الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان
كليـة الآداب واللغات
قسم الفنون

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université AbouBakr Belkaid – Tlemcen
Faculté de lettres et langues
département des arts

أ.د والي دادوة عبد الحكيم
رئيس المجلس العلمي

محاضرات مقياس:

تقنيات النقد المسرحي –السداسي الثالث ماستر –

تخصص نقد العرض المسرحي

الأستاذ: صالح بوشعور محمد أمين

2025-2024

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
جامعة بو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة الأولى

مدخل إلى النقد الأدبي

البداية في النقد الأدبي القديم:

لقد أصبح النقد الأدبي، في القرن العشرين، علماً له قواعده وقوانينه بعد أن كان في عصوره اليونانية القديمة مجرّد أفكار عابرة نشأت من رواية الشعر والتنافس بين المنشدين، وضلّ هكذا يعتمد على الإحساس والذوق البسيط حتّى نهاية العصر الهوميري في القرن الثامن قبل الميلاد، ثمّ تطوّر وأصبح عند فلاسفة القرنين السادس والخامس وشعرائهما أحكاما ذاتية تستند إلى الأخلاق، ثمّ أخذت تلك الأحكام تنفصل تدريجيّاً عن النزعتين الأخلاقية والجمالية حتّى استقلّت تماماً، وصارت بفضل "أرسطو" فرعاً من فروع المعرفة له مبادئه وأصوله، ذلك هو علم النقد الذي يرتبط أشدّ الارتباط بظهور أبحاث(المعلّم الأوّل) ومقالاته عن الشعر والخطابة، ويرتبط بالذّات بكتابه"فنّ الشعر"، فهذا الكتاب-فيما نعلم-هو أوّل بحث من نوعه في العالم القديم، ضمّنه صاحبه نظريّات علميّة ما زالت راسخة رصينة، تدلّ على تفكير أرسطو العميق ومنطقه القويّ في الدفاع عن الشعراء، وفي وضع القوانين الخاصّة بتركيب فنون الشّعر وبخاصّة فنّ المأساة، فلا عجب إذن أن يعتبره العلماء أوّل نقّاد العالم القديم وأعظمهم لأنّهم جميعاً لم يوهبوا ما وُهب من عبقريّة، فكتابات الذين سبقوه كانت تغلب عليها النزعة الأخلاقية، وتفيض بأفكار سطحيّة خالية من الأصالة؛أمّا الذين جاؤوا بعده في العصر السكندري فلم يبتكروا شيئاً، بل عكفوا على مؤلّفاته يستنبطون أغواره، ويتفاخرون بفهمه، ويختلفون في تفسير نظريّاته، ويأتي في طليعة هؤلاء الشرّاح: ثيوفراستوس(Theophrastos) وأريستارخوس (Aristarchos[1]).

ثمّ جاء نقّاد الرومان أمثال شيشرون(Cicro) وهوراتيس(Horatius) وبدءوا بتلاوة مؤلّفاته ودراسة نظريّاته في ضوء الشروح التي وضعها علماء الإسكندرية، ومع أنّهم قنّنوا النثر الفنّي وتكلّموا عن الأسلوب وأنواعه واهتمّوا بكتابة القصّة ووضعوا قوانينها، إلاّ أنّ آراءهم ودراساتهم في النّقد لم تؤثّر في الفكر العربي بخاصّة والفكر العالمي بعامّة بقدر ما أثّرت نظريّات أرسطو، ولكنّنا لا نريد في هذه المقدّمة أن نمجّده ونقلّل من شأن غيره لأنّنا نعتقد أنّ

[1]- ينظر أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، الطبعة ، 1973، ص 162.

نقّاد اليونان والرومان جميعاً تشبّعوا بالنزعة العقلية، قدّسوا العقل وطالبوا بأن تستمدّ منه الأعمال الفنية روعتها وقيمتها، ومع العقل قدّسوا الجمال المطلق الذي كانت تهدف إلى تصويره، وبالرغم من أهميّة هؤلاء النقّاد وخطورة الدور الذي لعبوه في تاريخ الفكر الإنساني، فإنّ المكتبة العربيّة لا تحتوي كتابا واحداً عنهم[2].

أليس من المؤسف أنّ الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد يقرؤون أرسطو ويلخّصونه حين كانت أوروبا تغطّ في سبات عميق؟ ثمّ تجمدت الحياة العقليّة وتجمّد معها النّقد العربي بينما تصحو أوروبا في عصر النهضة، فتدرس هذا المفكّر دراسة عميقة مفصّلة، وتفيد من آرائه في الأدب وفي النّقد معاً، فلو قُدّر لأدبائنا القدماء أن يفعلوا ما فعله علماء النهضة الأوروبيّة، ويفهموا مؤلّفاته فهماً صحيحاً، ويستثمروا ما تضمّنه من قوانين ونظريّات، ولو قدّر لكتّابنا المحدثين أن يفيدوا من الأبحاث العلميّة التي قام بها الغربيون في النقد القديم، لاستطاعوا تغيير وجه الأدب العربي، وأدخلوا عليه بعض الفنون الأدبيّة السامية كالمأساة والملهاة والقصّة، ومن يدري قد تكون هذه رسالة نقّادنا المعاصرين الذين أخذوا يبحثون في السنوات الأخيرة، عن نواحي الكمال، ويسيرون إليها بخطى حثيثة وسار معهم الأدباء في الطريق نفسه.

وإلى نحو هذه الغاية قصدنا حين فكّرنا في ملأ ذلك الفراغ في المكتبة نتعرض فيها لعصور النقد القديم منذ بداية الأدب اليوناني حتّى نهاية النقد اللاّتيني؛ نعرض في أوّلها دراسة مفصّلة لنشأة النقد عند الإغريق منذ عصر هوميروس إلى أفلاطون؛ ثمّ نتناول بالبحث نظريّات أرسطو والشروح الني وضعها علماء الإسكندرية؛ ثمّ تحليل آراء نقّاد الرومان؛ وسوف نعتمد في هذه المحاضرات على النصوص اليونانية واللاّتينية؛ حتّى نستطيع فهم نظريّات أصحابها فهماً عميقا، ونحن لا نزعم أنّ الأجزاء الثلاثة ستقدّم للطالب أكمل صورة لهذا الميدان الفكري، وإنّما نزعم أنّ هذه الصورة هي التي استطعنا رسمها مع ما بذلنا من جهد

---

[2]- ينظر ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار شروق للتوزيع والنشر، عمان-الأردن، الطبعة 01، 1997، ص 22

وتحرّينا من دقّة، وقد يأتي بعدنا من يضيف إليها ما يهتدي إليه من حقائق جديدة، وتلك طبيعة الأبحاث العلمية التي يعتمد بعضها على البعض ولا تزال في نموّ وازدهار.

كلية الآداب و اللغات
رئيس المجلس العلمي
جامعة بوبكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة الثانية: النقد عند القدماء (اليونان والرومان)

يرى الباحثون في النّقد اليوناني أنّ أفلاطون هو أوّل من اهتمّ بهذا الفرع من الدراسات الأدبيّة، تعرّض لبعض نظريّاته، وشرحها في كثير من محاوراته، لكن هذا الرأي يحتاج إلى توضيح، فلاشكّ أنّ تقسيم الفنون وتعريفها وتحديد وظائفها لم يظهر بجلاء إلاّ عند هذا الفيلسوف[3]، وأنّ بعض المصطلحات الفنيّة في النقد لم يحدّد مدلولها إلاّ في مؤلّفاته، ومع ذلك فنحن نرفض القول بأنّ من سبقوه من شعراء وفلاسفة لم يفكّروا فيما فكّر فيه. فأشعار "**هوميروس**"(Homeros) و"**هسيودس**" (Hesiodos) وأغاني"**بنداروس**" (Pindaros) وخطب"**جورجياس**" ومسرحيات "**أريستوفانيس**" (Aristophanes) تضمّنت إشارات إلى بعض موضوعات النقد ومنها ما تحتوي على دراسات مفصّلة عن بعض أصوله وقواعده، كما سنوضّح فيما بعد.

فعندما توجّه "هوميروس" بدعائه لربّة الشعر ليستنشد قريضه، لعلّه كان يفكّر في مذهب من مذاهب النقد في غاية الأهميّة هو أنّ الشعر إلهام من وحي "أبولون" لا صناعة من عمل الأرض(gaia) ، وبذلك يكون- إن صحّ هذا الرأي-قد وضع حجر الأساس في علم النقد وعلم الجمال معاً، وأثار مشكلة أبديّة مازالت موضع بحث ونقاش وهي: هل العمل الفنّي ثمرة الإلهام أو الصناعة؟ ثمّ أجاب على هذا السؤال، واعترف بأنّ الشعر إلهام من ربّاته التي تنشد فيردّد الشاعر أناشيدها، ولقد أشار "هيسيودوس" للمشكلة نفسها في مطلع قصيدته "أنساب الآلهة" (Theogneia) عندما قرّر أنّه يستعين بربّات الشعر الساكنات سفوح الهليكون لتلهمنه وتساعده في الإنشاد، فإذا أمعنّا النظر في دعاء كلّ منهما، وجدنا أنّ شاعر (أسكرا) يختلف عن شاعر (خيوس) اختلافا بيّناً[4]، فالأوّل يشعرنا بأنّه كان يغنّي مع الربّات بينما كان "هوميروس" يتلقّى الوحي منهنّ، وهذا يعني أنّ الشعر عند الأخير إلهام بحت وعند زميله إلهام وصناعة، وممّا يؤكّد ذلك قول "هيسيودوس" أنّ ربّات الفنون نادته وهو يرعى أغنامه وقالت: ((أيا رعاة البراري، العار لكم، أيّها التعساء! أيا لكم من جشعين نهمين! نحن نعرف كيف

3- ينظر مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، أ فلاطون ،دار ومكتبة الهلال- بيروت –لبنان، 1983م،ص/34-35.
4- دني هويمان :علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسين، الشركة الوطنية- الجزائر،ط2. 1975م، ص21

ننشد قصصاً تشبه الحقائق، ونعرف الصدق حين نريد قوله)). هذا ما قالته ربّات الشعر بنات "زيوس" العظيم البارعات في الكلام، هكذا تكلّمن ثمّ أعطينني غصناً يانعاً من الزيتون من شاهده شاهد شيئاً عجباً ونفخن فيّ صوتاً إلهياً لأتغنّى بما كان وما هو كائن وما سيكون وأمرنني أن أترنّم بالآلهة الخالدين وأسبّح باسمهم دائماً وأذكرهم في البداية والنهاية.

وهناك فرق آخر في نظرة الشعراء إلى وظيفة الشعر، ف"هوميروس" يحدّثنا بأنّ غايته(إمتاع القلوب وإدخال السرور عليها بما يلقيه على السامعين من سحر(Thelxis)) وهو يصرّ على هذا الرأي ويردّده على الدّوام، فيروي لنا أنّ ربّة الشعر وهبت المنشد "ديمودوكوس" (Demodokos) صوتاً رخيماً لينشد أعذب الألحان، ويصف لنا السامع وقد استهواه صوت الشاعر الذي تعلّم من الآلهة كيف ينشد ألحاناً ممتعة تبهج النّاس وتدفعهم إلى سماعه كلّما شاء الغناء.

أمّا غاية الشعر عند "هيسيودوس" فكانت الإفادة والتعليم أو إبلاغ رسالة سماوية لأنّ الشاعر في رأيه كالنبيّ يلقّن النّاس الحقائق السماوية، ويعلّمهم ما ينفعهم في حياتهم اليومية، ف"هوميروس" إذن رأى أنّ غاية الفنّ هي الجمال، بينما قرّر "هيسيودوس" أنّ غايته هي الحقيقة. وهكذا يمكن القول بأنّ هذين الشاعرين قد أثارا قضيتين من قضايا علم النقد والجمال هما طبيعة الشعر ووظيفته .فهل هو إلهام أم صنعة؟ وهل غايته تصوير الجمال وخلقه أم تصوير الحقيقة و التعبير عنها؟[5]

وممّا يؤيّد ذلك التفسير أيضاً اعتراف "هوميروس" بأنّ الغرض من شعر الملاحم هو تمجيد الأبطال والتغنّي بأعمالهم المجيدة(Klea andron) واعتقاده أنّ الشاعر كان يستمدّ موضوعاته من الحقائق التاريخية التي اندثرت وأصبحت مجهولة لا يعرفها إلاّ أبوللون أو ربّات الشعر يكشفون عنها ويلقنوها للنّاس الذين لا يعلمون. ولكن هذه الحقائق الممتعة كانت تمتزج في أغلب الأحيان بالأكاذيب أو يخفى منها الشيء الكثير؛ وهذا ما أشار إليه "هيسيودوس" عندما قال: ((نحن نعرف أساطير تشبه الحقائق، ونستطيع أيضاً قول الحقيقة عندما

[5]- ينظر مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، أ فلاطون، م س، ص23.

نشاء)). ولعلّه بهذه العبارة أراد أن يسخر من "هوميروس" الذي((يسبح دائماً في الخيال ويبعد عن الحقيقة))، في حين أنّه لا يعرف إلاّ الحقائق ولا يقول غيرها.

هكذا بدأ الخلاف بين "هوميروس" و"هيسيودوس"، وأخذ يزداد شيئاً فشيئاً ثمّ احتدم النزاع بينهما وبين تلاميذهما، أي بين الهوميريداي (Homeridae) وبين مدرسة "بويوتيا"، وقد حفظ لنا التاريخ نصّاً هامّاً عنوانه (مباراة بين هوميروس وهيسيودوس) يتضمّن وصفاً دقيقاً وتحليلاً مفصّلاً لأوجه الخلاف بينهما. ومع أنّ صاحب النص انساق وراء خياله وروى لنا عن الشعراء مالا يمكن تصديقه من الأخبار، إلاّ أنّنا لا نستطيع إغفال روايته، فهي تؤكّد أنّ الشعر وحي من السماء وإلهام من الربّات، وأنّ "هوميروس" أوحى الحكمة و المعرفة وأنّه مُلهم، وتؤكّد أيضاً أنّ اليونان عرفوا المباريات الأدبية. ولكن يظهر أنّ هذه المباراة لم تكن الأولى من نوعها، إذ يحدّثنا "هوميروس" عن مباراة أسطورية بين المنشد "ثاموس"(Thamuris) وبين ربّات الشعر[6]، ولعلّ في ذلك إشارة إلى أنّ مسابقات الشعر وُجدت من أقدم العصور، ويحتمل أيضاً أنّ المباريات الخاصّة قد عُرفت إلى جانب العامّة التي كانت تقام في الأعياد والحفلات الدينيّة؛ وكان الحكم(krits) في كلّ هذه المباريات لا يصدر حُكماً مبنيّاً على مقدّمات بل يبنيه على مقارنة شاعر بشاعر أو نصّ أدبيّ بآخر، وهذه بداية النقد في عصوره الأولى عند كافّة الشعوب.

ولمّا انتهى عصر الملاحم، وازدهر الشعر الغنائي في القرن السادس ق.م، تطوّرت حاسّة النقد وبدأ الشعراء يصدرون بعض الأحكام النقدية التي تعبّر عن رأي ذاتيّ أبعد ما يكون عن القاعدة العلمية، فالشاعر "سيمونيديس" يصف الشعر (بأنّه تصوير ناطق، والتصوير بأنّه شعر صامت)، والشاعرة "كورينا" (Corinna) تنصح تلميذها "بنداروس" بأن يقتصد في استعمال الأساطير، وألاّ يملأ أشعاره بها،ولعلّها كانت تشير بذلك إلى الملاحم الهومرية التي اتخذت من الأساطير مادّتها الأساسية، وتطلب من الشاعر الغنائي أن يشيد بمجد الأبطال الحقيقيين الذين عاشوا في زمانه، ويظهر أنّ "بنداروس" استجاب لرغبة معلّمته، فتغنّى

[6]- ينظر مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، أ فلاطون، م س، ص31.

بالفائزين في المسابقات الرياضية في كثير من أغانيه، وبانتهاء القرن السادس ارتقى التفكير اليوناني وارتقى النقد وبدأ الفلاسفة يحملون حملة شعواء على الشعراء، واتهموهم بأنّهم لا يعلمون الحكمة كما يدّعون، لأنّهم لا يعرفون عنها شيئاً ولا يقولون إلاّ كذباً، والشعراء لا يستسلمون لهجوم الفلاسفة بل يقاومونه أشدّ المقاومة.

وكان "بنداروس" في طليعة المدافعين عن الشعر، دافع عنه بطريقة علميّة مُقنعة، ذلك أنّه برع في نظم مقطوعات غنائية بلغت أقصى درجات السمو، تغنّى فيها بعظمة الشاعر ومجّد مهنته الفاضلة، واعتبره(نبي زيوس، لا يقول إلاّ الصدق) واستنكر طريقة "هوميروس" و"هيسيودوس" في معالجة الأساطير، ونهى زملاءه عن ذكر الآلهة بالسوء أو التحدث عنهم بغير تبجيل، وحذّرهم من الكلام في بعض الخرافات التي تمتلئ بالأكاذيب وتدفع النّاس إلى الضلال وتبعدهم عن جادة الحق والصواب، وصرّح بأنّها ليست إلاّ نوعاً من المعرفة KaKé (sophia (يضرّ ولا ينفع يُضلّ ولا يهدي).

ومع أنّه حتّى عصر "بنداروس" لم تكن التفرقة واضحة بين الفنان وغيره من الأفراد العاديين، إذ كان اليونان لا يميزون الرسام عن النجار، ولا يفرقون بين مجهود هذا وذاك بل كانوا ينظرون إلى الجندي على أنّه أحقّ الناس بالاحترام وأنّه أجدر بالتقدير من الفنان، ورغم ذلك اهتمّ شاعرنا بدراسة الفنون وحاول أن يضع لها القواعد العامّة، ومن بين هذه المجموعة التي سمّاها بلغته(قوانين الفنّ)(technai) وكانت تتضمّن فيما يبدو بعض التعاليم التي يجب أن يتّبعها الشاعر في نظم قصائده، وكان "بنداروس" يفضّل الإيجاز في التعبير وينصح زملاءه بأن يعبّروا عن أفكارهم في عبارات موجزة، ويعرفوا الممرّات التي تجعل الطريق قصيراً، كما أمرهم بأن يتوخّوا العذوبة في أشعارهم، لذا نراه يهتمّ كثيراً بجمال القصيدة، ويؤكّد أنّ خاصيّة الشاعر المميّزة هي أن يرى الجمال ويبحث عنه ويصوّره بمساعدة ربّات الجمال والرشاقة(charits).

وكان "بنداروس" يعتقد أنّ الشاعر مدين بعلمه وحكمته لموهبة طبيعية(phua)، لأنّ الشعر في رأيه إلهام من عند الآلهة، أمّا الفنّ(بمعنى الصناعة الشعرية)(techne) فلا يبدع

شيئاً، فلابدّ إذن من توفّر الموهبة والفنّ معاً حتّى يتسنّى للشاعر أن ينطق بقصائد(تسحر النفوس)(psuchagogia) . لذا كان "بنداروس" يفرّق دائما بين شاعر موهوب وشاعر يكتسب مهارته عن طريق التعلّم والصنعة.

تلك أهمّ الآراء التي نادى بها الشاعر الغنائي في مقطوعاته الغنائية وهي الأولى من نوعها في ميدان النقد، وإن ظلّت بعيدة عن القوانين العلمية، لأنّها مازالت تعتمد على الذوق وتستند إلى الأخلاق وإن اعترفت بالنزعة الجمالية اعترافاً واضحاً.

رئيس المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات
جامعة بو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة الثالثة التاريخ القديم لفن المسرحية.

1. السفسطائيون

لقد أدّى انتصار أثينا على الفرس في ماراتون(490ق.م) وسلاميس(480ق.م)إلى تدعيم استقلال اليونان، ونشر الديمقراطية في جميع المدن، فشاع الجدل القضائي والسياسي ونشأت عن ذلك الحاجة إلى الاهتمام بالدراسات اللغوية وتعليم الخطابة، وعندئذ وجد فريق المثقفين المجال واسعاً لاستغلال مواهبهم، فاتخذوا من تعليم الشباب مهنة، وبدءوا يلقّنوهم شتّى ألوان المعرفة من علوم وصفات، ثمّ كرّسوا جهودهم لتعليم السياسة والبلاغة، واهتمّوا بإتقان صور التعبير الشكلية أكثر من اهتمامهم بجوهر المعرفة، ولذا أصبحوا هدفاً لحملات عنيفة من الفلاسفة والشعراء، كما أصبح لكلمة سفسطائي(Sophistes) معنى معيب، ولكن من هم هؤلاء المفكرون؟ وأين ظهروا؟ ومتى ذاع صيتهم؟ وما هي أبحاثهم في النقد؟

يحدّثنا "شيشرون" أنّ الخطابة كفنّ نشأت أوّل الأمر في جزيرة صقلية بعد طرد الطغاة منها، وعودة الحياة الديمقراطية إليها، ورجوع المواطنين الذين سبق أن شرّدهم الطغيان، ومطالبتهم بالأموال المصادرة، وأدّى ذلك إلى تعدّد المنازعات وإقامة الدعاوى، عندئذ ظهر اثنان من أبناء الجزيرة: "كوراكس"(korax) و"تيسياس"(Teisias) واتجها إلى تعليم الخطابة، فوضع الأوّل رسالة في صناعة هذا الفنّ، واتّخذ الثاني كتابة الخطب مهنة يتقاضى عنها أجراً، وأقام مدرسة في سراقوصة (سيراكوز)، عاصمة صقلية، ثمّ غادرها إلى مدينة ثورى(Thuru) بجنوب إيطاليا ومن هذه رحل إلى أثينا عام 427 ق.م حيث طاب له المقام، واشتغل بتدريس الخطابة وقد تتلمذ عليه "جورجياس"، و"لوسياس"، و"أيسوكراتيس"، وقد أصبحوا جميعًا من أشهر خطباء اليونان، وينسب إلى "تيسياس" وأستاذه "كوراكس" تعريف الخطابة بأنّها فنّ الإقناع.

ومن أئمّة معلمي البيان والخطابة الذين اقتفوا أثر "تيسياس"، مواطن من (خالكدون) يدعى "ثراسماخوس"(Thrasumachos)عاش في النصف الأخير من القرن الخامس(447-400 ق.م) وضعه "أفلاطون" في مقدّمة السفسطائيين ووصفه بأنّه(مجادل عنيد) وتعزى شهرة هذا

العالم إلى أنّه ابتدع أسلوباً جديداً في النثر الفني، أعجب به الناقد "ديونوسوس الهالكارناسي" فقال عنه :(إنّه أسلوب سهل بعيد عن الابتذال لا يرفع إلى التسامي). ويؤكّد "شيشرون" أنّ "الخالكدوني" هو مبتدع النثر الموزون، ويقول "أرسطو" إنّ خطباء الإغريق بدؤوا يستعملون البيان(Paian) في وزن النثر منذ عصر "ثراسوماخوس"، ولقد أُغرم هذا المعلّم بالمحسنات البديعية واهتمّ بأن يقترب النثر اقتراباً كبيراً من الشعر وامتاز بالقدرة على ابتداع الأفكار، والإبداع في التعبير عنها، وكان أوّل من اهتمّ بفنّ الإلقاء(Hupokrisis) وإثارة شفقة المستمعين وتحريك مشاعرهم ليسهل عليه إقناعهم، ويقال إنّه ألّف أوّل كتاب في ذلك.

ويعدّ "بروديكوس"(Prodicos) من السفسطائيين المشهورين أيضاً، ولد في جزيرة "كيوس"(keos)في بحر إيجة ولكنّنا نجهل تاريخ ميلاده ويوم وفاته، ولو أنّنا نعلم تماماً أنّه كان معاصراً ل"بروتاجوراس"(485-415 ق.م) وكان يصغره قليلاً، وقد أبدى "بروديكوس" اهتماماً بالغاً باستعمال الألفاظ استعمالاً دقيقاً، و التمييز التام بين معنى الكلمة ومعنى مرادفها.

أمّا "بروتاجوراس" فكان أوّل من تخصّص في دراسة اللغة دراسة علمية عميقة، ويحدّثنا "ديوجينيس لاأرتوس" أنّ هذا المفكر كتب عدّة مؤلّفات منها كتاب(الأضداد)(antilogia) في جزأين عالج منهما فيما يبدو أربعة مشاكل جوهرية هي: الله، الوجود، قوانين الدولة، الفنون، ولم يصلنا من هذا الكتاب إلاّ سطوراً معدودة، قليل منها عن الفنّ الذي وصفه "بروتاجوراس" بأنّه نشاط من عمل الإنسان، يكتسبه المرء عن طريق الخبرة والتعلّم، وليس موهبة إلهية تميّز الفنان عن غيره من البشر، إنّه ظاهرة إنسانية لا ترجع إلى أصول سماوية، فذلك الجمال ليس إلاّ قيمة متغيّرة تتغيّر بتغيّر الأفراد في كلّ زمان ومكان.

وهذا تعريف من الطبيعي أن يصدر عن صاحب الحكمة المعروفة(إنّ الإنسان مقياس كلّ شيء) والتي شرحها "أفلاطون" قائلاً: (لا يوجد شيء هو واحد في ذاته وبذاته، ولا يوجد شيء يمكن أن يسمّى أو يوصف كما يبدو... لأنّ كلّ شيء في تغيّر مستمرّ). فلأشياء هي بالنسبة إليّ على ما تبدو لي، وهي بالنسبة إليك على ما تبدو لك وأنت إنسان وأنا إنسان؛ وعلى ذلك تبطل الحقيقة المطلقة لتحلّ محلّها حقائق متعدّدة بتعدّد الأفراد وتعدّد حالات كلّ فرد منهم،

وعندئذ يكون الإحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة، وتصبح الحقائق وليدة الإحساسات والانطباعات الذاتية. ذلك هو المحور الذي دارت حوله فلسفة "بروتاجوراس" بل فلسفة السفسطائيين جميعاً، ومن ثمّ كانوا مثارًا لسخط الفلاسفة، وموضعاً لانتقادهم وهدم تعاليمهم التي كانت خطراً على الدين والأخلاق والنظم السياسية، ولكن مهما قال "سقراط" و"أفلاطون" و"أرسطو" في مذاهب هذه الفئة، ومهما اشتدّ "أريستوفانيس" في هجومه عليهم فلا سبيل إلى إنكار هذه الحقيقة وهي أنّ تفكير السفسطائيون في جملته لم يكن بالسوء الذي تحدّث عنه خصومهم، فلا شكّ أنّهم كانوا روّاد النزعة الإنسانية في حياة الإغريق، فهم الذين أكّدوا شخصيّة الفرد، وحقّقوا له الحريّة الفكريّة والاستقلال الذاتي، وهم باعتراف شاعر الملهاة (الذين علّموا الشباب كيف يطبّقون القواعد الدقيقة على الأدب وكيف يقيسون الشعر، وكيف يفكرون ويفهمون، وكيف يتفنّنون ويتشكّكون وكيف يقلّبون كلّ شيء على مختلف الوجود). ثمّ يستطرد "أريستوفانيس" قائلاً على لسان "يوربيديس" الذي يفتخر بأنّه (تتلمذ على السفسطائيين وأعجب بأفكارهم التي ردّدها في كثير من مسرحياته، وطبعها في نفوس المتفرجين وعلّمهم ما تعلّمه عن أساتذته؛ علّمهم البحث والمنطق والتحليل، فأصبحوا يفكرون في كلّ شيء ويفحصونه، ويدرسون بعناية فائقة كيف يحدث هذا، وأين يوجد ذاك؟)

هذه حقائق لا يعلو إليها أدنى شكّ تشهد بأنّ السفسطائيين أوجدوا نهضة فكرية لا سبيل إلى إنكارها؛ نشروا التعليم في أرجاء اليونان وهيّئوا الأفكار للبحث والمناقشة في فروع المعرفة، ووجّهوا اهتمام الناس إلى دراسة اللغة وعلومها المتعدّدة من نحو وصرف وقواعد وبيان لأنّهم كانوا يعتبرون البحوث اللغوية أصلاً للدراسة الأدبية، ويؤمنون بأنّ المهارة اللغوية ركن هام من أركان التربية، وقد وافقهم "أفلاطون" على ذلك عندما وصف هذه المهارة (بأنّها مقدرة فائقة تميّز ما هو صحيح وما هو غير صحيح من موضوعات الشعر)، وكان الشعر حتّى ذلك الوقت، أهمّ موّاد الدراسة عند اليونان، ولعلّ في ذلك ما يبرّر اهتمام هؤلاء المفكرين بشرح الألفاظ وتحديد معانيها و التمييز بين مدلولاتها، وكانت هذه الأبحاث الأولى من نوعها عند الإغريق، اعتمد عليها "أفلاطون" و"أرسطو" اعتماداً كبيراً، ممّا حمل بعض الباحثين إلى الإشادة بفضل السفسطائيين فعزوا إليهم إرساء مبادئ النقد العقلي الذي بدؤوه بدراستهم

المنهجية في اللغة وفروعها، إلاّ أنّ فريقاً آخر من العلماء ينكر على السفسطائيين هذا المجهود معتمداً في ذلك على أنّه لم يوجد بينهم سفسطائي واحد اهتمّ بدراسة أديب معيّن أو تخصّص في تحليل ديوان من الشعر أو عقد مقارنة بين شعراء المسرح اليوناني ليصدر أحكاما عامة أو يضع قواعد راسخة يمكن تطبيقها على صنوف المسرحية. ويبدو أنّ أصحاب هذا الرأي قد نادوا به لتأثرهم بكلام "سقراط" و"أفلاطون" ضدّ السفسطائيين؛ ولكنّهم نسوا أنّ هجوم هذين الفيلسوفين كان هجوماً ضدّ(المتاجرين) بالعلم الذين اتّخذوا من تعليم الشباب حرفة تدرّ عليهم مالاً وفيرًا، وهذه فقرة من محاورة "بروتاجوراس" يتحدّث فيها سقراط إلى أحد أصدقائه عن خطر الذين يتاجرون في المعرفة[7].

سقراط: خبّرني، بحقّ الآلهة ألا يخجلك يا صاحبي، أن تظهر لليونان في صورة سفسطائي؟ قل لي ماذا يعرف من الحكمة !وما الصنعة التي يعلمها؟

الصديق: بماذا أجيب يا سقراط؟ هل هناك جواب سوى أنّ السفسطائي يعلّم الناس ذلاقة اللسان؟

سقراط: حقّاً ما تقول !لكن إجابتك ناقصة، إذ فيم يجعل السفسطائي المرء فصيحاً؟ ألا ينبغي أن يجعله فصيحاً في شيء يفهمه؟

الصديق: بالطبع يا سقراط !هذا أمر مسلّم به !

سقراط: وماذا يفهم السفسطائي؟

ثمّ يستطرد قائلاً:

سقراط: إنّ السفسطائي يتاجر في غذاء النفس جملة وتفصيلا.

[7]- محمد زكريا توفيق، سقراط يواجه السفسطائيين،
https://diwanalarab.com/%D8%B3%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%B7-%D9%8A%D9%88%D8%A7%D8%AC%D9%87-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%81%D8%B3%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%8A%D9%86

الصديق: وما غذاء النفس يا سقراط؟

سقراط: المعرفة هي غذاء النفس يا صاحبي، ما في ذلك شكّ؛ ويجب علينا أن نحتاط حتّى لا يخدعنا السفسطائي لأنّه كالتاجر لا يهمّه إلاّ بيع بضاعته.

وهل كان كلّ السفسطائيين تجّارا؟ وهل كان "سقراط" نفسه تاجراً مثلهم كما اتهمه خصومه واعتبروه واحداً منهم؟ إنّها اتهامات باطلة وجّهها أصحابها إلى السفسطائيين و"سقراط" ظلماً وعدواناً، وسوف نرى وشيكا، كما رأينا من قبل أنّ من السفسطائيين من كانت له آراء سديدة في النقد كما كانت لسقراط نظريات جديدة في الفلسفة والأخلاق، وأشهرهم في هذا الميدان "جورجياس"[8].

---

[8]- محمد زكريا توفيق، سقراط يواجه السفسطائيين، م س.

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة الرابعة: جورجياس

ولد في مدينة ليونتيني (Leontini) (375.483ق.م) من أعلام صقلية؛ أخذ العلم عن "أمبيدوكليس"(Empedokles) الذي اعتبره "أرسطو" منشئ علم البيان، ونسب إليه "كونتاليانس" (Quintilianus)،الناقد الروماني وضع قوانين الخطابة الأولى،على ذلك العالم درس "جورجياس" اللغة والطبيعيات، ثمّ قدم إلى أثينا عام 427ق.م على رأس بعثة رسمية جاءت تستنصر الأثينيين على أهل سيراقوصا؛ فخلب ألبابهم ببلاغته ومقدرته على الإجابة عن أي سؤال يوجّه إليه. ومات في ثساليا بعد أن ذاع صيته وعظمت ثروته[9].

وكان "جورجياس" يعتقد أنّ اللفظ هو وسيلة الإقناع، فعرّفه(بأنّه قوّة خارقة، تصنع المعجزات، فهو رغم ضآلته يمنع الخوف ويزيل الأسى ويجلب السرور ويبعث البهجة ويملأ النفس ثقة وطمأنينة...) ثمّ أضاف قائلاً:(إنّه يسحر الألباب ويؤثّر عليها بسحره، وأحياناً يملأ النفس أوهاماً تسلب المرء إرادته فينساق إلى القيام بأعمال لا تقرّها التقاليد فكأنّ تأثيره لا يقف عند حدّ الإقناع العقلي بل يتعدّاه إلى إثارة العواطف). لذلك لم يفرّق بين تأثير الشعر وتأثير الخطابة لأنّهما في رأيه يهدفان إلى السحر(Thélxis) والإقناع(Peitho) ثمّ يضيف قائلاً(إنّ تأثيرهما أشبه بتأثير الدواء في الجسم فإن استعمله المريض بحكمة واعتدال، تمّ شفاؤه وإن أسرف في استعماله، أصبح في خطر عظيم). فهو يعتقد أنّ الأمير الطروادي "باريس" أغرى "هلينا"بألفاظه الجذّابة وحججه القويّة وعباراته الخطابية، فأقنعها بالرحيل فرحلت معه لاقتناعها بفكرته لا بتأثرها بعواطفه، فهو لم يحدّثها عن حبّه، ولم يكشف لها عن مشاعره، والشعر أيضاً يؤثّر في السامعين ويدفعهم إلى المشاركة الوجدانية، وصفه بأنّه كلام موزون يسحر ألباب النّاس ويستولي عليهم، يثير فيهم الخوف من مصير الشخصيات الذين يصوّرهم الشاعر وتبعث فيهم الشفقة عليهم. وواضح أنّ هذا التعريف يتّفق اتفاقاً تاما مع ما قاله "أرسطو" عن المأساة ووظيفتها في كتابه"فنّ الشعر" وفي هذا يكون "جورجياس" أوّل ناقد اهتمّ بدراسة المسرحية وتحديد أغراضها.

---

[9]- محمد زكريا توفيق، سقراط يواجه السفسطائيين، م س.

ولم يقتصر اهتمام "جورجياس" على دراسة الشعر إنّما عنى عناية فائقة بالنثر الذي بدأ يحتلّ منزلة هامّة في أثينا حيث أصبحت الحاجة ماسة إلى تعليم الخطابة؛ فلم ير هذا المعلّم بُدّاً من تعليم أصولها، وأخذ يشجّع كثيراً من الأثينيين على دراستها، فأقبل على دروسه عدد من الشبان الذين صاروا فيما بعد من أعظم سفرائها ومؤرخيها، وهكذا أصبح "جورجياس" رائداً لحركة أدبية جديدة وبدل قصارى جهده في الإعلاء من شأن النثر الفنّي حتّى تسنّى له منافسة الشعر، لذا يعتبره بعض الباحثين مبدع النثر الفنّي وخالقه كما كان "أيسوخولوس" خالق المأساة، لاشكّ أنّ "كوراكس" و"تيسياس" و"ثراسوماخوس" قاموا بمحاولات جادّة لوضع أسس الخطابة، واهتمّوا بصناعة النثر الفنّي إلاّ أنّ ما ابتكره "جورجياس" من قواعد فنية وما أدخله من تحسينات على اللغة والأسلوب جعله جديراً بهذا اللقب، وكان يمتاز بحسن الإلقاء قادراً على الكلام من وحي الخاطر، لا يتردّد في التحدّث إلى سامعيه في أيّ موضوع يقترحونه، وكان مولعاً بالمحسنات اللفظية يعنى بتنميق العبارة وزخرفة الكلام، فأكثر في خطبه من استعمال الطباق والجناس وتكرار نفس النهايات وترديد المقاطع ذات الصوت الرنّان والنغم الرتيب، كما اهتمّ باستخدام الاستعارات والتشبيهات، فكان بذلك أوّل من صبغ النثر بصبغة الشعر، وقرّب بين أسلوبهما، وهذا دليل على حبّه للشعراء، ولكن هذا أيضاً كان سبباً في أن اتهمه البعض(بإغفال المعنى ووصفوا خطبه بأنّها مليئة بالألفاظ، خالية الأفكار)، ولقد استشهد هؤلاء النقاد بفقرات من خطبته في رثاء الجنود الذين ماتوا في سبيل الوطن، واعتمدوا في التدليل على رأيهم بما بذله من جهد لتنميق العبارة وزخرفة الأسلوب بالألفاظ الرنّانة والنهايات الموسيقية، وسنحاول بقدر المستطاع أن تصوّر الترجمة العربية خصائص تلك الفقرات.

(كان هؤلاء الجنود يقابلون الإهانة بالإهانة، والاحترام بالاحترام، يستبسلون عندما يواجهون البواسل ويستميتون أمام الأخطار المميتة، وهكذا انتصروا على أقوى الأعداء، وأقاموا نصباً لأكبر الأرباب، تمجيداً له واعترافاً بفضله وكانوا يلبون نداء "آريس" ويستجيبون لرغبة "أروس"، يتفانون في أداء الواجب، يتّقون آلهتهم ويطيعون آباءهم، ويحبون أصدقاءهم،

يأمرون بالعدل وينهون عن الظلم، وهكذا أصبحوا في عداد الخالدين مع أنّهم من البشر الفانين).

ومن كلامه في وصف رحيل "هلينا"إلى طروادة مع "باريس":(لقد اغتصبها، ومن أهلها خطفها، وعن أصدقائها فصلها، فهي تثير عطفنا، ولا تستحقّ لومنا، لأنّه خدعها فانخدعت، وسحرها فانسحرت فمن العدل أن تحلّ به اللعنة وتنزل عليها الرحمة).

ومهما يكن من أمر هذا الاتهام، فممّا لاشكّ فيه أنّ "جورجياس" لعب دوراً خطيراً في التأثير على أدباء أثينا، ولا أدلّ على ذلك من أنّ "أفلاطون" كتب محاورات باسمه، تكلّم فيها عن مهنته وأسلوبه، كما أشار إليه وإلى تلاميذه في كثير من محاوراته التي تعدّ المصدر الرئيس لدراسة الخطيب وأثره في أدباء عصره. فأفلاطون يعترف بغزارة علمه في البلاغة والبيان ويقرّر في محاورة "جورجياس"(أنّه أقدر علماء الخطابة أسمى الفنون كلّها)، ولكنّ عداوة الفيلسوف للسفسطائيين تجعله لا يثبت على رأي واحد، فتراه لا يرضى عن الخطابة التي يعلمونها، وتارة يرضى عن نوع منها، لذا نراه يبدأ محاورة "جورجياس" بحوار بين سقراط وبين هذا المعلّم، يحاول فيه تحديد معنى فنّ الخطابة وهل هي من الفنون اليدوية التي يحتقرها الفلاسفة أم من الفنون اللفظية؟ وما موضوعها؟ فيقرّر "جورجياس" أنّ فنّ الخطابة يعتمد على استعمال اللفظ، لا اليد وأنّها تتناول(أخطر الموضوعات التي تهمّ الإنسان وأجلّها شأناً)،وعندئذ يتظاهر بأنّه لا يفهم هذه العبارة، فيشرحها "جوجياس" قائلاً(إنّ أجلّ الموضوعات وأخطرها هي التي تحقّق للمرء الحريّة(eleutheria) فلا يخضع لإنسان قطّ، إنّما يخضع الناس أجمعين، ويفرض عليهم إرادته عن طريق الخطابة).

وكان "جورجياس" محقّاً في هذا التفسير استمدّه من واقع الحياة في أثينا حيث صار "ثيموس ستكليس" سياسياً شهيراً، وأصبح "بريكاس" زعيماً يحتلّ مكاناً فريداً لأنّهما كانا خطيبين بارعين. لكنّ "سقراط" ينكر أهميّة الخطابة ولا يعترف(بأنّها فنّ) ويؤكّد أنّها ليست إلاّ مهارة تكتسب عن طريق التمرين، هدفها الإمتاع فهي كطهي الطعام الذي يتقنه الطاهي بالممارسة اليومية، وكما أنّ الطهي غايته إمتاع الجسم، كذلك غاية الخطابة إمتاع الأذن ولذّة

السامعين بما تبعثه فيهم من سرور مؤقّت، وكلّ ما يستهدف اللذّة . في رأي سقراط . لا يصدر عن المعرفة الحقيقية، وبالتالي يهدف إلى الشرّ، وهذا ما يحاول "سقراط"-منشئ علم الأخلاق- أن يناقشه في الجزء الأخير من المحاورة، ليثبت أنّ الخطابة التي يعلّمها "جورجياس" ليست إلاّ مجموعة من القواعد يلقّنها لتلاميذه لكي يجيدوا تنميق الكلام، فهي لا تمتّ إلى الخطابة التي يجب أن تبنى على أساس من المعرفة الحقيقية، وتستند إلى دراسة النفس وطرق التأثير عليها، فتصبح بذلك فنّاً لهدايتها،كما أنّ الطبّ فنّ لسلامة الجسم، ولمّا كانت دراسة النفس تتطلّب إتقان منهج الجدل الدايلكتيكي، فلابدّ للخطيب إذن من توجيه فلسفي يجعله على بيّنة بحقيقة ما يفعله، وبالغاية المرجوّة من فنّه، وهذا ما لم يتوفّر ل"جورجياس" أو لغيره من أعلام الخطابة، ويحاول هذا السفسطائي أن يدافع عن فنّه فيقول لسقراط:(هل تعلم يا سقراط، أنّك إذا فكّرت مليّاً أدركت أنّ الخطابة تجمع بين كلّ القدرات وتتحكّم فيها جميعاً فلا ينبغي إذن أن تسيء الظنّ بها لأنّ فلاناً أساء استعمالها، فالمسؤول عن ذلك المعلّم الذي علّمه لا الفنّ الذي تعلّمه).

ولكنّ "أفلاطون" لا يقتنع بدفاع "جورجياس" عن فنّه، فنراه في محاورة "فايدروس" يعيب عليه وعلى "تيسياس" اهتمامهما بالزخرف اللفظي واعتمادهما على الإيجاز تارة وعلى الإطناب تارة أخرى فيقول على لسان سقراط:

"سقراط": "تيسياس" و"جورجياس"، أنتركهما يغطّان في النوم؟ هذان اللذان يقرّران أنّ الاحتمالات أسمى من الحقيقة، ويجعلان بفضل براعتهما الخطابية الأشياء الكبيرة تبدو صغيرة، والصغيرة تبدو كبيرة ويزيّنان الجديد بألفاظ قديمة وعلى النقيض من ذلك يعرضان القديم في ثوب جديد، فضلاً عن أنّهما ابتكرا لكلّ موضوع منهجاً للكلام بإيجاز شديد وإطناب بالغ، وعندما حدّث "بروديكوس" عن هذا المنهج أغرق في الضحك وقال:(لقد اكتشفت بنفسي القاعدة الفنية الصحيحة للكلام، فلا يكون طويلاً ولا قصيراً، إنّما يكون مناسباً في طوله).

في حين أنّ "سقراط" و"أفلاطون" كانا يفضّلان الإيجاز كما يظهر بجلاء من الحوار بين "سقراط" و"جورجياس".

"سقراط": وهل تستمرّ يا "جورجياس" فتسأل وتجيب بإيجاز كما تفعل الآن، وتترك الإطناب لمناسبة أخرى فهل تفي بوعدك وتجيب باختصار على الأسئلة التي أوجّهها لك؟

"جورجياس": إنّ بعض الأجوبة يجب أن تكون طويلة مفصّلة يا "سقراط"، ولكنّني سأجعلها قصيرة بقدر المستطاع لأنّ من خصائص مهنتي أن أوجز كما يوجز الآخرون.

"سقراط": ونحن نريد منك يا "جورجياس" أن تطلعنا على براعتك في الإيجاز، أمّا الإطناب فاتركه لمناسبة أخرى.

"جورجياس": حسناً سأفعل ما تريد، وسوف ترى أنّك لم تسمع قطّ إنساناً أشدّ منّي إيجازاً.

ويوفّق "جورجياس" في أجوبته، فيثني عليه "سقراط" قائلاً: بحقّ، إنّني شديد الإعجاب بإيجازك الذي لا نظير له.

ومهما يكن من أمر، فإنّ إعجاب "سقراط" بأسلوب "جورجياس" الموجز، أو سخطه عليه وعلى الفنّ الذي يعلّمه لا يغيّر من الواقع، فممّا لاشكّ فيه أنّ ظهور السفسطائيون في تاريخ الفكر الإنساني كان له الأهميّة نفسها التي كانت لظهور "سقراط" و"أفلاطون"، فما بالنا ب"جورجياس" وهو من أشهر المعلّمين، لقد تتلمذ عليه كثيرٌ منهم مثل "بولوس" Polos و"لوكوفرون" Lucophron و"ألكيدماس" Alkidamas وتأثّر به الشاعر المشهور "يوربيدس"، فقلّد أسلوبه الخطابي في الحوار الذي كان يجريه بين شخصيات مسرحياته، وأكثر من استخدام الاستعارات، واستعمل لغة النثر التي ابتكرها أستاذه، لذا جاءت مآسيه مليئة بالمساجلات الخطابية التي كانت تثير المتفرجين وتستولي عليهم، والخطب القضائية التي أوردها على لسان أبطاله، ف"هلينا"في مسرحية الطرواديات تدافع عن نفسها ضدّ اتهامات"هيكوبا" كما دافع عنها "جورجياس" في خطبته الرائعة(تمجيد هلينا) وحديث المربية مع سيدها"فايدرا"في مأساة "هيبولوتوس"ليس إلاّ خطاباً بليغاً مؤثّراً كتبه صاحبه دفاعاً عن

المرأة المتزوجة التي أحبّت رجلاً غير زوجها، وتأثّر بجورجياس أيضاً الشاعر المسرحي المعروف "أجاثون" الذي أعجب بأسلوبه المؤثّر وعباراته المنمّقة، ولقد أصبح تأثّر الأدباء بهذا المفكّر ظاهرة مألوفة، وتقليدهم له أمراً ضروريّاً، والدليل على ذلك أنّ الناقد "فيلوستراتوس" Philostratos اشتقّ من اسم هذا المعلّم فعلاً بمعنى(يقلّد أسلوب جورجياس) واستعمله في الكلام عن عدد كبير من الكتاب والشعراء الذين نهجوا نهج أستاذهم. ولم يكن الإعجاب بجورجياس قاصراً على الأدباء و العلماء، ولكنّه نال أيضاً تقدير الزعماء السياسيين، ف"بريكليس" العظيم وصديقته "أسباسيا"كانا يقدّرانه كلّ التقدير.

ومع ذلك فإنّ "جورجياس" وغيره من السفسطائيين لم ينالوا إعجاب "أريستوفانيس" الذي اختلف معهم اختلافاً شديداً في تقييم العمل الأدبي، فبينما كانوا يهتمون بالجانب اللغوي منه، ويكتفون بدراسة الأسلوب، كان "أرستوفانيس"ينظر إلى العمل كلّه ويعتبره وحدة قائمة بذاتها، يجب على الناقد أن يقيّمه من ناحية الشكل الفنّي وجماله، والصياغة ومتانتها، والتجربة الإنسانية التي يتناولها.

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان -

المحاضرة الخامسة:

أرسطو فانيس وبداية التنظير الحقيقي للمسرح

اهتمّ شعراء المسرح اليوناني بدراسة الآثار الأدبيّة المعاصرة، وتناولوا مسرحيات زملائهم بالبحث والتحليل، ولم يكن ذلك الاهتمام صادراً عن شعراء الملهاة الذين ضمّنوا أشعارهم كثيراً من الآراء في النقد، بل إنّ شعراء المأساة أنفسهم وجّهوا عنايتهم إلى تلاوة الأدب المسرحي في القرن الخامس ق.م، فـ"يوربيدس" يهتمّ بقراءة مآسي"أيسخولوس" ثمّ يسخر من بعضها ويعيب على زميله طريقته في تصوير الشخصيات في مسرحية "ألكترا" وكيف تعبّر عن أفكارها، كما يهاجم السفسطائيين في المسرحية الساتيرية (الكوكلوبس) وفي مأساة"ميديا"، ثمّ يعقد مقارنة بين فروع الثقافة اليونانية والألعاب الرياضية في مأساة "أنتيوبا" ليبيّن أهميّة كلّ منها ومزاياه...وكذلك "سوفوكليس"لم يغفل هذه الناحية، فنراه ينتقد أسلوب"أيسخولوس" ويصفه بأنّه صعب جاف لا حياة فيه، أمّا "أجاثون"فتكلّم عن فنّ الشعر في كثير من مسرحياته ممّا يجعل أرسطو يحرص على الإشارة إليه في كتاب الخطابة ويثني على مجهوده. لكنّ شعراء المأساة لم يقفوا طويلاً عند نقد الأدباء المعاصرين ولم يتّخذوا منه موضوعاً جوهريّاً لمسرحياتهم كما فعل شعراء الملهاة، فهؤلاء جميعاً من"خيونيديس" إلى "أرسطو فانيس" تناولوا مؤلّفات زملائهم بالنقد والتحليل، بل كان منهم من يجعل هذه الدراسة المحور الرئيس لأشعاره. فـ "أرسطو فانيس" مثلاً خصّص أربعاً من أشهر مسرحياته لدراسة الاتجاهات الحديثة في الأدب والفلسفة، ولم يكفّ عن الإشارة إلى التجديدات التي أدخلها"يوربيدس" على المأساة، لذلك اعتبره العلماء من أهمّ نقّاد القرن الخامس ق.م (إن لم يكن أهمّهم وأعظمهم جميعاً).

كان يمتاز بثقافته الواسعة، واطلاعه المتنوّع، لذا كان واثقاً من نفسه يدرك تماماً أنّ رسالته كفنّان عظيم تثقيف الناس ورفع مستواهم، لا تملّق غرورهم والنزول إلى جهلهم، ولقد صرّح بأنّه ينظم أروع المسرحيات لذوي الألباب، ويؤكّد ذلك في خطابه لرئيس الجوقة في ملهاة "الضفادع" حيث يقول:(لا تخف جمهور الجاهلين، ولا تبتئس لقد تمّ تدريبهم وارتفع

مستواهم الفكري، فأصبح كلّ منهم يحمل كتابه، ويفهم معنى الذوق السليم). ولا أدلّ على سعة إطلاع "أرسطو فانيس" من أنّه تلا أشعار اليونان بمختلف فنونها، فألمّ بملاحم هوميروس، وأناشيد الشعر الغنائي، والأدب المسرحي إلماماً تامّاً، حتّى إنّ كلّ مسرحية من مسرحياته تحتوي على إشارات عديدة لهذه القصائد...ولم يقتصر اهتمامه على الشعر وحده، بل عنى أيضاً بالنثر، فقرأ خُطب السفسطائيين واستمع إلى دروسهم قبل أن يهاجمهم في مسرحية"السحب" وينتقد العلوم التي يعلّمونها وفي مقدّمتها"الخطابة"، علم الكذب والخداع الذي يقلب الحقائق، ويجعل الباطل حقّاً والحقّ باطلا، وعلم اللغة الذي يساعد على التلاعب بالألفاظ.

حقّاً إنّ "أرسطو فانيس" كان يحكم على العمل الأدبي ي ضوء ما يتضمّنه من مبادئ خلقية قويمة، ذلك أنّ اليونان كانوا حتّى ذلك العصر يؤمنون بأنّهم لم يتفوّقوا على الشعوب الأخرى إلاّ بالأخلاق، ولد نادى أدباؤهم بهذه الفكرة حتّى رسخت في أذهان الناس جميعاً، وطبيعي أنّ الناقد يقيم الأدب في ضوء الغاية التي يستهدفها الأديب في كتابه، فأدباء الإغريق لم يعرفوا (مذهب الفنّ للفنّ) لأنّه كان لا يستقيم مع فلسفتهم الخلقية والاجتماعية، فالمأساة في رأيهم ضرورة اجتماعية يجب أن يحكم عليها في ضوء ما تلقّنه للشعب من خلق طيّب أو خبيث.

إن اهتمام "أرسطو فانيس" بالجانب الخلقي في العمل الأدبي لم يمنعه من النظر إلى جوانبه الأخرى نظرة عميقة، فسوف نرى في الصفحات التالية أنّه كان يهتمّ بالعنصر الموسيقي في المسرحية لأنّه يؤمن بتأثير الموسيقى الشديد ويعتقد كما اعتقد "بروتاجوراس" (أنّها تجعل المواطن أكثر تحضرّاً، وأكثر اتّزاناً وانسجاماً، ومعروف أنّ الاتزان والانسجام ضروريان للحياة الإنسانية)، وهذا يفسّر اهتمام الناقد بالمقاطع الموسيقية في القصيدة، والتمييز بين النغم الطويل والقصير، وبين اللحن الرقيق الهادئ واللحن العنيف الصاخب، ويفسّر عنايته بأوزان الشعر وقوافيه، ولقد اهتمّ "أرسطو فانيس" أيضا بشكل العمل الأدبي، فلم يرض عن المقدمة التي أكثر "يوربيدس" من استخدامها في مآسيه، ووصفها بأنّها مملّة

تبعث السأم، ولا تكشف عن أيّ مهارة فنيّة في بناء المسرحية لأنّها لا ترتبط بها ولا تؤثّر في هيكلها، وعاب على "يوربيدس" أيضاً الإكثار من الخطب الطويلة التي تؤدّي إلى تفكّك المأساة وتضعف بناءها.

لم يكن "أرسطو فانيس" إذن ناقداً محدود الأفق، ولم يكتف بالنظر إلى العمل الأدبي من زاوية واحدة، بل اهتمّ بدراسته دراسة وافية جعلته يحتلّ في تاريخ النقد اليوناني منزلة سامية، اعترف بها النقاد المحدثون وسوف نتناول بالتفصيل آراءه في النقد حتّى نبيّن بوضوح أنّه جدير بتلك المرتبة التي وضعه فيها علماء القرن العشرين، وخصّوه بها دون غيره من نقّاد اليونان الذين سبقوه أو عاصروه. قلنا إنّ "أرسطو فانيس" تناول الحركة الأدبية المعاصرة بالدراسة والتحليل في أربع من مسرحياته هي، وفقاً لتاريخ عرضها في أثينا،"أهل أخارناي"(425 ق.م)، "السحب"(423 ق.م)، "النساء في أعياد ديميتر" (411 ق.م) و"الضفادع" (405 ق.م) وجميعها تفيض ببحث مفصّل في فنون الأدب اليوناني منذ نشأته، وبخاصّة في القرن الخامس ق.م، وتتضمّن نتائج قراءة "أرسطو فانيس" لمؤلّفات أسلافه من الشعراء، ومعاصريه من الأدباء، وتقدّم لنا آراءه في النقد، والأحكام التي أصدرها في ضوء النصوص الأدبية التي تلاها بدقّة وعناية، واعتبرها المصدر الأوّل الذي يعتمد عليه في مقارنة أديب بآخر، أو تقنين فنّ من الفنون.

وتعدّ ملهاة "أهل أخارناي" أقدم ما وصلنا من مؤلّفاته، قدّمها للمسرح عام425ق.م وكان الهدف الرئيس من عرض هذه الملهاة التنديد بالحرب والدعوة إلى وقفها بعد أن أنهكت قوى أثينا وزعزعت اقتصادها. ورأى "أرسطو فانيس" أنّ الطريقة الوحيدة لانقاد الوطن من الهاوية هي تحذير المواطنين من زعمائهم السياسيين الذين يخدعونهم ويدفعونهم إلى الحرب، سعياً وراء نفع شخصيّ ومجد زائف، لذلك صوّر مواطناً أميناً مخلصاً لأثينا وجعله ينطق بما يريد، ويعبّر عن الأفكار التي يجب أن تسود، وسمّاه "ديكيبولس" وأسند إليه القيام بدور الخطيب الذي يقف وسط المواطنين ليقنعهم بالكفّ عن القتال، والإعراض عن الساسة المهرجين، ولاشكّ أنّ هذه المهمّة شاقّةُ تحتاج إلى خطيب متفوّق، قويّ الحجّة فصيح اللسان، لكن

"ديكيبولس" من عامّة النّاس، لا علم له بالخطابة، فعليه إذن أن يتعلّمها على يد "يوربيديس"(أبرع الشعراء وأقدرهم على إثارة الناس)، فيذهب إذن إلى بيت هذا الشاعر البارع، ويطلب إليه المساعدة العاجلة حتّى يستطيع أداء مهمّته، وعندما يبلغ المنزل يسأل عن "يوربيديس"، فيخبره الخادم أنّ سيّده موجود، وفي الوقت نفسه غير موجود، فيعجب "ديكيبولس" من هذه الإجابة الغامضة، ويطلب إلى الخادم توضيح ما يقول، فيخبره أنّ الشاعر في غيبوبة لأنّ روحه مشغولة بنظم الشعر، إذن فهو غائب عن البيت بروحه، موجود بجسمه لأنّه نائم فوق فراشه، وقد رفع ساقيه في الهواء... وعندما ينتهي الخادم من شرحه، يبدي "ديكيبولس" إعجابه ببراعته في الكلام، ثمّ يتوسّل إليه أن يقدّمه لسيّده، فيمتنع هذا عن مقابلة ضيفه أوّل الأمر ثمّ يضطرّ إزاء إلحاحه إلى السماح له بالدخول، وعندئذ ينزلق "يوربيديس" فوق آلة كالتي يستخدمها في مآسيه، ثمّ يدور بينهما الحديث التالي:

إنّك يا "يوربيديس" تنظم الشعر وقد رفعت ساقيك في الهواء، فلم لم تضعهما على الأرض؟ هل فعلت ذلك لأنّك تصوّر أشخاصاً يعرجون؟ ولماذا ترتدي هذه الخرق التي تثير الشفقة؟ أذلك لأنّك تصف الشحاذين؟ على أيّ حال لقد جئت أتوسّلك أن تعطيني بعض الأطمار التي استعملتها في مآسيك السابقة، فيسأله "يوربيديس" عن الثوب الذي يريده...هل يريد ذلك الذي ارتداه "أوينوس" البائس المسكين؟ أم الذي لبسه "فوينكس" الأعمى؟ أم الذي استخدمه "فيلوكتتبس" السائل؟ أم"بلليروفون" الأعرج.

فيرفض الضيف كلّ هذه الثياب، ويطلب ذلك الذي كان يستعمله"تليفوس"(الثرثار الذي تشمئزّ منه النفوس)فيجيبه الشاعر إلى طلبه، لكنّ الزائر لا يكتفي بما أعطاه، ويتوسّل إليه من جديد أن يسمح له بقلنسوة وعكّاز، وفنجان حافته مكسورة، وكرنبة من كرنب أمّه، عندئذ تثور ثائرة "يوربيديس"، فيطرد الضيف وينهره لأنّه أهانه إهانة بالغة.

تلك هي الفقرة التي تتّصل بدراستنا في هذه الملهاة، ويتّضح لنا منها أنّ "أرسطو فانيس"

يحمل على الأدباء الذين تأثّروا بالسفسطائيين، بخاصّة "يوربيديس"الذي اتّبع طريقهم في المحاجّة والجدل، وقلّد أسلوبهم الخطابي، وأكثر من الخطب في مسرحياته، ولقد أثارت هذه

السطور اهتمام الباحثين لأنّها تعبّر مع قلّتها عن رأي "أرسطو فانيس" في بعض المشاكل الأدبية الخطيرة، فهو رغم مهاجمته "ليوربيديس"لم يستطع أن ينكر براعته في تصوير شخصياته تصويراً دقيقاً واقعيّاً، فكلام "ديكيبولس" المفصّل عن الثياب المهلهلة، والخرق البالية التي كان يرتديها أبطال"يوربيديس" يبيّن أنّ شاعر المأساة كان يهتمّ بتقديم شخصياته كما يراها في المجتمع، ويحيطها بكلّ ما يربطها بالحياة، ولا يتردّد في الإشارة إلى كلّ ما يدلّ على فقرها وبؤسها، فالعكّاز والأوعية القديمة والقلنسوة أدوات ضرورية لها، ولاشكّ أنّ اهتمام "يوربيديس"بتصوير أبطاله هكذا كان يجعل لمناظره تأثيراً كبيراً على جمهور المتفرجين.

لكنّ "يوربيديس" أنطق الخادم بلغة منمّقة وأشركه في مناقشة موضوع فوق مستواه وليس من شأنه، ولقد تعمّد "أرسطو فانيس" تصوير خادم "يوربيديس" بهذه الصورة ليدُلُّك على تكلّف الشاعر في الأسلوب، واهتمامه بتنميق العبارة وزخرفة اللغة، أو يثبت مغالاته في المطالبة بالمساواة بين الخادم والمخدوم، والعبد والسيّد وبذلك يثير ضحك الجمهور لأنّ المساواة الاجتماعية لا تعني أنّ أفراد الطبقات المختلفة يستعملون لغة واحدة، أو يتكلّمون بالفصحى.

وجدير بالملاحظة أنّ هجوم "أرسطو فانيس" على شاعر المأساة في هذه المسرحية ليس أهمّ ما ورد في هذه الفقرات، فسوف نرى في ملهاة (الضفادع) دراسة مفصّلة لفنّ "يوربيديس" المسرحي وخصائصه المميّزة، إنّما أخطر ما تناوله "أرسطو فانيس" في الحديث الذي أجراه على لسان "ديكيبولس" والخادم هو طبيعة الشعر وهل هو وحي وإلهام من عند ربّات الفنون أم صناعة من عمل الفنّان؟ لقد أشار إلى ذلك عندما قرّر الخادم أنّ سيّده موجود بجسمه وغائب بروحه التي شغلت بنظم الشعر، وهذا يعني أنّ الشاعر ينطق بما يقول وهو في غيبوبة، وأنّ الكلام الذي يصدر عنه ليس من نظمه، إنّما هو من عند إله الشعر الذي يوحي به إلى الشاعر وهو فاقد وعيه، فإن صحّ هذا التفسير يمكن القول بأنّ "أرسطو فانيس" قد سبق "أفلاطون"في تعريف الشعر بأنّه وحي وإلهام من عند الإله، مع ملاحظة أنّ شاعر الملهاة اعترف في الوقت نفسه بأهميّة الجانب الفنيّ في صياغة القصيدة ونظمها، إذ نراه يصوّر

الشاعر"أجاثون"في ملهاة(النساء في أعياد ديميتر) قابعاً في بيته، وقد أحاطت به ربّات الشعر تلهمنه نشيداً جديداً، ثمّ يشير "أرسطو فانيس" إلى المجهود الذي يبذله الشاعر للتوفيق بين الأبيات وربط بعضها بالبعض الآخر، وقدرته على صياغة عباراته،وتشكيل النشيد كما يشكّل المثال قطعة الشمع، وهكذا يتّفق "أرسطو فانيس" مع"بنداروس" في أنّ الشعر موهبة طبيعية أو وحي من عند الآلهة، وأنّ هذا الوحي أو تلك الموهبة لا يغنيان عن الصنعة(الفن) بل قل إنّهما بدونها لا يكفلان للشاعر نظم نشيد واحد، وهذا ما يحاول الناقد إثباته في مسرحياته.

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة السادسة: نقد أرسطو للسفسطائيين

تعدّ ملهاة "السحب" من أشهر مسرحيات "أرسطو فانيس" ، عرضها بأثينا في أعياد ديونوسوس الكبرى عام 423 ق.م هاجم فيها السفسطائيين"الذين هدموا التقاليد القديمة، وأفسدوا الأخلاق القويمة وهزّوا عروش الوطنية وعلّموا الشباب الجدل وزيّنوا لهم طرق التفكير السقيم وأبعدوهم عن التفكير السليم".

وكانت عداوة الشاعر لهؤلاء العلماء شديدة، جعلته يندفع في ثورته عليهم، فلا يفرّق بينهم وبين سقراط، مع أنّ هذا الفيلسوف-كما نعرف- قضى كلّ حياته في مهاجمتهم والتهكّم بتعاليمهم الهدّامة...ولكن "أرسطو فانيس" يصفه في هذه المسرحية بأنّه رائدهم وزعيمهم الأكبر.

فما الذي دفعه إلى هذا الخلط؟ وما الذي دفع زملاءه من شعراء الملهاة : "كرانتوس"، "يوبولس" إلى الوقوع في هذا الخطأ؟ أذلك لأنّهم اعتقدوا أنّ "سقراط" كان يتقاضى أجراً من تلاميذه؟ أو لأنّه ثار على التقاليد البالية ونظُم التربية القديمة لأنّها لا تتّفق مع تفكيره؟ أو لأنّه كان مولعاً بالجدل؟

وكلّ هذه من خصائص السفسطائيين البارزة، ولكن من المحتمل أيضاً أنّ هؤلاء الشعراء اتّخذوا من "سقراط" شخصيّة فكاهيّة في مسرحياتهم لأنّ مظهره الخارجي كان يناسب الملهاة، ولأنّه كان يمشي دائماً في الطرقات عاري القدمين رثّ الثياب يناقش كلّ من يصادفه أو يقضي الساعات الطويلة سابحاً في تأملاته، غارقاً في تفكيره.

ومهما يكن من أمر، فإنّ "أرسطو فانيس" ، عند كلامه عن "سقراط" في ملهاة "السحب" قد أثار عدّة نقاط هامّة تتّصل بالنقد الأدبي... فالمسرحية تبدأ بظهور "ستربسياديس" وهو ريفيّ أحمق أرهقته النفقات الطائلة، وكبّلته الديون التي جرّها عليه إسراف ابنه "فيديبيديس" فوجد الأب أنّ أفضل سبيل للتخلّص من ديونه هو أن يتتلمذ على "سقراط" كبير السفسطائيين ليتعلم الجدل والخداع السفسطائي، فيتمكّن من التغرير بالدائنين، والهروب منهم اعتقاداً منه بأنّ "سقراط" سوف يلقّنه المقدرة على الكلام والبراعة في تزيين

العبارة، وسوف يجعله كثعبان الماء قادراً على الالتواء والتغيّر أو كالثعلب الماكر أو كالكلب النهم...فإذا أتقن هذه الحيل سوف تضرب شهرته في الأفاق وتبلغ سماء عليين.

ولكي يُبرز "أرسطو فانيس" مساوئ السفسطائيين، لجأ إلى مقارنة التربية القديمة والحديثة، ليؤكّد أنّ بداية القرن الخامس ق.م كانت فترة الازدهار التربوي والفكري ويبيّن أنّ نشاط هذه الفئة أدّى بعد ذلك إلى التدهور الخلقي والانهيار الأدبي، فالنصف الأوّل من هذا القرن كانت تسوده الأخلاق القويمة والمبادئ السليمة التي تحلّى بها القدماء الذين كانوا ينظرون إلى الخامل المخنّث نظرة اشمئزاز وازدراء، ويعتبرونه عدوّاً لربّات الفنون، في حين أنّ الشباب المعاصر "أرسطو فانيس" أصبحوا يقضون أوقاتهم في اللهو والمجون، لا بالآداب والفنون ويسخرون من الشعراء لأنّهم يكثرون من اللغو، ويحبون التسكّع في الميادين حيث يتبارون في إلقاء الخطب الجوفاء مع أنّ أسلافهم كانوا في عصر "هوميروس" خطباء بارعين، استعانوا بالخطابة في حلّ مشاكلهم السياسية والحربية، أمّا خطب المعاصرين لشاعر "السحب" فطابعها التكلّف، تهدف إلى إيهام السامع وخداعه أو إثارة القاضي واستدرار عطفه لكي يتحيّز في حكمه.

ولم يقتصر نقد "أرسطو فانيس" على الخطباء، بل تعدّاهم إلى شعراء المسرح فهو لا يرضى عن حبّ زملائه للظهور وتكلّفهم في المظهر، ويطلب إليهم أن يكفّوا عن"البدع" التي يحاولون أن يميّزوا بها أنفسهم كإطلاق اللحية وارتداء الثياب الغريبة، فهذه مظاهر تؤثّر تأثيراً سيّئاً على جمهور السامعين وتدفعهم إلى الاستخفاف بالشعر، واستنكر الناقد أيضاً الوسائل التي كان يلجأ إليها شعراء الملهاة لإضحاك الجمهور، فوصفها بأنّها مصطنعة يمجّها الذوق السليم، فالضرب بالعصا والنكت البذيئة والحركات المبتذلة كانت في رأيه تحطّ من قدر الشعراء، بل وقدر المتفرجين، ويلوّح أنّ "أرسطو" أخذ بهذا الرأي فردّده في كتابه"فنّ الشعر" حين قال: (إنّ الملهاة هي محاكاة المنحطين لا في كافة الرذائل، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو جزء من القبح لأنّ الهزل خطأ والقبح بلا ألم وبلا ضرر، وكذلك القناع الهزلي قبيح مشوّه لا يعبّر عن الألم).

ولقد عاب الشاعر على زملائه أيضاً تصوير الشخصيات التي ترتدي الأطمار وتقوم بأدوار تتنافى مع الأخلاق، فهذا شحّاذ بشع المنظر، وهذه عجوز مخمورة ترقص رقصات فاضحة، وتلك فتاة خليعة عابثة، وغير ذلك ممّا يؤذي أعين الناظرين، ويثير اشمئزازهم.

لم يكتف "أرسطو فانيس" بمهاجمة الملهاة، بل تناول المأساة بالنقد الشديد فلم يخف سخطه على شعرائها، ولم يسكت عن التعريض بهم لأنّهم جميعاً يعالجون الموضوعات نفسها، ويتناولون الأساطير نفسها دون تجديد أو ابتكار، كما أنّ الجوقة عندهم لا تتقن التعبير عن أفكارها، فما ينطق به أفرادها لا يتّفق مع حركاتهم وإشاراتهم ومظهرهم، في حين أنّ "أرسطو فانيس" يحتّم على الجوقة أن تصوّر أفكار الشاعر وتوضّحها بطريقة من الطرق، فإن أراد هذا تصوير عاطفة حيوانية، يجب عليه أن يقدّم الجوقة في صورة الكنتاوروى، وإذا تكلّم عن لصّ ممّن ينهبون أموال الدولة يتحتّم عليه أن يظهرها في شكل ذئاب ضارية، وإن فكّر في وصف تخنّث الشباب وفساد أخلاقهم يجب على أعضائها أن يرتدوا ثياب النساء ويقلّدوا حركاتهن، كما يتحتّم عليهم دائماً أن يستعملوا أقنعة واضحة الملامح، صادقة التعبير لا تثير الخوف ولا تبعث السخرية.

كذلك تناول الناقد موقف الحكّام في المباريات المسرحية واتهمهم بالتحيّز لأنّهم كانوا يفضّلون المغمورين من الشعراء على المشهورين منهم، الأمر الذي كان يضطرّ هؤلاء إلى الانسحاب من المباراة أو الامتناع عن الاشتراك فيها،كما فعل "أريستوفانيس" نفسه عندما قدّم مسرحية "السحب"وكان الشاعر يعتقد أنّ تشجيع الفائز المستحقّ أمر ضروري، فإذا لم ينصفه حكّام المسابقات، يجب على المتفرجين أن يظهروا إعجابهم بأشعاره المبتكرة، ليبرهنوا على ذكائهم ولا ينساقوا وراء هؤلاء الحكّام، بل يجب عليهم أن يعلنوا رأيهم لأنّ من بينهم من هو أصدق حكماً وأبرع، وإذا نال الشاعر إعجاب الناس، وحاز رضاهم وثقتهم سار قدماً في أداء رسالته ونظم أروع القصائد، ولقد أخذ برأيه "أفلاطون" و"أرسطو" بعد ذلك.

وفي ملهاة "النساء في عيد ثسموفوريا" يصف لنا الشاعر ثورتهنّ على "يوربيديس"، وإصرارهنّ على الانتقام منه لأنّه كان لا يكفّ عن مهاجمتهن...فتنتهز النسوة فرصة اجتماعهنّ

في هذا الحفل الذي لا يُسمح للرجال الاشتراك فيه، ويقرّرن إعدام شاعر المأساة، الذي ما إن يسمع بهذا النبأ الأليم حتّى يسرع هو وصهره"منيسلوخوس" إلى دار"أجاثون"، فيجدانه مستلقياً على فراش ناعم وثير، وقد ارتدى ثوباً خليعاً، وأحاط نفسه بأدوات الزينة، التي تتجمّل بها الغانيات... فيذهلهما منظره ويكاد "منيسلوخوس" لا يصدّق عينيه، فيعبّر عن دهشته قائلاً:

خبّرني من أنت؟ رجل أم امرأة؟ فيردّ عليه"أجاثون": أيّها الشيخ الهرم، إنّي أسمع ما تقول، ولكنّي لا أعيرك اهتماماً فأنا ألبس الثياب التي تلائم تفكيري، فالشاعر يا صاحبي يجب أن يوفّق بين تصرّفاته وبين أفكاره، فإذا أراد أن يصوّر امرأة يتحتّم عليه أن يتقمّص شخصيّتها،ويتطبّع بطباعها.

ثمّ يستطرد قائلاً: وحين يتغنّى بالرجال يجب أن يظهر بمظهرهم، ولكن لا يليق به أبداً أن يكون فظّاً غليظ القلب، فإنّ "كريون" و"ألكابوس" و"أبو كوس" الذين نظموا أعذب الأشعار وأحلاها كانوا يتحلّون بأرقّ الصفات، ويرتدون أفخر الثياب، و"فرونيخوس" كان جميلاً يلبس أجمل الملابس لذا جادت قريحته، بأروع المسرحيات، فطبيعة العمل الأدبي من طبيعة صاحبه. فيسأله"منيساوخوس": أتعتقد إذن أنّ"فيلوكليس" نظم أشعاراً جافّة لأنّه كان جافّ الطبع؟ وأنّ مسرحيات"كسينوكليس" كانت رديئة لأنّه كان خبيثاً؟ وأنّ قصائد"ثيوجنس" كانت باردة لا روح فيها لأنّه كان جامداً بارد الإحساس؟

فيردّ عليه"أجاثون": هذا صحيح ! ولذلك تشبّهت بالنساء واتخذت مظهرهن.

بعدئذ يتحدّث "يوربيديس" إلى زميله الشاعر عن الغرض من زيارته، فيتوسّل به أن يذهب ليدافع عنه لدى هؤلاء النسوة لأنّه جميل كالغادة الحسناء، له صوتها الرقيق، وجبينها الوضّاء وقوامها المياس، وحركاتها الرشيقة، ولذلك سوف لا يثير مظهره أدنى شكّ في نفوس الحاضرات وسوف يتمكّن من إقناعهنّ ببراءة المتّهم، لكنّ"أجاثون" يرفض هذا الطلب ويكتفي بأن يقدّم لزميله بعض ثياب النساء التي يرتديها وعدداً من أدوات الزينة التي يتجمّل بها، فيأخذ منه"منيسلوخوس" ثوباً رقيقاً وقميصاً من الحرير وحذاءً لطيفاً وجدائل جذّابة

ويلبسها، لإخفاء شخصيته ثمّ يتوجّه إلى الحفل، ولا يكتشف النساء حيلته إلاّ بعد أن يأتيهنّ رسول يؤكّد لهنّ أنّ رجلاً تخفّى في زي امرأة وتسلّل إلى الاجتماع، فيبحثن عنه حتّى يعثرن عليه بين صفوفهنّ...ثمّ يتبع ذلك عدداً من المفاجآت المضحكة، يضمّن وصها إشارات عديدة لثلاثة من مآسي"يوربيديس" وأخيراً تنتهي الملهاة بحضور هذا الشاعر نفسه لينقد صهره من المأزق الذي وقع فيه.

ذلك ملخّص سريع لمسرحية "النساء في عيد ثسموفوريا" يوضّح لنا أنّ "أرسطو فانيس" عاد ثانية إلى الحديث عن ملابس الممثّل وضرورة ملاءمتها للدور الذي يقوم به، فنراه يبعث"يوربيديس" و"منيسلوخوس" إلى الشاعر"أجاثون" الذي- كما رأينا- كان يهتمّ جدّاً بثيابه ولا يخجل من ارتداء ملابس النساء وتقليد حركاتهن ليتقن دور الشخصية التي يصوّرها.

ويلوّح أنّ "أرسطو فانيس" كان يؤيّد شاعر المأساة فيما يقول لذلك أثنى عليه وأشاد ببراعته في تصوير شخصياته، واعتبره من شعراء أثينا الممتازين الذين عاشوا في زمانه، ومع ذلك فقد استنكر الناقد خلاعته واستهجن مظهره ولم يرض عن تصرفاته، ورفض تقليدها حتّى ولو كانت سبباً في تفوّقه ونجاحه، وأعلن صراحة أنّ براعة الشاعر يجب ألاّ تعتمد على مثل هذه التصرفات، إنّما يجب أن تتوقّف على مهارة فنيّة في التعبير والتركيز في العبارة.

ولقد عزا "أرسطو فانيس" العيوب التي أخذها على"أجاثون" إلى تأثره بالسفسطائيين الذين- في رأيه- لا يحترمون أيّ قانون خلقي، ويعتقدون أنّ الغاية تبرّر الوسيلة، فيحاولون بلوغ الهدف بالتحايل أو الكذب، والخروج من أيّ مأزق بالخداع أو الهرب، لذا نرى شاعر الملهاة يخاطب هؤلاء المفكّرين والمعجبين بهم، من أمثال"يوربيديس" و"أجاثون" وينصحهم قائلاً:(يجدر بالمرء أن يكون على خلق عظيم، وأن يفكّر في عمل الخير ليلاً ونهاراً، وأن يعيش عيشة فاضلة شريفة). ولكي يدلل "أريسوفانيس" على أنّهم لا يقيمون وزناً للقيم الخلقية جعل"منيسلوخوس" يتشكّك في إخلاص"يوربيديس"له، ويخاف من أنّ الشاعر قد يتخلّى عنه ساعة الخطر إذا اكتشفت النساء حيلته لذا لم يثق في وعود قريبه إلاّ بعد أن أقسم له(بالآلهة أجمعين) قسماً صادقا(يصدر عن القلب والعقل لا عن اللّسان). ولقد سخر "أرسطو

فانيس" أيضاً من"يوربيديس" و"أجاثون" لأنّهما كانا يقلّدان جماعة السفسطائيين في أسلوبهم الخطابي ولغتهم المنمّقة، وبيّن أنّ أمثالهم من الخطباء لا تتوفّر فيهم صفات الخطيب بالمعنى الصحيح... (الخطيب الذي لا يبحث إلاّ عن الحقيقة، ولا يترك برهاناً إلاّ قدّمه، ولا يندفع في أحكامه، ولا يتلاعب بألفاظه فيؤثّر على السامعين، إنّما يعتمد على الوضوح في التعبير، ورصانة الأسلوب وقوّة العبارة وسرعة البديهة وبراعة الحجّة وقوّة الإقناع).

تلك أهمّ الأفكار التي أوردها الشاعر في مسرحيتي"السحب" و"النساء في أعياد ثسموفوريا" وتدور حول نقطتين رئيستين: هجومه على السفسطائيين، ثمّ تعريفه لفنّ الشعر وتحديد وظيفته في المجتمع أو ما يعرف في النقد الحديث بشكل القصيدة وموضوعها، ولقد أدرك "أرسطو فانيس" فيما يبدو انّه لم يدرس النقطة الثانية دراسة عميقة ولم يخرج منها بنتيجة حاسمة، لذلك خصّص لها ملهاة أخرى نظمها بعد عشرين عاماً تقريباً، قضاها في قراءة واسعة وتحليل دقيق للشعر اليوناني، ثمّ كتب مسرحيّة (الضفادع) التي وصفها النقاد الغربيون(بأنّها تفوق أعمال"دريدن دقة" ومقالات"كولردج" عمقاً، وأبحاث"أرنولد"و"سان بيف"أصالة).

كلية الآداب و اللغات
رئيس المجلس العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة السابعة: مسرحية الضفادع النقد القديم

لقد لاقت (الضفادع) بالفعل نجاحاً كبيراً حين قدّمها"أريستوفانيس" على المسرح الأثيني لأوّل مرّة عام 405ق.م ولا أدّل على إعجاب اليونان بها من أنّهم طالبوا بعرضها مرّة ثانية، وهذا تقدير لم تنله إلاّ الإلياذة.

فما السبب إذن في أنّ هذه المسرحية احتلّت هذه المنزلة السامية؟ أيرجع ذلك إلى ما تضمّنته من فكاهات مضحكة وطرائف شيّقة؟ أم إلى ما عالجته من مشاكل وطنية وموضوعات سياسية؟ أم إلى ما تناولته من دراسات دقيقة في النقد ونظريات هامّة في طبيعة الشعر ووظيفته؟

يبدو أنّها نالت إعجاب الأثينيين لأهميّتها السياسية، وإن لم تشتهر في العالم الحديث من أجل ذلك، إنّما أثارت اهتمام الباحثين لأنّها أقدم نصّ أدبي يتضمّن دراسة مفصّلة للمأساة اليونانية، وتحليلاً دقيقاً لمسرحيات "أيسخيلوس" و"يوربيديس"، وشرحاً واضحاً لرأي كلّ منهما في وظيفة الشعر وطبيعته. لذا وصفها "سانتسبري"Saintsbury بأنّها تفوق المؤلّفات الحديثة دقّة وعمقاً وأصالة.

عرض "أريستوفانيس" هذه الملهاة بعد أن كان زعماء المأساة الثلاثة انتقلوا إلى عالم الموتى، وخلت أثينا من شعرائها الكبار، وأصبحت تعجّ كما قال "ديونيسوس" بمئات من المتشاعرين الذين حطّوا من قدر الفنّ: (فلم يوجد بينهم شاعر أصيل بارع، ينظم شعراً سامياً، بل كانوا جميعاً يبوءون بالفشل، وتختفي أسماءهم من عالم الأدب بعد عرض أوّل مسرحية يقدّمونها).

لذلك رأى هذا الإله أنّه لابدّ من التوجّه إلى "هاديس" لإرجاع "يوربيديس" إلى عالم الأحياء لأنّ أثينا كانت في حاجة إلى شاعر مبتكر مثله، وما أن وصل هناك حتّى سمع بخلاف شديد قد احتدم قبل مجيئه بلحظات، بين "أيسخيلوس" الذي تربّع على عرش المأساة، وبين "يوربيديس" الذي يريد أن يغتصب العرش منه ويحتلّ مكانه، ويقترب "ديونوسوس" من الشاعرين المتخاصمين ليقف على تفاصيل الموضوع، فيطلبان إليه أن يحكم بينهما، فيقبل

التحكيم ثمّ بدأ المباراة، فينتقد كلّ منهما الآخر في لغته وأسلوبه وفلسفته الخلقية، وفي مقدّمة مآسيه وفي تركيبها ووظيفتها، وفي أوزانه وأشعاره الغنائية، ورغم ذلك كلّه يصعب على الإله أن يفضّل شاعراً على الآخر، فيلجأ إلى وسيلة جديدة للموازنة بينهما، فيسأل كلاًّ منهما رأيه في سياسة القائد "ألكيبياديس" فيقول "يوربيديس": (أنّه يكره الرجل الذي يتلكّأ في خدمة وطنه، ويسارع إلى إلحاق الضرر به، الرجل الذي يسعى إلى تحقيق مآربه الشخصية، ولا يؤدّي واجباته القومية). ويردّ "أيسخولوس": (لا ينبغي أن نربّي أشبالاً في المدينة، أمّا إذا ربّينا واحداً وكبر بيننا فيجب أن نرضى عن تصرّفاته).

لكنّ الحكم لا يرضى عن إجابة الشاعرين، ويطلب إلى كلّ منهما أن يوجّه النصح السديد إلى أثينا في محنتها الشديدة، فيعبّر "يوربيديس" عن رأيه قائلاً: (يجب علينا أن نرتاب من هؤلاء الذين نثق بهم اليوم، ونعتمد على الذين لم نثق بهم من قبل، وأن نلجأ إلى وسائل غيرت تلك التي اتّبعناها فيما مضى). أمّا "أيسخولوس" فينادي بدفع الضرائب والاستمرار في الحرب، وعندئذ يقترب "بلوتون" إله الموت من "ديونوسوس" ويطلب إليه أن يختار الشاعر الذي يفضّله فيقرّر الحكم فجأة إرجاع "أيسخولوس" إلى أثينا.

تلك هي الفكرة الرئيسة للملهاة التي خصّص "أريستوفانيس" الجزء الأكبر منها لدراسة الشعر التمثيلي في عصره، فما أن يصل "ديونوسوس" إلى العالم الآخر حتّى نسمع خادم هذا العالم يمدح منطق "يوربيديس" القويّ وحججه البرّاقة ويشير إلى تمسّكه بوزن الشعر بيتاً بيتاً، وكلمة كلمة وقياس الأبيات قياساً دقيقاً بوضعها في الموازين والقوالب المربّعة، ثمّ نرى "أيسخولوس" غاضباً ثائراً على هذه الفكرة التي تحطّ من قدر المأساة... ومع ذلك تبدأ المباراة ويعيب "يوربيديس" على زميله الطريقة التي كان يستهلّ بها مسرحيته، وذلك بأن يظهر شخصية تجلس صامتة وقد أخفت وجهها ولا تلفظ ببنت شفة، رغبة منه في خلق جوّ رهيب غامض، ثمّ ينتقد لغته التي يحشوها بألفاظ ضخمة كالثيران، وكلمات غريبة لا يعرفها المتفرجون، ممّا دفع "يوربيديس" إلى تخليص المأساة من كلّ نادر رنان، وتجنّب الغموض والإبهام، فجعل أوّل شخصيّة تشرح بمجرّد ظهورها الفكرة الجوهرية للمسرحية، ولم يسمح

للممثّل أن يقف خاملاً بلا حراك، بل أشرك الجميع في الحوار، السيّد والسيّدة، الصبيّة والعجوز، والعبد أيضاً، كما علّم الأثينيين كيف يقيسون الشعر، وكيف يُخضعونه لقواعد دقيقة، وكيف يقلّبون كلّ شيء على كافّة الوجوه، وحبّب إليهم البحث والتحليل.

فيردّ "أيسخولوس" على هذه الاتهامات قائلاً:(يتحتّم على شاعر المأساة أن يبتكر عبارات سامية تناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التي تتضمّنها). وهذا ما نادى به "أرسطو" بعد ذلك في كتابه (فن الشعر) عندما قال: "إنّ المأساة محاكاة فعل نبيل تام بلغة ملائمة"

ثمّ يفتخر "أيسخولوس" بأنّه ملأ المأساة (بالحرب والجنود البواسل والشباب القوي الذين يعيشون بين الحراب والرماح والقبعات والخوذات لأنّه كان يعتقد أنّ وظيفة الشاعر هي معالجة الموضوعات الهامّة النافعة، ويدلّل على ذلك بأنّ أشهر منشدي اليونان وشعرائهم هم(الذين علّموهم أسرار الدين والنبوءات والطب وفلاحة الأرض وأعمال الزراعة، وتنظيم المعارك والشجاعة في الحروب). ويتّضح من ذلك أنّ خالق المأساة كان يرى أنّ رسالة الشاعر في المجتمع هي تلقين الشباب مبادئ الفضيلة وتعليمهم الأمور النافعة.

والغريب أنّ "أريستوفانيس" يُنطق "أيسخووس" بمثل هذه العبارات ثمّ ينساها أو يتناساها في نهاية الملهاة حيث يترك للحكم حريّة مطلقة في تفضيل الشاعر الذي تميل إليه نفسه، وتتوق إلى سماعه، فيختار "أيسخولوس"، ولكن لماذا؟ هذا ما لم يوضّحه لنا، كأنّه أراد أن يفرض علينا حكماً معيّناً، مع أنّه اعترف أكثر من مرّة ببراعة"يوربيديس" الفنيّة التي تظهر بوضوح في تركيب مآسيه وصياغتها في أسلوب فيّاض متدفّق، بلغة مبتكرة تمتاز بألفاظها السهلة وأنغامها العذبة، كما اعترف ببراعته في تصوير شخصياته تصويراً حيّاً صادقاً، فلماذا إذن فضّل "أيسخولوس" عليه؟ إلاّ لأنّه كان يملأ مآسيه بالحروب التي يصفها ويتغنّى بها ويشيد بمن يخوضون غمارها؟ أم لأنّه كان في رأي "أريستوفانيس" يعالج موضوعات أجلّ من تلك التي تناولها "يوربيديس"؟

إنّ روح هذه الملهاة وأفكار الناقد في مسرحياته الأخرى تدفعنا إلى هذه النتيجة، وتبيّن بوضوح أنّ "أريستوفانيس" أدرك تماماً أنّ عظمة الشاعر تتوقّف على أمرين: الموضوع الذي

يعالجه، والبراعة الفنيّة في بناء المسرحية، وآمن بأنّ "أيسخولوس" و"يوربيديس" يستحقّان التمجيد لأنّ أحدهما موهوب في اختيار موضوعاته، والآخر بارع في فنّه، فإذًا لم يشأ "أريستوفانيس" الإفصاح عن هذه الحقيقة ذلك لأنّ الظروف السياسية آنئذ فرضت عليه ألاّ يمدح "يوربيديس" الذي كان يهاجم الحرب ودعاتها، وألاّ ينسى انتصار الأثينيين في (ماراثون وسلاميس) وأن يشيد بالأخلاق والتقاليد التي أدّت إلى إحرازه.

يجب إذن أن نفهم موقف "أريستوفانيس" على حقيقته، لقد عبّر عن رأيه في تحفّظ شديد، فلم يشأ أن يُغضب الساسة والمحافظين، أعداء "يوربيديس" ولم يشأ أيضاً أن يرضيهم على حساب شاعر كان يقدّر فنّه ويعجب ببراعته، ودليلنا على ذلك أنّ كثيراً من الآراء التي أصدرها ضدّ "يوربيديس" لا تزيد على فكاهات أوردها في ملهاته بقصد التسلية والترويح، فمثلاً قوله على لسان "أيسخولوس": (إنّني أرفض المباراة مع يوربيديس لأنّ شعري لم يمت، في حين أنّ شعر زميلي قد مات وأتى معه إلى عالم الموتى) ليس إلاّ دعابة طريفة، وكذلك وضعُ الشعر في الميزان، وتقييمه بالمقاييس ليس إلاّ فكاهة مثيرة أراد بها أن يضحك المتفرّجين، وبيّن لهم أنّ تحليل الشعر تحليلاً دقيقاً كان من ابتكار "يوربيديس" يضاف إلى ذلك أنّ "أريستوفانيس"يشعرنا في المسرحيات الثلاث التي تناول فيها دراسة الشعر، بأنّه كان معجباً بيوربيديس (الذي كان يتمتّع بشهرة فائقة، وأصبحت أشعاره على كلّ لسان) كما يتّضح من عشرات الأبيات الرقيقة التي استشهد بها "أريستوفانيس" في ملهاة (النساء في عيد ثسموفوريا) حيث صوّر "يوربيديس" في صورة (رجل مخلص لصديقه، بارع في حليته، عميق في تفكيره) وقد بلغ إعجاب الناقد بشاعر المأساة حدّاً بعيداً فأصبح لا يحلو له إلاّ تلاوة أشعاره وتحليلها ودراستها والاقتباس منها، وترديدها في مسرحياته حتّى أنّ "كراتينوس" اتهمه بتقليد "يوربيديس"، كما اشتقّ الناقد من اسم الشاعرين مصدراً يدلّ على هذه المحاكاة.

كيف يقال إذن أنّ "أريستوفانيس" نظم "الضفادع" ليهاجم "يوربيديس"؟ وكيف يفسّر رجوع "أيسخولوس" مع "ديونوسوس" إلى أثينا بأنّه تفضيل لذلك الشاعر على منافسه "يوربيديس"؟

إنّ الناقد لم يعترف بذلك أبداً بعد المباراة الأدبية بين الشاعرين، بل أكّد أنّه لا يستطيع الحكم بينهما لأنّه يريد الاحتفاظ بصداقتهما لأنّ أحدهما بارع مبدع والثاني سارٌّ ممتع، فكيف نتجاهل هذا الرأي الصريح؟ وهل كان في مقدور "أريستوفانيس" أن يقلّل من شأن "يوربيديس" بعد أن اعترف ببراعته الفنيّة التي تتجلّى فيما أدخله على المأساة من تجديد وابتكار؟ ألم يقرّر أنّ "يوربيديس" أغنى المسرحية بعدد من الشخصيات التي لم تعرفها من قبل، وأنطقها بكلّ ما يدور في خلدها، وجعلها تكلّم في شتّى الموضوعات، التي حرّمها عليها "أيسخولوس" و"سوفوكليس"؟ كما أدخل على دور الجوقة تغييراً شاملاً، فبعد أن كانت تسرف في المناقشات الدينية التي لا تضرّ ولا تنفع أصبحت تعنى بالموسيقى والرقص، وتردّد مقطوعات غنائية تشهد ببراعة في التعبير ودقّة في تصوير الإحساسات العميقة، كذلك أبرز أهميّة المقدّمة في المأساة وضرورة الاعتماد عليها في أوّل المسرحية لتخليصها من الغموض الذي أصابها على يد "أيسخولوس".

ومع ذلك فنحن لا ننكر أنّ "أريستوفانيس" قد عاب على "يوربيديس" مغالاته في فهم الحريّة الفكريّة والحريّة الدينيّة، واهتمامه بتعليم الشباب كيف يناقشون كافّة الموضوعات، ويخرجون على التقاليد ويهاجمون العبادات القديمة، وهذا نقد لا يقلّل من شأن "يوربيديس" كشاعر فنّان مبدع، إنّما يبيّن أنّ الناقد لم يرض فقط عن تأثّره بالسفسطائيين، ويظهر أنّه نسي أنّ فريقاً من الباحثين عابوا عليه نفس ما عابه على "يوربيديس"، واعتبروه هو الآخر مسؤولاً عن نبذ القديم ونشر المبادئ الحديثة.

ولكن مهما يكن من أمر هذه الخلافات، فنحن نرى أنّ "أريستوفانيس" كان صادقاً في حكمه عندما أرسل "ديونوسوس" إلى عالم الموتى ليبعث "يوربيديس" حيّاً، ويعود إلى أثينا لأنّها كانت في حاجة ماسّة إلى هذا الشاعر البارع المجدّد، وكان صادقاً أيضاً حين وافق "ديونوسوس" على إرجاع "أيسخولوس" لأنّه ممتع مفيد، وبذلك يكون قد اعترف بعظمة "يوربيديس" الفنية، وبيّن لنا كيف كان هذا الشاعر لا يهتمّ بالموضوع قدر اهتمامه بتركيب المأساة تركيباً فنيّاً يشهد ببراعته اللغويّة والموسيقيّة والغنائيّة، وعبّر أيضاً عن إعجابه

ب"أيسخولوس" الذي كرّس جهده لتناول موضوعات جديّة نبيلة تهدف إلى تلقين الفضائل وتعليم الأفكار النافعة... وهذا دليل قاطع على أنّ "أرسطو فانيس" لم ينظم ملهاة (الضفادع) ليهاجم "يوربيديس" ولم يكن ناقداً متحيّزاً، بل كان دقيقاً في دراسته للشعراء وتحليله لقصائدهم قويّ الملاحظة، اعتمد في نقده على إبراز عدّة نقاط أساسيّة: الابتعاد عن المبالغة والتهويل، البعد عن التكلّف والتصنّع، ضرورة ربط الأدب بالحياة، اهتمام الأديب بالجانب الفنّي في قصائده، واعتبار الذوق السليم والرأي السديد مقياسين هامين في تقييم العمل الأدبي والحكم عليه.

لهذا كلّه سمّاه العلاّمة أتكينز Atkins (خالق النقد القديم، وأوّل ناقد بالمعنى الصحيح)، بنى أحكامه في النقد على أسس جمالية وأخرى نفعيّة، واتّبع في نقده منهجاً علميّاً ً سليماً، فاعتمد على دراسة النص الأدبي دراسة مفصّلة، وتحليله تحليلاً دقيقاً، والإحاطة التّامة بظروف الأديب وحياته وأثر ذلك على عمله الأدبي، وجدير بالذكر أنّ "أريستوفانيس" هو أوّل ناقد أبدى اهتماماً بالجانب الفنيّ في نظم القصيدة، لا يقلّ عن اهتمامه بموضوعها، لاشكّ أنّه لم يغفل الأهداف الدينيّة والخلقيّة التي يرمي إليها الأديب ولكن هذا لا يعني أنّه لم يتأثّر بالنزعة الواقعيّة التي تميّزت بها الفنون والآداب اليونانيّة في القرنين الخامس والرابع ق.م حين تحرّرت من قيود العصور السابقة، وأصبحت لا تبغي من الفنّ شيئاً أكثر من الصورة الفنيّة. وكان "أرسطو فانيس" أيضاً أوّل من اتّبع الأسلوب العقلي في النقد وهو نفس الأسلوب الذي اتّبعه "يوربيديس" في تناول الأساطير والمعتقدات الدينيّة حين جرّدها من جلاها وروعتها، أفقدها قدسيّتها.

وهكذا اتّجه النقد اليوناني في مسرحيات "أرسطو فانيس" اتجاهاً علميّاً دقيقاً لا تنقصه إلاّ القوانين التي سيفكّر"أفلاطون" في وضعها، فلا ينجح ثمّ يخلفه تلميذه"أرسطو" الذي يفيد من بحوث "أرسطو فانيس" ويجعل النقد الأدبي علماً أصيلاً.

رئيس المجلس العلمي
كلية الآداب و اللغات
جامعة بوبكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة الثامنة: أفلاطون والمسرح باعتباره تقليدا.

كان"أفلاطون" مصلحاً اجتماعيّاً قبل أن يصبح فيلسوفاً هاله ما آلت إليه أثينا، في أواخر القرن الخامس ق.م من تدهور اقتصادي وضعف سياسيّ وانهيار خلقيّ، فأخذ يبحث عن أسباب الفساد ويرسم سبل الإصلاح، وظلّ يفكّر تفكيراً عميقاً في طرق الوصول إلى المعرفة الحقّة، والخير الأسمى، حتّى اهتدى إلى تأسيس المدينة الفاضلة التي يسودها النظام الجمهوري، ويقطنها قوم يجب أن يأخذهم بقواعد معيّنة من السلوك والمعرفة.

وأدرك"أفلاطون" أنّ الفنون تلعب دوراً خطيراً في تربية المواطنين وتثقيفهم، وأنّها جزء من الحياة ولون من ألوان النشاط الإنساني، لذا عنى"أفلاطون" بدراستها وتحديد وظفتها وتعريف ماهيتها، ويفسّر النقّاد اهتمام الفيلسوف بهذه الفنون بأنّه كان يحبّ النّحت والتصوير ونظم الشعر وأنّه مارسها في صباه، ومن هنا كان أسلوبه الشعري ولغته الفنيّة وذوقه الأدبي، ولقد أشار "القفطي" إلى ذلك في أخبار الحكماء حين قال:(كان أفلاطون من قديم يميل إلى الشعر وأخذ منه بحظّ وافر، ثمّ حضر مجلس سقراط فرآه يذمّ الشعر والشعراء فتركه عند ذلك). ولا غرابة في أن يكون "أفلاطون" شاعراً فقد أحبّ "هوميروس" وأعجب به كلّ الإعجاب، فسمّاه المعلّم الأوّل كما صاغ محاوراته في صورة لا تصدر إلاّ عن فنّان مطبوع وشاعر أصيل، لذا اعتبره اليونان(من أعظم كتّابهم وأسلسهم لغةً وأسهلهم أسلوباً وأشدّهم وضوحاً). وسوف نرى فيما بعد أنّ "أفلاطون" لم يهاجم الفنون كلّها، كما يعتقد البعض ولم يناد باستبعادها من الجمهوريّة، إنّما استبعد الزائف منها، بخاصّة الشعر التافه الذي يفسد النفوس، ولا يفيد في إعداد الشباب أو تثقيف الأمّة. وجدير بالذكر أنّ خصومة "أفلاطون" تُعزى إلى أنّه كان متحمّساً للفلسفة، وأنّ مصرع أستاذه "سقراط" زاده إيماناً بها، فاعتقد أنّ متاعب الجنس البشري لن تقف عند حدّ إلاّ إذا تولّى الفلاسفة مقاليد الحكم، أو إذا أصبح الحكّام فلاسفة بالمعنى الصحيح، ودلّل على ذلك بأنّ الشعراء قد سيطروا على عقول الشعب دهراً طويلاً وأثبتوا أنّهم لا يصلحون لتوجيه أو تعليمه، لذا يجب أن يزول سلطانهم ليبدأ حكم العقل بعد حكم العاطفة.

والغريب أنّ "أفلاطون" رغم اعترافه بتطوّر الفكر اليوناني، كان متناقضاً في موقفه، فعندما هاجم شعراء عصره و"يوربيديس" بخاصّة نسي أنّ هذا الشاعر كان مفكّراً عميقا سخر من الأساطير القديمة، وأنزل الآلهة من عليائهم، وصوّرهم كما يصوّر البشر، لأنّه كان يؤمن بالعقل ويهتمّ بتصوير الواقع كما يراه، لا كما يتخيّله. ومع ذلك فقد حمل عليه "أفلاطون" واتهمه بإفساد الشباب، ومازال تناقض "أفلاطون" موضع جدل شديد ذهب المحدثون في تفسيره مذاهب شتّى، فمن قائل إنّه يعزى إلى أنّ المؤلّفات التي وصلتنا ليست كلّها من تأليفه، ومن قائل إنّ تردّده يرجع إلى أنّه كان في بعض كتاباته مفكّراً عالماً يسير على أساس القياس والاستقراء، لا يدلي بحقيقة حتّى يستخلصها من التجربة أو الاستدلال، وتبعاً لهذا تكون مذاهبه منطقيّة متناسبة الأجزاء، لا تناقض فيها، وكان في مؤلّفات أخرى مفكّراً فنّاناً لا يعتمد على العقل المنطقي، وإنّما يعتمد على الوجدان، ولا يسير على قواعد البرهان، ولهذا يأتي مذهبه وكأنّه عدّة مذاهب مستقلّة، يختلف كلّ منها عن الآخر، وأصحاب هذا الرأي في تناقض "أفلاطون" يعتقدون أنّ الفيلسوف كان شاعراً وفنّاناً ولذا تأتي الحقيقة عنده متناقضة بين وقت وآخر، وتبعاً لهذا يجب أن تدرس كلّ محاورة على حدة ولا تؤخذ مع غيرها، وهذا ما يفعله "تيلور" في كتابه عن "أفلاطون"، فهو لا يشرح الفيلسوف باعتباره صاحب مذهب منطقيّ محكم، وإنّما يتناول كلّ محاورة على حدة ويبحث ما تتضمّنه من آراء دون أن يقارن هذه بما يشبهها أو يخالفها من آراء في المحاورات الأخرى، ويعزو فريق ثالث تناقض "أفلاطون" إلى ما يطلقون عليه الأزمة الأفلاطونية وما يفسّرونه بأنّ الفيلسوف قد مرّ بعهدين، عهد تأثّر فيه "بسقراط" فدوّن آراءه في المحاورات التي ألّفها وقتذاك، وعهد آخر تحرّر فيه من أستاذه وتخلّى عن أفكاره فبدأ يسطر في ملّفاته ما يمليه عليه تفكيره الخاص، ويعرف بالفكر الأفلاطوني الخالص.

ومع أنّ تناقض "أفلاطون" في آرائه الأدبية أمر مهمّ في دراستنا، إلاّ أنّنا نكتفي بالتفسيرات التي أشرنا إليها حتّى لا نبعد كثيراً عن موضوعنا، ومهما يكن من أمر فإنّنا نعتقد أنّ التناقض في آراء "أفلاطون" الأدبية، كما سنبيّن فيما بعد يُعزى إلى أنّه لم يكن شاعراً على الدوام، وإنّما كان يجمع بين الوجدان من ناحية والبرهان المنطقي من ناحية أخرى، وأقوى دليل على ذلك

أسلوب "أفلاطون" فهو لا يشرح فكره بوضوح وبطريقة علمية صريحة، ولكن يشرحه عن طريق الاستعارات والأساطير والخرافات، وهي طريقة فريدة ولكنّها محيّرة، فكثيراً ما يتردّد القارئ في فهم كلامه، وهل هو يريد المعنى الحقيقي لهذا الكلام، أم أنّه أتى به عن طريق الاستعارة، وأنّه يرمي إلى معنى آخر، وتفسيرنا هذا الأسلوب أنّ صاحبه كان فيلسوفاً شاعراً أو فيلسوفاً وأديباً معاً. واجتماع الفلسفة والشاعرية أمر خطير، لأنّ هدف الفلسفة معرفة الحقيقة وشرحها شرحاً علميّاً، أمّا الشعر فهو مجرّد تصوير للشعور بالحقيقة، ووصف للإحساس بها عن طريق المجاز والاستعارات، فإذا كان الإنسان فيلسوفاً شاعراً فهو لا يعمد إلى الحقيقة فيشرحها إنّما يعمد إلى شعوره بها فيعبّر عنه بالطريقة الشعرية، وهذا ما فعله "أفلاطون" فمزج الشعر بالفلسفة فامتلأت مؤلّفاته بالحكمة والجمال معاً، ولكنّك حن تتلوه لا تدري في كثير من الأحيان أين هو حكيم وأين هو جميل. وفي ضوء هذه الحقيقة يمكننا أن نفسّر موقفه من المشاكل الأدبيّة، ونشرح ما يسميه البعض بتردّد أفلاطون، وما يعتبره البعض غموضاً منه، وما نراه نحن مزجاً للفلسفة والأدب، خاصّة لو أنّنا رجعنا إلى تاريخ الفكر اليوناني، لوجدنا أنّ الصلة كانت وثيقة جدّاً بين الفلسفة والأدب.

قلنا إنّ "أفلاطون" لم يرض عن الفوضى الخلقية التي سادت أثينا في أوائل القرن الرابع ق.م فاهتمّ بمعرفة الأسباب، وبعد بحث طويل رأى أنّ المسؤوليّة الكبرى تقع على عاتق الأدباء بعامّة والشعراء بخاصّة، فعاب على هؤلاء تصوير العواطف السقيمة ومعالجة الموضوعات المبتذلة، لذا نراه

ينصح حكّام المدينة الفاضلة بالابتعاد عن تقليد الشخصيات التي يصوّرها الشعراء، أمّا إذا كان لابدّ من التقليد فيجب عليهم أن يقلّدوا تلك التي تليق بمنزلتهم، كالشجاع والرزين والمتديّن والحرّ وأمثاله، وينبغي ألاّ يمارسوا أو يقلّدوا أيّ نوع من أنواع الخسّة والدناءة حتّى لا يؤثّر فيهم هذا التقليد، ويتّصفوا بما قلّدوا لأنّ التقليد الذي يبدأ منذ الصبا ويلازم الحياة يصبح مع الزمن عادة تؤثّر على البدن والصوت والتفكير كما لو كانت طبيعة ثانية، فيجب إذن ألاّ نسمح لهؤلاء الذين نعنى بهم ونصرّ على تنشئتهم تنشئة صالحة بأن يقلّدوا امرأة صبيّة

كانت أو عجوزاً، وهي تتشاجر مع زوجها أو وهي تتحدّى أربابها في وقاحة وغرور أو وهي تتألّم وتنتحب، وألاّ يقلّدوا مريضاً أو عاشقاً أو عبداً كادحاً، ولا الأشرار والجبناء وغيرهم ممّن ذكرنا آنفاً، ولا هؤلاء الذين يتبادلون الشتائم سواء أكانوا متنبّهين أم سكارى، أم الذين يقترفون بالقول أو بالفعل إثماً ضدّ أنفسهم أو ضدّ جيرانهم، ولا المجانين والأسافل. فالجنون كالرذيلة إن جاز لهم أن يعرفوه فلا يجوز لهم أن يقلّدوه، وجب أيضاً ألاّ يقلّدوا صهيل الخيل وخوار الثيران ولا خرير الجداول ولا هدير المحيطات ولا قصف الرعد ولا نقيق الضفادع ولا تغريد الطيور ولا قعقعة العجلات وعواء الكلاب وثغاء الماشية وأصوات المزامير وآلات العزف ولا صياح الديك، لأنّ الفنّ عندئذ لن يزيد عن تقليد هذه الأصوات والحركات، ولن يتضمّن إلاّ القليل من القصص. هذا ما قاله "أفلاطون" وهو يفكّر في المأساة التي أصبحت أداة للتسلية الرخيصة، تمجّد الرذيلة لترضي أذواق الجماهير، وتشبع غرائزهم الدنيئة، وهو يفكّر أيضاً في الملهاة التي كانت تعجّ بالنكت البذيئة والمؤثرات الصوتية المبتذلة، وبعد تحليل دقيق للمسرحية وما صارت إليه يقول: لقد جرّدها الشعراء من الأنغام والأوزان والموسيقى، فأصبحت مجرّد خُطب منمّقة تخدع الناس بزخرفها وتكلّفها كما لو كانت من عمل الخطباء وعلماء البيان.

هذا ما أصاب المأساة والملهاة على يد المتشاعرين الذين عاشوا في عصر "أفلاطون" والذين حطّوا من قدر المسرحية وأفقدوها المنزلة السامية التي سبق أن احتلتها في منتصف القرن الخامس ق.م، أنّهم لم ينظموا إلاّ شعراً رديئاً علّم الشعب الوقاحة وأفسد ذوقه ودفعه إلى الخروج عن القوانين، لأنّ هؤلاء الشعراء أفسحوا المجال لظهور نوع غريب من الحكم، حكم المسرح ذلك الحكم الذي أساء إلى أثينا وألحق بها ضرراً جسيماً، وكان أشدّ من حكم الأقليّات الأرستقراطية.

لم يكن هجوم "أفلاطون" مقصوراً على شعراء المسرح والشعر التمثيلي، ولكنّه هاجم كافّة الفنون الأدبية لأنّه كان يعتقد بأنّ الأدب يتضمّن في ثنايا صفحاته عقبات تجعل طريق المعرفة وعراً والبحث عن الحقيقة صعباً لذا استنكر القول بأنّ "هوميروس" و"هيسيودوس" علّما

اليونان أصول الدين وفروع المعرفة الإنسانية وانتقد أشعارهما لما وصفته من معارك الآلهة، وما بذرته في النفوس من حبّ الشقاق والنزاع. وهكذا خرج "أفلاطون" على التقاليد القديمة التي جعلت من "هوميروس" وغيره من الشعراء معلّمين ومربّين لليونان ورفض أن يعهد إليهم بتربية الشباب لأنّهم يصوّرون الآلهة في صورة بشعة، يصفون خلافاتهم ويظهرون عيوبهم ويجسّمون جرائمهم وينسبون إليهم كلّ ما يصيب البشر من بلايا، وما يحلّ بهم من مصائب، كما أنّهم يحطّون من قدر الأبطال ويصفونهم وصفاً مزرياً.

وهكذا اكتشف "أفلاطون" أنّ الشعراء يحيدون عن جادّة الصواب، ويجب ألاّ يُعتمد عليهم في تلقين المبادئ الخلقية القويمة، وخلق المواطن الصالح... لذا تعمّد الفيلسوف التعريض بهم فسخر منهم في كثير من محاوراته، وبيّن أنّ الشاعر "سيمونيديس" لا يستطيع تعريف العدالة، وأنّ "تورتايوس" يجهل معنى الشجاعة، وأنّهم جميعاً ينطقون بما لا يعلمون ويقولون ما لا يفهمون، لأنّهم يلغزون ويعجزون عن تفسير الألغاز التي تصدر من أفواههم، ذلك لأنّهم ينطقون عن وحي وإلهام لا عن دراية ومعرفة، ومن هنا كان استنكار "أفلاطون" للمذهب الرمزي في الشعر، ومع أنّ أصحاب هذا المذهب يدّعون أنّ كثيراً من الأساطير التي يتناولها الشعراء في قصائدهم تتضمّن معان غير التي نفهمها عند تلاوة أشعارهم، لذا لا يجوز لنا مهاجمة الشعراء ما دمنا نجهل المعاني التي يرمزون إليها، أو ندرك الحكمة التي يهدفون إلى تعليمها عن طريق الرمز والتلميح، لكنّ "أفلاطون" يرفض هذا الدفاع لأنّ رموز الشعر في رأيه تنتهي إلى الحدس و التخمين، لذا فهو لا يوافق على استعمالها لأنّها تؤدّي إلى الألغاز والتلاعب بالألفاظ، وتفسح المجال للحذلقة والتقعّر، وتجعل الشعر فنّاً تافهاً لا يساعد على معرفة الحقيقة، وهذا ما لا يريده "أفلاطون" لأنّه كان يعتبر أنّ الشعر بمعناه الصحيح هو أسمى الفنون وأشدّها تأثيراً في شعب المدينة الفاضلة. وهذا يفسّر اهتمامه به وشغفه بدراسته دراسة مستفيضة، ومع أنّه انتقد أسلوبه وموضوعه إلاّ أنّه قسّمه إلى ثلاثة أقسام:

<u>الشعر القصصي</u> البحت الذي يتمثّل في الأناشيد الدثورامبية.

وشعر المحاكاة الذي يعبّر فيه الشاعر عن أفكاره عن طريق الشخصيات التي يصوّرها كما يحدث في المسرحية بأنواعها المختلفة.

نوع ثالث وهو مزيج من النوعين السابقين، ينطق فيه ناظمه باسمه أحياناً، وعلى لسان الشخصيات أحياناً أخرى، كما يجري في الملاحم.

ولكن على أيّ أساس قسّم "أفلاطون" الشعر هكذا؟ وإذا كان أبدى سخطه على شعراء المسرحيّة والملاحم، فما موقفه من النوع الأوّل؟ هل حكم عليهم بالنفي من مدينته الفاضلة كما حكم على زملائهم؟ أم أبقاهم بها لأنّهم يؤدّون لها أجلّ الخدمات؟

هذا ما حدّثنا عنه في محاورة إيون وأجزاء من الجمهورية والقوانين.

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
جامعة بو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة التاسعة: محاورة إيون والحديث عن إلهام الشعراء

تعدّ محاورة إيون Ion من أهمّ مؤلّفات "أفلاطون" في النقد الأدبي، تكلّم فيها عن إلهام الشعراء وطبيعة الشعر فبيّن بوضوح أنّ الشعراء البارعين لا ينظمون جيّد الشعر بما عندهم من مهارة بل عن وحي إلهي، وأكّد أنّ القصيدة الجميلة ليست من صنع الإنسان ولا من نظم البشر لكنّها سماوية من عمل الآلهة، والشعراء ليسوا إلاّ مترجمين عن الأرباب، كلّ عن الربّ الذي يحلّ فيه، لأنّهم إذا سيطروا على عقولهم، وملكوا حواسهم عجزوا عن قرض الشعر، وفي ذلك يقول على لسان سقراط:

أتعلم يا إيون أنّ براعتك في الكلام عن "هوميروس" لا تعزى إلى فن، لكنّها تأتيك من قوّة إلهية تحرّكك، قوّة كالتي في الحجر المغناطيسي لأنّه لا يجذب إليه الحلقات الحديدية فقط، بل يعطيها قوّة تمكنها من إحداث هذا الذي يحدثه، أي تمكّنه من جذب حلقات أخرى، وبنفس هذه الطريقة تلهم ربّة الشعر بعض الناس، وهؤلاء بدورهم يلهمون غيرهم، وبذا تتّصل الحلقات لأنّ شعراء الملاحم الممتازين جميعاً لا ينطقون بكلّ شعرهم الرائع عن فن لكن عن إلهام ووحي إلهي، وكذلك الحال في حالة الشعراء الفنيين الممتازين، وكما أنّ كهنة الآلهة كوبيلا kubel لا يرقصون إلاّ إذا فقدوا صوابهم، كذلك الشعراء لا ينظمون أشعارهم وهم واعون، إذ حينما يبدؤون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف، وينزل عليهم الوحي الإلهي مثل كاهنات باخوس عندما ينزل بهن الوحي الإلهي، فيهذين ولا يعين، وما عمل الشعراء إلاّ كما يعترفون هم أنفسهم، فهم يقولون بأنّهم يطيرون مثل النحل وينهلون الأشعار التي ينقلونها إلينا من ينابيع تفيض عسلا في حدائق ربّات الشعر، وهم في ذلك محقّون لأنّ الشاعر كائن أثيري مقدّس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهم فيفقد صوابه وعقله، ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنّه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبّأ بالغيب، ومادام الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد الجميلة عن فن ولكن عن موهبة إلهية، لذلك فكلّ منهم لا يستطيع إلاّ إتقان ما تلهمه إيّاه ربّة الشعر.

من الواضح إذن أنّ موضوع المحاورة هو طبيعة الإلهام الشعري، فهي تهتمّ بهذه المشكلة اهتماماً لا مثيل له في كلّ مؤلّفات "أفلاطون".

لذا يقول الناقد **تيلور** Taylor إنّ فكرتها الجوهريّة تتلخّص في الإجابة عن هذا السؤال: هل يبلغ الشعراء والمنشدون والممثلون النجاح عن طريق مهارة أو تخصّص علمي أم أنّهم ينجحون بسبب عبقرية أو إلهام غير واع...؟ ويرى هذا العالم أنّ "أفلاطون"أراد بذلك إبراز فكرة واضحة تتلخّص في أنّ الشاعر ليس متخصّصاً في فرع من فروع المعرفة، وأنّه لكونه شاعراً لا يعرف شيئاً يعلّمنا إياه، فالشعر إذن ليس له في رأي "أفلاطون" هدف تعليمي، والشاعر وشارح الشعر لا يعلّمان الناس شيئاً.

والمحاورة تعالج موضوعات أخرى غير موضوع الإلهام، فهي تتناول عمل المنشد الذي كان يروي الشعر ويعلّق عليه، فإيون نفسه يعترف بأنّ مهمّته حفظ الشعر والتحدّث عنه، ويفخر بقدرته على شرحه شرحاً وافياً، ويقرّر أنّ هذا الشرح جزء من عمله بل إنّه أصعب جزء فيه، وهذه الشروح كانت تفسيراً للمعاني الخفيّة أو الرمزية من الشعر أو مدحاً وتمجيداً للشاعر، ومن هنا نرى أنّ المنشد كان يقوم بما يقوم به الناقد الحديث من نقد وتحليل للشعر مع فارق بسيط هو أنّ الناقد في عصرنا يستطع تفسير كافّة فنون الشعر، أمّا المنشد عند اليونان فكان يتخصّص في ديوان شاعر بالذات، كما يتخصّص نقّاد اليوم في عصر من العصور أو موضوع من الموضوعات.

ولقد تعرّض "أفلاطون" في هذه المحاورة أيضاً إلى تعريف النقد الأدبي وهل له قوانين وقواعد كسائر العلوم والمعارف؟ أم أنّه ذوق ووحي يشبه عمليّة إبداع الشعر؟ فالمحاورة تبدأ أوّل ما تبدأ بقول "سقراط":

(كم أحسدكم معشر المنشدين على فنّكم) "يعني شرح الشعر والتعليق عليه" ثمّ يستمرّ الحوار بين "سقراط" و"إيون" حتّى يقنع هذا المنشد برأي الفيلسوف الذي يقرّر أنّ فنّ المنشد(أي فن النقد) لا يمكن أن يكون علماً، وإنّما هو نوع من الإلهام كإلهام الشعر، ثمّ ينتقل "سقراط" إلى التفرقة بين النقد الشعري وبين سائر أنواع النقد الفنيّ، ويوضّح لنا الفرق بين

ناقد الشعر وبين ناقد الرسم والنحت، فيقول إنّ ناقد الشعر(مثل إيون) لا يتأثّر ولا يحكم على شعر الشاعر الذي تخصّص في دراسته، ولكن ناقد الفنون الأخرى يحكم عليها كلّها لأنّ اختصاصه النقدي يصدر عن دراية... وهذه فقرات من كلامه:

كم حسدتكم، أنتم معشر المنشدين، على فنّكم لأنّه يتطلّب منكم دائماً أن تزيّنوا أنفسكم ويحتّم عليكم أن تدرسوا طائفة من خيرة الشعراء بخاصّة "هوميروس" أفضلهم وأوفرهم إلهاماً، ولا يفرض عليكم فنّكم أن تحفظوا أشعاره فحسب بل يفرض عليكم أن تفهموا أفكاره أيضاً، وهذا أمر يدعو إلى الحسد، ذلك أنّه لا يمكن لامرئ أن يصبح منشداً إذا لم يفهم كلام الشاعر، إذ يجب عليه أن يفسّر للسامعين أفكاره، وهو لا يستطيع أداء تلك المهمّة على أكمل وجه إلاّ إذا فهم شعر الشاعر حقّ الفهم، ومن يستطيع كلّ هذه الأمور خليق أن يثير الحسد.

ثمّ يستطرد قائلاً:

هل سمعت إذن يا إيون أنّ إنساناً يستطيع أن يحكم على آثار الرسّام "بولوجنوتوس"بن أجلاء وفون ولا يستطيع أن يحكم على آثار الرسّامين الآخرين، و أنّه حين تعرض عليه آثار هؤلاء الرسّامين يرتجّ عليه ويغفو ولا يجد ما يقول أو يشرح، بينما يصحو ويهتمّ ويطنب في الكلام بفصاحة ودراية إذا أدلى برأيه في آثار"بولوجنوتوس" أو أيّ فنّان بعينه، فيردّ على إيون ويقول: لا بحقّ الإله، يا سقراط.

ولم يكف "أفلاطون" بالكلام عن الوحي بما قاله في هذه المحاورة بل تحدّث عنه في مواضيع أخرى، فحين سمع "سقراط" بنبوءة (دلفى) التي أعلنت أنّه أحكم الخلق أجمعين، وأراد أن يعرف معناها ذهب يمتحن المثقّفين والفنّانين والصنّاع ليرى إن كان بينهم من هو أحكم منه، فلمّا توجّه إلى الشعراء طلب إليهم أن يشرحوا أشعارهم، فهاله أنّهم لا يستطيعون شرحها ولا يعرفون تفسيرها، وفي ذلك يقول:

(وقصدت إلى الشعراء، سواء في ذلك شعراء المأساة أو الأناشيد الديثورامبيّة أو أيّ فنّ من فنونه، وقلت في نفسي سوف يكشف الشعراء أمرك، وسوف تكتشف أنّك أشدّ منهم

جهلاً، ثمّ جمعت مختارات من أروع قصائدهم وسألتهم عن معناها لعلّي أتعلّم منها شيئاً، فهل تصدّقونني أنّي أخجل من ذكر الحقيقة ولكنّي مضطرّ إلى قولها فليس من الحاضرين من لا يستطيع إتقان الكلام عن أشعارهم أكثر منهم، وهكذا أدركت في الحال أنّ الشعراء لا يصدرون في نظم الشعر عن حكمة، بل عن ضرب من النبوءة والإلهام، فهم كالقديسين والعرّافين الذين يتنبؤون بآيات بيّنات وهم لا يفقهون معناها، وهذا هو حال الشعراء ، الذين

فيما يبدو لي يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئاً استناداً إلى مقدرتهم في نظم الشعر).

وفي محاورة "فايدروس" يحدّثنا "أفلاطون" عن أنواع الهذيان التي تستولي على العرّافين والمنجّمين، فيقول:وهناك نوع آخر من الجنون يصدر عن ربّات الشعر، عندما يحلّ بروح رقيقة طاهرة، يوقظها ويثيرها ويوحي إليها بأناشيد وقصائد من كلّ فنّ تمجّد أعمال السلف الجليلة، ويضيف قائلاً: أمّا من تحدّثه نفسه بأن ينظم القصائد من غير أن تنفخ فيه ربّات الشعر من روحهنّ لاعتقاده أنّ الفنّ وحده يكفي لخلق الشاعر، إنّ من يعتقد ذلك لن يبلغ الكمال لأنّ الشعر الذي يصدر عن وحي وإلهام أفضل بكثير من ذلك الذي يصدر عن تفكير ومعرفة، فالنوع الأخير يظلّ بارداً،لا إشراق فيه إذا قورن بشعر الملهمين من الشعراء.

كذلك في المأدبة حيث يتكلّم "أفلاطون" عن الحبّ، نجده يعلن على لسان "أجاثون" شاعر المأساة أنّ الحبّ هو الذي علّم الناس الفنون الجميلة، فالحب إله وشاعر سماوي يُشعل في النفوس نار الشعر، وآية ذلك أنّنا نصبح شعراء حين نحبّ، ولهذا تولّدت الفنون من الحبّ أي حبّ الجمال فالشعر إذن من عند الآلهة لا من صنع البشر.

موقف أفلاطون من الشعر والشعراء:

ما موقف "أفلاطون" من الشعر والشعراء في إدراكه لنظريّة المحاكاة التي تعدّ من ابتكاره؟ لقد كان هذا الفيلسوف أوّل من تصدّى لدراسة هذه النظريّة دراسة مفصّلة، وأبرز أهميّتها عند البحث في حقيقة الفنّ، وليس ذلك بغريب على من تعمّق في بحث فكرة المحاكاة وفسّر بها

حقائق الوجود ومظاهره، لقد كان يرى أنّ الحقيقة-وهي موضوع العلم- لا توجد في الظواهر المتغيّرة، بل في المُثل أو الصور الخالصة لكلّ أنواع الوجود، وهذه المثل لها في رأيه وجود مستقلّ عن المحسوسات، هو الوجود الحقيقي ولكنّنا لا ندرك إلاّ أشكالها المحسوسة التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل لأنّ كلّ ما نراه في عالم الحسّ ليس إلاّ انعكاساً لعالم الصور الخالصة، فكلّ ما فيه محاكاة لتلك الصور.

في ضوء هذه الفلسفة نظر "أفلاطون" إلى الفنون التي ازدهرت في عصره مثل الخطابة السفسطائيّة والشعر التمثيلي والتصوير والنحت، وعاب عليها أنّها تهدف إلى التأثير في الجمهور بإثارة ما فيهم من انفعالات، وأنّها أصبحت سطحيّة لا عمق فيها، ولا تلتزم الأخلاق السامية التي كانت تميّز الفن اليوناني القديم. وتفسير ذلك عنده أنّ هذه الفنون وليدة المحاكاة التي لا تعتمد على الحقّ ولا تمتّ إلى الجمال بصلة، المحاكاة التي قد ينجح صاحبها في خلق لذّة الجهّال والسذّج وإدخال السرور عليهم، في حين أنّه لا ينجح أبداً في التعبير عن الجمال الفنيّ الحقّ.

والشعر، كسائر الفنون، صورة من صور المحاكاة الناقصة لأنّها منقولة عن صورة ليست هي بدورها من الحقيقة في شيء، ولكي يوضّح لنا "أفلاطون" فكرته بأنّ الشعر بعيد عن الحقيقة يقول على لسان "سقراط": (سوف أحدّثك يا صاحبي بما أعتقد رغم ما أكنّه منذ الصغر من حبّ واحترام لهوميروس لأنّه أمير الشعراء في المأساة ومعلّمهم الأوّل، لكنّي لا أبجّل الإنسان أكثر من الحقيقة لذا يجب أن أتكلّم.

ما قولك في صانع السرير؟ ألم نقل الآن أنّه لم يصنع الصورة الحقيقيّة للسرير إنّما صنع سريراً خاصّاً؟

نعم هذا صحيح !

فإذا لم يصنع ما يوجد حقيقة، فإنّه لا يصنع الوجود الحقيقيّ، بل يصنع ما يشبه الحقيقي وهو غير حقيقي، فهو لا يكاد يقول الحقيقة.

ويخرج "أفلاطون" من هذا الحوار إلى أنّ هناك (ثلاثة أسرّة، الأوّل وهو المثال الذي خلقه الله، والثاني الذي يصنعه النجّار ويعدّ تقليداً للمثال، والثالث الذي يرسمه المصوّر الفنّان وهو تقليد لسرير النجّار، وبذلك تبعد صورة السرير التي يرسمها الفنّان ثلاث مرّات عن المثال الحقيقي،

ويكون تقليداً أو محاكاة للمظاهر لا للحقائق، ومثله الشعر لأنّ الشعراء يتّخذون من الألفاظ والعبارات أدوات لتلوين الأشياء كالرسّام تؤثّر في السامعين عن طريق الوزن والأسلوب، وكما يلجأ الرسّام إلى خداع النظر بطرقه الخاصّة، فيرسم لنا أبعاداً ليست حقيقيّة لكي يبدو المنظر كما يبدو في الطبيعة، كذلك الشاعر يخدعنا بأسلوبه وموسيقاه ولا يقدّم لنا إلاّ ظلاًّ من الحقيقة، فإذا جرّدنا صور الشعر من الموسيقى ماذا يبقى لنا؟ وجه لا جمال فيه من الأصل ثمّ زاد عليه أنّه ذوى وفقد رونق الشباب. ثمّ يؤكّد "أفلاطون" بُعد الشعر عن الحقيقة، فيضرب مثلاً آخر ويقول إنّ شاعراً مثل "هوميروس" يتكلّم عن كثير من الفنون وهو يجهلها، فيحدّثنا عن قيادة العربات، وقيادة الجيوش وفنّ الطبّ وغيرها، ومع أنّه لم يشترك في أيّ سباق للعربات ولم يتولّ قيادة جيش من الجيوش ولم يداو مريضاً واحداً، لذا فهو لا يعرف عن هذه الفنون شيئاً إلاّ مظاهرها الخارجيّة، وبالمثل إذا حدّثنا هو وغيره من الشعراء، عن الفضيلة فإنّما يحدّثنا عن ظلّها وهو لا يعرف شيئاً عن حقيقتها، لذلك فإنّ شعره وكلّ شعر المحاكاة يفسد عقول الذين يسمعونه، فلابدّ إذن من نفي هؤلاء الشعراء المقلّدين من المدينة الفاضلة ماداموا لا يعرفون الحقيقة ولا يستطيعون تعليمها أو الكشف عنها.

ولكن هل كلّ الشعر محاكاة تنأى عن الحقيقة التي تتضمّن قيم الحقّ والخير والجمال؟أم أنّ "أفلاطون" خصّ الشعر التمثيلي بصفة المحاكاة هذه واستثنى الشعر الغنائي والملحمي لأنّهما في رأيه أصدق تعبيراً عن الحقيقة الموضوعيّة؟

عندما قسّم "أفلاطون" الشعر إلى ثلاثة أنواع، لابدّ وأنّه فكّر في التمييز بينها من ناحية التركيب ومن ناحية الهدف الذي يرمي إليه كلّ نوع منها، فشعر المحاكاة الذي يعتمد الشاعر

فيه على التشخيص وحده ويروي فيه القصّة على لسان أشخاص آخرين كما يحدث في المأساة والملهاة هو أردأ أنواع الشعر لأنّه يوحي العطف على أفعال وانفعالات قبيحة، ويضعف تحكمنا في الجزء

الشهوي من النفس، فيحرّك فينا البكاء تارة والضحك تارة أخرى، ويدفعنا ونحن نشاهد المسرحية إلى استحسان ما ننكر في الحياة الحقيقيّة، والتصفيق لما نغضب له في الواقع، يضاف إلى ذلك أنّ التمثيل يضعف شخصيّة الممثّل ويعقّدها، لأنّه لا يلتزم في حياته شخصيّة واحدة لها وحدة منسجمة، بل إنّه إذا اعتاد تمثيل الشرّ استهان به في حياته ومال إليه،هذا إلى أنّ شعراء المسرح لا يرمون إلاّ إلى إحراز إعجاب الجمهور، والجمهور بدوره لا يميل إلى الحكماء المتّزنين إنّما يحبّ الأشخاص الشهويين المتقلّبين الذين يملؤون القصص بوصف الشهوة التي تسولي على عامّة النّاس، وشعراء الملهاة أشدّ رداءة من شعراء المأساة لأنّهم يضحكون من إخوانهم في الإنسانيّة ويدفعون الغير إلى السخريّة منهم ويكثرون من الأكاذيب والأباطيل في مسرحياتهم، ويدفعون جمهور المتفرجين إلى الإتيان بمثلها، لأنّهم لا يفكرون إلاّ في إقناعهم ولا يهتمون بتعليمهم أو تهذيب نفوسهم، في حين أنّ "أفلاطون" كان يفضّل شاعراً أقلّ لطفاً وأشدّ صراحة لا يعلّم إلاّ الحقيقة والخير، ويتحتّم عليه أن يستوحي شعره من نماذج قوميّة قديمة ورثها عن أجداده السابقين، وهذا النوع من الشعر جدير بالبقاء في المدينة الفاضلة ويتمثّل في بعض أناشيد الشعر الملحمي وفي الأشعار الغنائيّة التي يمتاز ناظمها باللسان العفّ والرأي السديد ويحاكي الخير ليس إلاّ لأنّه يتغنّى دائماً بحمد الآلهة ويسبّح باسمهم ويشيد بأعمال الأبطال ويعلي شأنهم، وبذلك يقتنع الناس بالتحلّي بالفضائل والابتعاد عن الرذائل...

وهنا يضرب "أفلاطون" مثلاً بالفنّ المصري الذي أعجب به لأنّ نماذجه ثابتة لا تتغيّر فيقول(يبدو أنّ المصريين قد عرفوا منذ زمن قديم نفس المبدأ الذي نتحدّث عنه ألا وهو تمرين الشباب على تأمّل صور الفضيلة والتمتّع بألحانها الجميلة التي حدّدوا معالمها بوضوح وعرضوا نماذجها في هياكلهم، ولم يسمحوا لأيّ مصوّر أو فنّان أن يجدّد فيها أو أن يتخلّى عن الأشكال القديمة ويبتكر غيرها، ومازالوا حتّى اليوم لا يسمحون بأيّ تغيير في هذه الفنون أو في

الموسيقى، فأعمالهم الفنيّة مازالت تتخذ نفس الأشكال التي ترجع إلى آلاف السنين، وهذا صحيح ولا مغالاة فيه، فرسومهم ومعمارهم القديم لا يفوق فنّهم المعاصر إجادة، ولا يقلّ عنه إتقاناً إنّما يشبهه تماماً).

ولا غرابة في أن يُعجب "أفلاطون" بنماذج الفنون الجميلة الثابتة التي لا تتغيّر، والأشعار الغنائية التي تشيد بالخير والفضيلة لأنّه كان يؤمن (بالمثل) الأزليّة ويسعى إلى بلوغ مثال الجمال وينكر المحسوسات المتغيّرة.

كلية الآداب و اللغات
رئيس المجلس العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة العاشرة: الكلاسيكية

لا يعرف أحد متى كُتبت أوّل مسرحية، لكنّنا استطعنا بالبحث أن نرجع بتاريخ المسرح إلى مصر في عام 4000 ق.م، ولاشكّ أنّ المسرح يعود إلى أبعد من ذلك، لكنّ البداية الحقيقية التي تعيننا هنا وتحدّد نشأة المسرح تحديداً نسبيّاً، هي بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد، وأوّل تاريخ هام يصادفنا هناك هو عام 535 ق.م ففي ذلك العام فاز **"تيسبس"** الذي يُعتبر – بحق أو بغير حق – أوّل ممثّل في أوّل مسابقة تراجيدية، غير أنّ أهميّة هذا الخبر تتضاءل إلى جانب حقيقة كبرى نعرفها على وجه اليقين، وهي أنّ مدينة **(أثينا)** تلك المدينة اليونانية الصغيرة قدّمت للعالم فجأة وخلال قرن واحد فيما بين 500 و400 ق.م أربعة من أكبر كتّابه المسرحيين، وهم: **"أسخيلوس"**، **"سوفوكليس"**، **"يوربيدس"** و"أرسطو فانيس".

ولم تُفسّر إلى الآن تفسيراً وافياً تلك العوامل التي أدّت إلى هذا الازدهار المفاجئ للقوى الخلاّقة الذي لم يقتصر على المسرح، بل شمل جميع الفنون والعلوم، على الرغم من المجلّدات الكثيرة التي كتبت في هذا الموضوع، وليس من شكّ أنّ للدّين من دخلاً في هذا، فقد استطاع الإغريق أن يتّخذوا من آلهتهم موقفاً فيه الكثير .

غير أنه لا يختلف اثنان على أن مرجع الفنون وأصولها سواء أكانت أدبية أم تشكيلية تعود إلى العصر اليوناني، ذلك العصر الذي يعتبر منهلا مؤثرا مقارنة بأي عصر من العصور التي تلته أو سبقته، فاشتهرت أثينا بكل ما يميزها على المدن الأخرى، كحاضرة للعلوم والفنون والآداب لازدهار الفلسفة التي أنزلها سقراط من التفكير الميتافيزيقي والماورائي وحولها إلى الاهتمام بالفرد بقوله: "أعرف نفسك بنفسك"، هذه المعرفة التي جعلت من الفرد الإغريقي ينتصر لذاته ويتفرد بالأهمية[1]. ويبجل عن الجماعة في صورة ملك أو بطل أو ما شابه ذلك، ويتصف بالمسؤولية أمام أفعاله[2].

إن التأمل الذي مارسه سقراط جعل للحياة معنا مغايرا لما كانت عليه، إذ أحاطها بفكر خالد ومغزى فلسفي عميق، وجه أفكار كتاب التراجيديا فيما بعد لينتجوا الروائع، هذا الفعل

الذي تطور على يد الفيلسوف أفلاطون المثالي، الذي كان يصبو دائما إلى الجمال والسمو في العالم العلوي، أين يقارن بينه وبين الواقع المعاش ماديا ومعنويا، ويتوق إلى مماثلته، حيث أبعد الشعر بدرجتين[3] بعد النجار الذي يحاكي عالم المثل تجسيدا لا وصفا، وبذلك تربع أفلاطون على هرم التفكير الفلسفي الجمالي[4].

وإذا كان الفكر الفلسفي من الأشياء التي كان لها تأثيرا واضحا على الإنتاجات الدرامية والكتابة بحد ذاتها، إذ كان يوربيدس وهو أحد الشعراء الثلاث - صوفوكل واسخيلوس- مستقلا في الفلسفة والدين والسياسة، وكل هذا ساعده على تعديل التراجيديا، حتى في عناصرها الأساسية، فأفقدها كل أثر قديم كانت تحتفظ به، متخذا من تأمله أداة وطريقة في كتابته، ليغلب الإنسان على الآلهة التي مجدها اسخيلوس، وصارعها صوفوكل مع الإنسان بدون علمه[5]، فجعله مذنبا بالنظر إلى الفلسفة الإغريقية وليس إلى نظرة الفكر الحديث، الذي يبرئه لجهله، لأن يوربيدس أثرت عليه طبقته الاجتماعية، فلم يكن من الطبقة العليا مثل صوفوكل، ولا من الطبقة الارستقراطية مثل اسخيلوس، ونحن إذ نتمثل بيوربيدس فلكي نظهر ما مدى التأثير الفلسفي والاجتماعي على الكاتب، وبشهادة أرسطو في فن الشعر حيث يرى أن يوربيدس غير جيد إلا أنه أعظم شاعر تراجيدي.

إن تطور الفكر الفلسفي الإغريقي واكبه تطور إيديولوجي سياسي، أين استقرت الدولة في مرحلة ما بعد القبلية، منتقلة إلى المدنية بعد ظهور المدينة التي احتوت "الأغورا"، أو الحارة العمومية التي يجتمع فيها الناس في شكل دائري يتوسطه المتحدث دون وجود رئيس مميز في الحلقة ونشأت الديمقراطية، الإيديولوجية الوحيدة التي تزدهر فيها الطريقة التفكيرية الحوارية، ومنه الدرامية، فعرف الشعر الدرامي عصره الذهبي في عصر "بريكليس"[6]، إذ لم يعد المنشد يوفي بالغرض وتحول الشعر من ملحمي مسرود إلى درامي مشخص، فازدهرت الكتابات الدرامية متأثرة بهذه الفلسفات والإيديولوجيات، مؤرخة لعصر جديد في عالم الكتابة الإغريقية.

وبدأ ما اصطلح على تسميته بعد ذلك بالكلاسيكية القديمة، وإن كانت أرسلت وألصقت به بعد وقت طويل، فلم يكن هناك ما يسمى بالمذهب الكلاسيكي عند اليونان ولا عند الرومان، بل كل هذه الممارسات كان متعارف عليها، ونعني به ذلك المهذب الذي يتقيد ببعض القواعد في الكتابة، إلى جانب تحكم الإرادة العقلية[7]. في الأحكام حيث تكون الدوافع منطلقة من العقل[8] أين يكون حضوره مكثفا في كل الأفعال وردودها، وكذلك المنطلق في بعض الأحيان، لكن لا اليونانيون ولا الرومان من بعدهم كانوا يعرفون هذه التسمية، أي الكلاسيكية، فأول ما ظهرت كانت على يد كاتب لاتيني يسمى "أولوس جيليوس aulus Gellius[*]. وكان هذا المصطلح مضادا للكتابة الشعبية أو العامية، أي أن الكلاسيكية هي الكتابة الموجهة للمجتمع الأرستقراطي[9]. وكل القواعد موجودة في الكتابات الإغريقية قبل وجود المصطلح، مثل ما يوجد عندنا في الشعر العربي القديم، ونقصد سلامة وقانونية البحور حتى قبل أن تقنن على يد الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كل هذه القواعد جعلت كتاب الدراما يتقيدون بها ويحاولون الكتابة دوما في إطارها، فشاع المذهب الكلاسيكي بتسمية المذهب المدرسي أو الاتباعي، لإتباعه القوانين بحرفية تامة، وظهور ما يسمى الكلاسيكية الحديثة أو التي ورثت التراث الإغريقي والروماني وقوانين كتابتهم، كما ورث الرومان أنفسهم اليونان،وورث هوراس فن الشعر لأرسطو، إلا أنه لم يكن جافا في أرائه وانتقاداته[10] . فقد اتسمت الكلاسيكية بالكتابة في كل ما يخص المثل الإنسانية[11] المتمثلة في الخير والحق والجمال، وهي المثل التي لا يربطها مكان أو زمان، بل تنطبق على الإنسانية جمعاء.

تطورت الكتابة الكلاسيكية بعد ذلك فألغت الفرق بين الكتابة الأرستقراطية والكتابة الشعبية، ويعود الفضل في ذلك إلى اللغة الإيطالية على يد الكاتب "بوكاتشيو[*]"، وأنتجوا أدبا كلاسيكيا اختصت به إيطاليا،مما جعله مصدرا لعدة مسرحيات أوربية[12]، منها ما كتب بعضه شكسبير والفرنسيين، إلى أن وصل هذا المذهب إليهم، بعد أن أسسوا مدرستهم الخاصة على يد الناقد "نيكولا بوالو" 1636-1711[**]، والذي جعله في كتابه الشهير "فن الأدب"[13]، الذي ألفه عام 1674، فأخذت قوانين الكتابة الدرامية الصدارة والقوة والحزم، حتى أكثر مما نظر إليها أرسطو، فاكتمل في هذا العصر مفهوم الوحدات الثلاثة، كتابة وتنظيرا، وتبعه بعد ذلك

الشاعر الإنجليزي "أولد هام" 1653-1773[***]، وهو ناقد أدبي مؤيد للكلاسيكية بعد أن حظيت باعتراف الجميع من قبله، بعد وضع بوالو أسس وقواعد المذهب الكلاسيكي الحديث، هذا الأخير أثر في الكتاب المعاصرين له مثل الأديب الفرنسي "راسين" 1639- 1699، صاحب مسرحية "فيدرا" والأديب "بيير كورني" 1606-1684، صاحب مسرحية "السيد"، و "موليير" 1622-1673، واشتهر بمسرحية "البخيل" و"طرطوف".

وإن كان بيير كورني في مسرحيته السيد تخلى قليلا عن القواعد الكلاسيكية، فنجد فيها تداخلا كلاسيكيا رومانسيا، تتحكم العاطفة أحيانا في الشخصية الرئيسية[14]، وزاد في الطول الزمني، ممهدا بذلك للتخلي عن جفاف وصلابة المذهب الكلاسيكي إلى ما سواه من المذاهب الأخرى بعد أن عاش مدة من السنين، مقلدا للآداب اليونانية والرومانية، جاعلا منها ناموسا وحدودا لا يجب تخطيها أو الحياد عنها، مرغمين الكتاب على وحدات مقيدة وشخصيات عظام ولغة راقية لا يتكلم بها عامة الشعب، وقضاء وقدر يتحكم في مصائر الأبطال واختصاص الحياة بموضوع واحد لا تنحاز إلى سواه[15].

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
جامعة بو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة الحادية عشر: الرومانسية

سبق شكسبير إلى جانب معاصره كريستوفر مارلو المذهب الرومانسي، بكتاباتهم في العصر الإليزابيثي، قبل أن يؤسس لهذا المذهب أو يعرف بهذه التسمية، شأنه شأن المذهب الكلاسيكي، فلم تظهر هذه التسمية إلا حوالي 1654م[16]، أي بعد وفاة شكسبير، فقامت الرومانسية على أنقاض المذهب الكلاسيكي، واختلفا شكلا ومضمونا، لثورة الناس على كل ما هو إغريقي وروماني، وطالبوا بانعتاق الروح والعواطف، وتكسير القيود، فقامت على حجب العقل وتحييده، وإعطاء كامل الحق للعاطفة والشعور، وتسليم القيادة للقلب وما حوى من أهواء وأحاسيس بحثا عن الجمال[17]، الذي يعتبر عندهم مرآة الحقيقة، فيقول ألفريد دي موسيه[*]:" لا حقيقة سوى الجمال، ولا جمال بدون حقيقة"[18]، فهداية كتاب الرومانسية وتوجيههم ينبع من القلب، حالما بكل ما هو مثالي في الحقوق التي يصبون إليها، فتتحقق المساواة وتتغلب على الطبقية التي كرستها الكلاسيكية، وذهبوا إلى أبعد الحدود فتحرروا من واقعهم، جاعلين من الحلم مجالا خصبا لنشاطهم رافضين ما يقدسه المجتمع من تقاليد وقيود[19]. جاعلين للكاتب الرومانسي عالما خاصا به يفوق العالم الطبيعي المعاش.

وقد تطورت الرومانسية انطلاقا من الاتجاه التاريخي بعد ظهور الوطنية التي حررت البلدان، ومن اتجاه تقدمي متحرر، تطور إلى المبدأ التحرري، أين وجد له في مسرحيات غوته، وشيللر، وساهم هيجل في إزالة التصور الباهت الخاص بالشكل والمضمون الذي كان له دور في الصراع الكلاسيكورومانسي بفرض الكلاسيكية الشكل على المضمون، فيما تحمل الرومانسية تحررا تاما[20]. فإن حكّمت الكلاسيكية العقل فالرومانسية ثارت على هذا الحكم، وأطاحت به مسلمة الأمور إلى الوجدان الذي يعلو على كل شيء، حين يأخذ علم النفس القسط الوافر في تحليل الشخصيات الرومانسية[21]، مثل شخصيات شكسبير، خاصة أن العاطفة نسبية لا تخضع للمنطق، فجاءت شخصياتها معقدة إلى أقصى الحدود مما يصعب فهمها.

يعد المذهب الرومانسي من أخطر المذاهب، بما أن العاطفة مختلفة من مكان إلى آخر حسب التجارب الخاصة والأعراف الموجودة في المجتمعات، أين لا مجال للخصوصية المكانية، بل يستلزم العموم في رسم الشخصيات لتواكب النزعة الإنسانية التي نادت بها الرومانسية المراعية لحال الأفراد والمجتمعات، والمتعاطفة معها، فاعتمدت للوصول إلى ذلك خصائص معينة ميزتها عن باقي المذاهب الأخرى، بادئة بتحطيم قواعد الكلاسيكية، أين تعدد الزمن والمكان وتشعبت المواضيع وتحررت الأفكار التي تبنى عليها، كما أعطت كل الشخصيات أهمية بدرجات متفاوتة أين تميزت الشخصية الرومانسية بأبعاد غير التي كانت عليها فغلبت الجانب النفسي[22] وأعطته الحظ الأوفر، أين يصعب تحديده أو توجيهه لتعدد الأهواء والدوافع داخل الشخصية الواحدة

ومن ناحية اللغة فقد تخلى الحوار عن تلك القوة الشعرية الرائعة، وأخذ الأسلوب البياني قليلا من الحرية واستعمل بحورا تفتقد إلى القافية كالبحر الخماسي[23]، الذي استعمله شكسبير، كما تنوعت الروح الرومانسية وتعددت بعدما كانت موحدة، فأفرزت الأحاسيس والمشاعر التي تذيب وتذهب كل تفكير عقلي ومنطقي، خادمة الخيال الجامح والجامع لأغراض العاطفة بدلا من خدمة الغرض العقلي الذي يصبح بدوره في خدمة طغيان العاطفة المتفجرة[24].

تطغى الرومانسية بذاتيتها على كل ما هو موضوعي خاصا كان أم عاما، فتعبر عن انحلال كل ما هو كلاسيكي ومشبعة بكتاباتها الأهواء والرغبات من منطلق ذاتي يتحكم في مصير الشخصية مصدر الاهتمام والالتفاف بعد أن كانوا يبحثون عن التبرير الأخلاقي لتصرفاتها فأخذت مشاعرها الفردية أهمية خاصة، وأصبحت الطبائع الفردية تقارن بالطبع الإنساني العام[25] وحقيقتها بحقيقته.

ما يعاب على الرومانسية، مبالغتها في الاهتمام بالمشاعر والخيال، متجاهلة الحقائق المادية التي لا نستطيع الاستغناء عنه، كما راحت فلسفيا باحثة في ما وراء الطبيعة، تتبع

الوهم تاركة الحقيقة الواقعة، واصفة لها بالملل والجفاف، إلى عالم الأحلام أين تكمن الحرية المطلقة ممتطية اللاوعي الفني للهروب من الأشكال التقليدية[26].

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة الثانية عشر الواقعية:

تعَّرف الواقعية على أنها حركة في الدراما ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، وهي أقل تطرفا من الطبيعية – وإن كان هناك من يضعهما في خانة واحدة- تهدف إلى التخلص من التكلف والتصنع الفاضح في التمثيل، ومنادية بأسلوب تمثيلي يبدو طبيعيا أكثر مقارنة بواقع الأشياء[27]، وتعتبر أحدث المذاهب الكبرى التي ظهرت بعد ضعف المذهب الرومانسي، لمغالاته في الخيال والحلم، ما جعل الناس يشتاقون إلى العودة إلى واقعهم وهمومهم اليومية، فجاءت الواقعية كرد فعل مقصود على الرومانسية التي وإن تحررت من قيود الكلاسيكية الشكلية، فقد فرضت على الموضوع ومادته المثالية والخيالية، وعلى شخصياته بالعقدة النفسية، لكن الواقعية محايدة حياد رجل العلم في كتابتها، أين لا يكون دخل لتوجه الكاتب الفكري أو الإيديولوجي، بل يحاول قدر الإمكان تحري الصدق في نقل الأفعال بتصويرها تصويرا يقترب من تعامل العالم مع مادته العلمية، فتكون رؤية الأشياء في العالم سواء[28].

انكب في بداية الأمر القصاصون مثل " ستاندال"، "بلزاك" ، "فلوبير" يكتبون القصص الواقعية، جاعلين من الحياة اليومية مصدر إلهامهم ومدّهم، فاستقبلها الناس بنهم لحلولها فيهم كونها منهم وإليهم، ممهدين لكتاب المسرح طرق نفس الباب والمجال، مادامت الرومانسية قد ماتت كما يقول "زولا"* "مهاجما مواضيعها التي لم تعد تقنع أحدا، ولا يريدها لتعقيداتها الزائفة البعيدة عن الواقع[29]. إن الناس يريدون العيش على طبيعتهم، مؤسسا بذلك للمذهب الطبيعي الذي هو مهد الواقعية التي عرفت في الجمال والأدب على أنها تطور الأشياء بموضوعية وبأقرب صورة للواقع المعاش، مبتعدة عن كل مظاهر التصنع، فتعطي الانطباع بحقيقة الأشياء، وواضعة حدا للأحلام الزائفة والخيال الشارد.

يبلور الفيلسوف الفرنسي" دونيز ديدرو*" كتوجه جمالي بقيام الفكر على الإيهام بالواقع، فتشكلت الواقعية نتيجة للتغيرات الاجتماعية والعلمية التي عرفها القرن التاسع عشر، واكتسبت الواقعية شرعيتها بعد صراع كبير مع الرومانسية لتنتصر في الأخير وتتحكم في الفن والأدب[30] إلى يومنا هذا، رغم أن النقاد حاولوا التقريب بين المذهبين، إلا أنها تفردت بالقيادة

وواظب الكتاب على استعمال قواعدها غير منحازين إلى سواها، حتى لو تعددت الواقعية وتنوعت تسمياتها، فقد كانت استمرارا للمسرح التقليدي على صعيد البناء، بينما تغيرت المواضيع مقتربة من مواقف الحياة اليومية هادفة إلى إحداث التطابق مع الواقع، فأصبح المرجع الأساسي لكتابها وأصبحت شخصياتها معاشة، بإبراز تفاصيلها وأبعادها وانفعالاتها ودوافعها مقارنة بانتماءاتها الاجتماعية وأوضاعها النفسية، ومنه فالواقعية هي رومانسية بنظرة كلاسيكية، فلا الواقعية تتجاهل الواقع بالهيام في الخيال، ولا هي جافة تتجاهل الجانب النفسي لشخصياتها.

والواقعية من جهة أخرى اتجاه فكري يمكن أن يتداخل في كل المذاهب بدون أن تتميز بها أو تتخصص بها، فقد نجدها في الكلاسيكية أو الرومانسية وهو ما يحقق الواقعية، تاركة سماتها فيها وملونة إياها بلون فكري إلى جانب اللون الجمالي الذي يميز هذه المذاهب[31].

تعددت ألوان الواقعية من جيل إلى جيل ومن إيديولوجية إلى أخرى، إذ ما يراه أحد الأجيال أسمى مميزات الواقعية يراه جيلا آخر قمة الإحساس والعواطف، فقد ينطلق من الواقعية التي منبعها الواقع لنقد الواقع ذاته، انطلاقا من رؤية فلسفية أو أخلاقية[32]، وبذلك شاع الكاتب الاجتماعي والمواضيع الاجتماعية.

ومن الناحية البنائية، فقد ثارت الواقعية عما سبقها بتبسيط الحبكة وقللت من الاهتمام بالتشخيص الدقيق والتصوير الكلي للسلوك والمناظر، بعد أن كانت المواضيع في بداية الواقعية تختار بعناية ومهارة لم يشهد لها مثيل، مثل ألكسندر دوماس الابن، حيث أظهر دقة هائلة في التعامل مع العناصر البنائية والفنية، وابسن الذي كان جبارا في كتاباته الواقعية بصبغة طبيعية راقية[33]، وإن كان الذين تتلمذوا على يده لم يستطيعوا أن يجاروه لا في طريقته الحوارية ولا موضوعية أسلوبه في تصوير شخصياته[34]، راسما بذلك معالم المسرح الواقعي والطبيعي، أين الحقيقة تتفوق على كل شيء بما فيه العقل والتفكير، إذ لا يرى الكاتب إلا بالواقع فيظهره دون خجل ولا خوف من تقاليد أو أعراف بل يظهره على طبيعته فلا زخرفة الرومانسي ولا قيد الكلاسيكي، هذا الشيء من التقنية المحكمة الذي لا نجده في

كتابات جوركي* ولا تشيكوف** ، اللذان تناولا هذه العناصر ببساطة تامة تكاد لا تدرك فيها تقنية ولا عناصر، أما مسرحياتهم فمن الاتجاه الطبيعي الواضح[35] .

تطورت فيما بعد الواقعية وانقسمت إلى الواقعية النفسية والتي من روادها ستانسلافسكي وهي مهتمة بالإخراج والتمثيل أكثر من الكتابة، والواقعية الجديدة التي أطلقت فيما بعد عل الأعمال السينمائية الإيطالية، والواقعية الاشتراكية* التي تبناها الكتاب السوفييت، متخذين بها موقفا من التيارات الفكرية الجديدة، كالسريالية** والتجريدية*** .أين سادت في أوربا الشرقية مدعمة بكتابات مكسيم جوركي، وممثلة للفن الملتزم كاستمرار للواقعية النقدية.

استمدت الواقعية الاشتراكية أفكارها من أفكار الفيلسوف كارل ماركس**** والذي كان لظهور تعاليمه الثورية أثر كبير على كل مجالات الحياة بما فيها الأدبية والفنية، فقد احتل الأدب والفن حيزا كبيرا من اهتمامات ماركس، أين كان يستدل في حديثه بأقوال وكتابات غوته، والتي كان يحفظ البعض منها على ظهر قلبه[36]. ولا أحد ينكر أو يجهل تأثير الفلاسفة على الكتابة المسرحية، أين تبنى بعض الكتاب أراء الفلاسفة في مسرحياتهم إن لم يكن الفلاسفة أنفسهم من كتب ذلك، وكان لماركس وأفكاره تأثيرا خاصا على بريخت، وأثرت في مفهوم البطولة[37]. والتحول من الفردية إلى الجماعية، حيث يقول ماركس:" إن الإنسان هو مجموع علاقاته بالآخرين"[38].

وبهذا تكون روح الكاتب أصلا ماركسية، فالكاتب يقدم حركية العلاقات الإنسانية، لا أشخاصا ساكنة كما يفعل الرسام. هذه الحركية في العلاقات أحيت الضمير الجمعي كبديل لروح الفردية، أين ينقل الأمور من الحس الجماعي إلى الحس الفردي، والذي يذوب في الجماعة ويفقد البطل التراجيدي مفهومه الذي كان أسير قوى غيبية يدان بها سلفا، كما في المسرحيات اليونانية بينما البطل الملحمي عند بريخت قادر على تغيير مصيره ومجابهته فيتجنب المأساة[39]، فقد كان يحمل في كتاباته وبأسلوبه على المسرحيات الأرسطية وعلى الجبرية الإغريقية بقدرة الإنسان الثورة على الأوضاع وتغيير الحقائق، فهو ينزع في ذلك نزعة

ماركسية بالاعتداد بالجماعة في وجه الفرد، بجعله في خدمتها لكونه لا يصور الواقع إنما يطرح خطابا حول الواقع، وهذا أسلوب بريخت كرد على المتزمتين في الواقعية بجعلها تمثل نفسها واسمها، وإن كان هو كذلك يتناقض أحيانا، حين يعتبر أن مسرحه مبني على الفكرة لا على الشعور، إذ كانت بعض أعماله تثير العطف على الشخصيات بوصفها مخلوقات إنسانية يائسة كما تثير أحيانا نفورنا من حمق أفعالها ومن خطاياها أحيانا[40].

يشترط بريخت في كتاب المسرح الملحمي تشبعهم بالروح الشيوعية والنظرة الجدلية المادية رغم ذلك رأى سنة 1956 – سنة وفاته- أن المسرح الملحمي تقني وشكلي للغاية، وفكر في إجراء تعديلات كبيرة نسبيا في مسرحه لعدم دقته، ولم يقدم مفهوما جديدا لذلك، ربما لأن الموت سبقه، والتمييز الذي نجده بين المسرح الملحمي والمسرح الأرسطي يكاد لا يكون كليا، لأنه يحمل كثيرا من الملامح الأرسطية[41]، غير أن الاختلاف الجوهري يكمن في الهدف وهو التطهير في الأرسطي، بينما التغيير في الملحمي، ومنه لجأ إلى أسلوب "التغريب" بزعمه أنه قائم على الفكرة، في حين هي وسائل شعورية لتعميق الفكرة، ويقصد بها الطرق التي تجعل الحدث العادي غريبا في نظر المشاهد، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره[42]، وإن كان يتفق مع جان بول سارتر[*] في إحداث التغيير، إلا أنهما يختلفان في التوجه، حيث ينتقل جان بول سارتر من الحس الفردي إلى الحس الجمعي، إذ يرى الفرد أساسا للتعبير التام للمجتمع ونظمه، حتى أنه أعجبه جان جونيه[**] حين استدار ليقوض في كتاباته المجتمع الذي رفضه وأدخله السجن مرات عديدة، فيعيد بذلك المسؤولية للفرد من جديد، ويجعل الكاتب مسؤولا لا على ما يكتب فقط، بل حتى عن صمته إزاء ما يرى من متناقضات المجتمع، فثورة سارتر من نوع خاص، لكنها ليست ثورة اشتراكية ماركسية طبعا. والتي سخر منها نيتشه كونها تخدم طبقة تكره الحياة الراقية، وقد ربطت النيتشوية – فلسفة نيتشه- بالنازية، حتى رأى البعض أنهما نتيجة لبعضهما، إذ تعظمان الفرد، فشاعت عن نيتشه نظرية (السوبرمان)، وإن كان هناك من يبرئه من المسؤولية الأخلاقية عن النازية لبعد جوهره عن السياسة، لكن إذا كانت الفلسفة هي ضمير العصر، فإن النيتشوية هي الضمير المريض لعصرها[43]، حيث أفرزت نظرة متشائمة

جعلت العالم يعيش أزمة كينونة ومفاهيم، هل هو موجود فعلا وهو يجابه الحروب والأهوال؟ وما معنى وجوده إذا كان مصيره الموت أو التشرد؟

إن هذه الأفكار سواء ارتبطت أو لم ترتبط فإنها وإفرازاتها كانت دافعا لظهور ما يسمى بعد ذلك بمسرح اللا معقول، والذي جاء نقدا للعالم الذي أفرزته الحروب التي كان بطلها السوبرمان النيتشوي.

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة الثالثة عشر: مفهوم الدراما وتطوّرها

كان اتّصالنا بأهمّ التيّارات العالمية في مجال الأدب الدرامي من أهمّ العوامل التّي أثرت في نظيره لدينا، وأخصبته شكلاً ومضموناً.

وقبل الإشارة إلى أهمّ هذه التيّارات يحسن أن نعرض لما أثير حول كلمة درامي Dramatic من نقاش لترشيد استخدامها في مجال الدّراسات التي تقوم حول الأدب الدرامي، فهي قد تُستخدم لوصف رؤوس موضوعات الصحف التي تتطلّب الكلمة المثيرة ذات النغمة العالية، كما قد يستعان بها في وصف بعض الألعاب الرياضيّة عندما تتضمّن أحداثاً مثيرة جدّاً، كإصابات الأهداف والضربات واللكمات القاضية، بل إنّ عالم نفس الأطفال قد يتحدّث أيضاً عن اللّعب (الدرامي)، ولكن هذا لا يدخل بالكلمة في مجالها الاصطلاحي، لأنّ للدراما أشكالها وقواعدها وشخصياتها التي تفصلها عن الألعاب الرياضية، وتقريرات الصحف، بالرّغم من احتمال حسن استخدامها لأيّة حادثة كما وُصفت تماماً، فليست الدراما ببساطة شريحة من الحياة، هذا كما ينبّهنا "إريك بنتلي" إلى المادّة الخام في الموضوع، ففي خلق أيّة مسرحيّة نجد مادّتها تُعدّل وتُشكّل لتعطي ديالوجاً أو وضعاً معيّناً، وتجسّم بواسطة الهدف الواعي للمبدع أو كاتب المسرحية، إذ يستخدم وسائل التشكيل والتحوير التقليدية المحترمة للصيغة التاريخية لبناء المسرحية المسلّم بها منذ "أرسطو" إلى ما بعد ذلك، أو يبتكر أشكالاً جديدة غير مألوفة ومعارضة تمدّ الفنّ إلى أفق جديدة، إنّ الدرامي يصبح دراميّاً عندما تُعاد صياغته بواسطة الفنّان، هكذا تصبح الشريحة الحياتيّة فنّاً، وحينئذ يمكن أن نطلق عليها كلمة الدراما.

ويشير هذا التصريح إلى نزول المسرحية من ارتباطها بالآلهة وأنصافهم، والتصاقها بالحياة وتجدّدها، كما يكشف عن تطوّر عامّ في مفهوم المسرحية على نحو ما استقرّت عليه في الآداب الأجنبيّة حديثاً وكما تأثّر به هذا الفنّ لدينا، ذلك أنّ المأساة حين بلغت ذروتها آذن كمالها بالنزول تمهيداً لنشأة جنس أكمل منها على أنقاضها ككلّ الأجناس الأدبيّة، بل إنّ "ألارديس نيكول" يذهب لأبعد من ذلك عندما يرى في الدراما الحديثة نمطاً رئيسياً من أنماط التعبير

المسرحي، فيبين أنها خير الصور الأنموذجيّة للمسرح الحديث...وأنسب الصور المسرحية للتعبير عن مُثل الجيل الحديث.

على أنّ هذا التطوّر لم يحطّم الصيغة المسرحية الأرسطية تماماً، بل على العكس ربّما يبدو أحياناً أنّ الصيغة المسرحية أمر لا فكاك منه، وإنّما يتمّ التطوير والتعديل في داخل هذا الإطار على اختلاف في درجة هذا التطوّر وذلك التعديل، إلى أن ظهر اتّجاه "تشيكوف ثمّ المسرح الملحمي ثمّ مسرح العبث فابتعدت الدراما الحديثة عن الصيغة الأرسطية.

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
جامعة بوبكر بلقايد - تلمسان

المحاضرة الرابعة عشر: اتّجاهات الدراما

1- الإبسنية:

وإذا كانت هذه التطوّرات لم تأت مستقلّة واحداً في إثر الآخر، فإنّها قد تتزاوج أحياناً، ومن أهمّها تلك الاتّجاهات التي كان لها أثر واضح في بناء المسرحية العربيّة، مثل اتّجاه الكاتب النرويجي "هنريك إبسن" حيث تتعايش في أعماله مسرحيّة الأفكار مع مسرحية الفعل، ممّا يخصّب الوجود الدرامي لشخصيّاته، ويكسب أعماله بعداً مزدوج المستوى قلّما يتحقّق لسواه، ومن خلال ذلك يقاوم بعنف ما استقرّ من تقاليد زائفة مصوّراً التناقض العضوي لها، وهاهو ذا "شو" يشير إلى ذلك قائلاً:(فالجوهر الحقيقي للإبنسة هو المقاومة الكليّة لجميع ما هو مستقرّ، لأنّ نزعته الفوضويّة إلى تحطيم الأصنام لا تمتدّ إلى التقاليد السائدة في عصره فحسب، بل إلى معتقداته هو... إنّ جميع مسرحيات إبسن هي نتائج هذا التأرجح الذي يتّزن اتّزاناً حرجاً بين اندماج المؤلّف وابتعاده، بين الذّاتي والموضوعي، والأخلاقي والجمالي، والثائر والمرتدع، هذا التأرجح يزوّد كلّ واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل بحيث تكون شخصيات إبسن التي تعمل بالفكر وبالفعل ذات حياة فكرية خصبة إلى جانب وجودها الدرامي، و مسرحية الأفكار هي على وجه العموم تعبير عن تمرّد "إبسن" الشخصي، بينما مسرحية الفعل تضع ذلك التمرّد في نوع من البعد الموضوعي، وقد يتمّ ذلك بتصويره للتناقض بين البيئة والفرد كاشفاً عن الحيرة والقلق في جانب المجتمع والفرد على السواء، وهكذا تعكس أعماله الفكر السائد واتجاهاته في ذلك الوقت، ومن هنا تتضاعف القيمة الفكرية للكلمات والتراكيب المستخدمة.

وقد اتّخذ الصراع لديه لوناً بشريّاً بعد أن كان قدراً محتوماً تنزله الآلهة بالبشر أو ببعضها البعض، وبذلك أنزل "إبسن" المأساة من برجها العاجي وأصبح الصراع صراعاً حيّاً بين آدميين نتمثلهم أحياء بيننا، ولم يصبح هدف المسرحية لديه تطهيريّاً –كما كان عند أرسطو-بقدر ما هو مثير للنقمة والثورة والغضب... وما دام الإنسان قد غضب فلابدّ أن يتحرّك، أن يفعل شيئاً فالغضب يثير العمل... يثير الثورة، وكثيراً ما يعتمد على استرجاع الماضي، أو كما يسمّى

التحليل الرجعي، وبالتالي دفعته الشخصية نحو المصير المحتوم، فمن سياق المسرحية واطّراد أحداثها يأخذ ذلك الحادث السابق في الظهور شيئاً فشيئاً، ويتكشّف للمشاهد بالتدرّج ليصبح في النهاية هو القدر الذي لا يملكون منه فراراً، كما تستغلّ الحبكة التقليديّة في المسرح الحديث لتحمل ذلك المضمون الجديد في نفس الوقت.

ومن أهمّ القضايا التي ناقشها "هنريك إبسن" في مسرحياته من خلال مهاجمته لتقاليد العلاقة بين الرجل والمرأة، وبالذات من زاوية المساواة بينهما، ووضع المرأة في المجتمع ذلك الوضع الذي أصبح مريباً وغير معروف، الزوجة التي تدبّر بإحكام الحيل لزوجها، إنّها ماهرة وتوظّف مهارتها لتتملّقه، كي تخضعه لرغباتها قليلاً، ذلك لأنّ وظيفة المرأة في الحياة تبدو فقط في تكريس نفسها لزوجها وأطفالها أو حتّى لأمّها وأخواتها، وقد ظهر موقف "إبسن" من هذه القضيّة جليّاً في مسرحيّته (بيت الدمية) وقد تضمّن المسرح لدينا ألواناً من مناقشة هذه العلاقة بين الزوج والزوجة والمساواة بين الرجل والمرأة من خلال ذلك في مسرحنا العربي، كما في (قطط وفئران) و(الدنيا فوضى) ل"علي أحمد باكتير" وكذلك في (الفراشة) و(لعبة الحب) ل"رشاد رشدي" على نحو ما، و(جنس الحريم) و(وابور الطحين) و(علية الدوغري) لـ"نعمان عاشور".

2- اتجاه برنارد شو:

وإذا كانت أهميّة "إبسن" تمثّل في نظر الكاتب الأيرلندي "جورج برنارد شو" في إدخاله المناقشة الاجتماعية السياسية إلى المسرحية عن طريق (شرّير ومثالي) و(امرأة مسترجلة)، فإنّ ذلك القول يكشف عن تكنيك آخر أو اتّجاه آخر من الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البناء الدرامي للمسرحية الحديثة، وهو اتجاه "شو" الذي يحافظ على الصيغة المسرحية من ناحية الإطار العام، وإن كان يعدل في داخل هذا الإطار بما يجعل النقاش أو الحركة الفكرية أو الصراع الفكري بين الشخصيات قواماً للتطوّر والنموّ الذي يؤدّي بقصّة المسرحية إلى الانفراج، وهاهو ذا "شو" يوضّح ذلك في مقالته النقديّة جوهر الإبسنية إذ يقول:(في السابق كانت المسرحية المسمّاة "المُحكمة الصنع" تتكوّن من عرض في الفصل الأوّل وموقف في الفصل الثاني، وانفراج في الفصل الثالث، أمّا الآن فلدينا عرضاً وموقفاً ثمّ نقاشاً، والنقاش هو الاختيار الحقيقي للكاتب المسرحي). وهكذا يجعل "شو" المعوّل في الانفراج على ما يسمّى بالحركة الفكريّة للمسرحية بدلاً من الحركة الماديّة، فهو يفضّل أن يتصارع أبطاله فكريّاً فيكون من وراء صراعهم الفكري هذا التطوّر يؤدّي بالقصّة إلى الانفراج عوضاً عن أن يتبارزوا بالسيوف والمسدّسات فيقتل واحداً منهم الآخر وينتهي بهذا أحد أطراف الخصومة وتصل المسرحية إلى نهايتها، وقد برز ذلك في مسرحيته (رجل القدر) لاسيما بين شخصيتي نابليون والمرأة حول الخطابات السريّة الشخصية والعسكرية، والتي أخفتها هذه المرأة بعد أن سرقتها من الضابط الذي كان سوف يقدّمها لنابليون، وتعدّ هذه المسرحية مثالاً جيّداً لمسرحية الأفكار حيث يستخدم "شو" عناصر الذكاء والسخرية لتفجير أسطورة الرجل العظيم المعصوم من الخطأ، تلك الأسطورة التي لا تقابل بموافقة عالمية في عصر الديمقراطية والصوت العالمي، وقد استخدم "شو" هذه المرأة ليحطّم بها هذه الفكرة، مثبتاً أنّ تلك المرأة ذات عقل أفضل من نابليون، مزاوجاً بين المتعة والفكر.

فهذا الاتجاه يسمّى بمسرحية الفكرة، والتي كان "شو" يرى أنّ المستقبل لها، وفي هذا الصدد فإنّ ما يقيّمه الكاتب من علاقات في تركيب الحوار مهمّ جدّاً في الكشف عن المستويات الفكرية التي يبتغيها الكاتب.

وقد اتضحت لتكنيك المناقشة بصمات عديدة في نتاجنا المسرحي لاسيما عند "توفيق الحكيم" كما في(السلطان الحائر) مثلاً.

3- اتجاه تشيكوف:

وإذا كان "إبسن" و"شو" يبرزان الاحتكاك بين ثورتيهما الشخصية وضغط القوى المعارضة في الواقع الاجتماعي والديني والميتافيزيقي، من خلال المزاوجة بين الحركة الفكرية والحركة الفعلية في المسرحية على اختلاف في الدرجة بينهما بالنسبة لهذه المزاوجة، فإنّ "تشيكوف" قد يبدو في نظر بعض النقاد، يتّخذ قوام فنّه من الترتيب الجزافي لمجموعة من المناظر الطبيعية مع تفاصيل الشخصيات والحوار الذي يسير في غير هدف، وفترات الصمت والإيقاعات المتنقّلة والمزاج الشاعري، وبرغم رقّته ووداعته فهو يتّسم بثورة متحيّزة غير مباشرة خرساء ولكنّها موضوعية، على عكس "إبسن"و"شو" اللذين قد يعلو صوت الدعاية في أعمالهما، وبرغم ما يبدو من انعزال شخصياته المتعدّدة حيث يبرع "تشيكوف" في الإيحاء بشعور الوحدة الداخلية الذي ينتاب شخصياته، فهي في الحقيقة خيوط هذا النسيج الوثيق الكثيف الذي أجاد جدله، وإذا كان حواره يبدو سائراً في غير هدف فهو أيضاً في حقيقته يؤدّي عدداً من الوظائف الدرامية الجوهرية، إذ يكشف عن الشخصية والموضوع كما يسيّر الفعل، وقد يثير في المشاهدين حالة مشابهة لحالة الشخصيات، فيحوّل الانتباه عن الحوادث الميلودرامية التي تفور تحت سطح الحياة الأملس، وقد يستمرّ الصمت ليدلّ على ثراء التعبير في المواقف التي يعجز الإنسان فيها عن الكلام، وهو بذلك يقلّد كبار الموسيقيين الذين يخلقون انفعالاً أو يطيلونه بلحظات انتظار أو حين يؤكّدون وقت الراحة اللازم للخروج إلى موضوع لحن جديد وإبرازه وفصله.

وبتلك الوسائل يستطيع "تشيكوف" الكشف عن مقاومته لزيف الواقع بشكل شاعري جمالي خالد.

أمّا عن مصادر شاعرية "تشيكوف" فتتمثّل في عمل الأشياء المضمرة من جانب، والقيم التي ترتبط بالمواقف من جانب آخر فتذكي عملية الإبداع في أذهاننا، كما يحول بذلك الملموس إلى ما يتّصف بالعموم، وبينما يعلّق"إبسن" الرمز على الحوادث المسرحية فإنّ "تشيكوف" يمزج الرمز بالواقع لدرجة تحقّق التكامل بينهما، فلا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ليكشف بذلك

عن تحرّكات الروح وذلك من أثمن ما قدّمه "تشيكوف" للدراما المعاصرة في نظر الدكتور "علي الراعي" وكما يرى "تشيكوف" نفسه، وهذه هي عبارته:(إنّ الهدف الأكبر للإنسان ودرامته الكبرى تكمن في تحرّكات روحه وليس في حركاته الخارجية، وهو عندما يهتمّ بالحركات الخارجية لشخصياته إنّما يكشف بها عن طبيعة الحركة الروحية)، وهكذا يزاوج هذا الكاتب بين الواقعية والرمزية، وذلك في نفس الوقت من مقوّمات الشاعرية والجمال في مسرحه.

وهو إذ يستخدم الرمز في مسرحياته، إنّما يستخدمه استخداماً موضعيّاً وليس استخداماً عامّاً، بمعنى أنّه ينشئ بين الشخصية والرمز علاقة تماثل، ويصبح كلّ منهما تعبيراً عن الآخر، يخصّب الرؤية ويعمّق الحركة الروحية، نجد ذلك في مسرحية (طير البحر) حيث الممثّلة الشابّة "نينا" هي طير البحر وحيث هذا الطير يرمز للحريّة المقتولة في الفنّ والمجتمع، هنا نجد انطباقاً تامّاً بين ما يحدث لطير البحر الذي يقتله الكاتب الشاب "تريبليف" لمجرّد قطع الوقت، وبين ما يحدث للممثلة الشابة "نينا" التي يعتدي عليها الكاتب الناجح "تريجورين" لمجرّد التسلية وطلب اللذّة العابرة).

وهناك لون آخر من العلاقات قد ينشئه "تشيكوف" ألا وهو علاقات المفارقة المريرة بين اهتمامات أبطاله الروحية وأشواقهم، وبين ما تدفعهم إليه البيئة الخارجية من أفعال يأتونها أو ما تحيطهم به الحياة من سخف العيش، ثمّ يتّخذ هذه الأفعال أو ما تحيطهم به البيئة مرتكزاً له لكشف هذه البيئة وإبراز عيوبها.

وكثيراً ما يزاوج الكاتب بين هاتين الوسيلتين الدراميتين المماثلة والمفارقة للكشف عن مأساة العصر، كما يراها كما في "الشقيقات الثلاث" فبين الشقيقات الثلاث وأخيهنّ علاقة تماثل إذ أنّ موسكو بالنسبة لهم جميعا مجال الانطلاق والحريّة والحياة التي يأملونها، وهو في نفس الوقت بينهم وبين البيئة من حولهم علاقة مفارقة، إذ أنّهم غارقون في بلدة ضيّقة صغيرة من ريف روسيا.

كما تتميّز أعمال "تشيكوف" باستخدام عديد من الشخوص لكلّ منها قصّة بذاته فنجد أنّ لدينا عدد من القصص الصغيرة التي لا تزال تتجمّع وتتركّز وتتوحّد حتّى تكوّن فيما بينها

القصّة الكبرى للمسرحية، إذ ذاك تصبح هذه القصّة ليست مجرّد قصّة أفراد بل قصّة المجتمع نفسه... ويصبح شكل المسرحية عند "تشيكوف"أشبه الأشياء باللوحة الحائطية التي تحوي عديداً من الأفراد والأشياء لكلّ منها قصّة في حدّ ذاتها، ولكن مغزى القصّة لا يظهر على حقيقته إلاّ بالمقارنة والتفاعل مع باقي القصص.

إذا كانت حركة المسرحية تسير ببطء خلال عدّة قنوات جانبية قبل أن تتّخذ شكل تيّار قويّ تتجمّع فيه قرب المصبّ عند نهاية المسرحية، فذلك لأنّ "تشيكوف" بجانب تعدّد الشخصيات وكثرتها لا يعتمد على تطوّر الحدث بقدر ما يعتمد على التعمّق في تصوير الحالات النفسية لتلك الشخصيات المترابطة المصير، فتبدو وهي غائصة في الواقع مغلولة الإرادة لعجزها عن التخلّص من مأساتها، وبدلاً من التطوّر في تقدّم الحدث، يعمّق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير، كي تشفّ عن قطاع من العالم الراكد الآسن يستثير بحالته المقزّزة التعجيل بتغييره... فهو لا يعنى بتفاصيل حدث واحد متّصل الأجزاء، ولكنّه يقصد من عرض الحالات النفسية إلى تهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى التفكير العميق، وهكذا تقوم اللوحات النفسية للشخصيات مقام تطوّر الأحداث، كما أنّ هذه الشخصيات الغارقة في مأساتها تعيش دون تراسل بينها غالباً-برغم ترابطها المصيري- وذلك لكشف جوانب مأساة الواقع، بالإضافة إلى أنّ هذه الشخصيات ليست شخصيات نمطيّة فهم يتكلّمون كلاماً عاديّاً في أوقات تكون رؤوسهم مشحونة بأفكار ومشروعات هامّة، ممّا يكشف عن عدم المباشرة في تناول "تشيكوف" للمواقف، ممّا جعل بعض النقّاد يصف مسرحه بأنّه دراما داخليّة أو دراما التيّار الذي تحت سطح الماء، وبمثل هذه الخطوط تتشكّل كثافة النسيج لدى "تشيكوف" كما تتّضح بعض جوانب تكنيكه الدرامي الذي ترك بصمات غير قليلة في نتاج عدد غير قليل من كتّاب المسرح مثل معظم مسرحيات "سعد الدين وهبه" والتي منها (سكّة السلامة) و(رأس العشّ)، و"نعمان عاشور"في(الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) و(عائلة الدوغرى) و(بلاد برّه).

4- بريخت والمسرح الملحمي:

وإذا كان "تشيكوف" في أعماله يكثر من الشخصيات التي تبدو غائصة في الواقع مغلولة الإرادة لتهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى عمق التفكير من خلال عرض اللوحات النفسية لتلك الشخصيات المترابطة غير المتراسلة، وهو بذلك يعدّل في بناء المسرحية الأرسطية، فإنّ "برتولد بريخت" قد ابتعد كثيراً بنظرياته في مسرحه الملحمي عن الشكل الأرسطي عندما حطّم الحائط الرابع، لدرجة أنّه يصف مسرحه بأنّه مسرح لا أرسطي، ومن حيث مفهوم هذا المسرح الملحمي فهو مسرح نزالي دفاعي حيث يوظّفه المؤلّف كسلاح للبثّ في قضيّة من القضايا ليكسب الجمهور الذي لا يغوص في الحدث بل يواجهه أمراً يدفعه إلى استخراج أقيسه، كما يوقض قدرته على العمل، ومن مسوغات هذا الاتجاه لديه فكراً ماركسيّاً التي جعلته فرّ من النازيّة سنة 1933 ، ولا يعود إلى ألمانيا إلاّ بعد هزيمة "هتلر" والنازية، ليستقرّ في ألمانيا الشرقية ومن ثمّ فهو في مسرحه، وما يتناول من قضايا يقصد فيما يقصد إليه إفلاساً اجتماعيّاً في انهيار تجاه الهتلرية، متّخذاً من ماركسيتة التماساً أكثر سرعة واتّساعاً عاجلاً وعريضاً، غير ثابت أحياناً... بالإضافة إلى أنّه يلمس نقاطاً كثيرة في تناقضات العالم المنقسم.

أمّا وسائله لهذا التكنيك الملحمي أو القصصي أو الروائي كما يسمّى، فهي القصص القليلة التي تقوم مقام الحد، حيث نجده في دائرة الطباشير مثلاً يمدّ قصّتين طويلتين بالتناوب ويجعلهما تتقاطعان، إحداهما تختصّ بتقديم صورة للنّزاع الذي نشأ بين المالك بالوراثة والزارع الحقيقي الكادح أيّهما أحقّ شرعاً بتملّك الأرض، ثمّ ينتقل الكاتب إلى القصّة الأخرى التي تختصّ بالخادمة "جروشا" التي تكتسب الحقّ في تبنّي طفل أرستقراطي عندما تنازعها ذلك أمّه التي شغلت عنه، وعندما يحتكمان للقاضي المحتال "أزدك" يأمر برسم دائرة في ساحة قاعة المحكمة، يقف الطفل في وسطها وتتجاذبه المرأتان، ومن تنجح فهو لها، إلاّ أنّ "جروشا" تتركه لها خشية عليه، ممّا يجعل القاضي يحكم لها به، وواضح أنّ القضية الثانية جيء بها لنقيس عليها في حلّ النزاع وفقاً لمنطق القياس العقلي، وهكذا تتناقض المواقف جدليّاً وتتداخل منطقيّاً، كما أنّ شخصيات ذات تبسيط شديد ووضوح جيّد، وممّا يعينه على ذلك

صور التقابل بين البطلة والنذل، وتكشف ثانوية الإطار لديه عن اتساع وتعقيد الحبكة البنائيّة لهذا البناء العقلي المتعدّد العناصر والذي يعتمد على وحدة الموضوع وإن أهمل وحدة الحدث، ويستطيع المتأمّل لهذه الأحداث أو الوحدات أو أجزاء المسرحية أن يدرك جيّداً ذلك الرباط الخفي الذي يربط بينها، إنّه هو الشعور الذي يربط بين الأحداث في وحدات إيقاعية يتجلّى فيها جهد فنّي كبير، ويقوم هذا الإيقاع مقام وحدة الحدث القديم.

وترتبط هذه الوسائل الفنيّة كلّها بما سمّاه "بريشت" التغريب، تغريب الممثّل وانفصاله عن حقيقة الشخصية المسرحية التي يمثّلها وتغريب المشاهد وانفصاله ، بحيث يشارك بفكره أكثر من شعوره، بل إنّ وسائل التغريب لدى "بريخت" قد تتّسع لتشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحيات ذاتها، وهكذا توظّف التعبيرات والأساليب توظيفاً خاصّاً من خلال صياغتها على نحو معيّن من أجل تغريب الحدث في نظر المشاهد، وذلك من عوامل دفعه إلى التفكير في تغييره، مستهدفا خروج الجمهور خارج نطاق الذّات، ليتحقّق الإقناع بالتفكير، حتّى كأنّ الجمهور قد تحوّل إلى هيئة تحكيم، والممثلين إلى مترافعين في قضيّة من القضايا، وفي هذا المجال قد يلجأ إلى توكيد التناقض بين طويّة المرء وأفعاله، أو تكرار الشخصية بصورة أخرى، وبكلّ هذه الوسائل يظلّ المسرح الملحمي واعياً لمسرحه بصورة دائبة الحيوية والخصب تجعل تناوله للواقع وكأنّه يتسّق تجربة، تلك التجربة التي لا تبدو على أنّها تجربة حاضر، بل تجربة ماض إذ أنّ المسرح الملحمي مسرح تاريخي، بمعنى أنّه لا يفتأ يذكّر مشاهديه بأنّهم لا يعدون أن يشاهدوا سجّلاً لما حدث في الماضي، وبكلّ ذلك أثّر هذا الاتجاه في مسرحنا على نحو ما، كما في (الأرانب) "للطفي الخولي" و"نعمان عاشور" في (برج المدابغ) و(سرّ الكون)و كذلك في (النار والزيتون)"لألفريد فرج" و(اتفرج يا سلام) "لرشاد رشدي.

5- اتّجاه العبث:

وتزداد الدراما الحديثة ابتعاداً عن الصيغة المسرحية بظهور مسرح العبث أو ما يسميه بعض النقّاد (اللاّمعقول) وهو يصوّر العبث بوسائل فنيّة تتجاوز حدود المنطق المألوف، كما تسخر مسرحياته من كلّ المستويات التي حكمت الدراما لعدّة قرون، إذ يرفض أصحاب هذا الاتّجاه المحك النقدي للدراما التقليدية وهو البناء المنطقي العضوي لأنّه لا ينطبق على مسرحياتهم نظراً للفرق بينهما في الموضوع واختلاف استخدام الوسائل الفني، من حيث الموضوع فكتّاب مسرح العبث جميعاً مشتركون في التعبير عن رؤيتهم للعالم رؤية قلقة، متشائمة، متمرّدة، تشفّ عن عذاب ميتافيزيقي وقد أجمل ألبير كامو موقفهم بتفسيره باستعصاء الوجود على الإدراك الإنساني عندما شبّه الإنسانية في هذا الموقف ب"سيزيف" في أسطورته، حيث نجد ألبير كامو يشخّص مأزق الإنسانية وهي بلا هدف في وجود بعيد عن التناسق مع ما يحدّق بها، وإدراكاً لهذا العجز عن الهدف فنحن نصنع "سيزيف"، فهو للأبد يرفع الصخرة إلى القمّة وللأبد يدرك أنّها لن تصل إلى القمّة، ذلك النموذج الذي يشبهنا تماماً، فتنتج حالة من العذاب الميتافيزيقي الذي يُعدّ الموضوع الرئيسي لكتّاب مسرح العبث.

وإذا كانت هذه المسرحيات لا تصل إلى هدفها في مباشرة أو منطقية أو معقولية، فذلك لأنّها ترى الحياة أصبحت لامعقولة لما فيها من أخطار تهدّد الوجدان العالمي بنهاية مأساوية شاملة، كما أنّ الرؤية المنطقية التي تقوم على الواقعية والعقلانية والعلم قد انهارت بتأثير العلم نفسه، إذ يرى أصحاب هذا الاتّجاه أنّ العلم قد حوّل التسلسل المنطقي للوجود إلى نتف من الظواهر لا رابط بينها، كذلك ثارت روح الإنسان النزّاعة إلى التحرّر على هذه الجبريّة الماديّة القاتلة، وانتفضت تنقّب في اللاّشعور عن مختلف الأحاسيس التي كانت من قبل سجينة أعماقها، أمّا العلم الحديث نفسه وعلى الأخصّ علوم الطبيعة والرياضيات فقد أثبت وجود التناقض والمقابلة والصراع في جوهر العلاقات القائمة بين الظواهر المختلفة... كما أنّ أبحاث "أينشتاين"قد حطّمت بدورها المفاهيم العقلية عن الزمان والمكان، فأثّرت بذلك في فكر الإنسان عن الوجود والتواجد، ومن ثمّ يصل "يونيسكو" إلى أنّ الفكر المنطقي في تفسير الكون

والوجود قد انهار من جرّاء ذلك الانقلاب العلمي الشامل... وأصبح الاستدلال والاستنباط ضرباً من العبث في عالم يفتقر إلى أيّة مقدّمات منطقية، وهكذا يحلّ التناقض محلّ المنطق العقلي الأرسطي.

ولذلك لم تعد الوسائل المنطقية والمعقولة بقادرة في نظرهم على التعبير عن رؤيتهم، وقد وصلوا بذلك إلى التجريدية المطلقة حيث تجري أحداث المسرحية في المطلق المجرّد الخارج عن إطار الزمان والمكان، وما فيهما من عوامل وملابسات ونسبية... والمقصود من هذه التجريدية عندئذ هو إظهار الحقيقة الميتافيزيقية المطلقة لجوهر الحياة، ويسوغ أصحاب هذا الاتجاه مسلكهم بأنّه إذا كان لا مبرّر هناك لمصادرة رسم تجريدي لأنّه يعوزه موضوع حكاية منظور أو معروف، فإنّه تماماً لا معنى لرفض (في انتظار جودو) مثلاً لأنّها ليست لها خطّة جديرة بالذكر، وكذلك إنّ فنّاناً مثل "موندريان" لا يريد من تكوين المساحات والخطوط في الرسم تصوير أيّ موضوع في الطبيعة، إنّه يريد خلق شيء منظور، وبالمثل في الكتابة لا يقصد "بيكيت" أن يحكي قصّة في (في انتظار جودو) وهو لا يريد من المشاهدين أن يعودوا إلى منازلهم مسرورين لأنّهم عرفوا حلاّ للمشكلة الموضوعة في المسرحية، وحينئذ لا مجال للومه في عدم فعل الذي لن يلجأ إليه أبداً، فالمسلك المعقول إذن أن تحاول اكتشاف ما الذي يقصده، ومن ثمّ فأصحاب هذا الاتّجاه يرفضون مناقشة أيّ نظريّات أو موضوعات تخالف أعمالهم فهم يؤكّدون بتبرير كامل أنّهم إنّما يعبّرون عن رؤيتهم لهذا العالم، بل ويشعرون بدافع لا يقهر لفعل ذلك.

وقد أثّرت التعبيرية في هذا الاتّجاه، حيث يعتمد في وسائله على بعض الإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي كأقيسة المغالطة أو التوجّه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين أو كراسي خالية، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال... وفي كلّ ذلك قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تكرّر نفسها، أو تحلّ في أفعالها وأقوالها محلّ شخصية أخرى، أو تكون مجرّد صدى لها، وقد تتضادّ مع نفسها لا في مجد الإدراك، بل في التردّد بين العقل والجنون، أو بين التذكّر وفقدان الذاكرة، أو بين الوعي

المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظّ، ويتّضح من ذلك ما أفاده أصحاب هذا الاتّجاه من وسائل "بريشت"

بجانب اتفاقهما في معارضتهما للمسرح الأرسطي، وإن اختلفا بعد ذلك في النظرة الاجتماعية، فبريشت ذو مضمون اجتماعي واضح كما أنّ نظرته إلى الحياة أكثر وضوحاً بجانب تعليميتها.

والشخصيات في مسرح العبث قد تكون معزولة الوعي بعضها ببعض، وقد تكون عميقة جاهلة بلا يقين عمّا من هم أو أين هم؟ وعاجزون عن الاستحواذ على اللحظة الراهنة في أيّ نوع من العلاقة المتماسكة مع الماضي إنّهم وحيدون بلا علاقات وحتّى حين يعثرون على منبوذ آخر في وحشتهم وقد فقدوا براعة التواصل فإنّ تمتماتهم لا يمكن أن تكون أداة تواصل...فصورهم هي صورة التعرية والتجريد والإجهاض والخسران.

وهكذا وصل بهم الأمر إلى أنّ اللغة نفسها لم تصبح أداة اجتماعية نظراً لانعدام قدرة الوسائل المنطقية المعقولة للتعبير عن اللاّمعقول في نظرهم.

وإذا كان الإنسان في مواجهته لبؤس الحياة، وقتامة مصيره فيها، قد يهدم نفسه بنفسه، فإنّ ذلك في ذات الوقت يلفت النظر إلى الجانب الجديّ الذي يشفّ عن هذا الاتّجاه، فهذا التشاؤم... هو بمثابة دقّ الأجراس لا للإنذار والتحذير، ولكن للإيذان بحلول ما يتوعّد الإنسان من دمار، مبعثه ضعف الوعي الاجتماعي ونقص الوجدان العالمي وكبرياء الإنسان الذي ألهى نفسه، وفي نفس الوقت يشفّ هذا النوع من المسرحيات في تجسيمه لعبث الحياة عن النوع من الوعي بها، وعي مشبوب، يتجاوز مجرّد الوعي بمصير فردي، أو مجرّد الاستغراق في مبادل الحياة كما هو شأن كثير من المسرحيات، وكما هو موضوع بعض النتاج الأدبي... ومن هذا الجانب يبدو مسرح العبث ذا طابع أكثر جديّة وعمق.

وعند هذه النقطة، وأعني بها عبثية الوجود تتلاقى نظرة اليائسين والمصلحين في محاولة التغيير، أمّا الأوّلون فقد يكون برفض ذلك العالم أملاً في صلاحه، والآخرون في محاولة تغييره والقضاء عليه، واستبداله بما هو خير منه، وإذا كان تشاؤم "كامي" ذا طابع اجتماعي، فإنّ

مسرح العبث الجديد تشاؤمه ميتافيزيقي نتيجة التناقض بين شعور المرء وواقع حياته الذي يدفعه إلى الشعور بالنفي والعزلة، وذلك ممّا يوقظ الوعي ويزلزله زلزلة شديدة تجاه كثافة هذا العالم وتوعّده وغرابته واستعصائه على التفكير، وهكذا يدرك الإنسان قدراً من المسؤولية خلف هذا اللامعقول.

وقد وجدنا "توفيق الحكيم" يحاول في مجال تأصيل الأدب الدرامي في لغتنا أن يستنبت مثل هذا اللون في (يا طالع الشجرة)، بل ويجد له جذوراً في أدبنا الشعبي، كما نجد لمسات عبثية عند "محمود دياب"في (رجل طيّب في ثلاث حكايات) وعند "نعمان عاشور" في (بلاد برّه).

تلك الاتّجاهات السالفة الذكر كانت من أهمّ اتّجاهات الأدب الدرامي العالمية التي أثّرت في نظيره لدينا، وإذا كنت أقرّر أنّني لا أصادق بما تقدّم أصالة واقتدار بعض الكتّاب عندما أشرت إلى أنّ الأدب الدرامي لدينا قد تأثّر بأهمّ اتجاهاته العالمية فإنّني في ذات الوقت أؤكّد ما تقرّر من أنّ التأثير والتأثّر مجالان مشروعان في دنيا الفكر والثقافة، فضلاً عن تآزرهما في إخصاب الأدب ونقده، ولكن حبّذا لو تجاوزنا ذلك إلى التعبير عن كينونتنا وأصالتنا الإسلامية.

وفي هذا المجال لا يفوتني أن أشير إلى أنّ التغييرات الهائلة التي اجتاحت العالم المتقدّم نتيجة للثّورة التكنولوجية التي كان لها أثر في تغيير رؤية الإنسان المعاصر إلى طبيعة الكون والعلاقات التي تحكم البشر، لم ينعكس على رؤية الكاتب المسرحي فحسب، بل على الشكل المسرحي ذاته، وقد تصادف ذلك في الستينات من القرن الماضي مع تحقيق الدراما في مصر أوّلاً وغيرها من الدول العربية ثانياً لقدر من النضج الفنيّ.

كلية الآداب و اللغات
رئيس المجلس العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

قائمة المصادروالمراجع

---

[1]– ينظر، أ. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، م س، ص 130.

2– ينظر مُحَمَّد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفيجالة، القاهرة، 1955، ص 147.

3– ينظر مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتعليق، د. وجدي زيد، ج1 مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة، 1997، ص 09.

4– ينظر مُحَمَّد حمدي إبراهيم، م س، ص 08.

[5]– ينظر، أ. أنيكست، م س، ص 133.

6– ينظر فدب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، م س، ص. ص 46/45.

7– ينظر مجدي وهبة، مُحَمَّد عناني، درايدن والشعر المسرحي، الهيئة المصرية للكتاب، 1994، ص 18.

8– ينظر ميشال عاصي، الفن والأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1980، ص 190.

* أولوس جيليوس: كاتب لاتيني ولد بروما سنة 125 م وتوفي سنة 180 م، كان كاتبا ولغويا وتقلد مناصب قضائية، وكان كثير السفر، ومكث فترة معتبرة في آثينا لأجل الدراسة أولوس جيليوس http ://ar.wikipedia.org/wiki/

9– ينظر ديني خشبة، م س، ص 02.

10– ينظر حسين رامز مُحَمَّد رضا، م س، ص. ص 82/81.

11– ينظر مُحَمَّد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، م س، ص 147.

* بوكاتشيو: بوكاتشيو جيوفاني 1313–1375، أديب إيطالي يعد أول كاتب نثري يستخدم اللغة المعاصرة، اشتهر برائعته (الديكاميرون) 1349–1353، ويتألف هذا العمل من مائة رواية نظمت ببراعة فائقة، بحيث تعطي انطباعا عن تصور كامل وشامل للمجتمع، وكان له تأثيرا كبيرا على مواطنيه وعلى كتاب أوربا أمثال (جيفري نشوستر الإنجليزي)و (بيترارك ودافتي الإيطاليين)– موسوعة الجياش

12– ينظر حسين رامز مُحَمَّد رضا، م س، ص ص 88/85.

** – نيكولا بوال: شارع وناقد فرنسي، كان نصيرا للفكر والطبيعة في الفن، ومحبا للحقيقة والوضوح، حاول أن يجعل الأدب علما دقيقا، بوضعه قواعد صارمة له، ساعد على ترسيخ الأدب الفرنسي وتهذيبه، وكان من أعضاء الفريق العظيم الذي تألف من موليير راسين، كوربي ولافونتين، ويعد بوالو المنظر الكلاسيكي الفرنسي الذي يحظى باعتراف الجميع نيكولا _ بوالو.wikipedia.

13– ينظر مجدي وهبة، مُحَمَّد عناني، م س، ص 24.

***– جون أولد هام: شاعر إنجليزي، وهو ناقد أدبي ومن مؤيدي الكلاسيكية adabiyatchi.blogfa.com

14– ينظر أريك بنتلي، م س، ص ص 25/24.

[15]– ينظر دريني خشبة، م س، ص ص 19/18.

16– ينظر م ن، ص 97.

17– ينظر فردب ميليت، جيرالدايدس بتلي، م س، ص 313.

*– لوي شارل ألفريد دي موسيه باتاي: شاعر ومسرحي وروائي فرنسي، ولد بباريس في 11 ديسمبر 1810 لعائلة من الطبقة العليا، إلا أنه كان فقيرا، أشهر أعماله (اعترافات طفل من القرن)، وهي سيرة ذاتية له، توفي في 02 ماي 1857.

18 –voire Anne. Simone du fief, le théâtre au XIX [eme] siècle du romantisme au symbolisme, éditions Bréal, 2001, 223 pages, pp 79/86.

[19]– ينظر دريني خشبة، م س، ص. ص 98/97.

20– ينظر حسين رامز مُحَّد رضا، م س، ص. ص 136/130.

21– ينظر عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، م س، ص. ص 130/129.

[22]– فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، م س، ص. ص 318/317.

[23]– ينظر فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، م س، ص 319.

24– ينظر ميشال عا□ي، م س، ص. ص 191/190.

25– ينظر أ. أنيكست، م س، ص. ص 132/131.

26– ينظر حسين رامز مُحَّد رضا، م س، ص 129.

[27]– ينظر فردب ميليت، جيرالدايس بنتلي، م س، ص ص 328/327.

[28]– ينظر وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمص□لحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص ص 66/65.

*– إيميل زو□، ولد بباريس سنة 1840، حيث مات والداه وهو □ يزال في مدارج الدراسة، نشر سنة 1864 أول كتاب من مجموعة من قصصه، وقد و□ف بالقلق والعمق والتعقيد والتحفظ في كتاباته، مما يصعب على البسيط فهمه توفي سنة 1902.

29– ينظر إريك بنتلي، م س، ص 209.

*– دونيز ديدرو: (1713–1784)، فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي، فرنسي لم تكن كتاباته المسرحية مهمة، ولكن تنظيراته عكس ذلك مثل (مفارقة عن ممثل) وله (مقالة في الشعر المسرحي)

[30]– ينظر حسين رامز مُحَّد رضا، م س، ص 128.

[31]– ينظر ميشال عا□ي، م س، ص 201.

[32]– ينظر فردب ميليت، جيرالدايس بنتلي، م س، ص 329.

[33]– دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، م س، ص 131.

34– ينظر فردب ميليت، جيرالدايس بنتلي، م س، ص ص 333/332.

*– مكسيم جوركي (1868–1936)، اسمه الحقيقي مكسيمو بيثكوف، روائي ومؤلف مسرحي روسي، بدأ بكتابة القصص والقصائد النثرية ذات ال□تجاه الثوري، وأقنعه تشيكوف بكتابة المسرحية، من أهم أعماله المسرحية (بيسمينوف أو المواطنون الأنيقون 1902) وتعد أفضل المسرحيات التي ألفها وعززت سمعته ككاتب مسرحي مشهور خارج ال□تحاد السوفييتي– وليد البدري م س، ص 287.

**– أن□وان تشيكوف (1860– 1904)، كاتب مسرحي وقصاص روسي، ولد في تاجا نورج جنوب روسيا، وفي عام 1879 رحل إلى موسكو، درس ال□ب وكتب في تلك الفترة قصصا قصيرة، ومن أشهر أ□ماله (ال□ائر النورس 1897، الخال فانيا 1899، الأخوات الثلاث 1901، بستان الكرز 1904، وليد البدري م س، ص ص 179/178.

35–ينظر فردب ميليت وجيرالدادس بينتلي، م س، ص. ص 333/332.

*– الواقعية الاشتراكية: مفهوم طرح نظريا في بيان المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت عام 1934، وكان مكسيم جوركي هو الذي صاغ هذه العبارة، ولكن هذا المفهوم أسيئ فهمه بإطلاقه على انتاجات لا تمد للاشتراكية بصلة www.discovre-syria.

**– السريالية: حركة في الآداب، ظهرت في العقد الثالث من القرن العشرين، قريبة من الدادائية، وهي حركة ذاتية عقلية يراد بها التعبير شفاهيا أو كتابة أو بوسائل أخرى عن عملية التفكير الحقيقية بعيدا عن سيطرة العقل وأهم إنتاجاتها فيلما سلفادور دالي ولويس يونويل (كاب أندلسي 1928) (العصر الذهبي 1930)، وارتبط بها أنطونان أرتو لفترة قصيرة– وليد البدري م س، ص ص 30/29.

***– التجريدية: هي تجريد كل ما يحيط بنا عن واقعه، وهي نوع من أنواع الفن في القرن العشرين، وتقوم على نبذ المواضيع المحددة المعالم، وتسمى أحيانا فن اللا هدف. فن – تجريدي http ://ar.wikipedia.org/wiki/

**** – كارل ماركس: فيلسوف ألماني سياسي، صحفي ومنظر اجتماعي، ولد في 05 ماي 1818، يعتبر مع صديقه إنجلز المنظرين الرسميين الأساسيين للفكر الشيوعي، حائز على شهادة الدكتوراه عام 1840، مؤسس الفلسفة الماركسية، والتي تعرف بالاشتراكية العلمية، أو الشيوعية المعاصرة، توفي في 14 مارس 1883، بعدما أسس فكرا ومذهبا إيديولوجيا ما زال متبعا حتى الساعة، كارل – ماكسhttp ://ar.wikipedia.org/wiki/

36– ينظر أ. أنيكست، م س، ص 324.

37– م ن، ص 353.

38– إريك بنتلي، م س، ص 65.

39– ينظر مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م س، ص 601.

40– ينظر م س، ص 601.

41– ينظر قيس الزبيدي، مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني، دار ابن رشد، بيروت، د ط، د ت، ص ص 30/29.

42– ينظر مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م س، ص 601.

*– جان بول سارتر إيمارد سارتر، (1905–1980)، فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي، وكاتب سيناريو، ناقد وناشط سياسي فرنسي، بدأ حياته العلمية أستاذا درس الفلسفة في ألمانيا، انخرط في صفوف المقاومة الفرنسية السرية، حين احتلت ألمانيا النازية فرنسا، حائز على جائزة نوبل للآداب 1964، كان له مواقف مشرفة من القضية الجزائرية، من مؤلفاته (الغثيان، الوجود والعدم، الوجودية مذهب إنساني) جان– بول– سارترhttp ://ar.wikipedia.org/wiki/

**–جان جونيه: (1911–1986)، شاعر وكاتب مسرحي وأدبي فرنسي، يضعه البعض ضمن تيار اللامعقول، عاش طفولة صعبة، فهو لقيط، لا يعرف والديه، ودخل السجن مبكرا، وهذا ما أثر في كتاباته التي ينتقد فيها المجتمع الذي رفضه، كان مناصرا للقضايا العادلة، انتقد تجربة الاستعمار الفرنسي للجزائر في مسرحيته (الستائر) 1966، وساند الفلسطينيين في كتابه (أسير عاشق) سنة 1986، وقد حضر صبرا وشتيلا، 1982. جان جونيه كاتب منشق بامتياز كما يسميه البعض. www.maghress.com

43– ينظر أ. أنيكست، م س، ص. ص 279/276.