المدرسة الواقعيّة والفنُّ المسرحيّ (دراسة في تناغم مقولات الواقعيّة مع عناصر المسرح)

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

(الإيداع: 30 كانون الأول 2018 ، القبول: 6 آذار2019)

ملخص :

يجتهد هذا البحث في محاولته الكشفَ عن مدى التناغم بين مقولات الواقعية بوصفها مدرسةً أدبية وعناصر الفن المسرحي بوصفه نوعاً أدبياً، وذلك خلال دراسة عناصر الفن المسرحي بإزاء مقولات المدرسة الواقعية.

وينطلق البحثُ في سبيل ذلك من آراء مُنظّري الواقعية ونقّادِها الذين فضّلوا الرواية على غيرها من الأنواع الأدبية بوصفها النوعَ الأدبيَّ الأمثل الذي يَفِي بمبادئ الواقعية وسماتها.

ثم يدرس البحث معالم الواقعية في عناصر الفن المسرحي مبتدئاً من طبيعة المسرح التي تُعَرَّف على أنها محاكاةُ فِعْلٍ، ومدى ارتباط ذلك بالواقع.

ويدرس البحثُ موضوع المحاكاة في المسرح، فيدرسُ خلال ذلك الحبكةَ والشخصيةَ والفِكْرَ مبيّناً ارتباطَ هذه المفهومات بسمات الواقعية ومقولاتها كالموضوعية ونمذجة الشخصيات وسيميائها الفكرية.

ويدرس البحثُ مادةَ المحاكاة في المسرح، وهي لغته وطبيعتها الحواريّة، ويبيّن مدى ارتباط ذلك بسمة الواقعية في السهولة واليُسر واستخدام اللغة المأنوسة اجتماعياً.

ويدرس البحثُ هدفَ المسرح ورسالتَه الاجتماعية، ويبيّن مدى توافق ذلك مع رسالة الأدب الواقعي الاجتماعية.

وأخيراً يبيّن البحثُ مدى التوافق بين الواقعية والمسرح لاشتراكِهما في السمة السوسيولوجية.

لِيخلصَ البحثُ إلى أنّ المسرحَ على ارتباط وثيق بالمدرسة الواقعية ومقولاتها. فالفنُّ المسرحي قادر على أن يضطّلع بخصائص المدرسة الواقعية، وأن يَفِيَ بسماتها الأدبية، وأن يمثّلَها ويَتَحقَّقَ بها أحسنَ تحقيق.

الكلمات المفتاحية: الواقعيّة، مقولات الواقعيّة، سمات الواقعيّة، الفنّ المسرحيّ، محاكاة، الحبكة، التّطهير.

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

** من كلية الآداب/ جامعة البعث.

Realism and Dramatic Art
(Study in Harmony Realistic Theories with Theater Elements)

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

(Received: 30 December 2018,Accepted; 6 March2019)

Abstract:

This research strives to reveal the harmony between the realism of literature as a literary school and the elements of dramatic art as a literary genre, while studying the elements of theatrical art in the face of the school's realism.

The search for this is based on the views of the theoreticians of realism and their critics who preferred the novel to other literary genres as the ideal genre that meets the principles and characteristics of realism.

The study then examines the Features of realism in the elements of dramatic art beginning with the nature of the theater, which is defined as the simulation of an act, and the extent to which this is related to reality.

The study examines the subject of mimesis in the theater, and examines the plot, personality and thought, indicating the connection of these concepts with the characteristics of realism and its statements such as objectivity and modeling of characters and intellectual system.

The study examines the mimesis material in the theater, which is its language and nature of dialogue, and shows the extent to which relates to the realism in ease and the use of socially known language.

The research examines the goal of the theater and its social message, and shows the compatibility of this with the message of realist social literature.

Finally, the research shows the compatibility between realism and theater for their participation in the sociological aspect.

The research concludes that the theater is closely related to the school and its realism. Dramatic art is capable of carrying out the real characteristics of the school, fulfilling its literary qualities, representing it and achieving the best achievement.

Key words: Realism, Realistic theories, Realistic characteristics, Dramatic art, Mimesis, Plot, Catharsis

❖ **المقدّمة: (الواقعيّة والنوع الأدبي)**

إن الحديث عن النوع الأدبي من حيث نشأته وتطوره وعلاقته بالأنواع الأخرى مرتبط بالحديث عن مراحل تطور المجتمع، ذلك أنّ كل مرحلة تحاول أن تحقق علاقتها الجمالية بالعالم من خلال نوع أدبي بعينه تجده متلائماً مع طبيعتها، فالنوع الأدبي إذن محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي وهو مطالب بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع واختاره مجلىً جمالياً له[1].

فما النوع الأدبي الذي جاء مع المرحلة الواقعيّة؟.

اقتضت الواقعيّة أن يصور الأدبُ الواقع بعمق مع التحليل والكشف عن حدة التناقضات في المجتمع البرجوازي مع تصوير تفاصيل الواقع بأمانة ودقة واستفاضة، وهذا ما اقتضى أن تتجه الواقعيّة إلى الآداب السردية لأنها تسمح بمساحة واسعة لوصف الأحداث والأمكنة والشخصيات والعلاقات وغيرها. وكان النوع الأدبي الذي يفي بذلك كله من وجهة نظر منظّري الواقعيّة هو الرواية، يقول جورج لوكاتش في ذلك: "الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البرجوازي... ففي الرواية نرى أن التناقضات التي يتميز بها المجتمع البرجوازي توجد مصورة بطريقة أكثر ملاءمة وإفصاحاً. والتغييرات التي أحدثتها الرواية في أشكال الصور العامة هي من العمق بحيث صار في مقدرونا الآن أن نتحدث عنها كشكل أدبي نموذجي بالنسبة للبرجوازية الحديثة"[2]. فالرواية في نظر لوكاتش تعبّر أحسن تعبير عن تناقضات المجتمع البرجوازي لذلك وجد فيها نوعاً أدبياً عظيماً لهذه المرحلة وتبنى مقولة هيغل "الرواية ملحمة برجوازية"[3].

ونجد هذا التوجه نحو الرواية عند الناقد الواقعي بيلينسكي الذي عَدَّ الرواية ملحمة الزمن الجديد وأشار إلى قدرتها على تصوير الحياة بعمق واتساع مع ملاحظة التطور الاجتماعي فيها، فرأى أن "شكل وشروط الرواية أيسر وأكثر ملاءمة من أجل التصوير الفني للإنسان في علاقته الاجتماعية. [ويقول:] لا تصور الرواية والقصة الشر والخير بل الناس كأعضاء في مجتمع... تطمح الرواية لأن تكون لوحة للمجتمع تقدم تحليلاً لأسسه... الرواية تحليل فني للحياة الاجتماعية"[4].

إن في الرواية نَفَساً سردياً طويلاً يسمح ـ حسب ما سبق ـ بتغلغل الواقعيّة وتحققها. وإن البحث ليتقبلُ هذا بِرِضَاً، لكنّ ذلك لا يمنع تساؤلات من مثل: ما مدى أن يُفهم من وصف الرواية بأنها (الشكل الأمثل للواقعيّة) أنّ ذلك في المقابل انتقاص من الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والقصة القصيرة والمسرح مثلاً؟. وهل على الكاتب الواقعي حتى يتحقق بالواقعيّة أن يتجرد لكتابة الرواية فقط؟. بل من زاوية أهم: أتقبل المدرسة الواقعيّة ذات السمة السوسيولوجية التي تتوسل بكل كلمة وفعل لتحقيق هدف ما للمجتمع أن تحصر مقولاتها وأهدافها في نوع أدبي هو الرواية أم تقبل كل الأنواع الأدبية بمقياس الولاء (مدى ولاء كل نوع أدبي لمقولاتها مهما كان)؟.

لعل س. بيتروف أجاب عن بعض هذه التساؤلات حين رأى "أنه لا صلة حتمية مباشرة بين حجم العمل الأدبي وجنسه وبين مدى شمولية تصوير الحياة والتركيب الفني لظواهر الواقع في الأدب. فيمكن أن ترى عالماً كاملاً في قصة قصيرة لتشيخوف وموباسان، وحياة أو عصراً بالكامل في قصيدة صغيرة لبوشكين، فللطابع الجامع الشامل للتصوير علاقة بعمق النفاذ إلى الجوانب والوقائع الجوهرية للواقع"[5].

---

[1] ينظر: مقدمة في نظرية الأدب،عبد المنعم تليمة، سلسلة كتابات نقدية 67، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997م، ص 173- 174.

[2] نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، تر: نزيه الشوفي، د. دار نشر، دمشق، 1987م. ص 15.

[3] نفسه، ص 19.

[4] الواقعيّة النقدية في الأدب، سيرغي بيتروف، تر: شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012م، ص 250- 251.

[5] نفسه، ص 255.

لعل المدرسة الواقعيّة بخلاف المذاهب الأدبية الأخرى تأبى أن تلتصق بنوع أدبي محدد بحكم مبادئها وسماتها وأهدافها، ولعل العبرة في واقعيّة أي نوع أدبي لا تكمن في حجمه ونَفَسِه السردي بقدر ما تكمن في مدى تحقُّقِه بمقولات الواقعيّة ومبادئها، ومدى تحقيقه أهدافَها المتنوعة في المجتمع؟.

فإذا كان الحديث عن المجتمع فإن الحديث عن المسرح، ذلك الفن الاجتماعي بامتياز، والسؤال هنا ما مدى ولاء الفن المسرحي للمدرسة الواقعيّة مقولاتٍ وأهدافاً، شكلاً ومضموناً؟.

◆ **معالم الواقعيّة في الفن المسرحي:**

إذا كانت الواقعيّة تقتضي تمثيل الحياة في الواقع، وإذا كان الفن يُعنى بتمثيل الحياة والنشاط الإنساني منذ نشأة الفن مع الإنسان، فإن المسرح لخليقٌ بأن يضطلع بهذا التمثيل على وجه الحقيقة والمجاز. ذلك أن الأدب المسرحي أدب خُلِقَ لِيُمَثَّل أمام جمهور من المتفرجين، وهذا التمثيل يستهدف الحياة، فالمسرح بطبيعته نبع من الحياة لأنه تطور من الأغاني والرقصات والطقوس والشعائر الدينية، وكذلك من مشاهد الصيد في الصباح التي كان يصورها أبطال القبيلة تصويراً درامياً معاداً حول نار المساء أمام المتفرجين[1]، لذلك نرى أن تعريف المسرح لا يستغني عن فكرة أساسية مفادها أن المسرح تمثيل للحياة. وقد أكد ألّارديس نيكول على المكون التمثيلي في المسرحية حين عرفها بقوله: "المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبيرَ ممكنَ الإيضاح بواسطة ممثلين، وقميناً بأن يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجري"[2]. ولعل هذا التأكيد على العنصر التمثيلي في المسرحية يضع حداً فارقاً بين الفن المسرحي وبين الفنون الأدبية الأخرى، وكذلك يوثّق علاقة حميمة بين الفن المسرحي وبين الواقعيّة التي تدعو إلى تمثيل الحياة. وهذه العلاقة لم تكن وليدة المدرسة الواقعيّة بل كان الإقرار بها قديماً قدم المسرح وما عاصر من مذاهب أدبية مختلفة حتى عند الكلاسيين والرومانتيكيين. ونحن نجد في سبيل ذلك –أن شكسبير على لسان هاملت يبين الغرض من التمثيل إذ يقول: هاملت في المسرحية موصياً الممثلين: "... كان الغرض من التمثيل في الماضي ولا يزال غرضه في الحاضر، أن يجلو المرآة للطبيعة، فيظهر الفضيلة على ملامحها، ويطلع الحقارة على صورتها، ويجلو لأهل العصر عمرهم وجرمهم، وظاهرهم، وباطنهم"[3]. وهذه الكلمات التي نطق بها هاملت –في رأي فرنسيس فرجسون– تعبير عن الحاجة الدائمة إلى تقليد الحياة البشرية والفعل الإنساني تقليداً مباشراً له دلالته[4].

ومثل ذلك نجده عند الرومانتيكيين فهم لا يخرجون على ماهية المسرح ومباشرته الواقع والطبيعة، فإذا كان المسرح مرآة للطبيعة (العلاقات في الحياة) عند شكسبير فإن فيكتور هيغو في مقدمته الرومانتيكية لمسرحيته (كروميل) يضيف أن هذه المرآة يجب ألّا تعكس الواقع كما هو، وإنما يجب أن تكثفه وتركّزه، يقول: "المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة. لكن إذا كانت هذه المرآة عادية ومسطحة ومتجانسة فإنها لن تعكس من الأشياء سوى صورة عاتمة لا ميزة فيها، صادقة، إلا أنها فاقدة اللون، ونحن نعلم كيف تَبْهَتُ الألوان في الانعكاس البسيط. إذاً يجب أن تكون المسرحية مرآة تركيز تجمع الإشعاعات الملونة وتكثفها دون أن تضغطها، وتجعل من الومضة ضياء، ومن الضياء شعلة عندئذٍ فقط تصير المسرحية فناً"[5]. وهيغو لا يعترف بالمسرحية فناً إلا إذا أعادت تشكيل الواقع إعادة مفعمة بالحياة، وهذا ما تدعو إليه الواقعيّة في مقولاتها.

---

[1] ينظر: المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، تر: أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، ص 10–11.

[2] علم المسرحية، ألّارديس نيكول، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2، 1992م، ص 44.

[3] فكرة المسرح، فرنسيس فرجسون، تر: جلال العشري، مراجعة: دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، ص 49.

[4] ينظر: نفسه، ص 49.

[5] مقدمة كروميل بيان الرومانتيكية، فيكتور هيغو، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994م، ص 149.

وهنا نرى أن الكاتب المسرحي ـ بوصفه فناناً ـ يُعنى بكيفية ربط عرضه المسرحي بالحياة نفسها، ذلك أن المسرحية تُعنى في الأصل بمعالجة الواقع بغضِّ النظر عن انتماء كاتبها إلى مدرسة أدبية معينة، وما الواقع الذي يُعنى المسرح به إلّا العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتنوعة، وهو يعيدها بالتمثيل أمام الجمهور إلى الحياة مرة ثانية مفعمة بالنشاط. لذلك فإن المسرح يضاعف شعورنا بالحياة نتيجةً لِمَا فيه من تصويرٍ واقعي مباشر وحيّ لمواقف إنسانية شتى، والمسرح بذلك في نظر هيغو محور الإنسانية، فهو يقول: "المسرح مركز نظر، كل ما يوجد في العالم والتاريخ والحياة والإنسان ينبغي ويمكن أن ينعكس فيه، إنما بالعصا السحرية للفن"[1] أي يقدر المسرح على أن يصور الواقع الإنساني تصويراً فنياً وأن يعيد تشكيله تشكيلاً مبدعاً، وإنّ ما قرّب المسرحَ من الواقع هو التمثيل فيه، ذلك العنصر الذي لا يمكن إلا أن ينتسب إلى الواقع بدرجة ما. وبهذا العنصر "يميل المسرح بما عليه من أشياء أن يكون واقعياً يصور الحقيقة كما هي... وتاريخ المسرح من أوله إلى آخره يتلخص في جهاده المتصل أن يقرُبَ من تصوير الواقع جهد المستطاع... نتج عن هذا كله ميل طبيعي في المسرح نحو الواقعيّة فيما يمثله، أضف إلى ذلك ميل المسرحية بطبيعتها إلى أن تعالج الشؤون الاجتماعية أعني شؤون الإنسان باعتباره عضواً في جماعة"[2].

ولا أدل على هذا الكلام من أن البحث إذا تصفح معاجم المصطلحات المسرحية فإنه يقع على العديد من المصطلحات التي تفسر مدى ولع المسرحية واهتمامها بتمثيل الواقع ومن تلك المصطلحات: الإيهام بالواقع، والمحاكاة (تصوير الواقع)، ومشابهة الحقيقة، وقاعدة الوحدات الثلاث (وحدة الفعل، وحدة الزمان، وحدة المكان) التي تحرص على تقديم المسرحية في أقرب صورها إلى الواقع، وغيرها من المصطلحات[3].

إن هذه المصطلحات على اختلاف دقائقها وحيثياتها تستهدف إلصاق المسرح بالواقع شكلاً ومضموناً. وقد تصل قوة الإيهام بالواقع إلى درجة يتفاعل فيها الجمهور مع الممثلين بصورة توضح قوة التوتر بين الوهم والحقيقة. ويذكر مارتن إيسلين في سبيل ذلك قصة الفلاح في القرن الثامن عشر حين رد على ريتشارد الثالث الذي صاح: "مملكتي مقابل حصان" فرد عليه الفلاح بأن قدّم إليه فرسه الهرمة[4]. وما كان هذا الأمر ليحصل في فنٍّ غير المسرح، لأنه يتمتع بصفتي الواقعيّة والمباشرة. و"إن صفتي الواقعيّة والمباشرة اللتين تنفرد بهما الدراما... تعني أن للدراما كل مقومات العالم الحقيقي والمواقف الحقيقية التي نقابلها في الحياة مع اختلاف واحد وحاسم: المواقف التي نجابهها في الحياة حقيقية بينما في المسرح... فهي مجرد تمثيل وادعاء. إنها تمثيل لا أكثر"[5]. وهذا التمثيل أول ما أدخل الفن المسرحي على عتبات الواقعيّة، وهو ألين وأطوع في قبولها مذهباً أدبياً، وبخاصة أن عناصر المسرح ومكوناته تمتزج امتزاجاً واضحاً بمفاهيم الواقعيّة ومقولاتها. وذلك ليس في عصر المسرح الواقعي الحديث فحسب، وإنما منذ بدء التنظير للمسرح على يد أرسطو أبي الفلسفة التجريبية الواقعيّة.

وبعد: فإننا إذا أردنا النظر في عناصر المسرح ومدى لصوقها بالواقعيّة، فإن البدء من تنظير أرسطو لها ذو فائدة كبيرة في تأصيل علاقة المسرح بالواقعيّة من حيث الشكل والمضمون.

– **طبيعة المسرح: محاكاة فعل**

---

[1] مقدمة كروميل بيان الرومانتيكية، ص 149.

[2] فنون الأدب، هـ. ب تشارلتن، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2، 1959م، ص 188– 189.

[3] تنظر هذه المصطلحات في : المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997م. الإيهام بالواقع: ص 91 وما بعدها، المحاكاة (تصوير الواقع): ص 412 وما بعدها، مشابهة الحقيقة: ص 465 وما بعدها، الوحدات الثلاث: ص 523 وما بعدها.

[4] ينظر: البنية التشريحية للدراما، مارتن إيسلين، تر: منذر محمود محمد، مطبعة عكرمة، دمشق، ط 1، 1994م، ص 109.

[5] نفسه، ص 18.

تستند الواقعيّة إلى فلسفة جمالية حيال مرجعيتها للواقع وهي الانعكاس الفني له، وهذا الانعكاس يفسَّر على أنه إعادة خلق الواقع بعلاقاته حياةً ثانية لا على أنه تصوير فوتوغرافي له[1].

فإذا كان التمثيل في المسرح أدخل المسرح من أبواب الواقعيّة لكونه يمثل حياة الإنسان لا الخوارق والحيوان والجماد، فإن على المسرح أن يكشف أنّ ما يتم تمثيله لا يُمثَّل بصورة فوتوغرافية وإلا فقد انكفأ عن الواقعيّة. ولما كان المسرح يدعي أنه أعرق الفنون وألصقها بالواقعيّة مذ نشأ، فإنه لحقيق بالبحث أن ينظر في أول تنظير نقدي يتوجه نحو المسرح، وهذا التنظير كان على يد أرسطو في كتابه (فن الشعر) إذ قدّم فيه بياناً عن المسرح، وما زال هذا البيان صالحاً حتى العصر الحديث حيث نشأت أنواع من المسرح افترقت عنه[2].

يحدد أرسطو طبيعة المسرح خلال تعريفه التراجيديا، إذ يقول: "التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين"[3].

ويحدد أرسطو تعريف الكوميديا على أنها محاكاة أيضاً[4] أو بالأحرى أنه يرى أن فنون الشعر والمسرح والرقص والموسيقا كلها أشكال من المحاكاة ولكنها تختلف في المحاكاة باختلاف المادة أو الموضوع أو الأسلوب[5]، ولعل ذلك جاء من نظرته الواقعيّة التجريبية في فلسفته.

وعلى الرغم من أن أرسطو لم يبتدع مفهوم المحاكاة بل سبقه إلى ذلك أستاذه المثالي أفلاطون إلا أنه افترق عن أستاذه في فهم معنى المحاكاة ووظيفتها. فالمحاكاة عند أفلاطون ذات معنى سلبي هجائي، لأنها تقتضي أن يحاكي الفنان صورة عن الواقع والتي هي في الأصل صورة مشوهة عن المثال، فالفنان عند أفلاطون يحاكي نسخة عن نسخة[6]، لذلك طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة.

لكن أرسطو يعطي المحاكاة معنى أعمق من ذلك، ومفهوماً جوهرياً يجعل منها مبدأ يثري الفن ويبعث فيه الحياة. فالمحاكاة عند أرسطو أولاً تقدم نسخة عن الأصل الواقع، وهي لا تتوقف عند مجرد التصوير الفوتوغرافي والتقليد، وإنما تتعدى ذلك إلى إعادة التشكيل والخلق الإبداعي، وهذا ما أكده في غير ما موضع من كتابه فن الشعر، فهو يرى مثلاً أن المحاكاة في التراجيديا والكوميديا لا تصور الواقع بالضرورة كما نعهده (أناساً أفاضل أو أردياء)، وإنما تحاكي أناساً أحسن مما هم عليه أو أسوأ مما نعهدهم أو كما هم في المستوى العام، ويقول: "وبهذا الفرق تختلف التراجيديا عن الكوميديا، فالكوميديا تصور أناساً أسوأ مما نعهدهم عليه، بينما تصور التراجيديا أناساً أحسن مما نعهدهم عليه في الواقع"[7]. ولعله يريد هنا أن تصوير

---

[1] ينظر: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار المعارف، مصر، ط 2، 1980م، ص 118.

[2] ينظر: فن الشعر، أرسطو، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1983م، هامش إبراهيم حمادة، ص 100، و: المعجم المسرحي، ص 358. مادة القواعد المسرحية وقد تمت الإشارة إلى أن هذه القواعد ظلت سائدة حتى في القرن التاسع عشر وتحكمت بكتابة المسرح.

[3] فن الشعر، ص 95.

[4] ينظر: فن الشعر، ص 88، وقد عرف الكوميديا على أنها "محاكاة لأشخاص أردياء أي أقل من المستوى العام...". وقد رمّم بعض الدارسين تعريفاً للكوميديا شبيهاً بتعريف التراجيديا، وقدمه إبراهيم حمادة على أن "الكوميديا محاكاة لفعل مشوه ومثير للضحك... ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير". ينظر: نفسه، ص 90.

[5] ينظر: نفسه، ص 55.

[6] ينظر: المعجم المسرحي، ص 413 مادة المحاكاة وتصوير الواقع.

[7] فن الشعر، ص 67- 68.

الواقع أو محاكاته تتطلب في التراجيديا والكوميديا أن يقدم الكاتب صورته في شيء من العمق والتكثيف وإعادة التشكيل الذي يفي بالغرض من المسرحية.

وفي ضوء فهم أرسطو المغزى من المحاكاة يرى أن الفرق بين الشاعر والمؤرخ ليس في التأليف، وإنما في طبيعة المحاكاة وحيويتها، ولذلك يرى "أن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلاً بل ما يمكن أن يقع على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو قاعدة الحتمية إذ ليس بالتأليف نظماً أو نثراً يفترق الشاعر عن المؤرخ... بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في أن أحدهما يروي ما وقع والآخر ما يمكن أن يقع. وعلى هذا فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه"[1]. ومثل ذلك الموقف وقف أرسطو في عنوان له (الشعر والحقيقة) حين يقول: "فقد ينكر معترض على الشاعر وصفه غير المطابق للحقيقة، إلا أنه يمكنه الرد على ذلك بقوله بأن الأشياء المصورة صورت كما يجب أن تكون"[2].

وعلى هذا فإن أرسطو يحدد مقولة المحاكاة (Mimesis) أساساً لطبيعة العمل المسرحي، لكنها لا تعني التقليد الحرفي وإنما إعادة إنتاجٍ وتشكيلٍ إبداعي له قيمة تخييلية، ولكنه لا يتأتّى من الخيال المجرد وإنما من الواقع مادة وصورة، وهذا هو الانعكاس الفني في الواقعيّة. ولكن السؤال هنا ماذا يحاكي المسرح عند أرسطو (بالمعنى الحيوي الفني للمحاكاة) إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المسرح أساسه التمثيل؟.

إن المسرحية عند أرسطو "لا تحاكي الأشخاص، وإنما تحاكي الأفعال والحياة بما فيها من سعادة وشقاء وسعادة الإنسان وشقاؤه يتخذان صورة الفعل، وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معين من الفعل... فالحدث الدرامي يستخدم فعلاً كي يصور به شخصية"[3].

وهذا الفعل هو ما يسميه اليونانيون (Drama) بمعنى الحدث أو الفعل المثير، وقد صارت كلمة الدراما تطلق مرادفة للمسرح لكون الفعل أساس مادة المسرحية[4].

فالمسرحية تصور الأفعال الإنسانية لا الطبيعة والحيوان والخوارق غير البشرية، وإن مثلتها فيكون ذلك على سبيل الرمز. ولكون المسرحية مجالاً للإنسان بأفعاله وعلاقاته فإن حيويتها تقتضي أن تكثر فيها الحركات والأفعال لا الأقوال فقط وإلا فلا تتوفر فيها شروط الجودة والكمال ويؤول العمل فيها إلى الفشل لكثرة القول وقلة الحركة[5].

إن المحاكاة في المسرحية تساوي الواقعيّة في العمل الأدبي، وتزيد عليها بأمور أهمها أن المسرحية تحاكي أفعالاً إنسانية محاكاة تخييلية فهي تمزج النص وهو (العنصر الثابت) بالممثلين وهو (العنصر المتحرك)، وهذا ما يمنح المسرحية حيوية حتى في إعادة عرضها مرة ثانية. ذلك أن "خاصية العمل الفني المسرحي هي أنه لا يُقدَّم على أنه من المعطيات التي اكتسبت شكلها النهائي سلفاً، عليه أن يعيد بناءه من جديد عند كل عرض بفضل تعاون الممثلين، مترجميه الضعفاء، والمتفرجين، شهوده الضعفاء، كُلِّف هؤلاء برسالة مشتركة ألا وهي تحويل العمل المكتوب، أي سلسلة من الرموز المجردة المرسومة على الورق، إلى حقيقة أطهر من الواقع كله"[6].

---

[1] فن الشعر، ص 114. ويجدر بنا أن نذكر أنّ أرسطو يستخدم كلمة الشاعر وقد يقصد بها المسرحي، لأن مادة المسرح كانت تكتب شعراً.

[2] نفسه، ص 217.

[3] نفسه، ص 97.

[4] ينظر: المعجم المسرحي، ص 194. والمعجم الأدبي، ص 109. وقد نشأ نوع من المسرحية أطلق عليه اسم الدراما، لكن كلمة الدراما على العموم تعطي معنى مرادفاً لكلمة المسرح والمسرحية.

[5] ينظر: فنون الأدب، ص 179– 181.

[6] المسرح وقلق البشر، بيير آجيه توشار، تر: سامية أحمد أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971م، ص 175.

إن ما يفعله الفن المسرحي أنه في نصه المكتوب يختزن الأفعال الإنسانية ويعيد تشكيل العلاقات بمحاكاتها الفنية، وعلى خشبته بين يدي الممثلين يبعث هذه الأفعال حية تسعى، ويعيد بعثها في كل مرة يتم تمثيل العمل المسرحي فيه، ولو كان مع الممثلين أنفسهم. ولعل هذا ما دعا إريك بنتلي إلى تسمية محاكاة الفعل ب (محاكاة الحياة)، يقول: "هل كان للفن وجود لو لم يرغب الإنسان في الحياة مرتين؟ لك حياتك. وعلى المسرح تحياها ثانية. إنه تأويل بسيط، ولكن بساطته لا تمنع صمته، وأساتذة اليونانيات يفسرون لنا دائماً أن المحاكاة عند أرسطو لا تعني المحاكاة ولكنها، رغم ذلك، تعني المحاكاة"[1].

إن المحاكاة على بساطتها تعني الحياة حين يكون الفعل المحاكى على المسرح. إن محاكاة الفعل في المسرح تدعو إلى إشكالية جديدة تعرضت لها الواقعيّة وهي: أن الواقع زاخر بالعلاقات الاجتماعية فهل يصور الأدب الواقع كله؟ لقد حلّت الواقعيّة هذه الإشكالية بأن الأدب الواقعي يختار من الواقع الجوهر الخاص ويحلله بوعيه ويكثفه ثم ينتقل به إلى العام.

ومثل هذه الإشكالية تتعرض له المسرحية، فلا يمكن أن تحاكى الأفعال الإنسانية كلها في المسرح. وهنا يشدد أرسطو في سبيل حل هذه المسألة في تعريف التراجيديا على أن الفعل "تام في ذاته له طول معين"[2]. ويعني التمام هنا وجوب تحقيق كمية من الأحداث مكتفية بذاتها تشكل كلاً متكاملاً لها بداية ووسط ونهاية، أما الطول المعين أو الامتداد فيسمح بتطوير هذا الفعل تطويراً درامياً منتظماً في وحدة عضوية. وهذا ما يسمى بـ (وحدة الفعل) وهي أولى قانون الوحدات الثلاث في المسرح[3] وأسماها، وهي المبدأ الجمالي الذي قَبِل به المسرحيون على اختلاف مشاربهم، حتى الذين ثاروا على قانون الوحدات الثلاث فإنهم ثاروا على وحدتي الزمان والمكان، ومنهم المسرحي الرومانتيكي فيكتور هيغو فهو يقبل وحدة الفعل. ويصحح النظرة إلى معنى هذه الوحدة حين يفرق بين وحدة الفعل وبين بساطته، يقول: "وحدة الحدث وحدها التي يقبلها الجميع، لأنها ناتجة عن حقيقة: فلا العين ولا الذهن البشريان قادران على الإحاطة بأكثر من كلٍّ واحد في الوقت نفسه... لنحترس من أن نخلط بين وحدة الحدث وبساطته لأن وحدة الحدث لا تنشر، في أية طريقة، الأحداث الثانوية التي ينبغي أن يقوم عليها الحدث الرئيس، يجب فقط أن تنجذب هذه الأجزاء الخاضعة بحذاقة للكل، دون توقف إلى الحدث المركزي... إن وحدة الحدث هي قانون المنظور في المسرح"[4].

إن هذه الوحدة تعني إذن انتقاء الجوهري في الفعل الإنساني الواقعي وتكثيفه وإعادة إنتاجه ضمن مبدأ الحتمية أو مبدأ الاحتمال اللذين أشار إليهما أرسطو في معرض تفضيله الشاعر على الفيلسوف[5].

أما وحدتي الزمان والمكان فقد أشار إليهما أرسطو إشارة لطيفة[6]، ولم يلتزم بهما التزاماً صارماً إلا فئة قليلة في فرنسا وفي فترة محددة. ومهما يكن من أمر فإن "غاية تطبيق الوحدات الثلاث التوصل إلى أكبر قدر ممكن من التطابق بين العمل المسرحي (مكان الحدث وامتداده الزمني) والواقع الذي يصوره بشكل يخلق الإيهام"[7].

---

[1] الحياة في الدراما، أريك بنتلي، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1982م، ص 13.

[2] فن الشعر، ص 95.

[3] ينظر: فن الشعر، حاشية إبراهيم حمادة،، ص 102 و: المعجم المسرحي، ص 525، مادة وحدة الفعل.

[4] مقدمة كروموبل بيان الرومانتيكية، ص 136.

[5] ينظر: فن الشعر، ص 114.

[6] ألمح أرسطو إلى وحدة الزمان حين قال: "فالتراجيديا تحاول أن تقصر مداها كلما أمكن ذلك على زمن مقداره دورة شمسية واحدة أو ربما تجاوزت ذلك بقليل". فن الشعر، ص 89. وألمح إلى وحدة المكان حين قال: "التراجيديا تحقق غايتها من المحاكاة خلال أضيق الحدود من الامتداد". فن الشعر، ص 231. وكان ذلك في الحالتين كلتيهما في معرض مقارنته بين التراجيديا والملحمة، وهاتان الوحدتان تم التنظير لهما بعد أرسطو، أما أرسطو فقد أكد على وحدة الفعل.

[7] المعجم المسرحي، ص 524.

ولعل الفهم الجمالي لوحدة الفعل يغري بالحديث عن فهم أرسطو كيفية بناء الحبكة (موضوع المحاكاة) في المسرحية حتى تخرج حبكة واقعيّة موضوعية مرضية.

– **موضوع المحاكاة في المسرح:**

تؤكد الواقعيّة في الأدب على التزام الكاتب في تناوله موضوعه بالموضوعية والصدق الفني، وهذه المقولة لا تعني حرفياً التزام الكاتب الحياد في عرض الواقع وتصويره، وإنما شاركت التفسيرات الجمالية في صياغة مفهومها على أن تعني أن الكاتب حين يمرر الواقع عبر وعيه وتجربته وفهمه يجب أن يخرجه صورة فنية حية مشابهة للواقع في علاقاتها وتفاصيلها[1]، وهذا لا يعني أن الواقع صار صورة ممزوجة بذاتية الأديب الواقعي، لأن إرادته حينئذٍ ليست مطلقة مهما بدت حرة بل تخضع لقوانين الحياة الموضوعية وتخضع لمبدأ الاحتمال أو الضرورة (الحتمية)[2].

والمسرحية كذلك فإنها ككل عمل أدبي آخر "ليست مستودعاً للأفكار أو الحقائق facts، وإنما ترتبط الحقيقة فيها والفكرة بتجربة المؤلف. وإذا عرفنا أن جوهر الدراما هو الصراع كان ذلك تأكيداً لحيوية الحقيقة المسرحية. إنها من نوع الحقيقة الأدبية أولاً وقبل كل شيء. وهي لذلك لا يمكن أن تقوم مستقلة، بل تبرز خلال أجزاء من حياة بعض الناس يبصر بها المؤلف، ويجعلها من نفسه موضع التأمل والتفكير"[3].

فالصدق الفني في ترتيب موضوع المسرحية يكون أظهر، وعلى الكاتب المسرحي أن يتوخاه بدقة ذلك أن موضوع المسرح هو الفعل الإنساني الممثل. وهذا الموضوع من جهته يخضع في اختياره من قبل المؤلف المسرحي لإرادة الواقع والجمهور بصورة أكبر وأشد من أي موضوع سردي، ذلك أن "وجود الجمهور الحي كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل بدونه، وشرط لتحقيق التواصل بين مرسل ومتلقٍ... والواقع أن الكتابة المسرحية تبنى على تصور مسبق لجمهور محدد له مواصفات عامة معروفة سلفاً"[4]. لذلك يؤكد جورج لوكاتش في حديثه عن موضوع الدراما "أن اختيار أحداث كبرى من الواجب بل ومن الضروري أن تتقابل ـ انسجاماً ـ مع مشاعر جماهيرية كبرى هي الأخرى، إضافة إلى خبرات كبرى بطبيعة الحال، وحتى ترى في صورة الأحداث العمومية، ولا ضير في ذلك أبداً فسيكولوجية المجاميع هي التي تتصدر الموقف آنذاك"[5].

فإذا كانت الواقعيّة تتحرى الصدق الفني في ترتيب أحداث الموضوع بما يشبه الصورة الحية للواقع، فإن ذلك في المسرح على درجة عالية من الوضوح لأنه تمثيل الأفعال الإنسانية تمثيلاً مباشراً عبر شخصيات توهم بالواقع. وإذا كانت الموضوعية في الأدب الواقعي تحد من إرادة المؤلف بقوانين الواقع، فإن ذلك القيد في المسرح أشد لأن الموضوع المسرحي يخضع لقوانين الواقع ولقوانين الجمهور، وما الجمهور إلا الواقع الإنساني بعلاقاته الثرة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تحقيق الصدق الفني أو المحاكاة كما يريدها أرسطو في موضوع المسرحية هو أصعب منه في موضوع الآداب السردية، ذلك لأن موضوع المسرحية هو الفعل الإنساني، والفعل أساسه الصراع، وهذا الفعل تمثله الشخصيات، والشخصيات تتحرك حسب الفكر الذي صنعه لها المؤلف. وعلى هذا يمكن القول: إن حبكة الموضوع مادتها الشخصيات التي تمثل الفعل، ومادة الشخصيات هي الفكر، وتشكيل الشخصيات ورسم فكرها محكوم بالحبكة[6].

---

[1] ينظر كلام الناقد بيلينسكي في: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص 114.

[2] يخضع التصوير الواقعي لمبدأ الحتمية الاجتماعية والحتمية التاريخية: للتوسع ينظر: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص 25 وص210.

[3] قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دراسة مقارنة)، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980م، ص 37.

[4] المعجم المسرحي، ص 159.

[5] تاريخ تطور الدراما الحديثة، جورج لوكاتش، تر: كمال الدين عبد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2016م، 1/ 27.

[6] ينظر: فن الشعر، هامش إبراهيم حمادة، ص 103.

وبمعنى آخر: إن مادة الحبكة في الآداب السردية هي الأحداث، والحبكة تنظم هذه الأحداث مع ما يناسبها من شخصيات. أما مادة الحبكة في المسرحية فهي (فكر الشخصيات) لأن الشخصيات بفكرها هي التي تقوم بالفعل الذي هو المادة الحقيقية للمسرحية إلا أنه يترجم تمثيلاً، لذلك فإن الحبكة في المسرحية لا تشتغل على مادتها الحقيقية (الفعل) وإنما تشتغل على ما يظهر هذه المادة وهو الشخصيات والفكر الذي يرسم لها، وعلى هذا تكون مادة الحبكة الظاهرة هي فكر الشخصيات التي تقوم بالفعل. ومن هنا فإن الكاتب المسرحي يحتاج إلى تحقيق الصدق الفني في العمل على الحبكة والفكر والشخصية على سوية عالية. لذلك رأى أرسطو أن أهم أجزاء التراجيديا وأخطرها هي الحبكة والفكر والشخصية، فكيف نظر أرسطو إليها؟.

- **الحبكة :**

يزاوج أرسطو بين الحبكة Mythos[1] والشخصية، ويبين رأيه في الحبكة تحت هذا العنوان (الحبكة والشخصية)، يقول: "إلا أن أكثر تلك العناصر ـ عناصر التراجيديا ـ أهميةً هو بناء الأحداث (الحبكة)، لأن التراجيديا ـ بالضرورة ـ لا تحاكي الأشخاص ولكنها تحاكي الأفعال... وعلى هذا فالحدث الدرامي يستخدم كي يصور به شخصية، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل. ومن ثَمَّ فإن مجرى الأحداث ـ أي الحبكة ـ يشكل غاية التراجيديا والغاية في كل شيء أهم ما فيه..."[2]. ثم يكرر أرسطو: "وهكذا نؤكد بأن التراجيديا هي أساساً محاكاة لفعل وإذا كانت تحاكي الأشخاص فلأنها تحاكي الفعل أساساً"[3].

ويظهر من هذا الكلام مدى احتفال أرسطو بالحبكة بقدر ما يظهر مدى عنايته بتوضيح أن في المسرحية أحداثاً تختفي وراء الشخصيات وفكرها، والحبكة تنظم الأحداث وإن كانت في الظاهر تنظم فكر الشخصيات فلِأنّ الأحداث إنما هي أفعال قيد التمثيل، مما يقنع أن الشخصيات بفكرها هي التي تصنع الأفعال، ولعل هذا ما يعطي المسرح ميزة إضافية في تحقيق أكبر قدر ممكن من الواقعيّة والصدق الفني في بناء الأحداث، فالحبكة "ليست مسألة ميكانيكية في ترتيب سببية مقنعة بعض الشيء، ولا ترتيباً رياضياً صرفاً لقصة بوليسية. بل هي أكثر عضوية من ذلك، إنها ربط الحوادث ربطاً يعطي القارئ انطباعاً بأن الحياة تجري في الحقيقة على هذا النحو. لقد وضع أرسطو الحبكة في رأس قائمة شروط الدراما الجيدة"[4]، ولئن كان أرسطو قد صنف الحبكة جزءاً من أجزاء التراجيديا، إلا أنه صرح بأنها الغاية منها والغاية في كل شيء أهم ما فيه حسب قوله سابقاً. والنظر في أهمية الحبكة عند أرسطو يستلزم النظر في الشخصية وفكرها لكونها مادة الحبكة ظاهرياً.

- **الشخصية:**

إذا كانت المسرحية محاكاة فعل فإنها تعتني بالدرجة الأولى بالشخصية لأنها مجلى ذلك الفعل. ومن هنا يعطي أرسطو أربعة خصائص يجب أن تكون الشخصيات عليها، وهي كما يرى:

1. الصلاحية الدرامية: أي أن تكون الشخصية مؤثرة دراماً.
2. الملاءمة أو صدق النمط: فهناك مثلاً نوع من الشجاعة والرجولية والمهارة في الكلام لا يليق إسناده إلى المرأة.
3. مشابهة الواقع.

[1] تُعرف الحبكة بـ (Plot)، ولعل استخدام أرسطو كلمة (Myths) إشارة إلى المادة الأولية التي تتشكل منها الحبكة. ينظر: المعجم المسرحي، ص166.

[2] فن الشعر، ص 97.

[3] نفسه، ص 98.

[4] الأدب والمجتمع، دافيد ديتشيز، تر: عارف حديفة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1987م، ص 263.

4. ثبات الشخصية أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية، فإن كانت غير متساوقة مع ذاتها وكان ذلك صفة من صفاتها فينبغي أن تبقى هكذا غير متساوقة مع نفسها حتى النهاية[1].

ومن الواضح أن عناية أرسطو بالشخصية المسرحية عنايةٌ تجعل الشخصية صالحة لأن تكون نموذجاً، ولعل ذلك بسبب تكثيف الواقع على المسرح مع قلة الشخصيات وقصر المدة الزمنية التي ينبغي أن يتم العمل المسرحي بنجاح خلالها. وهذا ما حدا بالأديب المسرحي إلى الانصراف إلى عدد محدود جداً من الشخصيات وأهمها شخصية البطل والعناية بها عناية تكسبها القوة وشدة وقعها في نفوس المشاهدين، هذا ما جعل البطل يرسخ أكثر من غيره في النفوس[2].

وهذا يحيل على مبدأ النمذجة في الأدب الواقعي، وهو مبدأ جاء من تكثيف الواقع وتصوير ما هو جوهري فيه، والتعميم بعد التخصيص[3]. والحق أن الناظر في أكثر النماذج التي نالت شهرة طائرة في الأدب العالمي يجدها نماذج وُلدت في أغلبها على خشبة المسرح، سواء أكانت نماذج إنسانية عامة مثل نموذج البخيل، أم نماذج بشرية مأخوذة من أساطير قديمة مثل بروميثيوس وبيغماليون، أم نماذج مأخوذة من أساطير شعبية مثل فاوست ودون جوان، أم من شخصيات تاريخية مثل كيلوباترا وغيرها[4]. وهذه النماذج ـ وإن جاءت بها بعض الأساطير ـ فإن حياتها الثانية على المسرح هي ما جعل منها نماذج خالدة. ولئن كانت هذه النماذج تعود لأبطال عظماء وملوك ونبلاء وغيرهم فإن المسرح في العصر الحديث إبّان الواقعيّة حاول مجتهداً نمذجة الشخصيات من الحياة الواقعيّة العامة تحيزاً منه للواقع، وقد تطلب "هذا التحيز للواقع توجيهاً جديداً في انتقاء المواضيع والشخصيات، فلم تعد هناك حاجة لأبطال وأنصاف الآلهة ولا لممالك بعيدة أو لأميرات الأساطير ولا فتوحات خرافية"[5].

ولا يفوتنا أن نلمح إلى أن الشخصية الحية على خشبة المسرح بلباسها وحركاتها وإيماءاتها وانفعالاتها تبعث الحياة في الفعل أكثر مما توحي به الصفحات والسطور العديدة التي تصف كل تفصيل من الشخصية في الآداب السردية.

مع ذلك فإن الشخصية بلا اتساق فكري منتظم يستحوذ عليها تصبح شخصية مخلّة بالعمل المسرحي وموهنة بالحبكة المسرحية، لذلك جعل أرسطو الفكر جزءاً منفصلاً عن الشخصية حين عدد أجزاء التراجيديا.

- **الـفِـكْـر:**

يحدد أرسطو "مفهومه عن الفكر بقوله: ثم يأتي جزء الفكر في المقام الثالث وأعني به القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظروف المتاحة... وشخصية المرء هي التي توضح الشيء الذي يختاره أو ينبذه..."[6].

ويوضح إبراهيم حمادة مراد أرسطو من مفهوم الفكر بقوله: "إن الفكر Dianoia هو العنصر الذهني الذي يتدخل في كل التصرفات التي نصفها تبعاً لمواصفاتنا بأنها معقولة أو غير ذلك... بمعنى أن الفكر في مسرحية ما يتمثل في كل ما تقول الشخصيات وما تفعله. ومن ثَمَّة فهو يتجلى في مشاعر الشخصيات وفي تأملها الفكري وقراراتها الفعلية، وبهذا يعد الفكر هو المادة الأساسية التي تصاغ منها الشخصية الدرامية".[7]

---

[1] ينظر: فن الشعر، ص 149– 150.

[2] ينظر: فنون الأدب، ص 186.

[3] ينظر: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص113. و: المدخل إلى الآداب الأوربية، فؤاد المرعي، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط 2، 1996م، ص204.

[4] للتوسع ينظر كتاب: النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1957م، ص 65– 88. صنف فيه المؤلف عدداً من النماذج في خمسة أصناف هي: 1– نماذج إنسانية عامة 2– نماذج بشرية مأخوذة من الأساطير القديمة 3– نماذج مصدرها ديني 4– نماذج مصدرها أساطير شعبية 5– الشخصيات التاريخية.

[5] الدراما، ميشال ليور، تر: أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1965م، ص 28.

[6] فن الشعر، ص 98.

[7] فن الشعر، هوامش إبراهيم حمادة، ص 105.

ويبدو أن مفهوم أرسطو المسمى بالفكر هو نفسه مفهوم (السيمياء الفكرية) عند جورج لوكاتش. والذي يعني به منظومة المدارك الفكرية والمعرفية التي تتحلى بها الشخصية وتواجه بها العالم كما رأينا سابقاً. والكاتب الواقعي مطالب بأن يزود شخصياته بسيمياء فكرية مبنية على أساس الصدق الفني (الموضوعية)، والموضوعية هنا كما رأينا لا تشترط صحة مدارك الشخصية وإنما تشترط بناء هذه المدارك على أساس واحد في العمل الأدبي كله[1]، وهذا ما أشار إليه أرسطو أيضاً في كلامه على ثبات الشخصية كما أثبتنا آنفاً. وهكذا يتفق المسرح عند أرسطو مع الواقعيّة في بناء الشخصية ومنظومتها الفكرية.

ولا ينسى أرسطو أن يتمم هذا الاتفاق بمبدأ إضافي زاده على الشخصية في مجال تطورها، وهو مبدأ الحتمية والاحتمال، يقول في ذلك: "وكما هو المتبع في بناء الحبكة ينبغي على الشاعر في تصويره للشخصية أن يهدف دائماً إلى تحقيق الحتمية أو الاحتمال. بمعنى أن أي شخص يقول أو يفعل كذا أو كيت ينبغي أن يكون ما يقوله أو ما يفعله هو النتيجة المحتملة أو الحتمية لشخصيته. وكذلك فإن أية حادثة تتلو الأخرى ينبغي أن يكون التتابع جارياً على مقتضى الحتمية أو الاحتمال"[2].

وهذا مبدأ من مبادئ الواقعيّة نتج عن الصدق الفني أو المنطق الفني في تصوير الواقع، وهنا يضعه أرسطو من أهم المبادئ التي يجب أن تسير عليها الشخصية المسرحية والأحداث المسرحية.

وإذا كان الفن المسرحي قد تماهى مع مقولات الواقعيّة في أهم أركانه فكيف يكون له التقاء معها في مادة المحاكاة المسرحية وهي اللغة؟.

- **مادة المحاكاة في المسرح (اللغة وطبيعتها):**

يخاطب الأدب الواقعي أكبر شريحة ممكنة من المجتمع، لذلك توجه نحو الآداب التي تتخذ النثر شكلاً لِلُغة خطابها وأهمها الرواية، لأن النثر لغة الحياة العامة وبه التواصل يكون أسهل[3]، والواقعيّة هدفها التواصل مع المجتمع. وغير خافٍ على الدارس أن المسرح في شكله الأول كانت مادته تكتب شعراً، لذلك يحدد أرسطو أن التراجيديا تكتب "في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، وأعني هنا بـ (اللغة الممتعة) اللغة التي بها وزن وإيقاع وغناء"[4]. ويرى إبراهيم حمادة أن المتعة في هذه اللغة تكمن في أنها تتمثل في شعر موزون قريب من النثر في سيولته وصدق تعبيره للحوار والحديث الفردي[5].

لكن اللغة الشعرية في المسرح بدأت تضؤل وتتراجع شيئاً فشيئاً في الملهاة أولاً، ثم بدأت تتراجع في المأساة "حتى أصبحت اليوم ومعظم المآسي تكتب نثراً، وتلك نتيجة طبيعية لسير المسرح نحو الواقعيّة فتمثيل الواقع من شأنه أن يضع النثر مكان الشعر لأنه لغة الحياة الواقعة"[6]. بل أصبح المسرحي يضيف الشعر إلى مسرحيته التاريخية حين يفكر باللجوء إلى التخفيف من واقعيتها[7]. ولكن ما الذي يميز لغة المسرح النثرية عن النثر في الآداب السردية، وما الذي يجعل من لغة المسرح أكثر واقعيّة من غيرها؟.

لعل الإجابة تبدأ أولاً من أرسطو حين يحدد طريقة المحاكاة في المسرح، إذ يقول : "وتتم المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي"[8]. وبما أن الدراما هي الفعل، والفعل تمثله شخصيات على المسرح فإن الشكل اللغوي الذي يناسب الشكل الدرامي

---

[1] دراسات في الواقعيّة، جورج لوكاتش، تر: نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1985م، ص 25-26.

[2] فن الشعر، ص 150- 151.

[3] ينظر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص141.

[4] فن الشعر، ص 95

[5] ينظر: فن الشعر، هامش إبراهيم حمادة، ص 102.

[6] فنون الأدب، ص 212.

[7] ينظر: البنية التشريحية للدراما، ص 43.

[8] فن الشعر، ص 95.

هو الحوار، و"الحوار هو الوسيلة الجوهرية في الدراما. وهو من شأنه تشريح الشخصيات، وتحديد الأبطال الدراميين، وتحديد علاقاتهم ونسجها مع بقية الشخصيات والأدوار المسرحية الأخرى من ناحية، ومع مواقفهم الدرامية من ناحية أخرى"[1].

والشكل الحواري في النثر يتطلب من الكاتب المسرحي أن يستند إلى الواقع الحياتي أكثر مما يتطلبه الشكل السردي من النثر، لذلك فإن المسرحيين لا يستغنون عن ملاحظة الحوارات في الحياة الحقيقية لتكون ذخراً لهم حين يبدؤون بكتابة الحوار بين شخصيات المسرحية، وبذلك تكون لغة المسرح الحوارية "من العناصر التي تساهم في الإيحاء بأن ما يجري على الخشبة يجري هنا/ الآن، وهذه هي طبيعة المحاكاة كما حددها أرسطو أي (محاكاة الفعل بالفعل)"[2].

وهنا يغدو الحوار في المسرح عنصراً من الواقع قابلاً للأخذ من الحياة اليومية ولإعادة تشكيله عبر وعي الكاتب ثم إحيائه في العمل المسرحي بما لا يخرج عن الصدق الفني (الموضوعية) في كتابته، ولكن كيف يكون الحوار في المسرحية ذا علاقة بالموضوعية الواقعيّة؟.

إذا كانت الموضوعية مطلوبة في الحبكة والشخصية وفكرها فإن الحوار لغة ذلك. وإن التشخيص (وصف الشخصيات وتحديد فكرها) في أغلب المشاهد المسرحية أمر موكول للحوار بين الشخصيات نفسها وإلى ردة فعل الجمهور أكثر مما هو موكول إلى اللغة السردية الوصفية[3]، بالإضافة إلى أن الشخصية تعبر عن سيميائها الفكرية عن طريق الحوار، فلا يمكن أن يجعل الكاتب إحدى شخصياته البسيطة الساذجة تنطق بحوار مع شخصية أخرى، ويكون هذا الحوار ذا صبغة فلسفية أو علمية لا يتفق مع الشخصية وفكرها، لذلك فإن الصدق الفني يظهر في اللغة الحوارية بأجلى معاييره.

وإذا كانت الواقعيّة قد عنيت برصد تناقضات الحياة فإن الشكل الحواري في اللغة أبرع في تمثيل هذه التناقضات، وأقدر على إذكاء الصراع المسرحي.

إن الحوار يبعث الحياة الواقعيّة من جديد على خشبة المسرح، ويوقظ أذهان الجمهور ويشد انتباههم ويجتذبهم إلى فن الاستماع والتحليل للحوار والشخصية، "فالشخصية التي لا تقول سطراً حوارياً مشوقاً أو ذكياً أو مسلياً أو ممتعاً سيكون من الصعب جداً عليها أن تنال تعاطف الجمهور أو متعته"[4].

والحوار بذلك يشد الجمهور إلى لبِّ الفعل والصراع على خشبة المسرح ويشركه في الفهم والتحليل والتعليل والحل. إنه إذن يحقق أسمى أهداف المسرح والواقعيّة على حد السواء، وهو تحقيق التواصل مع الجمهور. فإذا كان الكلام عن المسرح والجمهور، فللمسرح أهداف ووظائف، ولعل من الصعب حصرها إلا أن الإشارة إلى بعضها فرض كفاية عن كلها. فكيف نظر أرسطو إلى المسرح من ناحيته الوظيفية؟.

– **هدف المحاكاة في المسرح (وظيفة المسرح) التطهير:**

لمّا وجّهت الواقعيّة الأدب نحو تصوير الواقع الاجتماعي، وأتاحت بمقولاتها للأديب أن يعبر عن الواقع جمالياً، فإنها في الوقت نفسه أناطت بالأدب أهدافاً تتمثل في تغيير ذهنية المجتمع للتوجه نحو إصلاح مفاسده، فكان هدف الأدب الواقعي الأول هو المجتمع والإنسان[5]. وإذا كان الحديث عن الهدف من الفن والأدب فإنّ الفن المسرحي لخليقٌ بأن يتصدر قائمة الفنون والآداب في هذا المجال، فالمسرح أول الفنون وأبوها، وهو ينطوي على هدف اجتماعي إنساني بطبيعته، فلا يمكن أن تمثل مسرحية أمام جمهور وهي لا تحمل أيَّ فِكْرٍ يستهدف إحداث تغيير في الجمهور جمالياً وذهنياً، ذلك أن "المسرح يحقق

[1] أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، كمال الدين عيد، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006م، ص 296.

[2] المعجم المسرحي، ص 176.

[3] ينظر: البنية التشريحية للدراما، ص 46– 47.

[4] نفسه، ص 58.

[5] ينظر: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص 105.

جاذبية على مستويين: المستوى الجمالي والمستوى الذهني، ففي المستوى الجمالي يعمل المسرح... على الإسهام في سد احتياجات الإنسان العاطفية وإشباع نهمه إلى كل ما هو جميل. وفي المستوى الذهني نجد أن القالب الدرامي يتضمن التعبير عن نسبة هائلة من أعظم الأفكار التي تفتّقَ عنها عقل الإنسان. وإن طلبة الفلسفة يدرسون أسخيلوس وجوته وإبسن وشو كما يدرسون أفلاطون وشوبنهاور وديوي"[1]. ولا يوجد فن يضاهي المسرح في تقديم مادة معرفية ثرة للإنسانية طوال تاريخ الفن والأدب.

ولعل لصوق المسرح منذ نشأته بالواقع الإنساني مادة وفكراً مكنه من رصد المعارف الإنسانية المتنوعة حيال الواقع وإغنائها وتطويرها. ولعل هذا ما يعبر عنه أرسطو الذي جعل المحاكاة أساس الفن، إذ يقول: "فالمحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى، كما أن الإنسان ـ على العموم ـ يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة"[2].

وأرسطو في هذه القطعة يحدد وظيفتين للمحاكاة في الفن عموماً والمسرح خصوصاً وهما: اكتساب المعرفة الأولية، والشعور بالمتعة واللذة برؤية الواقع محكياً في الفن. ويمكن أن نعد أن أولى وظائف المسرح عند أرسطو هي اكتساب المعرفة ذهنياً وتحصيل المتعة واللذة جمالياً.

وبما أن المسرح عند أرسطو محاكاة لفعل إنساني عن طريق التمثيل، وهذه المحاكاة تولد العواطف والانفعالات في الفنون عامة وفي المسرح على وجه الخصوص، لذلك فإنه يحدد غاية المسرح بناءً على معطى العاطفة، وهذه الغاية هي التطهير Catharsis ، وذلك حين قال في تعريف التراجيديا: "... وتتم المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين"[3].

وهذا التطهير لا يخص التراجيديا فحسب، وإنما يكون في الكوميديا بعد إثارة الضحك[4]. وأرسطو إذ يحدد هذه الوظيفة من المسرح لا يقدم لها تفسيراً يعين المتلقي على فهم كيفية حصولها، هذا ما جعل التطهير مادة جدل عريض في المجالات المعرفية المتنوعة التي تناولته، فقدمت هذه المجالات تأويلات عديدة ومتناقضة أحياناً إذا ما قورنت ببعضها، وقد استضاءت في هذه التأويلات برسائل أخرى لأرسطو ذكر فيها التطهير مثل الخطابة والسياسة والأخلاق[5]. وإذا علمنا أن التطهير بوصفه مصطلحاً طبياً عند اليونان يعني التنقية والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي عن طريق معالجة الداء بالداء، فلعل أرسطو وهو ابن طبيب قد أراد بالتطهير المعنى الطبي والتربوي من حيث تأثيره في الفرد، ويكون التطهير بهذا المعنى تفريغاً لشحنة العواطف التي تنتاب المتفرج جراء مشاهدته مشاهد العنف والمآسي. وبذلك يتكرس اختلاف أرسطو مع أفلاطون الذي رأى في المحاكاة إثارة للعواطف، وهذا أمر سلبي على الفرد، أما أرسطو فيعطي للمحاكاة التي تثير العواطف وظيفة إيجابية للفرد حين تثير عواطفه وتطهره من خبيثها أو تعدلها فيه. وهذا المفهوم الطبي للتطهير أشار إليه أرسطو في مباحث أخرى كالموسيقى.

---

[1] المدخل إلى الفنون المسرحية، فرانك م. هوايتنج، ترجمة: كامل يوسف ودريني خشبة وآخرين، دار المعرفة، القاهرة، 1970م، ص 16.

[2] فن الشعر، ص 79.

[3] نفسه، ص 95.

[4] ينظر: نفسه، هامش إبراهيم حمادة، ص 90. وقد ربط غالبية علماء النفس بين الضحك والخوف ورأوا أن ظاهرة الخوف أولية بالنسبة إلى الضحك وبعبارة أخرى لا وجود لضحك إلا وقد سبقه خوف. ينظر في ذلك: المسرح وقلق البشر، ص 112.

[5] ينظر: نفسه، هامش إبراهيم حمادة، ص 102. وقد عدد ثماني نظريات من مجالات معرفية مختلفة تفسّر معنى التطهير.

ومع توجه الكلاسيين منذ القرن السادس عشر نحو محاكاة القدماء والمفاهيم الأرسطية أعطي للتطهير معنى يناسب عصر المسرحية وقتذاك، فكان التطهير أخلاقياً ودينياً وتعليمياً لأنه ربط بمفهوم الخطيئة في الدين المسيحي. وقد فهم التطهير في القرن الثامن عشر فهماً أخلاقياً فصار التطهير في المسرحية ذا بعد أخلاقي ويستهدف تعليم الفضيلة، في حين أخذ التطهير شكلاً من أشكال تفريغ شحنة العنف لدى المتفرجين وحثهم على الفضيلة في مسارح القرن التاسع عشر[1].

ويبدو أن عدم التحديد الأرسطي الدقيق لمفهومه (التطهير) عاد عليه وعلى المسرح بفائدة التأويلات التي زودت هذه الغاية المسرحية بأبعاد مختلفة وسمحت بوجهات نظر ذوقية تكشف عن مدى الاهتمام الفكري بتفسير أهداف المسرح. فالتطهير راحة حتى في المأساة لأنها عرضت على الجمهور محنة إنسان أعظم من أي شخص من الجمهور، وهو يواجه المحن ومصاعب الحياة بنبل وشهامة وشرف، والجمهور يشعر بالراحة حتى في تألم البطل وموته لأن الطبيعة الإنسانية بنبلها وعظمتها تعززت بشكل انتصاري، هذه الراحة هي التي تعيد الجمهور مرة ثانية إلى حياته اليومية مع إيمان أعظم بأخيه الإنسان وبهدفه في الحياة[2].

ولما "كان عنصر القضاء والقدر في المسرحية الإغريقية قوياً جداً يتدخل في حياة البطل ويحتم مصيره"[3]. فإن التطهير في المأساة يورث الراحة حين يرى الجمهورُ البطلَ وهو يصارع قوى الحياة التي تحطمه دون تردد، وهذا الشعور لا يوسع آفاق تفهم الجمهور آلام الإنسانية وعظمتها فحسب، بل ينقي النفوس ويسكن ثائرها لدى شعورها بأن محنتها أقل بكثير من محنة البطل، وبأن القدر لا بد يأتي على كل فرد[4]. وهنا يكون التطهير في التصبّر وتقبّل المحن ومواجهتها، وفي كل ذلك يكون التطهير في تعزيز سوية الشعور والبصيرة حول الطبيعة والوجود، فلئن كان التطهير للانفعالات فهو التنوير للأفكار.

ومهما يكن من أمر فإن بعض الدارسين يشير ـ من وجهة نظر أخرى ـ إلى مدى توفّق أرسطو في اختياره عاطفتي الخوف والشفقة في المأساة "لأن الخوف عاطفة الإنسان نحو نفسه، ولأن الشفقة عاطفته نحو غيره، فكأن العاطفتين معاً هما أصول كافة العواطف الإنسانيّة. ولا يكون معنى التطهير في هذه الحالة التخلص من هاتين العاطفتين، بل يكون معناه الوصول إلى انسجام وتناغم في العلاقات البشرية"[5]. وبهذا تكون نظرة أرسطو إلى المحاكاة وتحديده التطهير غايةً في المسرحية وهدفاً أسمى لها قد جمع لنا فيهما الكلام الكثير عن وظائف المسرح المتعددة. فالمحاكاة تحقق وظيفة معرفية، ووظيفة جمالية لأنها فطرة الإنسان، وهو يشعر باللذة والمتعة حينما يشاهد شيئاً يحاكى.

أما الحديث عن كفاية التطهير المسرحي فغزير، فإنه بفضل النظرات والتأويلات بدا جامعاً العديد من الوظائف لعلنا نستشف أهمها:

الوظيفة المعرفية: حين يعزز إدراك الإنسان الطبيعةَ والوجود.

والوظيفة التربوية: حين يقدم له الأفعال الصحيحة والخاطئة.

والوظيفة الأخلاقية: حين يقدم له الشر والخير والتعامل مع المحن والأقدار.

والوظيفة النفسية: حين ينقيه من الانفعالات ويريحه ويعدّل عواطفه.

والوظيفة التواصلية: حين يثبت مدى تعاطف الجمهور مع الشخصيات.

---

[1] ينظر: المعجم المسرحي، مادة التطهير، ص 130– 131.

[2] ينظر: المرشد إلى فن المسرح، ص 9. و: البنية التشريحية للدراما، ص 86– 87.

[3] المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 5، 1970م، ص 84.

[4] ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، تر: فريد مدور، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1965م، ص 122– 123.

[5] مقدمة في نظرية الأدب، ص 208.

والوظيفة الاجتماعية: حين يعزز إيمان الإنسان بأخيه الإنسان، ويوحّد وجهة النظر الجماعية حيال ما يواجه الإنسان من محن.

لقد نطق أرسطو بالتطهير فقط غايةً في المسرح، لكن عظمة المسرح في النفوس وصدق الإيمان بعمق حضوره وجلال كلمته وعظيم غايته ونبيل هدفه خَلَقَتْ في كتب الدارسين والشرّاح والمؤولين في المجالات المعرفية والمتنوعة خَلَقَتْ من التطهير الوظائفَ والأهداف والغايات التي يقدمها المسرح للمجتمع أو قُلْ التي ينشدها المجتمع في المسرح.

وهذا خير دليل على أن الفن المسرحي له طبيعة ومهمة سوسيولوجيّة فريدة.

❖ **سوسيولوجيّة الفن المسرحي:**

أسفر اهتمام الواقعيّة بالمجتمع عن النظر إليها على أنها ذات سمة سوسيولوجيّة[1]، ورأى بعض الدارسين أن الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الأب الشرعي للواقعيّة[2]، لأنها تنشد العلاقة التبادلية الخاصة بين الأدب والمجتمع.

وعلى ذلك فإن الفن الذي يولد من صلب المجتمع والجماعة لحري به أن يستحوذ على اهتمام الواقعيّة، لأنه لا بدّ يحمل السمة السوسيولوجيّة التي تتسم بها الواقعيّة، ولابد سيكون جديراً بحمل رسالتها.

وإن أول الفنون التي ولدت في جماعة هو المسرح. فإنه أصله الجماعي يعود إلى المشاهد التي كانت تمثل والطقوس والرقصات والشعائر الدينية التي كانت تؤدى في الأعياد احتفالاً بالآلهة (ديونيسوس) وابتهالاً إليه. ومع إدخال الحوار وبعض العناصر تطورت الطقوس إلى أن اتخذت شكلاً دراماياً أكثر حيوية وجلاء، وكذلك ولد المسرح عند بعض القبائل حين كان الأبطال يقدمون حول نار المساء تصويراً دراماياً معاداً لمشاهد الصيد التي خاضوها في الصباح، وكان ذلك يمثل في شكل درامي أمام المتفرجين[3].

ولعل نشأة المسرح هذه ذات علاقة وثيقة بحاجة الإنسان إلى الاجتماع، وتعطي انطباعاً جاداً بأن الدراما ظاهرة اجتماعية لذلك نرى "المسرحية تفوق كل ضروب الفن الأخرى في تصوير وجهة النظر الاجتماعية وتمثيلها"[4].

ولما كان المسرح في أصله خلق جماعي، فلا ريب أن ميزته الأساسية تكمن في إيجاده الجماعي أيضاً. فخلق المسرح لا يكون بيد الكاتب منفرداً، وإنما يشترك في خلقه الكاتب مع الممثلين مع الجمهور، ويكون الجمهور هو القطب الأهم وحجر الزاوية في هذا الخلق، ذلك لأن المسرح يُكتب ويمثَّل مستهدفاً الجمهور. ولولا الجمهور لما كان المسرح فناً عظيماً، فلا مسرح بلا جمهور. ومن هنا نفهم حرص المسرح الشديد على جذب انتباه الجمهور وإشراكه في الخلق الإبداعي، وجعل إرادته ووجهة نظره أولوية في تشكيل الفعل المسرحي والأحداث الدرامية، فصار المسرح "بقدر ما هو مُلك للمؤلف فهو ملك للجمهور الذي يكيف بذوقه وترقبه، شكل ومضمون المؤلفات"[5].

وهكذا كانت ردة فعل الجمهور الإيجابية حيال مسرحية ما يعطيها نجاحها الباهر وحيويتها، ولا شك أن الممثلين يحتاجون ردة الفعل هذه حتى يعطوا أفضل ما عندهم من أداء إبداعي يحقق للمسرحية واقعيتها. فالممثلون حقيقة حية من وجهة نظر الجمهور، بدليل أنه يبادر إلى التصفيق والتصفير، "فالتصفيق والتصفير هما كذلك أعمال موجهة إلى حقيقة حية...، ذلك

---

[1] ينظر: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص 67.

[2] ينظر: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي، ص 25، وهذا رأي د. صلاح فضل.

[3] ينظر: المسرحية نشأتها وتاريخها وتطورها، ص 7– 8.

[4] فنون الأدب، ص 183.

[5] الدراما، ص 13.

أن تمثيل الأدوار الاجتماعية الحقيقية أو الخيالية يثير رفضاً أو قبولاً أو مشاركة لا يمكن أن يثيرها أي فن آخر حتى السينما اليوم التي لا تقدّم على المسرح ذلك الوجود الحي للممثلين"[1].

ومثلما كانت استجابة الجمهور الإيجابية سبب نجاح المسرحية وتألقها وحيويتها وواقعيتها، فإن استجابته السلبية أفضت ببعض العروض إلى الفشل والاندثار، وكان ذلك ذا فائدة بشكل أو بآخر، إذ إن رفض الجمهور بحسه النقدي السليم وأمانته المخلصة لموضوعاته بعضَ العروض المسرحية أسهم في تخليص المسرح من بعض الحركات الأدبية الغريبة والمفتعلة والتيارات التي اتسمت بالادعاء والانشغال بالذات[2].

لذلك كله حرص المسرح على الجمهور حرصه على العمل المسرحي نفسه، وكان الجمهور في العمل المسرحي بمنزلة القلب من الجسد، فله يُكتب العمل المسرحي ويُمثَّل، وبه تقتدي إرادةُ الكاتب في تشكيل الموضوع تشكيلاً واعياً، وإليه يعود الحكم على العمل المسرحي، وما الجمهور إلا المجتمع الذي يحيا فيه والعلاقات الإنسانية التي تحكمه. ومن هذه العلاقة الوطيدة والسليمة والحميمة بين المسرح والمجتمع يؤمن المسرح بمدى قدرته على إحداث التأثير الجمعي. وإن ذلك لهدف الدراما كما يرى لوكاتش[3]. ولعل ذلك يتأتّى للفن المسرحي بأحسن ما يكون. ذلك أن المسرح "هو أكثر الفنون التزاماً باللحمة الحية للتجربة الجمعية، وأكثرها حساسية للاختلاجات التي تمزق الحياة الاجتماعية الدائمة الثورة، ... وهكذا فإن المسرح واحد من التجليات الاجتماعية"[4].

إن المسرح أمين للمجتمع وظروفِه، ولكن أوضاع المجتمع المختلفة قد تساعد على نهوض العمل المسرحي أو قد تخنق تجلياته ومظاهره، ومهما يكن من أمر فإن المجتمع بحد ذاته مسرح يعاني فيه الإنسان ضغوطه فإذا ظهرت تبدت هذه المعاناة على شكل خلق فني مسرحي، حينها يصبح الخلق المسرحي والوضع الاجتماعي مظهرين متكاملين للمجتمع. وبقدر ما يستعين المسرح بالجماعة في تحديد هويته وفكره وموضوعاته "فإن الجماعة تستعين بالمسرح كلما أرادت تأكيد وجودها أو القيام بعمل حاسم يتعلق عليه مصيرها"[5]. ومن هذه الثقة المتبادلة بين المسرح والجماعة يدرك المسرح مدى تأثيره في التغيير الاجتماعي، وهذه الخطوة من أهم الخطوات التي ينبغي للمسرح أن يمنحها أعظم العناية، فالتأثير في المجتمع يتطلب أن يتقدم الفن والأدب على تفسير الظواهر الاجتماعية خطوة إلى الأمام، وهي خطوة استشراف المستقبل، وهي خطوة جريئة ولكنها تناسب الكتاب المسرحيين حسب وجهة نظر مارتن إيسلين، إذ يقول: "وبما أن الكتاب المسرحيين عموماً يميلون إلى تصنيفهم ضمن قطاع من المجتمع أكثر تقدماً ومغامرة. لابد وأن يكون المسرح أداة للتجديد الاجتماعي. وفي هذا الإطار فإنه يعتبر مؤسسة رافضة للوضع الراهن"[6].

إن المسرح صورة حية مكثفة ومصغرة عن المجتمع، صورة حية بكل ما تحمله الحياة من معنى، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً صورة مصغرة لمستقبل هذا المجتمع وهو فيه. ويمكن للحياة داخله أن تسبق الحياة خارجه بخطوة، وعندئذ يمكن للجمهور أن

---

[1] سوسيولوجية المسرح (دراسة على الظلال الجمعية)، جان دوفينيو، تر: حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976م، ص 7.

[2] ينظر: المدخل إلى الفنون المسرحية، ص 185.

[3] ينظر: تاريخ تطور الدراما الحديثة، 1/ 26.

[4] سوسيولوجية المسرح، ص 5 – 6.

[5] نفسه، ص 10.

[6] البنية التشريحية للدراما، ص 127.

يرى بعين بصيرته المستقبل الذي تصوَّرَه له المسرح، ويمكن أن يؤولَ به الحالُ إلى أن يشبه ما تصوره له المسرح. إن المسرح حسبما يرى مارتن إيسلين: "هو المكان الذي تفكّر فيه الأمةُ بصوت عالٍ"[1]، وهو "مرآة ينظر فيها المجتمع إلى نفسه"[6].

❖ **الخاتمة:**

يبدو أن المسرح ملزم بطبيعته وأدواته وعناصره بأن يتجه نحو الواقعيّة، وبأن يتغلغل في مقولاتها، وبأن يتماهى مع مضامينها، ويصدرَ عن أهدافها وغاياتها الاجتماعية المتنوعة. يبدو أنه يُحسِنُ الواقعيّة أكثر من أي نوع أدبي سردي، فبينما يحتاج الأدب السردي إلى الوصف، وصفِ الشخصية والمكان ووصف الفعل في مظاهرهم المختلفة، تظهر الشخصية على خشبة المسرح بكل ما يريد الكاتب أن يصفها به، ويظهر المنظر معبراً عن المكان، ويظهر الفعل في مستوياته المتنوعة، وعلى عدة أصعدة معاً، وضمن العواطف المتعلقة به في وقت واحد. والمسرح بذلك متعدد الأبعاد ويمكّن الجمهور من رصد غير ما فعلٍ على الخشبة في آن واحد معاً بخلاف الأدب السردي الذي يكون ذا بعد طولاني.

وبينما يسمح المسرح للمشاهدين بتقرير المغزى الخفي وراء الفعل الظاهر، ويسمح لهم بالمرور بالتجربة الانفعالية الحية نفسها التي يمر بها الممثل في أثناء توجيه سؤال ما له مثلاً، يكتفي الأدب السردي بوصف ذلك ووصف الانفعال المرافق له، والفرقُ بين أن تروى الحالة للقارئ وبين مواجهتها مباشرة كبيرٌ، وهنا يغدو المسرح أكثر إبرازاً لتكافؤ الأضداد في الأدب السردي، لأن استنتاج المغزى يقع على عاتق الجمهور المتنوع بأفكاره ورؤاه.

ولعل الأدب السردي مهما كان على درجة مقنعة من الواقعيّة والوصف الواقعي فإن وصوله إلى القارئ بصورة أحادية يترك لدى المتلقي شعوراً بدرجة الذاتية التي انطلق منها، لأنه يدرك أن هذا العمل انبثق عن ذات الكاتب وجاء كما فهمه مراقب ذاتي في نظرته. أما المسرح فمهما بلغ العمل فيه من درجة الذاتية ورؤية المؤلف، فإن ظهوره الحقيقي أمام أعين الجمهور شريحةً من الواقع يمثلها بشر حقيقيون تجعل الجمهور يرى العمل المسرحي كأنه فعل موضوعي يحدث أمامه بشكل عفوي، ويحفّزه إلى الاهتمام بمراقبته وتقييمه وصياغة رأي حول ماهيته ومعناه.

قائمة المراجع:

1. الأدب والمجتمع، دافيد ديتشيز، تر: عارف حديفة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1987م.
2. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، كمال الدين عيد، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006م.
3. البنية التشريحية للدراما، مارتن إيسلين، تر: منذر محمود محمد، مطبعة عكرمة، دمشق، ط 1، 1994م.
4. تاريخ تطور الدراما الحديثة، جورج لوكاتش، تر: كمال الدين عبد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2016م.
5. الحياة في الدراما، أريك بنتلي، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1982م.
6. دراسات في الواقعيّة، جورج لوكاتش، تر: نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1985م.
7. الدراما، ميشال ليور، تر: أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1965م.
8. سوسيولوجية المسرح (دراسة على الظلال الجمعية)، جان دوفينيو، تر: حافظ الجمالي، وزارة الثقافة، دمشق، 1976م.
9. علم المسرحية، ألّاردیس نیکول، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2، 1992م.

[1] و[6] نفسه، ص 122، و ص 125.

10. فكرة المسرح، فرنسيس فرجسون، تر: جلال العشري، مراجعة: دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م
11. فن الشعر، أرسطو، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1983م.
12. فنون الأدب، هـ. ب تشارلتن، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2، 1959م،
13. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دراسة مقارنة)، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980م.
14. المدخل إلى الآداب الأوربية، فؤاد المرعي، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط 2، 1996م.
15. المدخل إلى الفنون المسرحية، فرانك م. هوايتنج، ترجمة: كامل يوسف ودريني خشبة وآخرين، دار المعرفة، القاهرة، 1970م.
16. المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
17. المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، تر: أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م،
18. المسرح وقلق البشر، بيير آجيه توشار، تر: سامية أحمد أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971م.
19. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، تر: فريد مدور، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1965م.
20. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 5، 1970م.
21. المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997م.
22. مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، سلسلة كتابات نقدية 67، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997م،
23. مقدمة كروموبل بيان الرومانتيكية، فيكتور هيغو، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994م
24. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار المعارف، مصر، ط 2، 1980م.
25. نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، تر: نزيه الشوفي، د. دار نشر، دمشق، 1987م.
26. النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1957م.
27. الواقعية النقدية في الأدب، سيرغي بيتروف، تر: شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012م.