نظرية

الدراما في العمل المسرحي

إضاءات نقدية ورؤى مختلفة

الدكتور يوسف محمد كوفحي

الدكتور قاسم محمد كوفحي

2022

ولقد مرت نظرية الدراما منذ الإغريق إلى عصرنا الراهن، مرورا بعصر التنوير والنهضة والعصر الحديث بمراحل من التطور الفلسفي والنظري والتطبيقي.

وعليه، وفي خضم التطور الطبيعي لأي فن وعلم، وبنظرة مختلفة في ما هو واقع وما هو متصور حول الدراما ونظريتها، فقد انطلق هذا الكتاب من نظرة عميقة حول النظرية الدرامية، تتجلى في الرؤى المختلفة والإضاءات النقدية المطروحة فيه. وهكذا، فإن الكتاب قدم بناء معرفيا، وفائدة جليلة في قضايا المسرح ونقده والنظر الدرامي، وذلك اجتهادا منّا، في السعي للإسهام في تطوير تلك النظرية الفريدة، وفي فتح باب النقاش والتداول مع القرّاء الكرام، سواء اختلفوا معنا أم اتفقوا.

الدكتور يوسف محمد كوفحي
الدكتور قاسم محمد كوفحي

نظرية الدراما في العمل المســرحي

إضاءات نقدية ورؤى مختلفة

الدكتور يوسف محمد كوفي

الدكتور قاسم محمد كوفي

ن

نظرية الدراما في العمل المسرحي إضاءات نقدية ورؤى مختلفة

تأليف الدكتور يوسف محمد كوفحي / الدكتور قاسم محمد كوفحي

رقم الإيداع: 2022/2/731 المكتبة الوطنية - عمّان

تصميم الغلاف: حكمت خليل

تنسيق: وداد أبو حسين / مركز الأفق - إربد

الطبعة الأولى: 2022

الفهرس

الفهرس 1

المقدمة..... 3

الفصل الأول: مقدمة في نظرية الدراما 7

الفصل الثاني: نظرية الدراما من خلال أعمال موليير: مسرحية مدرسة الزوجات أنموذجا 21

الفصل الثالث: نظرية الدراما والغاية تبرر الوسيلة: مسرحية (اليبروح) لماكيافللي أنموذجا 33

الفصل الرابع: نظرية الدراما والتحليل النفسي 47

نظرية فرويد..... 55

أسطورة أديب..... 57

مسرحية هاملت أنموذجا 60

مسرحية هاملت وعقدة أوديب 62

الفصل الخامس: نظرية الدراما وعلم النفس والأدب..... 67

التشكيل وإعاده التشكيل 72

يونغ وعلم النفس والأدب..... 74

الفصل السادس: نظرية الدراما والمجتمع 78

الفصل السابع: نظرية الدراما وعلم الجمال 91

مقاييس علم الجمال 99

الفصل الثامن: نظرية الدراما والإبداع الفني 105

مفهوم الإبـداع 107

مراحـل الإبداع الفني: 111

نظرية الإبـداع الفني 114

الفصل التاسع: نظرية الدراما عند بيتر بروك 119

الفصل العاشر : نظرية الدراما والجيل الغاضب من كتاب المسـرح 131

(كينيث تينان) ومسـرحية (انظر إلى الوراء بغضب)..... 138

الفصل الحادي عشـر: (جون بريستلي) ومساهمته في نظرية الدراما..... 141

الفصل الثاني عشـر: نظرية الدراما والمسـرح التجريبي..... 147

الفصل الثالث عشـر: نظرية الدراما والمسـرح الروسي: ستانيسلافسكي أنموذجا..... 157

خـــاتمـة 169

المـراجع 171

المقدمة

لا شك أن الدراما أو فنَّ الدراما مرتبط فيما يعرف بأدب الحوار، وهو المعني بتقديم نهايات تخالف المقدمات أو البدايات عن طريق الحوار، مما يجعل المشاهد منجذبا متحيرا في الأحداث وتسلسلها وفي أداء الممثلين أو الشخوص وتحولاتهم المنطقية أحيانا وغير المنطقية في آحايين أخرى، وتأتي تلك المفارقات في الأعمال الأدبية في قالبين اثنين، قالب كوميدي (الملهاة)، وقالب تراجيدي (المأساة)، وذلك في إطار تجسيديّ للنص الأدبي من خلال الممثلين والحركة والصورة، إمّا على خشبة المسرح أو في دور السينما أو التلفزيون، ويتجلى العرض الدرامي بصورة تجمع بين الضحك والجد والواقع والخوف والحزن والبؤس...إلخ.

ويمكن لنا القول إن فن الدراما يُعد الأساس الذي انطلقت منه كافة الفنون الإنسانية قاطبة، فلم تخلُ حضارة أو شعب من الشعوب أو أمة من الأمم أو عصر من العصور من فن الدراما، الفن المتمثل بالمحاكاة وأداء الأدوار لأغراض التسلية والترفيه أو التعليم والتثقيف وغير ذلك، ففن الدراما -ربما-إن جاز لنا التكهن بذلك، هو أقدم فن عرفه الإنسان، إن لم يكن قديما بقدم الإنسان نفسه.

وتتجلى أهمية الإغريق في هذا الفن أنهم جعلوه جزءا من حياتهم وفنا أصيلا مقدسا إلى حد بعيد، فلقد دخل حياتهم في جميع مجالاتها الدينية والاجتماعية والسياسية، فكان لهم الفضل في وضع أصوله ومناهجه، ورسم خطوطه العريضة التي ما زالت إلى وقتنا الحاضر،

وذلك فيما يُعرف بنظرية الدراما، فقد حدد أرسطو عناصر البناء الدرامي الستة: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكرة، المنظر المسرحي، الغناء، وقد رتب أرسطو هذه العناصر حسب أهميتها في الاشتغال في النص الدرامي. ولقد مرت نظرية الدراما تلك، منذ الإغريق إلى عصرنا الراهن مرورا بعصر التنوير والنهضة والعصر الحديث بمراحل من التطور الفلسفي والنظري والتطبيقي.

وعليه، وفي خضم التطور الطبيعي لأي فن وعلم، و بنظرة مختلفة في ما هو واقع وما هو متصور حول الدرما ونظريتها، فلقد جاء هذا الكتاب في مقدمة وثلاثة عشر فصلا، ليسلط الضوء على مسائل وقضايا ترتبط ارتباطا وثقيا ومتينا بالنظرية الدرامية، فكان الفصل الأول مدخلا نظريا مفاهيميا لنظرية الدراما، وجاءت الفصول الاثنا عشر على الترتيب التالي:

- نظرية الدراما من خلال أعمال (موليير): مسرحية مدرسة الزوجات أنموذجا.
- نظرية الدراما والغاية تبرر الوسيلة: من خلال مسرحية (اليبروح) لماكيافللي أنموذجا.
- نظرية الدراما والتحليل النفسي.
- نظرية الدراما وعلم نفس الأدب.
- نظرية الدراما والمجتمع.
- نظرية الدراما وعلم الجمال.

- نظرية الدراما والإبداع الفني.
- نظرية الدراما عند (بيتر بروك).
- نظرية الدراما و(الجيل الغاضب) من كتاب المسرح.
- (جون بريستلي) ومساهمته في نظرية الدراما.
- نظرية الدراما والمسرح التجريبي.
- نظرية الدراما والمسرح الروسي: (ستانيسلافسكي) أنموذجا.

وبعد، فقد انطلق هذا الكتاب من نظرة عميقة حول النظرية الدرامية، تتجلى في النظرات المختلفة المطروحة فيه. وهكذا، فإن الكتاب قدم بناء معرفيا، وفائدة جليلة في قضايا المسرح ونقده والنظر الدرامي، وذلك اجتهادا منَّا، في السعي للإسهام في تطوير تلك النظرية الفريدة، وفي فتح باب النقاش والتداول مع القراء الكرام، سواء اختلفوا معنا أم اتفقوا.

الفصل الأول

مقدمة في نظرية الدراما

الفصل الأول

مقدمة في نظرية الدراما

لا ريب أن كتاب أرسطو(Aristotle) فن الشعر- كتاب مهم في التأسيس لنظرية الدراما الغربية- فقد عَرَّف وحَدَّد المصطلحات المستخدمة في النقد الدرامي، وقدم الكتاب إشارات عابرة حول الإدراك الطبيعي للنص الدرامي، وأسس بضرورة التوجه نحو الدراما التي لم تتغير حتى القرن الماضي، فقد اعتبر أرسطو أن طبيعة التراجيديا هي تقليد مثالي للفعل الإنساني، وأن وظيفة هذا الفعل هو إظهار العواطف التي تبدأ من الشفقة وتنتهي بالخوف، وقد تكون هذه المسألة فيما يتعلق بالمنفعة الاجتماعية النفسية -على الأقل- جزءا من الاستجابة لشكوك (أرسطو) في أن الفن هو المحرك الأساسي للعواطف، وتقليد باطني للعالم الظاهري، والعالم الكلاسيكي الآخر، أما (هوراس) فقد أثر في نظرية الدراما؛ إذ احتوى كتابه (فن الشعر) اتجاهات محددة، وغالبا ما تركز على الهدف الثنائي للشعر، وهو الغناء والتعليم.

وفي فترة العصور الوسطى - عندما تلاشت التقاليد النظرية الكلاسيكية- وصف (دانتي اليغيري) التراجيديا والكوميديا على أنها وصف لأنواع شعرية مختلفة، فالترجيديا تبين نتائج حزينة والكوميديا نتائج سعيدة، وفي العادة تكون نتيجة الصراع، هو بين الخير والشر، في الخيارات الأخلاقية للممثلين أو شخصيات المسرحية.

هذا مع العلم، أنّ منظري الدراما في عصر النهضة كانوا مهتمين بارتباط الدراما بالأداء، وهي فلسفة (أرسطو) التي قدمها (هوراس) وآخرون، وأن المنهج النظري العام كان منظماً، وأن التقاليد الكلاسيكية بالضرورة كانت أحادية المعنى، ولذلك فقد طور عصر النهضة العديد من التفسيرات المتضاربة للفكر الكلاسيكي، وربما يكون أوسع وأقوى مكانة هو أن المنفعة الأخلاقية يجب أن تكون الأهداف الرئيسة للشعر، بالرغم من أن (لودفيكو كاستلفيترو) جعل الأداء من أجل المتعة، فقد كانت الأنواع الأدبية التقليدية -الكوميديا والتراجيديا- مقبولة بشكل عام، إلى جانب أن (جيسباتسترا جيراني) وآخرون يؤيدون الأنواع الأدبية الجديدة التي كانت قبل التراجيكوميديا.

إن تأييد فكرة مزج الأجناس الأدبية (Genres) يسبقها دائما حوارات رومانسية، معينة، تنظر أو تتطلع إلى محاكاة الحقيقة، بينما يكون الرأي الأكثر عمومية أن الحقيقة يجب أن تكون أكثر عمومية أو مثالية، كما أن فكرة الاحتمالية ذات علاقة وطيدة مع فكرة الذوق أو اللباقة وتوحي بأنه يجب على الشخوص الدرامية التحدث والتمثيل حسب توقعاتهم لطبقتهم الاجتماعية، والجنس، والمكانة الاجتماعية، فقد عالج عصر النهضة الوحدات الثلاثة، الوقت (وصف للأحداث في يوم واحد أو أقل)، الفعل (تجنب الحبكة الثانوية)، والمكان (منظر واحد أو مناظر قليلة متقاربة مع بعضها بعضا). ولقد كانت هذه الوحدات الثلاثة، غالباً، ما تُنسب إلى (أرسطو)، ولكن في الحقيقة، فإن هذه الأشياء ناقشها المنظرون .

من المعروف، أنّ المبادئ الرئيسة –وهي: الاحتمالية، واللباقة أو الذوق، والأخلاق، والهدف، والانسجام- ظهرت في أواخر القرن الخامس عشر في كل من إسبانيا، فرنسا، بريطانيا، وتم تطويرها من قبل (فرانسيكو كاسكاليز)، و(فيلب سدني)، (وفانكواين دي لا فركي)، وفي كل البلدان المذكورة آنفاً، وفي ظلّ تطوير مسرح شعبي ناجح رغم تجاهلهم لهذه المبادئ، قد قدموا قاعدة عملية للحركة المعاكسة للنظرية الرومانسية في القرن التاسع عشر بعد انتصار (نيير كونيرلز) في مسرحية (Le Cide) عام 1630، وقد قُبِلتْ بشكل عام وطورت المبادىء الرئيسة في عصر النهضة في إيطاليا، مع تميز كل من (كورنيل)، و(موليير)، و(بوغلين)، و(راسين)، وقد ساعدت الثورة الثقافية والسياسية في فرنسا خلال القرن السابع والثامن عشر لهذه التوجيهات النظرية، وتعزيز الهيمنة الأوروبية لها.

وبنظرة فاحصة، فقد انعكست رؤية القرن الثامن عشر نحو الكون مثل العقلانية والخير في نظرية الدراما، وكانت الدراما في الغالب تُعتبر انعكاسا للنظام الأخلاقي، ونتج عن ذلك إعادة توجيه للاتجاهات نحو الأجناس الدرامية التقليدية، واشترط منظرو عصر النهضة الفعل الأخلاقي للفكاهة في الكوميديا، كسلاح للسخرية من أجل تصحيح الانحراف الاجتماعي، أما الفعل الأخلاقي في التراجيديا فقد كان أقل وضوحا، ونظرية الكوميديا في القرن الثامن عشر التي نتحدث عنها فهي اتجاه لصيق بِسمات العصر الوسيط، فالكوميديا ترسم أو تصف السعادة الناتجة عن فعل الخير، والتراجيديا معاناة ناتجة عن فعل الشر، وهذا المذهب يدعى العدالة الشعرية وهو من تأليف (جان دنيس) في بريطانيا، وأصبح مقبولا

بشكل واسع؛ إذ إن مسرحيات شكسبير الرئيسة قد أعيد العمل بها لتكون النتيجة متناغمة معها، وتطورت أنواع جديدة من الكوميديا، كالكوميديا العاطفية، وبعد فترة قصيرة تطورت أعمال جادة جديدة، كدراما الطبقة الوسطى، لأن معاناة الملك والبطل في الترجيديا التقليدية تُعتبر بعيدة المنال لتحقيق معظم الأمثلة السلبية الفعّالة للطبقة البورجوازية لهذه الفترة، وقام السيد (جورج ليلو) في بريطانيا، وفي ألمانيا (ج. يز لسنج)، وفي فرنسا (دنيس ديدرت) بتطوير النظرية والتطبيق لهذا النوع من الدراما.

من الجليّ أن (جان جاك رسو) ساهم في شكوك (أرسطو) كمدرسة للوهم والبهتان، فلقد كان تأثيره في هذا الفن عظيما، وبشكل عام، فإن انحيازه للطبقية على حساب الثقافة والعواطف على قيمة العقل ساهم في تقديم مفاهيم رئيسة للرومانسية من الناحيتين النظرية والتطبيقية، وبدقة أكثر فإنّ اهتمامه بالمسرح الشعبي والأداء الحر صار من اتجاهات المسرح في القرن العشرين، ولقد نشأت العناصر الرئيسة للنظرية الدرامية الرومانسية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر، ووصلت إلى قمتها من خلال كتابات (فردرخ شيلر) و(أوقست شوقل)، والتي وصلت إلى إيطاليا من خلال كتابات (جرمان دي ستيل) و(شيغل)، ووصلت إلى فرنسا عن طريق (ستاندهال ستال)، وإلى بريطانيا من خلال كتابات (ساموبل كولردج).

تُعرِّف النظرية الرومانسية نفسها في الغالب على أنها نقيض للكلاسيكية، والتركيز على الرومانسية أكثر لتحد من الوحدة التقليدية وقبول مبدأ التمازج بين الأجناس الأدبية، ويرى

كل من (فكتور هيغو) و (كولردج) بأن هذا التمازج في الأجناس الأدبية لا يظهر فقط في الصورة الحقيقة التجريبية؛ ولكن- والأكثر أهمية– توحي من خلال التقادم للعناصر المتناقضة بعمق شديد وغموض في الحقائق، إن الوعي الجدلي من مميزات الفكر الرومانسي- الذي وضع مبادئه بين الوعي الإنساني والمطلق، قد انعكس على حرية (شيلر) وضرورته، ورفض أيضا منظرو الرومانسية التأكيد على الرؤية العامة والنموذجية للشعرية الفردية، وأن العمل الفني لا ينتظم حسب القواعد العامة؛ ولكن حسب الحيوية الداخلية الذي يُدعى بالوحدة العضوية.

وفي ضوء رفض منظري الرومانسية تميز الأنواع الأدبية الصارمة للكلاسيكية الفرنسية الجديدة، فهم بالتأكيد يرفضون فكرة التراجيديا والكوميديا مثلا. وبالعكس تماما، فإن المنظرين الألمان-على وجه الخصوص- قدموا تحليلات داخلية للتراجيديا. وبالرغم من الاختلافات الفردية، فقد تكون هذه التحليلات مقسَّمة بشكل عام إلى مجموعتين طبقا لاتجاهاتهم نحو الثنائية الرومانسية، ويفترض المنظرون مثل (هيغل) و(شيقل) و(فردريخ) و(نتيشه)، بأن الترجيديا قد تعمل لردم الهوة بين الوعي الإنساني والمطلق، أو على الأقل تمسك هؤلاء بالقلق الإبداعي. ويشعر آخرون مثل (فردريخ شومشر-) و(أرثر شوبنهوار) بأنّ وظيفة التراجيديا هو الكشف عن الضعف.

كانت الأجناس الأدبية الدرامية تبين نفسها على أساس أنها جدلية، لذلك فإن (هيغل) و(هوغو) يعتبرون الدراما أشكالا تركيبية حديثة نتجت عن الشعر الموضوعي للملحمة مع الشعر غير الموضوعي للقصيدة الغنائية. هذا التوجه التاريخي هو بحد ذاته رومانسيا أكثر منه

كلاسيكيا؛ لأن الكلاسيكية تفترض العالم الجمالي للقيم الثابتة ولا تتأثر بأي حالة. ويبقى هذا التوجيه أساسا للمتخصصين في الفن والأدب أو للحياة الواقعية في أواخر القرن التاسع عشر، فبالرغم من أنهم في بعض الحالات يعرِّفون أنفسهم بناءً على أنهم معارضون للرومانسية، فإن تحليل الأحداث التاريخية للعمل الفني يناسب كثيرا الروح العلمية للواقعيين أمثال (تين) و(زولا)، ورغم أنهم قليلو الشهرة إلا أنهم تأثروا كثيرا بملاحظات (كارل ماركس) و(فردريخ انجلز) في الدراما التاريخية، وتحولت الواقعية -سلوك مبني على مواجهة الحقائق وإغفال العواطف والأعراف- من اهتماماتها في ما وراء الطبيعة للرومانسية، إلى البحث عن حضور موضوعي بارز للحقيقة البينة، فقد كان شائعا لدى جمهور القرن التاسع عشر بأنهم أصبحوا متأثرين بالكلاسيكية الجديدة أكثر من ردة الفعل الرومانسية المجردة وغير الموضوعية. فأول ردة فعل كانت الرمزية، فمؤيدو هذا الاتجاه يرفضون الاهتمام السطحي للواقعية، وينظرون إلى تقاليد الرومانسية الألمانية السابقة واهتماماتها في الحقيقة العميقة المخفية، فقد كان (رتشارد واغن) المصدر الرئيس في روحه واهتماماته بالعمل الفني وتحليل كل المصطلحات المتعلقة بذلك، وتشجع أيضا الرومانسية حسب رأي (جوردن كراج) أول محاولة لتأسيس نظرية المسرح كفن مبنيٍّ على التعابير الحسية، مخالفا بذلك الدراما والأدب.

ولعل من الأهمية أنْ يشار، ها هنا، إلى أن أول ردة فعل للواقعية في القرن العشرين كانت المستقبلية التي أسسها (توماسو مارتيني)، وهي الحركة التي تركز على السرعة والتكنولوجيا ورفض الأشكال الثابتة والأعمال الثابتة. وفي إطار الطابع الفوضوي، فإن

المستقبلية قد مهدت الطريق للتقاليد المهمة لفن القرن العشرين، وتبدأ من (دادا) إلى فن التمثيل المعاصر، الذي يؤكد على محاولات الإنكار أو التقهقر للغة المنطقية الطبيعية.

إنّ معظم منظري الدراما، في أوائل القرن العشرين، قد أسهموا بطريقة أقل راديكالية أو تطرفا، وفي سياق التطابق الحتمي والتمازج، فقد يعبر المرء عن عمله بواحد من الثلاثة أنواع التالية: اجتماعي، فوق الطبيعي، ورسمي. فالنظريون يهتمون بالخلفية السياسية والاجتماعية أو الاقتصادية للدراما أو أنّ المشتغلين بالعمل الدراميّ يفضلون عادة الواقعية ويضيفون أبطالا للدراما التعليمية، مثل الكاتب الإنجليزي الشهير (جورج برنارد شو)، وهذا التوجيه يعود إلى ماركس وتقاليد النقاد الروس المدنيين، بالإضافة إلى الإيجابيين، مثل (تين)، الذي يؤكد على الوضع التاريخي للعمل الفني، ويرى منظرو علم الجمال وعلم فوق الطبيعية مثل الرمزيين أن الدراما هي كأداة للاتصال، أجلَ الحقيقة الطبيعية العميقة وما وراء الطبيعة. إن نظريات (يونج) ونظريات (سيغموند فرويد) تقدم إيجابيات جديدة لمثل هذه النظرية، وأن اللاوعي يفرض مكانه كنظرية مشابهة.

وليس من شكّ، أنّ الصراع بين النظرية الاجتماعية والنظرية الفوق طبيعية – من عدة جوانب- أشعلت جدلا واسعا في النظرية الدرامية في القرن العشرين، فالسريالية (مذهب ما فوق الواقع)كان واضحا أنه فوق الطبيعي في توجهه، وكان مصدر إلهام، و(ارتاود) الذي رفضه بسبب الأصداء اللغوية المنطقية، كان انطلاقا من اهتمامه بالرمزية، وإن هذا التمرد يلغي وجود الرمزية الألمانية.

ولا يخفى، أنّ العتبيريين الألمان شعروا، أيضا، منذ البداية بأن الدراما قد تكشف الجانب المخفي لسيكولوجية الإنسان، بالرغم من أن التعبيريين أصبحوا مهتمين بعلم السياسة والاجتماع، وبالتأكيد أثروا ا بالنظرية التطبيقية، ويُعدّ عصر(ببرتلوت برخت) من أفضل العصور المعروفة التي تمثل النظرية الاجتماعية. ووضع (برخت) المسرح الملحمي مقابل المسرح الدرامي أو المسرح الأرسطي، الذي رأى فيه (برخت) مثل (واغنر) و(ماركس) كبضاعة تخدم أدوات التركيب الاجتماعي الواقعي. وبعكس (واغنر) –على أية حال- دعا (برخت) إلى دراما تكون عناصرها غير مخلوطة، بل محددة تمثل الحقيقة الأكيدة وتكون متغيرة.

والمنهج الآخر- النقد المنهجي- يعود تاريخه إلى (أرسطو) ولكنه تلقى زخما جديدا في نهاية القرن التاسع عشر عندما طبق التحليل العلمي، ليس فقط في كتابه المسرحيات بواسطة الطبيعيين مثل (زولا)؛ ولكن طبق أيضا التحليل المسرحي بواسطة المنظرين، مثل (جوستاف فريتاج)، الذي سعى لاكتشاف قواعد البنية الدرامية عن طريق التحليل التجريبي لمسرحيات عظيمة. تملك النظريات الاجتماعية والبنيوية للدراما حتى وقت قريب وبشكل كبير أيضا السيطرة على النظرية الدرامية في كل من بريطانيا وأمريكا، بينما اتجهت البراجماتية والتجريبية لتشجيع التأمل الميتافيزيقي، وربما أن أهم مدرسة نظرية فعّالة في أمريكا في منتصف القرن التاسع عشر هي النظرية النقدية الجديدة.

وهكذا، فإنه من غير المدهش أن يكونَ نقاد الدراما الحديثين في كل من بريطانيا وأمريكيا قد كرسوا أنفسهم لمثل هذا الأمر الحقيقي كتحليل الأنواع الأدبية التقليدية، وبشكل خاص التراجيديا، وكذلك، فإن بعض المنظرين الأوروبيين مثل (جورج لواسو و(ولتر بنجامين) أنتجوا الأعمال الرئيسة وناقشوا اختفاء التراجيديا في العصر الحديث، وقد اهتموا عوضا عن ذلك بأكتشاف الخلفيات الاجتماعية والميتافيزيقية لهذه الظاهرة.

وقد نجد بعض من هذه الاتجاهات في أعمال (جوزف ود كرتش) و(جورج شتاينر) الذين أعلنوا اختفاء هذا النوع الأدبي-التراجيديا، ولكن معظم كتاب مقالات اللغة الإنجليزية والكتب في منتصف القرن التاسع عشر الذين تعاملوا مع التراجيديا تعاملوا مع نوع أدبي أوسع من المصطلح الحقيقي.

وفي وقت قريب تم التعامل مع نوع أدبي مازج بين التراجيديا والكوميديا وسموها الكوميديا التراجيدية، وهي تبدو للكثيرين أداة مناسبة أكثر للتعبير عن الحالة الإنسانية الحديثة.

وظهر خلال عامي 1950 و1960 دعم جديد لكل من هذه التوجهات النقدية الجديدة. حيث قدم (يوجين إيونسكو) وآخرون من دعاة المسرح التجريبي الجديد في فرنسا كل من الدراما والنظرية على أساس أنهما كانتا ذا توجهات ميتافيزيقية، إن الاضطراب السياسي في الجزء المتأخر من هذه الفترة -مع ظهور وعي السود في الولايات المتحدة الأمريكية- أثار اهتماما جديدا في النظرية الاجتماعية والسياسية. وأخيرا، في أواخر عام 1960 كتب (رولاند

بارت) و(إمبرتو إيكو) مقالات متطورة اهتما فيها بالتطبيق والتحليل السيميائي على الدراما والمسرح، والمشروع بدأ في براغ في الثلاثينيات، وتطور بعد عقد من الزمن.

ومن اللافت للانتباه، أنّ منظري السيميائية وفي أثناء السبعينيات من القرن العشرين بحثوا في القوى المهمة للنص الدرامي والمسرحي، ولكن فيما بعد تحرك كل من (ماركو دي مارينيس) و(اندرو هيلبو) وآخرون من الاهتمام في إنتاج الإشارات إلى الاهتمام باستقبالها وإنتاجها. وفي الوقت نفسه، فإن منظري الظاهراتية (Phenomenological Theorists) والمنظرين الذين لهم علاقة بالأداء مثل (برت ستيت) و(رتشارد فورمن) قد تحدوا التحليل السيميائي، واقترحوا بأن السيمائية تجاهلت أو أعطت انتباها قليلا إلى حقيقة الظهور(Presence) في المسرح، ولا شك، أن منظري ما بعد البنيوية (Post Structuralism) مثل (هيرير بلو) أو (جين فرانسيس لويتارد)- قد حاولوا أيضا تفكيك مشروع السيميائية- البنيوية عن طريق التأكيد على تيار الإنزياح والانفصال والشهوانية، التي عملت ضد تنظيم النصوص، ولقد دُعِم هذا المشروع بواسطة منظري الفرويديين الجدد مثل (جاك لاكان).

وعليه، فإن منظري الدراما ومنذ (أرسطو) يعارضون فكرة الشكل الملحمي في العمل الدرامي، ولكن أي واحد منهم يحاول وصف تطور الدراما الحديثة لا يستطيع الشعور بالحرية لإجراء هذا الوصف، وفي أوائل نظرية الدراما، كان من التوقع أن الشخص الملتصق بالقواعد الرسمية يمكن أن يبرر فكرة معينة من الشكل، فلا يستطيع المرء الافتراض أن الشكل

الموجود سابقا له شكلٌ موضوعيّ في الفن الدرامي من خلال اتحاده مع موضوع الدراما للشكل الذي تم اختياره من قبل المؤلف، إذا كان الشكل الموجود سابقا لم يُفْهم بطريقة صحيحة، فغالبا ما يُنْسب هذا الخطأ إلى موضوع الدراما، ويُصرّ أرسطو في كتابه "فن الشعر" على أنه يجب على الشاعر أن لا يكتب التراجيديا على شكل ملحمي للأحداث، ولكن عليه أن يحاول مسرحة (Dramatize) الأحداث، وكانت محاولة (جوته) و(شيلر) في التمييز بين الملحمة وبين الشعر الدرامي تهدف إلى تجنب الوقوع في موضوع خاطئ.

لا تسمح تلك النظرية التقليدية المبنية على الفصل الأولي للشكل في تجريد التصنيف التاريخي لموضوع الشكل، وتاريخيا فالشكل الموجود سابقا غير حيادي، فالموضوع فقط هو المقيد، إذا تكيَّفنا مع هذا النمط المعروف في كل النظريات التاريخية، فيبدو أن الدراما متضمنة تاريخيا مع الشكل الأبدي.

ويُفهم الشكل الدرامي على أنه موجود خارج التاريخ، ويعني أيضا بأن مثل هذه الدراما يمكن أن تُكتب وتدعي الشعرية في جميع العصور.

من المعلوم، أنّ العلاقة بين الشعرية التاريخية والمفهوم الجدلي للشكل والمضمون تم تأكيده على أنه اللحظة العليا للفكر الجدلي والتاريخي، وقد قال (هيغل) في كتابه المنطق: إن العمل الحقيقي الوحيد للفن هو الذي يثبت بأن المحتوى والشكل متطابقان، إن هذا التطابق هو في حد ذاته جدلي، وأكد (هيغل) أيضا في مناسبة أخرى بأن هناك تطابقا مطلقا بين الشكل والمضمون، وهناك تحولا متبادلا بينهما؛ لذلك فإن المضمون يُعدّ لا شيء إلا إذا تحول

إلى الشكل، والشكل يُعد أيضا لا شيء إلا إذا تحول إلى مضمون، إن تعريف الشكل والمضمون بهذه الطريقة يدمر التعارض بين السرمدي (Timeless) والتاريخي الموجود في العلاقات المفاهيمية في الدراما، فقد تحول كل من الشعر الغنائي والشعر الملحمي والدراما من النظامية إلى مقالات تاريخية.

وليس غريبا أن يكون النقاش حول الشكل والمضمون في عالم علم الجمال (Aesthetics) بدلا من أن يمتد إلى تشخيص الحالة التاريخية للدراما، ساعتئذ يجب تفحص التناقض بين الشكل الدرامي وبين مشاكل الحياة العصرية.

الفصل الثاني

نظرية الدراما من خلال أعمال موليير:

مســرحية مدرسة الزوجات أنموذجا

الفصل الثاني

نظرية الدراما من خلال أعمال موليير: مسرحية مدرسة الزوجات أنموذجا

لا شكّ أنّ مسرحية مدرسة الزوجات تُعد من أهم المسرحيات التي ألفها الكاتب المسرحي الفرنسي الكبير (موليير)، وقدمت على خشبة المسرح لأول مرة في السادس والعشرين من ديسمبر عام 1662، وعُرِضت لأول مرة على مسرح (اللوفر) سنة 1663. ولاقت هذه المسرحية نجاحا باهرا وأقبل على مشاهدتها العديد من الجمهور الفرنسي المتذوق والمتعطش للفن للمسرحي، حيث بلغ مجموع مرات عرضها أثناء حياة (موليير) ثمانٍ وثمانين مرة، وهو عدد لم يتجاوزه من المسرحيات إلا مسرحيات (مدرسة الأزواج) و(المزعجون) و(سجاناريل).

وتتلخص مسرحية (مدرسة الزوجات) بأن السيد (أرنولوف) ذلك البورجوازي النبيل الذي أراد أن يُعِد لنفسه زوجة صالحة يضمن عفتها وإخلاصها الدائم له، ولتحقيق ذلك، فقد حاول أن تكون زوجة المستقبل على مرأى منه منذ طفولتها وحتى بلوغها سن الزواج، وشاءت الظروف أن رأى طفلة صغيرة لا يتجاوز سنها الرابعة تُدعى (أنيس)، وأعجب بمظهرها وحلاوتها، فتوسل لأبيها أن يعطيه إياها ليضمن هو تربيتها والإنفاق عليها، وبسبب الفقر المدقع الذي تعاني منه أسرة هذه الفتاة وافقت الأم على ذلك، فأخذها (أرنولوف) من فوره إلى دير ناء صغير وأوصى من فيه بتربيتها بشرط أن يعملوا ما في جهدهم على أن تكون بلهاء وساذجة، وبعد أن اعتقد (أرنولوف) أن (أنيس) أصبحت على درجة

كافية من السذاجة، أخرجها من الدير وأسكنها بيتا بعيدا عن الأنظار وأقام على حراستها خادمتين ريفيتين ساذجتين وهما (الآن) و(جورجيت)، واختارهما ساذجتين حتى لا يعلّما (أنييس) فنون الخداع والمكر والحيلة، فهو يريد زوجة تخلو من كل هذه الصفات الذميمة.

فعلى الرغم من إحكام الطوق على (أنييس) وعزلها عن المجتمع، إلا أن الشاب (هوراسي) استطاع أن يدخل البيت بينما كان صديقه (أرنولوف) غائبا في رحلة له بالريف، وعندما شعر أن (أنييس) رحبت بهذه الزيارة واستقبلته استقبالا حارا، كرر لها الزيارة، وسارع الشاب (هوارسي) وهو في سعادة كبيرة إلى (أرنولوف)، الذي كان صديقا حميما لوالده، ولا يعرف أنه يسمي نفسه باسم آخر، وراح يقص عليه مغامراته مع هذه الفتاة التي تسكن في كوخ منعزل، وعندما أدرك (أرنولوف) أن (هوارسي) كان يقصد (أنييس)، استأذن منه فورا وسارع إلى (أنييس) يستفسر عن صحة هذا الخبر الذي أزعجه كثيرا. وما كان من (أنييس) الساذجة البلهاء إلا أن أخبرته - وبحسن نية - بما حدث لها فعلا مع (هوراسي)، لذلك قرر (أرنولوف) الإسراع في الزواج، ولكن بعد أن يقدم لها درسا مفيدا في واجبات الزوجة نحو زوجها.

وبسبب سذاجة (أنييس) التي أرادها لها (أرنولوف) خرجت وتمردت على تعاليمه مرة ثانية، فيجبرها على طرد (هوارسي) عندما يعود لزيارتها، وأن تقوم بقذفه بحجر ثقيل تحت قدميه للتعبير عن رفضها له، وتنفذ (أنييس) هذه التعليمات بحذافيرها، ولكنها تربط بالحجر خطابا تظهر له فيه حبها الشديد له، وأخيرا تهرب معه رغم كل الاحتياطات والضمانات، ثم

يستعيدها (أرنولوف) بحيلة منه، ولكنه اضطر في النهاية إلى إعادتها لوالدها الذي عاد من هجرته إلى أمريكا قبل أن يزوجها لـ (هوارسي).

وتكشف هذه المسرحية في أغلب الأحيان، عن رغبة (موليير) العارمة في البوح عن حالة الأزواج مع زوجاتهم، ولا سيما فيما يتعلق بأساليب الزوجات في خداع أزواجهن:

أرنولوف: فهل توجد مدينة أخرى في العالم يبلغ فيها الأزواج من قوة التحمل ما بلغوه عندنا؟ ألسنا نرى من بينهم جميع الأصناف من أولئك الذين يتكيفون في منازلهم بكل وضع؟ فهذا يجمع الثروة لكي تقدمها زوجته لمن يزرع له القرون في رأسه، وذلك أسعد منه قليلا ولكنه لا يقل عنه في النذالة، فهو يرى الهدايا تنهال كل يوم على امرأته، ولا تستشعر نفسه أي إحساس بالغيرة، لأنها تقول: إن ذلك من أجل عفتها، والآخر يثير الكثير من الضجة دون أن يكون له فيها نفع يذكر، وغيره يترك الأمور تسير على رأسها في هدوء، فإذا ما رأى العاشق الأنيق وقد طرق باب بيته تناول قفازه ومعطفه بكل أدب واحترام".

ويبدو أن (موليير) قد اطلع عن كثب عما يدور بين الزوج وزوجته. الزوجة التي تتلاعب بعقل الزوج الذي لا يملك أي حس روحي لمعنى الرابطة الزوجية، وإذا ما ذهب هذا الحس أصبحت مؤسسة الزواج مؤسسة برغماتية أساسها النفع المتبادل الخالي من القيم الروحية. وهذا الوضع الذي آل إليه الأزواج، جعل الزوجات يتسابقن في خداع أزواجهن وإيهامهن بصدق هذه العلاقة:

أرنولوف: ...وتلك لكي تبرر بذخها تدعي أنها تربح في اللعب المال الذي تنفقه، والزوج المعتوه لا يدور بخلده أي نوع من اللعب تريده، يحمد الله ويشكره على ما تحقق من ربح" (ص.89).

ومن هنا، فيما أرى، أخذت تتطور فكرة الارتباط بزوجة صالحة لم تطلع في حياتها أبدا على حيل النساء ومكرهن في خداع أزواجهن.

ويبدو أن، (موليير) قد استوعب إشارات العلاقة السائدة بين الأزواج في تلك الحقبة، فقدم مسرحيته (مدرسة الزوجات) عام 1662 ضمن إحساس اجتماعي غزير ومواجهة نقدية ناجحة للواقع الاجتماعي مع إفساح المجال واسعا أمام أوجاع روحه الخاصة، ولا سيما علاقة الزوجة بزوجها، ولقد لاقت مسرحيتا (مدرسة الأزواج) و(مدرسة الزوجات) استحسانا عميقا من قبل النقاد، حيث أكدوا على أن (موليير) ببساطته العميقة في التعبير عن الواقع الاجتماعي، ولغته العذبة الصافية، وبما صدر عنه من وعي حقيقي بواقعه الاجتماعي، قد استطاع أن يقدم لنا صورة مقاربة للمجتمع الفرنسي، ولا سيما فيما يخص العلاقات الزوجية وأساليب النساء في الاحتيال على أزواجهن والواقع الحقيقي للزوج ونظرته إلى زوجته.

ومن خلال الحوار الذي دار بين (أرنولوف) وصديقه (كريسالد) الذي لا يتفق معه في طريقة اختيار نصفه الآخر بهذه الطريقة، قدم لنا (موليير) صورة غريبة للعلاقات بين ثقافة المرأة وسلوكها، حيث اعتقد (موليير) بأن المرأة غير المثقفة والمعتوهة أفضل سلوكيا من المرأة الذكية "تتزوج معتوهة حتى لا نكون نحن معتوهين"(ص.91)، لأنه ظن أنَّ "المرأة الذكية فأل

سيئ"، وهو يعرف "ماذا حلَّ ببعض الناس من جراء اختيارهم زوجات يتمتعن بمواهب فوق ما يلزم"(ص.91).

ومن هنا، فقد تأسست تجربة (موليير) في هذه المسرحية على حس اجتماعي أصيل نابع من البيئة التي تربَّى فيها، وما تبلور في سياقها من قيم نبيلة كالبساطة والطيبة والنقاء والشهامة والأحاسيس العاطفية المباشرة، لذلك نراه يبتعد عن تعقيدات الحياة، فها هو يختار لنفسه زوجة في غاية البساطة حتى لا يقع بما وقع به غيره من الأزواج "أما أنا، فهل تظنني آخذ على عاتقي أمرأة مثقفة لا تتكلم عن شيء غير الحلقات والصالونات، وتدبج البطاقات الغرامية نثرا وشعرا وتزور رجال الأدب والفن، بينما أنا تحت اسم زوج السيدة".

وتتأسس نظرة (موليير) حول المرأة المثقفة إجمالا على إحساس عارم باستغلال المرأة للعلم والثقافة في أمور قد تفسد العلاقة الزوجية بكل تأكيد، لأن المرأة المثقفة –بحسب (موليير)– "لا تتكلم عن شيء آخر غير الحلقات والصالونات". فبدلا من استغلال ثقافتها في توطيد العلاقة الزوجية وتثبيتها راحت "تدبج البطاقات الغرامية نثرا وشعرا ". ففي هذا الحوار الذي دار بين (أرنولوف) وصديقه (كريسالد) حول مواصفات شريكة الحياة، ربط (موليير) الخيانة الزوجية والتلاعب بعواطف الأزواج بتعلم المرأة وثقافتها، وحتى لا تكون شريكة حياته مثل باقي نساء المجتمع، حاول (أرنولوف) اختيار زوجة لا تعرف معنى كلمة قافية". ولخص (أرنولوف) صفات الزوجة التي يريدها: "أن تكون على درجة من الجهل المطبق"، ويؤكد لصاحبه أنه يريد زوجة "يكفيها أن تعرف كيف تعبد ربها وتحبني وتحيك

وتغزل"، فيرد عليه صديقه (كريسالد): "إذن أمنيتك امرأة غبية"، ويؤكد له (أرنولوف) أنه يفضل "امرأة قبيحة الشكل شديدة الغباء، على امرأة فارهة الجمال شديدة الذكاء".

ويلحظ المتتبع لحبكة المسرحية أن ثمة إحساسا متناميا بحدة نحو طبيعة المرأة التي لا تغيرها المستويات الثقافية والعلمية. ويبدو لي أن (موليير) هو أحد المبدعين الذين قدموا المرأة على أساس أنها كائن حي فريد من نوعه، لا تتأثر بالعوامل الخارجية وأنها تتصرف بعاطفتها الجياشة ولا تلقي بالا للمؤثرات الأخرى التي قد تبعدها عن طبيعتها الأنثوية، إذن فالمرأة قد لا تعرف كيف تقود السيارة ولكنها بالتأكيد تعرف كيف تلتقي بعشيقها وتتغنى بكلمات الحب والعشق، ويبدو أن هذا العمل لا يحتاج إلى علم وثقافة بل هو فطرة فُطِر عليها البشر، وهذا ما حصل مع (أنييس) التي رباها سيدها في معزل عن الناس، ومن شدة سذاجتها كانت تعتقد "أن الأطفال يولدون من الآذان"، إلا أنها اتخذت لها عشيقا وأخذت تتبادل معه الحب والغرام وكأنها خبيرة به، ويكشف الحوار التالي -في أغلب الأحيان- رغبة (موليير) العميقة في تقديم صورة جديدة لمفهوم اختيار الزوجة والأبعاد الأساسية التي تحكم قبول الواحد بالآخر:

أرنولوف: "مخاطبا أنييس"...كانت سذاجتك التي تبدو معدومة النظير، تسأل عما إذا كان الأطفال يولدون من الآذان، وأنتِ تعرفين كيف تضربين مواعيد الليل، وتفرين بكل سكون لكي تتبعي عشيقك، يا للشيطان! كم يسيل الحنان من لسانك وأنتِ معه كما لو كنتِ متخرجة في إحدى المدارس المتفوقة.

أنييس: لماذا تصيح في وجهي.

أرنولوف: الواقع أني مخطئ كل الخطأ.

أنييس: أنا لا أرى شرا في كل ما فعلت.

أرنولوف: الفرار مع عاشق ليس فعلا فاضحا.

أنييس: هذا الرجل يقول أنه يريدني زوجة له. وقد اتبعت دروسك حين كنت تنصحني بأنه لا بد من الزواج من أجل تجنب الخطيئة.

أرنولوف: نعم، ولكن من هذه الناحية كنت أنا الذي أريد أن أتخذك لي زوجة.

أنييس: ولكن إذا أردت أن نكون صرحاء فيما بيننا، فإنه من هذه الناحية أقرب منك إلى ذوقي، الزواج بالنسبة إليكَ أمر كريه وأليم، أما هو يجعل منه شيئا مفعما بالمباهج والمسرات حتى أنه يثير الرغبة لدى كل من يسمعه.

وهكذا، ينقلب السحر على الساحر، فتضيع (أنييس) من يديه، وتفر مع عشيقها (هوارسي). فإذا كان كذلك، وتم التأسيس لارتكاز تجربة (موليير) على مفهوم الصدق الأخلاقي، فإن ذلك يساعد المتذوق لمسرح (موليير) في الكشف عن طبيعة إحساس (موليير) بطبيعة المرأة من خلال الكشف عن صراحة (أنييس) اتجاه (أرنولوف)، الذي رباها ورعاها حتى تكون زوجة له، "إذا أردت أن نكون صرحاء فيما بيننا، فإنه من هذه الناحية أقرب منك إلى ذوقي" .

ويلحظ المتأمل في طبيعة هذا الموقف أنها قد انبثقت وتنامت في فضاء حر رحب، وأن (موليير) قد أبدع في إدخال عدسة الكاميرا إلى روح المرأة وطبيعتها، وغاص في عالمها الغائب، فقدم لنا صور جلية عن نعومة وشفافية روح المرأة التي طبعها الخالق عز وجل فيها.

وفي الختام، أرى أن (موليير) كشف لنا مواطن مخفيةً عن حقيقة نفسية المرأة، فعند المرأة تستر نفسي مقابل انكشاف بيولوجي واضح، ومن السهل تميز المرأة عن الرجل لأنها أضعف منه جسديا وأقل حجما، وفي حالة بلوغها يسيل دم الدورة الشهرية معلنا بدء الحدث، والتركيب الجسمي بعد البلوغ يعلن عن نفسه بشكل واضح من خلال بروزات واضحة في أماكن مختلفة من الجسم، إذن فهناك محركات داخلية (Internal Circumstances)، ومحركات خارجية (External Circumstances) تتحكم في سلوك المرأة، لذلك فإن فشل (أرنولوف) في إقناع (أنييس) بعدم استقبال عشيقها (هوارسي) يعود إلى المحركات الداخلية عندها، فقد تصرفت مع الموقف ضمن هذه المحركات الداخلية، حينما ربطت خطابا بالحجر الذي قذفت به لعشيقها (هوارسي) بناء على طلب من سيدها (أرنولوف)، فهي بذلك أرضت سيدها (أرنولوف) الذي طلب منها ذلك، وأرضت كذلك داخلها حينما وضعت مع الحجر خطاب الحب.

ومن هنا، فلقد كشف لنا (موليير) في هذه الإضاءة الجميلة والرائعة عن حقيقة قدرة المرأة في التعامل مع كل الظروف، فهي تستطيع إرضاء زوجها وإرضاء رغباتها الداخلية بكل سهولة ويسر، حتى لو تعارضت رغباتها مع رغبات زوجها أو أبيها أو أخيها.

ومن هنا، فإن الكاتب العظيم (موليير) يؤدي عملية فكرية عقلية يعلل بها الحالة الاجتماعية التي مر بها ممارسا ومكابدا ومعاينا، وما شئت من هذه المترادفات، ونختم هذا الفصل بما قالته الروائية التشيلية المشهورة (إيزابيل الليندي) عن الكتابة الإبداعية: "تفحص طويل لأعمال النفس، رحلة إلى أشد كهوف الوعي عتمة، وتأمل بطيء".

الفصل الثالث

نظرية الدراما والغاية تبرر الوسيلة:

مسـرحية (اليبـروح) لماكيافللي أنموذجا

الفصل الثالث

نظرية الدراما والغاية تبرر الوسيلة: مسرحية (اليبروح) لماكيافللي أنموذجا

تروم هذه القراءة إلى التعريف بمسرحية (اليبروح) التي كتبها الكاتب الشهير (نيقولو ماكيافللي) (Nicolo Machiavelli) (1469-1527) عام 1518، والواقع أن قلة من الناس يعرفون أن (ماكيافللي) قد ألّف للمسرح، لأن معظم القُراء والدارسين في شتى أنحاء المعمورة يعرفون (ماكيافللي) من خلال كتابه الشهير (الأمير)، ومن شدة شهرة هذا الكتاب، فإنّ عددا غير قليل من الكتّاب يعتقدون أن (ماكيافللي) لم يكتب إلا كتاب (الأمير)، كما يعتقد قُراء العربية أن ابن خلدون لم يكتب سوى المقدّمة.

ويبدو من النظرة الأولى لمسرحية (اليبروح) أنها عبارة عن ملهاة ضاحكة، ولكنها في الحقيقة هي أعمق من ذلك، حيث ناقش (ماكيافللي) فيها عدة قضايا حول المجتمع الذي عاش فيه، خصوصاً فيما يتعلّق بشخصية (نيتشيا) المحامي والكاهن الأخ (تيموتيو)، وتقدّم لنا هذه المسرحية نماذجَ من شخصيات المجتمع، وكل شخصية تحاول تحقيق رغباتها بشتى الطرق والوسائل المتاحة، ولعل (ماكيافللي) أبدع في تصوير الواقع الاجتماعي وما يدور في عقول الناس وما يحدث على الطبيعة، بالرغم من أن هذه المسرحية كُتِبت قبل خمسمئة عام تقريباً، إلا أن القضايا التي تطرحها تصلح لكل زمان ومكان، ومن هذا المنطلق أخذت بعض الأعمال الأدبية شهرتها أكثر من غيرها.

وتدور أحداث (اليبروح) حول قصة السيد (كاليماكو) (Callimaco)، وهو عاشق (فلورنسي) (Florentine) شاب، يعيش في باريس منذ عشرة أعوام، وفي أحد الأيام سمع أحد شباب فلورنسة وهو يتحدث لمجموعة من الباريسيين الشباب عن امرأة غاية في الجمال، لا تضاهيها أية امرأة في العالم، وتقطن مدينة (توسكاني) (Tuscany)، ولما سمع (كاليماكو) بهذه المرأة وجمالها الفتّان أصرّ على رؤيتها بنفسه، لذلك قرر العودة إلى بلده الأصلي إيطاليا لتحقيق ما يصبو إليه.

وعندما وصل مدينة (توسكاني) التي تعيش فيها هذه المرأة، ذهب على الفور لمشاهدتها، وعندما شاهد جمالها قرر أن يمتلكها لنفسه مهما بلغت التضحيات، ولكن هناك عدة عقبات كانت تعتريه للوصول إليها، أولها أن هذه المرأة التي تدعى (لوكريستيا) (Lucrezia) متزوجة من محامٍ يُدعى (نيتشيا) (Nicia)، والثانية أنها عفيفة متدينة ومن الصعب الوصول إليها أو حتى الاقتراب منها لشدة عفتها وعدم مخالطتها للغرباء، فاستنجد (كاليماكو) بصديقه (ليغوريو) (Ligurio) وهو وسيط نذل طفيلي ويعمل سمساراً للزواج؛ ولكنه على درجة عالية من الذكاء، وكان (ليغوريو) يتعامل مع (لوكريستيا) وزوجها (نتيشسيا)، ومن أجل الحصول على المال الكثير من سيّده، فقد خطط لاستعمال أشد الحيل فتكاً من أجل تمكين سيّده (كاليماكو) من الوصول إلى (لوكريستيا):

سيرو: علام وافق أن يقوم به(ليغوريو) حتى الآن؟

كاليماكو: وعدني بإقناع السيد (نيتشيا) ليذهب وزوجته إلى حمّامات المياه المعدنية في مايو القادم.

سرو: وما علاقة ذلك بخططكّ؟

كاليماكو: ماذا تعني؟ إن خروجاً كهذا قد يغيّر من طبيعة حشمتها الزائدة، بما أن الشيء الوحيد الذي يقوم به الإنسان في مثل ذلك المكان هو الاستمتاع، ولسوف أذهب إلى هناك بنفسي وأرتب كل أنواع الأشياء الممتعة من أجل أن أبدو على أجمل ما أكون، وربما أكون قادراً على أن أكسب صداقة كل منهما، ومن يدري فالزمن وحده خير مخبر ولكن الأشياء هي التي تقود بعضها الآخر.

سيرو: ربما تنجح هذه الخطة.

كاليماكو: لقد ذهب (ليغوريو) هذا الصباح ليقنع السيد (نيتشيا) بذلك، ولسوف يطلعني على ما تسير عليه الأمور.

لذلك، حاول (ليغوريو) إقناع السيد (نيتشيا) بأن (كاليماكو) طبيب حاذق يستطيع معالجة زوجته من العقم الذي تعاني منه منذ مدة طويلة، وأن السيد (كاليماكو) سوف يساعده في إنجاب وريث شرعي (Heir) له، فأقنع (كاليماكو) (نيتشيا) بأنّ نبات اليبروح (جذر المندريك) دواء فعّال للعقم عند النساء، إلا أن هناك مشكلة قد تقع نتيجة استخدام هذا العلاج، وهو أن أول شخص ينام مع المرأة بعد أخذها نبات اليبروح يموت فوراً:

كاليماكو: (يخاطب نيتشيا): إذن عليك أن تفهم مايلي: لاشيء أكثر ضماناً من جعل امرأة حبلى من إعطائها شراب مصنوع من اليبروح (جذر المندريك)، إن هذا

العقار حقيقي ومجرّب استخدمته مرات عدة ووجدته ناجعاً دوماً، ولولا هذا العقار لكانت ملكة فرنسا لا تزال عاقراً، ناهيك عن ذكر عدد كبير من سيدات ونبيلات ذلك البلد.

نيتيشيا: هل هذا ممكن!.

كاليماكو: إنها الحقيقة، لقد ضحكت آلهة الحظ لك فقد صادف إن جلبت معي كل ما أحتاج إليه من أدوات لمزج الحرية، وبإمكانك استخدام هذا الدواء في أي وقت.

نيتيشيا: إذن حضر لي الجرعة، وسأجعلها تتناوله، ولن تكون هناك أي مشاكل.

كاليماكو: هناك مشكلة واحدة ستواجهها، وهي أن أول رجل ينام مع المرأة التي تتناول هذا الدواء سوف يموت خلال ثمانية أيام، ولا أحد يستطيع إنقاذه من الموت.

وقد رفض (نيتشيا) بشدة هذا الدواء لأنه سوف يقضي على حياته، إلا أن براعة (ليغوريو) في خداع الناس وإقناعهم بما هو غير صحيح جعل الأمر سهلاً، وذلك طلباً للمال من سيّده (كاليماكو)، وقد اقترح (ليغوريو) على (نيتشيا) أن ينام شخص ما مع زوجته بعد أن تأخذ الدواء؛ ليسحب السم منها وتنتهي المشكلة، ووافق المحامي (نيتشيا) على هذا الاقتراح إلا أن المشكلة تكمن في كيفية إقناع زوجته (لوكريستيا) بهذا الأمر، وهو أمر صعب لأن (لوكريستيا) امرأة متديّنة وعفيفة وليس من السهل إقناعها، لذلك قرر (لغوريو) و(كاليماكو) طلب مساعدة الكاهن (تيموتيو) (Timoteo) حتى يقنع (لوكريستيا) بأن هذا أمر عادي، ولا حرج من فعل ذلك من أجل الحصول على ولد:

نيتشيا: مشكلة واحدة مهمة تبقى أمامنا.

كاليماكو: ماهـي ؟

نيتشيا: إقناع زوجتي، فأنا لست متأكداً من أنها ستوافق على هذا.

كاليماكو: إنك على صواب ولكن لن أدعو نفسي زوجاً إذا لم أستطع السيطرة على زوجتي.

وهنا تبرز براعة (ليغوريو) في حل جميع المشاكل التي تعتريه للوصول إلى غاياته:

ليغوريو: لقد فكرت في حل.

نيتشيا: ما هو ؟

ليغوريو: كاهن اعترافها.

كاليماكو: ولكن من يقنعه ؟.

ليغوريو: أنت، أنا، المال، الطبيعة الإنسانية وما درج الكهان عليه.

وكان (نيتشيا) يخشى إن قدّم هو الاقتراح - وهو الذهاب إلى الكاهن (تيموتيو) - إلى زوجته أن لا توافق عليه، ولكن (ليغوريو) دائماً معه حل لكل مشكلة تواجهه:

نيتشيا: أخشى إن اقترحت ذلك ألاّ توافق هي على الذهاب إلى كاهنها والتحدث إليه.

ليغوريو: قل لأمها أن تقنعها.

نيتشيا: إنها تثق بأمها.

ليغوريو: وأنا أعلم أن أمها تفكر بطريقتنا نفسها، هيا دعنا نسرع فالوقت يكاد يدركنا ...

وهنا يثير (ماكيافللي) قضية العلاقة بين الأم وابنتها، فالأم تملك قوة خفية تستطيع بها إقناع ابنتها بعمل ما تريد، وهذه الأم كباقي الأمهات ترغب أن ترى ابنتها وهي تحتضن ابناً لها؛ لذلك وافقت فوراً على معالجة ابنتها من العقم بأية وسيلة كانت:

سوستراتا: (تخاطب نيتشيا) كنت أسمع دوماً أن الرجل الحكيم يختار أهون الشرّين، فإذا لم تكن هناك طريقة أخرى لإنجاب الأولاد سوى هذه الطريقة فعليك بها إن كانت لا تتعب ضميرك.

نيتشيا: (ليغوريو): اذهبي أنت وابحثي عن ابنتك، أما صهرك وأنا فعلينا أن نجد الكاهن (تيموتيو)، كاهن اعترافها، لسوف نخبره بالمشكلة بحيث لا تجدي عنادا في ذلك، وسوف نرى بعدها ما سيقوله لك.

وفي خضم صعوبة الموقف بالنسبة (لوكريستيا)، إلا أنها وافقت على النوم مع شخص آخر لسحب السم منها، ولكن بعد موافقة الكاهن (تيموتو) الذي تثق به كثيرا، وتأكيد أمها (سوسترانا) لها بأن ما تقوم به لا يقلل من عفتها وكل ذلك من أجل إنجاب ولد لها، واقتنع (نيتشيا) الغبي بأن يقوم السيد (كاليماكو) بإحضار شخص ما من الشارع حتى ينام مع زوجته تلك الليلة، وهو -فعلاً- (كاليماكو) المتخفي.

وتمَّ كلُّ شيء حسب الخطة التي وضعها (ليغوريو) الذكي الذي يعرف من أين تؤكل الكتف، فقضى سيده (كاليماكو) ليلة سعيدة مع حبيبته الجميلة (لوكريستيا)، وكل ذلك ليصبح (نيتشيا) أباً.

والحقيقة أن (نيتشيا) كان جاهلاً وغبياً ولا يعرف بأنها مؤامرة عليه وعلى زوجته، فقد استغلوا نقطة ضعفه، وهي عدم الإنجاب، ومن هذه النقطة ندخل إلى عالم (ماكيافللي) الذي يركّز على اتّباع كل السبل التي تؤدي إلى الغاية المرجوة.

والمَقلب الآخر الذي وقع به (نيتشيا) أيضاً هو أن هذا السر قد انكشف لزوجته في الصباح التالي، فقد قام (كاليماكو) بإبلاغ حبيبته (لوكريتسيا) بهذه الخطة وأنها هي المُستهدفة، ولما سمعت بذلك وعرفت أنها هي المقصودة فرحت جداً بهذا الحبيب الجديد، وأصبحت شريكة في المؤامرة التي كان ضحيتها الأساسي زوجها (نيتشيا).

وهنا أيضاً تُثار قضية أخرى قدمها لنا (ماكيافللي) بكل صراحة، فهذه المرأة التي كانت عفيفة شريفة لا تقبل حتى الكلام مع أي شخص غير زوجها سرعان ما وقعت في فخ الحب، وغيّرت حبيبها بين ليلة وضحاها، أهكذا كل النساء؟ سؤال قدمه لنا (ماكيافللي) عن طبيعة المرأة وسرعة تغيير رأيها، ولعل (ماكيافللي) أراد أن ينبه الأزواج إلى عدم الثقة بزوجاتهم، وأن طبيعة المرأة تفرض عليها التبديل والتغيير متى شاءت الظروف.

مُثِّلت هذه المسرحية لأول مرة عام 1518م، ويعتقد معظم المؤرخين بأنها أُلِّفت بين عامي 1504و 1518. ولاقت هذه المسرحية نجاحاً باهراً في ذلك الوقت لأنها كوميديا راقية قدمها (ماكيافللي) بطريقة رائعة، أثار فيها عدة قضايا حول المرأة والرجل والمجتمع.

وعليه، فماذا يدور في هذه المسرحية، وما الذي جعلها عملاً عظيماً (Masterpiece). فأول مقاصد هذه المسرحية هو استخدام الخدعة أو الحيلة (Fraud)؛ لتحقيق المكاسب الشخصية للفرد، فقد أوضح (ماكيافللي) في هذا العمل الأدبي بأن استخدام الخدعة عمل مقبول ما دام يؤدي إلى نتائج إيجابية، ففي مسرحية (اليبروح) فإنَّ كافة الشخصيات وظّفوا الخدعة تقريباً، (فنيتشيا) كان مثالاً واضحاً لخدعة (كاليماكو) و(ليغوريو)، ففي بداية الفصل الأول نرى أن الخطة تبدأ باستخدام خدعة إنجاب الأولاد لكل من (نيتشيا) و(لوكريستيا)، ومن أسباب نجاح هذه الخدعة هو غباء (Stupidity) (نيتشيا)، ورغبته وزوجته في الحصول على أولاد، فكانت الخطوة الأولى في هذه الخدعة هو إقناع (نيتشيا) العجوز بأن (كاليماكو) طبيباً بارعاً، ويقنع (نيتشيا) بهذا ويصل (كاليماكو) إلى غرفة فاتنته الفاضلة الجميلة، وبعد أن يفحصها يخبر الزوج أن الحل موجود عنده، وهو أن تقوم الزوجة بتناول عشبة اليبروح (جذر المندريك)، وهي عشبة برية تُستخدم في صنع الأدوية، واقتنع الزوج العجوز بأن هذه العشبة ستُعيد إلى الزوجة خصوبتها، ولكن لهذه العشبة تأثيرات جانبية كما يُقال في عالم الطب، وهي سوف تقتل أول رجل ينام مع هذه الزوجة الحسناء، واعتقد (نيتشيا) أن هذه الخطة ما هي إلا نصيحة طبيّة.

والخطوة الثانية هي كيفية إقناع الحسناء (لوكريستيا) بالموافقة على النوم مع رجل آخر، وهي المرأة العفيفة النظيفة، والحل جاء من عند الذكي (ليغوريو) وهو الذهاب إلى الكاهن (تيموتيو) لأنه هو الوحيد القادر على إقناعها بعمل ذلك دون حرج، وهذا ما حدث فعلاً.

وفي كل مراحل المسرحية نجد (نيتشيا) يتلقى الخدعة وراء الخدعة، وحتى زوجته (لوكريستيا)، تلك المرأة العفيفة الطاهرة، استفادت من غباء زوجها حيث استطاعت الوصول إلى حبيب جديد وهو (كاليماكو)، وحدث ذلك كله نتيجة غباء زوجها المسكين الذي نَسِي كل شيء وتعطلت قوى التفكير عنده في سبيل الحصول على ولد وريث له.

ويجب أن لا ننسى أيضاً بأن (لوكريستيا) أيضاً كانت ضحية الخداع، وهي مثل زوجها، فالجميع تآمروا عليها. فقد اعتقدت حقاً أن تناول اليبروح هي الطريقة الأكيدة في إنجاب الأطفال، وبسبب رغبتها في إنجاب الأطفال وافقت على هذا العمل بالرغم من أنه يتعارض مع قيمها الأخلاقية والدينيّة، ووافقت أيضاً بعد موافقة أمها والكاهن (تيموتيو) كاهن اعترافها، وبالرغم من براءة أمها (سوسترانا) (Sostraha) من الخدعة، إلا أنها لم تدقق في الأمر كثيراً ولم تهتم ما إذا كانت هذه خدعة أم لا، السبب في ذلك أن هدفها الأساسي كان إقناع ابنتها بعمل ما هو ضروري للوصول إلى أهدافها حتى لو اضطر الأمر إلى استخدام وسائل قد تتعارض مع أخلاقياتها؛ أي حسب الطريقة (الماكيافللية) (Machiavellian).

ومن أهم الشخصيات سخريةً، وكان مذنباً بالخدعة، هو الكاهن (تيموتيو)، حيث اعتقد (ليغوريو) و(كاليماكو) أنهما ضحكا عليه؛ ولكن الكاهن كان على درجة عالية من الذكاء لكشف الخطة، وأنه بالتأكيد استفاد من هذه العملية:

تيموتيو: (يخاطب نفسه): لا أدري مَنْ يضحك على مَنْ، لقد جاءني ذلك الوغد بتلك القصة الأولى المبتدعة ليمتحنني، لو أنني رفضت مساعدته فيها لما أباح بالقصة الأخرى وكشفت خطته، إن الحجة التي اخترعها تعنيهم، وفي الحقيقة إنني خدعت، ولكن هذه الحيلة نافعة لي.

إن السيد (نتيشيا) و(كاليماكو) غنيان، ولا بد من أن أفعل على حظ وافر عليهما لأسباب عِدة.

وهو أيضاً –أي الكاهن- مشارك في خداع (لوكريستيا)، لأنه يعرف ما معنى إقناعها بأن تنام مع شخصٍ آخر غير زوجها (نيتشيا)، واعتمد في ذلك على ثقتها العالية به، وكان جلّ هم الكاهن هو الحصول على المال من أجل مواصلة الخدعة.

وقصة (اليبروح) تتمحور حول مَنْ هم الشخصيات الأكثر ذكاءً؟ فكل شخصية انساقت وراء رغباتها: (نيتشيا) يريد ولدا شرعيا ليرثه، (ليغوريو) يسعى وراء مرابح مادية من هذه الصفقة، (كاليماكو) يرمي للفوز بالمرأة الجميلة التي يريدها، (سوسترانا) ترغب أنْ تصبح جدة ولها حفيد، (لوكريستيا) تطمح أنْ تصبح أماً وتحصل على طفل طالما انتظرته، أما (تيموتيو) لجلب المكاسب المادية بصفته أذكى الشخصيات في المسرحية، أي ليثبت براعته في إقناع

الناس بما يريد هو. لذلك ومن أجل تنفيذ هذه الرغبات فقد استخدمت كل شخصية المكر (Cunning) والخدعة، باستثناء شخصية (لوكريستيا) في بداية المسرحية، وعندما كشف لها (كاليماكو) النقاب عن خطته، فقد استخدمت خدعتها للحصول على رغباتها في كسب حبيب جديد شاب لها (Young Lover).

أما نهاية هذه المسرحية فكانت نهاية سعيدة، لأن كل الشخوص حققوا رغباتهم بعد انتهاء الخطة: (كاليماكو) وصل إلى هدفه وحقق ما يصبو إليه، (ليغوريو) وجد مكانا للإقامة والأكل فيه، (نيتشيا) بالتأكيد سوف يحصل على ولد، (لوكريستيا) تملك الآن حبا جديدا (New Love)، و(تيموتيو) حصل على المال، وعرف أنه يفوق الجميع دهاءً وحيلة.

وتأسيسا على ما تقدم، فإن حقيقة تحول الخدعة في المسرحية إلى نهاية سعيدة وآمنة، تبيّن رؤية مهمة لِعالَم (ماكيافللي)، فرسالته تقول: الخدعة مقبولة طالما تؤدي إلى نهايات إيجابية، وبما أن الخديعة تسعد الناس، إذن فهي أداة جيّدة، والرسالة الأخرى التي أراد (ماكيافللي) تقديمها لنا في هذا العمل هو أن الخدعة تتفوّق على القوّة، فهل حقاً الخدعة أشد فتكاً من القوة؟.

الفصل الرابع

نظرية الدراما والتحليل النفســي

الفصل الرابع

نظرية الدراما والتحليل النفسي

يُعدّ منهج التحليل النفسي (Psychological Approach) من أكثر المذاهب إثارة للجدل (Controversial) بين النقاد، فالنقاد يسيئون استخدامه والقراء يقللون من قيمته، وفي إطار الصعوبات التي يواجهها النقاد (Critics) في تطبيق هذا المنهج لتفسير المواقف الدرامية وتحليلها، فإنَّ المنهج النفسي قد يكون أكثر المناهج روعة وجمالا؛ لأنه يكشف للقارئ جوانب عديدة تعجز المذاهب الأخرى، كالمذهب التقليدي (Traditional Approach) والمذهب الشكلي (Approach Formalistic)، عن كشفها، والتحليل النفسي تتداخل فيه العوامل العاطفية (Emotional factors) والعوامل العقلية (Intellectual Factors)، ويسمى العنصر العاطفي (Emotional Element) عادة بالمتعة الجمالية، وتتفاوت المتعة الجمالية من المتوسط إلى الحماس المذهل (Enthusiasm Rapturous)، ويجب أن لا نُغفل أيضا الاستجابة السلبية للجمال، فقد تكون الأعمال الدرامية هابطة بدلا من أن تكون راقية، وتثير نقيض المتعة، ولكن بدرجات متباينة قد تبدأ من كره خفيف إلى اشمئزاز مطلق (Utter Disgust)، وتظهر المتعة الجمالية عند جمهور المسرح في الرغبة في مواصلة أو تكرار المشهد، وهناك مثال آخر على إبداء المتعة نجده عندما يطلب الجمهور من المغني إعادة مقطع من مقاطع الأغنية التي يستمعون إليها، ويندرج ذلك أيضا على نقيض المتعة عندما يطلب الجمهور التوقف أو التخلص السريع من ذاك المشهد.

أما إثارة العاطفة عند الجمهور، فتثير بهم -بدرجات متفاوتة طبعا– الحزن (Sadness)، والغضب (Anger) والحب (Love) والتسلية (Amusement)...إلخ. فالتراجيديا (Tragedy) تثير الشفقة (Pity) والخوف عند المشاهدين، وفي ذلك المقام يجد المشاهد متعة في متابعة مشاهدها؛ لذلك فإن القيمة المقبولة للتذوق الدرامي يجب أن تفسر كلا من المتعة الجمالية والتجرد الجمالي (Aesthetics Detachment) مع عدم إغفال العنصر العقلي (Intellectual Element) في الاستجابة الجمالية، وبغير ذلك ليس باستطاعتنا أبدا إعطاء أيّ تفسير للحكم الجمالي، ويصبح الخلاف الجمالي (Aesthetics Disagreement) متعذر الحل.

يهدف هذه الفصل إلى إيضاح سوء الفهم للنقد النفسي في الأدب بشكل عام، والأدب المسرحي بشكل خاص، ثم استعراض النظرية النفسية التي يستخدمها النقاد في التحليل النفسي للأدب، وأخيرا تطبيق هذا المنهج الهام على مسرحية وليم شكسبير(William Shakespeare) هاملت (Hamlet)؛ لأن تطبيق هذا المنهج على الأدب المسرحي يساعد القراء على اكتشاف مكنون العمل المسرحي وتذوقه والتمتع بفنه الراقي.

والموضوع الرئيس لهذا الفصل هو التأكيد على فكرة القيمة الجمالية التي يستنبطها المذهب النفسي من العمل المسرحي، فالقيمة الجمالية للتذوق الدرامي تتعلق بمفهوم التذوق الجمالي (Appreciation Aesthetics)، فمصطلح التذوق الجمالي (Aesthetics

Appreciation) وجِد خصيصا للوصف والحكم على الأشياء الطبيعية والصناعية بالإضافة إلى الأعمال الإبداعية عن طريق إدراكها بالحواس الخمسة.

وليس من الضروري أن نستمتع بالأشياء التي لها خيال في عقولنا، فقد نستمتع بلون الغيوم في الليل أو بصوت الماء المتساقط من أعالي الجبال دون أن يكون لهذه الغيوم أو لهذه الأصوات تمثيل في خيالنا، فالجمال (Beauty) هو في عين المشاهد (Beholder).

وحالة التذوق الجمالي عند الإنسان تتعلق أيضا بالحالة النفسية لذلك الإنسان، لأن بعض الناس يستمتعون بمشاهدة المسرحيات العاطفية، وبعضهم الآخر بالمسرحيات التاريخية أو السياسية، وهذا الاختلاف مرده أحيانا للحالة النفسية التي يتمتع بها الفرد المشاهد. وهناك أيضا دور للعاطفة (Emotion) والخيال (Imagination) في التذوق الجمالي.

ولا ريب، أنّ التذوق الدرامي أيضا مرتبط ارتباطا وثيقا بالإبداع، لأن مفهوم الإبداع يتعلق بعلم النفس، فقد حاول علماء النفس في الربع الأول من القرن العشرين دراسة وعرض أبعاد الإبداع التي عرضها كل من (جالتون) و(فرويد)، حيث درسا العمليات العقلية الكامنة في التفكير الإبداعي وحضورها في القدرة على حل المشكلات، وفي الاصطلاح فإن الإبداع هو النبع الأصيل الذي ينطلق منه العمل الفني، لأنه يعبّر بصدق عن نفسية الفنان وتفاعله مع بيئته بمفهومها العريض، فقد كشف لنا من خلال هذه المعاناة روعة هذه الأعمال وما تنطوي عليه من أصالة في الخَلق والإبداع.

ومن هنا، تأتي أهمية الإبداع في تذوق الأعمال الفنية، فعامة الناس تتذوق الأعمال الفنية ذات الطابع الإبداعي الجديد، الذي فيه لمسة جمالية جديدة تحقق الغاية من الفن، فكل جديد له روح جمالية مختلفة، ومن هذه الفكرة انطلقت الموضوعات التي تتجدد كل عام. ثم إن إبداع الفنان يعبر عن نفسيته وتفاعله مع المجتمع والبيئة التي من حوله، وكيف يرى الفنان هذا المجتمع من المنظور الإبداعي الذي يتحقق داخل نفسية الفنان، لذلك اعتقد (جيلفرد) إن الإبداع يستند إلى سماع مزاجية تدور على التفاؤل أو الثقة بالنفس أو على أن يكون الشخص عصبياً، والنمط المبدع يتمثل في السلوك المبدع، والسلوك المبدع يؤدي إلى الاختراع والتصميم والتأني والتخطيط.

إن القدرات العقلية هي جزء من الذكاء رغم أنها تقاس باختبارات الذكاء؛ لذلك فالإبداع ليس في الإمكان فهمه من غير الذكاء، والذكاء مكوّن من جملة من العوامل وليس من القدرات الإبداعية، والإبداع هو النشاط أو العملية التي تقود إلى إنتاج يتصف بالجدّة والأصالة والقيمة من أجل المجتمع.

وإن الإبداع الفني لا يأتي بطريقة عشوائية، بل يمر بمراحل مختلفة فالمرحلة الأولى هي الإعداد أو التحفيز، وهي تلك الرسوم والدراسات الأولية التمهيدية والملاحظة، وهي بمثابة فترة انتقالية بين التحفيز وبروز الفكرة أو الحدس، وتأتي بعد هذه، مرحلةُ الكون، وهي الامتصاص الشعوري واللاشعوري، والمرحلة الثالثة هي الإشراق، وهي عبارة عن لحظة

اقتناص الصورة الجمالية، والمرحلة الأخيرة من مراحل الإبداع الفني هي مرحلة التعبير وهي مرحلة التحقيق؛ أي إبراز الصورة إلى حيز الوجود والظهور على الرغم من الحدس الموجود.

وفي الحقيقة، إن المنهج الواحد لا يكفي للوصول إلى التفسيرات المتعددة للعمل الأدبي، بل يمكن تطبيق عدة مناهج نقدية على العمل الواحد حتى يستطيع القارىء فهم العمل المسرحي وتذوقه؛ لأن كل منهج نقدي له محددات خاصة به، فالمنهج التقليدي- على سبيل المثال - يركز على العقدة التركيبية للعمل الأدبي، بينما المنهج الشكلاني لا يركز في الغالب على المحتوى الاجتماعي النفسي والتاريخي، الذي من الممكن تزويد القارئ بالمعاني الخفية للعمل الأدبي، والمنهج النفسي أيضا له محدداته الخاصة به التي تتمثل في قلة الكفايات الجمالية، فقد يقدم التفسير النفسي العديد من المفاتيح العميقة لفك شيفرة المعنى الأدبي، وليس يخفى أن المنهج النفسي يُعدّ أداة رائعة للقراءة بين السطور، إلا أن النقاد غالبا ما يلجئون إلى أدوات نقدية أخرى مثل المنهج التقليدي والشكلي، وذلك لتفسير المعنى الظاهري للعمل الأدبي.

من البيِّن أنّ (أرسطو) (Aristotle) استخدم المنهج النفسي منذ القرن الرابع قبل الميلاد أثناء تعريفه للتراجيديا (Tragedy) وهي عبارة عن مزيج من عاطفة الشفقة والرعب (Terror) لتطهير هذه العواطف (Catharsis)، واهتم كلٌّ ناقد أدبي فعليا - في وقت ما- بعلم نفس الكتابة أو الاستجابة للأدب.

وعلى أية حال، فخلال القرن العشرين، أصبح النقد النفسي مرتبطا بمدرسة فكرية معينة، مثل نظريات التحليل النفسي (ليسغموند فرويد) (Sigmund Freud) وأتباعه،

ونتج عن هذا الارتباط سوء استخدام وفهم النظرية النفسية وتطبيقاتها على نصوص أدبية سواء أكانت مسرحية أم شعرية أم روائية، وأضرار هذا المنهج كانت نتيجة الإفراط في التعصب نحوه، وكان ذلك متجليا بطرق عديدة، منها أن الممارسين لمنهج فرويد غالبا ما يجهدون أفكارهم النقدية، ويركزون على النظرية النفسية بشدة، ولو كان ذلك على حساب الاعتبارات الأخرى للأدب كالأهداف العامة والنواحي الجمالية للنص الأدبي، ثم إن النقد الأدبي للراديكاليين في التحليل النفسي قد أفسد العمل الأدبي بسبب استناده إلى الإيمان بالقوة الخفية الخاصة، وبغموضها وأسرارها.

وهكذا، فإن العديد من نقاد المدرسة النفسية يفهمون مبادئ علم النفس بطريقة غير صحيحة، فعلماء النفس المحترفون لديهم شعور قليل نحو الأدب والفن، فهؤلاء الأدباء يفسدون رؤية فرويد من خلال الإفراط في تبسيط العمل الأدبي وتمزيقه، أما علماء النفس المحترفون فإنهم يخدشون الشعور الأدبي وتذوقه كفن راق.

هذا الفساد في تذوق المنهج النفسي عند النقاد سواء أكانوا علماء نفس أو أدباء تزيد من انتشار عدم الثقة في المنهج النفسي كأداة فعّالة في التحليل النقدي، وغالبا ما ينصدم الأدباء والمحافظون ومدرسو الأدب بمصطلحات مثل الإثارة الشرجية (Anal Eroticism) والعقدة الأودبية (Oedipal Complex) ويتشوش فكرهم حول التشخيص السريري للمشاكل الأدبية، "كتفسير شخصية هاملت كحالة هستيريّة شديدة"، نأمل أن نقدّم وجهة نظر نقدية متوازنة إلى القارىء، تمكنه من تذوق الاحتمالات البنائية للمنهج النفسي، مع

تجنب المآزق التي يخلقها النقاد المتطرفون، وذلك عن طريق تفسير بعض مبادئ (فرويد) في التحليل النفسي التي تطبّق على التفسيرات الأدبية.

نظرية فرويد

إن أساس مساهمة (فرويد) في علم النفس الحديث جاء عن طريق تأكيده على مظهر اللاوعي (Unconscious) في عقل الإنسان، فقد قدم (فرويد) أدلة مقنعة عن طريق حالات دراسية كثيرة وقع عليها الاختيار بعناية، وهي أن معظم أعمالنا مدفوعة بالقوى العقلية التي لا سيطرة لنا عليها، وقد أثبت بأن العقل الإنساني يشبه كرة الثلج؛ إذ يقع وزنه وكتلته تحت السطح (تحت مستوى الوعي(Unconsciousness)، وقد ميّز (فرويد) بين مستويات الوعي في النشاطات العقلية، وأكد أيضا على أهمية اللاوعي عندما أشار إلى أنه حتى عمليات الوعي هي وعي لفترة وجيزة، وفي الحال تصبح كامنة (Latent)، بالرغم من أنها تصبح وعيا مرة ثانية، والافتراض الأساسي عند (فرويد) فيما يتعلق باللاوعي هو أن معظم العمليات العقلية للفرد تحدث في اللاوعي، والافتراض الثاني هو أن جل السلوك الإنساني مدفوع بالجنس (Sexuality)، وهذا الافتراض رفضه عدد غير قليل من علماء النفس المعروفين مثل (كارل يونج) (Carl Jung) و(الفرد ادلر) (Alfred Adler)، وبين (فرويد) إن القوة العقلية الرئيسة هي الشهوة الجنسية (Libido) أو الطاقة الجنسية (Sexual Energy)، والفرضية الثالثة هي أنه بسبب قوة المحرمات الاجتماعية المتعلقة بدوافع جنسية معينة، فإن العديد من رغباتنا وذكرياتنا تكون مكبوتة (Repressed).

وهكذا، فعن طريق هذه الفرضيات الثلاث (لفرويد)، نستطيع فحص عدة نتائج طبيعية في نظرية (فرويد)، وأول هذه الأشياء هو أن (فرويد) قسم العمليات العقلية إلى ثلاث مناطق عقلية: الهوا (Id) (وهو الجانب اللاشعوري من النفس الذي يعتبر مصدر الطاقة الغريزية أو الحيوانية)، والأنا أو الذات (Ego)، والأنا العليا (Superego). وحسب فرويد فإن الجزء الأكبر من الجهاز العقلي هو ليس الوعي (Conscience)، وقد وضحه (فرويد) عندما درس العلاقة بين الأنا والهوا والأنا العليا وعلاقتهم جميعا بالوعي. ولا بدَّ من ملاحظة أن الهوا هي اللاوعي ذاته، وأن جزءا بسيطا من الأنا والأنا العليا وعي.

إن الهوا هو وعاء الليبيدو "طاقة انفعالية أو نفسية مستمدة من الدوافع البيولوجية الأولية"، وهي المصدر الرئيس للطاقة العقلية، فهي تعمل لتنفيذ مبادئ الحياة الأساسية، والتي اعتبرها (فرويد) مبدأ المتعة، فبدون الوعي أو المظهر الخارجي للنظام العقلي فإن الهوا عبارة عن حيوية غير منظمة، باختصار فإن الهوا هي مصدر عداوتنا ورغباتنا، فهي إذن أنانية ولا أخلاقية ولا تخضع لقانون محدد، فوظيفة الهوا هي المصادقة على شهواتنا وبدون أي اعتبار للقواعد الاجتماعية والأخلاق الشرعية أو المحددات الأخلاقية.

وفي ضوء الإمكانات الخطيرة للهوا، فإنه من الضروري أن تعمل قوى عقلية أخرى لحماية الفرد والمجتمع، أول هذه القوى المنظمة التي تحمي الفرد هي الأنا، فهي قوة منظمة عقلانية للعقل، وبالرغم من أن الأنا تفتقر إلى حيوية قوة الهوا، فهي ضرورية لتنظيم المحركات الغريزية للهوا؛ لكي يتم إطلاق هذه الطاقات في نماذج سلوكية بناءة، وبالرغم من أن الجزء

الأكبر هو اللاوعي، فإن الأنا تتضمن العقل الواعي. وأشار فرويد إلى أننا نقول بشكل عام إن الأنا ترمز إلى التفكير أو الرشد، بينما الهوا ترمز إلى العواطف الوحشية.

أسطورة أديب

تتلخص قصة أوديب بأن (لايوس بن لابدكوس) تزوج من الملكة (جوكستا)، فتلقى (لايوس) تحذيرا من أحد العرّافين بأنه سوف يُولد له ولدٌ يقتله في يوم من الأيام، عقابا له على جنايته على (بيلوبس) الذي استضافه حين كان منفيا من طيبة، ولكنه غدر بمضيفه وهرب بابنه (كرسيب)، كما ورد في (أوديب)، وحين ولِد الطفل حمله إلى جبل (كيثرون) وثقب قدميه، للخلاص منه، ولكن راعيا أخذه إلى (بوليبوس) ملك (كورنثا)، فتبناه وأطلق عليه اسم (أوديب) لأن قدميه مجروحتان، ولما كبر أخبره أحدُ العرافين بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، ولأجل التخلص من هذا، نفى نفسه من (كورنثا) حتى لا يرى أيضا (بوليبوس) وزوجته اللذين اعتقدا أنهما والداه الحقيقيان، فكان سبب تعاسته.

انطلق (أوديب) نحو (بويوتيا) وفي الطريق تخاصم مع رجل يجهله فقتله، إلا أنه كان والده، فواصل رحلته ونصف النبوءة قد تحققت حتى الآن، وحين وصل إلى طيبة كانت البلد مهددة بمسخ له وجه صدر امرأة، وجسم أسد وجناحا طير، وكان (السفينكس)، كما سُمِي هذا المسخ يسيطر على الطريق المؤدّية إلى طيبة، حيث كان يوقف المارين ويطلب منهم حل لغز من ألغازه، ومن لا يستطيع يقتله، ولذا أعلن (كريون) الذي حكم طيبة بعد مقتل (لايوس) بأنه سيمنح التاج لمن يخلص المدينة من هذا السوء ويزوجه الملكة (جوكستا)، فقرر

(أوديب) أن يجرب حظه، فكان سؤال (السفينكس): من هو الذي له أربعة أرجل في الصباح، ورجلان عند الظهر وثلاث عند المساء، فأجابه بأنه: الإنسان الذي يحبو على أربع طفلا، فيسير على رجلين عند البلوغ، ويتكئ على عصا عند الشيخوخة، وحين أجابه رمى (السفينكس) نفسه في البحر.

ساعتئذٍ، صار (أوديب) زوجا لأمه دون أن يدري، وأنجب من هذا الزواج ولدين: (ايتوكس) و(بولينيكس)، وابنتين: (أنتجونا) و(اسمينا)، وعلى الرغم من ازدواجية الجريمة، فقد عُد حاكما مخلصا لشعبه، لكن العقاب كان ينتظره.

هزت البلاد أوبئة شنيعة أماتت الناس وأصاب في الوقت نفسه الأرض جفاف، وانتشرت المجاعة، وبعد أخذ مشورة كاهنة (دلفي) قالت: إن المصائب لن تُرفع حتى يقوم أهل طيبة بطرد قاتل (لايوس) المجهول من البلاد، فأخذ (أوديب) التحري فعرف بعد ذلك أنه هو القاتل، وأن (جوكستا) هي أمه، فشنقت نفسها للتخلص من العار، وفقأ (أوديب)عينه، ونفى نفسه من البلاد، ترافقه ابنته المخلصة (أنتجونا)، ثم التجأ إلى مدينة (كولونا) في (اتيكا)، وأخيرا طهر نفسه من الجرائم واختفى بشكل غامض من على وجه الأرض.

وأول من كتب عن قصة (أوديب) هو الكاتب المسرحي اليوناني الشهير (سوفوكلس)، إذ كتب مسرحية (**أوديب الملك**)، ثم كتبها من بعده كُتَّاب آخرون مثل توفيق الحكيم على سبيل التمثيل.

اعتمد (فرويد) في نظرياته حول العقل الباطن والغريزة الجنسية على أسطورة عقدة أوديب، وهي العقدة النفسية الأولى التي تتكون عند الطفل من علاقة الطفل بوالديه منذ أن يولد حتى السنة الثانية من عمره، وحسب (فرويد) فإن هذه العقدة تتألف من حقد الطفل على أبيه لمحبته لأمه، ويصف (فرويد) هذه العلاقة بأنها علاقة جنسية بين الطفل وأمه، ونتيجة لهذه العلاقة الغرامية فإنها تحدث غِيرَة بين الطفل وأبيه؛ أي أن الاثنين يتنافسان على الأم، ونحن هنا لا نريد أن نناقش نظرية فرويد حول هذا الأمر، إلا أن الشيء الذي أجمع عليه علماء النفس هو أن أخلاقنا واتجاهتنا وميولنا وأطماعنا هي ثمرة ما زُرِع في نفوسنا خلال السنوات الأربع من أعمارنا.

وليس (فرويد) الوحيد الذي حاول تفسير عقدة أوديب، بل حاول عدد غير قليل من علماء النفس تفسيرها مثل (أوتو رانك) (Otto Ranl)، و(الفرد أدلر) (Alfred Adler)، فقد فسر (رانك) عقدة (أوديب) على أن الأمر يتعلق بأصل الإنسان ومصيره الذي يحاول (أوديب) -بطل القصة– الإجابة عنه، ليس بطريقة عقلية بل بالعودة إلى رحم الأم الذي يبدأ تكوينه فيه، أما (إدلر فيشير) فأشار إلى أهمية تدليل الولد من ناحية فهم ظاهرة عقدة أوديب، إذ يعتقد أن الأمر الطبيعي للولد هو الاهتمام المتساوي بالأب والأم لاسيما بعد فترة الطفولة المبكرة، أما قضية توجيه الطفل إلى أحد الوالدين فعزاه (إدلر) إلى الظروف الخارجية لا الباطنية، والمقصود بالظروف الباطنية هو وجود صفات خاصة في شخصية الأب، أو قد تكون الأم من النوع الذي يفرط في التدليل وهكذا.

مسرحية هاملت أنموذجا

تُوجز قصة مسرحية هاملت بأن (كلوديوس) (Claudius) استطاع أن يستميل قلب الملكة (جرترود) (Gertrude) ملكة الدنمارك، وأن يصب السم في أذن أخيه الملك (هاملت)، وهو راقد في حديقة قصره للراحة بعد الظهيرة كما كانت عادته، فيموت مسموما، ويُنصَّب (كلوديوس) ملكا على الدنمارك، ويتزوج زوجة أخيه الملكة (جرترود) دون أن يكشف أحد الجريمة، وكان الزعم الشائع لموت الملك هو أن ثعبانا ساما لدغه، غير أن الأمير (هاملت) (Hamlet) ابن الملك الراحل والملكة لم يقتنع بهذا السبب الذي يفسر موت أبيه، ولم يهتدِ إلى سبب آخر، وبعد مرور فترة من الزمن غير طويلة يأتي إلى الأمير اثنان من الحراس يخبرانه أنهما شاهدا شبح (Ghost) الملك أبيه أثناء حراستهما ليلا أكثر من مرة، ولكنه –أي الشبح- رفض التحدث إليهما، وفي أحد الأيام ذهب الأمير معهما إلى المكان المخصص لحراستهما ليلا من أجل مشاهدة الشبح بأم عينه، وفعلا ظهر الشبح لهاملت ودعاه إليه لكي يتحدث معه على انفراد، فقد كان هذا الشبح هو فعلا شبح أبيه، وأراد أن يكشف له عن الطريقة التي قتله بها أخوه (كلوديوس)، وعن خيانة زوجته له، في حين أنه كان يرعاهم ويعطف عليهم كثيرا أثناء حياته، وقد طلب الشبح من (هاملت) أن يثأر لأبيه من عمه ولكن دون أن تمتد يده إلى أمه، ويتركها لواخزات الضمير، و سمع (هاملت) هذا السر وحده، وطلب من الحارسين أن يُقْسِما أنهما لن يتحدثا بما رأيا وبما جرى.

فيقسمان ويمشي (هاملت) مهموما بالخبر الذي سمعه، وبالمهمة التي ألقيت على عاتقه، ويحس الملك والملكة أن أحوال (هاملت) قد تغيرت، وأنه ليس على ما يرام ويعتقدان أن السبب هو حزنه على أبيه وزواج أمه من عمه، ويزعم (يولونيوس) رئيس الديوان أنه يعرف السبب الحقيقي لهموم (هاملت)، وهو أن ابنته (أوفيليا) (Ophelia) أصبحت تصد (هاملت) بعد أن نصحها بالحذر في علاقاتها به، وتتجنبه ما أمكن، بسبب الفروق الاجتماعية بينهما، ولِكي يُقنع الملك والملكة بهذا السبب جعل ابنته (أوفيليا) تتعرض لهاملت، واختفى هو والملك والملكة حتى يسمعا ما سوف يجري بينهما من كلام، لكن ما خيب ظنه هو أن (هاملت) كان جافا وباردا معها، فلما استنكرت منه ذلك أعلن بأنه لا يحبها، وعند ذلك فكر الملك في أن يبعث بهاملت إلى انجلترا حتى يغيّر الجو، أما (هاملت) فقد ساوره الشك في أن يكون ذلك الشبح قد كذب عليه، ولهذا أراد أن يتثبت من صدقه فاستدعى فرقة تمثيل ووضع لها قطعة حوارية هي تمثيل للمشهد الذي قُتِل فيه أبوه، ولقد دعا الجميع للحفل، وبعد أن رأى الملك مشهد الخيانة حتى نهض مذعورا قبل انتهاء التمثيل، ثم تأكد (هاملت) بأنه هو قاتل أبيه، ويطلب (بولونيوس) (Polonius) من الملكة أن تستدعي ابنها إلى حجرتها ويختبأ هو خلف الستار حتى تسأله عما به ويخبر به الملك، وتدعو الأم ابنها وفقا للخطة ويغلظ (هاملت) لأمه في الحديث، ويخيل إليها أنه قد يقتلها فتصيح، ويطعنه (هاملت) من خلف الستار وهو يظن أنه الملك، فإذا ما أزيح الستار اتضحت له الحقيقة، ويظهر الشبح مرة أخرى ليذكره بمهمته ويطلب (هاملت) من أمه ألا تذهب إلى مخدع عمه منذ الليلة، وتتاح له فرصة قتل عمه وهو بمفرده يصلي، ولكنه لا ينتهزها ويسافر إلى انجلترا،

وفي أثناء سفره يجد عمه قد أرسل خطابا مع الحارسين يأمر بقتل (هاملت) فور وصوله، عند إذن يكتب (هاملت) رسالة أخرى يأمر فيها بقتل الحارسين الذين رافقهما، وختمها بختم أمه ومرت بهم سفينة قرصان حملوه إلى الشاطئ والحارسان لقيا مصرعهما، وفي هذه اللحظات تموت (أوفيليا) التي أصابها وأخاها الخبل، وعلم شقيق (أوفيليا) بأن هاملت هو الذي قتل أباه، فيدعو (هاملت) للمبارزة بالسيف بحيث يعطي (هاملت) السيف الضعيف ويغمس سيفه هو بالسم ويضع كأس من الخمر وفيه سم أيضا، وعندما حميت المبارزة أخذتها الأم النشوة عندما رأت ابنها على وشك الانتصار شَربت كأس الخمر، ولم ينطقْ (لايرتس) حتى لا ينفضح أمره، وفي هذه اللحظة يُجرح (هاملت) بسيفه، وعندما تخر الأم صريعة تخور عزيمة (لايرتس) أمام هذا المشهد، وفي تلك اللحظات يتلقى من (هاملت) ضربة في الصميم، ولكن قبل أن يلفظ النفس الأخير يطلع (هاملت) على المكيدة التي دبرها الملك، ويجعل هاملت يأخذ جرعة من الكأس المسموم فيخر صريعا، وفي ذلك الوقت يمر (فورتنبراس) الأمير النرويجي فيطلعه صديق (هاملت)، على ما جرى ويجد هذا الطريق مذللا أمامه لاعتلاء عرش الدنمارك.

مسرحية هاملت وعقدة أوديب

في ضوء قيام (فرويد) بتطبيق بعض نظرياته على الفن والأدب، يبقى عالم النفس الإنجليزي (إرنست جونز) (Ernest Jones) هو الذي قدم لنا أول معالجة شاملة للتحليل النفسي لروائع الأدب، وقد ألَّف جونز كتابا سماه (**هاملت وعقدة أوديب**) الذي هو أصلا

مجموعة مقالات نُشرت في المجلة الأمريكية لعلم النفس (The American Journal of Psychology) عام 1910، تمت مراجعتها وتوسيعها ونشرها في كتاب عام 1949.

اعتمد (جونز) في حواراته على فكرة تأجيل (هاملت) الانتقام من عمه (كلوديوس) (Claudiua) إلى نهاية المسرحية، إذ يمكن تفسيرها إلى عوامل داخلية وليست عوامل خارجية في نفس (هاملت)، واعتمد جونز في تفسير هذه الظاهرة على أنه في الحقيقة أن (هاملت) كان يعاني من الهستريا (Hysteria) مصحوبا بعدم قدرته على اتخاذ القرار، وأن عدم قدرته على اتخاذ قرار قَتل عمه بالسرعة المناسبة يرجع إلى الشعور الأوديبي أي حالة (أوديب)، وأشار جونز إلى أنه لا يوجد محاوره مقنعة لفكرة أن ينتقم (هاملت) لقتل والده بالسرعة الممكنة، فقد جعل (شكسبير) (كلوديوس) مذنبا وجعل أيضا واجب (هاملت) واضحا وجليا منذ بداية المسرحية، فإذا قمنا بتصديق ما قاله الشبح لهاملت، والبصيرة المظلمة للبطل نفسه، فإن الحقيقة هي أن (هاملت) لم يقم بواجبه، حتى أُجبر على قيامه بالقوة بواسطة ظروف خارجية، وحتى بعد وفاة أمه (جرترود)، وقد بين جونز نزعة كراهية النساء (Misogyny) القوية التي أبرزها (هاملت) خلال المسرحية، ولاسيما موقفه ضد (أوفيليا) وتحوله ضد الجنس، وهذه إشارة قوية إلى الكبت العصابي في عقدة أوديب.

إن الازدواجية التي تمثل اتجاه الطفل نحو والده تمسرحت في شخصية الشبح (الأب الجيد المحبوب الذي يمثله الطفل) و(كلوديوس) (الأب المكروه الظالم المنافس)، فكلاهما عبارة

عن إسقاطات درامية لازدواجية الوعي واللاوعي للبطل نفسه نحو شخصية الأب، فيمثل الشبح الخيال الواعي للأبوة، وهي الصورة المقبولة اجتماعيا.

أما وجهة نظره نحو (كلوديوس) -في الجهة المقابلة- تمثل العداء المكبوت عند (هاملت) نحو والده المنافس له على أمه، فهذا الأب الملك الجديد هو رمز المرتكب لكل الأعمال التي أجبر الولد على فعلها نتيجة محركات اللاوعي، مثل قتل والده وغشيان المحارم (Incest)، لا يستطيع (هاملت) قتل عمه بسرعة لأن هذا يعني قتل نفسه، لأن عمَّه في الحقيقة حقَّق عنده ما في اللاوعي؛ لذلك فإن تأجيل محاولته لتحقيق طلب الشبح، وهو الانتقام طبعا، قد يُفسر- على أنه -كما فسرها (جون)- فكرة غشيان المحارم وقتل والده الذي لا يستطيع (هاملت) تحمله، فقد حاول جزء منه إنجاز المهمة والجزء الأخر أحجم عن التفكير في إنجازه.

ومن أشهر النقاد المعاصرين الذي لخص لنا بدقة سبب تأجيل (هاملت) قتل عمه، وعدم تفسير وفهم المحركات الحقيقة لهاملت إلا بعد ثلاثمائة عام هو (نورمان هولند) (Norman Holland)، فيقول (هولند) ماذا يعني النقاد عندما يقولون بأن (هاملت) لا يستطيع فعل شيء بسبب عقدة أوديب التي يعاني منها؟ إن الجدل في هذا الموضوع بسيط ومقبول، أولا إن الناس وعلى مدى عدة قرون لم يستطيعوا معرفة سبب تأجيل (هاملت) قتل عمه الذي قتل والده وتزوج أمه، ثانيا بيَّنت التجارب النفسية أن كل طفل يريد أن يفعل بالضبط ما فعله (هاملت)، ثالثا فقد أجَّل (هاملت) قتل عمه لأنه لا يستطيع معاقبة

عمه (كلوديوس) لأنه فعل بالضبط ما يريد أن يفعله وهو طفل، ويبقى أنه يريد أن يفعل ذلك وهو في حالة اللاوعي، إذن فقتل عمه يعني معاقبة نفسه.

فالنتيجة الطبيعية للمشكلة الأودبية في مسرحية (هاملت) هي بروز حالة كراهية النساء في شخصية (هاملت)، وبسبب العاطفة الجسدية لأمه اتجاه ابنها، فالعاطفة هي التي دمغت هاملت كطفل يعاني من اضطراب عصبي وظيفي (Neurosis)، فقد كان أثناء طريقه للتطور النفسي يكبت تهمة سفاح القربى، ولقد أثَّر فيه بقوة، إذ حدّد هذا الكبت اتجاهه نحو كراهية النساء.

الفصل الخامس

نظرية الدراما وعلم النفس والأدب

الفصل الخامس

نظرية الدراما وعلم النفس والأدب

من المؤكّد أنّ العقل الإنساني هو الرحم الذي تتولد منه أنواع العلوم والفنون، لذا من الأهمية بمكان أن يهتم علم النفس بدراسة ميكانيزمات الإبداع في النفس البشرية؛ ليفسر لنا كيفية تشكل العمل الفني ودراسة نفسية المبدع لنعرف متى يكون الإنسان فنانا مبدعا، وهاتان مهمتان منفصلتان يدرسهما علم النفس كل منهما على حدة، فمهمة علم النفس في دراسة العمل الفني تتركز على كيفية تشكل العمل الذي ينتج عن وعي وإدراك، ويكون من ثم منتجا عقليا ذا ماهية واضحة، بحيث يمكن تحديده وفهمه وإبراز هويته.

أما مهمة علم النفس في دراسة الفنان فتتركز في تحليل شخصية المبدع المتميزة الفريدة، وأن علاقة الفنان والعمل ببعضهما مترابطة إلى حد كبير بحيث يمكننا أن نفسر أحدهما بالآخر، ولكنها قطعا ليست تفسيرات حاسمة أو نهائية ويغلب على هذا التفسير طابع الحدس أو الظن.

إن معرفتنا بتاريخ (غوته) الشخصي وعلاقته بأمه تلقي بعض الضوء على شخصية بطله المشهور (فاوست)، وكأن شخصية (فاوست) تنعكس على شخصية مبدعها. ويمكننا من ناحية أخرى أن نستنتج العلاقة العكسية بين العمل والفنان، ففي أوبرا (فاغنر) خاتم النيبلونغر (The Ring of the Nibelungs) نجد أن ميل شخوصه لارتداء الملابس النسائية

والعلاقات المشبوهة بين ذكور أبطاله، يعكس لنا جانبا من شخصية (فاغنر) المرضية وميله إلى التخنث، غير أنّ تطور علم النفس لم يصل بعد إلى حتمية العلم السببية؛ إذ إن الحياة النفسية والعقلية أكثر تعقيدا من أن تحكمها المطلقة، كما أنه من الصعب أن نحكم العمل الفني بقانون السببية، فهناك ارتباط قوي بين علم النفس ودراسة الفن، بل أنهما صنوان وتوأمان.

نقول: إن هناك اختلافا جوهريا في دراسة العمل الفني بين عالم النفس والناقد الفني، فما يُعد ذا أهمية قصوى عند الناقد الأدبي قد يكون هامشيا عند عالم النفس، فالعمل الأدبي الذي يوحي بأنه مشكوك به هو الذي يستحوذ على اهتمام عالم النفس، فما يسمى الرواية النفسية (Psychological Novel) تُعد عنده بكل المعايير قطعة أدبية عادية، فهي تشرح نفسها ولا تحتاج إلى مجهود مضنٍ من قبل عالم النفس، بل أن الروايات الأكثر جدوى والصالحة للقطاف هي تلك الروايات التي تفتقر إلى التفسيرات أو الشروح النفسية لشخصياتها، لأنها تفسح الميدان أمام التحليل والتفسير، ومن الأمثلة الواضحة عليها روايات (بينيوت) (Beniot)، وفي الرواية الإنجليزية نجد نمط (رايدر هاغر) (Rider Haggard) وروايات (كونان دويل)(Conan Doyle)، البوليسية فهي روايات تظل حية ماثلة في الذهن الجماهيري، كذلك في الأدب الأمريكي نجد رواية (موبي ديك) (Mody Dick) للكاتب (ملفل) (Melville) التي تُعد أعظم رواية أمريكية ونموذجا لهذا الصنف من الروايات، فهي رغم أحداثها المثيرة إلا أنها تخلو من التحليلات السيكولوجية، وهذا ما يهمّ عالم النفس في الأعمال الأدبية لأنها تكشف نفسها دون أن يشوهها تحليل وتدخّل في

الشخصيات، أما الرواية السيكولوجية فهي على العكس من ذلك، فإن المؤلف يحاول إعاده تشكيل مادته ليرفعها ويتجاوز بها المادة الخام ليجاري الأفكار الجذابة، وهناك أعمال شعراء لا تندرج ضمن شكل فني معين، ويظهر هذا واضحا عندما نقارن بين الجزأين الأول والثاني من دراما (فاوست).

إن مأساة الحب لدى (غرتشن) تفسر ذاتها، ولا شيء هناك يمكن لعالم النفس أن يضيف إليها أكثر مما قاله الشاعر بأجمل الكلمات وأرق التعابير.

لا جرم أنّ الثراء المذهل في المادة الشاعرية في دراما (فاوست) قد أرهقت قوى الشاعر بحيث يصعب إيجاد أبيات شعرية تفسر ذاتها، بل على العكس من ذلك، فإن كل بيت من الشعر تقريبا بحاجة إلى تفسيرات متعددة.

إن كلا الجزأين من عمل (فاوست) يصور كلا النقيضين للتمييز السيكولوجي الموجود بين الأعمال الأدبية، ولكي نستطيع التأكد على هذا التمييز سأدعو الطريقة الأولى من الخلق والإبداع الفني بـ (السيكولوجي) والأخرى بـ (الرؤيوي ــمن رؤية (Visionary)) فالأسلوب السيكولوجي يتعامل مع مواد منبثقه من الحياة كالعواطف والانفعالات وأزمات القدر الإنساني، وجميعها تشكل حالات الوعي الإنساني والمشاعر الإنسانية بشكل خاص، ويكون الشاعر في مثل هذه المواقف قد تمثل هذه الحالات نفسيا، ويسمو بها من أرض الواقع إلى مستوى التجارب الشعرية.

إن عمل الشاعر هو إلقاء الضوء على التجارب الحياتيه من مشاعر الفرح والحزن، وهناك أعمال أدبيه لا تُعد ولا تحصى من هذا القبيل تتحدث عن الحب والأسرة والجدية، وهناك الكثير من القصائد الشعرية الغنائية والدراما التراجيديه والأعمال الكوميدية، فالأعمال الفنية السيكولوجية تستقي موادها من صور الحياة المتنوعة، ويسمى هذا النوع من الإنتاج الفني بالسيكولوجي، لأن هذه الأعمال تتضمن خبرات حياتيه يعيشها الإنسان بما تحتويه من أشكال جمالية أو مكامن خوف أمام قدرة الله لا يستطيع أن يتجاوزها.

إن تلك الانفعالات والمخاوف والرغبات يتم تشكيلها لمطالب الفن خاصة التي تنبثق من أعماق الفنان إلى فضاء الكون المحيط به، تثيرُ تساؤلات مدهشة، هل هي رؤية لعوالم أخرى يطمح إليها أو هي تشكيلات مبهمة منبثقة من غموض روحه؟ وهل الأشياء أزلية قبل وجود الإنسان؟ هل هي أبدية لأجيال المستقبل التي لم تولد بعد؟ هل هي تأكيد لواحدة من هذه الاشياء؟ هل هي نفي لها؟ يبقى السؤال أبديا بلا جواب حاسم.

التشكيل وإعاده التشكيل

نجد رؤية كهذه في (راعي هيرماس) (The Shepherd of Hermas)، في (دانتي)، في الجزء الثاني من (فاوست)، وفي وفرة الشهوة من (ديونيسياس) (لنيتشه) وفي (نيبلونغنونغ) لدى (داغنر) ولدى (شبتلر) في (الربيع الاولمبيادي Olympics her) (Fruhling)، وفي شعر (وليام بليك)، وفي كتاب (الابنروثوماكيا) (Ipnerotomachia) (للراهب فرانسيسكو كولونا) Francesco Colona (Monk) وفي كتابات (جاكوب بوهم)

(Jacob Boehme) تمتمات فلسفيه وشعرية (Philosophic and Poiti Stammerings) ،وفي طريقة مشددة وأكثر تحديدا تقوم الخبره البدائية بتزويد المادة لدى (رايدر هاجرد) Haggard (Rider)، وفي دورة الراوية الذي يبحث بها عن حقيقة كلمة (هي)، ويفعل الشيء نفسه بالنسبة (لبنواة) (Beniot) بشكل رئيس في (الاتلنتايد) Atlantical)، وبالنسبة (لكودين) (Kudin) في كتاب الصفحة الأخرى، وبالنسبة (لميرنيك) (Meyrinle) في كتاب الوجه الأخضر(Das gruene gesicht)، وهو كتاب علينا أن لا نقلل من أهميته وقيمته البارزة، وبالنسبة (لغوته) في كتاب (مملكة دون مكان Das reich ohne raum)، وبالنسبة (لبارلاخ) (Barlach) في كتاب (اليوم الميت) Der Tote Tag)، ويمكن أن تمتد هذه القائمة إلى المزيد من الكتب والأسماء المشابهة التي تعاملت مع الأسلوب السيكولوجي لعملية الخلق والإبداع الفني، فلسنا بحاجة لنسأل أنفسنا ممّا تتكون المادة أو ما الذي تعنيه لنا؟ ولكن هذا السؤال يفرض نفسه علينا، ففي اللحظة التي نصل بها إلى الأسلوب الرؤيوي للخلق والإبداع نُصاب بالدهشة، ونرجع إلى الخلف مرتبكين نلبس أقنعتنا الواقية بحذر، وربما أحيانا بقرف، ونطالب بمزيد من التعليقات والتفسيرات.

يونغ وعلم النفس والأدب

إنها الكتابة التي تحدثنا عن أحداث يومية وليست بذات أهمية، كالأحلام ومخاوف الليل وأعماق العتمة المنعزلة في عقولنا التي نحس بها أحيانا، وندركها بهواجس الريبة والشك أحايين أخرى.

إن جمهور القراء لا يميلون إلى هذا النوع من الكتابة، وقد ساعد (دانتي) و(فاغنر) في تمهيد الطريق نحو فهم هذه الكتابة. وقد وظف (دانتي) الرؤية التاريخية لهذا السبيل، كما استفاد (فاغنر) من الأحداث الأسطورية، أي أن الأسطورة والتاريخ شكّلا مواد هذين الشاعرين، أما (رايدر هاجرد) فهو يُعد مخترع الرواية، حيث إن القصة لديه وسيلة تعبير عن مواد ذات أهمية.

وهنا يبدو أن الغموض يظهر عن سبق إصرار وتخطيط، وتفسر لنا السيكولوجيا الفرويديه هذا الاعتقاد، وتزعم أن هناك خبرة شخصية تشكل أساس هذا الإبهام وتلك الومضات الغريبة من الفوضى، ونفهم أحيانا كما لو أن الشاعر أخفى عنا خبرته الأساسية عن سبق إصرار وتخطيط. ومن ثم، تصبح لدينا مادة الخلق والإبداع مع خيالات الجنون، إذ نكتشف أحيانا ثروة من المعاني تتشابه بين نتاج العصابين ونتاج العباقرة، ويكمن الشاعر من خلال (الأنا) في ضغط هذه الخبرة وتركيزها بحيث يتعذر التعرف على حقيقتها.

إن جلّ اهتمامنا يتركز على تفسير العمل الفني من الناحية السيكولوجية، أما تساؤلات الشاعر عما إذا كان هذا العمل مصدر معاناة للشاعر أو تعبيرا عن قصد الشاعر لتحقيق

منجزات معينة، ومن أجل هذا، فإنه من الضروري أن نبدي اعتبارات جادة من الخبرة الأساسية التي تشكله أي رؤية، ويبدو الأمر كما لو أن الخبرة الرؤيوية كانت شيئا فوق مستوى الإنسان العادي؛ لهذا نجد صعوبة في تصديق أنها حقيقة وربما يظن أنها نوع من الميتافيزيقيا الغامضة؛ أي أنها نتاج قوى خفية بواسطة سيطرة بشرية، فتبدو وكأنها نوع من الخرافات، ولا شك أن هناك شعراء يخضعون لهذا التفسير ليجعلوا مسافة مأمونة بينهم وبين عملهم مثل (سبيتلر) (Spittler) و(سيان)، إذا كان الشاعر يغني الربيع الأولمبي (Olympian Spring) أو أيار موجود هنا (May is Her)، والحقيقة أن الشعراء كونهم بشرا فإنّ ما يقوله الشاعر عن عمله يكون غالبا بعيدا عن الشفافية، ولا ننكر أننا نلمس أصداء خبرة حب في رواية (راعي هيرماس) (The Shepherd of Hermas)، وفي (الكوميديا الإلهية) (Divine Comedy) وفي (دراما فاوست) خبرة مكتملة، ولا مبرر للقول إن (غوتيه) (Goethe) كان إنسانا سويا عندما كتب الجزء الأول، وصار عصابيا عندما ألَّف الجزء الثاني، ولا يمكن القول إن الشعراء (هيرماس) و(دانتي) و(غوتيه) هم يعبرون ثلاث مراحل متعاقبة زمنيا تغطي قرابة ألفي عام من التطور الإنساني، ونجد لدى كل منهم قصة حب شخصية مرتبطة مع خبرة رؤيوية تابعة لها، ولا تشك بأن هذه الرؤيا حقيقية وأنها خبرة عفوية بغض النظر عما يقوله منظرو العقل.

إن قصة الحب هي خبرة معاناة حقيقية، وكذلك الرؤيا، ولا حاجة لنا لتقرير ما إذا كان محتوى الرؤيا ماديا أو نفسيا أو ذا صفة ميتافيزيقية، فالعاطفة الإنسانية تقع ضمن مجال خبرة

الوعي والإدراك، بينما موضوع الرؤيا يقع خلفه، فنحن نختبر ما هو مرئي بمشاعرنا، ولكن حدسنا يشير إلى أشياء مجهولة ذات طبيعة خاصة تعد أسرارا. وإذا ما حاولنا إدراكها بوعينا فإنها تتخفى عن قصد، وكان ينظر على أنها غامضة وخادعة بل أن الفنان نفسه كان يخبّئ نفسه منها باعتبارها منتجا شيطانيا (Deisidaemonia)، ويحمي نفسه بترس العلم وسلاح العقل، ومن ثم استنار الإنسان بالعلم نتيجة الخوف، إن هذه التساؤلات المجهولة التي تنحصر داخل الدماغ الإنساني بشكل عشوائي هي في الحقيقة التي تفتح آفاق العوالم المجهولة أمام هذا العقل الإنساني الجبار، فتبدو لنا الرؤى أقرب إلى أفهامنا وأكثر ألفة .

لقد عاش الإنسان البدائي هذه التجربة في كل زمان ومكان، وكون رؤى لا حصر لها عن هذا الكون المحيط به بعجائبه وغرائبه، وعاش تلك الرؤى الغامضة بين والخوف والدهشة وعبَّر عنها بأساليب عدة كالرسومات الصخرية في (رودسيسا) المنحدرة من العصر الحجري القديم، وهناك بجانبها أيضا صور مذهلة نابضة بالحياة لحيوانات ضمن أطر تجريدية مبتكرة كما أن الطقوس العشائرية والأساطير هي أثر واضح للإبداع البشري في تلك المراحل المبكرة للتطور الإنساني، إذ إنه من المتوقع أن يلجأ إلى الأسطورة ليعطي خبرته في التعبير الأكثر ملائمة، وتلك الخبرة البدائية هي مصدر إبداعه فيمنحها خيالا أسطوريا برؤية تبدو عفوية ومباشرة، وهذا التعبير يظهر ثراء في المحتوى، وعلى الشاعر أن يمتلك مخزونا ضخما من المواد إذا أراد أن يعبّر عن أحاسيسه الحميمية، فيلجأ إلى الخيال واللغة المجازية المعقدة ليعبّر عن مفارقات الأحداث القدرية والأحاسيس المتناقضة كما فعل (دانتي) في تصوير سلسلة

الأحداث في الجنة والنار(Heaven and Hell)، وعلى غوته أن يستحضر المناطق الجهنمية السفلى في العصور الإغريقية القديمة، وكذا (داغنر) يحتاج إلى المجموعات البشرية الكاملة في الأسطورة الشمالية والجرمانية ويضطر (نيتشه) إلى استرجاع التسلل الهرمي ويُعيد خلق وتشكيل تلك الأسطورة القديمة، وأما (دليك) فيخترع لنفسه أشكالا يصعب وصفها و(سبتلر) يستعير أسماء قديمة لمخلوقات جديدة من صنع الخيال، في ظلّ الغياب الواضح للوسطية في هذه السلسلة، فهي إما أمور مهيبة جليلة وإما أمور مهينة سفلية.

إن ما يظهر من الرؤيا هو اللاوعي الجماعي، ونعني به تلك النزعة النفسية الخارقة للطبيعة ومنها تطورت قوة الوعي، وإننا نجد في البنية الجسمية للإنسان أثارا لمراحل مبكرة من مراحل التطور، وكذلك في الروح الإنسانية فإنها تنسجم في تشكيلها مع قانون تاريخ التطور الإنساني، ويتبين لنا هذا أحيانا في حالات غياب الوعي كما يحصل في الأحلام، وفي حالات التخدير والجنون، إذ تطفو على السطح حالات نفسيه تستعيد المستويات البدائية للتطور النفسي لتاريخ الإنسان، كما تبدو هذه التجليات أحيانا في بعض الآثار الأدبية كما في (فاوست) (لغوته)، فهي تُعتبر تعويضا عن موقف الوعي لديه، ولا شك أنَّ الشعر العظيم يكتسب قوته من حياة الجنس البشري. وبالتالي، فإنه يفقد معناه إذا حاولنا اشتقاقه من عوامل شخصية عندما تصبح حالة اللاوعي خبرة حية وتستشرف حالة اللاوعي الجماعي في ذلك العصر، وبهذا، فإنّ الفنان يتجاوز عصره لا من باب التعالي، بل من باب أن الحاضر يظل من الصعب الرّهان عليه.

الفصل السادس

نظرية الدراما والمجتمع

الفصل السادس

نظرية الدراما والمجتمع

يُعدّ المسرح مؤسسة اجتماعية، إذ يجتمع الناس ويتفاعلون عن طريق نشاطاته، ويحدث ذلك على مستويين مختلفين، ففي الحالة الأولى يجتمع مجموعة من الناس لمناقشة المسرحية وإنتاجها وإجراء البروفات والتحضير لتقديمها، ويُعد المسرح في هذه الحالة مؤسسة مغلقة، إذ يُسمح فقط للناس المعنيين بالعمل في المسرح بالمشاركة، وهم المخرج والممثلون والنجارون والمنظفون ومقدمو الدعم المالي أو المنتجون، ففي مسرح الذخائر(Repertory) (مسرح تقدم فيه فرقة دائمة عدة مسرحيات في موسم واحد، بدلا من مسرحية واحدة يُعاد تقديمها طوال الموسم) من المحتمل أن يتكون المجتمع المسرحي من 50- 100 شخص، أما في الحالة الثانية، فإنّ المسرح يُعتبر مؤسسة مفتوحة، بالرغم من طلب الجمهور لدفع رسوم الدخول لمشاهدة العرض المسرحي. ونظريا، فإنّ المجتمع الذي يخدمه المسرح -في الحالة الثانية- هو مجتمع واسع مثله مثل المجتمع الحقيقي الذي يكون خارج المسرح نفسه، ولكن على صعيد التطبيق والواقع، فإن ذلك ليس هو الأمر، فجميع المؤسسات الاجتماعية لها أحكامها في العضوية وحريات المسؤولية والمكافأة، وأن لكل مؤسسة اجتماعية نوعا من أنواع التنظيم الذي يؤدي إلى تحقيق أهدافها ويؤدي وظائفها ويحمي معاييرها ويضمن استمرارها وتواصلها المستقبلي، والمسرح لا يُستثنى من هذه القاعدة، فبعض هذه الأحكام واضحة جدا عندما نعتبر المسرح مؤسسة مقتصرة على العمال المتجمعين لإنتاج المسرحية، إن العضوية تكون

مفتوحة لعدد صغير من الأشخاص المؤهلين، وتُعتبر المكافآت الملموسة وغير الملموسة، مسألة نسبية في العمل المسرحي، إن الكثير من هذه الأحكام تتعلق باستئجار مبنى المسرح وإبرام العقود القانونية بين شركات المسارح ومالكي مباني المسارح، فهذا الاتصال بين أصحاب شركات المسارح والمجتمع المحلي يؤكد على دور المسرح الاجتماعي والتجاري في آن واحد، ويتم أيضا التعاقد مع الممثلين للظهور في كل الأدوار التي يتقاضون لقاءها مبلغا يتفق عليه في وقت سابق، ويتم التعاقد مع شركات التأجير لاستئجار الأزياء والمناظر المسرحية وكل ما يتعلق بعرض المسرحية؛ ولكن لا يمكن تضمين هذه المفاهيم في عقود قانونية، فالممثل مثلا يمكن أن ينفذ عقده حرفيا ويتواجد كل يوم في الوقت المناسب ويحفظ أدواره، ويظهر في كل أداء، لكنه يمكن أيضا أن لا يعمل بالنشاط والحيوية والاهتمام الدؤوب المطلوب أو المتوقع منه، فهو قد يتصرف بأنانية دون مراعاة للممثلين الآخرين، وإن الفرقة ككل تعتمد على المدير وموظفي الصحافة الذين يعملون بجد لتعزيز الأداء والدعاية له من أجل اجتذاب الجمهور، وثمة قواعد وقوانين خاصة تتعلق بطريقة التعامل بين الممثلين والناس الآخرين الذين يعملون في إعداد المسرح وتجهيزه حسب الأصول الفنية، فوظيفة عامل الكهرباء لا تقضي- أن يخبر الممثل كيف يمثل ويؤدي دوره وليس بمقدور الممثل أن يخبر الكهربائي أيضا كيف يضيء المنظر لأن هذا الانسجام سوف يختل إذا حاول كل منهما التدخل في عمل الأخر؛ لذا يمكن القول إن الكائن المسرحي الحي يعمل على إطارين أولهما الإطار التعاقدي الذي يتعامل مع الأمور كساعات العمل والمدفوعات...إلخ، والثاني هو إطار معقد، وهو عبارة عن منظومة متشابكة من العلاقات الشخصية والجماعية التي تعتمد على فهم المكان في المجتمع وعلى حس

المسؤولية نحو العمل، واحترام الزملاء وتحملهم، وفوق كل ذلك مجموعة القيم المشتركة والتي تُسهم كلها في عمل الجماعة، فعندما تنهمك المجموعة على أساس تجاري بحت ويؤدي الممثلون واجباتهم من أجل الكسب المادي أو الثناء الشخصي، فإنَّ مستوى القيم المشتركة تكون متدنية جدا، وسوف تخضع القيم المسرحية والإنتاج لنزوات الممثل والمخرج وأهوائهم.

وكما قلنا آنفا بأنّ المسرح هو شكل من أشكال الفن و الأدب، وهو أيضا مؤسسة اجتماعية (Social Institution)، فعبر تفضيل نمط معين من التمثيل وقواعد أدبية (Etiquette) معينة من الاستقبال، فإنَّ الوضع المؤسسي للتمثيل يركز على معنى النص الدرامي ويسهِّل انتشار ذلك المعنى عن طريق النشاطات الجماعية للجمهور، وأنَّ الحياة الاجتماعية والسياسية للمسرح- مكان عام للاجتماع- هي بحد ذاته مهمة للاهتمامات الأدبية الحصرية للنصوص وتأملات معاني هذه النصوص، وبسبب قدرة المسرح على خلق الحياة الاجتماعية القوية ومساندتها، فإن المسرح يُعد عملا مهرجانيا وسياسيا في نفس الوقت، بالإضافة إلى كونه أدبيا – أي هو مكان للاحتفال ونقد الحاجات الإنسانية والسياسية للمجتمع.

فالمادة المفضلة لمناقشة موضوع المسرح والمجتمع هي الإطلاع على الأدب المسرحي في عصر النهضة الإنجليزي؛ لأن المسرح في ذلك العصر لعب دورا مهما في الحياة الاجتماعية والسياسية، فمنذ ظهور المسرح الحديث تركزت وظيفة المسرح في تحقيق أهدافه الاجتماعية والسياسية، وعلى أية حال ففي عصر النهضة البريطانية كان المسرح يؤدي دوره

الاجتماعي والسياسي، وله تأثير كبير على المجتمع، وأن الأدب المسرحي أو الدرامي الذي أُنتج في هذا العصر احتفظ بقوته وتأثيره الفاعل على المسرح السياسي، فدور المسرح الاجتماعي في عصر النهضة يختلف كثيرا عن دوره في العصر الإليزبيثي واليعقوبي (Jacobean)، إذ كان المسرح في هذين العصرين مقتصرا على فئة محددة من الناس والمؤسسات.

أما في عصر النهضة فقد أبدع وليم شكسبير(William Shakespeare) في تقديم المسرحيات الخالدة التي ما زالت تزودنا حتى الآن بنظم العلاقات الاجتماعية والسياسية التي تحكم الناس في ذلك الوقت والآن، ولا نستطيع في هذه المقالة القصيرة استعراض جميع مسرحيات شكسبير للدلالة على المسرح الاجتماعي والسياسي وأثره في عصر النهضة، ولكن نريد أن نتناول مسرحية (هاملت) كمثال واضح على تقديم الجريمة السياسية والاجتماعية على خشبة المسرح، وقد تحدث هذه القصة – أي قصة هاملت- في أي مجتمع وفي أي زمان، فقضية الصراع على السلطة قضية قديمة حديثة، وما زالت تُمارس حتى يومنا هذا، ولكن جاءت مسرحية هاملت لتنير الطريق وترسم صورة واضحة لما قد يحدث في الخفاء من صراعات اجتماعية وسياسية بين الأشقاء والأقارب، وعادة ما تُرتكب الجرائم في مثل هذا الصراع، ومن هنا جاءت أهمية المسرح في تعريف الناس بالقضايا الاجتماعية والسياسية التي تُرتكب في السر. فالمسرح إذن أداة رائعة في الكشف عن المستور في العلاقات الاجتماعية والسياسية.

ومن هنا، فالتقاليد الجماعية تعطي دفعة قوية لظهور الأشكال الدرامية المختلفة، التي تقدم النظم الاجتماعية والسياسية بطرق نقدية رائعة، وأول نقد سلبي أو انتقاد رسمي قوي، منوط بالحقائق الأيدولوجية، وانعطاف النخبة نحو الاستقلالية أخذ يمزق الجوهر التقليدي النموذجي للأدوار الاجتماعية وإنتاج مسرحيات عامة ذات أبعاد ونزعات ملكية.

والعلاقة بين المسرح والمجتمع- في الحقيقة- بدأت زمنيا عندما تبنت أوروبا الصناعية الرأسمالية فلسفتها وحراكها الاجتماعي الإصلاحي الذي تحقق على مراحل، وامتد ذلك من عام 1820 ولغاية عام 1920، وعندما ظهرت الدولة القومية واشتد الصراع بين طبقات المجتمع، بدأت تظهر الديمقراطية الليبرالية في عدد غير قليل من الدول الأوروبية، وأثناء ذلك بدأت المؤسسات الاجتماعية بالظهور التدريجي وأخذت تؤثر في حركة الديمقراطية، وبدأت قي إنشاء المسارح وتبني تقديم العروض المسرحية التي تعزز النموذج الأرسطي في المسرح، وهو النظام الذي يجعل النظام السياسي والفكري قيمة مطلقة لا تخضع للنقد ولا ترتبط بأية ظروف أو متغيرات تاريخية.

وبعد عام 1920 بدأت الظروف تتغير، إذ ساق البحث عن استراتيجية مناسبة لتولي السلطة في المجتمعات الأوروبية، إلى تكوين منظمات مستقلة مثل النقابات والكنائس والمدارس، وذلك للتأثير على المجتمع كل على طريقته، وهذا يتطلب من كل هذه المنظمات المستقلة إعادة الكتابة الدرامية طبقا لأيدولوجيه مادية جدلية بحيث تجعل من المسرح أداة تغيير مهمة للمجتمع.

وأثر المسرح لا يقتصر على كونه جنسا أدبيا وحسب، بل هو أداة فاعلة في تمكين الناس من إحداث التغيير في المجتمع، وظهرت تجربة مسرح المقهورين في الستينات من القرن الماضي على يد المخرج البرازيلي (أوغستو بول) الذي تأثر بالوضع السياسي في أمريكا الجنوبية التي ظهرت بها الديكتاتوريات العسكرية التي كانت تمارس القمع السياسي واضطهاد الناس، لذا لجأ الناس إلى المسرح للتعبير عن آرائهم ومحاولة للتغيير، وإبراز الوعي السياسي للجمهور، ولأنَّ المسرح فعلا جماعيا، ثمة رابط قوي بينه وبين المجتمع، فهو تعبير حر عن الإنسان الحر.

ولا يمكن لمواطن الضعف في المسرح العالمي أن تُعلّل سبب أفول الشكل التراجيدي في المسرح الحديث وانهياره، فقد كان ذلك جليا في الأعمال الأخيرة لكل من (ميلر Miller) و(وليمز Williames)، ولكن المشكلة أكبر من ذلك، إذ تكمن في الغياب الحيوي للقوة في حياة الأبطال، إذ كان (وليلومان Wllyloman) ضحية تراجيدية بالإضافة إلى ضحايا آخرين، أما (ستانلي كواسالسكي Stanley Kowaslsky) فهو يعتبر نفسه طاغية ولكنه محب للآخرين، ويُعد نفسه ملكا على جيرانه المحيطين به، و (إيدي جاربون Eddie Garbone) كان ضحية تراجيدية أخرى، وإذا كان البطل البرجوازي متجانسا ومتماسكا بشكل كبير ليصبح تراجيديا، فإنَّ بطل الطبقة العاملة منفصل تماما عن مصادر القوى العاطفية، إن القوة محددة بشكل كبير في مداها، لتثير أي مقارنة حقيقية مع تراجيديا عصر النهضة، وتاريخيا فإنَّ لحظة التراجيديا البولتارية في الأدب الأمريكي تشير إلى فشل أي نوع

من الثورة التي تحدث بدءا من الإشارة إلى الجروح العميقة وخسارة الثورات العنيفة. وفي منتصف القرن العشرين عندما وجدت مجتمعات صناعية مميزة من طبقة العاملين في حقل المحاماة، كانت تخلو من روح الثورة. وعليه، فإن روح الشعب الباحثة عن الفرص الفردية والمصالح الشخصية، وفي ظل الظروف العالمية للحرب الباردة فقد تقلص الحديث الراديكالي عن دور المسرح الاجتماعي، ولكن القوة التراجيدية لذلك الفشل في الدراما قد انخفض عند بروز المدرسة الواقعية.

وعندما ظهر ذلك الحوار الراديكالي في الستينيات، فإن الطبقات الأمريكية العاملة، باستثناء السود، كانت مجتمعات صناعية إلى حد كبير، ولكن لا يمكن التغاضي عن الحرب الفيتنامية التي أثرت على موضوعات الدراما في المسرح الأمريكي، ولقد ساعدت هذه الطبقة العاملة - ضمن طبقة المثقفين الشابة المنعزلة- بشكل بسيط على إثارة الثقافة المقابلة المنتشرة وهي الثورة على البرجوازية، ورفض القوة الإمبريالية والعسكرية.

إن زيادة حدة الأساليب الثقافية قد أعطت بُعدا جديدا للدفاع عن الحداثة في الغرب، وفي المسرح تحديدا، وأصبحت الواقعية الدراماتيكية، فجأة، من الطراز القديم، وقد فشل (وليمز Williams)، و(ميلر Miller)، و(ألبي Albee) في تبني الأشكال الحديثة للمسرح التي اقترحها (برخت Brecht)، و(براندلو Pirandello)، و(بكيت Becket) في المسرح الملحمي الذي يدعو إلى تأسيس الفعل المسرحي وتوجيه أحداث العرض، ولكن كاتب المسرحيات الذي قام بذلك، والتي عاشت أعماله مع الثقافة المغايرة التي ترعرعت بها، هو

(سام شيبردSam Shepard)، ومع توجهه نحو الطبيعية (Naturalism) في نهاية السبعينيات، فإن موضوعات أعماله جعلته أكثر كُتَّاب المسرح الأمريكيين اكتمالا منذ (أونيلO'Neill)، ولقد تبنى شيبرد الدروس الدراماتيكية لمبدأ برخت وأسلوبه العجيب في المسرح وتبنى منهج (جينتGenet) في الهوية والصورة الخيالية، وقد أُدخل الشكل التراجيدي الكوميدي (لبيكت) إلى الثقافة الأمريكية لاسيما الجيل الذي ينتمي إليه.

ومن معاصريه الذين استخدموا الشكل التراجيدي الكوميدي هما (كوبيت Kopit) و (مامت Mamet)، ولكن (سام شيبرد) هو الذي ورث بشكل رئيس الإحساس التراجيدي لأمريكا في القرن العشرين، والعلاقة بين التراجيديا والحلم الأمريكي، أما (أونيل) فإنه ينتمي للتقليد الميلودراماتيكي الذي يمتد في الماضي إلى (بوشولتBoucicawlt)، وعلى نحو مساوٍ، فقد استخدم (أونيل) التراجيديا رغم أنها تتناقض مع الحلم الأمريكي، وذلك بالتحرك على خشبة مفتوحة في مسرحياته الأولية للموقف (مكان، زمان)، ولكن أعماله- التي تمتد من الوسط الغربي إلى كاليفورنيا والجنوب الغربي- تحاول ملاحقة تلك التوسعات الكبيرة للخبرة الأمريكية، والتي غابت طويلا عن المسرح في القرن العشرين، وبعدد قليل من المسرحيات الأولية يقوم (شيبرد) باستخدام المواقف الداخلية (الزمان، المكان)، وإن استخدامه للمساحة الدراماتيكية يكون في امتصاص الداخل للخارج واستيعابه، سواء كان ذلك في برية ووحشية الشتاء في الحركة أو المرتفع المجاور لغرفة الفندق في مسرحية (غبي من أجل الحب) (Fool for love) أو في المزرعة في مسرحية (لعنة الزجاج الجشع) (Cussed

the Starving Glass) ثم يدخل في مسرحيات أخرى، لإعادة اكتشاف الرومانسية في الفضاءات الواسعة لأمريكا، والتي تضعه على خط مساوٍ مع كل من (هنري ديفيد ثورو Thoreau) و (ألبي) و(أونيل) و و(إيتمان Whitman).

ويتبنى (شيبرد) موضوعات الكوميديا التراجيدية المفتوحة، التي تجعل من القدر قوة خارجية غير معروفة للخاصة، واستطاع تقدير قوة القدر رغم أن مقاييسه أسطورية، بيئية وثقافية بشكل كبير، ونادرا ما تكون ما وراء الطبيعة، وعلى نحو مشابه، تكتسب اهتمامات شيبرد الثقافية دفعة قوية من مسرح (بيكت)، ويجب أن لا يكون هذا الأمر مفاجئا، فلقد اعترف (شيبرد) باهتمامه بطرق تدخل الطفولة في حياة البالغين، وعلى نحو متساوٍ من الاستمتاع بالطبيعة الحركية والانتقال إلى الخبرة والتجربة الأمريكية التي تُعتبر جزءا من حياته، ولعله كان أول كاتب مسرحي للمنزل المتحرك (Mobilehome)، وفي هذا المجال، تأخذ المسرحية الوجودية (ديدجو جوجو Didigo Gogo) في مسرحية (جودت Godot) بُعدا جديدا، إن فشلهم في تمييز العالم الذي يعيشون فيه أو تذكر ماضيهم الخاص ماهي إلا سمات تعطي (شيبرد) إشارات ثقافية وأسطورية، وإن للمسرح المفتوح لبيكت بعض المميزات الواضحة في هذا المجال، ولكن المزرعة في مسرحية (لعنة الزجاج الجشع) لها تجربة مميزة خارج نطاق ضواحي كاليفورنيا الجنوبية، والحلويات التي يضعها (ويستون Weston) في الثلاجة الفارغة لها ميزة خاصة في أيدي (تيلدن Tilden) بمسرحية (الطفل المدفون Buried

Child)، كما أن (شيبرد) يعطينا بعض الإشارات الخارجية للفشل في الهوية والذاكرة، ونستطيع أحيانا قياس ما تراه الشخصيات وما تفعله.

وفي النهاية، يُعد المسرح أداة اجتماعية مهمة في المجتمعات الحديثة، وهو أداة رئيسة في إحداث التغيير الاجتماعي، ولا يقتصر أثره على تسلية الناس وإمتاعهم، بل يتعداه إلى قدرته على تطوير العمل الجماعي ونقد المجتمع وإبراز عيوبه، فالمشاهد الذي يتابع العروض المسرحية بشكل دائم تتوسع عنده دائرة المعرفة الثقافية والاجتماعية ويستطيع أن يتعامل مع المواقف الاجتماعية التي قد توجهه بكل ثقة واقتدار، فالمسرح إذن يختصر المجتمع بمساحة لا تزيد عن مئة متر مربع، فالمتفرج يستطيع عن طريق تكوين صورة حية لما قد يحدث أمامه وخلفه، فالصور الاجتماعية التي يقدمها الممثلون على خشبة المسرح ما هي إلا مرآة للمجتمع، تعكس العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع، وتنبه الناس للقضايا المستورة في المجتمع بالإضافة إلى دخول المسرح في علم النفس الاجتماعي للفرد والجماعة على حد سواء.

الفصل السابع

نظرية الدراما وعلم الجمال

الفصل السابع

نظرية الدراما وعلم الجمال

رغم أن مصطلح علم الجمال (الاستيطقا Aesthetics) ظهر في القرن الثامن عشر على يد الفيلسوف الألماني (جوتلب بومجارتن)(1714-1762) الذي ربط الفنون بالمعرفة الحسية، وهو من أتباع الفلسفة الديكارتية، إلا أنه يمكن القول إن هذا العلم قد نشأ مع نشأة الإنسان الأول، وهذا ما تؤكده الزخارف والرسومات الموجودة على اللقى الأثرية التي اكتشفها علماء الآثار في جميع أنحاء العالم، مثل الأواني الخزفية (Pottery) والتماثيل (مجاهد،1990)، وكان هذا العلم أيضا مطروقا منذ عهد اليونان كأفكار متفرقة عند (أفلاطون) و(أرسطو) و(كزينوقراط)، وفي عهد الرومان مثل (شيرون)، وأول ما ظهرت كلمة (ِAesthetics) كانت تعني الإدراك الحسي- للعالم الخارجي، ويعود أصل هذه الكلمة إلى اليونانية، وهي مشتقة من كلمة (Aisthesis) التي تعني الإحساس، ويفيد معناها الاشتقاقي "نظرية الإحساس، وتعني باليونانية في آن واحد المعرفة الحسية (الإدراك الحسي) والمظهر المحسوس لإدراكنا والصورة الأولية لحساسيتنا".

هل يمكن تعريف علم الجمال؟ يُستخدم مفهوم (Concept) علم الجمال لوصف مقدار الأحكام (Judgments) والتجارب (Experiences)؛ أي إنّ علم الجمال يتعلق بعملية الحكم على الأشياء (Objects) سواء أكانت جميلة (Beautiful) أو قبيحة(Ugly)، ما الذي يجعلنا أن نصف هذا الشيء بأنه جميل وذاك بأنه قبيح، ذلك هو علم الجمال.

ومفهوم الجمال لا يَقتصر على الأعمال الفنية (Works of Art) فحسب، بل الأشياء الصناعية (Man-made objects) والطبيعية (Nature)، فيذهب كثير من الناس في رحلات خاصة لمشاهدة المناظر الطبيعية (Landscapes) مثل مناظر الجبال والأنهار والمناطق الزراعية والريفية، وقد نجد الجمال أيضا في امرأة جميلة أو عصفور يغرد لحنا جميلا .

وتذوق الجمال الطبيعي لا يقف عند مشاهدة المناظر الطبيعية، فتذوقنا للمناظر الطبيعية قد يشمل أيضا الاستمتاع بخرير الماء الساقط من أعلى الجبال أو بصوت العصافير الجميلة إلى جانب متعة النظر إلى المناظر الطبيعية، وقد يستمتع الإنسان كذلك برائحة العشب والتراب بعد تساقط الأمطار أو رائحة أشجار الصنوبر أو ملامسة العشب الناعم(Soft Grass)، إذن فنحن نستخدم جميع حواسنا الخمس عندما نتذوق الجمال كما يلي:-

حاسة السمع: الموسيقى، صوت الماء، تغريد العصافير...إلخ.

حاسة النظر: مشاهدة المناظر الطبيعية، لوحة فنية، امرأة جميلة...إلخ.

حاسة الشم: رائحة العطور، الورود، رائحة العشب بعد تساقط الأمطار...إلخ

حاسة اللمس: ناعم، خشن، طري...إلخ.

حاسة الذوق: تذوق الطعام، الشراب...إلخ.

وكلمة جميل(Beautiful) ومرادفاتها لا تُستخدم في الحكم على الأشياء الطبيعية والأعمال الإبداعية فقط، ولكن أيضا للتعبير عن الأشياء التي صنعها الإنسان ولا تعد أعمالا

فنية، فعلى سبيل المثال قد نصف ملابس رجل بأنها أنيقة وجميلة، وكلمة (Pretty) بالإنجليزية تُستخدم لوصف الأشياء التي صنعها الإنسان ولا تعد أعمالا فنية، أما إثبات معادلة رياضية أو حل مسألة صعبة، مثلا، فقد نستخدم كلمة رائع أو ممتاز (Elegant)، أما وصف الناس والحركات (Movements) والأواني الفخارية (Crockery) فقد نعبر عنها بكلمة أنيق (Dainty)، وللتعبير عن الحركة الجيدة قد نقول حركة رشيقة.

إذن مصطلح التذوق الجمالي (Aesthetics appreciation) وُجد خصيصا للوصف والحكم على الأشياء الطبيعية والصناعية بالإضافة إلى الأعمال الإبداعية عن طريق إدراكها بالحواس الخمس.

وليس من الضروري أن نستمتع بالأشياء التي لها خيال في عقولنا، فقد نستمتع بلون الغيوم في الليل أو بصوت الماء المتساقط من أعلى الجبال دون أن يكون لهذه الغيوم أو لهذه الأصوات تمثيل في خيالنا، فالجمال (Beauty) هو في عين المشاهد (Beholder).

وحالة التذوق الجمالي عند الإنسان تتعلق أيضا بالحالة النفسية لذلك الإنسان، لأنَّ بعض الناس يستمتعون بمشاهدة المسرحيات العاطفية، وبعضهم الأخر بالمسرحيات التاريخية أو السياسية، وهذا الاختلاف مرده أحيانا للحالة النفسية التي يتمتع بها الفرد المشاهد، وهناك أيضا دور للعاطفة (Emotion) والخيال (Imagination) في التذوق الجمالي (العشماوي،1980)، خذ مثلا دور الخيال في تذوق أبيات الشاعر الكبير إيليا أبو ماضي وهو يصور لنا مشهد غروب الشمس:-

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

لكنَّما عيناك باهتتان في الأفق البعيد

سلمى بماذا تفكرين

سلمى بماذا تحلمين.

فالخيال يقودنا هنا إلى تخيل مشهد الموت في هذه الأبيات، فالشاعر هنا لا يقصد تصوير مشهد غروب الشمس كما يحدث في الطبيعة بل أراد أن يصف لنا مشهد الاحتضار الذي فيه خوف، وصفرة في الوجه، وعصبة على الجبين، وصمت كخشوع الزاهدين، وأخيرا تحديق العيون في الأفق البعيد، فكل هذه المعاني متعلقة بحالة الاحتضار للميت؛ إذن فعن طريق الخيال استطعنا أن نتذوق جمال أبيات الشاعر إيليا أبو ماضي وهو يصور لنا غروب الشمس، وقد يأتي آخر بخيال جديد ويضيف لنا معلومات جديدة مغايرة لمشهد الاحتضار كلقاء خاص بين الشاعر وحبيبته مثلا، فلقاء الحبيب بحبيبته فيه خوف وصفرة في الوجه وتحديق في العيون، وعندما شاهد حبيبته بهذه الحالة سألها: "سلمى بماذا تفكرين؟ سلمى بماذا تحلمين؟" وكأنه يقول لها: ماذا جرى يا سلمى! أخبريني، فجمال التذوق هنا يرتكز على إطلاق العنان لخيالاتنا والتخلص من جمود التفكير الذي يفسد جمال الأعمال الفنية.

وقبل أن نقدم تعريفا لمعنى علم الجمال لا بد من طرح السؤال التالي: ما هو الجمال؟ لماذا يختلف الناس في الحكم على جمالية الأشياء؟ فهذا يقول عن هذه اللوحة الإبداعية جميلة جدا، وذاك يقول قبيحة، إن الاختلاف يعود إلى التذوق الذي قد نسميه الحدس أو البديهة(Intuition)، فإذا اختلف اثنان على جمال منظر ما فإن حدس كل منهما يختلف عن الأخر.

والتذوق الجمالي عملية شائكة تتداخل فيها العوامل العاطفية (Emotional factors) والعوامل العقلية (Intellectual factors)، ويسمى العنصر العاطفي (Emotional element) عادة المتعة الجمالية وتتفاوت المتعة الجمالية من المتوسط إلى الحماس المذهل (Rapturous enthusiasm)، ومن الأهمية بمكان أن لا نغفل أيضا الاستجابة السلبية للجمال، فقد تكون الأعمال الفنية الإبداعية والأشياء الجمالية الأخرى بشعة (Ugly) بدلا من أن تكون جميلة، وتثير نقيض المتعة ولكن بدرجات متباينة، قد تبدأ من كره خفيف إلى اشمئزاز مطلق (Utter disgust)، وتظهر المتعة الجمالية عند جمهور المسرح في الرغبة في مواصلة أو تكرار المشهد، وهناك مثال آخر على إبداء المتعة نجده عندما يطلب الجمهور من المغني إعادة مقطع من مقاطع الأغنية التي يستمعون إليها، ويندرج ذلك أيضا على نقيض المتعة عندما يطلب الجمهور التوقف أو التخلص السريع من ذاك المشهد.

أما إثارة العاطفة عند الجمهور، فتثير بهم -بدرجات متفاوتة طبعا- الحزن (Sadness)، والغضب (Anger) والحب (Love) والتسلية (Amusement)...إلخ. فالتراجيديا

(Tragedy) تثير الشفقة (Pity) والخوف عند المشاهدين، ورغم ذلك يجد المشاهد متعة في متابعة مَشاهِدِها، لذلك فإنّ القيمة المقبولة للتذوق الجمالي يجب أن تفسر كلّا من المتعة الجمالية والتجرد الجمالي (Aesthetics detachment) مع عدم إغفال العنصر العقلي (Intellectual element) في الاستجابة الجمالية، وغير ذلك لا نقدر أبدا إعطاء أي تفسير للحكم الجمالي، ويصبح الخلاف الجمالي (Aesthetics disagreement) متعذرا.

ونتيجة لتعدد الآراء والأفكار حول ماهية الجمال الحقيقة فقد اختلف الفلاسفة والمفكرون حول تعريف علم الجمال بصيغة نهائية مقبولة من جميع الأطراف، فكل واحد منهم عرَّفه استنادا إلى اتجاهه الفلسفي ومذهبه الفكري ونظرته الجمالية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بلب نسيجه الفكري، فمنهم من عرَّفه اعتمادا على المعنى الحرفي لكلمة (Aesthetics) وآخر اعتمادا على مفهوم الجمال والقيم الجمالية، ومجموعة أخرى اعتمادا على مفهوم الفن وغايته (شيخي، 2003).

مقاييس علم الجمال

يخضع الحكم على جمالية الأشياء لاعتبارات عديدة ومتنوعة وأن قياسها ليس بالأمر السهل لإرضاء الأطراف كافة، ولكن هل يمكن أن يبقى الحكم الجمالي بدون رقيب ولا حسيب، ونترك الأمور لأهواء الناس وتقديرهم الشخصي- المعتمد على الحدس والبديهة وحسب، نعتقد أن ترك الأمور للأهواء والتقديرات الشخصية لا تفيد العملية الجمالية المتمثلة بالأعمال الفنية الإبداعية، بل بالعكس قد يكون تركها بدون مقاييس مِعْولا هدَّاما للإبداع الفني عامة.

ولولا وجود معايير جمالية عامة وموازين خاصة تضبط الفكر الجمالي والتقدير الجمالي لما أُجريت المسابقات الفنية التي هدفها الأساسي هو تقدير هذه الأعمال لرفع مستوى الأعمال المقدمة، فمهرجان (كان) السينمائي السنوي أكبر مثال على ذلك، ففيه يتم تقييم الأعمال بطرق ومقاييس متفق عليها تخدم العملية الجمالية عن طريق تأصيل قواعد وإجراءات الحكم على الأعمال السينمائية بشكل خاص والفنون الإبداعية بشكل عام.

ومن أشهر العلماء الذين اهتموا بوضع مقاييس لعلم الجمال هو العالم والفنان الإنجليزي(وليم هوجارت)(1697-1764) الذي وضع الأساس لصفات العمل الفني الجميل، وذكر تلك الصفات في كتابه الشهير"تحليل الجمال"(برجاوي، 1981)، ومن أهم هذه الصفات التي تميز العمل الفني وتجعله عملا جادا ما يلي:-

أولا: التلاؤم (Fitness)

يعتبر التلاؤم أو التناسب كما يسميه بعضهم من أولى مقاييس الجمال، لأنه جد هام وجوهري(Essential) للأعمال الفنية كافة، فعن طريقه يمكن تحديد ملامح الجمال، ففي البناء – مثلا – من الضروري أن يكون هناك تلائم بين حجم النوافذ وحجم البيت، وحجم الأعمدة مع الارتفاع وهكذا، فتلائم المسافات يضفي على البيت الجمال، والتلاؤم أيضا أساسي في الشعر والموسيقى، ففي الشعر يجب أن يكون تناسب من حيث الشكل بين شطري البيت الواحد، وتلاؤم الألوان مهم جدا في اللوحة الفنية، ووجود التلاؤم المناسب للألوان يقدم تفسيرا للحكم الجمالي، وفي العمل المسرحي يجب أن يكون تلاؤم وانسجام بين عناصر العرض، فالعرض هو التناغم في عناصر العرض بصورة متوافقة توحي بوحدة العمل المسرحي.

ثانيا: التنوع (Variety)

والتنوع أيضا في الأعمال الفنية عاملا ضروريا مهمّا، لأن المماثلة في الأعمال الفنية تؤدي إلى الملل والرتابة أحيانا، وفي مجال المسرح نجد التنوع ظاهرا عند الكاتب المسرحي الشهير (وليم شكسبير)، حيث نجد في كل مسرحية من مسرحياته فكرة جديدة تجدد فكر المُشاهِد وتبعد عنه الملل والرتابة، حتى أن مبدأ التنوع موجود أيضا –عند (شكسبير)– في المسرحية الواحدة، فإذا نظرنا إلى مسرحيته الشهيرة (هاملت) نلاحظ أنها لا ترتكز على

موضوع واحد (Theme) بل يتضمن عدة مواضيع مشوِّقة تجعل المُشاهِد والقارئ والناقد مبتهجا ومسرورا بتلك الأفكار المتنوعة فيها.

ثالثا: التدرّج (Regularity)

والتدرج أيضا مقياس آخر من مقاييس الجمال، ويقصد به عدم الانتقال المفاجيء من لون ما إلى نقيضه ومن شكل إلى عكسه دون أن يكون هناك تدرج في عملية الانتقال هذه، فالتدرج في الانتقال من مشهد إلى آخر في الأعمال المسرحية ضروريٌّ جدا لربط الأحداث بعضها ببعض، حتى يجد المُشاهِد المتعة فيها، وإهمال هذا التدرج في الأعمال الفنية يجعله ناشزا وتشمئز منه النفوس، وإذا أراد الفنان الروعة والإبداع عليه الاهتمام بهذه الصفة الجمالية.

رابعا: البساطة (Simplicity)

يتركز جمال العمل الفني على البساطة وعدم التعقيد أحيانا، لذلك عَدّ عددٌ غير قليل من النقاد بيت المتنبي:

ما كلّ ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

من أجمل أبيات الشِّعر العربي، واستندوا في ذلك الحكم على البساطة وقوة المعنى؛ إذن فالتعقيد الزائد عن حدّه يؤثر في تذوق العمل الفني.

خامسا: التعقيد (Intricacy)

ولا يقصد بالتعقيد، ها هنا، المناقض للجمال، بل الذي يعطيه ناحية جمالية مخالفة للبساطة، لأنَّ بعض الناس يميلون إلى الأشياء المعقدة ولا تعجبهم الأشياء البسيطة، وهذا عائد للحالة النفسية عند الفنان والمُشاهِد؛ لأن أساس التعقيد في الفن سيكولوجي، وتذوقه أيضا سيكولوجي، ومن الأعمال الفنية الشهيرة التي رأى فيها النقاد تعقيدا هو تصميم الفنان سلفادوري دالي لأريكة على شكل شفتين مكسوتين بأحمر الشفاه، ومن المذاهب الفنية التي اتخذت من التعقيد مبدأ لها هما الرمزية والسريالية، مما أوجد خلافات كثيرة بين النقاد حول تفسيرها وتأويلها، ويعتمد تذوق الأعمال المسرحية ذات الطابع المعقد على مدى فهم الجمهور لمعنى التعقيد والغرض منه.

سادسا: المبالغة (Exaggeration)

لا شكّ أنّ سبب ظهور مقياس المبالغة للحكم على الأعمال الفنية يعود إلى ملل المتذوق من تركيز الفنانين على صفة واحدة لأعمالهم، فاتجه بعض الفنانين إلى المبالغة في أعمالهم لإبراز سمات محددة تثير فضول المتذوق وتجلب انتباهه إلى الأشياء المبالغ فيها، كما فعل مصورو الرومان القدماء عندما صوروا السيد المسيح –عليه السلام-بحجم يزيد ثلاث أو أربع مرات عن تلاميذه، والهدف هو إبراز الضخامة والعظمة له.

إن المقاييس السبعة التي ذكرناه لا تنطبق على جميع أذواق الناس، أي ليس كل بسيط جميل، وكل مبالغ فيه أو ضخم جميل، فبعض الناس يجدون الجمال بعكس هذه الصفات، واختلاف أذواق الناس وعدم اتفاقهم على مقاييس محددة لعلم الجمال إنما يعود إلى تفاوت الأذواق عند الناس، فهناك تفاوت في القدرة على الاستمتاع بالأعمال الفنية، فنظرة المُشاهِد إلى ما أنتجه الفنان تختلف من شخص إلى آخر، وهذا يعود إلى اختلاف الخبرات بين المتذوقين، لأنَّ الله -عز وعلا- خلق الناس بطبائع وخبرات مختلفة لا يتساوى بها اثنان، ومن هنا برز هذا التفاوت في تذوق الأشياء والحكم على جماليتها.

الفصل الثامن

نظرية الدراما والإبداع الفني

الفصل الثامن

نظرية الدراما والإبداع الفني

مفهوم الإبداع

في اللغة بدع الشيء: اخترعه وصنعه لأعلى مثال، وأبدع الشيء أنشأه وعده بديعاً، والإبداع هو عند الحكماء إيجاد شيء غير مسبوق بمادة ولا زمان (المنجد في اللغة، 1969)، أما في اللغة الإنجليزية فهي مشتقة من كلمة (create) المشتقة من الكلمة اللاتينية (Creave) التي تعني "يوجِد" أو يستحدث وهو أصيل (وهبة، 1996).

ولأن مفهوم الإبداع يتعلق بعلم النفس، فقد حاول علماء النفس في الربع الأول من القرن العشرين دراسة وعرض أبعاد الإبداع التي عرضها كل من جالتون وفرويد، حيث درسوا العمليات العقلية الكامنة في التفكير الإبداعي وحضورها في القدرة على حل المشكلات (نظمي، 1985)، وفي الاصطلاح فإن الإبداع هو النبع الأصيل الذي ينطلق منه العمل الفني (نظمي، 1985)، فيكون معبراً يَصدق على نفسية الفنان وتفاعله مع بيئته بمفهومها العريض، فقد كشف لنا من خلال هذه المعاناة، روعة هذه الأعمال وما تنطوي عليه من أصالة في الخَلق والإبداع. ومن هنا، تأتي أهمية الإبداع في تذوق الأعمال الفنية، فعامة الناس تتذوق الأعمال الفنية ذات الطابع الإبداعي الجديد، الذي فيه لمسة جمالية جديدة تحقق الغاية من الفن، فكل جديد له روح جمالية مختلفة، ومن هذه الفكرة انطلقت الموضوعات التي

تتجدد كل عام، ثم إن إبداع الفنان يعبر عن نفسيته وتفاعله مع المجتمع والبيئة التي من حوله، وكيف يرى الفنان هذا المجتمع من المنظور الإبداعي الذي يتحقق داخل نفسية الفنان؛ لذلك اعتقد (جيلفرد) أن الإبداع (مراد، 1996) يستند إلى سماع مزاجية تدور على التفاؤل أو الثقة بالنفس أو على أن يكون الشخص عصبياً، والنمط المُبدع يتمثل في السلوك المبدع، والسلوك المبدع يؤدّي إلى الاختراع والتصميم والتأني والتخطيط.

والقدرات العقلية هي جزء من الذكاء رغم أنها تقاس باختبارات الذكاء، لذلك فالإبداع ليس في الإمكان فهمه من غير الذكاء، والذكاء مكوَّن من جملة من العوامل وليس من القدرات الإبداعية (وهبة، 1996).

والإبداع هو "النشاط أو العملية التي تقود إلى إنتاج يتصف بالجدّة والأصالة والقيمة من أجل المجتمع" (روشكا، 1989).

ولا شكّ، أن الإبداع الفني لا يأتي بطريقة عشوائية، بل يمر بمراحل مختلفة فالمرحلة الأولى هي الإعداد أو التحفيز، كالرسوم والدراسات الأولية التمهيدية والملاحظة، وهي بمثابة فترة انتقالية بين التحفيز وبروز الفكرة أو الحدس، وتأتي بعد هذه المرحلة مرحلة الكون، وهي مرحلة الامتصاص الشعوري واللاشعوري، والمرحلة الثالثة هي مرحلة الإشراق، وهي عبارة عن لحظة اقتناص الصورة الجمالية، والمرحلة الأخيرة من مراحل الإبداع الفني هي مرحلة التعبير، وهي مرحلة التحقيق؛ أيْ إبراز الصورة إلى حيز الوجود والظهور على الرغم من الحدس الموجود.

ونستطيع القول إن الإنسان المبدع هو ذلك الشخص القادر على إدراك الروابط الخفية بين الأشياء، فقد يثير منظر شجرة عوامل الإبداع عند الفنان ليُخرِج لنا عملاً فنيّاً رائعاً من هذا المنظر الذي قد يبدو عادياً لغير الفنان المبدع، ومن هذا المنطلق تخرج الأعمال الإبداعية من تصور الفنان لذلك المشهد أو الفكرة، وعندما يتضمن العمل الفني لمسة إبداعية، تجعله خالداً ومرغوباً في عيون النقاد ومتذوقي الفن.

وانطلاقاً من هذا المفهوم للإبداع أرى أنه لابد من صفات يتمتع بها المبدع حتى تجعله قادراً على الإبداع، لأن الإنسان الذي يوصَف بالإبداع تراه يختلف عن غيره من الناس، وأن هذه الاختلافات تكمن في طريقة التفكير والأحاسيس وطريقة النظر إلى الأمور من النواحي الإبداعية، إذن فهناك دوافع خاصة تدفع ذلك الشخص دون سواه على الإبداع وتجعله يهتم بالنشاط الإبداعي ولا يتجه إلى أي نشاط آخر مثل المجال العقلي أو العمل الاجتماعي، لذلك لا يكون الإبداع إلا بدوافع خاصة، وتأخذ هذه الدوافع أشكالاً عدة لدى المبدعين كالطاقة الزائدة والحماس والحساسية والانفعال والاهتمام بما هو غامض ومثير، ومن أهم هذه الدوافع هو دافع الاستقلال في التفكير، وهذا الدافع يقود المبدع إلى التفرد والتميّز، والتحرر من النزعة التقليدية في البحث عن مصادر الصدق واليقين، ومن خلال هذا الدافع أيضاً يستطيع المبدع استغلال إمكانياته العقلية والإبداعية دون تأثير من أحد، مما يؤدي إلى تكوين صور جديدة يتجلى فيها الإبداع أيما تجلّي، أما الدافع الآخر لدى المبدع فهو النزعة الخاصة أو الميل الفطري نحو تقديم أعمال فنية جديدة ومبتكرة، ورفض التعلق بالأعمال

التقليدية، وهذا دافع مهم، حيث يجعل الشخص المبدع يميل إلى الابتكار وتقديم الجديد الذي يخالف المألوف وما اعتاد على رؤيته الناس، لأن علامات المبدع الإتيان بالجديد اللافت للنظر، وثمة دافع جديد لا يقل أهمية عن الدوافع المذكورة آنفاً هو دافع الإحساس بالمسؤولية نحو المجتمع الذي يعيش فيه، وفي هذا الدافع إحساس اجتماعي، ولا بد من الإحساس الاجتماعي للعمل الفني حتى يكونَ المبتكر ذا قيمة اجتماعية يقبلها أفراد المجتمع، وإذا لم يكن العمل الإبداعي من هذه السمة فهو ليس إبداعا بل هو شيء مختلف عن المألوف، لذا لا بدّ للعمل المُبدِع الالتفات بالشعور الاجتماعي حتى يتم الإبداع ويصبح كاملاً، والإبداع لا يكون بالجدة والطرافة والابتكار فقط، ولكنه يكون أيضاً بتنظيم تلك العناصر وفق الإحساس بالمسؤولية الاجتماعية للفنان المبدع، لذلك فقد ميّز (روجرز) بين نوعين من الإبداع.

وهناك دافع مهم أيضاً يتصل بالتذوق المعقّد، وهذا الدافع يتعلق تعلقاً كبيراً بميل المبدع نحو الأشياء المُعَقَّدة والمركَّبة والعمل على معالجتها، وهذا الميل يساعد المبدع على ابتكار أشياء جديدة ويُنِم عن ارتباط إيجابي بخصائص الشخص المبدع، ويساعده أيضاً على تميّزه عن غيره من المبدعين.

مراحـل الإبـداع الفني:

حـدّد نظمي (1985) عوامل النشاط الإبداعي بالعوامل الآتيـة:

أولاً: الطلاقة أو التلقائيـة بالتعبير:

لا شك أن المبدع يجب أن يتمتع بالطلاقة والتلقائية في التعبير حتى ينتج عملاً جديداً مميّزاً، لأن التلقائية الفنية هي التي تؤدي إلى صنع الجديد المبدع.

ثانياً: التخيّـل الإبداعي:

والتخيّل الإبداعي ركيزةٌ أساسيةٌ من ركائز المبدع، وذلك لاستحداث صور جديـدة قادمة من الخيال الذي يتمتع به المبدع، والخيال أو التخيّل سماء رحب ينهل منه المبـدع مادته الإبداعية الجديدة، فكلما كانت قدرة المبدع على التخيل عالية، كلما كان قادراً على الإبـداع.

ثالثاً: المهارة التكتيكيـة:

والمبدع يجب أن يتمتع بمهارة تكتيكية عالية حتى يتمكن من إنجاز عمله الإبـداعي بكل إتقان، لذلك فعليه أن يكون ماهراً في صنعته متقـنا لها أيّما إتقان.

رابعاً: الخبرة الجمالية واختزان الموضوعات:

إن الخبرة الجمالية أساس الإبداع الفني، لأنها تقود الفنان لاستغلال الخبرات التي اكتسبها في حياته لإنتاج أعمال فنية مميّزة.

والخبرة الجمالية لدى المبدع تُعد المخزون الثقافي الذي ينهل المبدع منه مادته، وكلما كبُر هذا المخزون كلما تعددت أوجه الإبداع عنده، لأنه بذلك يبتعد عن المألوف والتقليد، ويكون أقرب إلى اختراع جديد.

خامساً: الأصالة:

والأصالة هنا تعني العمل الجديد الذي لا مثيل له، والبعيد عن النقل والمحاكاة، والعمل الجيّد الذي يحمل صفة الإبداع لا بد أن يكون أصيلاً وإلا انتفت عنه صفة الأصالة والجدة.

سادساً: الذكاء:

والذكاء أيضاً عامل مهم جداً من عوامل الإبداع الفني، فالفنان الذكي يصطاد الأفكار الجديدة ويطبقها في أعماله، فعامل الذكاء عند الفنان يساعده في تأليف النظريات العلمية ليخلق منها الشيء الجميل المبدع.

سابعاً: التذوق والتقديم الجمالي:

الفنان الذي يمتلك القدرة الفنية على تذوق جمالية الأشياء قادر على خلق عمله الفني بصورة جمالية فائقة، لأنه خبير في عناصر التذوق الجمالي ولديه القدرة على تقويم جمالية الأعمال الفنية.

ثامناً: الأعمال الفنية:

لاريبَ أن العامل النفسي والاجتماعيّ لدى الفنان من أهم العوامل التي تؤدّي إلى الإبداع، فالعامل النفسي له أثرٌ كبير على تكوين العمل الفني، ويؤثر فيه تأثيراً كبيراً، لأنَّ جلّ الأعمال الفنية نابعة من التكوين النفسي للفنان، ومن هذه التكوينات تخرج الإبداعات لاسيما إذا كان الفنان يعاني من أزمة نفسية سواء أكانت عاطفية أو غيرها.

وهذه العوامل التي ذكرناها آنفاً يمكن ردها إلى الصورة، والحدس، والمادة، والتعبير، لأنَّ الصورة هي موضوع الحدس الجمالي، والحدس هو وسيلة الكشف عن الرؤية الجمالية، وأداة التشكيل لاستيعاب الصورة في المادة، والتعبير هو وسيلة أو لغة لترجمة الصورة الحدسية على صورة حية، أي هو الدلالة الجمالية في العمل الفني، لأنه يُفصِح عن العلاقة بين الفنان والموضوع.

نظرية الإبداع الفني

هناك نظريات عديدة سعت إلى إبراز عملية الإبداع الفني، وثمة أشخاص كثر يدافعون –بكل ما أوتوا من قوة- عن نظريته وسوف نستعرض في هذا الفصل أهم النظريات التي تناولت الإبداع وتعاملت معه على أساس فلسفيٍّ واجتماعيٍّ:

أولاً: النظرية الاجتماعية.

نادى أصحاب هذه النظرية بأهمية المجتمع في إحداث العبقرية عند الفنان المبدع، وقالوا إن الفن هو وليد المجتمع، ومن أشهر المناصرين لهذه النظرية العالم (تين) الذي يعتقد أن الفن ليس إنتاجاً فردياً بل هو نوع من الصناعة أو الإنتاج الجماعي، وأكد أيضاً على أن القيم الفنية هي اجتماعية بالدرجة الأولى، وأن الفنان ليس كائناً منعزلاً عن مجتمعه، لأن المؤثرات الحضارية كالبيئة الطبيعية والجنس والتيارات الجمالية بالإضافة إلى أساليب الصنعة والتقاليد الفنية مثل التراث الفني والتقاليد تعد من المقومات الأساسية للنظرية الاجتماعية، وثمة مقوم آخر لهذه النظرية وهو الوعي الجمالي للمجتمع في عصر الفنان، لأنَّ المستوى الفني للمجتمع يؤثر أيّما تأثير على المبدع الفنان؛ لأنه سوف يعتمد بالدرجة الأولى على المعايير الجمالية السائدة في مجتمعه.

ثانياً: نظرية الإلهام والعبقرية:

أصحاب هذه النظرية لا يؤمنون بأثر المجتمع أو البيئة على إبداع الفنان بل يعتقدون بأن مصدر الإبداع هو الإلهام أو وحي من عالم مثالي بعيد عن عالم الواقع، وبما أنه بعيدٌ عن الواقع –حسب اعتقادهم- فإن الفن يُعد مظهرا من مظاهر العبقرية، وبحسب اعتقاد أصحاب هذه النظرية فإن العباقرة وحدهم الذين يستطيعون والقادرون على إنتاج الفن الرائع الصادر عن مراكز الإبداع عندهم، ولا يحمل هذه العبقرية إلا أفراد قلائل من المجتمع، ويترافق مع هذه العبقرية الإحساس الشفّاف والمُرهف للأشياء التي من حولهم، بالإضافة على العاطفة الجياشة التي تزخرف فنّهم.

وجاء في التراث، أن بعض الناس كانوا يعتقدون أن للشاعر شيطانًا خاصًا به يمده بهذا اللون من الفن، وأن الإنسان العادي عاجز عن الإتيان بهذه الأشعار لولا الإلهام والوحي الذي يستقبله من هذا الشيطان، وتبقى هذه نظرية تخالف النظرية التي تعتمد على العقل والإبداع.

ثالثاً: النظرية العقلية:

تُعد هذه النظرية نقيضا لنظرية الإلهام والعبقرية والحدس لأنها تأسست على العقل وقدرته في إبداع الأشياء وخلق نماذج فنية ذات مستوى عال من الإبداع، لأن الإبداع الفني هو جهد واع حسب ما يَعتقد أصحاب هذه النظرية.

وإذا ما سلمنا بأهمية العقل المطلقة في إنتاج الإبداع، فإننا بذلك نتخلى عن أهمية الخيال في تكوين صور إبداعية، ونعتقد أنه مثلما أن العقل مهم في إبداع الأشياء، فإن الخيال أيضاً له دور فاعل في تكوين وإيجاد أعمال فنية رائعة، لأن الخيال يُعد الإناء الذي ينضح من معين اللاوعي عند الفنان، وكلما استطاع الفنان إخراج المزيد من مكونات اللاوعي عنده، كلما كان العمل رائعاً متميّزاً، والاعتماد على العقل فقط في تكوين الإبداع وإهمال الخيال يُعَدُّ مأخذاً كبيراً على نظرية العقل في الإبداع.

رابعاً: النظرية الانطباعية أو التأثيرية

تتأسس هذه النظرية على أن الأصل في عملية الإبداع هي الرغبة في تحقيق الأشياء واكتشافها تدريجياً خلال عملية تنفيذ العمل الإبداعي، أي أن الفنان لا يملك تصوّراً معلوماً عن عمله الفني، بل يتم تحقيق الإبداع بعد الانتهاء من عمله عن طريق تأثيره على ذوق المشاهد، وهذه النظرية تخالف النظرية الاجتماعية التي تتعامل مع واقع الأشياء، فقد نشأت هذه النظرية أول ما نشأت لتعارض النظرية الاجتماعية، ومن أهم دعاة هذه النظرية (رانوار) و (مانيه) و (سيزلي)، فهم يعتقدون أن الفنان لا يعلم مقدماً الصورة المتكاملة لعمله الفني قبل تنفيذه.

خامساً: النظرية النفسية أو السيكولوجية

يعتقد عدد غير قليل من المهتمين بقضايا الإبداع الفني أن العمل الفني الإبداعي هو من لب الخبرات الشخصية للفنان، حيث إن الفنان شخص منطوٍ يقترب من حالة المريض النفسي، وأن أعماله ما هي إلا وسائل للتنفيس أو لإحداث التوازن النفسي عن رغباته الجنسية المكبوتة (نظمي، 1985).

ومن دعاة هذه النظرية العالم (فرويد) الذي اتخذ لوحة الموناليزا للفنان ليوناردو دافنشي نموذجاً للتأكيد على نظريته على أساس أن العمل الفني الإبداعي ما هو إلا إعلاء للغريزة الجنسية، وتحويلها عن الإشباع الحقيقي إلى المثالية والرمزية للتعبير؛ إذن فالإبداع يصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور وما فيه من عقد مكبوته ترجع إلى الغريزة الجنسية التي يتم إعلاؤها على دافعية مقبولة اجتماعياً تتسامى نحو هدف ذي قيمة إيجابية.

وفي الحق، فإذا نظرنا إلى العديد من الأعمال الفنية الإبداعية كالشعر والقصة والرواية بالإضافة إلى الرسم، نجد أن معظمها تعبير عن اللاشعور والمكبوت من الغرائز الإنسانية، ولتأكيد هذه الفكرة، أذكر أنني استعرت كتاباً من المكتبة المركزية في الجامعة التي أعمل بها، ووجدت بيتا من الشعر الغزلي مكتوبا على صفحة الغلاف، وفي نهاية بيت الشعر وقعت الكاتبة باسم عاشقة الوردة الحمراء، فهذا المثل يؤكد أن الفن الإبداعي ما هو إلا تعبير صادق عن مكونات اللاشعور التي يعبر عنها الفنان عن طريق الفن سواء أكان شعراً أم رسماً تعبيرياً.

وقد يكون الفن الإبداعي توازن بين النواحي النفسية والجسمية، كما يعتقد (هربرت ريد)، حيث يرى أن التوازن والتكامل النفسي هو ما تهدف إليه عملية الإبداع الفني، وأخيراً فإن النظرية السيكولوجية تُعد من أهم نظريات الإبداع لأنها تتصل بعلم النفس الذي يقع تأثيره على العديد من القضايا التي تهم البشرية جمعاء.

وثمة نظرية أخرى في الإبداع مثل النظرية الترابطية، والنظرية الكشتالتية، والنظرية السلوكية.

فالنظرية الترابطية ترى في الإبداع تنظيماً للعناصر المترابطة في تراكيب جديدة متطابقة مع المقتضيات الخاصة ومعيار التقويم لهذه التراكيب هو الأصالة، أما النظرية الكشتالية فيعتقد دعاتها أن الإبداع يبدأ مع مشكلة ما تمثل جانباً غير مكتمل الأجزاء، فيتم فحص وتدقيق هذه الأجزاء في إطار الكل.

وأخيراً، ترى النظرية السلوكية أن الإبداع قائم على النشاط والسلوك الإنساني القائم على العلاقة بين المثير والاستجابة.

الفصل التاسع

نظرية الدراما عند بيتر بروك

الفصل التاسع

نظرية الدراما عند بيتر بروك

هناك الكثير من المخرجين المسرحيين الذين ساهموا كثيرا في تاريخ المسرح الحديث من خلال بحثهم الدائم عن جوهر فكرة المسرح من أمثال (ستاتسلافيسكي) و(ميرهولد) و(كريج) و(آبيا).

والمسرح المعاصر لا يعترف إلا بالمخرجين الذين لهم آثارهم الواضحة في المسرح أمثال (جيرزي) و(جروتوفيسكي) البولندي، و(بيتر بروك) الإنجليزي الذي تجول بمسرحه التجريبي في ست دول إفريقية، محاولا في رحلته تقديم مسرح متفرد يمتاز بالبساطة، وله القدرة على جذب انتباه الجمهور، بالإضافة إلى تحلله من تقاليد المسرح الأوروبي مع الحفاظ على جوهر فكرة المسرح الخالي من الزخارف.

وقد دُونت هذه التجربة المسرحية في كتاب (مؤتمر الطيور) (لجون هيلبرن) الذي شارك (بروك) وفرقته تجربتهم المسرحية في أفريقيا، إذ كان دوره المراقبة وتسجيل هذه التجربة المسرحية، وقبل الحديث عن هذا الكتاب وتجربة بروك المسرحية في إفريقيا لا بدّ من الحديث عن مسيرة (بيتر بروك) مع المسرح، إن أول عمل لإخراجٍ مسرحيّ قام به (بروك) كان في عام 1942، فقد أخرج مسرحية (مارلو) المعروفة (دكتور فوستس) وكان (بروك) في منتصف عامه الأول بجامعة أكسفورد، وقد مثل المسرحية طلاب الجامعة، وأخرج عام 1945 مسرحية (خاب سعي العشاق) (لشكسبير)، وكانت هذه التجربة طريقه

للإخراج وبلورة لأسلوبه في التدريب، وظهر فيها أسلوبه المتميز المعتمد على الارتجال أثناء التدريب وعلى تمارين تشريح الحوار، وفي عام 1960 بدأت تجاربه المهمة في الإخراج المسرحي عندما دُعي لفرنسا لإخراج مسرحية (الشرفة) (لجان جينيه)، التي مثل فيها مجموعة من أصحاب التجارب الثقافية، فمنهم من تدرب بشكل تقليدي، ومنهم لديه خبرته في السينما أو الباليه، ومنهم من هم مجرد هواة وخبرتهم محدودة، وساعد هذا التنوع في الممثلين على تطبيق الارتجال أثناء التدريب، وساعد في تطوير أحاسيس وردود فعل الممثلين، مما أثَّر على العرض كاملا.

وفي عام 1963 تطور أسلوب الارتجال لدى (بروك) عند إخراجه فيلم (ملك الذباب) المأخوذة من رواية (وليام جولدنج)، وذلك لأن الممثلين كانوا جماعة من الصبية الأحداث وخبرتهم كانت ضئيلة في التمثيل، ويرون أن التمثيل مرتبط بالمبالغة والافتعال، وكان من الصعب إجبارهم على حفظ الحوار والحركات، إذ يؤدي ذلك للتوتر أثناء العرض، فكان الحل الوحيد استعمال أسلوب الارتجال ليسهل على الممثل فهم الشخصية والإحساس بها، وإعطائه حرية الحركة والارتجال مع المحافظة على فكرة النص، وأهم نتاج هذه التجربة ظهور مجموعة من الأفكار ساعدت (بروك) على إعادة التفكير في مفهوم المسرح والتمثيل، ومحاولة التعرف على جوهر المسرح بعيدا عن الموروثات، وبالرغم من هذا إلا أنه لم يستطع الخروج بشكل كامل عن إطار المسرح الموروث في أوروبا؛ لأنه لم يكتشف ما هو البديل بعد، ولذلك استعان بتجربة (أنتونين أرتو) التي حاولت تأسيس مسرح بديل بعيد عن كل

التقاليد المعروفة في المسرح الأوروبي، وفي ضوء ذلك أنشأ (بروك) عام 1964 معملا مسرحيا يجري فيه تجاربه، وساهمت فرقة (شكسبير) الملكية في تمويل تجاربه، حيث كان (بروك) مديرا ومساعدا لهذه الفرقة عام 1962 وسُمي المعمل (مسرح القسوة) وهو الاسم الذي أطلقه (أرتو) على مسرحه المضاد، ونتج عن هذا المعمل مسرحية (بيتر فايس) (اضطهاد واغتيال جان بول مارا)، كما قدمته مصحة شارنتون العقلية تحت إشراف (الماركيزدي صاد)، ولقد حاز هذا العمل عام 1964 على جائزة النقاد في نيويورك لأفضل إخراج مسرحي عام 1965.

كما أنتج المعمل فكرة مسرحية (نحن أو الولايات المتحدة)، التي كتبها (دينيس كانان) بالاستعانة بخبرة المخرج البولندي (جروتوفيسكي) وتم عرضها عام 1966.

ولكن طريقة (بروك) في الارتجال المسرحي لم تُثمر، فتَركَ حرية استجابات الممثل، ثم صاغ الموقف الدرامي من هذه الاستجابات بعد إعطائها شكلا فنيا، وهذا الشيء أنتج عملا متكاملا وصرخة فنية ضد التدخل العسكري الأمريكي في فيتنام، وكان لهذه التجربة أثرها في تحور الفكرة في ذهن (بروك) وتطورها خلال سنوات لاحقة لعرض (نحن أو الولايات المتحدة). وفي عام 1986 خاض (بروك) تجربة مسرحية (أوديب) (لسينيكا)، التي تعاون فيها مع الشاعر الإنجليزي (تيد هيوز) في إعداد نسخة إنجليزية من المسرحية، بالرغم من إجماع الكثير من رجال المسرح على استحالة تمثيلها، إلا أنَّ (بروك) نجح في هذه التجربة وأكَّد على أنَّ المسرح أكبر من مجرد أنه نص .

وبعد نجاح هذه التجربة اتجه (بروك) للعمل في مسرح (راندهاوس) (الحلقة الدائرية) محاولا إثبات أنَّ المسرح قادر على إعطاء المُشاهِد الكثير، بعيدا عن النص والتقاليد المتعارفة، وقدم في مسرح (الحلقة الدائرية) تجارب تقوم على مشاهد غير كاملة من مسرحيات (شكسبير)، وقدمها بلا ديكور أو ملابس تاريخية لإثبات أن العرض المسرحي لا يعتمد على نص كامل بل على فكرة عامة، الهدف منها خلق أحاسيس داخل المُشاهِد ودفعه على التفكير.

وفي عام 1970 أسس (بروك) (المركز الدولي لأبحاث المسرح) في باريس بتمويل من وزارة الثقافة الفرنسيّة بالاشتراك مع اليونسكو، وكان هذا المركز مكانا للبحث والإنتاج المسرحيّ، وعمل فيه ممثلون وكُتَّاب ومخرجون من 29 بلدا، ويهدف المركز إلى تكوين فرصة مسرحية تضم ممثلين من ثقافات مختلفة، يتمرن أعضاؤها على الارتجال المسرحي، وقد اهتمت الفرقة في تدريباتها بالاستعمال المسرحي للغة، فعملت مع أطفال الصمّ والبُكم لتحطيم اللغة دون تدمير طاقتها على توصيل الأحاسيس، واستعملت لغات مندثرة وقديمة وقامت بعملية تحليل معقدة لدلالات الحروف ووقعها على من يعرفها ومن لا يعرفها.

وقد عمل (تيد هيوز) مع هذه الفرقة وقدم لها نص (أورجاست) الذي جسد فيه أسطورته البروميتيوسية مستعملا ثلاث لغات ميتة، ولكن هذا العمل لم ينجح بصورة كبيرة، كما وعملت الفرقة مع المسرح الأمريكي القوميّ للصمّ والبكم في محاولة منها إلى توصيل العمل المسرحي دون استعمال اللغة، ولكن هذا أثبت للفرقة استحالة الاستغناء الكامل عن

اللغة، ولكنَّه ساهمَ في التقليل من دور اللّغة، وبعد ذلك بعدة سنوات قدمت الفرقةُ أول عرض مسرحي كامل وعنوانه (ألآك)، وشارك (بروك) في تأليفه، و(ألآك) قبيلة إفريقية تعيش على الصيد، ففي عام 1946 عندما كانت أوغندا تحت الاحتلال البريطاني، قررت الحكومة تأسيس حديقة وملاعب رياضية مكان المنطقة التي يعيش بها (ألآك)، وأعطتهم قطعة أرض لزراعتها لتحويلهم من قبيلة بدائية معتمدة على الصيد إلى مجتمع زراعيّ، وكانت النتيجة قيام معركة بقاء في هذه القبيلة، فأهلها لم يستطيعوا التّحول إلى مجتمع زراعي، ولم يكونوا قادرين على ترك حياة الصيد التي اعتادوا عليها وحرموا منها، ومع مرور الأيام ولحاجتهم الملحة للطعام الذي أصبح نادرا تقبلوا أن يتحولوا إلى مجتمع زراعي، إذ بات الطعام أسمى غايات هذه القبيلة.

وقد قام الباحث الأنثروبولوجي الإنجليزي (كولن يتربنول) بزيارة هذه القبيلة (ألآك) وعاش بينهم وسجل التحولات الجذرية التي أصابتها في كتابه (أناس الجبل) سنة 1973، وقد أخذ (بروك) تجربته المسرحية من هذا الكتاب واستفاد من عمليتي التواصل وانعدام التواصل الذي يقوم عليها جوهر التجربة المسرحية عنده، وتجسدت عملية التواصل من خلال قدرة (يتربنول) على التواصل مع جماعة (ألآك) الذين يتكلمون لغة خاصة لا يعرفها أحد غيرهم، أما عملية انعدام التواصل فتجسدت في فقدان التواصل لفهم حياة وقيم هذه الجماعة على استيعاب التطور الاجتماعي الكامن وراء قرار تحويل أرضهم إلى حديقة، بالإضافة لحالة التدهور التي أصابت (ألآك)، فأصبح همهم الحصول على الطعام، وهكذا فقدت اللغة إلى حد

كبير دورها في التفاهم، وبذلك فالعمل المسرحي لـ(ألآك) يصور الحالة التي وصل إليها هذا المجتمع وحياة (يتربنوك) معهم بأقل الكلمات والأصوات، وكلمات لا معنى لها وبدون الاستعانة بأسلوب التمثيل الصامت، وكان المسرح يتصف بالبساطة في الأدوات المسرحية، ولقد طرحت هذه التجربة المسرحية القيّمة مجموعةً من التساؤلات الهامة، ومنها هل تحتوي التجربة المسرحية على عناصر جوهرية خارج إطار النص المسرحي ونطاق اللغة كلية؟ وهذا التساؤل يهدف إلى إعادة ترتيب التجربة المسرحية، وإلى اكتشاف سر الفرق بين قراءة المسرحية ورؤيتها معروضة بشكل جيد دون اللجوء للانطباعات، كما أن هذا السؤال هو محاولة تجريبية لاستقصاء هذه القضية بصورة عملية جديدة، تبتعد عن أبعاد الكاتب المسرحي عن مكان الصدارة في المسرح لحساب المخرج أو الممثل أو مصمم المشاهد.

لقد حاول (بروك) من خلال تجاربه المسرحية أن يجيب عن التساؤلات التي تُطرح في مجال التجربة المسرحية، وجاء ليؤكد على أهمية التواصل البشري بين الممثل والمُشاهِد، وكانت (ألآك) بالرغم من تميزها الدرامي ونجاحها في توصيل التجربة المسرحية دون الاستعانة باللغة كلية، إلا أنها لم تنجُ من التقاليد المسرحية المعروفة؛ لأنها كانت تعرض في مسارح تقليدية.

كما وأن (ألآك) لم تتوقف عند حد المساومة المكانية والأدائية، إنما ضحت كذلك بتعقيدات التجربة الإنسانية التي عاشتها جماعة (ألآك) في رحلة معاناتها، من أجل تبسيط التجربة المسرحية، إذ أصبح من الصعب على الكثير فهم الرموز والدلالات الحيوية في حياة

هذه القبيلة، وعلى الرغم من تقديم هذه الرموز جمالا خاصا وشاعرية للعرض المسرحي، إلا أن الكثير منها احتاج لشرح تفصيلي، مما أدى إلى إفقاد العرض المسرحي بالمقارنة بالكتاب الذي وصف حالة جماعة (ألآك).

غير أن (ألآك) تعد تجربة ناجحة لأنها استطاعت أن تبلور شفرة مسرحية خاصة على وشك أن يكون لها لغتها التي لها مفرداتها واصطلاحاتها الخاصة، وأن تستعمل هذه اللغة لتحقيق تواصل بين الممثل والمُشاهد، وأن تكون برهانا مجسدا خارج نطاق اللغة، وأن تتوجه إلى التصورات المتواجدة بداخل كل منا.

لذلك، كان من الطبيعي إعادة تجربة (ألآك) دون اللجوء إلى المساومات المكانية والأدائية التي وردت في التجربة الأولى للعمل المسرحي (ألآك)، ومن هنا كانت فكرة الرحلة لإفريقيا للبحث عن جوهر المسرح ومعرفة العناصر الإبداعية الأساسية في التجربة المسرحية.

وقبل معرفة الخطوط العامة لقصة (مؤتمر الطيور) يجب التعرف على الخلفيات المسرحية لأعضاء هذه المسرحية، حيث إن فرقة (بروك) تتكون من 13 ممثلا ذهب منهم مع (بروك) لإفريقيا 12 ممثلا وهم:-

1- الممثل الاول (كاتسو هيرو أويدا) ياباني الأصل وفي الأربعين من عمره، وقد تدرب على مسرحيات النوة اليابانية، وتدرب على الاستغراق التأملي الذي أعطاه قدرة على السكون والتأمل، ولذلك فهو قادر على تحمل التدريبات البدنية.

2- الممثل الثاني (اندريان كاتسولاس) أمريكي من أصل يوناني عمره 26 سنة درس المسرح بجامعة أنديانا.

3- الممثلة (ناتاشا باري) إنجليزية وأصلها روسي، وهي زوجة (بروك)، وقد مارست التمثيل من عمر 12 سنة.

4- (بروس مايرز): إنجليزي عمره 30 سنة طُرِد من أكاديمية الفنون المسرحية الملكية بلندن؛ لأنه كان مخمورا عند أدائه دور نابليون في مسرحية رجل الأقدار.

5- (هيلين ميرين): 26 سنة، صارخة الأنوثة، لعبت أدوارا في فرقة شكسبير الملكية.

6- (فرانسواز مارثوريه): فرنسي عمره 29 سنة، وسيم، لديه نزعة فلسفية ممزوجة بالطبيعة البهلوانية، أدى أدوارا في التلفزيون الفرنسي وخاصة المسلسلات المأخوذة عن (ديستويفسكي).

7- الممثلة (ميشيل كوليسون): أمريكية عمرها 29 سنة، مثيرة، لديها حسٌّ موسيقي قويّ غنَّت في عدة ملاهٍ ليلية.

8- (سيلفين كورثان): فرنسي في الثلاثين، ملتحٍ يوحي منظره بصورة الممثل التقليدي درس في السوربون عمل مع (جان لوي بادو)، أمضى عمره في المسرح التجريبي.

9- الممثلة (ميريام جولد شميدت): ألمانية عمرها 25 سنة لديها خيال سريالي عملت في المسرح الألماني التقليدي في ألمانيا وسويسرا .

10-(مالك باجو ياجو): إفريقي من مالي عمره 28 سنة، لديه قدرة بدنية خارقة، وهو الممثل الوحيد في الفرقة القادر على الانطلاق من التجريد، وقد أمضى عدة سنوات في باريس وجاء منها إلى مالي مع فريق مالي، وتعرف على (بروك) عن طريق (جروتوفيسكي).

كما رافقهم في رحلتهم الشاعر الإنجليزي (تيد هيوز) والموسيقية الأمريكية (ليز سوداوس) وعدد من الصحفيين، وكانت مدة الرحلة 13 شهرا ونصف الشهر، وتكلفتها 60 ألف دولار، وقد انطلقت تجربتهم من فراغ كامل في محاولة لاتخاذ فكرة المسارح الخيالية، فلم يعرف الممثلون في بداية الرحلة ماذا سيقدمون عند مواجهة أول جمهور، ولكن كانت لديهم خبرة عام كامل على قصائد (تيد هيوز) مما جعلهم يجمعون بعضها الذي يتحدث عن الصناديق، وترجموا أحاسيسهم بها إلى حركة أدائية في شبه عرض أسموه (عرض الصناديق)، وجمعوا القصائد التي تتحدث عن العالقة وسموها (عرض العالقة)، وفي الوقت نفسه، كان (بروك) يتمنى أن يبني عرضا قائما على الرائعة الفارسية (مؤتمر الطيور) وهي قصة أسطورية عن الرحلة والبحث، وهي ذات طابع رمزي وإيحائي وكأنها حج رمزي، والرحلة في جوهرها تهدف لزيادة قدرة الإنسان على فهم واقعه والغوص في حاضره، وقد آثر (بروك) عدم الحديث عن هذه القصة بعد وصول الفرقة للصحراء؛ ليكون في عرضها تفجير تلقائي وقدر

قليل من التفكير المسبق... فالمسرح المثالي لدى (بروك) هو الحدث التلقائي الانفعالي في الفضاء، ولا يعتمد على التفكير المسبق وتشذيب الانفعالات، فالمسرح المثالي هو فورة انفعالية مركزة ومتوهجة فيها بساطة تلقائية، وبذلك فاتح (بروك) فرقته بفكرة هذا العرض عند الوصول إلى أول قرية في الصحراء، وتتابعت العروض في محاولة لخلق عرض مليء بصور مدهشة عن الطيور وسعيها لغايتها، طيور نصف آدمية باحثة عن ذاتها لمعرفة حدود قدراتها وطاقتها على المعرفة والاكتشاف.

وأسفرت هذه الرحلة عن قدرة هذا العرض التلقائي على التواصل مع المُشاهد بصورة إيجابية، واستهواء الجمهور للمشاركة في العرض، فكثير من المشاهدين قد أخذوا يندفعون في أحيان كثيرة لمشاركة الممثلين في الطيران والتوجه نحو الذات بحثا عنها والتعرف عليها.

وتحولت هذه الرحلة إلى رحلة بحث حوتها حكاية (مؤتمر الطيور) فخرجت الفرقة في نهاية الرحلة أكثر إدراكا لحقيقة ما تبحث عنه، كما أن تفاصيل تلك الرحلة نراها من خلال العرض الشيِّق الذي قدمه لنا جون هيلبرن في كتابه عن هذه الرحلة، فقد حققت الفرقة معظم الرؤى التي يرغب المسرحيون إشراك المُشاهد فيها بدءا من تجارب (المسرح الواقعي) و(المسرح المباشر) و(المسرح الوثائقي) و(المسرح السياسي) و(مسرح بريخت الملحمي)، وغيرها من التجارب التي تحاول تحطيم حائط الوهم الرابع، وإقامة علاقة جدلية خلَّاقة بين العرض المسرحي والمُشاهد.

الفصل العاشر

نظرية الدراما والجيل الغاضب

من كتاب المســرح

الفصل العاشر

نظرية الدراما والجيل الغاضب من كتاب المسرح

لقد ظهر، في ما يبدو، أن القارئ العربي لا يعرف شيئا عن أجيال كاملة من كُتَّاب المسرح الإنجليزي المعاصر، أولهما الجيل الذي جاء مباشرة لجيل (جون أزبورن) و(هارولد بنتر) و(جون آردن) وغيرهم.

ولقد تبلورت ملامح هذا الجيل وترسَّخت في ميدان المسرح على يد عددٍ من كُتَّاب المسرح الموهوبين أمثال (توم ستوبارد) و(إدوارد بوند) و(دافيد ستوري) و(دافيد هير) وغيرهم، وثانيهما الجيل الذي بدأت أعماله في السبعينيات، ومن كُتَّابه البارزين (هاورد باركر) و(تشارلز موروتيز)، ومن الضروري التعريف بهؤلاء الكُتَّاب، ولكن في البداية لا بدّ من التعريف بـ(جون أوزبورن) الذي لا يعرفه القارئ العربي كثيرا، وهذا الكاتب الذي يُعرف بـــ(بيتر شيفر) الذي ولد في ليفربول عام 1926، وكتب في بداية الخمسينيات بعض التمثيليات التلفزيونية، وأبرز ما عُرِض منها (أرض الملح) و(ميزان الرعب)، وفي عام 1958 عندما بدأ (جون أزبورن) في فترة إزدهار المسرح الجديد بمسرحيته (انظر إلى الوراء بغضب)، لذلك سُمّي بجيل الغاضبين، ففي نفس العام كتب (شيفر) أول مسرحياته (تمرين للأصابع الخمسة)، ولكنه لم يعرض في مسرح حركة الغاضبين (مسرح الرويال كورت)، وفي عام 1962 قُدّم عرض من مسرحيتين (الأذن الخاصة) وهي مأساة حدثت في أسرة من الطبقة الوسطى، و(العين العامة) وهي ملهاة مُحكمة البناء، وفي عام 1964 قدم مسرحيته

(الصيد الملكي للشمس)، وفي عام 1965 كتب مسرحية (كوميديا سوداء)، وعام 1968 كتب مسرحية (أكاذيب بيضاء) من فصل واحد، وأعاد كتابة هذه المسرحية بشكل آخر مع مسرحية (كوميديا سوداء) عام 1976، وفي عام 1975 عرض مسرحيته (معركة الاعترافات) ولم يكتبْ بعدها شيئا، ولكن شارك مع (بيتر بروك) في إعداد رواية وليام جولدنج (ملك الذباب) للسينما ثم كانت آخر مسرحياته (الجياد) التي عُرِضت في لندن، ومن أهم مسرحياته مسرحية (الصيد الملكي للشمس)، وتطرح هذه المسرحية قضية الإيمان بأبعادها الفلسفية المختلفة، فهي تقوم على مواجهة بين شخصين وحضارتين، فالشخصية الأولى هي شخصية (بيزارو) القائد الإسباني الذي قاد الجيش الأسباني في (الأنكا) أيام الغزو الإسباني لها، وهو شخص لا يؤمن إلا بالفعل المباشر ويوشك أن يكون ملحدا، بالرغم من انصياعه للقسيس المرافق للحملة، أما الشخصية الأخرى فهي شخصية (أناهوليا) إله هنود (الأنكا) من سلالة الشمس.

كما وأن هذه المسرحية مواجهة درامية بين إنسان يؤمن بذاته وآخر لديه شكوك تجاه القضية التي يحارب من أجلها، كما أنها مواجهة بين حضارتين، حضارة (الأنكا) المليئة بالحب والسلام، وحضارة أوروبية غازية أعماها حب الذهب، فلم تقدِّر قيمة الإنسان، كما وأن هذه المسرحية تنطوي على بُعدٍ فلسفيّ حول فكرة الضمير، وهذا، بلا شك، يُكسب المسرحية قدرةً على التأثير، ويجعل الكلمة شديدة الغنى بالدلالات والإيحاءات.

وله مسرحية (أكاذيب بيضاء) التي تحاول تعرية ثلاث شخصيات من خلال موقف درامي شديد التركيز، ويحاول استقصاء الدور الاجتماعي للكذب، وتبدأ المسرحية بعرَّافة تدَّعي أنها عجرية وأسلافها اختصوا بفك السحر وخطوط الكف، فيأتي إليها شابان صديقان يختلفان من يدخل إليها أولا، وبالقرعة يدخل أحدهما ويطلب منها مساعدته في لعب الدور، ويشرح لها حبه لفتاة، والشاب الآخر يغرر بها فيطلب من العرّافة أن تقوم بدور إنساني لإنقاذ الفتاة البريئة من ذلك الشاب المُعقَّد، بسبب إدمان والده شرب الخمر، وأثّر ذلك في شخصية ابنه، ويدخل بعدها الشاب الآخر ليرويَ لها سيرته فيخبرها أن هذا كذب، وأنه رواه لصديقه، وأن صديقه هو الذي يغرر بالفتاة ويدمر حياتها، ومن ثمَّ تنكشف الحقيقة بالتدريج، أمَّا العرافة لا تَقِل عن الشابين في كذبها، فيكون الشاب الأول (فرانك) قد استرق السمع ليعرف ما قاله صديقه (توم) لتتم المواجهة، وبالرغم من ذلك، فإنَّ العرَّافة لم تتعلم من هذه التجربة.

وله مسرحية (كوميديا سوداء) حيث تبدأ المسرحية في الظلام الدامس يدخل (ميلر) وخطيبته (كارول) وهما في شقة ينتظران زائرا يشتري تماثيل يصنعها (ميلر)، وفجأة يُضاء المسرح ويصرخان لماذا انطفأ الضوء، فالمسرحية تستعمل فكرة النور والظلام بمعنى عكسي، وفي هذه الظلمة تبدأ الأحداث في التكشف، لنعرف أن أثاث الشقة مستعار من الجار المسافر بدون علمه، والفتاة الجميلة التي خطبها كَذَبَ عليها بقصة حبيبته التي عاش معها 4 سنوات، ويتعقد الموقف بوصول حبيبته التي تجمعها به مواقف وذكريات حميمية، ويعرف كل

منهما جسم الآخر حتى في الظلام، وفي نفس الوقت تنعدم العلاقة الحميمية مع الخطيبة (كارول) و(ميلر)، فلا تميز يده في الظلام من يد جاره (هارولد)، ويتأزم الموقف بعودة الكهربائي، فيظنون أنه مقتني التحف، ثم يضاء النور (يعم الظلام المسرح) يكتشف (هارولد) أثاثه، والخطيبة تتعرف على حبيبة (ميلير)، ويأتي مقتني التحف فلا يستقبلونه باحترام، إن هذه المسرحية تقوم على فكرة استحالة تأسيس أي شيء حقيقي على أكذوبة.

ومن آخر مسرحياته التي نستعرضها مسرحية (الجياد)، وأحداثها تدور في مصحَّةٍ للطب النفسي، وتوشك هذه المسرحية أن تكون مواجهة درامية بين شخص يعاني من فساد النظام الاجتماعي، والمؤسسة التي تحاول تكييف هذا الإنسان للحياة باستعمالها لرمز الجياد بدلالته (الفرويدية) التي تَعتبر العلاقة بين الأنا والآخر مثل علاقة الحصان براكبه.

تدور أحداث هذه المسرحية في مصحَّة عقلية، الطبيب المعالج فيها (مارتن) يعاني الضجر، فيدخل إليه (آلان) شاب في 17 من عمره حيث فقأ عيون الجياد، ودائما يردد أغاني الإعلانات التلفزيونية، فتبدأ المواجهة بين الشخصين؛ للتعرف على حياة (آلان) الاجتماعية والنفسية وعلى تكوين الطبيب نفسه.

ويبدأ الطبيب بطرح الأسئلة بشرط أن يجيب الطبيب أيضا على أسئلة (آلان)، فيعرف أنَّ (آلان) يعاني من تناقض عائلي، الوالد شبه ملحد، والأم متدينة تحاول أن تحمي ابنها من الانحراف مثل والده، فيعاني الطفل من التمزق، فلا يعرف أيَّ رأي يتبع، وثمة صورة

جواد محفورة في طفولة (آلان) حيث وضعها والده في غرفته، وترتبط هذه الصورة بصورة غريبة في داخله حول الأب.

ويستمر الحديث لتكتشف وجود العديد من صور التشابه والتضاد بين (آلان) و(مارتن)، (فمارتن) يعيش حياة مُملة مع زوجته، وفَقَدَ الثقة بالطب النفسي، فأين يذهب بحياته؟ و(آلان) هرب من بيت أهله ليجد عملا في إحدي إسطبلات تربية خيول السباق، فيتعرف على زميلة له في العمل تدعوه إلى سهرة في السينما تُعرِض أفلاما خليعة، وهي المرة الأولى التي يرى فيها (آلان) نساء عاريات، وفجأة يرى أباه في السينما، فيبرر وجوده بأنه جاء لزيارة صديقه مدير السينما، ولكن ارتباك الأب يفضح كذبته، فيعرف (آلان) أنَّ تديّن الأم هو الذي أوصلها لهذه الحالة، ويذهب في النهاية مع زميلته لتغريه على مضاجعتها في الحظيرة، فيشعر أنَّ الخيل تنظر إليه فلا يستطيع النوم معها، فتحاول تسليته بعد اكتشاف عجزه، ولكن عيون الخيل تشعره بالإدانة، وشهادة على عجزه، فينتزع قضيبا ليغرسه في عيون الجياد ثم ينتهي في المصحة.

وأهم ما في المسرحية بناؤها الدرامي، وتعرية التفاصيل وتجميعها والتجسيد بالمواجهة مع (مارتن) وبالاعترافات، فالبناء هنا يجسد المضمون ويوسع أفقه ويزيد دلالته.

(كينيث تينان) ومسرحية (انظر إلى الوراء بغضب)

لقد كانت مسرحية (**انظر إلى الوراء بغضب**) (لجون أوزيورن) مسرحية مهمة في المسرح الإنجليزي، لإيذانها بمولد كاتب مسرحي قدير ولثورتها على الركود المسرحي في الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وكونت حساسيّة مسرحيّة في نهاية شهر تموز لعام 1980.

ولا شكَّ أنَّ خسارته كانت فادحة على المسرح الإنجليزيّ، فقد كان له دورٌ خلاق في تغيير أجواء المسرحية وحركيتها، فهو كاتب متعدد المواهب ولديه خبرة نظرية وأدبية بالمسرح وفي التمثيل والإعداد المسرحي والإخراج.

و(كينيث تينان) من مواليد (بيرمنجهام) عام 1927، درس في مدرسة الملك إدوارد الثانوية والتحق بجامعة (أكسفورد) لدراسة الأدب الإنجليزي، صادف وجوده في الجامعة تجمع عدد كبير من الشبان الذين لعبوا لاحقا دورا بارزا في الأدب الإنجليزي الحديث، أمثال (جون وين) و(كنجرلي إيمس)، وكان (تينان) مشهورا بينهم بسبب تأنقه وفصاحته ومواهبه التمثيلية واللفظية، وتجلت مواهبه في أمسيات نادي اتحاد طلاب جامعة أكسفورد، وقد كان صحفيا وعاملا في ميدان المسرح الجامعي فشارك في التمثيل والإخراج، وكان لدراسة الأدب الإنجليزي دور كبيرٌ في صقل مواهب (تينان) فأخذ يمارس التمثيل والإخراج، وكان المسرح السائد لم يكنْ قد نضج في أيامه ليستوعبَ رؤاه المسرحية الجديدة، فترك التمثيل والإخراج بعد فشله في تحقيق ذاته في المسرح والتمثيل، فكفَّ عن دراسة المسرح الإنجليزي في أواخر الأربعينيات محاولا مسح المشهد المسرحي الإنجليزي بدراسة شاملة، وكانت الحصيلة في كتابه

الأول (الذي يلعب دور الملك) عام 1950 وعمره آنذاك 23 سنة، وكان لهذا الكِتاب النقدي صدى كبيرٌ، رشَّحه ليصبح ناقدا مسرحيا في المجلة الأسبوعية المشاهد (Spectator) عام 1951، وفي العام التالي انتقل للعمل في جريدة (Evening Standard)، وفي العام الذي يليه إلى (Daily Sketch)، وفي عام 1954 استقر ليصبحَ ناقدا مسرحيا لصحيفة (أوبزرفر) (Observer) واستمر في العمل بها لمدة 8 سنوات، وكان لخبرته طوال السنوات الثمانية دورٌ كبير في تمكينه من القضاء على المسرح الذي يقدم مسرحيات الصالونات والكوميديات الفارغة والحبكات الدرامية المكررة، فقام بنقدها بقسوة بغية القضاء عليها، وقد كان له دورٌ كبير في إنشاء المسرح الجديد، فكان كما وصفه أحد دارسيه بأنه: قابلة أدبية ولد على يديه المسرح الجديد، والفضل يعود في هذا إلى استجابته الخلاقة للمسرح الجديد الذي بدأ بعرض مسرحية (أوزبورن) عام 1956 .

وتجدر الإشارة إلى أنّ دراسات (تينان)، لم تقتصر، على المسرح الإنجليزي وحسب بل امتد إلى المسرح العالمي، فقد أثارته زيارة فرقة (برولت برخت) المسماة (برليز إنسامبل) إلى إنجلترا في الخمسينيات، فكتب عنها مقالات ناقدة وحلَّل أسلوبها الملحمي فأصبحت مقالاته طريقا لفهم المُشاهد للمسرحيات؛ ولهذا أثبت (تينان) أن الناقد المسرحي الخلاق له دور مهم في إيجاد جسر للتواصل بين العمل الفني والمُشاهد، فوظيفة النقد ترشد إلى فهم الأعمال الجديدة على المشاهد، والتعريف بكنوزها المتوارية، وهذه الوظيفة واضحة في الدراسات المسرحية التي جمعها (تينان) في كتابيه (الستائر) عام 1961 و(تينان يمينا ويسارا)

عام 1967، ونرى في كتابيه فلسفته المسرحية ودعوته إلى مسرح الاحتجاج الاجتماعي، وحسه المرهف بالالتزام بالمجتمع والفن وتقبله للأعمال المسرحية المناقضة لاتجاهه المسرحي، فنرى أنَّ مدحه لمسرح العبث عند (بيكيت) و(يونيسكو) بالرغم من تسمية هذا المسرح بالطريق المسرحي المسدود، من خلال كتابيه تذبذب (تينان) بين حبه للأسماء الكبيرة وعناصر الفرحة والإبهار في العمل المسرحي، وحبه للصدمة الدرامية حتى لو خرقت التقاليد والحياء، وفي نفس الوقت نرى احترامه الشديد للنزعات العقلية والمسرح الجاد ذي المحتوى الاجتماعي والسياسي الصحيح، وظهر هذا التذبذب أيضا على صفحات الأبزورفر (Observer،) وكان لعمله كمدير أدبي للمسرح القومي عام 1963 دور مهمٌ في تحقيق هذا الحلم، واستمر في هذا العمل حتى عام 1969، وفي نفس العام حقق (تينان) حلمه فصمم وشارك في كتابة المسرحية (أوه كلكتا)، وكانت قائمة على العُري الجسدي لتحطيم محرمات الجنس، وطرح الرؤى الفكرية المتحللة في حضارتنا الحديثة، ونجحت المسرحية في أمريكا وإنجلترا، وكرر التجربة بعد 5 سنوات من مسرحية (كارت بلانش) ولكنها باءت بالفشل، وفي سنواته الأخيرة عانى من الانتفاخ الرُّؤوي مما دفعه للعيش في كاليفورنيا والغياب عن المسرح، وظهر جيل جديد في السبعينيات أمثال (ستوبارد) و(بوند أوباركر وغيرهم)، وكانت لهم أفكارهم الجديدة التي ترى أنَّ أفكار (تينان) تضيق بهم، ولذلك، أضافوا ملامح أفكارهم الجديدة للأعمال الفنية.

الفصل الحادي عشـــر

(جون بريستلي) ومساهمته

في نظرية الدراما

الفصل الحادي عشر

(جون بريستلي) ومساهمته في نظرية الدراما

إن تكريم الكاتب الإنجليزي (جون بريستلي) وحصوله على أرفع الأوسمة الأدبية والإنجليزية جاء لِدوره الكبير في التعبير عن الشخصية الإنجليزية والمحافظة على ملامحها التقليدية.

وُلِد (جون بريستلي) في مدينه (برادفورد) ودرس في جامعة (كمبريدج) في كليه الثالوث المقدس، وقد اشترك في الحرب العالمية الأولى، وبدأ حياته الأدبية عام 1918 بنشر أول ديوان شعريّ له وهو (بطل القوافي)، وقد تنوعت اهتماماته الفنية بين الرواية والمسرح والنقد الأدبي، ففي مجال الرواية، نشر أكثر من عشر روايات تتحدث عن حياة الشخصية الإنجليزية العادية وميلها الفطري إلى الطرافة والتعبير الخاص عن الذات، ومن أهم رواياته (الأصدقاء الطيبون)، و(رصيف الملائكة)، و(ضوء النهار)، و(يوم السبت)، و(يوم مشرق)، و(عيد على الجسر البعيد)، و(الإمبراطوريات البائدة)، و(إنه لبلد قديم)، ورواية (رجال الصورة) وهي من جزأين: الأول (خارج المدينة)، والثاني (نهاية لندن).

وكذلك، فقد كتب (بريستلي) في مجال المقالة والدراسة الأدبية، وألقى أحاديث في الإذاعة أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد جمع معظم أحاديثه ومقالاته في كتاب، وكتب بعض الدراسات الأدبية على شكل كتبٍ، منها (رحله إنجليزية)عام 1934 و (الأدب والإنسان الغربي) عام 1960، و(أمير المتعة وإمارته) عام 1969.

وقد كان مسار (بريستلي) في دراساته انطباعية يهتم بتفرد العمل الفني، أما في مجال المسرح فله الكثير من المسرحيات، إذ فَشل في أولها كمسرحية (مفترق الطرق) عام 1929، ومن أبرز مسرحياته (زاوية خطرة)، و(أيكة لابورنم)، و(نهاية عدن)، و(الزمن وأسرة كونواى)، و(كنت هنا من قبل)، و(موسيقى في الليل)، و(عندما نتزوج)، و(جونسون أهم من جوردن)، و(لقد جاؤوا إلى المدينة)، و(زيارة مفتش)، و(شجرة الزيزفون)، و(فم التنين)، و(الكونتيسه البيضاء)، و(القفص الزجاجي) وغيرها من المسرحيات، ويجب التنبيه إلى أن المسرح انقسم عند (بريستلي) إلى قسمين رئيسين هما:

1- مسرح الأنماط الاجتماعية، وملاهي الطبقة الوسطى، وهذا المسرح يحوي على قدر معقول من النقد الاجتماعي، وكانت معظم مسرحيات (بريستلي) من هذا القسم.

2- مسرح الاتجاه التجريبي، ويظهر التجريب في هذا الاتجاه أكثر من غيره، ويحاول تقديم تطبيقات درامية لقضية الزمن، ومن هذه المسرحيات (كنت هنا من قبل)، و(الزمن وعائلة كونواي)، و (لقد جاؤوا إلى المدينة)، وبالرغم من أهمية مسرحيات هذا القسم للدراسات التي تتبع اتجاهات التجريب في المسرح الإنجليزي، إلا أن مسرحيات القسم الأول هي التي حظيت بالاهتمام الشعبي الكبير.

ومن مسرحيات (بريستلي) المشهورة مسرحية (زيارة المفتش) وتقوم فكرتها على وجود مواقف وتصرفات عرضية تمر بحياة الإنسان، ولكن لها دور مأساوي في حياة الآخرين،

وتدور أحداث المسرحية في بدايات القرن الثاني من هذا القرن في منزل عائلة من الطبقة الوسطى، حيث إن الأب (آرثير بيرلنج) وزوجته (سايبل) وابنته (شيللا) وابنه (إيريك) يحتفلون بخطبة (شيللا) على (جيرالد كروفت)، وفي نفس اللحظة يدق جرس الباب؛ وإذا به مفتش البوليس جاء ليسأل عن فتاة كانت تعمل في مصنع الأب منذ سنوات، وقد انتحرت وكانت حاملا، وكان صاحب المصنع قد فَصَلَها لأنها طلبت زيادة في الأجر، ويكشف التحقيق عن مسؤولية الأسرة في هذه الجريمة، (فشيللا) هي السبب في طردها من المتجر الذي عملت فيه بعد عملها في مصنع أبيها، لأنها كانت أجمل منها، ولاحقا وقعت في طريق (جيرالد) فأخذ لها بيتا وأقام معها علاقة ثم تركها، ثم عملت بعدها في إحدى الملاهي الليلية وأقامت علاقة مع (إيريك) وحملت منه، وقد ذهبت لجمعية خيرية تطلب عونا بعد معرفتها أن (إيريك) يسرق من مصنع أبيه، وهي رافضة لذلك، ولكن الجمعية حرمتها من المعونة لأنها ادعت أنها على علاقة باسم (بيرلج) وضاقت الحال بالفتاة، فشربت سما وماتت في المستشفى.

ويغادر المفتش بعد أخذه التحقيقات عن الفتاة وتنقسم العائلة إلى قسمين، الأب والأم يتنصلان من المسؤولية، والابن والابنة يحمِّلان أنفسهما مسؤولية انتحار الفتاة، ولكن الوالدين يخففان الأمر على الأبناء بنفي ذنبهما، ويصدم الأبناء من موقف أبويهما، وتنتهي المسرحية بمكالمة تؤكد وفاة الفتاة انتحارا، وأن مفتش البوليس سيزورهم ليأخذ أقوالهم، وبهذا تفيق الأسرة من أوهام التعليل بعدم مسؤوليتها بما جرى.

الفصل الثاني عشـــر

نظرية الدراما والمســـرح التجريبي

الفصل الثاني عشر

نظرية الدراما والمسرح التجريبي

إن المسرح التجريبي مسرح متمرّد على المؤسسة المسرحية القائمة على التقاليد الفنية المتعارفة والمألوفة، إلا أنَّ المسرح التجريبي الإنجليزي في السبعينيات كان قائما، -إضافة إلى ماسبق- على فكرة الثورة على الواقع والموضوعات السائدة وتغييرها، وقد ارتبطت كتابات تلك الفتره بالأبعاد الفلسفية والفنية لفكرة الثورة، وينتمي لهذا الجيل الكثير من كُتَّاب المسرح أمثال (باري أوكيف) و(جون ماكجيران) و(هاورد باكر) و(تريفور جريفشر) وغيرهم، وبالرغم من انتمائهم للمسرح التجريبي والثوري، إلا أنَّ رؤاهم الفنية والفكريّة تتنوع بشكل كبير، وسنأخذ على سبيل المثال الكاتب (هاورد باكر).

وُلِد (هاورد باركر) في لندن عام 1946 وكتب عدة تمثيليات للإذاعة بعد إنهاء دراسته الجامعية، ثم انتقل للكتابة المسرحية وعُرِضت أولى مسرحياته (صفيق) على المسرح الملكي التجريبي في (رويال كورت)، وكان لنجاح هذه المسرحية دور كبيرٌ بقيام المسرح الملكي (رويال كوت) بعرض مسرحيته الثانية (لم ينقذ أحدا).

وقد كتب (باركر) مسرحيتين قصيرتين عام 1971 ولم يُمثلا على المسرح، وهما (آلام الوجه) و(إدوارد.. الأيام الأخيرة)، وعام 1972 قدّم مسرح (المساحة المفتوحة القائم على حركة التجريب بعرض مسرحية باركر (ألفا...ألفا)، وعام 1975 عُرِضت له مسرحيته الطويلة (المخلب) على نفس المسرح، وقد لاقت اهتماما كبيرا من النقاد والجمهور، وفي نهاية

عام 1975 عرض له (رويال كورت) في مسرحه الرئيس مسرحية (ستربويل)، وعُرضت أيضا مسرحية (مجزرة عادلة) على نفس المسرح عام 1977، أما مسرحيته (ذلك الخير الذي بيننا) فقد عُرِضت على خشبة مسرح (بالوير هاوس) أو(المخزن) وهو مسرح تجريبي افتتحته فرقة شكسبير الملكية ليكون عملا مسرحيا في لندن، ويهتمّ أساسا بالمسرح الحديث وخاصة المسرح الإنجليزي الحديث، وقد كان هذا المسرح بالفعل مخزنا للبضائع وحوَّله أعضاء الفرقة إلى مسرح متقشف ولكنه كان حيويا، وقد بدأ موسمه الأول بأربع مسرحيات، ثلاث منها لكُتَّاب إنجليز جدد، والرابعة مسرحية (شفايك في الحرب العالمية الثانية) للكاتب المسرحي التجريبي المعاصر (برتولت بريخت) .

وكان مسرح (بالوير هاوس) معملا في لندن على غرار مسرح (المكان الآخر)، الذي كان لفرقة شكسبير في استراتفورد، ولكنَّه كان مهتما بالتجريب في مجال العروض المسرحية الشكسبيرية والكلاسيكيات بشكل أساسي.

إنَّ المُطَّلع على مسرحيات (باركر)، كـ(المخلب) و(ستربويل) و(مجزرة عادلة)، و(ذلك الخير الذي بيننا) يرى من خلالها أنَّ (باركر) مشغول بموضوع أساسي وهو محاكمة الجيل السابق من الثوريين الملتزمين، والجيل الجديد من المتمردين الفرديين، ويعتمد في محاكمته على أسلوب بلورة الصراع وتعرية أعماق الشخصيات مع مزج هذا الأسلوب بأدوات المسرح الملحمي والمسرح السياسي المُعتمِد على السرد، ونقل الفكرة المسرحية بحدثها ومعناها من مستوى إلى آخر، وبهذا المزج استطاع (باركر) بلورة ما جرى للفكرة الثورية الإنجليزية

وتمكن من إعطاء الصورة الفكرية بُعدا إنسانيا مُجسِّدا وملموسا، ولذلك نرى في مسرحياته الأربعة تنوعا في محاكمة الآباء للأبناء، ومحاكمة الأبناء للآباء مع تعرية العلاقات والشخصيات بشكل كامل.

وفي مسرحية (ذلك الخير الذي بيننا) نرى تغيَّرا واضحا في أسلوب تصويره لهذا الصراع، ففي المسرحيات الثلاث الأخرى نرى أنَّ جيلَ الآباء مشلولٌ كما في (المخلب) أو مُقْعَد على كرسي كما في (ستربويل)، أو سجينٌ مُقيَّد الحركة كما في (مجزرة عادلة)؛ وهذا لإظهار عجز هذا الجيل، وإظهار حيوية وقوة الجيل الجديد، وقدرته على الفعل والحركة، أمّا في مسرحية (ذلك الخير الذي بيننا) نرى العكسَ حيث إن جيل الآباء يمتاز بالسلطة والقوة المطلقة، فالشخصيتان الرئيستان في المسرحية اللتان تمثلان الجيل الماضي هما (باربالي هت وزيرة الداخلية في حكومة حزب العمل) و(ناتشبول رئيس البوليس السري في نفس الوزارة)، وهذا ما يجعل التغيير واضحا في هذه المسرحية، إذْ إن الجيل القديم له السلطة على الجيل الجديد، وعلى الرغم من هذا، إلا أن صورة الجيل الجديد في هذه المسرحية كما في سابقاتها، فهو جيلٌ مخيّب للآمال فرؤياه قاصرة ويقع دائما في المصائد التي نصبها بنفسه أو نصبها له الجيل السابق، والطريق للخلاص متقارب في المسارات الأربعة، فالخلاص قائم على العمل السياسي الثوري، غير أن الجيل القديم يقف مانعا الأبناء من هذا العمل الثوري، فلا يبقى أمام الأبناء إلا التمرد والتخبط بلا جدوى، وهذا ما يجعل مسرحيات (باركر) ممزوجة بالمأساوية والمرارة.

ومسرحية (ذلك الخير الذي بيننا) تشبه مسرحية (مجزرة عادلة) من حيث الحديث عن رحلة شخص من عامة الشعب بوعيه الإنساني، فيتطور، ليصبح وعيا ثوريا، فبطل المسرحية شاب اسكتلندي اسمه (بيلي ماكفي)، يهاجر إلى لندن بحثا عن الغنى المادي ليجد أن الفقر لاحقه إلى لندن، وتنتهي حياته بمحاولة البوليس السريّ بالتخلص منه برميه في البحر، وتبدأ المسرحية من نهايتها أيْ من مشهد إغراق (ماكفي) بالبحر، ليبدأ بعدها تسلسل الأحداث بشكل استرجاعي سريع الإيقاع، وتتنوع فيه الشخصيات من وزيرة الخارجية حتى الباحثين عن العمل، وبذلك تكون رحلة (ماكفي) أكثر من كونها رحلة فردية؛ لتكون رحلة فئة اجتماعية في التَّعرف على واقعها وعلى صفات العالم من حولها.

وتبدأ المسرحية في رحلة (ماكفي) منذ وصوله إلى لندن في فترة ارتفاع نسبة البطالة في إنجلترا بأكملها، وهذا ما دفع (ماكفي) إلى التسكع وإدمان الخمر والتشرد، ومع ذلك يبقى لديه أمل بالمستقبل ومتمسكا بالشرف الإنساني، فيقع بين يدي رجال من البوليس السريّ يدفعونه إلى العمل معهم، وذلك عن طريق التخطيط لجريمة اغتصاب لإيقاع (ماكفي) بها وتهديده، حيث يَسْكر (ماكفي) مع جماعة من الرجال في الحانة ويذهبون إلى منطقة معزولة ليجدوا شابا مع حبيبته، فيأخذونها منه ويغتصبونها، وتتظاهر الفتاة بالمقاومة، فيأتي البوليس في النهاية عندما يكون الدور على (ماكفي) في اغتصاب الفتاة، فيراه البوليس، وبذلك يُجبر (ماكفي) على أن يكون جاسوسا على أبناء طبقته حتى لا يُسجن لسنوات بتهمة الاغتصاب، ومن المؤكد أنَّ وضعه المادي لا يتغير؛ لأنه دخل إلى البوليس السريّ عن طريق الابتزاز،

ولأنه جاسوس على الفقراء فمن المستحسن أن لا يتغير وضعه، ليكون قادرا على التعامل معهم.

وبعد موافقته على العمل يَسكن مع مُخبِر آخر اسمه (جودبر)، وهو نقيض (ماكفي) من كل النواحي، فهو يرى أنَّ النجاح غاية تبرر كلّ أنواع الوسائل الموصلة إليها مهما كانت دنيئة، وهو مستعد للقيام بأيّ شيء في سبيل الارتقاء الاجتماعي والاقتصادي، وكل هذه الصفات تظهر من خلال مواقف مختلفة مرَّ بها (جودبير) وخاصة خلال الطريقة التي قدم بها نفسه لوزيرة الداخلية وهي تتنزه بقاربها مع ابنتها المتمردة في بحيرة (السربنتين) في حديقة (الهايديارك)، كما نكتشف صفاته من خلال حواره مع رئيس البوليس السياسي الذي انتهى بتوظيفه فيه، ومن خلال محاولة الإيقاع بالوزيرة، وبعد فشله في ذلك، توجه إلى ابنتها الشابة فاستسلمت له كنوع من الاحتجاج على أمها، ومن خلال بيعه لصديقه (ماكفي) مقابل عشرين قطعة فضية.

أمّا الشخصية الثالثة التي تنتمي لجيل الشباب فهي (رودا) ابنة الوزيرة، وهي فتاة متمردة على أمها وما تمثله من قيم سياسية واجتماعية، كما أنها رافضة للدراسة الجامعية؛ لأنها ترفض سلوك الطريق المؤدي إلى الطموح، وهي مؤمنة بمجموعة من الأفكار الثائرة، ومتمردة على الأفكار السائدة دون وعي في كيفية تغيرها، لذلك كان من السهل أن ترتمي بأحضان (جودبر) الذي كان فاشلا في مضاجعتها لأنه مصاب بالعجز الجنسي-، وبالرغم من هذا، إلا أنها واصلت معه العلاقة بدافع الشفقة.

إضافة لهذه الشخصيات الشابة التي هي ضحية الواقع البريطاني، فإنّ هناك 5 شخصيات شابة أخرى تمثل الحركة الديمقراطية الثورية التي هي ضحية التورط البريطاني شمال إيرلندا، وهذه الحركة قائمة على الثورة التي نظمتها رؤى (الميجر كادبري) الثورية، وبذلك تشعر السلطات بخطر هذه الحركة وتدفع (ماكفي) و(جودبر) إلى الانضمام لصفوفها للتجسس عليها، ليبدأ بعدها جهاز الشرطة بالتصفية الجسدية لهذه الحركة بناءً على حقائق وافتراءات مُحكمة، فتغتال الشرطة أحد أعضاء هذه الحركة، فيقوم (جودبر) بالشهادة ضد الحركة أمام الوزيرة، وبذلك هي تبارك عملية الإجهاز على هذه الحركة، مع ذلك، هي مترددة بسبب إيمانها بالديمقراطية والحرية الفردية وحرية العمل والتنظيم السياسي المشروع، بينما جهاز الشرطة يرسم الخُطط للقضاء على هذه الحركة، وفي ظلّ ذلك ينتمي (ماكفي) إلى هذه الحركة ويؤمن بأفكارها، فيتسرب الخبر للبوليس السريّ فيقرر التخلص منه بسبب خيانته، وبحنكتهم يجعلون الوزيرة توافق على هذا القرار، فيقوم (جودبر) بمساعدة (رودا) بالإمساك بـ(ماكفي) ويصحبه رئيس الشرطة وحارس الوزير في قارب ويرمونه في البحر، وتنتهي المسرحية بالمشهد الذي بدأت به، وهو مصارعة (ماكفي) للأمواج ليصلَ مُتعبا إلى الشاطئ، وهو مصمم على مواصلة نضاله، أمَّا (جودبر) و(رودا) فقد قُتِلا في النهاية على أيدي أعضاء الحركة الثوريَّة بسبب خيانتهم.

إن اعتماد المسرحية على التوازي باعتباره أسلوبا بنائيا يُظهر المفارقات في الشخصية والحدث ساعدَ المسرحية في تقديم الكثير من الدّلالات والرّؤى في أقل من 3 ساعات،

بالإضافة إلى دوره الكبير في توسيع أُفق المسرحيّة اجتماعيّا وفكريّا، كما نرى التوازن في المسرحية بين تجنيد الحركة الثورية لأنصارها وتجنيد البوليس السري لعملائه في الحانة، كما وأن هناك توازيا بين أسلوب الحركة الثورية في الإقناع وأسلوب البوليس في الابتزاز واستخدام الجنس والجريمة، وهناك موازاة أخرى بين علاقة الوزيرة بابنتها (رودا)، وهي علاقة قائمة على الصراع في المناهج، كما ونجد توازيا على مستوٍ عميق، حيث نرى تلك الموازاة بين أوهام الشخصية عن نفسها وحقيقة هذه النفس في الواقع، ويظهر هذا في كلّ من الوزيرة (باربرا) وابنتها (رودا)، فهذه الابنة تتوهم بأنها متمردة على أمها، تقوم بعمل مفيد في مقاومة ما ترى أنه خطأ، وفي تجنب موقف اللامبالاة الذي دفعها للتمرد عند مشاركتها أثناء دراستها الجامعية في فرقة مسرحية تجريبية تعرض مسرح مشاركة الجمهور، حيث كان العرض متضمنا جرّ أحد المشاهدين إلى خشبة المسرح، وتجريده من ثيابه وسرقته والجمهور صامت إزاء كل ما يحدث، وكان هذا الصمت هو ما أثارها للتمرد، ولكن عندما تشاهد خيانة (جودبر) لـ(ماكفي) تتجسد ردة فعلها بكلمات الاحتجاج التافهة مع عجزها عن فهم بشاعة مدى تورطها فيه.

أمّا الأم سنجد أنها الأخرى تعاني من نفس ما عانت منه ابنتها، حيث إنها تتصور أن تسهيلها مهمة الإجهاز على الحركة الثورية يحمي النظام الإنجليزي الديمقراطيّ من التدهور وتفشي الإرهاب، بينما هي في الواقع تفتح الطريق أمام إرهاب من نوع أخطر وهو إرهاب البوليس السريّ وتسلطه.

ومن خلال هذه التوازيات، نرى أن المسرحية هي تعليق جريء على تفاصيل الواقع البريطاني الذي كان للمسرح الثوري التجريبي دور في اكتشاف مواطن الداء فيه، وفضل التنبيه على خطر الفاشية والنزعة الإرهابية في مؤسساته، كما وكانت المسرحية عبارة عن صدمة درامية للمُشاهد تدفعه لإعادة التفكير بما يدور حوله، وذلك من خلال تصويرها لضعف الخير الذي بيننا، وتفشي الشرّ الذي يحكمنا.

الفصل الثالث عشـــر

نظرية الدراما والمســـرح الروسي:

ستانيسلافسكي أنموذجا

الفصل الثالث عشر

نظرية الدراما والمسرح الروسي: ستانيسلافسكي أنموذجا

على الرغم من الكتب التي أُلِّفت حول (ستانيسلافسكي)، إلا أنه كفردٍ فقد طغت عليه عظمته في نظامه، وفي عمله في مسرح الفن، هل ستقلل دراسة شخصيته من عظمته أو تقلل من اكتشافاته المسرحية؟ دعونا نعترف بهذا، فقد كان الوصول إلى رسائله ووثائقه الأخرى غير المنشورة محدودة ومقيدة.

بدأت الأوضاع تتغير بشكل جذري بعد (البيريسترويكا)، فقد أصبح الوصول إلى الدراسات التي دارت حول شخصية (ستانيسلافسكي) أكثر يُسراً، بسبب نشر مجموعة كاملة من رسائله في عام (1999)، وفي نهاية القرن العشرين كتبتْ (أولغا راديشيفا)، الباحثة والمنسقة الأولى في متحف مسرح موسكو للفنون، ثلاثية عن تاريخ (ستانيسلافسكي) وعلاقاته مع مسرح (نيميروفيتش- دانشتينكو)، مما جعلَ مسرح الفن في موسكو أكثر خصوصية وأعمق فهماً، إذْ لم يقلل الجهد الفني والشخصي للمخرجين من قيمتهما بل قام بتوضيح تاريخ مسرح الفن.

وفي عام 2000، نشرت الدكتورة (غالينا برودسكايا) من روسيا بحثها في مجلدين، هو القصيدة الملحمية (بستان الكرز)، التي تقصّت وتحرّت عن أهمية عشيرة (الكسييف) في مسرحية (تشيخوف) الأخيرة، والمساعي الفنية لـ(ستانيسلافسكي).

يقدم الكتاب للسلافيين والباحثين في المسرح الروسي ثروة من المعلومات غير المتوفرة عن عشيرة (ستانيسلافسكي)، وعن جذوره التي من دونها لم يكن ممكناً إنجاز هذا المقال.

ومع ذلك، ظهرت منشورات لوثائق جديدة في وقت تنامت فيه قلة شعبية (ستانيسلافسكي) بين صفوف الباحثين النّسويين، وكذلك بين العديد من المسرحيين الممارسين في جميع أنحاء العالم، وكانت هذه المنشورات قادرة على تجاوز هذا الاسم، ومنادية بالكف عن (ستانيسلافسكي)، واسقاط هذا الرجل مرة واحدة وإلى الأبد.

بالنسبة للمؤرخين المسرحيين غير المنخرطين في صراعات السياسية، لا تزال هناك أمور غير مبررة في تاريخ مسرح موسكو للفنون ومظاهره الوطنية، وبعضها يغوص إلى عمق أصوله ووجوده.

لماذا (ستانيسلافسكي)؟ وما هي ملامح شخصيته التي شكلت مسرح الفن وساعدت هذا المشروع على البقاء بينما غابت الأخرى؟ ما الذي جعل من (ستانيسلافسكي)، مسرحي القرن العشرين العظيم صاحب الرؤية؟

إن تفحص شخصية (ستانيسلافسكي) لا يروي فضولنا للتسلل إلى نفسية العبقري فحسب بل يرضي فضولنا أيضاً لننظر من خلاله، كما لو كنا ننظر من خلال عدسة مكبرة، إلى مؤسسة موسكو للمسرح الفني، وتكمن خصوصية مسرح موسكو للفن في الأسس الأخلاقية والمعنوية المتمثلة في إنشائه كبيت وعائلة، وكل ذلك جرى وفقا لتصور (ستانيسلافسكي) عن البيت والأسرة، على عكس معظم الفنانين في زمانه، أتى

(ستانيسلافسكي) من عائلة متناغمة منسجمة وسعيدة ومُحبّة، حيث كان البيت السعيد هو أول متطلبات شروط الحياة، وفي هذا المنزل الأبوي المكوَّن من متعلمين مثقفين وتجار محسنين، لم يكنْ هناك مجال للاستخفاف والسخرية، وكان شرف وكرامة كل فرد من أفراد الأسرة محميا من قبل العشيرة، وقد قُوبل هذا بحماس من بعضهم وبالشكِّ والكراهية من بعضهم الآخر.

أثناء مشاركته في تشكيل مسرح الفن، كان (ستانيسلافسكي) يمثل قواعد عشيرة أسرته، ولكنه أيضا كان يملك بعض العلم والمعرفة بشأن كيفية بناء أسرته الخاصة والمحافظة عليها .

وفي عام 1939، كان (ستانيسلافسكي) و(ليلينا) سيحتفلان بالذكرى الخمسين لزواجهما، لكنه توفي في السابع من آب أغسطس من نفس العام، بعد وفاته، كتبت (ماريا ليلينا اليكسيفا) -واسمها بيروشكوفا قبل الزواج- إنني أفتقده بشدة، وصرتُ في الحياة من دون دليل، وبقيتُ من دون حماية، فهو لا يزال على قيد الحياة بالنسبة لي، إنني لا أشعر أنّه ميت، وأحاول أن أحيا بنفس الطريقة التي كان عليها الأمر عندما كان على قيد الحياة، بنفس آماله، وذائقته وآرائه ومطالبه.

ومرت حياتهما معا في فترة مثيرة وقاسية من التاريخ الروسي -التقيا في عهد القيصر- (الكسندر) الثالث، وشهدا تتويج (نيكولاس) الثاني، وعاشا في ظل (لينين) و(ستالين)، شهدت (ليلينا)، التي توفيت في عام 1943، الحرب العالمية الثانية، الحرب الوطنية الكبرى

وانتصارات الجيش السوفيتي على النازية، تزوج (ستانيسلافسكي) و (ليلينا) في عام 1889، كان لديهما ثلاثة أطفال –مات واحد منهم- عاشا فترة طويلة معا حتى فرقهما الموت، في إحدى رسائلها إلى (لوبوف جورفيتش)، الناقد المسرحي والصديق، كتبت (ليلينا) عن شبابهما:

ماذا يمكنني أن أقول لك عن تلك الفترة؟ غرقت في الحب في البداية، ثم أصبحت زوجة وأُمًا، وكنةً للأسرة التي بدت غريبة عني ولم أفهما، كنتُ ربة أسرة حريصة وحذرة جدا -لا تنسَ أنني جئت من عائلة فقيرة- والأقل من أي شيء آخر، كنتُ ممثلة، أما (ستانيسلافسكي) بالنسبة لـ(كونستانتين سيرجيفيتش)، بدا أنه رائع، استثنائي، ممثل ساحر، وأكثر الرجال وسامة في موسكو.

كيف بدأ الأمر؟ في عام 1888، في عمر الخامسة والعشرين، كان (كونستانتين ستانيسلافسكي) شخصية معتبرة في موسكو، و واحدا من أكثر الشباب أهمية، كونه ينتمي إلى الطبقة العليا من التجار النبلاء، أشرف على واحد من فروع شركات (الكسيفيز) العائلية، صناعة خيوط الذهب والفضة، وفي وقت لاحق انخرط في إنتاج أسلاك الهاتف.

بدأت مهنته كتجارة عائلية في المكتب التجاري للمصنع، في شركة مساهمة تُسمّى (فلاديمير الكسييف)، في سن الـ 18، كان يقضي كامل اليوم في المصنع، تحت إشراف عمه، الذي كان مسؤولا عن الموظفين التجاريين وخدماتهم، ثم توفي في وقت لاحق، فوقع تحت الإشراف المباشر لابن عمه (نيكولاي ألكسندروفيتش)، وكان يقوم بالتجريب على قطع صغيرة من الفضة والذهب، والتي كانت تُستخدم في تصنيع الخيوط (الذهبية والفضية) ولم

يكن يعهد بهذا الإجراء إلى أي شخص آخر، كان (كونستانتين سيرغيفيش) يَزِنُ المعدن النَّفيس في ميزان حساس بيده اليسرى، بينما كان يَعدّ على لوح الحاسب بيده اليمنى.

كان (ستانيسلافسكي) وسيماً بشكل فاتن، وثريا يضم في جوارحه حِساً تجارياً مع شغف بالفنون، وكان يعلم أنَّ لديه شعبية لدى النساء، فعندما كان في العشرين من العمر كَتَبَ: أنني يمكنني أنْ أحبَ امرأة واحدة فقط، ولكنني، في الوقت نفسه، أستطيع الانتباه إلى أخريات عديدات.

من جهة أخرى لم تكن (ماريا ليلينا) معروفة إلا ضمن دائرة ضيقة جدا من الناس، فقد وُلدت في عام 1866 في موسكو، وانحدرت من عائلة نبيلة، لم تكن ثرية جداً بل إلى حد معقول، لكنها كانت تعاني مشاكل مادية عند وفاة والدها (بيتر بيريفوزتشيكوف) (التهجئة الأصلية لاسمه في ذلك الوقت) في عام 1884.

وهكذا، في سن الـ 18، أصبحت (ماريا) فتاة بدون مهر، فظروف حياة (ليلينا) عكست تقريباً سيرة حياة (أولغا رينبر) زوجة (تشيخوف) والممثلة الرائدة في مسرح موسكو للفنون، من خلال خسارة وجود الأب، والتغيير الحاصل في وضع العائلة، وضرورة العمل أو الزواج، وبناء على ذلك، اختارت (ماريا بيريشكوفا) العمل والبقاء على مقربة من عائلتها في موسكو، التزما بالتقاليد في ذاك الوقت، واتكاءً على رؤيتها "للعمل النظيف بالنسبة للمرأة غير المتزوجة"، بأن تصبح إمَّا مربية أو معلمة.

وعليه، في عام 1884، أصبحت مشرفة صف دراسي (كلاسنايا دارنا) براتب 25 روبل في الشهر، في معهد كاثرين نوبل للشَّابات في موسكو، الذي كانت قد تخرجت منه قبل بضع سنوات، وعندما التحقتْ (ماريا) بمعهد (كاثرين) كطالبة، كانت تَدْرُس الفرنسية والرقص والأدب والرسم والموسيقى، فضلا عن الحياكة بسنارة واحدة، والحياكة بسنارتين والخياطة، إذ من المفترض أن تصبح الفتيات ربات أسر مثاليات.

ولقد استخدمت مهاراتها تلك بالكامل، فيما بعد، في مسرح الفن في موسكو، بجانب كونها ممثلة قامت بالإشراف على مخزن الأزياء وساعدت في صناعتها، اعتادت (ليليان) جيداً على الحياة المتواضعة، الحياة ذات الدخل المنخفض إلى درجة أنها فاجأت (ستانيسلافسكي) في وقت لاحق بإصلاحها للجوارب بدلا من أنْ تطلب من الخادم القيام بذلك، أو بدلا من شراء زوج جديد منها، كانت شقراء نحيلة جدا وقصيرة، بشعرها المتموج الأشقر المائل للرمادي، والعينين الواسعتين بلون رمادي كالكريستال الشفاف.

كانت متواضعة، تعرف أين مكانها، وبدت أنَّها مشرفة الصف المثالية، وخلف شخصيتها الخجولة تلك اختبأ خيال خِصب قوي وعين حادة في استقصاء التفاصيل، وكذلك حب قويّ للمسرح.

حضرت بعض العروض في مسرح (مالي) في مناسبات نادرة، وهذا ما روى ظمأها لاختبار الحياة الأَمَرّ الذي كانت تفتقده بشدة، كانت مهنة التمثيل بالنسبة لفتيات العائلات

النبيلة أمرا غير وارد على الإطلاق، فقد واجهت (أولغا نيبر) نفس التعصب في عائلتها عندما قرَّرت أنْ تصبح ممثلة.

كان أول ظهور مسرحي بالنسبة إلى (ليلينا) في المكان المناسب في معهد (كاترين)، فقد عملت في استعراضين مسرحيين قامت عليه الإدارة والفتيات معاً، عُرضت المسرحيتان باللغة الفرنسية كجزء من دراسات اللغة الفرنسية، وقد لَعِبت أدوارا للذكور في كلتيهما.

كانت الحياة بالنسبة لمشرفة صف مدرسي مليئة بالقيود والحدود، لم يكن مسموحاً لهن بالمواعدة أو بالزواج، ولا بالمشاركة في أي نوع من النشاط الذي قد يُخل بسمعة المعهد، ومع ذلك في شتاء 1887-1888، وافقت (ليلينا) على المشاركة في عرض (نهوض التنين) الذي نظمه الممثلون الهواة بقصد جمع الأموال لرابطة الشقق المنخفضة التكلفة، وكان أحد المشاركين في هذا الإنتاج هو (ستانيسلافسكي) نفسه. وكان أحد مديري مسرح الفن في موسكو مشاركاً أيضاً فيما بعد، ساعد (سانين) (شينبيرغ) (ماريا) على إخفاء اسمها الحقيقي، وابتكر لها اسمها المسرحي (ليلينا)، وهو اسم وجدانيّ طنان وذو جَرْس موسيقي، يترافق مع الزنبق والليلك.

لكن هذا التكتيك لم ينفع، وتم اكتشاف الخدعة، وتلقت (ماريا) توبيخا من جهة عملها، الأمر الذي جعلها تدرك مرة أخرى كم كانت حياتها خشنة جافة هناك! استقالت في نهاية العام الدراسي، وغادرت موسكو إلى (سانت بطرسبورغ) في محاولة لبدء حياة جديدة.

ربما أرادت أن تجرب الخيار الثاني وتُقْدم على الزواج؟ انتقلت للعيش مع عمتها (أو خالتها) لكن حياتها الجديدة هناك لم تبدأ بعد، ففي أقل من ثلاثة أشهر، في تشرين الأول عام 1888، تلقت رسالة من (ستانيسلافسكي) يدعوها فيها إلى القيام بدور ممثلة هاوية في رابطة الفن والأدب التي كانت قد أُنشئت حديثاً.

وفي رَدِّها عليه في 26 أكتوبر عام 1888، كتبت (ليلينا): "لقد تأثرت جدا بدعوتك الكريمة وعبارات المديح المغرية بشأن ما أسميته بالمواهب الفنية، بالطبع، لم أكن أقتنع بوجودها، وخَلَصتُ من مجاملاتك إلى أنّك ببساطة أردَّتني أنْ أشارك في المسرحية الكوميدية الخاصة بك، أنا على درايةٍ بدور (كلودين) باللغة الفرنسية، وأجد أنه ممتع حقا، ولكن أخشى- أنني بدلا من تمثيل الكريمة (كلودين)، كما وصفتها أنت، أمثِّلُ الهاوية البائسة التي لا حول لها ولا قوة، ومع ذلك، أوافق على المشاركة، وتذكر أنَّك ستكون مسؤولاً مسؤولية كاملة عن فشلي؛ لذلك لا تلمني".

جاءت ليلينا إلى موسكو في خريف عام 1888، وأدَّت دور (كلودين) في 10 ديسمبر 1888، في كوميديا (موليير) (جورج داندين) في رابطة الفن والأدب.

أصبحت (ليلينا) عضوا ناشطا في رابطة الأدب والفن، حيث كانت تؤدّي أحياناً دورين جديدين في الأسبوع، وخلال عقدين من العمل في الرابطة، أصبحت ممثلة هاوية عالية التقدير واكتسبتْ مهارات التمثيل التي جعلتها في وقت لاحق من أفضل الممثلات في

مسرح الفن في موسكو، وباكتسابها وتطويرها موهبة التمثيل، كانت مجددةً ودقيقةً في الأفلام الكوميديّة والعروض المسرحيّة.

كانت أيضا ناجحةً بتمثيل السّاذجة على الرغم من أنها لم يكنْ لها ظهورٌ قويّ على خشبة المسرح قطّ، ومن أعظم نجاحاتها في رابطة الفن والأدب هو دور (لويزا) في (المؤامرة والحب) تأليف (شيلر)، أُخْرِجت في عام 1889، حيث لعبت دور فرديناند مقابل (ستانيسلافسكي).

منذ بدايتها في الرابطة، أصبحت (ماريا بيرفوشيكوف) معجبةً جدا بـ(ستانيسلافسكي) وقد أَعربت علنا عن مشاعرها، وقد دُوِّن ذلك لاحقاً في دفتر مذكراته:

"أخبرتني (بيرفوشيكوفا) شخصيا أنني كنت وسيماً جداً بلحية، وأنني أفضل بدونها (كنا في غرفة تبديل الملابس)، وأنّه كان من المستحيل عدم الوقوع في حبي ... كنتُ أشعر بالإطراء الشديد لفكرة أن الجميع يقعن في حبي، معجبات بمظهري". ومن ثمّ، أصبحت (ليلينا) له الحَكَم المساعد، وكانت تعطيه رأيها في كل مرة يسألها عن رأيها.

بعد العروض، كان (ستانيسلافسكي) دائما يسأل الناس عن آرائهم ويرحب حتى بالقاسية منها، لم يكن يرحم نفسه، وبكل سرور قَبِلت (ليلينا) أن تكون حَكَمًا له، وأن تشاركه انطباعاتها، كانت صادقة معه، كانت تخبره بصراحة عندما لا يكون جيد المظهر، أو عندما لا يرتدي الزّي المناسب للأدوار التي يمثلها، أو عندما لا يكون طبيعيا كالمعتاد، صار

(ستانيسلافسكي) ينتبه لـ(ليلينا) أيضا ويراقبها، وجدها تتصرف بطريقة حساسة، دقيقة في التفاصيل، أنثوية وعفوية، أحبَّت أن تتدرب -ربما- أكثر من أنْ تُمثل.

كانت (ليلينا) تستمتع بعملية التحول إلى ذاتها، وكان (ستانيسلافسكي) يستاء جدا في كل مرة يستقبلها الجمهور ببرود، وينتبه عندما تتلقى الزهور، في عقله (وفي مذكراته)، شرح لها أنها لم تكن تملك فرصة أن تصبح معجبة الجماهير، كان صوتها ضئيلاً، وكانت قصيرة، ولم تستطعْ إلهاب مشاعر الجماهير بالتشنجات المؤلمة التي تليها الوفاة.

تمتلك السيدة (ليلينا) في نظري اثنتين من أندر السمات الفنية التي لا تقدر بثمن، الأولى هي حساسيتها، والثانية هي بساطتها الفنية، فضلا عن غياب الحركات الإيمائية التي لا داعي لها، والقدرة على التوقف وقت اللزوم، والشكل الطبيعي الذي تقول به الحوارات الأكثر غموضا، فكل ذلك يدعم وجود الموهبة الفنية والبساطة التي لا يرقى لوجودها شكّ.

خـــاتمة

وفي إطار ما سلف من إضاءات مختلفة، ورؤى حديثة، وتحليلات فنية ونقدية، للنظر الدرامي، فإنه يمكن لنا أن نقول مطمئنين واثقين إن العمل الدرامي عمل إنساني اجتماعي عقلي بامتياز، وأنه -وهو ما رأيناه ونراه- عمل داخل في أعماق الإنسان وسلوكاته وأفكاره وتحركاته وثقافته، فهو مرتبط به ارتباطا وثقيا لا ينفك عنه قيد أنمله، فالأعمال الدرامية شئنا أم أبينا تمثل كينونتنا ككائنات عاقلة وعاطفة، وكمجتمعات مترابطة ومتماسكة ومتشعبة.

وهكذا، كما ظهر لنا، من تلك الإضاءات أن البحث في النظرية الدرامية سواء أكان على مستوى التنظير أم على مستوى التطبيق مفتوح لا ينضب؛ لأنه ببساطة شديدة يسير مع الإنسان مكانا وزمانا، فالإنسان فردا كان أم مجتمعا متغيّر ومتحولٌ ومتطورٌ فكريا وثقافيا وسلوكيا واجتماعيا واقتصاديا، فإذا كان هذا هو حال الإنسان، وهو كذلك بلا شك، فإن حال النظرية الدرامية كذلك أيضا، متغيرة ومتحولة ومتطورة، بما يتوافق ويحاكي التطور الإنساني عبر الأعصار والأزمان.

ولا يساورنا شكّ أن هذه الإضاءات النقدية المختلفة حول نظرية الدراما والعمل المسرحي، ستفتح باب البحث والتنقيب في حفريات المعرفة الدرامية وحاضرها ومستقبلها، لتضيف للنظرية إضاءات ورؤى نقدية مختلفة وجديدة، تثري العمل الدرامي والمسرحي معرفيا وتطبيقيا، وأن تواكب التقدم الهائل في المجال الرقمي والتقني وأثر هذا التقدم على الفكر

والسلوك ومحاكاة ذلك، من ناحية، والأثر المترتب على الجانب الشكلي والأدائي والجماهيري، من ناحية أخرى. وهذا -ربما- سيكون نقطة تحول بارز لنظرية الدراما، أو -ربما- قطيعة معرفية يتشكل من خلالها عالم جديد من العمل الدرامي لا عهد لنا به.

المراجع

المراجع العربية

- برجاوي، عبد الرؤوف (1981). **فصول في علم الجمال**، بيروت، دار الآفاق الجديدة.
- حيسن، تيسير(2004). **علاقة المسرح بالمجتمع المدني في الضفة وقطاع غزة**، الحوار المتمدن، العدد 960.
- روشكا، الكسندر (1989). **الإبداع العام والخاص**، ترجمة غسان أبو فخر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب.
- شيخي، منير(2003). **مدخل إلى علم الجمال**، (د.م)، (د.ن)، http://www.grkund.hl.ru/munirshike.htm.
- عبدالستار، إبراهيم (1978). **آفاق جديدة في دراسة الإبداع**، الكويت، وكالة المطبوعات.
- العريس، إبراهيم (2004). **اليروح لماكيافللي بين الماكيز دي ساد ولابيش**، الحياة 2004/2/15.
- العشماوي، محمد زكي (1980). **المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة**، بيروت، دار النهضة العربية.
- قالوا، (2003). **العربي**، العدد 538: 35، الكويت، وزارة الإعلام.

- ماكيافللي، نيكولو (2002). **اليروح**، ترجمة منذر عبس، مراجعة زبيدة أشكاناني، **إبداعات عالمية**، رقم 337، المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- مجاهد، عبد المنعم (1990). **دراسات في علم الجمال**، القاهرة، دار الثقافة.
- معلوف، لويس (1969). **المنجد في اللغة**، ط2، بيروت، دار الشروق،.
- المهدي، محمد (2003). **سيكولوجية المرأة**، http://www.elazayem.com
- موليير، (1971). **من الأعمال المختارة: موليير**، ترجمة وتقديم محمد القصاص، الكويت، (د.ن).
- نظمي، محمد عزيز (1985). **الإبداع الفني**، (د.م)، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع.
- وهبة، مراد (1996). **فلسفة الإبداع**، (د.م)، دار العالم الثالث.

المراجع الأجنبية

- Drama and Theatre : with Radio،Film and Television. Edited by john Russal Brown.-London-Roultlege and Kegan).
- History Students Present Machiavelli's Mandraglo **.2**004.Augustana Online.www.augstana.edu..
- Orr، John(No date). Tragic Drama and Modern Society: A Sociology of Dramatic form from 1880 to the present. Machmillan.2nd edition.
- The school for Wives.(2003). http://.image:-nation.com
- Zangwill،Nick(1998).The Concept of Aesthetic. European Journal of Philosophy.6(1):16-78