والمكان: مفهوم إسلامي:

ظرفاً الزمان والمكان من أهم عناصر المسرحية إذ لا يمكن لأحد إن يتخيل حدثاً ما دون مكان وزمان، لأن الدراما تعني بحياة الناس وهي كلها علاقات غير مجردة وان ذهب التجارب المسرحية المعاصرة- التعبيرية مثلاً- إلى تجريد هذيه الظرفين.

يقسم النقاد الزمن المسرحي إلى ثلاثة أنواع وهي:

1- الزمن التاريخي:

ويقصد به التاريخ الذي وقعت فيه الأحداث المعنية والمحددة التي تدور حولها الأحداث المسرحية.

2- زمن العرض:

ويقصد به الزمن الذي يستغرقه العرض المسرحي الواحد على خشبة المسرحية وهو ذات الزمن الذي يمكنه المشاهد داخل الصالة وربما امتد إلى أكثر من ساعتين.

3- زمن القصة:

وهو الزمن الداخلي للعرض المسرحي الواحد، إذ بينما يجلس المشاهد ثلاث ساعات يرى عرضاً لأحداث يوم كامل (مثلاً في مسرحية خطوبة سهير للكاتب السوداني حمدنا الله عبد القادر يجلس المشاهد ثلاث ساعات لكنه يرى أحداث يوم

كامل كلها تتعلق بقصة خطوبة سهير من الصباح الباكر وتنتهي بموعد صلاة العشاء وهو يوم حدث في السبعينات من القرن العشرين) وهذا الزمان هو الذي حدده أرسطو طاليس بـ(دورة شمسية واحدة).

ومن زمن القصة هذا يبرز وجه الاختلاف بين الرؤية الإسلامية والارسطوية التي قامت عليها الدراما الغربية وبالمقارنة مع الزمن القصصي في القرآن الكريم لوقفنا على حقيقة ضيق الفضاء في قصص القرآن الكريم يأخذ مساحة واسعة ورحبة تخرج من الحيز المحدود والتجريبي والحسي انظر قوله تعالى (وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا) (الكهف:25) وهذا زمن مضى على شخصيات تمثل المعنى التوحيدي للقصة في القرآن الكريم (وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُو مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا هَؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا) (الكهف:15،14).

إن مثل هذا الزمان يحتاج عرضه على خشبة المسرح إلى تقانة عالية، وإلا لما تمكن المشاهد أن ينتقل في أقل من برهة نقلة واحدة تقدر بثلاثة مائة ألف سنة أو أكثر. فالدراما الغربية لازالت أسيرة لمعمارها الإيطالي الذي تطور من العمارة الرومانية والتي ورثت المسرح اليوناني (الدائري). فالزمان والمكان اللذان يمكن عرضهما في مثل هذه العمارة هما ما تسمح بهما هذه العمارة وأجزائها مثل الخشبة (Stage)، كواليس (Wings)، ستارة (Curtian)، واجهة، وصالة (Atodurien).

إن التقانة المسرحية عاجزة عن أن تغطي أو تعرض الزمان القصصي في القرآن الكريم. لأن العمارة المسرحية ورغم تاريخها الطويل ظلت تعرض أحداثاً تدور في بعدين فقط هما زمان ومكان دنيوان وأما الزمان والمكان الفيبيان سيظلان محور السؤال وجوهر البحث الإسلامي في هذا المضمار.

خلاصة القول أن للمسرحية الأوروبية خصائص فلسفية وأسس فكرية تفيدنا في تحليلها تحليلاً دقيقاً كما أنها تفيد الباحث المسلم في النظر إلى عناصر هذه الظاهرة بمستوى نقدي.

فما المسرح إلا ظاهراً ثقافية أفرزتها الحضارة الغربية ذات الجذور اليوناني فليس من الضروري أن تتبعه بقية الأمم وتحذو حذوه فلكل أمة من الأمم ولكل مجتمع من المجتمعات الثقافية ومنظوماته الفكرية، فإذا ما بحثت هذه الأمم أو تلك المجتمعات في ثقافتها وحضارتها لاكتشفت عناصر فرجتها ودراماتها.

وفي السودان ينظر الدراميون إلى حلقة (النوبة) بصفتها ممارسة تحتوى على عديد من عناصر الدراما، وهي نظرة فيها رؤية تأصيلية، وهو ذات الشيء الذي يقوم به عدد من الدراميون والمسرحيون على وجه الخصوص، إن كانت (النوبة) وما بها من أزياء وأدوار وحالات ما هي إلا وسيلة بتوسل بها العبد المؤمن إلى إحداث معايشة حدسية ووجدانية تفيده وتعينه على ذكر الله سبحانه وتعالى وعبادته أرى أنها من أعظم أنواع الدراما التعبيرية التي استفادت من الثقافة الشعبية للأمة السودانية.

خطة البحث:

لقد بدأت المسرحية الغربية البحث عن الحقيقة في ذلك أثر الفلسفة الغربية نفسها حيث بدأت المسرحية الغربية فتيه منتمية لجذورها وتراثها الميثولوجي، فجاءت روائع المسرح الإغريقي على يد الكتاب الأربعة المشهورين سوفوليكس، وأيخيلوس، يوربيدس وأرسطو طاليس. وهي المسرحية الكلاسيكية التي بني عليها أرسطو طاليس نظرية عن التراجيدية التي امتدت حتى منتصف القرن السابع عشر على يد رواد الكلاسيكية العائدة أمثال ج. درايدن وكاستنففترو. ويمكننا القول إن المسرح في تلك الفترة كان نظاماً للحياة، لم تتفصل عراه عن التراث الغربي الأمر الذي جعله أقرب لوجدان المشاهد الغربي، المرتكز على الفلسفة الإغريقية، وهو ما استعرضناه في الفصل الأول من هذا البحث.

لكن عندما هبت رياح التغيير في الفلسفة الغربية، وبدأت نزعة الخروج من سلطة أرسطو طاليس تحتاج أوروبا وبظهور الفلسفة المثالية التي دعت إلى النزعة الفردية، وإحلال الوجدان والعاطفة محل العقل والتأمل، أيضاً بدأ المسرح الغربي هو الآخر في البحث عن مذهب لتفسير الظواهر الاجتماعية المختلفة فجاءت المدرسة الرومانسية لتعبر عن تيار عاطفي في الإدراك والخيال وهو ما توصلنا إليه في الفصل الثاني من هذا البحث خاصة في ما وضحناه عن أثر كل من (كانط) و (هيجل) على كل من الكاتب والناقد الإنجليزي (كلوردج) والفرنسي (دينيس ديدرو).

ثم ما لبث أن اتجهت الفلسفة الغربية إلى التجربة في رحلة البحث عن المعني فأنعكس ذلك على المذهب الواقعي للمسرحية، وهو ما أثبتناه في الفصل الثالث تأثر الكاتب النرويجي هنريك ابسن بالفلاسفة الوضعيين أمثال أوجستن كونت.

لكن كالعادة ما أن وقف العقل الغربي على حدود التجربة، وعدم تمكنها من إعطاء معني الحياه وحقيقتها، حتى جاءت الوجودية معلنة عن (الحرية الفردية) ثم رفع جان بول سارتر (العدم) كمنظومة فلسفية بدلاً عن الوجود، فجاء المسرح

أيضاً معبراً عن (العدمية) و (العبث) و (اللامعقول) على يد كل من (يوجين يونسكو) و (صمويل بيكت) و (البيركامو)، ولقد أفردت الفصل الرابع لهذا النوع من المسرحية التي جاءت تحت مصطلح التعبيرية.

إن هذه الرحلة الطويلة للمسرحية التي تقلبت فيها بين العقل تارة والوجدان تارة أخرى ثم الشك والإيمان التام بمقدرات العقل والوجدان، يفتح أمامنا الباب للنظر إلى هذه التجربة برؤية نقدية منطلقة من فكر آخر كمرجعية نقدية، وهو ما قمت به في الفصل الخامس من هذا البحث بعنوان (نظرية الدراما رؤية إسلامية). خلاصة القول إن المسرح بدأ (نظاماً للحياة) في الدولة الأثينية القديمة، ثم أصبح نظاماً لـ(البحث عن الحياة) منذ منتصف القرن السابع عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر، ثم صار المسرح أسلوب احتجاج (ضد الحياة) منذ الربع الأول من هذا القرن العشرين وهو الآن يقف على رصيف فكري واحد مع الفلسفة الغربية معلناً عن أزمة الإنسان الغربي وحضارته، بعد أن أعلنت الوجدانية عن أزمة الفكر الغربي وتسرب (العدم) و (العبث) إلى وجدان الإنسان الغربي.

المراجع:

1. أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن البدوي، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى، 1973م.
2. أدهم على، بين الفلسفة والأدب، الناشر دار المعارف كورنيس النيل - 1119 القاهرة ج.م.ع، الطبعة الأولى، (بدون تاريخ).
3. الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني مسرحيات يوربيدوس، ترجمة أمين سلامة، الجزء الثاني، الناشر مكتبة مدبولي 6 ميدان طلعت حرب، الطبعة الأولى، 1988م.
4. استانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، (بدون تاريخ).
5. برادبروك، ميوريل، ابسن النرويحي، ترجمة فؤاد كامل وكامل يوسف، مكتبة مصر، الطبعة الأولى، (بدون تاريخ).
6. هلال، محمد غنيمي، النقد الادبي الحديث، دار الثقافة - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1973م.
7. نيكول، الأرديس: المسرحية العالمية الجزى الرابع، ترجمة الدكتور شوقي السكري، الطبعة الأولى، (بدون تاريخ).
8. سارتر، جان بول: ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمى هلال، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية 165 شارع محمد فريد - القاهرة، الطبعة الأولى، 1971م.
9. سولدريز، جيروم، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، (بدون تاريخ).
10. رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو طاليس إلى الآن، ملتزم الطبعة والنشر، مكتبة الأنجلو المصرية 165، شارع محمد فريد، الطبعة الأولى، (بدون تاريخ).

1. References:

1. Bentley, Eric: The playwright as thinker, first edition. New York, 1955.
2. Bentley, Eric: What is theatre? New York: Atheneum, 1968.

Methuen, 1969.
3. Esil. Chairi: Land mark of contemporary Drama. Herbert Jenkins Limited, 1965.
4. Gassner, John, and Quinn, Edward, eds: The reader's encyclopedia of world drama. New York: Crowell, 1969. Methuen, 1970.
5. Hartnoll, Phyllis: The Oxford Companion to the Theatre, Third edition, OUP. 1967.
6. Hartnoll, Phyllis: A Concise history of the theatre, Thomas and Hudson, New York, 1968.
7. Hartnoll, Phyllis: The Concise Oxford Companion to the theatre,

Second edition. New York press, 1978.
8. Hobson, Harold: Theatre, Longmans, 1948. Theatre 2. Longmans, 1950.
9. Rossiter, A.P.: English Drama from early times to Elizabethans. Hutchenson, 1966.

ذروة



نهاية

أوسط

بداية

نروقة

بداية

1 نحو نظرية للمسرح التتموى من أجل ثقافة السلام

مقدمة في مفهوم المسرح التتموي:

المشاكل تورث لكن الحلول تخترع. والمسرح التتموي هو حل يتم اختراعه بتوظيف الأشكال الثقافية والأجناس الإبداعية المتعددة وسط المجموعات البشرية بغية تنشيط عناصر التنمية البشرية Human Growth لتوصيل بعض المفاهيم التتموية مثل البناء، التعليم، الصحة، حماية البيئة، ونشر ثقافة السلام المختزلة داخل عناصر الثقافات تلك فالعملية الدرامية التي نطلق عليها تعبير (المسرح التتموي Developmental Drama /Theatre) تحتاج لمقدرة فكرية عالية خيال

إبداعي ثر بالإضافة لمعرفة دقيقة بطبيعة أفكار وقيم الشعوب والمجموعات البشرية المختلفة والمستهدفة ببرنامج التنمية لا بد من أن يكون كل ذلك مصحوباً بموهبة درامية كبيرة. لأن المسرح التنموي يتعامل مع المكونات الثقافية، المتعددة. يعرف الدكتور أوبيو موما، أستاذ الدراما بجامعة نيروبي _كينيا المسرح التنموي قائلاً "فالدراما أو المسرح التنموي Developmental Drama /Theatre في العادة توظيف لأشكال الفنون الشعبية بخيال واسع وحذر كبير لأن برنامج المسرح التنموي يهدف إلى بث الوعي الثقافي والتحول لدى المجموعات المستهدفة بغية التطور والتنمية البشرية Human Growth ومجال المسرح التنموي مجال خصب يجد اليوم رواجاً كبيراً في كافة أنحاء العالم والدول الإفريقية على وجه الخصوص، هذا بالإضافة للجدل الأكاديمي الذي وفره تيار المسرح التنموي بين الدراميين الأفارقة والذين يرون أن دور الدرامي الإفريقي يختلف عن مثيله الأوربي "لا يمكن للكاتب الإفريقي أن يلج عمق التاريخ ما لم يع دوره الحاضر ولكي يتم ذلك يجب أن يكون الدرامي الإفريقي فناً قبل كل شيء وليس دعائياً Propagandist، فيلسوفاً وليس صانع محاكياً". هذا بلا شك أمر يضع العاملين في مجال الدراما التنموية في محك التجربة الفعلية والمعرفة العلمية والحرفية التامة والوعي بتوظيف هذه الأجناس الإبداعية دون تغريبها من غربة_ لكي لا تفقد أثرها السيسولوجي والقيمي. والمسرح التنموي بهذا المعنى الشامل معروف لدى كافة الشعوب وتوجد عناصر في ثقافات المجموعات القبلية والمجتمعات المتعددة والمنتشرة في كافة بقاع القارة الإفريقية. ومن التعاريف المفهومية والعملية للمسرح التنموي التعريف التالي "المسرح التنموي Theatre For Development TFD"، وهو تيار أشبه بالمسرح الجماهيري والشعبي Popular Theatre العروض. ويوجد المسرح من أجل التنمية حيثما يتوفر عدد من المسرحيين الذين يعملون مع المجموعات المتنوعة والمتعددة في مجال التنمية أو مع المنظمات المختلفة التي تعمل في هذا المجال الحيوي، يساعدون في خلق نوع من المسرح ذا رسالات إنسانية وحيوية في مجالات متعددة مثل التغذية، محو الأمية وصحة البيئة، والزراعة حول أماكن السكن(الجباريك). هذا النوع من

المسرح يتراوح بين الدراما والأغاني والرقص، وفي الغالب ما تكون الأغاني بسيطة تحمل ألحان ذات رسائل واضحة في الحقل المحدد. ويكون العاملون في مجال المسرح التنموي في شكل مجموعات أو منظمات أو Animators منشطين" ظل نموذج المسرح التنموي موجوداً منذ زمن بعيد تمارسه المجموعات البشرية السودانية كنشاط اجتماعي واقتصادي بأشكال وأساليب عديدة يعبر عن قيمتها ومفاهيمها التقليدية والاقتصادية والبيئية والاجتماعية. كما ظلت الممارسات الشعبية والأشكال الثقافية المتعددة تحمل في طياتها أساليب ومناهج تقليدية لبعض القضايا الإنسانية الحساسة مثل قيم السلام وفض النزاعات. ويعتبر (النفير). معروف يرتكز علي أحد أهم المناهج التعليمية التي تقوم على الخيال وتوظيف الثقافة في العملية التعليمية كاستراتيجية تعليمية تقوم على التعلم والتغيير واختزال المفاهيم الحيوية والقضايا التنموية داخل عناصر الثقافة المعنية.

ظل هذا النموذج من المسرح_المسرح التنموي_ موجوداً بالسودان منذ زمن بعيد تمارسه المجموعات البشرية السودانية كنشاط اجتماعي واقتصادي بأشكال وأساليب متعددة. كما ظلت الممارسات الشعبية والأشكال الثقافية المتعددة تحمل في طياتها أساليب ومناهج تقليدية لبعض القضايا الإنسانية الحساسة مثل قيم السلام وفض النزاعات. ويعتبر (النفير)_على سبيل المثال_ أحد أشكال المسرح التنموي الذي يكاد يكون موجوداً في كافة بقاع السودان، ذلك لما يحتويه من معاني وقيم كلها تصب في خانة التماسك solidarity والتشاطر والعطاء وهي قيم تصب في خانة البشرية وثقافة السلام.

والمسرح التنموي بهذا الشكل والمضمون يعتبر نشاط أصيل في الثقافة والحضارة السودانية والتي ترتكز على مفهوم الأسرة الممتدة Extended Family والتي تقوم على التماسك، والشاطر والعطاء، والكرم، وإغاثة الملهوف والتحمل والصبر وهي جميعها عناصر لثقافة السلام وفقاً لإجماع المختصين ومنظمات الأمم.

يمكن القول أن تيار المسرح التنموي بهذا الشكل العلمي الدقيق الذي نحن بصده اليوم هو تيار مسرحي جديد وتعتبر تجربة (مركز السودان لأبحاث المسرح) في مجال التعاون مع المجموعات المسرحية الكينية مثل (مجموعة أماني للمسرح

الجماهيرى (Amani People Theatre) 1998م و(الرابطة الكينية للدراما والتربية KDEA) 1997م هي البدايات الأولى لهذه التجربة.

هناك بلا شك عدد من الأسباب التي يمكن اعتبارها دافعاً وسبباً في بذوق تيار المسرح التنموي في مطلع هذا القرن الحادي والعشرين. ومن تلك الأسباب:

1. ازدياد الوعي وسط المجموعات المسرحية والدرامية وإحساسها الكبير بضرورة تحريك هامش التجريب والانفتاح على الفضاء الثقافي السوداني.

2. الامتعاض والتذمر المستمر وسط المسرحيين من عراقيل المؤسسة المسرحية الرسمية في السودان التي لا زالت تعمل على تكريس ثقافة المركز ولم تعد تتسع لاطروحات وتجارب الهامش المسرحي.

3. التأثير الكبير بالقضايا المعاصرة مثل قضايا الفقر، الحرب، السلم وقضايا البيئة، صحة الطفل وقضايا المرأة، والتنمية بأنواعها المختلفة.

4. الوعي والمشاركة في المؤتمرات العالمية للحركة المسرحية والخروج من الفضاء العربي إلى الفضاء الأفريقي والأوروبي، وازدياد الإحساس بالعالم وقضايا العولمة والنزوح نحة كسر أغلال المحلية والإنطلاق في فضاء عالمي يمتاح من دراسات الأداء Performance Studies كمنهج ومدخل جديد في عالم متغير.

المسرح التنموي والتدريب لسلام القواعد

Development Theatre/ Drama in Peace Training

يحتاج المسرح التنموي لمقدرة ذكائية عالية وخيال إبداعي ثر بالإضافة لمعرفة دقيقة بطبيعة أفكار وقيم الشعوب والمجموعات البشرية المختلفة. كل ذلك لابد من أن يكون مصحوباً بموهبة درامية كبيرة. لأن المسرح التنموي يتعامل مع المكونات الثقافية، والأشكال الفنية والإبداعية الشعبية لدى الشعوب المختلفة، والمجموعات القبلية المتعددة. ويعرف الدكتور أوبيو موما، استاذ الدراما بجامعة نيروبي- كينيا- المسرح التنموي قائلاً "الدراما أو المسرح التنموي Development Drama/ Theatre في العادة توظيف لأشكال الفنون الشعبية بخيال

واسع وحذر كبير لأن برنامج المسرح التنموي يهدف إلى بث الوعي الثقافي والتحول لدى المجموعات المستهدفة بغية التطور والتنمية البشرية Human Growth¹. ومجال المسرح التنموي مجال خصب يحد اليوم رواجاً كبيراً في كافة أنحاء العالم والدول الأفريقية على وجه الخصوص، هذا بالإضافة إلى الجدل الأكاديمي الذي وفره تيار المسرح التنموي بين الدراميين الأفارقة والذي يرون أن دور الدرامي الأفريقي يختلف عن مثيله الأوروبي "لا يمكن للكاتب الأفريقي أن يلج إلى عمق التاريخ ما لم يع دوره الحاضر ولكي يتم كل ذلك يجب أن يكون الدرامي الأفريقي فناً قبل كل شيء وليس دعائياً Propagandist، فيلسوفاً وليس صانع محاكياً²". هذا بلا شك أمر يضع العاملين في مجال الدراما التنموية في محل التجربة الفعلية والمعرفة العلمية والحرفية التامة والوعي بتوظيف هذه الأجناس الإبداعية دون تغريبها - من غربة- لكي لا تفقد أثرها السيسولوجي والقيمي. والمسرح التنموي بهذا المعنى الشامل معروف لدى كافة الشعوب وتوجد عناصره في ثقافات المجموعات القبلية والمجتمعات المتعددة والمنتشرة في كافة بقاع القارة الأفريقية. ومن التعاريف المفهومية والعملية للمسرح التنموي التعريف التالي "المسرح التنموي Theatre For Development TFD، هو تيار أشبه بالمسرح الجماهيري والشعبي Popular Theatre العروض. ويوجد المسرح من أجل التنمية حيثما يتوفر عدد من المسرحيين الذين يعملون مع المجموعات المتنوعة والمتعددة في مجال التنمية، أو مع المنظمات المختلفة التي تعمل في هذا المجال الحيوي، يساعدون في خلق نوع من المسرح ذا رسالات إنسانية حيوية في مجالات متعددة مثل التغذية، محو الأمية، وصحة البيئة، والزراعة حول أماكن السكن (الجباريك). هذا النوع من المسرح يتراوح بين الدراما والأغاني والرقص، وفي الغالب ما تكون الأغاني بسيطة تحمل ألحان ذات رسائل واضحة في الحقل

¹ Levert, Loukie and Mumma, Opiyo, Drama and Theatre Communication in Development Experience Western Kenya, Published by Kenya Drama Theatre and Education (KDEA), First Edition 1997, KEDA, NAIROBI, KENYA, P. 14.

² Duggan, Carolyn, Strategies in Staging Theatre Technique in the Plays of Zakes Mda. African Theatre in Development, James Currey Oxford, Indian University Press Bloomington and Indianapolis. First Edition 1999, P. 1.

المحدد. ويكون العاملون في مجال المسرح التنموي في شكل مجموعات أو منظمات أو * Anomators منشطين¹.

والمسرح التنموي بهذا الشكل والمضمون نشاط أصيل في السودان تمتد جذوره وفروعه في الثقافة والقيم الحضارية السودانية التي تمتاز بمفهوم الأسرة الممتدة والتي تقوم على التماسك، والتشاطر والعطاء، والكرم، وإغاثة الملهوف والتحمل والصبر وهي جميعها عناصر لثقافة السلام وفقاً لبيان الأمم المتحدة وإجماع المختصين في هذا المجال. ظل نموذج المسرح التنموي موجوداً منذ زمن بعيد تمارسه المجموعات البشرية السودانية كنشاط اجتماعي واقتصادي بأشكال وأساليب عديدة يعبر عن قيمها ومفاهيمها التقليدية والاقتصادية والبيئية والاجتماعية. كما ظلت الممارسات الشعبية والأشكال الثقافية المتعددة تحمل في طياتها أساليب ومناهج تقليدية لبعض القضايا الإنسانية الحساسة مثل قيم السلام وفض النزاعات. ف (النفير) -على سبيل المثال- هو أحد أشكال المسرح التنموي الذي يكاد يكون موجوداً في كافة بقاع السودان، ذلك لما يحتويه من معاني وقيم تصب كلها في خانة التماسك * Solidarity والتشاطر والعطاء.

المسرح التنموي .. النموذج والمنهج:

نموذج المسرح التنموي نموذج تجريبي بالمعنى الدرامي النقدي للمفردة، ولا يقوم المسرح التنموي إلا عند نشوء الحاجة للتنمية البشرية بكل أنواعها. فالتعاريف وحدها لا تكف لجعل التجربة المتخيلة تجربة عملية وواقعية لذلك يمثل الحقل الذي يتم فيه تجريب النموذج المعني دوراً كبيراً وأساسياً لجعل التجربة تجربة واقعية. ذلك يقودنا إلى البحث عن المنهج والطريقة التي يتبعها العاملون في مجال المسرح التنموي.

* في المسرح التنموي يتم استعمال المفردة منشط Animators بدلاً من ممثل Actor التي أصلها Acting.

¹ Mamay Loukie, OP., Cite. P. 10.

* التماسك أحد عناصر ثقافة السلام.

وهنا سأقوم بهذا التصميم كنموذج Module للمسرح التتموي وهو النموذج الذي أرى يمكن اتباعه لتوصيل مفهوم ثقافة السلام وبناء سلام لقواعد Grassroots Peace Building كقضايا تنموية للفئات المستهدفة بهذا البرنامج. ينبثق مفهوم المسرح التتموي ونموذج الذي ظل موجوداً في القارة الأفريقية من مفهومين أساسيين اتسمت بهما الظاهرة الدرامية/ المسرحية طيلة تطورها عبر التاريخ وهما:

أولاً: الاعتماد على أساليب المسرح عامة في توصيل الرسائل والمفاهيم المستهدفة. فالمسرح في شكله التقليدي الغربي Western Theatre يقوم على توظيف خشبة المسرح Stage التي توجد داخل مبنى المسرح Play house بغية توصيل رسالة بعينها للمتلقي داخل قاعة المبنى. وهذه هي العملية المسرحية Theatrical Process التي سادت العالم كمنظومة اتصال ثقافية. لأن المسرح بهذا هو فن غربي-أوروبي تمتد جذوره إلى الحضارة الإغريقية القديمة، يمثل المسرح الإغريقي القديم Ancient Greece Theatre ذي البنائية الفلسفية الأرسطي الأصول الكلاسيكية والفكرية لهذا الفن. أما تجربة المسرح التتموي لا تقوم على أصول فكرية أرسطية، فالجمهور هو الممثل المشارك، والمشاركة تعني تجنب شكل الحوار الدرامي.

ثانياً:

المعرفة العميقة بمكنيزات الثقافة لدى المجموعات البشرية المستهدفة ببرنامج التنمية البشرية والقدرة على تحليل تلك الثقافات وإرجاعها إلى عناصرها الأولية لأن المسرح التتموي يوظف تلك العناصر سيولوجيا وأنتروبولوجيا ليكشف العناصر الحقيقية لعمليات التحولات الاجتماعية Transformations التي تركز على المفاهيم الثقافية والاجتماعية.

نخلص من كل ذلك إلى ضرورة توفر خمسة عناصر أساسية يستهدفها (المنشط الدرامي) Drama Animator نصب أعينه وهو يقبل على مشروعه التتموي وهي:

1. اللغة: ما اللغة المناسبة التي يمكن استعمالها في الحقل؟

2. البيئة: ما هي البيئة التي تناسب هذا الموضوع؟ بمعنى ما هو المكان المناسب لطرح الموضوع والمشروع.
3. المشاركون: من يفعل وما الذي يجب فعله؟ وهذه أساسية بالنسبة لمنسق المشروع Project Co-Ordinate.
4. الثقافة: ونعني المعنى الكامن للثقافة Latent Culture والذي قد لا يبدو ظاهراً للعيان في حالة التعامل، بعجلة واهتبال مع المجتمع. وهنا يمكن تضمين تتبني الأشكال الفنية المحلية.
5. الزمن: ما الزمن المناسب للعمل وسط المجتمع المستهدف وتنفيذ المشروع؟

ملحوظة: ينبغي أن يضع المنشط في اعتباره وهو يقوم بعمله الدقيق ذلك أن التحول الاجتماعي Social Transformation مسألة مؤلمة ومعقدة وتمارين بطيء فإذا ما اكتشف المنشط أو المبادر ليس لديه من الزمن الكافي فمن الأفضل له أن يتمهل حتى يتوفق في توفير الزمن الكافي لهذه العملية أو أن لا تقل من ستة أشهر في الحقل.

أيضاً على المنشط الدرامي التمتع بخصائص اكتساب صداقة وثقة المجموعة المستهدفة بالبرنامج التنموي، وأن يضع نصب أعينه ضرورة تعاون أفراد المجتمع معه لتوفير المعلومات الهامة. بالمعنى الآخر إن ما نطلق عليه المعنى الخفي للتعبير الثقافي Latent Culture هي مجموعة قيم عميقة.. وهي ذات القيم التي يقوم المنشط الدرامي بتبنيها وتنشيطها وتفعيلها، وهي مسألة تحتاج للزمن الكافي وعدم التسرع. لأن المسألة التي يقوم المنشط الدرامي/ المواصل الدرامي عملية إبداعية متداخلة تبدأ من داخل المجتمع Within Community، لأن المواصل Communicator أحياناً يلعب دور الموجه، فهو أشبه بحادي الرحلة الذي يقرر المواصل أو عدم المواصل في السير. ومن المعروف كي تقود مجتمع ما ذلك أمر يحتاج لكسب ثقة ذلك المجتمع. ولكي يكسب شخص ما ثقة المجموعة يحتاج للزمان الكافي. إن المواصل المسرحي Theatre Communicator الذي يسعى إلى بث رسالة تنتموية محددة وسط مجتمع محدد مثل (ثقافة السلام) أو (تنظيم

الأسرة)، أو (الخفاض الفرعوني)، أو (رفض الحرب مع العدو الذي يعيش معه في أرض واحدة).. الخ يستوجب عليه إذا ما علم أن موضوعه قابل للنزاع أو ربما رفض بعنف أو اعتبر وعد كاذب، عليه أن يتحرى الدقة وأن يكون ذكياً وقادراً على التحليل البنيوي لموضوعه وفقاً للمعطيات الثقافية لتلك الجماعة.

كل هذا يدل على أن نموذج المسرح التنموي هو نموذج للتداخل والاتصال يدخل للناس بواسطة لغتهم الخاصة وثقافتهم المحلية. فالشعوب تتحدث بلهجات وتعبر عن قضاياها الخاصة والإنسانية الحساسة بنظمها ودلالاتها المحلية. وبهذا يمكن مخاطبتهم بواسطة أناس يعرفونهم. كما يجب تصميم الرسالة في قالب لا يحتوي على أي نوع من الغرابة والمفاجأة والفوقية، أي أن يكون قالباً به نوع من الألفة والسهولة والإنسياب.

فمثلاً إن كنت غريباً Outsider على هذا المجتمع عليك على سبيل المثال أن تتعلم وتستعمل بعض المفردات، والأمثال، التي تخصهم أثناء حديثك فأمر من هذا القبيل يجعلك قريباً منهم. فالذي يعمل وسط مجتمع (المسيرية) ينبغي أن يضع في اعتباره أنه يتعامل مع مجتمع تقليدي عشائري، وبدوي في أكثره، ويتحدث الأفراد فيه كثيراً بصيغة الأمثال، وهو مجتمع حذر وبه جدية يتمتع ببنية فوقيّة قوية فالمسيرية لا يحبون المزاح، وتمثل الإدارة الأهلية سلطة قوية، ونموذج البطولة لدى ذلك المجتمع هو الشخص الجاد المتماسك. وعلى الرغم من أن مجتمع المسيرية هو مجتمع غني بإبداعه ذي الظواهر الدرامية، لكن ليس بمعناه الحضري والثقافي وجود، فالهداي (الشاعر في تراث المسيرية) يلهب حماسهم بشعره لكن نظرتهم إليه لا تخلو من إزدراء وانتقاص في وضعه الاجتماعي إلا ما نموذج المسرح التنموي لتدريب معلمي الأساس على السلام:

Drama Peace: Basic School Teachers Training Model

النموذج التالي يمكن إتباعه في تدريب معلمي مرحلة الأساس على السلام يرتكز هذا النموذج على المسرح التنموي بوصفه دراما تعليمية Educational Darma وهو منهج قيد التجريب.

أولاً: أهداف البرنامج:

يهدف هذا البرنامج الذي يقوم به مشروع ثقافة السلام بجامعة السودان إلى الآتي:

1. تدريب 16 معلم أساس في ولاية غرب كردفان.

2. تدريب 16 معلم أساس بولاية جنوب كردفان.

3. تدريب 16 معلم أساس بولاية جنوب دارفور.

4. تدريب 16 معلم أساس بولاية أعالي النيل.

هناك عدد من الخطوات تم إتباعها لتنفيذ هذا البرنامج أهمها المدربين. حيث تم

اختبار مجموعة سلام القواعد المسرحية لتنفيذ هذا البرنامج.

مجموعة سلام القواعد المسرحية:

تم تكوين مجموعة سلام القواعد المسرحية بكلية الموسيقى والدراما بجامعة

السودان للعلوم والتكنولوجيا لتعمل مع مشروع ثقافة السلام بالجامعة.

وتمثل المجموعة الذراع الأساسية للمشروع في إطار منظومة الدراما من أجل

السلام. ويرجع الفضل في تأسيسها لمنظمة اليونسيف بعد أن وفرت الدعم اللازم

لهذا المشروع إبان الاحتفال بعام 2000م سنة دولية الذي أقامته جامعة السودان

بالتعاون مع منظمة اليونسيف.

تم تحديد المدن التالية لتنفيذ برنامج الدراما من أجل التدريب على السلام:

- الفولة

- الضعين

- كادوقلي

- ملكال

ثانياً: لماذا تدريب معلمي الأساس على برنامج السلام؟

يمكن كسر دائرة ثقافة الحرب بتوسيع دائرة ثقافة السلام.. أهم أطر هذه العملية

هو التوغل داخل المؤسسة الاجتماعية وفقاً لمنهج المسرح التنموي، حيث يتم

الغوص داخل العمق الثقافي لدى المجموعة المستهدفة بالبرنامج. وتمثل مدارس

الأساس مرتكزاً أساسياً وحجر الزاوية لقواعد المجتمع، فتدريب معلمي الأساس

على برنامج السلام وتمليكهم منهج المسرح التنموي من أجل السلام يعني

وبصورة مباشرة التأثير على النشء وبناء السلام داخل عقولهم خاصة تلك

المدارس التي تقع في مناطق المتأثر بالحرب. وهنا يمكن الإشارة إلى العملية التي نطلق عليها التلميذ والمعلم بوصفها وسيط سلام.

فمعلم الأساس هو حجر الزاوية في العملية التربوية والتعليمية إذ يمكن لمعلم الأساس بث روح الدراما التعليمية بين تلاميذه متخذاً من العناصر الثقافية والأجناس الإبداعية الفلكلورية ذات الأشكال والخصائص الدرامية لنشر ثقافة السلام وبث قيم الحب والإخاء التسامح، ونبذ الحرب والصراعات القبلية وظواهر التخلف التي تقود الصراعات والنزاعات القبلية. أيضاً يمكن لمعلمي الأساس - بوصفهم طبقة مستتيرة- ذات حضور فاعل ومؤثر في أماكن النزاعات القبلية توظيف الثقافات المحلية والأشكال التقليدية في فض النزاعات مثل (الجديدة) ووضعها في قوالب درامية ومسرحية ليؤديها التلاميذ أمام ذويهم. وتمثل المهرجانات وليالي السمر التي يقيمها معلمو الأساس آلة إعلامية ضخمة يمكن توظيفها في نشر ثقافة السلام وإرساء قيم التعايش السلمي والإخاء.

ثالثاً: المهرجانات الدرامية المدرسية من أجل السلام:

School Training Festivals in Peace Training

ظلت المهرجانات والاحتفالات المدرسية منذ وقت بعيد معروفة لدى كافة المدارس السودانية في مرحلة الأساس. بالفعل لم تعد هذه المهرجانات وليالي السمر موجودة بالكثافة التي كانت من قبل ويرجع لعدة أسباب تدرج كلها تحت ما تعاني منه تلك المدارس. لكن النظر إلى المشكلة دون التحرك نحو حلها يعني الاستسلام لها. والمهرجانات تمثل تظاهرات ثقافية فاعلة خاصة في المجتمعات التقليدية التي توجد فيها ومدارس الأساس. أيضاً وجود تلك المدارس في القرى التي يحل فيها من وقت لآخر بعض الفئات المترحلة كما هو في ولايات التماس المتأثرة بالحرب فمن خلال المهرجانات تكتشف أسرة التلميذ ذلك الوعي الذي اكتسبه ابنهم، وتحوله من ثقافة الترحل إلى ثقافة الحضر.

رابعاً: عناصر مهرجان الدرامي المدرسي من أجل السلام:

التمكن من عناصر الدراما:

ونعني هنا أن يكون معلم الأساس من الذين تلقوا كورساً، أو دراسة لا تقل عن شهر، وتعرف على أسس المسرح، تاريخه، ونشأة عناصره وأصوله الثقافية هذا المعلم يمكنه تطوير بحثه الدرامي في إطار عناصر الثقافة المحلية والدرامات محلية، والممارسات الثقافية ذات خصائص احتفالية درامية. على سبيل المثال يمكن للمعلم الذي يعمل بمدارس الأساس بولاية غرب كردفان، جنوب كردفان، جنوب دارفور أن يبحث في الممارسات الثقافية التقليدية لقبائل تلك المنطقة على سبيل المثال المسيرية، والرزيقات، النوبة، والدينكا وقبائل البرقو والبديرية والفلاتا كمجموعات تعيش في هذه المنطقة بسلام وتتمتع بعلاقات تاريخية أزلية متميزة. فممارسات (النفير)، و(جلسات البرامكة) ورقصات النقارة والمردوم والأغاني السائدة يمكن توظيفها في المهرجان ليؤديها التلاميذ بعد أن يتم التركيز على عناصر ثقافة السلام. مثل تصوير أعيان القبائل ورحلات العشائر الكرماء الذين يقومون على أمر الكيان القبلي والعلاقات التي تربطهم ببعض، وما يمتازون به من حكم وقيم أدت إلى تماسك الأسر. أيضاً يمكن البحث في أشعار (الهداي) وأشعار (الحكمة) وتوظيف تلك الأشعار في نشر ثقافة السلام ومكافحة ثقافة الحرب، أيضاً مناقشة قضايا التنمية.

التمكن من عناصر بناء وثقافة السلام:

يجب أن يطلع المعلم الذي يقوم بالتحضير لمهرجان الدراما من أجل السلام على عناصر ثقافة السلام التي وردت في بيان الأمم المتحدة UN ومنظماتها المتعددة مثل اليونيسيف UNICEF واليونسكو UNESCO ويمكن أجمال تلك العناصر في النقاط التالية:

1. نبذ العنف: رفض العنف بكل أشكاله الجسدي، النفسي، الاقتصادي،

الاجتماعي.

2. احترام الحياة بكل أنواعها: أن احترام حياة وكرامة كل كائن بشري بلا

تميز.

3. الإصغاء سبيل التفاهم: أدافع عن حرية التعبير والتنوع الثقافي مؤثر الإصغاء والحوار دائماً ولا أنساق إلى التعصب.

4. التحمل والتشاطر والعطاء: بذل الكرم والسخاء نوضع حد للنبذ والطغيان السياسي والاقتصادي.

5. صون كوكبنا: أَدعو إلى سلوك استهلاكي مسئول وإلى نمط إنمائي يراعي أهمية الحياة بكل أنواعها ويصونان توازن الموارد الطبيعية للكوكب.

6. احترام الآخر.

يمكن لمعلم الأساس أن يكتشف هذه المعاني داخل الثقافات المحلية، خاصة إذا ما وضع نصب أعينه أن مجتمع الريف والمجتمعات التقليدية اربطها أسس التماسك، والتشاطر، والكرم وتمثل الأسرة والعلاقات الطيبة القبلية رابطاً كبيراً وأساساً للحياة.

مقدرات التلاميذ الدرامية:

لمعلم الأساس دور كبير في اكتشاف مقدرة التلاميذ والتلميذات الإبداعية. فالحقيقة هي أن طلاب الأساس يحملون في داخلهم مقدرات وإمكانات إبداعية لصيقة بثقافتهم المحلية... أن فلسفة المسرح التنموي تعنى بتطوير هذه الإمكانيات وليس مسحها من ذاكرة الطالب... ولتلاميذ المدارس إمكانيات استيعاب هائلة لمنهج أداء العرض الدرامي الاحتفالي إذا ما لمس هذا الأداء بيئته الثقافية ومكوناته الإبداعية الأولى.

تنفيذ المهرجان:

أولاً: يقوم المعلم بعمل تخطيط مبدئي، يشمل الفكرة، الخطة الأهداف، الوسائل الزمان، المكان، النتائج المتوقعة، وخطة مختصرة.

ثانياً: تقديم هذه الخطة للجهات التالية: مدير المدرسة بصورة إلى مكتب التعليم ممثل اليونيسيف أو أي منظمة تعمل في مجال السلام – السلطات المحلية.

ثالثاً: بعد الموافقة وتوفير الميزانية، يمكن للمعلم أن يقيم مهرجاناً داخلياً بغية المنافسة بين التلاميذ لاختيار العناصر التي تقوم بقيادة العمل. يجب أن يكون المعلم حذراً وإلا يبعد التلاميذ عن المنافسة لجهة أنهم فاشلين في التنافس، لأن

أجراء مثل هذا كفيل بأحداث خسارة ونتائج وخيمة لدى التلميذ المبعد على المدة الطويل. الحقيقة لأن معلم الأساس يكون أكثر نجاحا في مشروعه إذا نظر إليه بعين جمالية واعية تقوم على أساس الإنسان في الأصل كائن مبدع، والتدني في الأداء الإبداعي ما هو إلا درجة أخرى من درجات الأداء الكامل!!!

بهذه الرؤية المتكاملة الإبداعية يمكن لأستاذ مرحلة الأساس أن يستوعب كل التلاميذ والتلميذات في مشروعه. أيضا ينبغي مراعاة تمثيل كافة الفئات القبلية وأن لا يتم الاختيار من فئة أو مجموعة قبلية واحدة.

رابعا: المكان، يمثل المكان الذي يتم فيه المهرجان جزءا مهما في نجاح أو فشل المشروع، وقد يكون المكان حرم المدرسة، أو ميدان عام أو استاد، أو مدى للرقص التقليدي، وأحيانا قاعة أو فسحة بالقرب من سوق القرية.

الزمان: لاختيار الزمن المناسب دور كبير في نجاح أو فشل العديد من المناسبات والمشاريع الخاصة في مناطق القرى، حيث يتوفر الناس حول أماكن موقع المدرسة في فترات محددة مثل يوم(سوق القرية) وهو ما يسمى (سوق أم سويقو) حيث يتوافد المواطنون الرحل من القرى المجاورة في القرية ندر. وتمثل المرأة نقطة ارتكاز في المعاني القيمة والإنجاز الاجتماعي والسياسي(قيادة القبيلة)، فالرجل المسيري لا يخيب للمرأة رجاء مهما كلفه ذلك، وتمثل المرأة سلطة اجتماعية كبيرة وبالتالي كسب ثقة هذه المرأة أمر أساسي بالنسبة للرجل المسيري... لذلك يمكن وضع اعتبار كبير لدور شاعرة القبيلة(الحكامة).

يناقش المسرح التنموي بطبعه قضايا عديدة، وبعض هذه القضايا متداخلة بعضها لا يقبل النقاش أو الحوار كقضايا(تنظيم الأسرة) و(الختان الفرعوني) لهذا يستوجب أن يكون المبادر والعامل في هذا المشروع ذو دراية تامة وعميقة بأصول هذه المفاهيم. على سبيل المثال أن مجتمع الريف، والمجتمع البدوي يتمحور حول العلاقات العشائرية بصورة أعمق من مجتمعات المدن أيضا من المهم للغاية أن يتمكن المنشط من معرفة عقائد ومثل وطقوس هذه المجموعات، لن الشخصوس التي يمكن صناعتها وابداعها من داخل هذا المجتمع تحمل في طياتها وبنيتها الاجتماعية هذه العلاقات الهامة لذا يعطي العاملون في مجال

المسرح التنموي اهتماما كبيرا لهذه الأشياء الدقيقة لأنها تفيد كثيرا في أحداث التحول المطلوب. فالذي يعمل وسط إحدى قبائل النوبة التي تؤمن (بالكجور) ليوصل رسالة فحواها (النظافة من الإيمان)، تكون رسالته أكثر قابلية إذا ما تمكن من إبراز الكجور ووظيفه في إيصال مفهوم (النظافة من الإيمان) بدل مطالبة المواطنين بالتخلي عن كجورهم. وهكذا يمكن أن نغير طبيعة تفاهمنا مع هذه المجموعة البشرية فيصبح (الحوار) بدل (المحاضرة) و (المشاركة الجماعية) بدل الأداء المسرحي المنفرد أمام متفرجين. أي أنه من الضروري تقليص عناصر العملية المسرحية، وتصعيد عناصر المشاركة الدرامية الثقافية الشعبية،
نموذج:

فلنفترض أننا سوف نقوم ببيت رسالة عن (ثقافة السلام Peace Culture) أو (صحة الطفل Child Health) يمكن أن نتبع الخطوات التالية:
مقدمة: قبل الذهاب إلى الحفل لا بد من إقامة بروفة لفترة 30 دقيقة لمسرحية قصيرة من أجل الاستمتاع والضحك، ذلك لجلب الناس للمشاهدة بواقع الفضول.
المكان: سوق، قاعة عامة، فسحة في أي مكان جماهيري، يوم عطلة أو احتفال، يوم قومي. يمكن أن نستفيد من أعيان القرية أو أشخاص محليين حتى لتوضيح المعنى الأساسي للمسرحية، مثل موضوع (الرضاعة) يمكن دعوة المواطنين للمشاركة في العمل.

الأسبوع الأول: عمل مسرحية مرتجلة جماهيرية عن الصحة يشترك فيها القرويين. لأن ذلك مفيد في خلق نوع من الإشاعة عن ماذا تم عمله. بتأسيس صداقة وعلاقات إعلامية. لا بد من خلق علاقة بين هؤلاء المشاركين ذلك لبناء الثقة بينهم.

الأسبوع الثاني: بعد خلق ثقة وعلاقة كافية، مع أفراد هذه المجموعة، بالإمكان أن تبدأ المسرحية بصورة مشذبة واشتراك المواطنين المحليين في العرض وجعل بعضهم وفقا للسيناريو قادة فكر أو صناع قرار. مع منحهم تفسير وتوصيل هذه الرسالة.

الأسبوع الثالث: بعد الطلب من السلطات المحلية، بالامكان إقامة عرض موسع لكن لا بد من المحافظة على طبيعة المتعة والتشويق في الرسالة. يجب عدم جعل النقاش والسؤال عن مدى فهم الناس هو الهدف في أثناء العرض لكن ذلك يأتي عند النهاية في إطار التقويم بعد كل عرض.

ملاحظة: هناك دائما مستمع في هذا المنهج. واستيعاب أفكار جديدة من واقع المنطقة. أيضا لا بد من وضع اعتبار خاص للأحداث والأشياء غير المتوقعة. هذا المنهج هو المنهج المتبع من قبل مجموعة السيقوتي Sigoti Theater Group والرابطة الكينية للدراما والتعليم KDEA وبه الكثير من العناصر المسرحية، واتجاه تطوير العملية إلى عرض مسرحي وهو نموذج يمكن التعديل فيه بغية تقليص عناصره المسرحية ليتناسب مع بعض المجتمعات المتأثرة بالحرب مثل مجتمع المسيرية.

المعنية في يوم محدد من أيام الأسبوع. فمن العبث بمكان أن يتم مهرجان بدون حضور المواطنين فذلك أمر فيه إهدار للمال ومضيعة للزمن.

البروفات: يقوم معلم الأساس بعمل البروفات على المستوى التقليدي والأداء. معتمدا أولا على المقدرات الأولية للتلاميذ، وأن يكون هدفه عمل مهرجان دعائي إعلامي ضخم وليس عرضا مسرحيا صغيرا محدود. مهرجان به نوع من التنكر والأقنعة المحلية، والأزياء وكل أنواع الفنيات والممارسات التقليدية الفولكلورية يتم فيه تقليد أدوار الحكامات والهاديين، كل يصب في خانة السلام.

على معلم الأساس تمرين التلاميذ توظيف الإمكانيات المحلية في الإعلان عن مشروعه، مثل الإذاعة المحلية، والإعلان التقليدي بواسطة مكبر الصوت من على ظهر سيارة، أو كارو، أيضا يمكن الوصول إلى محلات تجمعات المواطنين ودعوتهم بطريقة مباشرة وكذلك توظيف المسجد ودور العبادة المتعددة مثل الكنائس والخلوي لهذا الهدف. يمكن اختيار شعار للمهرجان من البيئة مثل (إيد على إيد تجدع بعيد) وهو شعار يدل على التماسك والتشاطر والتعاون كعناصر أساسية لثقافة السلام.

ما بعد المهرجان: مرحلة ما بعد المهرجان مهمة للغاية حيث يمكن متابعة التلاميذ ومكافئتهم بهدايا رمزية. وأن تقوم المدرسة بكتابة شهادة وأرسال رسائل لذويهم تنص على الأداء الرائع الذي قام به أبناؤهم في نشر ثقافة السلام لأن مثل هذه الرسائل هي الأخرى وسيلة لنشر ثقافة السلام... لأن منظومة الدراما من أجل ثقافة السلام تهدف لتكثيف مثل هذه الدلالات بين المواطنين.

بسم الله الرحمن الرحيم

مدرسة..... الابتدائية

الموضوع: مهرجان الدراما من أجل ثقافة السلام

نعني بالدراما هنا كل أشكال الثقافات المحلية والأجناس الإبداعية الفولكلورية والتقليدية، والممارسات الشعبية التي تتمتع بذات الخصائص الدرامية. هذه الثقافات المحلية هي المورث الضخم لقيمنا العقدية والأخلاقية والحضارية. وهي تحمل في طياته عناصر ثقافة السلام بوصفها ثقافة أصيلة في مجتمعنا، مثل الكرم والتشاطر، التماسك، والتسامح. وتمثل هذه الثقافة الحضر الدافئ لتلاميذ مدرستنا، لقد شربوا ونهلوا من عاداتهم الطيبة هذه لكل ترغب مدرستنا في إقامة مهرجان الثقافي الأول من أجل السلام بعنوان الدراما في خدمة السلام متخذين الشعار (أيد على أيد تجدع بعيد) دلالة على ضرورة التعايش السلمي في مجتمع واحد وأسرة واحدة.

المكان: لقد تم اختيار ميدان الحرية بمدينة الفولة ليكون مقر المهرجان.

الزمان: تم اختيار يوم.../.../2001م لبداية انطلاق هذا المهرجان.

الميزانية: تقدر الميزانية لإقامة هذا المهرجان ب 200000 دينار سوداني
يمكن توزيعها كآتي:

الرقم	الموضوع	المبلغ المقدر
1	ضيافة افتتاح	20000
2	تكليف إعلان ومواصلات	70000
3	جوائز	100000

صور إلى:

— السيد المحافظ

— مدير التعليم

— ممثل اليونيسيف

بسم الله الرحمن الرحيم

مدرسة الابتدائية

السيد مدير مدرسة

تحية طيبة وبعد

كما تعلمون أن لمدرستنا دوراً كبيراً في نشر منظومة ثقافة السلام، التي تسعى إلى مكافحة الحرب، وتطوير أسس التماسك والتعايش السلمي بين أفراد المجتمع، بناء على ذلك ووفقاً لمتابعتي للمقدرات الإبداعية للتلاميذ/ التلميذات أرجو أن يجد التصور المرفق وموافقكم ودعمكم اللازم.

تقبلوا فائق الشكر والاحترام

المعلم:

صورة إلى:

- مدير مكتب التعليم

- المحافظ

شهد العالم تحولات سياسية كبيرة، وترتيبات استراتيجية وعسكرية جديدة في نهاية القرن العشرين وبداية هذا القرن الحادي والعشرين مثل سقوط حائط برلين في عام 1989م وتحلل الاتحاد السوفيتي سابقاً، ثم بروز بعض التكتلات والأحلاف العسكرية والاقتصادية الجديدة، وصل التحالف الأوروبي الجديد وظهور الولايات المتحدة الأمريكية كقوة عسكرية تسعى إلى الانفراد بقيادة العالم بعد انهيار الثنائية القطبية على الصعيدين الأيدلوجي والعسكري. ولأول مرة يشهد العالم في تاريخه السياسية والحضاري تداول بعض مصطلحات هي الأخرى جديدة في الجغرافية السياسية العالمية والفكرية مثل النظام العالمي الجديد.⁽¹⁾ والعولمة وبرز في هذا المجال متكلمون عظام مثل (فوكوياما).⁽²⁾ الذي تحدث في كتابه (نهاية التاريخ والإنسان الأخير) عن حتمية وضرورة سيادة النموذج الرأسمالي الأميركي في الاقتصاد والقيم في العالم. يقف العالم اليوم على أعتاب حقبة جديدة ستقوده حتماً لميلاد أفكار وفلسفات جديدة موافقة لرياح التغيير والتحويلات الاستراتيجية (السياسية والاقتصادية الكبرى) التي تظهر في العالم بين فترة وأخرى كثيراً ما تفضي إلى ظهور أفكار جديدة. أي أن العالم يمر بتحويلات استراتيجي (اقتصادي + عسكري) ذا معادل اجتماعي (تاريخي + ثقافي).

وفي ظل كل هذه التحويلات تجيء منظومة ثقافة السلام Culture Peace في ختام القرن العشرين وقلق القرن الحادي والعشرين كسؤال حيوي يستدعي البحث العميق بغية المواكبة. فإذا كان مصطلح أيدلوجيا يعني عملية صناعة الفكرة

فمنظومة ثقافة السلام (Culture Peace) تبدو أشبه بمصطلح أيّدولوجي، أو منظومة فلسفة في نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين بعد أن شهد القرن العشرين حربين عالميتين حصدتا الملايين من البشر. وتبدو مسألة ثقافة السلام هذه مسألة بالغة التعقيد في إطار السؤال التالي: هل يمكن توفير ثقافة للسلام الإقليمي والعالمي فقي ظل كل التطور التكنولوجي لآلة الحرب والتصنيع العسكري وشهوة السباق الاستراتيجي الدولي؟ هذا بلا شك سؤال شائك ومتعدد الجوانب. ولتحديد ما نحن بصدده ومن أجل مزيد من الإيضاح سنطرح السؤال التالي بغية تناوله بشيء من التفسير والسؤال هو: ماذا يعني التعبير ثقافة السلام؟ وللإجابة على هذا السؤال سأبحث ذلك في النقاط التالية:

- 1- المعني اللغوي لثقافة السلام
- 2- المعني الاصطلاحي لثقافة السلام (مفهوم اليونسكو).
- 3- مفهوم ثقافة السلام لدي الأمم المتحدة.
- 4- نحو ثقافة سلام أفريقية.

المعني اللغوي لثقافة السلام:

يبدو التعبير ثقافة السلام (Culture Peace) من الوهلة الأولى تعبيراً لغوياً غامضاً، الأمر الذي يستوجب التدقيق فيه وبحث مفرداته برؤية وتؤدة. فالجملة (ثقافة السلام) تتكون من المفردتين (ثقافة) و (سلام) كفيّتين بإلغاء ظلالهما كمفاهيم على سياقاتنا وتصوراتنا الفكرية والأيدولوجية مما يوفر لدينا إحساساً زائفاً بالمعني الحقيقي لهما في إطار التعبير (ثقافة السلام)، لأن بعض الناس يظنون أن ثمة ثقافة سلام يمكن التعامل معها مباشرة وتسرع لا يخلو من اهتبال مغل. لكن ذلك خطأ فكما هو معروف ليس بالضرورة أن تكون كل الجمل المكتملة والصحيحة لغوياً جملاً حقيقية ذات تحقق فعلي ومعادل موضوعي محسوس على الواقع. فقولك (جبل ذهب) مثلاً لا يدل على وجود (جبل ذهب) محسوس في مكان ما، أو القول (غابة من النجوم) لا يعني وجود غابة من النجوم إلا في إطار ومستوي الإبداع اللغوي. لكن ذلك يبدو البحث في معني

(ثقافة السلام) لغوياً أمر يحتاج للدراية التامة بالمعنى الديناميكي للمفردات (ثقافة) و (سلام)، وفي حالة دمجهما في صيغة المصطلح (ثقافة السلام) (Peace Culture) أو في حالة فرزهما ولمزيد من الإيضاح يمكن تعريف مفردة ثقافة لغوياً بالآتي "تقف الرجل من باب طرب لغة فيه فهو تقف وتقف كعضد والثقاف ما تسوى به الرماح وتثقيفها تسويتها وثقفه من باب فهم"⁽³⁾، لكن ربما كان الوقوف والاكتفاء بالمعنى اللغوي للمفردة وثقافة لا يوفر المعنى التام والمفهوم المطلوب لدي هذه المفردة في إطار التعبير (ثقافة سلام). ويمكن البحث عن معنى مفردة سلام هي الأخرى في اللغة، لعل ذلك يساعد في التوصل إلى المعنى المطلوب. فمن التعريفات التي وردت عن المفردة سلام ما جاء في القاموس المحيط قوله "والسلام من أسماء الله تعالي والسلامة البراءة من العيوب. وسلم من الأفة بالكسر سلامة وسلمه الله تعالي منها تسليماً مسلماً إليه تسليماً فتسلمه أعطيته فتناوله. والتسليم الرضا والسلام وأسلم انقاد وصار مسلماً كتسليم العدو وخذيه. وأمره إلى الله سلمه وتسالما تصالحا."⁽⁴⁾ وهنا يتضح المعنى اللغوي العميق للمردة (سلام) في اللغة الغربية، فأول هذه المعاني إنها أحد أسماء الله سبحانه وتعالى (هو الله الذي لا إله إلا هو الملك القدوس السلام).⁽⁵⁾ وهذا الربط فيه دلالة عميقة "فالإنسان مدعو للاتصاف بهذه الصفة قدر الوسع والطاقة".⁽⁶⁾ لكن يقدر إفادتنا من هذا الشرح في فهم مفردة سلام لكن لازالت هذه المفردة يكتنفها الغموض في إطار المنظومة والسياق (ثقافة سلام). فمن الواضح إن التعبير (ثقافة سلام) هو مصطلح. أو هو تعبير يمكن اكتشاف معناه وسبر غوره الحقيقي في إطار المصطلح وتفتيته لكن قبل ذلك سأورد هنا رؤية الباحث لمفهوم الثقافة وهي رؤية تمتاح من المصادر المختلفة لكنها تأخذ بعداً فلسفياً واجتماعياً، أي إن كان مفهوم الثقافة هنا يركز على أصول فلسفية واجتماعية.

من المعروف أنه قد اكتفت العديد من التعريفات بالحالة الصورية، والسياقات التجريدية للثقافة، ولم تسعي إلى توفير تعريف ديناميكي للثقافة. فمن الضروري بمكان أ، لا يكتف الباحث في الأمور الحساسة والمؤثرة على السياقات والأبعاد الاستمولوجية (المعرفية) دون التفكير في الأشكال الأنطولوجية (المادية

المحسوسة) لتلك الأفكار الفاعلة، لأن تخيل الأشكال العملية من صميم التفلسف. وديناميكية الثقافة تنبثق من تصورنا للثقافة في شكلها الفاعل والمؤثر في حياة الناس، وليس بوصفها مفهوم ينتهي عند حدود السياق أو التصور والتخيل. ومن المعروف هناك اتجاهين من التعريفات للثقافة أحدهما ينظر للثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والتفسيرات العقلية والرموز والأيدولوجيات، وما شاكلها من المنتجات العقلية، أما الاتجاه الآخر فيري الثقافة على أنها تشير إلى النمط الكلي لحياة شعب ما، والعلاقات الشخصية بين أفرادها⁽⁷⁾. ومن الملاحظ في التعريف الأول عبارة عن وصف تصوري للثقافة مثل القول (تتكون من القيم) و (المعتقدات) و (المعايير) و (التفسيرات العقلية والرموز والأيدولوجيات) وهلمجرا فهو تفسير مجرد لا يذهب إلى البحث في ماهية أو كيف تتم تلك القيم؟ أو المعتقدات؟ ... فهو تفسير تصوري للثقافة. أما التعريف الثاني فهو تعريف ديناميكي (فاعل ومتحرك) للمصطلح ثقافة مثل القول (العلاقات) و (النمط الكلي) وإلى هذا التعريف الأخير ينتمي التعبير (ثقافة سلام) الذي يأخذ معني أعميق من الناحية السيسبولوجية والأنثربولوجية. لأن البحث في العلاقات بين الناس مسألة واقعية وهو تعريف يبحث في معرفتنا للعلاقات أو المفاهيم والمعتقدات لهؤلاء الناس من وجهة نظر معرفية وثقافية متداخلة. إذاً فالمفردة (ثقافة) التي وردت في السياق (ثقافة سلام) يمكن تفسيرها في إطارها الحركي والاجتماعي مما يدل على أنها مصطلح بالتعبير (ثقافة السلام) هو مصطلح يمكن توفره بتوفر عناصره وشروطه الديناميكية. وهو أيضاً سياق لفظي وفلسفي في إطار مشروع التنمية البشرية Human Growth. يمكن أن يراوح محله وتثريه المجادلة والمنافحة ثم يندثر بمرور السلام مثل غيره من المصطلحات.

مفهوم السلام لدي الأمم المتحدة:

أبدت الأمم المتحدة اهتماماً كبيراً بالسلام منذ تأسيسها في عام 1954ك. وفي 13 يناير 1992م أجمع مجلس الأمن على قرار لم يسبق له مثيل يتبنى طرق لتطوير الدبلوماسية الوقائية (Preventive Diplomacy) وصناعة السلم (Peace Making). وفي يونيو 1992م قدم الأمين العام للأمم المتحدة للجمعية العمومية لمجلس الأمم المتحدة تقريراً عرف بـ "أجندة السلم".⁽⁸⁾ (An Agenda for Peace). ولصناعة سلام حقيقي دعت الأمم المتحدة متمثلة في أمينها العام إلى المساهمة التامة في دعم جهود الوساطة Mediation، والمفاوضات Negotiation، والتحكيم Arbitration كما دعي الأمين العام للأمم المتحدة الحكومات المختلفة إلى إيلاء ثقافة مختلفة لمحكمة العدل الدولية. كما وجه نداء من شأنه الحد من الصراعات في العالم.⁽⁹⁾ إلا أن الأمم المتحدة اتخذت خطوة أخرى صارت من بعد محور للجدل ومثاراً لتشكك وهي تبنيها لاستعمال قوتها للقرار(7) مما يخول لها استعمال القوى العسكرية في ظل العنف الدولي مهددات السلم والأمن العالمي وهكذا ظهرت إلى حيز الوجود إحدى آليات العنف والقوة لتحقيق السلم وهي وحدة فرض السلام. (Peace-Enforcement Units) بالأمم المتحدة وهنا يتضح إلى أي مدى أصبحت عملية توفير الأمن والسلم العالمي قضية هي الأخرى محل جدل من منظور الأمم المتحدة فالسلام لا يمكن فرضه من الخارج، إضافة لكل ذلك أن الأحداث والحروب وأعمال العنف التي شهدتها العالم في نهايات القرن العشرين أكدت حقيقة جوهرية أن تدخل قوات الأمم المتحدة العسكرية بدعوى فرض السلم في دول ومناطق بعينها قد صادف مقاومة من الفئات المتصارعة، مما وضع الأمم المتحدة طرفاً في النزاعات الدولية العديدة، بل وفي كثير من الأحيان أصبحت منظومة (التدخل من أجل فرض السلم) ذريعة مواتية وغطاء لتدخل الدول المتفوقة عسكرياً في الشؤون الداخلية لدول أخرى مما أفرز للعالم نوعاً من الحروب التي تصب في خانة مصالح بعض الدول والمنظمات والأحلاف الدولية المتعددة موقف المتفرج مكتوف الأيدي.

المعني الاصطلاحي لثقافة السلام لدي المنظمة العالمية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو).

يعتبر السلام أحد الأهداف الأساسية لليونسكو منذ إنشائها في نهاية الحرب العالمية الثانية، بل قد آلت اليونسكو على نفسها مهمة بناء السلام في عقول البشر منذ نهاية القرن العشرين، وهي مهمة بالغة التعقيد نظراً لما يكتنف العلم اليوم من حروب وتحولات اقتصادية واستراتيجية كبيرة.

كما شهد نهاية القرن العشرين تحولات كبيرة، وتطور ملحوظ في مجالات الاتصال والنقل والطب والزراعة، وهي كلها ضرب من أضرب التطور الذي يدل على ازدهار ورقي الحضارة الإنسانية. كما شهد العقد الأخير من القرن العشرين وبداية هذا القرن الحادي والعشرين اهتماماً كبيراً من قبل اليونسكو، والأمم المتحدة بأمر ثقافة السلام ونشرها لكل ذلك سيتم التركيز في هذا الجزء على التعريف الذي أورده منظمة اليونسكو لثقافة السلام. لكن تشير العديد من الدراسات أن الحروب هي الأخرى تطورت تطوراً كبيراً من حيث التصنيع والتقانة. ومن التعريفات التي أوردها اليونسكو لثقافة السلام التعريف التالي: تتكون ثقافة السلام من القيم والمواقف، وطبيعة السلوك الإنساني التي تركز على عناصر عدم العنف وتحترم الحقوق الأساسية للإنسان وحریات الآخرين. ولقد تم تحديد هذه الحقوق في ميثاق حقوق الإنسان.⁽¹⁰⁾

يدل التعبير (تتكون من ...) الذي ورد في صدر هذا التعريف وجود عدد من العناصر والتي بتوفرها موضوعياً وديناميكياً يمكن توفير ثقافة السلام. وبالتالي يبدو جلياً وواضحاً أن التعبير ثقافة السلام هو مصطلح يمكن بحثه وتحقيقه. كما أورده اليونسكو التعريف التالي لثقافة السلام "ثقافة السلام كيان مكون من قيم، مواقف وسلوكيات مشتركة تركز على عدم العنف، واحترام الحقوق الأساسية للإنسان بالتفاهم والتسامح والتماسك كل ذلك في إطار التعاون المشترك والمساهمة الكاملة للمرأة، واقتسام تدفق المعلومات.⁽¹¹⁾ ويمس هذا التعريف الأخير عدداً كبيراً من جوانب الحياة الإنسانية وثقافات الشعوب وسلوكها وقيمها التي اكتسبتها عبر التاريخ الطويل وممارستها الإنسانية العديدة. وتذهب

اليونسكو في تحديدها لمصطلح (ثقافة السلام) إلى القول "إن المفتاح إلى ثقافة السلام هو تحويل التنافس العنيف إلى تعاون في مجال تحقيق الأهداف. (12) وتري اليونسكو تستدعي ثقافة السلام أن تعمل كل المجموعات المتنافسة والمتصارعة في إطار التعاون لتطوير نفسها إلى الأفضل. (13) وتري اليونسكو إمكانية تحقيق مصطلح ثقافة السلام وازدهارها على أرض الواقع في حالات تقليص بيئة الحرب وإحلال بدائل إيجابية في محلها.

ولتحقيق هذا الهدف الإنساني النبيل تنظر منظمة اليونسكو إلى (ثقافة السلام) كمشروع شائع متعدد الجوانب، عوالمي الفضاء، يرتبط بالنواحي التالية:-

1. التنمية والأمن الاقتصادي.

2. الديمقراطية والأمن السياسي.

3. نزع السلاح والأمن العسكري.

4. الكفاءة والحوار الاقتصادي.

5. تطوير التماسك الدولي.

يتضح من كل ذلك، إن هذا التعريف فضفاض خاصة إذا ما قارناه بشمولية طرح اليونسكو في عالم متنوع الثقافات والقيم والمواقف والسلوكيات بالإضافة إلى ما يمكن أن نطلق عليه فردية الدوافع في السلوك البشري في جانب الخير والشر. هناك تعريف آخر يؤكد لنا إلى أي مدى يمكن النظر إلى ثقافة السلام بوصفها مفهوم معقد ويحتاج إلى كثير تدقيق. (13) والمفردة ممارسة هذه تعني ممارسة السلام بطريقة عملية فاعلية ديناميكية. وهي ممارسة تحل محل ممارسة أخرى مثل ممارسة الحرب. واليوم ينظر العالم كله إلى أي مدى يمكن لليونسكو اكتشاف آليات فاعلة لإحلال وتطبيق ثقافة السلام العالمي كممارسة فعلية ديناميكية وتطبيقية وليست حديثاً جميلاً غني ببديع الكلام ومحسناته حدوده المؤتمرات والقاعات الفخمة محل. ليس هناك معضلة في تصور مشروع ثقافة السلام محلياً، إقليمياً ودولياً لكن المشكلة تكمن في إمكانية توفير آليات تطبيق هذا المفهوم الذي كثر عنه الكلام وقل فيه العمل.

ومن التعريفات التي أوردتها اليونسكو التعريف التالي مفهوم ثقافة السلام، يعبر عن رغبة العالم في نهاية القرن العشرين في الابتعاد عن العنف والحرب والعمل على زرع التحمل والإيمان في عقول الرجال والنساء.⁽¹⁴⁾ لجأت اليونسكو للبحث عن آليات لتنفيذ هذا المشروع العالمي، وأهم تلك الآليات ما أطلقت عليه برنامج ثقافة السلام (Culture of Peace Program). وفي يونيو 1989م خطت اليونسكو خطوة أساسية في طريق نشر وتعميق ثقافة السلام تتمثل في مؤتمر "السلام في عقول البشر" (Peace in the minds of Men) بياموسوكرو (Yamoussoukro) وارتكز ذلك المؤتمر على أطروحة أساسية وهي "تطوير ثقافة السلام كمسألة تركز على قيم عالمية، احترام الحياة الفردية، الحرية، العدالة، التماسك، التسامح وحقوق الإنسان، والمساواة بين الرجل والمرأة".⁽¹⁵⁾ ومن أهم توصيات المؤتمر: تطوير التعليم وبحوث السلام. لكن هذا أمر يواجه معضلة حقيقية فالتعبير (قيم عالمية) لا يمكن لليونسكو تمكينه إلا في (ظل نظام عالمي جديد واحد) وهذا ما يجعل بعض المراغبين ينظرون إلى منظومة ثقافة السلام بوصفها أحد موضوعات (العولمة) وتتظر اليونسكو لآلية (CPP) على أساس أنها وثيقة من أجل المشاركة العالمية في السلام والأمن من خلال تطوير التعاون بين الأمم ومن خلال التعليم والعلوم والثقافة. ويرى الأمين العام السابق لليونسكو فرديريكو مايو (Federico Mayor) في كتابه صفحة جديدة (The new page) الذي صدر في عام 1995م "أن التحول من الحرب إلى السلام يعني الانتقال من مجتمعات سيادة الدولة والأمن ومن مخاطر هذا العالم إلى مجتمع مدني في كل مناحيه. ولابد من التطور بتطوير مشاركة المواطنين في القضايا الدولية والعالمية لابد من بناء السلام في عقول البشر بربط الفرد بالقضايا والمصالح المشتركة عالمياً وربط المجتمعات المحلية بالعالمية" وإلى هنا يمكن القول قد اتضحت الأصول والمرتكزات الفكرية والتاريخية لثقافة السلام الذي يصب في خانة العولمة (Globalization).

وفي إطار البحث عن أصول ومرتكزات وقيم عالمية لثقافة السلام عقدت اليونسكو من خلال آلية (CPP) أول مؤتمر في باريس في فبراير عام 1994م بعنوان المؤتمر الأول لثقافة السلام وفيه تم تحديد مفهوم ثقافة السلام بالآتي:

1- تؤكد ثقافة السلام أن الصراعات المتوارثة بين الناس يمكن حلها بعيداً عن العنف.

2- السلام وحقوق الإنسان مسألة فردية مكفولة لكل فرد.

3- بناء ثقافة السلام مهمة متعددة تطلب تضافر جهود كل الناس في كافة القطاعات.

4- ثقافة السلام امتداد للعملية الديمقراطية.

5- تطبيق السلام مشروع يتم من خلال كل أنواع التعليم الرسمي وغير الرسمي وكذلك الاتصالات.

6- تحتاج ثقافة السلام إلى التعليم وتوظيف وسائل جديدة وكذلك الحفاظ على السلام وفض النزاعات.

7- يمكن لثقافة السلام التطوير والنمو من خلال تطوير الإنسان المرتكز على الاستقرار والأصالة والعدالة ولا يمكن فرض السلام من الخارج.

وفي إطار تحقيق هذه المرتكزات والأصول الفكرية لثقافة السلام اضطرت اليونسكو إلى إصدار أجندة أخرى تشمل مفهوم فض الحرب ومحاولة شطب ثقافة الحرب من عقول البشر وحددت الأجندة التالية بوصفها غير صحيحة علمياً (Scientifically Incorrect) ويجب ألا يرددها الناس في حواراتهم أو التعبير بها عن مكنوناتهم النفسية:

1- إننا كبشر وراثنا الاستعداد للحرب عن أسلافنا الحيوانات.

2- إن سلوك الحرب وسلوك العنف (وراثي) في الطبيعة البشرية.

3- إن السلوك الإنساني ذا محتوى عدائي أكثر من أي استعدادات أخرى.

4- يتمتع الإنسان بعقل عنيف والطريقة التي نمارس بها أفعالنا متأثرة بالطريقة والكيفية التي جبلنا عليها ولا يوجد في جهازنا العصبي والوظيفي ما يحد من انفعالاتنا العنيفة.

5- تتم الحرب بطرق غريزية أو عاطفية.

كانت هذه أجندة المحرمات التي تشكل الأصل لثقافة السلام، ونخلص من كل ذلك ومن مجمل التعريفات التي أوردتها اليونسكو إلى النقاط التالية:
إن التعبير ثقافة السلام (Peace Culture) لدي اليونسكو هو مصطلح شامل يقوم على مرتكزات فكرية واستراتيجية عالمية نجملها الآتي:

- 1- الناتج الثقافي والاقتصادي والاستراتيجي للعالم.
- 2- الأصول الفلسفية ذات المعاني الأخلاقية والقيمية والمعرفية والجغرافية والتاريخية للشعوب.
- 3- تطوير الوعي البشري عامة في اتجاه التعايش السلمي المبني على احترام الآخر وقبول ثقافته ومزاجه.
- 4- التعاون والتماسك الدولي.

ولما كانت اليونسكو تنظر إلى السلم من زاوية ثقافية تربوية أولت الحوار الثقافي اهتماماً كبيراً في برنامجها الرامي إلى توفير ثقافة سلام عالمية، وهو البرنامج طموح شمل عدد من المجالات التربوية ولتقريب الشعوب ببعضها البعض، وخلق فهم مشترك، ولتطبيق منظومة الحوار الثقافي سعت اليونسكو إلى تكوين المشاريع التالية:-

6- تضامن متجدد: أن أسهم في تنمية مجتمعي، بمشاركة النساء الكاملة في ظل احترام المبادئ الديمقراطية، لكي نبتكر معاً إشكالات جديدة للتضامن.
تلك هي العناصر التي يتكون منها مصطلح (ثقافة سلام) وفقاً لرؤية منظمات الأمم المتحدة مثل اليونسكو واليونسيف.

نحو ثقافة سلام أفريقية:

تدل كل الوقائع على حاجة قارة أفريقيا، والصراعات القبلية التي تتشأ في مناطق عديدة، ومختلفة تدل على انتشار ثقافة الحرب مما يدعو إلى توفير ثقافة سلام تمتاح من أصول الثقافة الأفريقية. لم تكن نهايات القرن العشرين نهايات سعيدة بالنسبة لأفريقيا فالرجوع والفقر والمرض خصائص للمشهد الأفريقي. وبينما تكشف بدايات القرن الحادي والعشرين عن برامج التوحد، ونبذ العنف

وتحويل الصراع إلى تعاون في قضايا التنمية البشرية ورفي الإنسان لدي العديد من الشعوب في كافة بقاع العالم، تظل قارة أفريقيا تعيش حالة الشتات، والتشطي، والتفرقة والحرب التي لا تبقي ولا تزر. أطفال ونساء أفريقيا المفجوعين Devastated تلون صورهم شاشات التلفزيون عبر الفضائيات والتقانة السبرنيه لعلم قري. هناك حقيقة قاطعة تثبتها تجارب الكائن البشري فوق كوكب الأرض عبر التاريخ هي أن السلام وثقافته قضية تنموية بالغة التعقيد لارتباطه بالعقل البشري. والعقل البشري الأفريقي يتطور وفقاً لآليات التنمية المتوازنة. وهنا أشير إلى تعبير المرأة الزامبية التي واجهت احدي منظمات الإغاثة قائلة (إنكم تقوون على توفير الإغاثة والسلاح لنا لكن سوف لا تقوون على توفير السلام لنا لأن السلام شجرة أصيلة لا تنمو إلا في أرضها). لكن كما هو معروف لدي العاملين في مجال ثقافة السلام فالخطورة ليست في الخوف من الحرب بل الخطورة في الاستسلام للحرب. وفي حالة الاستسلام لا تكفي الحروب بقتل الإنسان الأفريقي وسحله بل تقوم بقتله وتدمير ثقافته ومحو آثاره ليصبح نسياً منسياً. لهذا ظل الأمل بين الأفارقة للاستبيان الحصول على 100 مليون صوت ولقد شمل الاستبيان التوقيع على العناصر التالية والتي ارست عليها المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة (UNESCO) بوصفها عناصر لثقافة السلام تم الاتفاق عليها عالمياً:

- 1- احترام الحياة بكل أنواعها.
- 2- نبذ العنف.
- 3- التشاطر والعطاء.
- 4- الإصغاء سبيل التفاهم.
- 5- تضامن متجدد.
- 6- صون كوكبنا.

وعملت اليونسكو على نشر هذه العناصر على صفحات الإنترنت التي تم تصميمها كموقع (Sites) خاصة بثقافة السلام وذلك في إطار برنامج (2000 سنة دولية للسلام). فيها تحدد اليونسكو عناصر ثقافة السلام مع شرحها

بـالآتي أنـزر الوثيقة (1،2) على موقع
الإنترنت www.unesco.org/manifesto2000 .

- 1- احترام الحياة بكل أنواعها: أن احترام حياة وكرامة كل كائن بشري بلا تمييز.
 - 2- نبذ العنف: أن أمارس العنف الإيجابي رافضاً العنف بكل أشكاله: العنف الجسدي والجنسي والنفسي والاقتصادي والاجتماعي، لا سيما تجاه أضعف الناس وأشدهم حرماناً كالأطفال والمراهقين.
 - 3- التشاطر والعطاء: أن البذل والسخاء لوضع حد للنبذ والطغيان السياسي والاقتصادي.
 - 4- الإصغاء سبيل التفاهم: أن أدفع عن حرية التعبير والتنوع الثقافي مرثر الإصغاء والحوار دائماً ولا أنساق أبداً إلى التعصب والنميمة.
 - 5- صوت كوكبنا: أن أدعو إلى سلوك استهلاكي مسئول وإلى نمط إنمائي يراعيان أهمية الحياة بكل أنواعها ويصونان توازن الموارد الطبيعية للكوكب.
 - 6- تضامن متجدد: أن أسهم في تنمية مجتمعي، بمشاركة النساء الكاملة في ظل احترام المبادئ الديمقراطية، لكي نبتكر معاً إشكالات جديدة للتضامن.
- تلك هي العناصر التي يتكون منها مصطلح (ثقافة سلام) وفقاً لرؤية منظمات الأمم المتحدة مثل اليونسكو واليونسيف.

نحو ثقافة سلام أفريقية:

تدل كل الوقائع على حاجة قارة أفريقيا، والصراعات القبلية التي تنشأ في مناطق عديدة، ومختلفة تدل على انتشار ثقافة الحرب مما يدعو إلى توفير ثقافة سلام تمتاح من أصول الثقافة الأفريقية. لم تكن نهايات القرن العشرين نهايات سعيدة بالنسبة لأفريقيا فالرجوع والفقر والمرض خصائص للمشهد الأفريقي. وبينما تكشف بدايات القرن الحادي والعشرين عن برامج التوحد، ونبذ العنف وتحويل الصراع إلى تعاون في قضايا التنمية البشرية ورفي الإنسان لدي العديد من الشعوب في كافة بقاع العالم، تظل قارة أفريقيا تعيش حالة الشتات، والتشطي، والتفرقة والحرب التي لا تبقي ولا تزر. اطفال ونساء أفريقيا المفجوعين

Devastated تلون صورهم شاشات التلفزيون عبر الفضائيات والتقانة السبرنبه لعلم قري. هناك حقيقة قاطعة تثبتتها تجارب الكائن البشري فوق كوكب الأرض عبر التاريخ هي أن السلام وثقافته قضية تنموية بالغة التعقيد لارتباطه بالعقل البشري. والعقل البشري الأفريقي يتطور وفقاً لآليات التنمية المتوازنة. وهنا أشير إلى تعبير المرأة الزامبية التي واجهت احدي منظمات الإغاثة قائلة (إنكم تقوون على توفير الإغاثة والسلاح لنا لكن سوف لا تقوون على توفير السلام لنا لأن السلام شجرة أصيلة لا تنمو إلا في أرضها). لكن كما هو معروف لدي العاملين في مجال ثقافة السلام فالخطورة ليست في الخوف من الحرب بل الخطورة في الاستسلام للحرب. وفي حالة الاستسلام لا تكتفي الحروب بقتل الإنسان الأفريقي وسحله بل تقوم بقتله وتدمير ثقافته ومحو آثاره ليصبح نسياً منسياً. لهذا ظل الأمل بين الأفارقة والمفكرين العاملين في مجال ثقافة السلام والذين يضعون علامات واضحة تتخذ من المسألة الإبداعية مدخلاً وناساً لها. هذه مسألة جوهرية في تاريخ الفكر البشري ومسيرته الطويلة وكفاحه ضد الحروب وقوى الشر. أن المؤسسات والروابط الإفريقية تجعل من ممارسة ثقافة السلام أبداعية، مرتبطة بطبيعة الإنسان الأفريقي الذي في الغالب الأعم لا يفصل بين حياته اليومية وممارساته الإبداعية كما هو في نمط المدينة الأوروبية. أن المدخل لتوعية الإنسان الأفريقي بقضايا السلام والأمراض الفتاكة مثل الإيدز لا بد له من مدخل ثقافي سيبيولوجي وهو ما تقوم به روابط مثل (الرابطة الكينية للدراما والتربية)، (وجماعة أمانى للمسرح الشعبي بكينيا)، و (مركز السودان لأبحاث المسرح) وكل أطراف الرابطة الإفريقية للسلام.

يمكن إيجاد المدخل إلى ثقافة سلام أفريقية ذلك بالفهم السليم لمفهوم ثقافة السلام وطبيعة الثقافة الإفريقية نفسها. لقد أنتج الإنسان الأفريقي حضارته ومكوناته الثقافية منذ فجر التاريخ، ولازال يمارس تلك الثقافات دون انقطاع. ولكأن الكائن الأفريقي نموذجاً للممارسة الديناميكية والتطبيقية للثقافة. فالحياة الطقوسية، والعادات والتقاليد ونظم وأنماط التفكير التقليدي والتراثي والفولكلوري كلها خصائص تجعلها أقرب إلى اكتشاف عناصر ثقافة السلام في أفريقيا.

والباحث في أجندة اليونسكو يجد أن ثمة فضاء رحاب لتأصيل ثقافة السلام وسط ثقافات الشعوب المختلفة. تلك بلاشك رؤية عميقة وعلمية لدي اليونسكو تسعى إلى عدم النمطية والتكلس في المنهج الذي من شأنه تدمير الهدف نفسه.

إن العالم الديمقراطي الحر الذي تدعو إليه منظمات الامم المتحدة لا يبحث عن آلية لإدغام ثقافات الشعوب وتلاشيها في ثقافة واحدة ونمط واحد من التفكير كما تعتقد العديد من ثوى التخلف والرجعية والشر، فذلك أمر مستحيل تحقيقه. فإن كانت الدعوة إلى ثقافة سلام دعوة عوالمية ذات خصائص ديمقراطية حرة فهي دعوة تضع اعتباراً كبيراً واضحاً إلى ثقافات الشعوب وعاداتها ودياناتها وعقائدها المتعددة والتركيز على القيم الإنسانية للإنسان. تدل كل أحداث العنف في مطلع القرن الحادي والعشرين على تطوير قوى الشر في مقابل الدعوة إلى تطوير قوى الخير.

والإنسان الأفريقي يعيش ثقافته التي تدعو إلى الخير والتماسك والتعاقد والتشاطر. أيضاً من العبث بمكان أن تظن ثقافة بعنها بإمكانها النمو والتحضر والرقي بمعزل عن الثقافات الأخرى وفي ظل تخلف الشق الآخر هذا أمر مستحيل وأشبه بالمثل الذي ضربه العربي من قبيلة البقارة في غرب السودان عندما رأى تهاقت بعض المنظمات الأجنبية لتوفير الغذاء والتنمية لقبيلة (الدينكا) دون اعتبار لقبائل العرب الذين يعيشون معهم في منطقة واحدة ويعانون معهم ويلات الحرب القبلية فقال (شوق لبن وشوق دقيق)، أي أن الطاعم والآكل لا يمكن يجمع بين اللبن والدقيق دون أن يختلطا وحتى في حالة اختلاطهما في واخذ سوف يسبب ذلك من المتاعب للأكل قد لا تحمد عاقبتها.

مرتكزات ثقافة السلام في أفريقيا:

ترتكز ثقافة السلام على المفهوم العالمي لثقافة السلام (كما ورد لدي اليونسكو) وتضع النقاط التالية في الاعتبار:

- 1- عناصر الثقافة الأفريقية والممارسات التي تدعو إلى التعاقد والتعايش والتشاطر مثل (النفير).

- 2- المعرفة الدقيقة لطبيعة الإنسان الأفريقي المستهدف ببرامج ثقافة السلام وتحذيره من خطورة الزمن التاريخ.
- 3- توظيف العادات العقدية في برنامج ثقافة السلام.
- 4- توظيف السلاطين قادة المجتمع التقليدي في عملية الدعوة إلى السلام.
- 5- توظيف وتطوير المنهجية التقليدية في فض النزاعات مثل الأعراف ونظم الحكم.

الإحالات المرجعية

- 1- الرئيس الأمريكي جورج بوش الأب أول من نطق بهذا التعبير إبان التحالف الأطلسي ضد العراق.
- 2- مفكر أمريكي الجنسية ياباني الأصل كتابه (نهاية التاريخ والإنسان الأخير).
- 3- القيروزي بادي، محي الدين محمد يعقوب: القاموس المحيط، الجزء الرابع، دار الجيل، بيروت 1952م، ص132.
- 4- المصدر السابق.
- 5- سورة الحشر: الآية 23.
- 6- خليل، صبري: منهج المعرفة الإسلامي، دراسة في منهج الاستخلاف الإسلامي (بحث غير منشور) شعبة الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الخرطوم.
- 7- تامسون، مايكل، ريتشارد (نظرية الثقافة).
- 8- Basic Facts About the United Nations P.20
- 9- المرجع السابق، ص21.
- 10- UNESCO & Culture of Peace, UNESC, P16
- 11- المرجع السابق، ص17.
- 12- المصدر السابق، ص17.
- 13- المصدر السابق، ص19.
- 14- المصدر السابق، ص20.

15- المصدر السابق، ص23.

www.unesco.org/manifesto2000