

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس

مستغانم

كلية العلوم الاجتماعية

قسم الفلسفة

مذكرة التخرج مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستير

أكاديمي تحت عنوان



الفلسفة و المسرح

تحت إشراف الأستاذ

قواسمي مراد

من إعداد الطالبة :

• عتو بختة

رئيسا:

مؤطرا

مناقشا

د. حموم لخضر

قواسمي مراد

العربي ميلود *

السنة الجامعية: 2016-2017

تشكرات:

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا لإنهاء هذا العمل المتواضع يسعدنا أن نتقدم بأسمى التقدير و الامتنان إلى الأستاذ المشرف " قواسمي مراد " الذي وجهنا عند الخطأ وشجعنا عند الصواب فكان نعم المشرف نسأل الله عز وجل أن يوفقه ويوفقنا بما فيه خير.

كما نتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث سواء من قريب أو من بعيد فإلى كل هؤلاء جزيل الشكر.

كما لا أنسى أن أشكر

أساتذة قسم الفلسفة

وكل من قدم لي يد العون ولو بكلمة طيبة.

الفهرس	
ص	العنوان
	الإهداء
	شكر و تقدير
	المقدمة
مدخل مفاهيمي	
4	العلاقة بين الشعر و الفلسفة
4	العلاقة بين الأوبرا و المسرح
5	العلاقة بين العنزة و التراجيديا كفن أدبي ومسرحي عند اليونان
5	العلاقة بين التراجيديا و الآلهة و الأسطورة
6	المصطلحات
6	العلاقة بين فلسفة الفن و فلسفة الجمال مصطلحات
6	علاقة بين المسرح و الشعر
6	أسبقية الشعر على المسرح
7	الفرق بين المسرح و التراجيديا
9	فرق بين الدراما و المسرح
9	العلاقة بين الشعر و الفلسفة
9	فرق بين الدراما و المسرح
الفصل الأول: الحالة العامة للعلاقة بين الفلسفة و الفن	
	المبحث الأول : العلاقة بين الفلسفة و الفن
11	● تاريخ الفن
15	● تعريف الفن
21	● تطور الفن عبر العصور
24	● تصنيفات الفلاسفة للفنون
25	● أحكام الفن القيمية و الموضوعية
27	● هل يمكن إخضاع الأحكام الفنية لمعايير العقل
27	● نظرة الفلاسفة للفن

28	● المشاكل التي عالجتها فلسفة الفن
31	● وظيفة الفن من منظور فلسفي
33	● العلاقة التي ربطت الفن بالفلسفة
34	● دور الفن في المجتمع
36	المبحث الثاني : المسرح كنموذج يمكن التعبير به عن الأفكار الفلسفية
37	● فجر المسرح
40	● تعريفه و فكرته
41	● مدارسه وانواع المسرحيات
42	● وظيفة المسرح بين التغيير و التأثير
43	● أقسامه و الغرض من هذا التقسيم
45	● هل الفيلسوف هو السبب في تراجع المسرح
47	● هل الفلسفة هي السبب في موت التراجيديا
49	● الديالكتيك " الجدل " و الفن وعلاقته بالوجود الإنساني
50	● إشكالية الفلسفة التي عالجها المسرح
الفصل الثاني : المحاكاة بين الفلسفة و المسرح	
53	المبحث الاول : المحاكاة عند افلاطون
67	المبحث الثاني : المحاكاة عند أرسطو
81	المبحث الثالث : المحاكاة عند هيقل
91	المبحث الرابع : المحاكاة عند نيتشه
الفصل الثالث : المسرح كممارسة فلسفية	
109	المبحث الأول : هل يمكن أن يكون الفنان فيلسوفا
110	● أفلاطون
113	● أرسطو
114	● ألبير كامبي
115	● النظرية الاجتماعية
115	المبحث الثاني : هل يمكن أن تتماثل الممارسة الفلسفية مع الممارسة المسرحية
116	● ألبير كامبي و الفلسفة الوجودية
120	● تيودور أدورنو
127	الخاتمة

المقدمة :

من المتعارف عليه ان النص المسرحي يكتب لكي يمثل لا لكي يقرأ فحسب غير أننا قرأنا نصوصا درامية بالمتعة التي قرأنا بها الروايات و القصص ، فالأعمال المسرحية القابعة بين الكتب في شكل كلمات و جمل و حوارات و التي أنتجها مبدعون من أمثال شكسبير و أبسن وجون جونييه و غيره من الذين لا تزال أعمالهم تلقى اهتماما كبيرا من طرف القراء.

و إننا نلاحظ وجود خيط سردي في أي نص درامي يتمحور حول قصة أو حكاية او مسرحية لها في معظم الأحيان حبكة و لا يخلو من عنصر مهم هو الحوار ولذا نجد الكثير من الأعمال الروائية حولت إلى نصوص مسرحية كان لها أثر على الواقع، ومن هنا تصبح المسرحية هي المادة الأولية التي يتم بواسطتها التعبير عن الواقع المعاش أو عملية إنتاجية يتصل فيها المؤلف مع المشاهد الذي لا يكف عن التفاعل بحكم أنه عالم فيه الكثير من الافتراض و الانفتاح الخيالي .

ويحاول هذا البحث طرح إشكالية مهمة باعتقادي و هي العلاقة التي ربطت الفلسفة بالمسرح او المسرح كنموذج ففي هل يمكنه التعبير عن أفكارنا الفلسفية و قد أثرت مرارا و تكرارا الأسئلة التي تتعلق بهذه الإشكالية و التي خاض فيها النقاد بشكل واسع، كما أننا في هذا الطرح نحاول إبراز بعض الجوانب المهمة في المسرح باعتباره النموذج الذي يعبر عن واقعنا ليس على حساب الفلسفة بل باعتبار كل منهما يكمل الآخر، ومن هنا تطرقنا إلى دراسة هذه العلاقة فما هي إذن العلاقة بين الفلسفة و المسرح؟

وقد وسمت هذا البحث بالفلسفة و المسرح ، وما دفعني إلى تناول هذا البحث هو رغبة البحث إذا كان المسرح له تأثير على فكرنا و كذلك قلة الدراسات التي تتناول النصوص المسرحية و علاقتها مع واقعنا وفكرنا الفلسفي مستعينا بخطة تتمثل في مدخل مفاهيمي تطرقت فيه إلى الفصل في المفاهيم ، و الفصل الأول الذي تحدث فيه عن العلاقة التي ربطت الفلسفة بالفن ثم إلى المسرح تعريفه و نشأته و أقسامه و تطوره عبر العصور ، أما فيم يخص الفصل الثاني فقد تناولت المحاكاة بين الفلسفة و المسرح بدءا بأفلاطون ثم أرسطو وبعده هيقول وأخيرا نيتشه. و في الفصل الثالث تناولت فيه المسرح كمارسة بين الفنان و الفيلسوف ، ففي المبحث الأول تطرقنا إلى السؤال وهو هل يمكن أن يكون الفنان فيلسوفا وصولا إلى طبيعة العلاقة بين الممارسة الفلسفية و الممارسة المسرحية ثم الخاتمة خلصت فيها إلى أهم النتائج المتعلقة بالبحث.

وقد قادني هذه الدراسة إلى استخدام بعض إجراءات المنهج التحليلي باعتباره المنهج الأنسب للدراسات التي تتعلق بالمسرح، حيث استعنت من خلاله على العديد من المراجع أهمها الفلسفة و التراجيديا ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، نشأة المسرح و تطوره عبر العصور و فجر المسرح لإدوارد الخراط .

ولعل أهم الصعوبات التي تعترض أي بحث هي ما يتعلق باقتفاء المادة العلمية و تناثرها في ثنايا الكتب و المجلات و المقالات وكذلك قلة الدراسات الحديثة عن المسرح و علاقتها بالفكر و الفلسفة ولكنها كانت محفزا ودافعا قويا في إنجاز العمل.

مدخل :

التراجيديا : الكلمة أصلها يوناني مركبة من جزئين هما تراخوس التي تعني العنزة و أوديا التي تعني الأغنية و بتركيبهما ينتج المعنى التالي " الأغنية العنزبة و ذلك أن حيوان العنزة كان شائعا في عملية التضحية عند اليونان و قبل تأسيس الآلهة.

العلاقة بين الشعر و الفلسفة :

يرى هيدقر أن الشعر و الفكر تعبير اولي أصيل وهما في حد ذاتها لغة عليا تتأدى بواسطتها اللغة ذاتها من خلال الإنسان عن طريقة اي اللغة ذاتها تعبر عن كيانها من خلال إنسان عن طريق الشعر و الفكر.¹

العلاقة بين الأوبرا و المسرح :

يرى نيتشه أنه توجد ثلاث أنماط من الحضارة السقراطية و الفنية و المساوية تنقيد الأولى بالحب السقراطي للمعرفة و تقع الثانية في شرك الحجاب الفني الخادع للجمال و تعبر الثالثة عن الشعور بالراحة الميتافيزيقية و تسمى حضارة السقراطية " بحضارة الأوبرا" لأن الاوبرا تعبر عن تطور ميلاد الإنسان النظري و ليس الفنان وهي تحتاج إلى مستمعين غير موسيقيين بالمرّة و تشتت في البداية فهم الكلمات او الحوار ولا يمكن توقع ميلاد الموسيقى في الأوبرا إلا إذا اكتشف بعض حالات للغناء يسيطر فيها النص الكلامي على فن زج لألحان لأنها ترى أن الكلمات أشرف من النظام الهارموني; المصاحب ولا تستطيع الحضارة الاوبرالية أن تقدس العمق الديونيسيوسي في الموسيقى .

العلاقة بين العنزة و التراجيديا كفن أدبي ومسرحي عند اليونان :

تتمثل العلاقة في أنه كانت تقام منافسات مسرحية احتفالية و الفرق المسرحية تجازى بعنزة و هناك تفسير آخر يقول أن أفراد الكورس أو الجوقة التي تنشأ في المسرحيات كانوا يلبسون ثيابا من جلد الماعز.

العلاقة بين التراجيديا و الآلهة و الأسطورة :

التراجيديا تستند موضوعاتها من الأساطير اليونانية قديمة و هذا ما عبر عنه أحد شعراء المسرح التراجيدي عندما قال " إننا نعي على فتات مائدة هوميروس بمعنى أم كل ما هو تراجيدي يتخذ من الأبطال و أنصاف الآلهة موضوعا له فالأسطورة في ذلك الوقت كائن في ذلك الوقت عند الفرد اليوناني تدل على ما يدل عليه أي حدث يومي في حياته لذلك فالأسطورة عند نيتشه تمثل الحيز المشرق و المنير في الحضارة اليونان وهذا ما جعل نيتشه

¹ - أقدم لك نيتشه ، تأليف لورانس جين كيتي شين ، تر: إمام عبد الفتاح ، غمام المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،

يصرح قائلاً " إن الحياة هي تراجيديا بالنسبة للذين يحسنون كوميديا بالنسبة للذين يفكرون" وما يمكن فهمه من هذا أن الوسط الملائم لكل ما يتصل بالتراجيديا هو الجانب اللامعقول للإنسان فلا يجب أن نطلب من التراجيديا أن تقدم لنا ما هو معقول وواقعي وما هو صحيح بالمعنى المنطوق.¹

المصطلحات :

الصلة بين مفهوم الفن و مفهوم الجمال : هناك فرق بين علم الجمال فلسفة الفن . علم الجمال (الاستطيقا) aesthetics يرجع هذا اللفظ إلى عهد اليونان فقد كان المقصود به الإحساس او العلم المتعلق بالإحساسات و ذلك طبقا للفظ اليونانية aisthesis التي كانت تعني الإدراك الحسي و لذلك استخدم عصرنا الحاضر لفظة استطيقا ومعناها نظرية الإدراك الحسي أو التأثيرية فلسفة الجمال : هي فرع من فروع الفلسفة هدفها دراسة تصورات الإنسانية من ناحية و الإحساس بها من ناحية ثانية ثم إصدار الاحكام عليها من ناحية ثالثة وهذا يعني أن فلسفة الجمال تنصب على المتذوق لأنه هو الذي تصدر عنه القيمة

الفن art: أما الفن فإنه إما يدرس في نظرية الإبداع او يدرس فيه الأثر الفني وهذه الدراسة علمية و ليس لها صلة بفلسفة الجمال لأن فلسفة الجمال تنحصر في دراسة الحكم عند المتلقي او المتذوق.² فلسفة الفن : هي القيم العليا للفن و هي تعني وجهة نظر الفيلسوف نحو الفن و هي علم حديث نشأ في القرن 16 و 17 و اشتد ساعده في القرنين الأخيرتين.

العلاقة بين فلسفة الفن و فلسفة الجمال مصطلحات :

إن فلسفة الفن تتصل اتصالا وثيقا بفلسفة الفن و دليل ذلك التعريفات الحديثة التي تذهب إلى توثيق الصلة بين الفن و الجمال هو التعريف الذي يرى أن الجمال هو " كل تفكير فلسفي في الفن لأنه لا يوجد من يدرس جماليات بدون الرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها.

¹ - مقال ممارسات المسرحين المسرح المعاصر ، 2017/02/08 .

² - جورج سانتنيانا ، الإحساس بالجمال ، تر: محمد مصطفى بدوي ، مراجعة زكي نجيب محمود ، ب.تاريخ ، ص 41.

علاقة بين المسرح و الشعر :

يرى هيقل أن الشعر يمثل أسمى فنون جميعا مثل الشعر لأنه يمثل جوهر الفن بشكل عام ، أكثر من أي فن آخر ولهذا التقدم الفلسفي لتطور الفنون يبدأ من العمارة بوصفها إن الفنون و ينمي بالشعر و المسرح بوضعهم أرقى الفنون.

أسبقية الشعر على المسرح :

إن الشعر من حيث هو فن أقدم عهدا من المسرح على الرغم من ان الوعي المسرحي يجعلنا نعرف القوانين العامة و أن نميز و نصف ونؤول ظواهر العالم الخارجي لكن الشعر يعبر عن التمثل العفوي للحقيقة بمعنى أنه لا يعبر عن معرفة لا تفرق بين العام و ظواهره الخصوصية فالشعر يعبر عن حاجة نظرية لدى الإنسان في استجماع ذاته و استفرار في التأمل وتوصيل تأملاته للآخرين .

كما ان التفرقة بين الشعر و المسرح لا تقوم على أساس المضمون ولكن على أساس الحالة الجزئية الخاصة التي يستمد منها شعر مادته.

إن المسرح عند هيقل هو اسمي و أغنى الفنون وأكثرها لا محدودية فهو الذي يعبر عن وحدة الفنون لأنه " يكرر في دائرته أنماط تمثيل الفنون الأخرى فيستفيد من الصوت في الموسيقى و يستفيد من فن التصوير أيضا"
فأنواع المسرح مستمدة من المضمون و الشكل الذي يستخدمه فالمسرح الغنائي يمثل القيمة الذاتية و يستعين بالموسيقى كي ينقذ بعمق إلى النفس وكي يمس الإحساس و الشعور و المسرح الدرامي هو الذي يحاول التعبير عن الجوانب الداخلية للواقع الموضوعي و يستبعد هيقل الفنون الأخرى لأنها ناقصة مثل هندسة الحدائق حيث يرى أن المسرح هو فن من الفنون الرئيسية لأنه يجمع بين الشعر الدرامي و الموسيقى و التمثيل و الديكور.

الفرق بين المسرح و التراجيديا :¹

التراجيديا هي جزء لا يتجزأ من المسرح فهي تمثل جزء خاص أما المسرح فهو شامل بحيث يشمل التراجيديا و الكوميديا وغيرها من الأجزاء الأخرى.

كما نجد ان التراجيديا تمثل المأساة فقط أما المسرح فيتمثل فيه المأساة و الملهاة معا كما شمل في العصر الحديث الدراما الحديثة فالمسرح هو مزج بين الفرح و الجزع أما التراجيديا فهي تمثيل لخوف ورعب.

¹ - جورج سانتيانا ، الإحساس بالجمال ، تر: محمد مصطفى بدوي ، مراجعة زكي نجيب محمود ، مرجع سابق ، ص

يميل معظم الكتاب الذين درسونا تاريخ المسرح إلى البدء بالمسرح عند الإغريق فقد بلغت التراجيديات في بلاد اليونان القديمة قمة ازدهارها في القرن 5 في أعمال ايسخيلوس و سوفكليس و يوريديس كما عرفت الكوميديا في أعمال اريستوفانيس و غيره.

ولكن ازدهار المسرح و الدراما في بلاد الاغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية اغريقية فقد وجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإريقية ، وإن كان قد اتخذ شكلا مغايرا للمسرح كما عرفته الإغريق في القرن 5 قبل الميلاد هي البداية الأولى لهذا اللون من الفن وبوجه عام المسرح هو التصور الوحيد بالنسبة للمسرح كما نجد أن هناك تصورات أخرى للمسرح ترتبط بثقافات وحضارات أخرى و على ذلك فإن محاولة لإرجاع المسرح إلى الإغريق دون مفاهيم و إنكار وجود المسرح في حضارات أخرى السابقة عن الإغريق إنما تصدر عن نظرة ضيقة لا تخلو من التحيز لكل ما هو عربي.

المسرح بالمعنى الواسع للكلمة شكل من أشكال التغيير عن المشاعر و الأفكار و الأحاسيس البشرية ووسيلة في ذلك " فن الكلام" و " فن الحركة" مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة .

كما نجد مجدي وهية اي معجم مصطلحات الأدب يقدم لنا .. مختصرين لكلمة المسرح فيقول.

" المسرح هو البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح وقاعة النظارة و قاعات أخرى للإرادة و استعداد الممثلين لأدوارهم وقد يراد منه الممثل و قاعة المشاهدين فقط ، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق كما يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل ، كما هي الحال في مصر فيقال المسرح القومي ويراد به الفرقة التمثيلية"¹.

المسرح هو الإنتاج المسرحي المؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين .

كما نجد قاموس أكسفورد الوسيط يعزف عن المسرح بأنه فن يقتصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون الفعل فيها موجهها بدقة و تخطيط محكم نحو خلق إحساس منسق و عميق للدراما.

فرق بين الدراما و المسرح :

كلمة الدراما تعني في أصلها اليوناني الشيء المؤدى في حين تعني كلمة تياتر theatre مكان المشاهدين ثم أصبحت تعني مشاهدين أنفسهم ثم تدرج معناها ليصبح العمل المسرحي في ذاته .

¹ - مجيد صالح بك ، التاريخ المسرح عبر العصور مع دراسة نقدية و تاريخية للمسرح ، الدار الثقافية للنشر ، ط 1 ،

2002 ، القاهرة ، ص 100.

ويقول رضا حسين رامز " إن الدراما اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينظوي على صراع و يتضمن تحليلاته عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل.¹

الفصل الأول : الحالة العامة للعلاقة بين الفلسفة و الفن

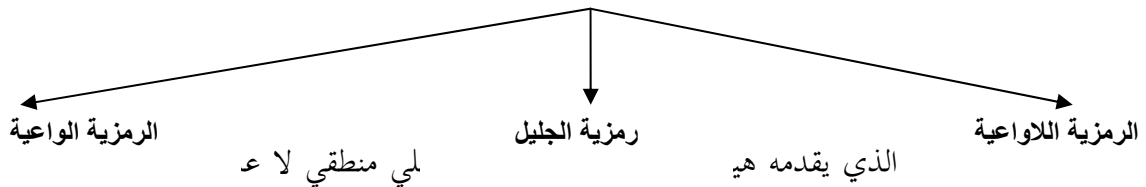
المبحث الأول : الحالة العامة بين الفن و الفلسفة

• تاريخ الفن :

لقط نظر الإيطالي فيكو vico (1668 – 1744) للفن باعتباره ظاهرة اجتماعية ينطبق عليه ما ينطبق على المجتمع ككل و لذلك فالفن لديه يخضع لنفس القوانين التي يخضع لها المجتمع ككل ففي نظره أن المجتمع البشري وكذلك الفن مر بثلاث مراحل : المرحلة الأولى يسميها مرحلة الالهة حيث ساد الخوف و الرعب مما دفع الناس إلى تصور الأرواح الخفية و لذلك تشبثت عقلية الإنسان وكذلك الفن بروح الخرافة وأصبح فنا لا هوتيا أسطوريا باقي نزعته و المرحلة الثانية يسميها مرحلة الأبطال حيث كان الفن هو الوسيلة لتمجيد الأبطال و هذا ما نجده في الفن اليوناني " هوميروس " و الفن الروماني اما المرحلة الثالثة يسميها مرحلة الحرية حيث تسود الحقوق المدنية و السياسية و تتقدم الفنون في هذا العند و يصبح الفن هو وسيلة التعبير عن الحياة اليومية لكن هذه المرحلة لا تطور إذ يدب الصراع بين الأغنياء و الفقراء فتسود الفوضى و تنتهي المراحل الثلاث لتبدأ دورة جديدة تمر بنفس المراحل السابقة.²

أما بالنسبة لهيكل فلقد قسم تاريخ الفن و تطوره إلى ثلاثة أقسام رئيسية و هي الفن المركزي و الفن الكلاسيكي و الفن الرومانتيكي.

الفن الرمزي وينقسم بدوره إلى



بحته على قضية منطقية و هي " وحدة الشكل و المضمون " كما يعتمد هيغل كذلك على فكرة الجمال بوصفها أساسا لتفسير تاريخ الفن لأنه يرى أن دراسة تاريخ الفن و تطوره نعني الانتقال من الفكرة الكلية إلى الأشكال

¹ - مجيد صالح بك ، التاريخ المسرح عبر العصور مع دراسة نقدية و تاريخية للمسرح ، مرجع سابق، ص 101.

² - رمضان بسطاومي محمد غانم ، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيغل ، د.ط ، د. سنة ، ص 133 - 135.

الجزئية التي تعبر عن تعيين الفكرة و تشخيصها لأن الفكرة هي مضمون الفن الذي يتخذ بدوره الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور الفكرة أو المضمون .

- الفن الرومانتيكي يتمتع بسيادة مطلقة ولا يتحلل إلى مجموعة من الشخصيات و الوظائف ذات الطابع الخاص كما هو الحال في الفن الكلاسيكي.

- الانتقال من الواقع و الارتداد أدى إلى الذات ، كما يرى هيغل أن الفن الرومانتيكي يرتكز إلى مفهوم الوحدة و الوجود pantheism ولهذا أصبح هذا الفن هي جعل الخارجي الحسي يعبر عن الإنسان الفردي الواقعي الذي يمتلك حياة داخلية ويقارن هيغل بين الفن الرومانتيكي و الفن الكلاسيكي فيبني ان الفن الكلاسيكي وجد اكمل تعبير له في النحت اليوناني كما أنه يفتقر إلى الذاتية الموجودة بذاته و الواعية بذاتها و التي تريد ذاتها أما الفن الرومانتيكي فهو يعني ذاته و يفتح و يكتشف الباطن.¹

ومن مراحل تطور صورة الفن الرومانتيكي متعددة أولها :

المرحلة الدينية التي تدور حول قضية الفداء المستمدة من تاريخ حياة المسيح و يحاول الإنسان في هذه المرحلة بلوغ مستوى الألوهية و الخلود .

المرحلة الثانية : تتمثل في ايجابية الذات الإنسانية الحرة التي تحاول إثبات شخصيتها الإنسانية التي تحاول إثبات شخصيتها من خلال ثلاث مشاعر هي الشرف و الحب و الوفاء.

المرحلة الثالثة : هي الاستقلال الشكلي للشخصية و فيها يعامل مضمون الفن إلى التعبير عن كل ما هو خاص و فكري فتتضخم قدرة الفنان على حساب العمل الفني نفسه.²

ويعتقد هيغل أن الفن الرمزي يمثل مرحلة ما قبل الفن لأنه كان يقدم مدلولات مجردة لم تنفرد في أشكال خاصة بعدئذ عرفه فيقول : " بأنه التصور الداخلي للفن الذي يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتقدم نحو الفن الحقيقي " و يتضح هذا حين يربط هيغل بين الأشكال الأولى و الرمزية للفن و بين محاولة الإنسان في تحويل التمثلات إلى صورة قابلة لأن يدركها الوعي المباشر .

و الغاية التي تسعى إليها الفن الرمزي عبر مراحل الثلاث هي إدراك الوحدة بين الشكل و المضمون و هذا لا يحدث إلا بعد زوال الفن الرمزي و حلول الفن الكلاسيكي .

• الصورة الكلاسيكية للفن the classical form of art :

¹- رمضان بسطاوي محمد غانم ، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيغل، مرجع سابق، ص 165 - 168.

²- المرجع نفسه، ص 165 - 179.

إذا كان هيقل قد بين في الصورة الرمزية للفن " الانفصال بين الشكل و المضمون فإن التقدم الذي حققه الفن في الصورة الكلاسيكية يتمثل في تحقيق الاتحاد بين الفن عند هيقل هو التفاعل على الكامل بين الفردية الحرة داخليا وبين الواقع الخارجي وقد ضم الفن الكلاسيكي النحت و الشعر الملحمي و بعض نوازع الشعر الغنائي و الأشكال النوعية للتراجيديا و الكوميديا فهذه الفنون تقدم لنا درجات التطور لصورة الفن الكلاسيكي فإذا كان النحت يعبر عن قيمة الفن الكلاسيكي فإن بعض أشكال المأساة و الملهاة تعبر عن انحلال الفن الكلاسيكي¹. ويرى هيقل أن صورة الفن الكلاسيكي التي تعبر عن الاتحاد و الإندماج بين الشكل و المضمون لم تتحقق من تلقاء نفسها و إنما هي إبداع قد حققه الروح .

كما نجد أن الفن الكلاسيكي قد شخص المطلق في فرديات روحية كما أن الفنانين و الشعراء هنا انبياء و معلمين يعلمون الناس المطلق و الإلهي.

يرى هيقل أن الأسباب التي أدت إلى انحلال الفن الكلاسيكي هي سيادة النزعة التشبيهية التي عجلت بسقوط الآلهة الإغريقية لدى الفنانين و غياب الذات الباطنية و ثالث سبب هو الانتقال إلى المسيحية حيث أصبحت موضوع للفن الحديث و بالتالي لم يعد الفن الكلاسيكي قادرا عن التعبير عنها.

• صورة الفن الرومانتيكي : the romantic form of art

تجدد صورة الفن الرومانتيكي شأنها شأن الفن الرمزي و الفن الكلاسيكي و لذلك يبدأ هيقل حديثه عن مبدأ الذاتية الداخلية immer subjectivity التي تعكف على ذاتها حيث نجد أ التطوير الجسماني للروح هو عارض ومؤقت فتسعى إلى الارتقاء و ذلك بالتوافق مع ذاتها و لهذا تتحلل صورة الفن الكلاسيكي لتفسح المجال أمام لصورة أخرى تسعى فيها الروح إلى وجود ملائم لطبيعة من خلال العالم الروحي من أهم عناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانتيكي نجد أن تزايد وعي الإنسان بذاته وعدم اكتفائه بالمظهر الجسماني فحسب للتعبير عن الروح هو الذي جعل الإنسان يرتد إلى ذاته ليدرك الوحدة وسط هذه المظاهر المختلفة الخارجية ولهذا فإن مبدأ الذاتية الداخلية الذي يركز عليه الفن الرومانتيكي يتضح حين يرد الإنسان جميع الآلهة ذات الطابع الخاص أي انتقال من الآلهة المتعددة إلى الإله الواحد.²

إن هذه المقولات السابقة أشبه بصورة الفن التي تنطلق من الفنان بطريقة تلقائية أو نصف واعية ، دون ان يكون له علم واضح بقوانينها تلك هي مهمة الفنان الذي يكشف التجربة في كلمة أو يرمز للغاية بشعره.

¹ رمضان بسطاوي محمد غانم ، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيقل، مرجع سابق ، ، ص 105 - 107.

² - رمضان بسطاومي محمد غانم ، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيقل ، مرجع سابق ، ص 162 - 165.

ولكن مهمة فيلسوف الفن او عالم الجمال فهي أشد صعوبة لأنها تتمثل في تحويل تلك المعرفة التجريبية التي يمتلكها الفنان او المبدع إلى معرفة نظرية .

أما العلم الجمالي أو " الاستطبيقي " فهو القادر على أن ينقل لك المعرفة الباطنية او الكامنة في صميم النشاط الفني إلى دائرة الوعي و من ثم فإن الاستطيقا " هي بمثابة العلم النظري من العلم التطبيقي المقابل له .¹
فكثير من علماء الجمال من يرى أن الفن هو القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية ومن هؤلاء نجد " ساتيانا " الذي يفرق في الفن بين معنيين معنى عام يجعل فيه الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي تلعب دورا هاما في حياة العقل و تشكلها حتى تتمكن من تحقيق أغراضها.²

ومعنى خاص : يجعل الفن مجرد استجابة إلى المتعة او اللذة دون ان يكون للحقيقة أي مدخل فيها اللهم إلا أن تكون على حد قول الدكتور ابراهيم زكريا عاملا مساعدا قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية.

ويواصل الدكتور زكريا شرحه للمعنى الأول فيقول :

" و الفن بالمعنى الأول إنما هو عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها بحيث أنه لو قدر للطير وهو يبني عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع لصح أن نقول عنه مارس نشاطا فنيا .

أن يقول لذلك فإن للفن بمعناه العام " هو كل فعل تلقائي يؤازره النجاح و يخالفه التوفيق بشرط أن يتجاوز البدن لكي يمد إلى العالم فيجعل منه منيها أكثر توافقا مع النفس " .

ومن الذين عرفوا الفن بأنه متعة فنية او لذة جمالية كثيرون منهم مولر فرينغلس في كتابه " سيكولوجية الفن " ذكر " أن لفظة الفن هي من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب بالنشاط أو الإنتاج الذي يجوز او ينبغي أحيانا أن تتولد منها آثار جميلة " .

وعلى الرغم من أن الفن القدرة على توليد الجمال و كذلك الإحساس باللذة و المتعة هما شيان مصاحبان لعملية التذوق و عملية الإبداع على سواء فإنها ليس شرطا لوجوده أو تحققه ومن ثم فلا نظن أن تعريفنا للفن بأنه لذة يمكن أن يحقق الهدف من التعريف الذي تنشده أو تسعى إليه ، فقد يكون الأثر الفني باعثا على اللذة وقادرا على توليد أكبر قدر ممكن من الإحساس بالمتعة و قد يكون في الوقت نفسه رديئا من الناحية الفنية وهنا نجد كروتشه برفض مبدأ اللذة في الفن رفضا تاما فيقول " و المذهب الذي يعرف الفن بأنه لذة يسمى خاصة باسم مذهب اللذة في الفن و قد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية ، وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية : فظهر اول ما ظهر في العالم اليوناني الروماني فكانت له السيادة في

¹ - محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 71 .

² - المرجع نفسه ، ص 12 .

القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولا يزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف و التأييد ولاسيما من قبيل المبتدئين في فلسفة الفن الذي يبههم في الفن أنه باعث على اللذة".¹

وهناك من فلاسفة الفن من يفرقون بين الفن و المهمة فيقولون أن الفن نشاط تلقائي حيي بينما المهنة صناعة مأجورة وهم بذلك يأترون بالفيلسوف "كنت" الذي كان يرى الفن عمل لا يعتمد على المتعة او قصد ليست له أي غاية نفعية بينما المهنة عمل نفعي يرتبط بما يعود علينا منه وتأتي جاذبيته من قدرته على النفع كما تتحدد قيمته بما يتولد عنه من كسب ومن هؤلاء الفلاسفة سيدني كلفن sychney coltin الذي يفرق بين الفنون الجميلة التي تهدف غلى انتزاع الإعجاب و توليد الإحساس بالجمال و اللذة وبين غيرها من الأعمال الفنية الأخرى التي لا تستقل عن المنفعة و تهدف إلى إنتاج موضوعات على رغم من كونها نافعة فإنها تثير متعة التأمل و المشاهدة و تبعث إحساسا باللذة حيث يكون الشعوري مشاهدتها شعور الاستمتاع بما يحققه الغير .²

وثمة فلاسفة آخرون يربطون الفن بالحلم كاو بالعاطفة أو بالخيال ويعتقدون أن الفن هو الذي ينقلنا إلى عالم من الخيال الحض أو من الحلم الذي يمثل الطرف المقابل كالحلم أو الخيال أو العاطفة المحضة فهم إلى حد كبير يفصلون بين العمل الفني و بين الإرادة الواعية و يتخيلون الإنسان عندما ينطق بالفن أو يحققه على أي صورة إنما تصدر عن العفوية و التلقائية كما يغني العصفور ، كما ان الفن شطحات خيال لا تخضع لفكر أو نظام او قيود أو جهد ، وهذه النظرية ليست دقيقة في فهم الفن .

ومن أجل هذا نادوا بنظرية جديدة تناقض النظرية القديمة فقالوا بأن " الفن خلق و ليس تعبيرا" و فرقوا بذلك بين القدرة الخلاقة ، أي يحقق أكبر قدر من الإمكانيات في الفن و الذي يحدد القيمة النهائية فيه ليس كونه عاطفة بل كونه فنا ، و ليس كونه مجرد خيال (محض أو كتلة غير منسجمة من الصور بل هو القدرة على إيجاد الوحدة و السيطرة على الصور بحيث تكون في خدمة رؤية المنتشرة في العمل الفني كل ، و في تحقيق النسق العام الذي يظهر الأجزاء ويوحدها ويجعل من المتفرقات و المتناقضات كيانا حيا متكاملًا.

أما سوريو فيصل في تعريفه للفن إلى تقرير حقيقة جديدة بالمنافسة و الاهتمام ذلك ليس هام هو أن تعريف سوريو يضعنا أمام حد كبير أمام النشاط الإنساني هو الذي يتجه عن قصد أو غير قصد إلى صناعة الأشياء او خلق موجودات فردية يكون وجودها هي غاية تلك الفنون.³

¹ - زكريا ابراهيم ، المجلد في فلسفة الفن ، دار الطبع الحديثة ، القاهرة ، ط1 ، ص 29.

² - محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 15.

³ - محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 18.

ومعنى هذا أن سوريو يثير جملة من الحقائق الهامة او لها إن الفن خلق لموجودات فردية وثانيها : أن الفن لا ينفصل عن العمل الفني وأنا في مجال الفن لسنا أمام فنانيين او مبدعين و إنما نحن أمام أعمال فنية .
وثالثا : هذه الحقائق أن خلق هذه الموجودات التي يتكلم عنها سوريو هي غاية الفن و ليس ثمة غاية أخرى مادية او غير مادية .

كما نجد كذلك الفيلسوف الإيطالي الشهير " بنديتو كروتشه" الذي كان له أثر واضح في الفكر الجملي و فلسفة الفن فاكرونشييه يريد أن يثير فهما جديدا للفلسفة يناهض الفهم التقليدي لها ، فالفلسفة في رأيه ليست عبارة عن مج غير الفكر ، و للنشاط الفكري عنده صورتان : المعرفة و الإرادة و للمعرفة صورتان : معرفة حسية و هي إدراك للصور الجزئية الفردية و هذا هو الفن ومعرفة مفهومية و هي إدراك العلاقات الكلية و هذا هو المنطق و لنشاط العمل كذلك صورتان : نشاط اقتصادي و نشاط أخلاقي أما الأول فيهدف إلى تحقيق غايات فردية : اما الثاني فيهدف إلى تحقيق غايات كلية.

وهكذا يتألق من العلم و العمل مفهومان أربعة تستنفذ الحقيقة الجمال فه المصطلحات هي قوام فلسفة كروتشه و يهمننا الآن نشاط أن نعرض لجانب منها هو اول صور المعرفة عنده وأولى خطوات نشاط الفكر.¹
فقد طرح كروتشه سؤال : ما هو الفن ؟ وبعد تفكير طويل صرح بالإجابة التالية فقال " لا يسعني إلا ان أبادر فأقول إن الفن في أبسط صورة هو رؤيا أو حدس" ثم تمسك بكلمة حدس و اختارها أساسا يعرض من خلاله ماهية الفن ، فبمضي كروتشه في شرح مفهومه لكلمة الحدس أو بمعنى أدق لكلمة الفن ومن هنا تستمد إجابته .
كما نجد أن كروتشه يقدم إنكاره للفن بأن يكون واقعة مادية أي أن يكون مثلا ألوانا و نسبا بين الألوان أو ان يكون أشكالا حسمية أو أصواتا أو نسبا بين الأصوات أي يكون ظاهرات حرارية او كهربائية أي أن يكون على الجملة شيئا مما يشار إليه بأنه مادي"²

وكل ما يسعى كروتشه إلى إنكاره هنا هو ان الظاهرات المادية ليست واقعية في حين ان الفن واقعي بكل ما في هذه الكلمة من معنى، ومن ثم يتساءل هل ممكن أن يبني الفن بناء ماديا ؟ ويرد على هذا لتساؤل فيقول : " ولاشك أن هذا يكون ممكنا ، و يستطاع تحقيقه في الواقع إذا نحن أغلقنا التأثير الفني الذي تحدثه قصيدة من القصائد وأهملنا الاستماع بهذه القصيدة أو إذا أغلقنا التأثير الفني الذي يحدثه فينا تمثال من التماثيل و أخذنا يقيس أبعاده و ترى ثقله مما يقيد الحزامين و الجمالين كل الفائدة ... ولكنه لا يقيد ذلك الذي يتأمل الفن و

¹ - محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ،مرجع سابق ، 18.

² - المرجع نفسه، ص 20.

يدرسه وذلك الذي ينبغي له أن يغفل عن موضوعه الخاص و الفن بهذا المعنى الجديد ليس إذن ظاهرة مادية لأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره و طريقة تأثيره ليس يجيدنا في شيء أن تبنيه بناء ماديا " ونفهم من هذا أن كروتشه يطرح المادة في سبيل الفن او من أجل استخلاص الفن فهو يكافح من أجل تحرير فنه من أثر المادة¹ أما الإنكار الثاني : فهو ان يكون الفن فعل نفعيا ، وبمضي في تحليله الإنكار بقوله " لما كان الفعل النفعي يتجه دائما إلى بلوغ لذة و استبعاد الم فإن الفن إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة لا شأن له بالمتعة ، فما من فن من لذة الشرب رواه للظماً ، وما من فني في التحول في الهواء الطلق تحريكا للساقين و تنشيطا للدورة الدموية".

أما الإنكار الثالث : فهو إنكاره بأن ينظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي و يبدأ كروتشه ناقشة لهذه القضية بالرجوع إلى فكرة الحدس وهو يقول مادام الحدس فعلا نظريا فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي.² وفي رأي كروتشه أنه لا يستطيع أن نحكم على شخصية روائية على أنها منافية للأخلاق فمثلا لا يستطيع أن تزعم بأن شخصية " ياجو" في مأساة .عطيل لشكسبير هي شخصية غير أخلاقية و أن شخصية "كورديليا" في المسرحية ذاتها هي أخلاقية وما هما معا إلا الحنان من وضع شكسبير .

أما النظرية الأخلاقية في الفن يرون أن غاية الفن هو ام يوجه الناس نحو الخير و أن ينفهم من الشر و انه دعوية من دواعي الفضيلة يصلح من عادات الناس ويقوم أخلاقهم وأن الفنان عليه رسالة اجتماعية أو أخلاقية من شأنها أن تعلم الناس او تسهم في تربيتهم و الارتفاع بمستواهم الأخلاقي.³

و الفن قيمة من القيم المثالية التي يسعى الإنسان غلى تحقيقها واه خاصة يتميز بها انه نوع من أنواع النشاط الإبداعي و الخلاق عند الإنسان و هذا الإبداع ينبعث ن الطاقة الروحية للفرد ومن ثمة كان معنى الفن " أن يتجرد الإنسان كل مصلحة أخرى غير الفن ذاته" ، وان يتحرر بواسطة الفن من إحساسه بالحاجة و انفعالاته و معتقداته " ولذلك فقد عرفه" كانط بأنه " الغاية بلا غاية"⁴

وعلى هذا كان " الفن" هو تعبير عن الوجدان أو هو التكافؤ التام بين العاطفة التي يحسها الفنان و بين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة اي بين الحدس intuition و التعبير expression.⁵

¹ - محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ،مرجع سابق ، ص 39

² - بندتو كروتشه مجمل في فلسفة الفن تر سامي الدروبي دار الفكر العربي ط1 القاهرة 1947، ص 24.

³ - محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ،مرجع سابق ، ص 25.

⁴ - بندتو كروتشه ، المحمل في فلسفة الفن ، تر: سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1، 1947 ، ص 7-

9.

⁵ - المرجع نفسه ، ص 9

ولهذا فإنه لا يمكن أن تصف الفنون بصورة نمائية لأن حدود فردية و لا نهاية لها فلا قيمة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون و في داخل الفن الواحد لأن الفنان هو إنسان يجب و يعبر وقد يصف عليه صفة التخلق من حيث هو إنسان أما من حيث هو فنان فلا نستطيع أن نطلب إليه شيئاً واحداً هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به ومعنى هذا أن فلسفة الفن philosophy of art هي عالم الحدس الخالص أو المحض وأن المعرفة الحدسية هي المعرفة الفنية و هي سابقة عن المعرفة المنطقية بمعنى أنها تعبر عن الحالة الخاصة بالذات ومن هنا يرى كروتشه " أن للمعرفة صورتان : معرفة حدسية و هي إدراك للصور الجزئية الفردية وهذا هو الفن ومعرفة مفهومية وهي المنطق وتكمن مهمة فيلسوف الفن في تحويل تلك المعرفة التجريبية التي يمتلكها الفنان أو المبدع إلى معرفة نظرية " لأن الفنان قد ينطق بالصور أو يكون عالماً بها لا شعوريا أثناء مرحلة الإبداع و لكنه لا يستطيع أن يصف لنا كيف ولدت وعلى أي نحو اكتملت حتى صارت في شكل عمل فني متكامل.¹

تطور الفن عبر العصور :

إذا اتبعنا معنى كلمة الفن " art في المشرق لتبين أن الفن في مصر القديمة كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالدين ، فكل مظاهر الأهرامات بضحامتها و التماثيل و القصور و المعابد التي تميزت بقلعة الخطوط الكبيرة و بنوع من البناء ذي عوارض مسطحة و مستطيلة هي خير دليل على الوجهة الدينية للفن ، كما تدين لنا ان هذا الفن لم يكن حراً طليقاً بل كان فناً نفعياً مقيداً برغبات أصحاب السلطة في المجتمع ولذا فقد كان الفن يمثل حياة الترف.² هذا بالإضافة إلى ان الفن الشرقي كان فناً حربياً من حيث أنه يصور عظمة الحكام و انتصاراتهم و يتضح ذلك في كثير من التماثيل و النقوش المرسومة على جدران المعابد القديمة و قد استعمل المصريون آلات موسيقية مختلفة قابلة لإبداع موسيقى متطورة كالزمار و القيتارة و غيرها.³ أما الفن عند اليونان فكان يعني كل إنتاج سواء كان إنتاجاً صناعياً غايته تحقيق فائدة أو منفعة كالحداثة و النجارة مثلاً او كانت تحقيق لذة جمالية مثل فنون الغناء و الشعر و الرقص ولهذا كان فن بلاد اليونان فناً بذاته يقوم على التناسق العقلي أي فناً دنيوياً ديمقراطياً لا يخضع لعوامل دينية.⁴ وهذا على عكس تماماً من الفن المسيحي الذي يخضع للفضائل الدينية كالاستشهاد و التضحية و الأمل في الحياة الآخرة ومن ثم كان فناً شعبياً تنذوقه سائر طبقات المجتمع.⁵

¹ - محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 09.

² - أتين سوريو ، الجمالية عبر العصور " تر: عاص ، بيروت ، ط2 ، 1962 ، ص 57 - 58.

³ - علي عبد المعطي ، فلسفة الجمال و الفن ، دار المعرفة الجامعية ط1 ، 2002 ، الاسكندرية ، ص 20.

⁴ - محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 12.

⁵ - أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981 ، ص 74.

وحدير بالذكر أنه في عصر النهضة في إيطاليا عاد استخدام المعنى القديم لكلمة الفن ، ولهذا اعتبر فنانون عصر النهضة مثل فنانون العالم القديم ، أنهم صناعا ولم يبدأ فصل مشكلات الاستطيقا وتصورها عن المشكلات الخاصة بفلسفة الصناعة إلا في القرن السابع عشر ميلادي فمنذ ذلك التاريخ تحرر الفن من سلطة الدين و اتجه إلى الجمال في ذاته و أصبح الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال او بالقبح و اكتست الفنون طابع البهجة و الترفيه و تحررت من طابع الحزن الذي اكتسى به الفن المسيحي و في أواخر القرن الثامن عشر ازداد هذا الانفصال للغاية إلى حد ظهور فارق بين " الفنون الجميلة" fine art و الفنون النافعة أي الفنون الحرفية هاتان الكلمتان و استغنى عن الصفة جميلة beauty و استبدلت بكلمة الجمع (فنون) كلمة مفرد فن او أصبحت الكلمة ذات معنى عام وهكذا أصبح الفصل كاملا بين الرد و الصناعة من الناحية النظرية.¹

ولهذا نجد الفن في القرن التاسع عشر يمتاز بالبساطة و بكيفية توزيع الألوان و الأضواء و على ضوء هذا كان الفن بمعناه العام هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة ، فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي الفن بالفن الجميل ، و إذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق و إذا كانت تحقيق المتعة سمي الفن بفن الصناعة و معنى ذلك أن الفن مقابل للعلم لان الفن عملي و العلم نظري و يكمن الفرق بين الفن و العلم في أن غاية الفن تحصيل الجمال أما غاية العلم فهي تحصيل الحقيقة.²

ولاشك أن الفن بهذا المعنى إنما يشير إلى القدرة البشرية بصفة عامة و لعل هذا هو السبب في أن الفلاسفة قد وضعوا الفن منذ البداية في مقام الطبيعة على اعتبار أن الإنسان إنما يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة و يظطرها إلى التلائم مع حاجته و يلزمها بالتكيف مع أغراضه.³

وإذا انتقلنا إلى تتبع الآثار الفنية في القرن العشرين نرى السمة الفنية الجمالية غالبية على الإنتاج الصناعي و معنى هذا أننا نجد فنا لا يتميز بسمات ظاهرة محدودة و حسب بل نجده بنزعات متعددة متضاربة فثمة تيار للفنون الاجتماعية و تيار للفنون الفردية و آخر للفنون التجريدية : واما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التي تحترم القيم الأخلاقية و تتجه إلى الكيف لا إلى الكم فهي تنقسم إلى نوعين : فنون نظرية عقلية و دينية و فنون عملية : فهي التي تعبر عن الواقع الطبيعي وأحداث المجتمع وما فيها و أصبحت الدولة تحمي هذه الفنون و تشجعها.⁴ كما نجد فنون أخرى وهي : الفنون التشكيلية الاستاتيكية مثل العمارة و النحت و التصوير وما يتفرع عنها .

¹ - روبين جورج كولنجوود ، مبادئ الفن ، تر: أحمد حمدي ، مراجعة علي أدهم ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، القاهرة ، 1937 ، ص 11-12.

² - جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج2، مرجع سابق ، ص 165.

³ - زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، دار الطبع الحديثة ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 9.

⁴ - أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، مرجع سابق ، ص 14.

و الفنون التعبيرية الديناميكية مثل الموسيقى و الشعر و الرقص و الفرق بينهما يكمن في أن الفنون التشكيلية تعتمد على المكان و السكون ولذا أطلق عليها الفنون استاتيكية أما الفنون التعبيرية او الايقاعية فهي تعتمد على الزمان و الحركة ومن ثم أطلقت عليها فنون ديناميكية فهي تشمل بذلك الأدب و الموسيقى و المسرح فعلى سبيل المثال كلما تدور وتتنازل في الأحاديث اليومية و كذلك الرسام يعبر عن نفسه عادة بإعادة تمثيل العالم المرئي حيث يكون الهدف هو الامتناع ومن هنا يمكننا تعريف الفن " بأنه محاولة لخلق أشكالاً ممتعة"¹

فإذن تدخل المجتمع لا يحدد شكل والعمل الفني ولا يعطيه تفوقه و امتيازاه و غنما الذي يعطي العمل الفني كيانه ويحدد قيمته هو تجارب الفنان الفنية و عقله الخالق وقدرته على الإنكار ومدى محافظته و استيعابه للقيم الفنية المتداولة عند معاصريه و سابقيه.

فنحن نرى اليوم الأدباء في عصرنا الحالي يشاركون في عالم السياسة و الفعل يدعون إلى توجيه الأدباء نحو المجتمع و إلى المساهمة بجهودهم في تغيير الواقع الذي هم عليه وهذا لا يعني ان الفن شمل السياسة فقط بل تشمل كل مجالات الأخرى.²

● تصنيفات الفلاسفة للفنون :

لقد حاول الفلاسفة على مدى العصور المختلفة وضع تصنيفات للفنون الجميلة classification of arts ولم يكن القدماء ينظرون للفنون الجميلة أن هناك من الفنون ما كان بعد أقرب إلى الثقافة الخاصة ومنه من كان يعد من الصناعات الحرفية و لهذا أفقد قسمت العصور الوسطى مثلما في ذلك مثل العصور القديمة الفنون إلى قسمين:

- 1- الفنون الثلاثية triwium arts : وهي النحو و البلاغة و الشعر .
 - 2- الفنون الرباعية quadriwium arts : وهي الحساب و الهندسة و الفلك و الموسيقى .
- وجمعت كل هذه الفنون فيما كان يعرف بالفنون الحرة السبعة seven liberal arts أي التي تمثل ثقافة غير دينية لدى مواطن الاوروي في العصور الوسطى .

أما تقسيمات الفلاسفة و المفكرين المعاصرين للفنون فهي على قسمين :

- 1- فنون زخرفية : غايتها جمال الشكل مثل الموسيقى و الرقص .

¹ - هريرت ريد ، معنى الفن ، تر: سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حبيب ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1949 ، ص 19 .

² - محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 45 .

2- فنون تعبيرية : يمكن فيها التعبير عن مضمون فكري مثل الشعر و الأدب ولقد ذهب بعض هؤلاء الفلاسفة و علماء الجمال إلى قسمة أخرى للفنون وهي :

1- فنون تشكيلية plastic arts تعتمد موضوعاتها على المكان الثابت مثل العمارة و النحت و التصوير .

2- فنون زمانية : تعتمد في تذوقها على التوالي الزماني مثل الموسيقى و الشعر.

وصاحب هذه القسمة هو الفيلسوف و الشاعر الألماني لبسنج lessing الذي أوضح أن الفنون التشكيلية يمكنها تقديم أكثر أشياء ممتدة في المكان في حين أن الشعر و الموسيقى هي أكثر تعبيراً عن الحركة في الزمان.¹

• أحكام قيمية في الفن :

أ- الأحكام المعيارية في الفن :

لقد درج المستغلون بالدراسات الفلسفية على إدخال الفن ضمن مباحثهم المعيارية وقد فرق أندريه لالاند a.lalande بين العلوم الوضعية التي تدرس الواقع و العلوم المعيارية التي تدرس القيم ومن هنا فإن المعايير الفنية " هي عناصر الوعي الفني تتكون فيه نظام معين من الارتباط فحضور المتبادل وهذا النظام عبارة عن توزع ثابت مترسخ في الوعي الاجتماعي للقيم الفنية الأساسية كما تتجسد في الوعي الفردي كذلك".

و المعيارية في الفن هي تلك المعايير المتكونة في وعي الأفراد التي تضبط عملية التذوق الفني و الإبداع على حد سواء ولا جدال في أن الشخصيات المبدعة خاصة في مجال الفن كانت تكشف عن العلاقات الاجتماعية وتلازمها معايير ومثلها المتعلقة بالمضمون الفني .

فالمعيارية في الفن تخلق حوافز جديدة لأجل ترقى الفرد الذاتي الفني ومن اجل إغناء التجربة الفنية لدى شخصيات المبدعة و لدى الجمهور المتذوق.

وأساس المعيارية في الأحكام الفنية ينعكس في الحكم على العمل الفني سواء في الحسن الجمالي أو القبح ، وتهدف الأحكام المعيارية في الفن إلى حل مشكلة التذوق الفني ، كان الحكم الفني هو حكم معياري أو رقمي يهدف إلى تقييم الأعمال الفنية يقصد توضيح ما تنطوي عليه المسحة الجمالية ، كما ان هذه الأحكام ترتبط أشد الارتباط بمدى تذوق المشاهد للعمل الفني لأنه هو الذي يصدر حكمه على العمل الفني و يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه.²

¹ - أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، مرجع سابق، ص 47.

² - عبد الرحمن بدوي ، الأخلاق النظرية ، ط2، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1976 ، ص 91 - 93.

الأحكام الموضوعية في الفن :

هناك من ينكر معيارية الفن على اعتبار الجمال ظاهرة إنسانية ينفعل بها الدراية لفهم هذه الظاهرة و في هذا الصدد يقول دكتور زكريا ابراهيم " الواقع أن الفيلسوف إنسان منفتح لنسق تجارب الإنسانية ، فهو لا يلبق الجمال على صعيد الفكر المجرد ، بل هو يلتقي به في صميم خبرته العادية ، حيث يتذوق لأعمال الفنية و حين يفعله ببعض المؤثرات الجمالية وحيث يصدر على هذه وتلك أحكامه التقويمية ، ولكن ليس من شك في أن الفيلسوف حيث يحاول تفهم " الجمال " و النقاد إلى معنى العمل الفني ، فإنه لا يرمي من وراء ذلك إلى تحديد معايير للجمال ، فليس علم الجمال علما معياريا يبين لنا ما ينبغي أن يكون عليه العمل الفني التي تصدق عليه صفة الجمال.¹

حقا إن علم الجمال يعبر عن وجهة نظر الإنسان إلى العالم ، ولكن هذا لا يعني أنه علم ذهني ولكن يمكن اعتباره علما معياريا ليست موضع اتفاق من قبل علماء الاستطيقا ، فلقد قام " راموندايبر " ² (1898 – 1909) ramondbern بمحاولة كبرى لجعل الفن علما موضوعيا بفلت من الأحكام المعيارية فقال : إن الاستطيقا هي أولا علم الكيف في حين أن العلوم جميعا كمية ، ثم هي ثانيا مشوبة بعامل ذاتي في حين أن العلوم جميعا موضوعية هي أخيرا ذات طابع فردي أو جزئي أو خاص في حين أن كل علم هو بالضرورة علم بالكلية أو العام.

• هل يمكن إخضاع الأحكام الفنية لمعايير العقل ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال ليست بالهينة إذا أن الفن قد مر بمراحل طويلة في تطور ما بين الموضوعية و المعيارية ففي عصر التنوير خاصة في القرن 17 ظهرت حركة النقد التي تستهدف إخضاع كافة الأعمال الفنية لمعايير العقل حتى يصبح شأنه شأن المنطق و الرياضيات ، فلقد ظن مفكروا الجمال في عصر التنوير ، إن مقاييس الفن ومعاييرها لن يتغير على مر الزمان و المكان فالجميل يعلق عن نفسه في صدقه و الزائف يعلق عن قيمه، ولكن هذه المعايير قد تغيرت في القرن 18 وخضع الفن لنفس الثورة التي خضع لها العلم الطبيعي ، فلم يعد ذلك على الموضوعات الفنية و إنما أصبح الهدف هو تحليل الظواهر الفنية و الكشف عن المبادئ التي تخضع لها ، كما ان الوصف الموضوعي للأعمال الفنية أصبح يأتي في المرتبة الثانية بعد وصف الشعور الفني الذي يخلق وثيقة بين علم النفس و الفن في القرن 18 حتى جاء كانط فأحال هذه الصلة إلى مسألة متعالية تشكل فيها الذات الموضوع

¹ - زكريا ابراهيم ، فلسفة في الفكر المعاصر ، مرجع سابق، ص 8.

² - boyer .r : essais sur la methode dern esthctique , falmtion , paris , 1953 , pp 142 – 144.

الفني تشكيلا قبيلا و هذه الصلة معايير الفني للذوق العام المشترك بين جميع الأفراد ، ومن هنا استطاع النقد الفني ان يصدر أحكاما كلية تكشف عن مضمون الجمال و حقيقة في العمل الفني.¹

• جاذبية الفن نظرة الفلاسفة للفن :

يرى أن أفلاطون أن كل من الرسام و الشاعر و السوفسطائي مخادعون و ليست جدرانهم لشاملة المزعومة سوى شيخ لا وجود له تماما كالانعكاس على معدن مرآة مصقول ، لكن لا تنفك هذه المرآة التي هي الفن المقلد من إنارة السحر ، وسحرها ليس مجازا ، فالوهم ذلك الكائن الأدنى يمارس بشكل متناقض سحرا تنبغي على الفلسفة ان تنبده فالفن ينمي الوقائع الحقيقية إذن عندنا يدين أفلاطون الرسم على أنه فن جوهره المحاكاة فإنه يعني بوضوح تأثير الجمالية فذلك لا يعني اختزال العمل الفني إلى مجرد موضوع يثير بعض الحالات السيكولوجية و بعض " المؤثرات " التي تتوجه على الحساسية و من ثم إلى الجسد البشري " ليست في كتابه " نيتشه ضد فاغتر " العلاقة بين أفلاطون و الفن ، لكن للجمال عند أفلاطون نتيجة عكسية.

إنه يحول النظر عن الحساسية و الجسد .

في المدينة المثالية في محاورة " الشرائع " تلعب الموسيقى التي ترافقها الأناشيد و الرقصات دورا رئيسيا في تربية الشبان الأخلاقية إذ يمارس الفن تأثيره على الجسد تأثيرا يجب على المشرع ضبطه و استخدامه على نحو الحتمية الغائية التي كان الطب الهيبوقراطي يوصي بها من أجل المحافظة على الصحة الجيدة لذا كانت الحجة التي من أجلها تعتبر الثقافة الموسيقية ملكة ممتازة و أن " لا شيءي غوص بعمق أكثر إلى قلب النفس من إيقاع وتألّق الأنعام " لكن يترافق ذلك المدح و الجميل للموسيقى موهبة الأله أبولون مع تنظيم صارم للولائم ولاستخدام الخمر ليكشف عما رأي نيتشه عن وعي واضح جدا السلطان ديونيسوس وسقراط الذي حكم عقله وحده خلال المأدبة مع السيباد و اريستوفان ويتراءى منذ ذلك الحين و كأنه ذلك المقاوم لجاذبية الفن اللاعقلانية فيعطي للموسيقى من جديد دورها الأبولوني في تربية الأهواء حيث إن للجدل و السخرية عنده منذ البداية وطبقة سلبية متمثلة في " التطهير " .

المشاكل التي عالجتها فلسفة الفن :

• الفن تعبير عن المجتمع :

ولعل أول هذه المفاهيم ما تقرره بعض المدارس الحديثة في ان الفن تعبير عن المجتمع وبالتالي مجتمع هو الذي يشكل العمل الفني ويحدد قيمته ، فالمجتمع جزء لا يتجزأ من الوجود الذي هو موضوع للفن بعامة إلا ان الفنان هو الذي يرى الوجود من خلال ذاته فيحاول إدراكه و تفسيره و التعبير عنه ، و الوجود هنا هو الوجود بكل نواحيه الطبيعية الاجتماعية ، النفسية و الفكرية .

¹ - أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال و الفن ، مرجع سابق ، ص 86 - 88.

و ليس من شك في أن المجتمع الذي يعيشه الشاعر يمكن أن يكون بالقياس إليه مصدر إلهام ووحى ، و ليس من شك في أن للمجتمع بكل ما يخوضه من معارك و من نضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية و اقتصادية تأثيره من كتاب وشعراء وهذه المسألة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها ومع إيماننا بأن حياتنا المعاصرة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها ، ومع إيماننا بأن حياتنا المعاصرة بكل ما تتصف به من حركة وسرعة و تغيير تشير إلى ضرورة مراجعة قيمنا الجديدة و تعمل على تظافر كل الطاقات والقوى سواء أكانت فنية ام سياسية أم اجتماعية للنهوض بالمجتمعات وتطويرها و مشاكله ، و يشارك في محاولة تفهم حركات تطالب للوصول إلى رفاهية الإنسان وسعادته هذا كما ان هذا لا يعني غن المجتمع وحده هو الذي يشكل العمل الفني ويحدد قيمته ومعناه فقد يكون لحركات التطور أثرها في تطوير صورة لعمل الفني او تشكيله.

إن الذي يحدد فنية العمل الفني هو قدرة الفنان ومدى تمكنه من فنه وسيطرته عليه وإدراكه لحفايا هذه الصنعة و إلمامه بالأعمال الفنية المعاصرة و السابقة ومدى وعيه بها و إدراكه لها و إذا كان تأثير لمجتمع ما على أي فنان فإن هذا التأثير هو تأثر فني فمثلا شعر أبي العلاء المعري مدين للحقيقة التاريخية التي عاشتها ، كما انه مدين لهذه الحقبة فنيا لأنه متأثر بتقاليد أدبية في عصره وملتمزم بأصول فنية التي ورثتها الشعر.¹

2 مسألة الحب : يرى هيقل أن الحي يعبر عن مثال الفن الرومانتيكي و لذلك يقول هيقل " إن الحب هو الذي يشكل المضمون العالم للفن الرومانتيكي لأنه يعبر عن سكينه الروح" و لكي نصل إلى الحب حسب هيقل لا بد ان نعني أن صيرورة الذات الطلقة التي بفضلها تتمكن الذات المطلقة من التغلب على تنامي الظاهرة الإنسانية في جانبها المباشر وهذه الصيرورة تجد تعبيرها في حياة الله وهنا يتناول هيقل الحب في شكله الإيجابي هو شكل عاطفة الإتحاد الإنساني و الإلهي و تصالحها ولهذا يبدأ هيقل حديثه عن المطلق بوصفه حبا لأن مضمون الحب ينطوي على اللحظات التي تشكل التصور الأساسي للروح المطلق أي العادة الهادئة المطمئنة بأنها تكمن " في إلغاء وعي الذات او في تنامي الذات في الآخر وهذا من اجل التقاء الذات من جديد وتملكها في هذا النسيان وهذا الإلغاء فتوسط الروم مع ذاته و تساميه إلى الكلية من خلال الآخر هو الذي يشكل المطلق بمعنى أن الحب عند هيقل ليس هو الذات الفردية و بالتالي متنامية تهتدي إلى ذاتها و تحقق نفسها ، في ذات متناهية أخرى و تختلط

¹ - جان لاکوست ، فلسفة الفن ، عویدات للنشر و الطباعة ، بیروت ، لبنان ، تعریب ریم الأمين ، مراجعة ، انطوان هاشم ، ط1، 2001 ، ص 40 - 42.

بها و إن الحب عنده هو المطلق وهو مضمون الذات الذي تهتدي إليه من خلال التوسط وهو الآخر أي أن الحب هو الروح الذي لا يشعر بالرضا إلى حين يتوصل إلى معرفة ذاته بوصفه المطلق من خلال الآخر¹ ومن هذا المضمون من حيث هو الحب هو شكل العاطفة المركزة يصبح في تناول الفن لأنه يظهره في عاطفة ذاتية تكون في تناول الإدراك في جميع تفاصيلها و إذا كانت النفس و العاطفة باطنية و روحية فإنها ترتبط بالحسي و الجسماني الذين يمكن بواسطتهما أن تتظاهر خارجيا ، ويفيد الصوت و الكلام يمكن بواسطتها أن تتظاهر خارجيا ، ويفيد الصوت و الكلام في التعبير عن الحياة العميقة أكثر من البصر و قسماات الوجه و لذلك يعرف هيقبل الحب طبقا لما سبق بأنه مثال الفن الرومانتيكي أي أنه الجمال الروحي الذي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها وهذا التوافق يتم من خلال الأخذ الروحي و ليس الطبيعي ومن هنا تصبح علاقة الحب بين الأنا و الآخر تجسيدا للتوافق الروحي ذاته مما يساعد الفن في تمثيلها تمثيلا فنيا.

كما يرى هيقبل أن الموضوع الذي يجسد فكرة الحب بالذات في شموليتها أي يجسد المطلق أو قريب إلى مجال الفن هو حب مریم الذي صوره الخيال الديني الرومانتيكي بشكل رائع و ذلك لأن هذا الحب يجمع بين الحب الواقعي و الحب الإنساني و بين الحب الروحي المتجرد من كل شهوة و حرا من كل عنصر حسي فالحب الأموي لديها يتركز على أساس طبيعي وهو الأمومة لدى كل امرأة فيه تعني ذاتها.²

• وظيفة الفن من منظور فلسفي :

إن تصور نيتشه للفن هو تصور مأساوي يقوم على مبدئين قديمين جدا لكن كذلك كمبدئين للمستقبل أولا إن الفن هو عكس عملية " مجردة" إنه ل يشفي ولا يهدئ ولا يصعد ولا يجرد فهو لا يوقف الشهوة او الغريزة إن الفن هو على العكس حفاز لإرادة القوة و مثير للإرادة " فنيته يشيخ يفضح كل تصور ارتكازي للفن عكس أرسطو الذي يفهم المأساة تطهير او كتصعيد أخلاقي إن الحكم على الفن يأتي دائما من وجهة نظر المشاهد ، غن نيتشه يطالب لعم الجمال للإبداع لكن ماذا يرى ان الفن هو كحافز لإرادة القوة لأنه يرى بأننا لا نستطيع لا نستطيع أن تطرح كإثباتية ، إلا أن علاقة بالقوة الفاعلة بحياة فاعلة إن الإثبات هو ناتج فكر يفترض حياة فاعلة كشرطة وملازمة وفقا لنيتشه لم يتم بعد فهم ما تعني حياة الفنان نشاط هذه الحياة الذي يلعب دور حفاز لإثبات المتضمن في العمل الفني للذات كإرادة قوة الفنان بما هو فنان .

² -جماليات الفنون و فلسفة ، تاريخ الفن عند هيقبل ، دار رمضان بسطاومي محمد غانم ، د ط، د تاريخ ، ص 186-193 .

² -جان لاكوس ، فلسفة الفن ، عويدات للنشر و الطباعة ، بيروت ، لبنان ، تعريب ريم الأمين ، مراجعة ، انطوان هاشم ، مرجع سابق ، ص 193 - 201.

ويقوم المبدأ الثاني للفن على انه أعلى قوة للزائف إنه يعظم العالم بوصفه خطأ يقيس الكذب يجعل من إرادة الخداع مثلاً أعلى راقياً ، إن الفن يخترع بالضبط أكاذيب ترفع الزائف إلى تلك القوة الإثباتية الأعلى يجعل من إرادة الخداع شيئاً يثبت نفسه من قوة الزائف إن الظار بالنسبة للفنان لم يعد يعني نفي الواقع في هذا العالم ، فالحقيقة تعني إثبات القوة ، الرفع على القوة العليا لدى نيتشه وهنا يقول : نحن الفنانين نحن الباحثين عن المعرفة و عن الحقيقة نحن مخترعي إمكانات حياة جديدة.¹

• العلاقة بين الفن و الفلسفة :

إن الكثير من الفلاسفة أمثال كروتشه يذكرون أن كون الفن معرفة مفهومية لأن المعرفة عن كروتشه وجهين معرفة حدسية و معرفة مفهومية ، فالمعرفة الحدسية هي إدراك للصور الجزئية الفردية و هذا هو الفن وان المعرفة المفهومية هي إدراك للعلاقات الكلية ، وهذا هو المنطق .

ومعنى هذا ان كروتشه ينفي عن الفن أن يكون مدركاً عقلياً أو مفهوماً منطقياً لأننا نحن في الفن في مجال ما يدرك بالحس و الذوق ، و ليس مجال ما يدرك بالعقل و المنطق لأن المعرفة المفهومية في صورتين الخالصة أي صورتها الفلسفية هي على حد قول كروتشه " واقعية النزعة دائماً لأنها تحاول ان تقرر الواقع في مقابل اللاواقع ، أما الحدس فمعناه ان يكون هناك تميز بين الواقع و اللاواقع".

ويعضى كروتشه في تحليل فكرته في نفي المنطق عن الفن فيقول : " إذا حاول احد من الناس أن يتسائل وهو ينظر إلى أي عمل فني هل هذا العمل صادق أو كاذب من الناحية الميتافيزيقية أو التاريخية ؟ فإن يلقي سؤالاً غير عادي ذي معنى ويرتكب خطأ أشبه بخطأ من يدين أمام محكمة الأخلاق تصورات للأخلاق في الأهواء".²

ثم يقول : " التي تميز الحدس عن التصورات و تميز الفن عن الفلسفة أي تقرير العام و إدراك الحادث وروايته المميزة الداخلية العميقة التي يمتاز بها الفن ، فمتى تجرد التفكير من الصفة المثالية هذه تبدد الفن ومات في الفنان فإذا هو يصبح ناقداً بعد أن كان فناناً ومات في المشاهد فإذا هو يلاحظ الحياة في حالة وعي، بعد أن كان يلاحظ ، وكروتشه ينفي عن الفن أن يكون فلسفة ويميز كلا منهما عن الآخر ، ويعني الفلسفة بكامل استعائها شاملة لفكرة الواقع كله ، وتمييزه بين الفن والفلسفة إنما يستتبع تميزات أخرى في مقدمتها تمييز الفن عن الأسطورة او الخرافة وذلك ان الخرافة لمن يؤمن بها أمراً منزلاً و عقيدة ثابتة و أن الخرافة بذلك لا يمكن أن تصبح فناً إلا إذا أمكن للمرء ألا يؤمن بها و عندئذ تصبح الخرافة عليها هو عالم الجمال أما الخرافة في واقعها هي ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال ، إنما أمر ديني.

¹ - أقدم لك نيتشه ، تأليف لورانس جين كيتي شين ، تر: إمام عد الفتاح إمام مجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2003.

² - محمد زكي العمشاوي ، فلسفة المال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 23 - 25.

ومن المميزات الأخرى التي أثارها كروتشه هو تمييز الفن عن العلوم الوضعية و الرياضية التي تتحقق فيها الصورة المفهومة كذلك ويرى كروتشه أن تصور الفن من العلوم الوضعية أشد من تصوره من الفلسفة و الدين و التاريخ لأنه حسب رأيه " الفلسفة و الدين و التاريخ أقرب إليه في دنيا النظر و المعرفة في حين أن العلوم الوضعية و الرياضيات نسوؤه جفوتها ، ويؤذيه سوء نظرتها إلى التأمل" لأن العداوة بين المسرح و الشعر و الرياضيات أشبه بعبادة النار للماء ، فالروح الرياضي في نظر كروتشه ألد أعداء الروح الشعري.

و قد شاعت بعض النظريات التي تحاول أن تفسر الفن بالفلسفة أو الدين أو التاريخ أو العلوم أو الرياضيات ، و تسلحت بأسماء أعظم الفلاسفة في القرن 19 ومن هؤلاء شلنج و هيقل اللذان قالوا بإمكان المزج بين الفن و بين العلوم الطبيعية غير أن كروتشه يرى بأنه لا توجد أمثلة مقنعة للدلالة على إمكان تحقيق هذا المزج.¹ ودراسة كروتشه للفن في أكثر من مجال قد أثبتت إدراكه لطبيعة العلاقة بين الفن و الفكر (الفلسفة) و الدور الذي يقوم به العقل في تنظيم التجربة الفنية و السيطرة عليها.

وثمة فلاسفة آخرون يرون أن الفنان هو صانع قبل أن يكون فنانا و ان الفن ليس حتما او تأملا أو تصورات فارغة و إنما هو صياغة و تحقيق وتنفيذ ومن أنظار هذا الطرح نجد آلان alain.²

• دور الفن في المجتمع :

إن للفن دورا إيجابيا و أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع من الناحية النفسية و السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية. من الناحية النفسية : نجد أن الفن يقوي الروابط بين الفرد و المجتمع و يخلق روح التضامن عن طريق الإعجاب بالآثار الفنية و شيوع هذا الإعجاب بين الناس ، وكذلك فإن هذا الإعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية :³ من الناحية الإنسانية العامة : نجد الفن أداة للتفاهم العالمي ، فالفت لا يعرف حدودا أو حواجز سياسية فنحن نعجب مثلا بالموسيقى الغربية ، و كذلك بآثار الرسم و النحت عند الغرب فكل هذه تعبر عن معاني إنسانية خالدة.

من الناحية الاجتماعية : نجد الفن يستخدم بصفة خاصة في المناسبات الاجتماعية ففي حفلات الزواج مثلا تظهر فنون كالغناء و الرقص و التجميل وكذلك يظهر الفن في الطاقوي و المراسيم الدينية و الشعائر الجنائزية و في حفلات الميلاد و في الأعياد الوطنية ... الخ ، كما انه يقدم لنا موضوعات خاصة بالأطفال و البيت و العمل و

¹ - محمد زكي العمشاوي ، فلسفة المال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 26 - 27.

² - المرجع نفسه، ص 27-28

³ - جيروم ستولينتر : النقد الفني ، دراسة جمالية و فلسفية : تر فؤاد زكريا ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1981 ، ص 512 - 513.

السلطة و الملكية و المواهب بوصفها حقائق تتضمن جملة عواقب ، فالفن هو الذي يساعدنا على إدراك هذه القيم بوصفها حقائق تتضمن جملة من العواقب لأن الفن هو الذي يساعدنا على إدراك هذه القيم بوصفها حقائق و على الاختبار بينها بحذق و الإطلاع بتتميتها.¹

من الناحية الاقتصادية : تظهر للفن أهمية مادية اقتصادية فالصناعات الكبرى مثلا وجدت نفسها في حاجة شديدة إلى الفن الجميل لتكسب عن طريقه أسواقا جديدة وزبائن جدد فالإعلان الجميل عن السلع و تحميل مظهرها و تغليفها بطريقة فنية يجذب المشترين ويضمن للسلع رواجاً كبيراً و لذلك أصبح العنصر الجمالي في الصناعة ذات قيمة عظيمة.²

وهنا يمكن أن نوجز دور الفن في المجتمع في النقاط التالية .

1- دور ترفيهي : إذ أن الفن يعتبر وسيلة للتسلية و الترويح عن النفس ومن وطأة العمل وبما يقدمه من ألوان فنية مروحة عن النفس و مجددة للنشاط وبذلك يردى إلى زيادة الإنتاج.

2- دور وجداني : أنه يخلق تيارات وموجات من المشاركة الوجدانية و هذه المشاركة تعمل على تدعيم التكتلات السياسية و الاقتصادية ، كما تؤدي إلى التضامن و التماسك الاجتماعي عن طريق المعجبين و المتذوقين .

3- دور تربوي : إذا أن الفن أداة لترقية الشاعر و التسامي بالحس نتيجة إدراك الانسجام الفني في روائع الأثر الفنية .

4- دور علمي : حيث أن منتجات الفن هي التي تحفظ الآثار التاريخية كالتماثيل و المعابد الضخمة و القصور و المساجد و الحلبي و الأواني و النقوش التي تكون موضوعاً للدراسة و العلمية التاريخية.

5- دور قومي : إن الفن يكتل الشعور لمواجهة الأعداء عن طريق الخطب الحماسية و الموسيقى قوية الألحان و الأناشيد قومية الأداء التي تلهي حماس الجماهير فتسرع إلى النضال و تحقيق أهداف الوطن.³

6- دور ديني : حيث أن الدين يستخدم الفن في المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم أو النحت أو الموسيقى أو الخطب الدينية او مختلف أنواع التراث الأدبي المتعلق بالدين.

7- دور منطقي : فعلى الرغم من أن هناك آراء تنكر فكرة التطابق بين الجمال و الحق أو المنطق إلا أننا نجد " أن العمل الفني بما يبدو فيه من انسجام ووحدة و كأنه يقنع عقلنا بما تؤثر على قوانا الخاصة ومن هنا فإن

¹- إيردل جنكتر، الفن و الحياة ، تر: أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي ابراهيم ، المؤسسة المصرية للتأليف و ترجمة ، القاهرة، 1973 ، ص 341 - 312.

²- إيردل جنكتر، الفن و الحياة ، تر: أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي ابراهيم ، مرجع سابق، ص 312.

³- محمد علي أبو الريان ، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة ، مرجع سابق ، ص 182 - 188.

العلاقات المنطقية قد تكون ذات مسحة جمالية إذ ان البرهان الرياضي البسيط يبدو كما لو كان يحمل نوعا من الطلاوة و البهاء " أي أن الانسجام harmony الذي هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر في نظر العقل تنظيما ما.

8- دور أخلاقي : فعلى الرغم من أن هناك آراء تنكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أننا نجد أن الإنتاج الفني يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية و ذلك حسب فكرة الفنان التي تكمن وراء خلقه الفني " فرما كانت هناك قصيدة شعرية مثلا دافعة لنا إلى أن نبتعد عن الرذيلة و يلتزم حدود الفضيلة"¹.

• ماهية الفن :

ما هو الفن ؟ سؤال قد يطرح نفسه على الباحثين و الدارسين في ميادين علم الجمال و الفلسفة و الدراسات الأدبية و النقدية ، وقد يتداعى إلى أذهان الشعراء أو الكتاب والفنانين تشكيليين كانوا ام تعبيريين .

وقد يقف الجميع عاجزين عن الوصول إلى تعريف جامع لكافة الفنون في كل عصر و كل زمان و قد يصلون إلى بعض المقولات العامة التي تتبع من لحظة وجد أو حماسة قلب أو عن موقف من مواقف الإلهام ، نعم قد يصلون إلة مقولة قد تكون صادقة في الدلالة عن معنى الفن ، لكن سرعان ما يلتقطون عبارة غيرها قد يجودونها أكثر إقناعا أو أبلغ أداء ثملا يلبثون أن ينصرفوا عنها إلى غيرها²

وقد ترجع صعوبة الوصول إلى تحديد مفهوم الفن إلى طبيعة الفن ذاتها ، فالفن كما نعرق ليس من العلوم المضبوطة الرياضيات و الفيزياء و الكيمياء تلك العلوم التي يتفق على صحة معاييرها أكبر قدر من الناس و هذه المعايير تأخذ شكل حقائق لها من صفات الثبات و العموم ما يضفي عليها صلابة وقوة .

ومع ذلك فقد يعجبنا أحيانا بعض المقولات التي تصدر عن الفنانين لماهية الفن كأن يسمع أحدهم يقول مثلا :
" الفن هو إدراك عاطفي للحقيقة او هو " تلك الدنيا الفريدة و المبتدعة و الحية و المتحفظة بجيويتها وطراحيها على الدوام" او هو " تلك الغارة من الصور التي يشنها الخيال عن الواقع" او هو " زجاجة الويسكي التي يقدمها لك الفنان لتنفك إلى عوالم من التشوه و الانبهار" أو هو " تلك الدهشة التي تعتريك و تسيطر عليك عند رؤيتك لمنظر طبيعي أخاذ تراه لأول مرة"³.

¹ - محمد علي أبو الريان ، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة ، مرجع سابق ، ص 181 - 183.

² - محمد زكي عثمان العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، 2003 ، ص 09.

³ - محمد زكي عثمان العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق، ص 10.

المبحث الثاني : المسرح كنموذج هل يمكن التعبير به عن الأفكار الفلسفية ؟

• فجر المسرح :

لم يولد المسرح الإغريقي مكتملا ناضجا فما كان له أن يخرج إلى وجود كما خرجت أينا من رأس زيوس ، فالشواهد المستمدة من دراسة أساطير هذا الشعب العريق تشير إلى بدء تخلق الدراما في أصولها الأولى من شعائر وطقوس اليونانية في مجتمعنا القبلي الأول ، و إذا كان فلاسفة اليونان في عصرهم الذهبي قد أرجعوا التراجيديا تحت عبادة ديونوس و عادوا بأصول الكوميديا إلى مواعب احتلالات المعريدة التي كانت تصحب أداء طقوس الاحتفال به فإن الدراسات الحديثة تشير إلى أصول للدراما اليونانية قبل ديونيسوس و دليل ذلك أن المجتمع اليوناني القبلي كانوا يؤدون تمثيلا دراميا لأساطير آلهتهم يحتفلون بميلادهم و عذابهم و تمجيدهم بأداء إيماني تصحبه الموسيقى و الرقص و مثال ذلك ميلاد زيوس كبير الآلهة .

وقصة ميلاد ديونيسوس إله الخمر و النشوة هذه كلها أساطير كانت تؤدي تمثيلا و رقصا و غناء ، و مشاركة فعلية في الجمهور في مصائر الآلهة ، كما نجد أن بعض المشاهد الدرامية البدائية كانت تستهدف التأثير في الطبيعة مباشرة كما فعلوا البدائيون جميعا يتمثل الأمية المرجوة كأنها حقيقة حتى يتم لها ان تتحقق بالفعل و تصبح واقعا ملموسا .

• دلالة المسرح الفلسفية :

لقد تناول المسرح العديد من المسائل الإنسانية كمسألة الواجب و الضمير و الثواب و العقاب و مصير الإنسان في الكون كما درس العديد من المسائل التي أرققت و مالت تؤرق الإنسان وتتضمن في رموزها شحنة التعبير عن الجوهر.¹

• تعريف الدراما :

الدراما drama كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها للغوي إلى الفعل dram الذي كان يعني عند الإغريق " الفعل " أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص كما تعني كذلك كل الفنون المتعلقة بالمسرح حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل .

الدراما هي تعبير الفني عن " فعل " أو موقف إنساني و بدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما ، فهي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر ففي تعبير واقعي لأنه يحاكي بنفس الأسلوب الذي تمر به الفعل الأصلي .

كما أنها تعبير فني جماعي لأنه يستوعب المؤلف و الممثل و الموسيقى و الراقص و الفنان التشكيلي معا من اجل إخراجها إلى حيز الوجود ، المسرح هو أكثر الفنون التصاقا بحياة الإنسان و بالاجتماع و بالجماهير ككل لأنه يبحث

¹ - إدوارد الخراط ، فجر المسرح ، دراسات في نشأة المسرح ، دار النسائي للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2002 ، د.ط.

في فلسفة السلوك الإنساني كما يكشف أفضل صيغة للعلاقات الاجتماعية بين الفرد و الجماعة فهو حركة الإنسان الذي يريد أن يجر سلوكه أمام نفسه و يبسط عيوبه و مشاكله أمام بصره حتى يكتشف بعد معرفته و معرفة أسبابه علاقات إنسانية أنجح و أفضل .

• فكرة المسرح :

هي فكرة احتفالية لأن المسرح هو تعبير عن نشاط بشري زائد وهو لون من ألوان تفرغ الشحنات الانفعالية و الفكرية و الحركية و تفرغ الشحنة الإنسانية الزائدة فيها نوع من أنواع طرح عبئ لا ضرورة لحمله لصنع نوع من التوازن بين فترات عمل الأجهزة الإدراكية و الشعورية و الحركية لدى الإنسان ، كما انه هذه الحاجة إلى الطرح قد تكون سلبية فتظهر في سلوك بعض الناس مسلكا عدوانيا أو ملهاويا و قد تكون أحيانا أخرى مصحوبة يتفاخر و استعراض وهنا يعتبر التعبير نفسيا و ليس إبداعيا.

و الفن هو الوسيلة الحضارية لتنظيم الفئات من الانفعالات الفكرية و الحركية عن طريق تصويرها تصورا دراميا و الحاجة إلى الاحتفال هي حاجة الإنسان إلى التعبير عن فرحته بإنجاز عمل نفسه و الاحتفال لا يكون محدد و مصحوب برغبة قوية بالتفاخر بما أنجزوه من جهود عن طريق قدراتهم.

و لقد أحاط تاريخ الفن بتطور الاحتفالات لدى الأمم و يصورها و مناسباتها ففي مصر كانت الاحتفالات وفاء النيل عند الفراعنة قد اتخذ شكلا بنفسها في النيل وقت فيضانه في احتفال مهيب يتأسه الفرعون و الكاهن الأكبر و كهنة مصر القديمة و يتخلله الرقص و الموسيقى فإن اليونان القديمة كانت تحتفل لنفس العرض حيث الأمل في النماء و الخصب في فصل الربيع (أعباديونيسوس) ففصل الربيع فصل خير عن اليونانيين و فيضان النيل فيه كل خير للمصريين قديما وحديثا و الاحتفال في مصر و في اليونان كان لشكر الآلهة وهذا من حيث الهدف و من هنا كانت الاحتفالات طبيعية غير ان شكل الاحتفالات عن اليونان كان غنائيا وراقصا وقد كتب له نصوص غنائية و هو ما كان نقطة تطور الشكل من الاحتفال لأن تنوع الأداء فصار إلقاء إلى جانب الغناء و انكماش دور الرقص رويدا رويدا و أصبح للفرد دور إلى جانب المجموعة (الكورس أو الجوقة) و أقيمت المسابقات و كانت المسابقات نقطة تحول في تطور هذه الاحتفالات الربيعية إذ تنافس الكتاب فابتدعوا أشكالا لا للعرض المسرحي نبات و تبلورت على يد ثلاثة كبارهم (أسيجيلوس ، سوفوكليس ، بوريديس) فيما عرف بالكتابة المسرحية المأساوية و كتابين ملهاوين كبيرين هما (أرسطوفانيس ، بلاوتوس)¹.

¹ - أبو الحسن السلام ، حيرة انص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ، ط2، قسم المسرح بأداب الاسكندرية للنشر ، 1993 ، القاهرة ، ص 20 - 21.

وما حفظ هذا الفن هو وجود بناية مسرحية ضخمة تتمتع لعشون الآلاف من اليونانيين الذين يتوافدون لمشاهدة العروض المسرحية التي تتطرق إلى تاريخهم و أساطيرهم و الرغبة في مشاهدة براعة المؤلف في تطويرها بشكل أكبر براعة من سابقه و براعة أدائها تمثيلا و من هنا نجد أن نشأة المسرح الأولى كانت في أحضان الدين.¹

• تعريف المسرح :

" هو لون من ألوان النشاط الفري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان و دوافعه و علاقاته وتاريخه و قيمه و نواذعه و إرادات أفرادهم بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا و مشاعر و قيما مع غيرها في حيز زماني و مكاني و في حالة من التغير و النمو تعبيرا حاضرا في الرسالة و التلقي في الإرسال و في الاستقبال عن طريق نص مترجم او مقتبس أو مؤلف و مجسد تجسيدا مترجما بالصورة الصوتية و الصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية و تقنية ".²

و على هذا فإن المسرح نشاط إبداعي فكري حرني جماعي من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلقي له ، فالمسرح إبداع تعبير معروض في حالة من الأداء الحاضر على المتلقين الحاضرين جسدا أو ذهنا و مشاعر.

• أهمية المسرح : المسرح فن يتيح للمؤلف فرصه التعبير عن ذاتيته من خلال عرض مشكلة غيره و ينتج

للمشاهد فرصة معاشية أحداث ربما لم يفعلها و لكنه قد يتعرض لفعلها فيها بعد و في أي وقت ولو توافرت الظروف بذلك كما أنه " يمنع المتفرج لذة الشعور بلحظات سامية قد يحس أحسانا تقدر في أعماقه و لكنه كثيرا ما يفتقر إلى فعلها بيديه" ، فالمسرح تجديد و ابتكار و اكتشاف لا يتوقف و لا ينقطع بواسطة الإنسان من أجل الإنسان.

إذن فالمسرح هو الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام ..³

• المسرح و مدارسه و أنواع المسرحيات :

نشأت الدراما كلون من ألوان الشعر اليوناني و تميزت ألوانه الأخرى بأنه تصوير الفعل نفسه في حالة من الحضور في الأداء و في التلقي على حين كان شعرهم الغنائي تصويرا لذات الفرد و كان شعرهم الملحمي تعبيرا عن الجماعة في حروبها و بطولاتها فهو شعر يثور ما قبل الفعل و ما بعد الفعل على حين كان شعرهم التعليمي تصويرا لفكرهم و معارفهم التي يراد لها أن ترسخ في عقول الصغار و يتعلم منها الكبار أيضا ولقد هدفت الدراما

¹ - المرجع نفسه ، ص 21.

² - المرجع نفسه ، ص 24.

³ - د. محمد ابراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ، الشركة العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1994.

إلى تطهير النفسي البشرية من العواطف الضعيفة مثل عاطفة الخوق و الشفقة فيما عرف بفن (التراجيديا) حيث يصور المؤلف البطولة الفردية لعظيم من العظماء حيث يقف لقوى الغيب يناطحها الإرادة أي في مصارعتة لقدرة المحترم او فيما عرف بفن (الكوميديا) حيث يصور المؤلف شخصية في مسلكها المتزدي تصويرا كاشفا لعيوبها و مواطن ضعفها تصويرا ينفر المتلقي منها و يدعوها إلى نذ عيبه و التطهر من مواطنه فيه.

هذان هما اللونان اللذان عرفهما المسرح اليوناني منذ نشأته الأولى غير ان العصر الحديث قد لون في الشكل المسرحي ألوانا جديدا نبعا لظروف العصر فظهرت الكلاسيكية الجديدة و الواقعية و الطبيعية و الرمزية و التعبيرية و الملحمية و التسجيلية و العيشية و التكعيبية و الرومانسية.¹

وبخلاف تقسيمات أرسطو المعروفة (التراجيديا و الكوميديا) قد شجعت و فوصلت إلى عشرات الأنواع ووصلت إلى تحقيق غاية أخرى مغايرة لغائية "التطهير" فبدلا من دعوة المشاهد ليندمج فيتطهر كانت دعوته ليندهش فيتغير في رأي بريشت و عروضه التي قدمها ، كما نجد ان أنواع المسرحية ، قد تشبعت إلى عشرات الأنواع المسرحية من حيث المسميات ، اما من حيث تقسيم تلك الغائية ، فإن الباحثين يقسمونها إلى ثلاثة أقسام قد تحقق التطهير و قد تحقق التغيير و منها نجد :

مسرحية المشكلة : وهي التي تتعرض لمشكلة ما توضع لها نهاية محددة بحيث لا تترك لخيال المشاهد او فهمه نهاية مغايرة .

مسرحية الدعاية : و هي التي تتعرض لقضايا سياسية أو فلسفية و تتعرض للتاريخ ، كما تتعرض للأمور الدينية لأن المسرحية عندئذ تدعوا لمغزى ديني أو فلسفي أو لكسب التأييد أو هي تجدد الدعوة لمظهر من المظاهر التاريخية.²

• وظيفة المسرح بين التغيير و التأثير :

المسرح في أصل تسميته العربية جاء من الفعل " سرح" على وزن " فعل" و سرح هي : فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث منه السرحان ومن سرح فهو سارح سرحانا و اسم المكان من سرح هو المسرح و على ذلك فإن المسرح معناها : المكان الذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حالة في الواقع مع دخوله في أصل حال شخصية يعايشها فكرا وصتا و حركة وشعورا مع فهن طبائعها و علاقتها ودوافعها عن طريق عنصر الخيال وفن التخيل الذي يمتلكه بعد الخبرة.

¹ - لطفي عبد الوهاب يحي ، اليونان ، مؤسسة الكتب الجامعية ، ط 1 ، الاسكندرية ، 1980 ، ص 80.

² - أبو الحسن السلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ، مرجع سابق ، ص 113 -

وربما كانت تسمية المسرح المشهورة في مصر حتى الستينيات هي " المسرح " نتاجا لكلمة العربية (مرزح) وهو المكان الذي يبذل فيه الشخص مجهودا على ان كلمة مسرح هي مكان جريان الأحداث .

و الأوروبيون الإنجليز يطلقون على المسرحية لعبة play و المسرح بمثابة لعبة في الحياة الإنسانية جهاء و إن كان كذلك فهو كذلك لعبة لفكر الإنسان و لهواجسه و لدوافعه ، فلا شك أن حجم الإمتاع يكون أكبر او هو يكون الغرض الأساسي يقوي المشاعر و الروابط الوجدانية و اللعب الحركي ينمي الجسم ويحدد مرونته و حيويته ويتوج كل ذلك باللعب الخيالي إذ هو جماع القدرات الحركية و الانفعالية و الإدراكية وهو راعيها ومطورها نحو قدرات تخيلية و في التخيل يمكن إمتاع المخايل ومن ثم يكون التأثير سريعا ، فالمسرح لعب من حيث الشكل ولكنه ليس كذلك من حيث المضمون.¹

حتى اللعب عند الصغار يظهر نفوسهم و ينقيها و ينهي قدراتهم ويوافي بينهم ، فكيف إذا اقترن اللعب بالفكر و بالحوار عند الكبار ألا يفعل الشيء نفسه .

إذن فالتعبير السابق على التأثير في المسرح و التعبير غرض التأثير لاشك وهذا التأثير يراد له أن يتحقق عن طريق نقل فكرة أو صورة أو معلومة نقلا يستهدف المضمون أولا و أخيرا ، أما الشكل ما هو إطار خارجي لا يمتزج في مجراه مع المضمون و من هنا حياة ولا دفء لأن التصوير فيه مجرد نموذج أو شاهد هدفه توكيد المعلومة أو تدعيمها بحيث تؤثر تأثيرا إدراكيا مباشرا في المتلقي.²

• أقسام المسرح : و الغرض من هذه المسرحيات :

لقد كانت الدراما لدى الإغريق تنقسم إلى 3 أقسام :

1- التراجيديا (المأساة) tragodia : المعنى اللغوي لهذه التسمية هو أغنية العنزة و إن سبب هذه التسمية يرجع إلى أن أفراد الجوقة القديمة في الأناشيد الديثراميسية dithyramboi التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيري satyroi أتباع الإله ديونيسوس dionysos كانت التراجيديا عبارة عن مسرحية ذات موضوع جاد.

2- الكوميديا (الملهاة) komodia :

¹ - أبو الحسن السلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ، مرجع سابق ، ص 28 - 30.

² - برثولة بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، تر : جميل نصيف ، دار عالم المعرفة للطبع ، د.تاريخ ، ط1 ، بيروت ، ص 8.

المعنى اللغوي لهذه التسمية هو "أغنية القرية" وفقا لرأي أرسطو أو "النشيد الماجن" وفق لرأي غالبية الباحثين المحدثين فأرسطو يرى أن بذور الكوميديا ريفية في حين يرى آخرون أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع النشيد الماجن " وهو نشاط ارتبط أيضا بعبادة الإله ديوتيسوس " .

كانت الكوميديا مسرحية ذات موضوع فكاهي ساخر يرمي إلى عرض النقائص الإنسانية و العيوب الاجتماعية عن طريق تصوير البشر في مواطن نقصهم و ضعفهم و كان الهدف من عرض هذه النقائص أن يسخر الإنسان من العيوب التي قد تنحدر مع الآخرين إلى فعلها عن قصور او جهل و بالتالي يحاول تحنيبها وعدم الوقوع فيها او ارتكابها مادامت مثيرة للسخرية الجماعية.

• الغرض من الكوميديا :

تهتم الكوميديا بعرض مشاكل الجماعة محاولة منها لعلاج تدهور المجتمع و إعادة العلاقات الوطيدة في صفوفه ووسيلتها في ذلك إظهار الأشخاص بصورة أقل من الإنسان العادي في الواقع مما ينتج عنه مفارقات تبحث عن الضحك وعلى ذلك فإن الضحك في الكوميديا الإغريقية كان عبارة عن وسيلة إيجابية هدفها نقد الأخطاء و علاج العيوب و المشاكل التي تنجم عنها دون خوف منها لأنها عيوب ناشئة عن قصور لا عن عجز كلي و عن ضعف إرادة لا عن انعدام المقدرة و من ثمة فإن الكوميديا تلعب دورا لا يقل خطورة عن دور التراجيديا و كلاهما يتعرض لسلوك الإنسان و موافقة سواء كانت على مستوى الفردي أم على المستوى الجماعي و من اهم كتاب الكوميديا لدى الإغريق القدامى أريستوفانيس (الذي أهتم بمعالجة مشاكل المجتمع الأنيق في عصره وهاجم بعنف ما اعتقد أنه سبب لتدهور هذا المجتمع بحيث ركز في مسرحياته على الموضوع أكثر من تركيزه على الشخصية الكوميديا و من أهم مسرحياته هي أن الفرسان السحب ، السلام ، الطيور ، ... الخ " ثم يليه زمنيا مناندرس الذي عاش ص 48 عاش في أسوء عصور أثينا تدهورا حيث كان واقعا مسرفا في واقعيته وبالغ في التركيز على رسم الشخصيات حتى أصبحت أنماطا يستخدمها في كل مسرحياته.

• هل الفيلسوف هو السبب في تراجع المسرح ؟

موت التراجيديا مع سقراط و يوربيديس:

لقد كانت أخلاق اليونان الأوائل و تفكيرهم يتم بصفة مأساوية و من مظاهرها إعلاء شأن الجسد و إنعام الحياة و التمسك بها ولاارتباط بالأسطورة و الشعر و عدم فصلها عن الواقع و الحياة ، و إذا كانت التراجيديا قائمة على عمودين مختلفين هو الأبولوجي و الديونيزوسي غن كان كل من أسخيلوس و سوفوكليس قد عبر عنه عن الطابع التراجيدي و المأساوي للوجود من خلال إيمان الاول بتوارث اللعنات و تحلل الثاني للصراع الداخلي للإنسان فإن هناك شخص قد دمر صرح التراجيديا و الأمر حسب نيتشه يتعلق بـ " بوربيديس وسقراط" حيث يقول نيتشه

موضحا العلاقة بين سقراط و بوربيدس " كان بوربيدس في معنى من المعاني مجرد قناع و كان الكاهن الذي تحدث باسمه ليس ديونيسوس و لا أبولو أيضا بل كان روحا حارسة مولودة حديثا عن سقراط".
ونفهم من هذان أن ثمة اتفاق كامل بين سقراط الفيلسوف و بوربيدس الشاعر والكاتب المسرحي و هذا الاتفاق أدى إلى القضاء على النظرة التراجيدية القائمة :

1- سقراط من بين الفلاسفة القائلين بوجود غائية كونية أي وجود عناية إلهية و أن كل ظاهرة في الوجود هي موضوعة و مرتبة من اجل غايات معلومة في العقل الإلهي و هي خدمة الإنسان و نفس الشيء قال به بوربيدس فقد أدخل فكرة إنا كساغوراس الغائية القائلة " في البداية كانت الأشياء مختلطة ببعضها ثم جاء العقل ليبدع النظام".

فهذه الفكرة يرفضها تينشه فحسب رأيه كيف يمكن تصور قوة إلهية تخلق مخلوقات و في نهاية المطاف تعرضها للعذاب و الألم فإن هذا اضرب من العيشة و التناقص.

كما يتفق سقراط و بوربيدس في أن الكون مرتب في أحسن نظام بحيث وصل هذا الاتفاق إلى أن سقراط كان يساهم في كتابة المسرحيات اليوربيدية و يساعده على تحديد موضوعها و اهدافها.

كما يتفقان كذلك في تحررها من الأسطورة بل أكثر من ذلك قتلها و تدميرها لها وهذا بسبب نزعتها التشكيكية و الروح علمية فقد كان بوربيدس ذا نزعة عقلانية واقعية بحيث عمل على تمحيص الأسطورة و التشكيك فيها بحيث أظمر تجريحه للآلهة من خلال العديد من مسرحياته حيث يقول في أحد مسرحياته " ماذا أقول يازيوس "؟ قول إنك تنظر إلى الخلق أمر إلى قولنا أن هناك جيل من الآلهة ليس إلا وهما وخداعا تتمسك به ولا يعيدنا نفعاً و إن المصادقة دون غيرها هي التي تسيطر على جميع مصائر البشر " كما يواصل قائلاً في نصوص أخرى " هل في الناس من يقول أن في السماء آلهة؟ كلا ليس فيها ... أي زيوس إن كان ثمة زيوس لا أعرف عنه إلا ما يقوله الناس فيه".

كما نجد سقراط يسأل أوطيفرون مشككا هل تعتقد حقاً أن الآلهة يحارب بعضها بعضاً و أن نشبت بينها معارك كما يقول شعراء كل هذه القصص عن الآلهة حقاً يا أطيرون ، كما نجد هناك عدة تغيرات تقنية و جزئية أحدثتها بوربيدس في الكتابة و التمثيل المسرحي ساهمت بالتدرج في تمزيق التراجيديا الممثلة في استبدال الخصائص الديونيسوسية و هي الموسيقى بالابولونية و هي الحوار الذي يتأسس على المعالجة المنطقية و الاستدلال العقلي و المعلوم أي الارتكاز على العقل بإفراط وقوة استعماله يؤدي إلى ضمور و تلاشي الإرادة و الإحساس كأقوى نازع للتصور التراجيدي.

كما نجد اعتمد على العقل الكلي المطلق لكشف سرا لوجود المتحجب مستبعدا بذلك أي شيء يمد بصلة إلى العاطفة لأن منطق العقلي قائم على أسس وقواعد لا يمكن ان تقبل بقضيتين متناقضتين ة هذا ما يسمى لاحقا بمبدأ عا التناقض لكن في المنطق التراجيدي لا يمكن الفصل أصلا بين ما هو خاطئ أو صحيح لأن الكون لا يتسم بالوضوح مثلما تصوره سقراط بل وجود في التصور التراجيدي يتسم بالغموض و التكتم و الانغلاق لذا فسيادة منطق العقل هو الذي أدى إلى موت التراجيديا عن طريق قتلها بسبب الاعتقاد بإمكانية فهم العالم بالتفكير و الجدل والبرهنة.

كما ان التفاضل الذي تولده المعرفة العقلية و المنطقية هو نقيض التشاؤم التراجيدي الناتج عن غموض الكون و انعدام منطق للحياة فالحياة مسلات عند من يفكر لكنها في الحقيقة مأساة عند من يحس و يشعر وسقراط أبي إلا ان يفكر و يخلص نيتشه إلى أن موت التراجيديا كان امر محتوما على يد كل من سقراط ويوريديس لأنهما قام بالقضاء على شروط استمراريتها و بقائها و هي الأسطورة كما أنهما قاما بإبعاد الممارسات الديونيسوسية من المسرحيات.¹

• هل الفلسفة هي السبب في موت التراجيديا و تراجع المسرح :

يرى نيتشه أن هناك ثلاث طرق لموت التراجيديا إنها تموت المرة الأولى بفعل ديالكتيك سقراط و هذا موتها " الأوريدي" وتموت المرة الثانية على يد المسيحية و المرة الثالثة تحت الضربات المشتركة للديالكتيك الحديث ويؤكد فاغنر شخصا إن نيتشه يشد على النقاط التالية : الطابع المسيحي بشكل أساسي الخاص بالديالكتيك و الفلسفة الألمانية و عجز المسيحية و الديالكتيك الوارثي عن عيش فن المأساة و فهمه و التفكير به و هنا يقول " أنا الذي اكتشفت فن المأساة و حتى الإغريق جهلوا ذلك .

يقترح الديالكتيك تصورهما لفن المأساة و إنه يربط المأساوي بالنافي و بالتعارض و بالتناقض.

إن أصل المأساة عند نيتشه يتعلق بالوحدة الإبتدائية و التفريد بالإرادة و الظاهر بالحياة و الألم و هذا التناقض الأصلي يشهد ضد الحياة لأن الحياة بحاجة لأن تبرر أي لأن تفتدي من الألم و التناقض إن أصل المأساة يتطور في ظل هذه المقولات الديالكتيكية المسيحية التبرير والفداء و المصالحة .

وينعكس التناقض بين التعارض بين ديونيسوس و أبولون فأبولون مبدا التفريد بين ظاهر الظاهر الحلم أو الصورة اللبدائية و يتحرر هكذا من العذاب " ينتظر أبولون على عذاب الفرد بالجد المشرق الذي يحيط به بدية الظاهر" يحو الألم اما فيعود إلى العكس إلى الوحدة الإبتدائية إنه يكسر الفرد يجره إلى الغرق الكبير و في الوجود

¹ - عبد الكريم عنيات، نيتشه و الإغريق إشكالية أصل الفلسفة ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2010 ،

الأصلي المأساة هي هذه المصالحة هذا التحالف العجيب الذي يسيطر فيه لأن في المأساة يمثل الخلفية المأساوية " الإله المتألم و الممجد " كما يقوم الإسهام الأبولوني بتطوير المأساة لتصبح دراما فهو الذي يعبر عن المأساوي في الدراما.

هل الفلسفة هي السبب في خلق المأساة ؟

في نهاية عمل نيتشه حول " أصل المأساة " يتعرف على تجديدين أساسيان يتجاوزان الإطار النصف الديالكتيكي نصف الشوبنهاوري أحدهما هو الابع الديونيسيوسي الذي يثبت الحياة و من جهة أخرى اكتشف نيتشه طابع آخر معارض ليس بين ديوتيسوس وأبولون بل هو أعمق ن ذلك هو الذي يتعارض مع المأساوي أو هو الذي يميمت المأساوي بفعله إنما سقراط فهو ليس أبولونيا أكثر مما هو ديونيزي "إن سقراط هو عبقرى الانحطاط الأول يعارض الحياة بالفكرة و يحكم على الحياة بالفكرة يطرح الحياة كما لو كان يجب الحكم عليها و تبريرها و اقتدائها بالفكرة".

إن ما يطلبه منا هو التوصل انطلاقا من ذلك إلى الشعور بأن الحياة تحت ثقل نافي غير جديرة لأن تشتتني لأجل ذاتها ، فسقراط هو الإنسان النظري و النقيض الحقيقي الوحيد للإنسان المأساوي.¹

وهنا يرى نيتشه أن المنهج الملائم لتعويض الديالكتيك المزيف و الذي لا قيمة له بعد إنكار ثنائية العالم هو "الفن" لأنه حسب نيتشه الفن أعلى قيمة للحقيقة لأنه ينطلق و يبدع من المحسوس و الواقع المتحرك و هذا ما يجعله الوسيلة و السلاح الوحيد المضاد للعدمية فهو الطريقة الوحيدة لإعادة الإنسان إلى موطنه الأرض و هو الوسيلة الوحيدة القادرة على استبدال القيم العليا يقيم إنسانية و عندما يتحدث نيتشه عن الفن فإنه يتحدث عن الشعر و الأسطورة و المسرح التراجيدي و المسرح التراجيدي فالفن حسب نيتشه يفوق العلم.

كما ان استبدال الديالكتيك بالفن يعني إعادة الاعتبار للحسد لأن الفن يكمن في نشوة الحياة الجسمانية² اليونانية عن طريق صراع أبطالها مع القضاء و القدرات أن تعرض القوة الكامنة في الإنسان مباشرة عن طريق الجدل .

● الديالكتيك (الجدل) و الفن و علاقته بالوجود الإنساني :

من بين نتائج السؤال الماهوي مثلما رأينا سابقا هو اقتراض وجود عالمين وهذا ما أراد أفلاطون إبلاغه و هو وجود عالم حسي مناقض لعالم المثل لذلك فموضوعات عالم الواقع لا يمكن اعتبارها حقائق لأنها كائنة في اللاوجود إلى جانب مشاركتها في عالم المثل و المعرفة الحقيقية ثابتة و أزلية ولا تكون إلا بالجدل ويكون هذا في عالم المثل كما

¹ - فريدريك نيتشه ، مولد التراجيديا ، شاهر حسن عبدي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2008.

² - عبد الكريم عنيات، نيتشه و الإغريق إشكالية أصل الفلسفة ، مرجع سابق ، ص 134 - 140.

يسميه أفلاطون لكن نيتشه يسمي هذا العالم " بالأوثان" لأن هناك عالم آخر و الذي يتمثل في العالم الفني و هنا قال مقولته الشهيرة " إلا له قد مات" التي يعني مدلولها الحقيقي أن المثالية المتعالية قد بلغت نهايتها أو نهاية الأفلاطونية التي رأت أن العالم المثالي هو العالم الحقيقي و أن العالم الحسي و الواقعي ليس إلا ظلال للأول و ان معرفة الحقيقية مرتبطة بالعقل و نفي كل المصادر الأخرى للمعرفة خاصة المصدر الفني حيث يقول " يجب حظر ومنع الشعر القائم على المحاكاة خاصة شعر المأساة لأن الشعر يعيد كل البعد عن الحقيقة و الشعراء يقلدون دون معرفة الأشياء بعيد كل البعد عن الحقيقة و الشعراء يقلدونها مثلما يفعل هوميروس و هوزيود"¹.

• الإشكاليات الفلسفية التي عالجه المسرح :

1- التراجيديا و علاقتها بالإنسان " إشكالية الوجود" :

عرفها أرسطو في " فن الشعر" إنها محاكاة فعل (...). التطهير من هذه الانفعالات فالتراجيديا اليونانية تفرض أن الموت شيء محترم و ان الأجل لا أهمية له بالأس إلى ما يصنعه الإنسان قبل أن يتذوق الموت فقد كانت تنظر إلى الحياة نظرة حددت طبيعتها .

إن التراجيديا تكن الاحترام الشديد للإنسان بوجه عام على الرغم من أن معظم التراجيديات تنتهي بفاجعة لبطلها لكن إرادة الإنسان وقدرته على الخوض في صراع دائم مع تلك القوى الخارجية شيء يكفل له الاحترام و هذا الاحترام نبع من ضعف الإمكانية الإنسانية و من قوة الإرادة نفسها فالإنسان مهما كانت قوته فإن القوة الغيبية القدرية أكثر منه قوة و عن طريق التحدي بالإرادة ينشب الصراع بين قوتين و ينتصر القدر و يعاني الإنسان و يقامي من هذا الانتصار ثم يحاول الارتقاء بنفسه فوق مستوى هذه الكارثة القدرية التي تحل به في حين أنه لا يستطيع أن يمنعها أو يهرب منها و هكذا كان الأمر بالنسبة لأوديب عندما تحققت النبوءة بحيث لم يجد أمامه أكثر من فقأ عينه بوحى من نفسه و إرادته و ليس من الآلهة عقابا لنفسه لقاء جرمه و قد استطاعت التراجيديا ان تعبر عن ذلك.

• المسرح و المشاكل الواقعية في حياة الإنسان :

1- افتقار الإنسان الشديد للزمن : تعد اوديب في المقام الأول مسرحية تدور حول افتقار الإنسان الشديد للأمن واوديب هنا يمثل البشرية جمعاء فأرسطو يعتبره نموذجا بين لاهو بالشرير و الخبيث و لاهو بالمتميز في الفضيلة و الورع وقد أيد هذا الرأي العديد من الفلاسفة على مر العصور و هذا ما أكده جيلبرت نورود في كتابه " عن التراجيديا الإغريقية" " بأن أوديب أفضل شخصية مرسومة عند سوفوكليس ليس نقياً بصورة خاصة و ليس حكيماً على نحو متميز" فالبطل هو أبعد ما يكون عن شخصية الوسط بعد أكثر الرجال البؤس الكامل و الخراب

¹ - والتركاوفمان ، التراجيديا و الفلسفة ، مرجع سابق ، ص 55 - 57.

وهذا يبين لنا أننا مامن أحد منا يمكن أن يكون على يقين من الكيفية التي سينتهي بها فموضوع افتقار الإنسان شديد إلى الأمن يبدو أكثر بروزاً في هذ المسرحية وتبدأ التراجيديا باحتمال بالقول القديم " إنك لا تستطيع" أن تحكم على حياة الإنسان إلا بعد أن يموت " كما نجد كذلك مسرحية "أنتيجونا" تعالج هذه الإشكالية فتراجيديا سوفوكليس تعالج ضروب المعاناة التي يتعرض لها الرجال و النساء الذين يتميزون بشجاعة فذة كذلك بأنفس شاعرية بصورة عميقة ومن هنا نجد أن افتقار الإنسان الشديد إلى الأمن قد شكل جزء من تجربة حياة سوفوكليس.¹

الفصل الثاني :

المحاكاة بين الفلسفة و المسرح

• المعنى اللغوي للمحاكاة :

تدل كلمة المحاكاة في معناها العام على المماثلة و المشابهة في الفعل و القول فقد جاء في معجم " لسان العرب" أنها من حكي : الحكاية كقولك حكيت فلانا و حاكيتته فعلت مثل فعل خاو قلت مثل قوله سواء لم أجازه.² وورد في معجم " القاموس المحيط" أن كلمة المحاكاة مأخوذة من " حكوت الحديث أحكوه و حكيت فلانا و حاكيتته أي شابهته و فعلت فعله أو قوله سواء وعنه كلام الحكاية .³

وقد أخذ العرب من المفهوم أي المحاكاة عن اليونان على ما يكون مؤكداً كما نجد أن الفعلين حكي وحاكي موجودان في اللغة العربية قبل نقل كتاب " فن الشعر" لأرسطو بزمن بعيد فالحكاية تعني تقليد أعمال الإنسان أو أقواله تقليداً كاملاً.⁴

أما في معجم petit Larousse فقد وردت كلمة المحاكاة مرادفة لكلمة التقليد " فالمحاكي : نعت من طبيعة المحاكاة و المحاكاة اسم مؤنث من الفعل يحاكي و التقليد هو العمل أو المحاولة بصعوبة عمل تماماً ما يفعله شخص ما فالتقليد هو إعادة تماماً شيء كتقليد إصغاء.⁵

¹ - والتركاوفمان ، التراجيديا و الفلسفة ، مرجع سابق ، ص 138 - 142.

² - ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1994 ، مجلد 14 ، ص 191.

³ - الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ج 4 ، ص 346.

⁴ - د. مصطفى الحوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص 92.

⁵ - étit Larousse ، Librairie Larousse ، Paris ، France ، 1978 ، p 462.

• المعنى الفلسفي للمحاكاة :

جاء في موسوعة المصطلحات الفلسفية أن " المحاكاة خاصة من بين سائر قوة النفس لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها و أحيانا تحاكي المعقولات و أحيانا في القوة العادية وأحيانا تحاكي القوة الترويعية.¹

أما المحاكاة بالمثلثات فهي " ضرب من ضروب تعليم الجمهور و العامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل في نفوسهم رسومها بمثلثاتها و .يجتزأ منهم ألا يتصوروها ويفهموها كما هي في الوجود و لكن يفهمونها و يعقلونها بمناسبة إذا كان فهمها ذواتها على ما هي عليه في الوجود عسرا جدا إلا على من سبيل أن يقود بالعلوم النظرية فقط.²

• المعنى الاصطلاحي للمحاكاة :

المحاكاة اصطلاح يوناني ميثافيزيقي الأصل استعمله الفلاسفة و المفكرين منذ القدم غير أن المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة لم يستخدم إلا في وقت متأخر.

وقد استمدت كلمة المحاكاة من المصطلح الإغريقي *mimeses* التي جرت العادة بترجمته إلى المحاكاة بالعربية و *imitation* بالإنجليزية وما يماثلها في اللغات الأخرى غير أن كثير من الباحثين يصرون على ان كلمة *mimesis* لا تؤدي هذا المعنى بالضبط فابنديتوكروتشيه الفيلسوف الايطالي يرى أنها تعني شيئا وسطا بين المحاكاة و التصوير أما الفيلسوف الأمريكي ولتركاوفمان فيذهب إلى أن كلا المصطلحين لا يؤديان المعنى المقصود بدقة و إن كانت كلمة تصوير تلائم بعض المواضع في فن الشعر أكثر من كلمة المحاكاة.³

وتطلق المحاكاة بوجه عام على التقليد و المشابهة في القول أو الفعل أو غيرها ومنه قول أرسطو الفن محاكاة للطبيعة " المحاكاة أيضا هي التقليد اللاشعوري الذي يحمل الإنسان على الاتصاف بصفات الذين يعيش معهم كتقليد حركاتهم وسلوكهم ومن طرق المحاكاة النافعة في الفهم و الإفهام طريقة تسمى بالتمثيل *mimique* وهي تعبير المرء عن أفكاره بإشارات الأصابع و إماءات الجفون وحركات الوجه الممثلة للأشياء.⁴

¹ - جبرار جهامي ، موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 1998 ، ص 774.

² - جبرار جهامي ، موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب، مرجع سابق ، ص 30

³ - جبروم ستوتليز ، ينظر النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 155.

⁴ - جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، 1994 ، ص 350.

ومما يثير الانتباه أن لفظة المحاكاة استحوذت على أكبر قدر ممكن من تفكير الفيلسوفين اليونانيين أفلاطون و أرسطو في ميدان الفن فقد كون كل واحد منهما لنفسه مذهباً في الفن من خلال دراسته لنظرية المحاكاة و شغلا بها المفكرين بعدهما.

وهنا قيل " إن الفن محاكاة" وهذا أقدم اتجاه وأوسع انتشاراً وقد اتخذ عدة مستويات أو لما تلك المحاكاة التي عرفها الإنسان الأول و تتمثل في محاكاته لعالم الأشياء من حوله وهي أن يجعل شيئاً من مادة ما في متناوله يشبه أو يحاكي شيئاً م الطبيعة مستخدماً براعته فيكون بذلك فناً و على ذلك فأهم شيء في الفن هو المشابهة.¹ ومن أجل ذلك مثل هذا المستوى من المحاكاة أنصار كثيرون من الفنانين و النقاد لأنه جعل من العمل الفني نقلاً حرفياً عن الواقع أو ترديداً حرفياً أميناً لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها وهذا الاتجاه هو ما اصطلاح على تسميته بالمحاكاة البسيطة و في هذا الصدد يقول ليونردو دافنشي إن أعظم تصوير هو الأقرب شبهها إلى الشيء المصور.²

ويقول أيضاً : التصوير هو المحاكي الوحيد لكل الأعمال المرئية في الطبيعة.³ وهذا ما عبر عنه الناقد " فازاوي" عندما تأمل لوحة الموناليزا الشهيرة حيث يقول " على كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة عليه أن يتأمل هذه اللوحة لأن فيها محاكاة كاملة.⁴ وكون الناس دائمي البحث عن الحياة الواقعية في الفن فقد لقي هذا المستوى من المحاكاة انتشاراً واسعاً فعندما نشاهد مسرحية نجد أنها تجسيد الحياة الواقعية.

وقد قسم نقاد الأدب الفرنسي في القرن 17 محاكاة الواقع إلى قسمين:

أ- المحاكاة التاريخية و هي التي تكون أحداث المسرحية وشخصياتها أقرب ما يمكن إلى ما ملكت عليه في الواقع التاريخي.

ب- و الاحتمالية العامة وهي التي تطابق أحداثها وشخصياتها ما يتصوره الجمهور ممكناً من المواقف الإنسانية. غير أن هذا المستوى من المحاكاة فيه جانب من السلبية في نظر بعض النقاد فإذا كان الفن تكرر للواقع كان نسخاً مشوهاً و الفن كما تقول وفاء محمد إبراهيم " تعميق للواقع و إثراء له و إحصاب و ليس تكرر آلياته بل إن الواقع نفسه كثيراً ما يستمد العون من الفن ليثبت في إهابه الجمال المفقود.¹

¹- وفاء محمد إبراهيم ، علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة ، مكتبة الغريب ، ص 93.

²- المرجع نفسه ، ص 93.

³- جيروم ستونليتز ، النقد الفني ، دراسة جمالية و فلسفية ، ص 157.

⁴- وفاء محمد إبراهيم ، علم الجمال ، قضايا تاريخية و معاصرة ، ص 94.

وقد لعبت نظرية المحاكاة دور كبير في تاريخ الفن عامة و المسرح خاصة فمنذ عصر النهضة كان كل ناقد إذا ما أراد أن يعطي تعريف شاملا و عاملا للفن استخدم اصطلاح المحاكاة.

و في القرن 17 اتسع مفهوم المحاكاة في فرنسا فلم يعد خاضعا للتقليد المباشر و غنما استخلص قواعد من روائع الأدبين القديمين اليوناني و اللاتيني.²

أما في القرن 18 فقد استعمل هذا الاصطلاح بكثرة في الكتابات النقدية و أثرها على المسرح و في هذا المعنى يقول يونج " المحاكاة نوعان : محاكات للطبيعة و محاكات للمؤلفين الآخرين و الأولون هم الذين نسميهم أصحاب الأصالة".³

وفي منتصف القرن 18 لقي هذا الاتجاه هجوما من قبل سينكارت و أستاذه بنديتكرونش لأنهم يرون أن الفن لا يستهدف التعبير عن الفرد بل عن العام في حين عارض يونج ذلك قائلا " إن العبقرية كامنة في بنية المرء الجوهرية فإذا شاء المرء أن يكون خالقا ليس مقلدا آليا فعليه أن يصون ذاته ومزاجه و إلا يخضع قيد على مخيلته".⁴

أما في العصر الحديث فالمحاكاة اتخذت مفهوم التقليد أعمال المؤلفين السابقين في مضمونها وشكلها مثل محاكاة داني " لرسالة الغفران" إلا أن المفهوم أصبح يؤدي معنى السرقات الأدبية و على الرغم من كل ذلك فإن مبدأ المحاكاة لا يعني سوى وجوب تطلع المرء إلى مثال أرفع من ذاته.⁵

كما نجد أن أرسطو في نظريته إلى المحاكاة ربط بين فنان و الكون أما سيدني و أقرانه فربطوا بين الفنان و الجمهور لأنهم جعلوا غاية المسرح التعليم الامتناع و هذا يقود إلى الاعتقاد بأنهم نظروا إلى المحاكاة نظرة نفعية و قد عبر " باتو" عن ذلك بقوله " إن المحاكاة ليست محاكاة للحقائق اليومية و إنما هي المحاكاة للطبيعة الجميلة أي بجمع خصائص المفردات و تكوين نموذج يحتوي على كل ما في الأجزاء من عمال".

فلسنيج يرى أن الفنان عندما يحاكي الطبيعة فإنه يجدها ناقصة و لذلك الفن يمنحها الكمال و الثبات وقد لخص " بيكون" هذا المعنى بقوله " الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة".⁶

¹- وفاء محمد ، علم الجمال ، قضايا تاريخية و معاصرة ، مرجع سابق، ص 94.

²- د. إحسان عباس ، فن الشعر ، دار صادر بيروت ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1996 ، ص 19.

³- المرجع نفسه ، ص 19.

⁴- ويلبرس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، عدنان عزوان إسماعيل و جعفر صادق الخليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 94.

⁵- ويلبرس سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، مرجع نفسه ، ص 40.

⁶- د. عريب رمضان ، بذور الاتجاه الجمالي في النقد الغربي القديم ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2004 ،

وبعد عصر النهضة سادت فكرة أن المسرح يجب أن يكون مثالياً ويمكن أن ترد هذه الفكرة إلى اتجاهين :

*- الاتجاه الأول لأرسطو وفيه تعتمد محاكاة على حواس .¹

*- و الاتجاه الثاني فهو ما ذهب إليه أفلاطون يجب ألا يستهان بها لأنها لا تحاكي الأشياء بطريقة مباشرة بل تعود إلى المثال.

فأرسطو يرى أن المسرح و الشعر قائمين على المحاكاة و هذا ما رفضه كل من سولنز و شلنج و باتو.² ولقد رفض معظم المفكرين نظرية المحاكاة البسيطة و حتى الفلاسفة و النقاد أنفسهم الذين دافعوا عنها وربما رفضوها دون وعي منهم فأفلاطون قد شبه الخلق الفني بالمرآة كان في حقيقة الأمر يسخر من الدراما الواقعية.³

المبحث الأول : المحاكاة عند أفلاطون

أ- نظرية المثل عند أفلاطون : تعود بداية ظهور نظرية المحاكاة إلى قرن 4 قبل الميلاد و بالتحديد مع الفيلسوف اليوناني أفلاطون (428 - 347 ق.م) و نظريته في المثل التي تعد بالأساس التي تبنى عليه فلسفته بكاملها في الفن و الجمال و التي أراد بها التعبير عن طبيعة النظرة العقلية إلى العالم من حيث تخليها عن الطابع العرضي للظواهر المتغيرة فنظرية المثل كانت تعبيرا عن نظرية عقلية كلية و هكذا فإن فلسفة أفلاطون المثالية ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة أي أنها توجت الوجود كله بعالم المثل.⁴

لقد كان أفلاطون يرى أن الوجود ينقسم إلى 3 دوائر الدائرة الأولى هي المثل و المدركات العقلية و هي دائرة الحقائق الكلية و الدائرة الثانية هي دائرة العالم المحسوس و الطبيعة و الواقع و الدائرة الثالثة هي دائرة العالم المحسوس و الطبيعة و الواقع و الدائرة الثالثة هي دائرة الفنون و العلاقة التي تربط بين هذه الدوائر الثلاث هي علاقة محاكاة و تقليد.⁵

كما عبر إحسان عباس عن هذه الدوائر بقوله : " الأولى عالم المثل و الثانية عالم الحسي وهو صورة لعالم الأول و الثالثة عالم الظلام و الصور و الأعمال الفنية".⁶

¹- د. إحسان عباس ، ينظر في فن الشعر ، ص 24.

²- د. إحسان عباس ، ينظر في فن الشعر ، مرجع سابق ص 26.

³- جيروم ستونلنز ، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية ، ص 175

⁴- عصام قصبجي ، أصول النقد العربي القديم ، مطابع الأصيل ، حلب ، سوريا ، 1981 ، ص 48.

⁵- شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6، 1962 ، ص 15.

⁶- إحسان عباس ، فن الشعر ، ص 17.

لقد قسم أفلاطون الكون في ضوء فلسفته المثالية إلى عالم مثالي قسم من صنع الإله يتضمن حقائق المطلقة و التي لا يمكن لمسها في الواقع و عالم محسوس طبيعي مادي وهو عالم الموجودات و الذي هو ظل أو صورة منقولة عن عالم المثل.

ومعنى هذا أن العالم الطبيعي الموجود هو عالم مشابه و مماثل لعالم المثل فهو محاكاة له و صورة عنه و ذلك ما أسماه أفلاطون التقليد الأول أي صورة المثل في الواقع.¹

ومادام العالم الطبيعي الموجود هو عالم مشابه لعالم المثل فهو محاكاة له و صورة عنه ومن ثم فهو صورة ناقصة لا تطابق الحقيقة كذلك رأى أفلاطون أن الأشياء الخارجية لا حقيقة لها إنما هي صورة لأفكار مكتوبة هي المثل الموجودة حقيقة أولهما منزلة الصنع الحقيقي و الخلق و هو صانع المثل و الثانية هي الصنع الإنساني و المنزلة و الثالثة هي المحاكاة وهي خلق للمظاهر و للصور و لا للحقائق.²

ويبدو أن أفضل تفسير لنظرية المثل الأفلاطونية نجده عند كميل الحاج في موسوعته الفلسفية و الاجتماعية حيث يعبر عنها بقوله : " تعتبر نظرية المثل نقطة الانطلاق لفلسفة أفلاطون بكاملها فالمثل عند أفلاطون هو الصور المجردة و الخالد في عالم الإله و هي لا تفسد ولا تندثر ولكنها أزلية.

و الذي يفسد ويندثر هو الكائن المحسوس فهناك بالنسبة إلى أفلاطون عالمان عالم العقل و عالم الظلال فكأن عالم الحس هو عالم الظواهر المتغيرة و عالم العقل هو عالم الحقائق الثانية و تشبه الحقائق التي في عالم العقل النسخ في عالم الحس.³

● الفن محاكاة :

" تتبلور فلسفة أفلاطون في الفن فيما أسماه بالمحاكاة Imitation فالفنون عنده ومنها المسرح محاكاة للواقع الذي هو محاكاة لعالم المثل فالرسم عندما يرسم محاكاة سريرا إنما يحاكي السرير الذي صنعه النجار الذي بدوره حاكي صورة السرير كما هي في عالم المثل و بهذا يكون الفن محاكاة للمظهر لا للجوهر و بالتالي فهو خداع و تشويش".⁴

¹- د. عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، المكتبة الكاثوليكية ، بيروت ، 1964 ، ص 84.

²- عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، القاهرة ، ط3 ، 1986 ، ص 35.

³- د. عميل الحاج ، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي و الاجتماعي ، مكتبة بيروت ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2000 ، ص 47.

⁴- المرجع نفسه ، ص 17.

ويستند أفلاطون إلى عالم المثل في نظريته للمحاكاة لهذا رأى أن الصورة التي يرسمها المصور أو الشاعر أو الكاتب المسرحي هي تقليد التقليد فلا حاجة إليه فبالنسبة " إلى كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود" و لهذا يذهب إلى أن المسرح " عمل حقر لأنه لا يمثل فكرة و إنما يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة و هذا معناه أن الكاتب المسرحي ينهل من عالم المادة لا من عالم المثل و الأفكار".¹

ولقد هاجم أفلاطون المسرح و اعتبره تافها حيث نبذه محاكات للطبيعة و للمظاهر المادية فقد كان الهدف من هذا هو توضيح أن الفن ناقص بطبعه و هنا يقول : " أن الطبيعة نموذج لمثال يحاول الفنان أن يحاكيه و لكنه يقصر عن محاكاته ذلك لأن الفنان في رأيه يقف عند ظاهر الأشياء لا على جوهرها المثالي".²

ويذهب في إحدى تشبيهاته إلى الاعتقاد بأن عمل الوهم هو العمل نفسه الذي يقوم به الفن ، فالفن محاكاة المحاكاة و الفنون بصفة عامة كالمسرح و الشعر و الرسم " محاكاة محرقة عابرة خادعة تصور ببحث الأشياء و السطور و الألوان ونور الأشياء التي تحاكيها".³

فالمحاكاة عنده اتخذت ثلاث معان : محاكاو بمعنى التمثيل و محاكات سطحية و محاكاة مستنيرة ، فالمعنى الأول قصد به فن التمثيل و الفن المركب و المعقد فهو يرى أن شاعر التراجيديا او الكوميديا لا يعبر عن نفسه بل عن شخص مسرحياته يتقمصه شخصية النبيل و الشرير على سواء و بالتالي تكون عواطفه مزيفة ويكون أيضا صاحب شخصية زدوجة و هذا منافي لقوانين الجمهورية و في هذا المعنى ورد قوله " فمن خصائص دولتنا وجدها الزارع زارع فقه و ليس قاضيا في الوقت ذاته وان الجندي جندي و ليس تاجرا كذلك وكذا الأمر في الجميع و على ذلك فإن ظهر في دولتنا رجل بارع في المحاكات كل شيء و أراد أن يقدم عرضا لأشعاره على الناس فسوف تنحني تبجيلا له غير أن علينا أن ننتبه كذلك بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا إذ ان القانون يحظر ذلك و هكذا سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر و تزين جبينه بالأكاليل إلى دولة أخرى".⁴

و المعنى الثاني يقصد به محاكات المظهر أما المعنى الثالث فيقصد بها المحاكات التي تقترب من الحقيقة و تبحث عن جوهرية .⁵

¹ - د. ألبير نصري نادر ، الجمع بين رأبين حكيمين ، الفارابي قدم له و حققته ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط1 ،

1960 ، ص 10.

² - سيد قطب ، النقد الأدبي أصوله و مناهجه ، دار الفكر العربي ، ص 109.

³ - فتحي التريكي ، أفلاطون و الديدانكتيكية ، الدار التونسية للنشر ، 1985 ، ص 55 - 56.

⁴ - عبد المنعم مجاهد ، دراسات في علم الجمال ، دار عالم الكتب ، بيروت ، ط2 ، 1986 ، ص 48.

⁵ - المرجع نفسه ، ص 49.

يرى أفلاطون أن المسرح كسائر الفنون صورة من صور المحاكات الناقصة فهو لا يعالج الحقيقة بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي في حد ذاتها بعيدة عن الحقيقة أي أنها محاكات للمظهر لا للحقيقة ومن ثمة فإنه خداع و لتوضيح هذه الفكرة أي أن مسرح بعيد عن الحقيقة¹ يقول أفلاطون على لسان سقراط " سوف أكتبك يا صاحبي بما أعتقد رغم ما أكنه منذ الصغر من حب و احترام لهوميروس لأنه أمير الشعراء في المأساة و معلمهم الأول لكني لا أبجل الإنسان أكثر من الحقيقة لذا يجب أن أتكلم:

- ما قولك في صانع السرير ؟ ألم نقل الآن انه لم يصنع صورة حقيقية للسرير إنما صنع سريرا خاصا؟ .
- نعم هذا صحيح.

- فإذا لم يصنع ما يوجد حقيقة فإنه لا يصنع الوجود الحقيقي بل يصنع ما يشبه الحقيقي وهو غير حقيقي.²
- وما يمكن استنتاجه من هذا القول أن صورة السرير التي يرسمها الفنان بعيدة ثلاث مرات عن المثال الحقيقي و المسرح كالرسم محاكات للمظهر لا للحقيقة فالممثل مسرحي يخدعنا بأسلوب و موسيقاه ولا يقدم لنا حقيقة بل ظلا من حقيقة و أن الفنان الحق هو الذي توغل في عالم المعرفة.³

ويذهب أفلاطون إلى أن الفن أو المسرح لا ينقل حقيقة الأشياء و إنما صورها و مظاهرها" فالفن ما هو إلا لعب و عبث يقدم للناس صورة سطحية للعالم تحول بينهم وبين جوهر المعرفة " ولذا فهو يرفض مقولة " الفن يشابه الحقيقة فهو يدعو إلى أن يتصف المسرح بالشمولية و يتسامى عن الجزئية و لذلك فهو يقتصر على محاكاة ظاهر الشيء محسوس دون الجوهر و هو بهذا يوهم بالحقيقة.⁴

و الظاهر أن أفلاطون يؤكد دوما بعد المسرح عن الحقيقة وهنا يقول " إذا حدثنا أي شاعر عن الفضيلة فإنما يحدثنا عن ظلها وهو لا يعرف شيئا عن حقيقتها لذلك فإن شعره وكل شعر المحاكاة يفسد عقول الذين يسمعونه فلا بد إذن من نفي هؤلاء الناس المقلدين من المدينة الفاضلة ماداموا لا يعرفون الحقيقة ولا يستطيعون تعليمها أو الكشف عنها".⁵

¹ - محمد صقر خفاجة ، النقد الأدبي عنداليونان هوميروس إلى أفلاطون ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1962 ، ص 98.

² - المرجع نفسه ، ص 99.

³ - عصام قصبجي ، أصول النقد العربي القديم ، ص 43.

⁴ - المرجع نفسه، ص 45.

⁵ - محمد علي أبو الريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط10 ، 1994 ، ص 16 - 17.

وعليه يمكن أن نستنتج أن الحقيقة لا تلتبس عند الشعراء وكتاب المسرح ومثلية بل عند الفلاسفة لذلك دعا أفلاطون الفنان إلى الاتصال بالحقيقة أولاً ثم محاكاتها محاكات مباشرة ولا يتحقق ذلك إلا بأن تسبق الفلسفة الفن في شخصه وهو بذلك يسعى للإدلاء من شأنه الفلسفة و الحط من قدر الفن.¹

وفضلاً عن هذا كله فقد عاب عن المسرح أنه يهدف إلى التأثير في الجمهور بإثارة ما فيهم من انفعالات و هذا معناه أن ممثل المسرح يخاطب العاطفة أكثر مما يخاطب العقل وبدلاً من تنمية العقل و تربية النشء على الشجاعة و البطولة نجدهم يثيرون عاطفة الشفقة و الخوف مما يجعل الناس ضعفاء ومستسلمين للعواطف عما نجد أن هؤلاء الممثلين لا يعتمدون عن الطريقة العقلية بل يخضعون لتشوه الوحي و الإلهام.²

فأفلاطون قد جرد الشعراء و الممثلين من الإدارة و العلم و التفكير منتهياً إلى أنهم أناس موهوبون خصتهم الالهة بنعمة الوحي و الإلهام أي أنهم لا ينطقون بهذا الكلام عن فن ولكن عن وحي إلهي فكل كاتب للمسرح ما هو إلا مترجم للآلهة و دليل ذلك هو إقرار الإغريقي بوجود آلهة خاصة بالفنون دفعهم إلى الاعتقاد بأن الإله يهب للكاتب المسرحي القدرة على كتابة و التمثيل.

فالمسرح بالنسبة لأفلاطون لا يوافق الفضيلة لأن فضيلة أهم من المسرح و الفنان عند مسؤول مسؤولية اجتماعية عن نشأة الأفراد في جمهورية على أساس من الفضيلة التي يصورها من خلال قصص الأبطال و الآلهة في سلوكهم الحميد ، وقد اتخذ من نظرية الوهم التي تحدث عنها جورجياس السوفسطائي وسيلة للهجوم عن الفن و المسرح و تركزت هذه النظرية على ظواهر الأشياء و من هذا منطلق رفض الفن القائم على الظاهرة لأنه يهدف إلى الخداع إلى إضمار الحقيقة و خدمة الفضيلة³

ويتضح من هذا أن عمل الفنان لعب وعبث فقط ولهذا لا يليق بالفيلسوف أن يحتك به لكي لا يتعد عن إدراك الحق و الخير و الجمال في جوهر الأشياء و منا يقول : " إن المقلد لا يعرف شيئاً مهما عما يقلده ، فالتقليد عنده مجرد لهو و تسلية لا عمل جدي".⁴

¹- د. محمد صقر خفاجة ، النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون ، ص 100.

²- علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ، منشورات المكتبة العالمية بغداد ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1983 ، ص 78.

³- عطية عامر ، النقد المسرحي عند يونان ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت، 1964، ص 380.

⁴- د. عصام قصبجي ، أصول النقد العربي القديم ، ص 43.

• التراجيديا و الكوميديا :

استخدم نظرية الوهم في الفن يطعن الشعر المسرحي الذي كان يعتبره قائما على الخداع ولا يبحث عن الحقيقة و في حديثه عن التراجيديا ركز على أثرها في نفوس المشاهدين فهي تشكل خطرا حسب رأيه لأن المشاهد لهذا الفن عندما يجد نفسه أمام مشهد محزن لأحد الأبطال يحس بلذة المشاهدة فينساغ مع ذلك المشهد مما يولد في نفسه نفس الشعور الذي يشاهده وهو شعور لا يمكن التخلص منه حتى عند أفض الناس وأكثرهم ثقافة وفكرا.¹ ويتحدث في كتابه " القوانين" عن جدية التراجيديا بأن هدفهم قد يلتقي مع هدف الفلاسفة إذا صور كل منهم الحياة في أجمل صورة و أرقاها وبذلك يخلص إلى تعريف التراجيديا بأنها تقليد للحياة الرائعة الجمال ، الكاملة السمو بل و يعلن أيضا أن فلاسفة الشعراء يحاولون تقديم حياة جميلة راقية وهذا يعني أن كل كاتب مسرحي يخضع شعره للرقابة حتى يكون تصويره للحياة رائعا وراقيا".

وعلى هذا الأساس أن شعراء التراجيديون إذا خضعوا للقوانين التي وضعها أفلاطون وأنتجوا أدبا يتفق مع أهداف الفلاسفة وجدوا لمسرحهم مكانا في مدينته أفاضلة وذلك بأن يكون هدفهم هو تقليد الحياة الكاملة في أروع صورها و لم يلجأ أفلاطون غلى الكثير من التفصيل في معالجته للتراجيديا و إنما ركز اهتمامه على خطرها ودعا إلى ضرورة فرض رقابة على الأعمال المسرحية وبالتالي تحدث بإطناب عن الجوقة المسرحية لما لها من تأثير في جمهور المشاهدين.²

كما نجد أن أفلاطون عن نظرية التطهير الذي تلعبه التراجيديا وهو يعبر عن ذلك بقوله " عندما أنشد بصوت عال قطعة تثير الشفقة تملأ عيناى بالدموع وعندما تثير الخوف أو الرهبة يقف شعري خوفا ويأخذ قلبي من الاضطراب".³

وهذا دليل على أن أفلاطون قد فطن إلى أن المسرح يولد في النفس الخوف كما يثير فينا الشفقة أو الرهبة ، غير أنه لم يولي هذا النوع من التطهير اهتماما كبيرا لأنه كان يعتبره تطهير ناقصا فالتطهير الحقيقي بالنسبة إليه لا يتم إلا عن طريق الفكر.

ولا يذكر أفلاطون أن اللذة التي تتولد في النفس من مشاهدة المسرح لكنه يعتبرها لذة ممزوجة بالألم و الحزن فمشاهد التراجيديا يبقى في الوقت نفسه الذي يشعر فيه باللذة و الفرح و الشيء نفسه بالنسبة للكوميديا

¹ - عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، ص 91.

² - عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، ص 93.

³ - المرجع نفسه ، ص 94.

فمشاهدها يشعر بالفرح مختلطا بالألم و يبدو أنه يرفض هذا النوع من اللذة¹ الممزوجة بالألم فهو يهدف إلى لذة خالية من الألم وهي لذة رياضة بحتة.

ولقد هاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا مستخدما المنطق نفسه ولكن ما يلاحظ انه رفض الكوميديا في جمهوريته فهي تثير متعة قوية في نفوس مشاهديها وهذا الاستمتاع لا يدفعهم إلى بغض الفساد، بل يوجد في نفوسهم شعورا مماثلا لما يشاهدونه وبهذا فقد يؤثر في سلوكهم أضف إلى ذلك فالكوميديا تدفع إلى الضحك القوي وهو أمر يشعر بالخلج ، كما أنها تتضمن أمورا لا صلة لها بالفن كالرقص المنحط"

وإلى جانب تلك الآراء عن التراجيديا و الكوميديا نجد أنه يؤكد أن الشرط الأساسي في نجاح الفنان هو ان يكون الاستمتاع هو الهدف الوحيد للفن الذي يقدمه وهذا يقود إلى الاعتقاد بأن هناك نوعا من الفن التراجيدي و الكوميدي لا يهدف إلا إلى المرح و الاستمتاع دون أن يكون ممزوجا بأي نوع من الألم ودليل على ذلك أن أفلاطون نفسه سمح بأن يعرض هذا النوع من التراجيديا و الكوميديا في مهرجانات الفنية.²

ومعنا نجد أن أفلاطون ركز على إصدار أحكام قيمة أكثر مما قام بتحليل هذا الفن و الغرض منه وهذا واضح في كتابه " الجمهورية" حيث ينتقد ويهين شعراء التراجيديا ويطردهم من جمهوريته حيث يقول في الكتاب العاشر المعنون " المحاكاة في الفن و الشعر" من الجمهورية ما يلي : " إن في دولتنا مبادئ سليمة تماما ولاسيما تلك القاعدة الخاصة بالشعر التي تنص على حظر الشعر القائم على المحاكاة (...). إنني أصرح برأي هذا الحكم شرا إذ أنكم لا تشوبس لدى شعراء التراجيديا وبقية هذا الشعراء التي تقوم أعمالهم على المحاكاة فيبدو لي أن هذا الشعر يؤدي الأذهان التي تسمعه دون أن يكون لديها ترواق ضده".

وتبرير أفلاطون للمسرح مرتبط بنظرية المثل لأنه حسب رأيه أن العمل الفني الذي ينتجه الفنان ما هو في الحقيقة إلا محاكاة للمحاكاة وهذا يجعل الفن بعيدا عن الحقيقة بمسافة مزدوجة و مضاعفة عكس الفلسفة أو الفيلسوف الذي يدرك الصور.³

المبحث الثاني : المحاكاة عند أرسطو طاليس

استخدم أرسطو مصطلح المحاكاة الذي ورثه عن أفلاطون و أعطاه مفهوما يختلف عن مفهوم أستاذه اختلافا جوهريا ولاشك أن هذا الاختلاف نابع من اختلاف النظرة الفلسفية فأفلاطون كان ذا نزعة صوفية غائية بينما كان أرسطو ذا نزعة علمية تجريبية .

¹ - ينظر النقد المسرحي عند اليونان ، ص 96.

² - النقد المسرحي عند اليونان ، ص 97.

³ - الجمهورية : أفلاطون تقديم جيلالي اليابس ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، ص 379 - 382 .

لقد ذهب أرسطو إلى أن الفن محاكاة ولكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية ، فيكبل الفن بقيود الفلسفة حيث اعتبر المسرح و الشعر محاكاة للطبيعة ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي ، فالفنان أو ممثل مسرحي إنما يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال لا ما هو كائن وفي هذا المعنى يقول : " لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما عما كانت أو كما هي في الوقت أو كما يصفها الناس و تبدوا عليه أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالقول و يشمل الكلمة الغريبة و المجاز وكثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء و ممثلين".¹

وعليه فأرسطو يرجع الفنون كافة ومنها المسرح إلى أصل فلسفي واحد هو محاكاة الحياة الطبيعية و يقسم تلك المحاكاة إلى ثلاثة أنواع هي : محاكاة الواقع أي لما هو كائن فعلا و محاكاة لما يمكن أن يكون ومحاكاة للمثال أي لما يجب أن يكون لأن الطبيعة ناقصة و الفن يكمل ما فيها من نقص و يسهم في كشف أسرارها لأن الفن في نظر أرسطو " ليس هو أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى ، و تمثلها تمثيل المرأة و تنقلها نقل الآلة تلك هي النتيجة التي تنفي الذكاء و العبودية التي تسلب القوة إن عظمة الفن أن يفوق الطبيعة".²

فالفنان أو الممثل المسرحي عنده ليس ذلك الإنسان مسلوب الإرادة بل هو مخترع يتمتع بالقدرة على الاختبار وهو في اختراعه يلجأ لقانون الرجحان و الإمكان فعمله ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة .

لقد اتجه السلبية التي ألصقها بها أفلاطون فالمحاكاة عنده (عند أرسطو) لا تعني النقل الحرفي للطبيعة، فالفن ومنه المسرح ليس مجرد مرآة تعكس مظاهر الأشياء بصورة آلية خالية من الإبداع ، وكل ما أكد عليه هو ضرورة وجود صلة و شبه بين الصورة التي ينتجها الفنان و بين الأصل الذي حاكاه.

إن الفن عند أرسطو وسيلة من وسائل توضيح ميتافيزيقي وبث الحيوية فيها فالفن يحاكي الطبيعة التي هي القوة الكامنة و الحركة للكائنات لكي تظهر صورتها الحقيقية أما الفنان فمهمته أن يخرج من المادة ما هو بالقوة إلى ما هو بالفعل وبذلك يستطيع أن يتم ما فشلت الطبيعة في إتمامه أو تحقيقه و على هذا يكون الفن و الطبيعة القويتين الأساسيتين في العالم و الاختلاف بينهما يكمن في أن الطبيعة تحتوي على مبدأ الحركة في ذاتها أما الفن

¹- د. محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ،

²- كريب رمضان ، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم ، ص 29.

فيكسب الأشياء صورها الجميلة بواسطة تلك الحركة التي تحدثها روح الفنان وهكذا ينافس الفن الطبيعة من حيث كونه قوة مشكلة أيضا.¹

وبالمقابل يمكن القول إن الفن كالطبيعة مبدأ للخلق و الإنتاج فإذا كانت الطبيعة تنتج منتوجات طبيعية ، فإن الفن ينتج موجودات فنية وبذلك يصبح عالما مستقلا في مقابل عالم الطبيعة ويصبح العمل الفني موجودا فنيا" ولا يتأتى ذلك إلا الفرد ازدوجت طبيعته ، فهو بما هو غنسان موجود طبيعي ، وهو بما هو فنان طبيعية فنية مبدعة أن الفنان عند أرسطو كالإله عند سبينوزا طبيعة طابعه و مطبوعة إذا نظرت إليه من حيث هو إنسان كان طبيعة مطبوعة و إذا نظرت إليه من حيث هو فنان كان طبيعة طابعه أو خالقة تكون الأعمال الفنية بمثابة الأحوال التي تتبدى عليها الطبيعة الطابعة".²

وبناء على ما سبق ذكره يمكن الوصول إلى أن الفن عندما يحاكي الطبيعة فهذا يعني في رأي أرسطو أنه لا ينسخها بل يوحي بها و هكذا يكون الفن هو المؤثر في الطبيعة و عقلها المفكر وبواسطته يفهم الإنسان الطبيعة.³ إن المحاكاة عند أرسطو ليست فعلا آليا ، بل هي إلهام خلاق بواسطتهم يمكن للفنان أو الممثل المسرحي ينتج شيئا جديدا مستخدما في ذلك ظواهر الحياة و أعمال البشر المتسمة بالجدية و الكمال في إطار لغوي منمق و هكذا يكون الفنان وهو يحاكي الطبيعة يصنع ما هو أجمل منها .

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها ثانيا و ليست المحاكاة في نظره نقل للمظاهر الحسية للأشياء عما تبدو في واقعنا ، بل يجب أن تكون محاكاة الفنون للأشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية و لواقعها الذي تنبض به داخلها.⁴

وتحدر الإشارة هنا إلى أن أرسطو كان على رأس من نجحوا في الربط بين افلت و الحياة و ذلك لأن نظريته في المحاكاة قائمة على مبدأ محاكاة الطبيعة و هذا معناه أن الفنان يستمد وحيه و إلهامه من الواقع شريطة أن تكون هذه المحاكاة معتمدة على التخير على هذا الأساس يكون الفن قريبا من الواقع أي من الحياة.⁵

¹ - د. وفاء محمد إبراهيم ، ينظر علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة ، مرجع سابق ، ص 28 .

² - د. وفاء محمد إبراهيم ، ينظر علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة ، مرجع سابق ، ص 95 .

³ - د. ميشيل ديرمييه . الفن و الحس ، ترجمة وجيه البعيلي ، دار الحدأة للنشر و التوزيع ، بيروت، ط1، 1988 ، ص 201 .

⁴ - محمد علي أبو الريان ، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة ، ص 20 - 21 .

⁵ - المرجع نفسه، ص 179 - 180 .

فموقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف لطبيعة نفسها من الصورة ، فالفنان عندما يحاكي الطبيعة فإنه يضع للصورة إطارا واقعا عما كان لها من قبل إطار في الواقع الطبيعي ، لكن الفرق يمكن في عدم تطابق العمل الفني مع صور الطبيعة و هذا معناه أن الصور الطبيعية هي نقطة البداية في عملية الخلق الفني ، وقد أكد أرسطو على أن محاكاة المسرح للطبيعة تبذل و تغير فينا لأن المسرح إذا قيس بالفنون لا يقاس بالتصوير لأن محاكاة فنية نقل حرفي و إنما يقاس بالموسيقى و الرقص فالراقص و الموسيقار يبذل كل . في محاكاته للطبيعة ومثلها يبذل الممثل مسرحي في محاكاته بحيث تظهر مواهبه و خيالاته.¹

• موضوع المحاكاة :

لا يقتصر المسرح في محاكاته على الأشياء و مظاهر الطبيعة بل يمتد إلى أفعال الناس و إلى ذهنياتهم و عواطفهم ، سواء أكان المحاكي عظيما أو أقل مستوى وسواء أكان المسرح تراجيديا أو كوميديا و قد اختار أرسطو المأساة لتكون الجانب التطبيقي لنظريته في المحاكات.²

إن بحث أرسطو في الأصول أفضى به إلى تقسيم المسرح وفقا لطباع الفنان فذوو النفوس النبيلة العالية حاكوا الحركات الجميلة و الأفعال النبيلة وتصرفات الفضلاء الذين يستحقون التقدير بينما ذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء و تصرفات الرجال الغير النبلاء ، فأنتج ذوو النفوس العالية التراجيديا اما الآخرون فأنشئوا الكوميديا.³

ووقف أرسطو إزاء التراجيديا وقفة طويلة فعرفها بأنها محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزورة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكات تتم بواسطة أشخاص يفعلون ل بواسطة الحكاية و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطمير من هذه الانفعالات.⁴ وعرفها أيضا بقوله " المأساة محاكات لمن هم أفضل منا" .

فالتراجيديا عنده محاكاة لموضوع جدي وكامل ذو طول مناسب في لغة راقية و اشترط أن تتم هذه المحاكاة بطريقة مسرحية لا سردية و هي عنده آخر تطورات الشعر و المسرح و النوع الكامل لهذا الفن وذلك لأنها تحمل في طياتها كل ما يمكن للمسرح أن يقدمه .

¹ - محمد علي أبو الريان ، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة ، ص 20 - 21.

² - د. وفاء محمد إبراهيم ، ينظر علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة ، مرجع سابق ، ص 29.

³ - علي جواد الطاهر ، ينظر : مقدمة في النقد الأدبي ، ص 43.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 95.

و الظاهر أن تراجيديا أويب ملكا لسوفوكليس التي يجري فيها الصراع بين البطل و القدر الظالم الذي يلاحقه و اعتبرها أرسطو أقوى ما كتب شعراء اليونان القدماء.

وقد اعتمد عليها أساسا في استخلاص و استنباط المقومات الكبيرة لفض الراجيديا كله.

لقد بنى أرسطو تعريفه للتراجيديا على القواعد العامة التي طبقها على الفن بوجه عام فكل الفنون قائمة على المحاكاة و المسرح أيضا فمن الطبيعي أن تكون التراجيديا محاكاة لأنها نوع من أنواع المسرح ، ثم إنها تحاكي موضوعات جدية لا بد و أن يصل إلى نهايته ولكي يصل إليها يجب أن يكون كاملا لأن أي نقص يعيقه عن الوصول إلى النهاية لذلك حرص أرسطو على أن يكون ذا طول مناسب يتماشى مع الموضوع نفسه ، وبما أن وسيلة المحاكاة في المسرح هي اللغة فقد أكد على ضرورة وجود لغة راقية تناسب الموضوع الجدي الذي اتخذت منه التراجيديا موضوعا للمحاكاة شريطة أن تثير هذه اللغة الراحة بواسطة الايقاع فيفضل الطريقة المسرحية لا السردية ويختتم تعريفه للتراجيديا بالحديث عن هدفها فهو التطهير.¹

ويضع أرسطو صيغة مختلفة كل الاختلاف لنظرية المحاكاة في الفن و المسرح خاصة فمؤلف التراجيديا يبين أن أحداث حياة الإنسان ليست عشوائية مفككة بل مرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا بمعنى أحدها يفضي إلى الآخر إلى أن تؤدي كلها إلى كارثة التراجيديا.²

و التراجيديا في التجربة البشرية ترجع إلى نوعية الشخصية التي تقوم بأفعال تسفر عن كرثة فالشخصية التراجيدية هي على حد تعبير أرسطو : " إنسان لا ترجع تعاسته إلى رذيلة أو وضاعة بل ترجع إلى نوع من الخطأ أو الضعف أي إلى الهفوة التراجيدية و تكون الدراما فلسفية في كشفها عن نتائج مثل هذه الشخصية ، فالدراما تعرض مبررات الحوادث التي تصورها.³

ويعرف أرسطو أن الفنان التراجيدي يختار من المادة الخام غير مترابطة للحياة الواقعية فهو لا يحاكيها دون تمييز لأنه يروي كل ما يحدث لشخص معين بل يروي كل ما هو ضروري من أجل فهم هذا الشخص كما نجد في مسرحية " أوديب ملكا" بحيث تلخص حياة البطل بكاملها في الوقت القصير الذي هو عمر المسرحية و بذلك يعرف كل ما هو أساسي بالنسبة إلى شخصيته و جميع الحوادث الرئيسية في حياته و ضمنها المصير التراجيدي و بهذا تكون المحاكاة انتقائية وحلاقة ، بل تبين ما يمكن أن يحدث لأي شخص له شخصية مماثلة لشخصية أوديب ويوجد في ظروف مماثلة أيضا فالقوى التي أثرت على أوديب قادرة على ان تؤثر في حياة غيره من الناس حتى ولو

¹ - د. عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، مرجع سابق ، ص 118.

² - شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، مرجع سابق، ص 20.

³ - جيروم ستوتليتز ، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية ، ص 168.

كانوا في أزمتهم و أمكنة أخرى و على هذا الأساس فالتراجيديا تكشف عن حقيقة من حقائق الحياة تتسم بأنها أعم و أعمق من السيرة التي تحكي حياة بوم بيوم¹ .

و الواقع ان التراجيديا تكشف بحق عما هو علي في التجربة البشرية من حيث أن الناس يعانون نوعا من الضعف يؤدي إلى تعاستهم و بهذا تكون الشخصية التراجيدية مثل باقي الأفراد و بناء على ذلك يحدث التعاطف معها ، إلا انه على الرغم من أنها (أي التراجيديا) و هي الصورة العليا للدراما تحاول توضيح الحياة الواقعية فإن لها حياتها الخاصة بها و لهذا نجد أرسطو يقول : " أن القصة التراجيدية ينبغي أن تكون مؤلفة من أجزاء لا معقولة ولكن ما إن أصبح اللامعقول موجود فيها و يخلع عليه طابع محتمل التحقق فينبغي عندئذ أن نقبله على الرغم مما في ذلك من امتناع².

وينتقل أرسطو بعد هذا كله إلى بيان عناصر التراجيديا فذكر بأنها سنة الحكاية و الشخصية و الفكرة و المنظر المسرحي و العبارة أو اللغة و الغناء.

1- الحكاية : وهي العنصر الرئيسي و الهام في التراجيديا او كما يذكر أرسطو هي أساس وروح التراجيديا و قد تشدد أرسطو في وحدة الحدث و ترابط الحوادث و تسلسلها بحيث يترتب بعضها على بعض ترتيبا يوضح الحدث و يجعله كلاً تاماً له بداية ووسط و نهاية و أكد أن هذه الوحدة هي أهم شيء في المأساة و من اجل هذا قال أرسطو : " يجب أن يكون الفعل واحداً و تاماً و أن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل و تزعزع لأن ما يمكن أن يضاف أولاً دون نتيجة ملموسة لا يكون الجزء من الكل³.

وبذلك كان ينبغي في المأساة أن تحتاز جانباً من حياة البطل لا أن تروي كل تفاصيل حياته وهذا ما نجده في مأساة " أوديب ملكاً" و هنا يقول أرسطو : " إن المأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل و الحياة و السعادة و الشقاوة ، و السعادة و الشقاوة ، هما من نتائج الفعل و غاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود و الناس هم ما هم بسبب اخلاقهم و لكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم و إذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاکات الأخلاق بل يتصفون بهذا الخلق نتيجة أفعالهم ، و لهذا فالأفعال و الخرافة هما الغاية في المأساة و الغاية في كل شيء اهم ما فيه"⁴.

1- المرجع نفسه ، ص 170.

2- جيروم ستوتليتز ، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية ، مرجع سابق ، ص 171.

3- محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، مرجع سابق ، ص 113 - 114.

4- فن الشعر " أرسطو طاليس " ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص 20.

ولا بد لتمام هذه الوحدة أن تحتّم المأساة بحل واحد لأبطالها ولهذا نجد أرسطو يشيد بالشاعر يوريديس لأنه ينهي مآسيه بحل واحد لأبطاله بحيث يتحولون من السعادة إلى الشقاء.¹

2- الشخصيات : ذهب أرسطو إلى أن غاية المأساة ينبغي أن تكون خلقية في جوهرها و أن أبطالها يجب أن يكونوا على خلق نبيل ، وقد فضل ألا يكون بطل التراجيديا فاضلا كل الفضل ولا شريرا كل الشر و إنما هو الوسط بين الأمرين حتى يكون تحوله من السعادة إلى الشقاء امرا طبيعيا ولا يكون بسبب طبيعته الشريرة او فساده و إنما نتيجة الخطأ أو أخطاء وقع فيها ، ويبدو أن أرسطو يشير إلى الضعف في شخصية البطل مما يوقعه في الأخطاء ، وذلك لأنه صاحب شخصية متوسطة.²

3- الفكرة : يرى أرسطو أن الفكرة هي ايجاد اللغة التي تصور الأحداث و المواقف المختلفة ويعرفها في موضع آخر بأنه كل ما تنطق به الشخصيات من أجل عرض أمر ما او الإفصاح عما قرره بمعنى ما يمكن أن تجمله لغة الشخصيات من إزاء و أفكار و تتكون الفكرة من ثلاث عناصر وهي البرهنة و التنفيذ و إثارة الانفعالات.³

4- المنظر المسرحي : جعل أرسطو المنظر المسرحي جزء من المأساة و لكنه لم يعني به إلا عناية محدودة و هو إن كان غريبا عن فن الشعر إلا انه يلعب دورا هاما في التراجيديا و ليس من مهمة فن الشعر معالجة المنظر المسرحي و إنما هو من اختصاص المخرج و المهندس المسرحي و مهما يكن فإن أرسطو لم يركز على العلاقة الشديدة بين المسرح و المأساة و لكنه لم يبعد الشاعر عن معرفة المنظر معرفة تامة و ذلك لأن القالب الخارجي يسهم في تجسيم الحركة المسرحية و التأثير على الجمهور.⁴

5- العبارة أو اللغة : هي ترجمة الأفكار إلى كلمات أي ذلك الحوار المقام بين الشخصيات المتحركة في التراجيديا و اللغة في التراجيديا يجب أن توافق الشخصيات التي تعبر عنها ، ومادامت التراجيديا أرقى و أكمل أنواع المسرح فلا بد من لغة مؤثرة كي تلعب دورها الهام في التأثير على الجماهير.⁵

6- الغناء : هو آخر عناصر التراجيديا ويقصد به أرسطو الغناء الذي تصاحبه الموسيقى أي الغناء الذي كانت تقدمه الجوقة المسرحية و يذهب إلى ضرورة ان يكون الدور الذي يلعبه الجوقة المسرحية جزء من الموضوع حتى لا يحس الجمهور أنه دخيل.¹

¹ - شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، مرجع سابق ص 20.

² - ينظر : النقد المسرحي عند اليونان ، عطية عامر ، مرجع سابق ، ص 130.

³ - شوقي ضيف ، ينظر في النقد الأدبي ، مرجع سابق، ص 23.

⁴ - ينظر : النقد المسرحي عند اليونان ، عطية عامر ، مرجع سابق ، ص 137 - 138.

⁵ - ينظر : النقد المسرحي عند اليونان ، عطية عامر ، مرجع سابق ، ص 135 - 136.

كما تحدث أيضا عن اجزاء التراجيديا وهي أربعة : البرولوج و الإيبيزود و الإكزود و غناء الجوقة المسرحية إضافة على ذلك يؤكد على ان تشمل كل تراجيديا على عقدة و حل لتلك العقدة ، كما نجد أن التراجيديا تتفرع بدورها إلى أربعة أنواع : التراجيديا المعقدة و البسيطة و المثيرة و الأخلاقية.²

ويشير أرسطو إلى ان الأسلوب ضروري لإثارة العواطف و أكد ان العناية به ضرورة حتمية ولم يهمل الإشارة إلى الجانب الجوهرى في دراسته للمأساة فذهب إلى ان القيمة النهائية هي في مقدرة الممثل او الفنان على التصوير وان الخطأ الذي يعزى إلى شيء عرفي في المأساة امر يمكن تجاوزه أما الخطأ الذي يقع في الفن فأمر لا يغتفر.³

كما يرى أرسطو أن للمسرح أهمية كبيرة حيث يمضي فيقول " إن المسرح يمكن أن يؤدس خدمة جلييلة للجمهور و بصفة خاصة الناس العاديين الذي يفتقرون إلى الصقل وانواع الموسيقى التي كان جريا بأفلاطون أن يخطرها في مدينته المثالية ينبغي ان يسمح بها مع هذا النوع من المشاهدين و إذا عبرنا عن الأمر بنجاحية لقلنا ان الناس العاطفيين يشعرون بأنهم أفضل بعد ان ينخرطون في البكاء".⁴

كما يرى أن المسرح يؤدي إلى إثارة الخوف و الشفقة فبذلك هو يؤدي إلى التطهير لكن هذا التطهير لا يؤثر في الفلاسفة لأنهم بعيدين عن التأثير و إنما يؤثر في الناس العاديين.

و إلى جانب التراجيدي التي احتلت مكانته عالية نجد نوع في آخر وهو الكوميديا التي لم تكن في أولها ذات شأن لما فيها من بذيء القول و فاحش المواقف و خشونة الروح مما ينفر عنها أصحاب الذوق المهذب و قد أشار أرسطو إلى انها تقوم على المحاكاة كالتراجيديا تماما إلا أن الشعراء يحاكون أما من هم أفضل أو أسوء ، وهذا هو لفارق الذي يميز المأساة عن الملهاة فالأولى تصور الأفراد أعلى من الواقع و الآخرون تصورهم أقل مما هم عليه في الواقع ، و في هذا المعنى يقول : " دني هويسمان : و الفرق بين المهزلة و المأساة متأت من أن الأولى تصور البشر أكثر عيوباً و الثانية أكثر فضائل".⁵

وقد استمدت الكوميديا منذ نشأتها الأولى موضوعاتها و تجاربها من واقع الحياة لاجل أن يقوم كاتبها بنقد ذلك الواقع من مساوئه و عيوبه الفعلية.

¹ - عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، مرجع سابق، ص 136 - 137.

² - محمد مندور ، الأدب وفنونه ، دار النهضة ، مصر للطبع و النشر ، الفجالة ، القاهرة ، 1974 ، ص 81.

³ - عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، مرجع سابق، ص 138 - 139 - 140.

⁴ - عبد الكريم عنيات ، إشراف جمال مفرج ، مذكرة ، قراءة نيتشه للفلسفة اليونانية ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في

الفلسفة ، 200 9 - 2010 ، ص 135 - 136.

⁵ - دني هويسمان ، علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسن ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، ط2 ، 1975 ، ص 42.

و الكوميديا حسب تفكير أرسطو : " تقليد لموضوع هزلي و كامل ذي طول مناسب في لغة مناسبة ، و أن يتم هذا التقليد بطريقة مسرحية لا سردية و ان يولد الضحك في النفوس". أو¹ بمعنى آخر هي " محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة ، ولكن ليس بالمعنى الكامل للسوء إذ ان المضحك ما هو لا فرع من فروع القبح ، فقوامها نوع من التقمص او القبح ليس مؤلما ولا هداما ، فالقناع الكوميدي قبيح مشوه و لكنه لا ينطوي على ألم".²

فموضوع الكوميديا إذن هو الهزل و تصوير الشخصيات المنحطة أخلاقيا لكنها لا تقدم جميع العيوب ، بل تقتصر على الجانب المضحك ، وهذا يعني الإنسان السيء لا يصلح للكوميديا لأن السيء لا يمكن ان يكون مادة للإضحك و إنما يتخذ الإضحك مادة له من بعض الأخطاء و من جانب القبح دون أن يصحبه ألم أو ضرر لأن الألم و الضرر يولد أن السقف وهو امر يليق بالتراجيديا و بعيد كل البعد عن الكوميديا التي تهدف إلى توليد الضحك في النفوس.

ومن الضروري الإشارة إلى ان الجزء المتعلق بالكوميديا في كتاب " فن الشعر" قد ضاع لذلك يمكن الظن ان أرسطو قد سار على المنهج نفسه الذي تبعه في معالجته للتراجيديا ، فالكوميديا محاكاة للحياة الإنسانية و إذا كانت التراجيديا تحاكي موضوعا جديا فإن الكوميديا تعالج موضوعا هزليا لأن الهزل أليق بما كي تصل إلى هدفها المحدد ثم لا بد أن يكون لها طول مناسب ، وهو أمر نابع من صميم العمل الفني ، كما يجب ان تكون لغة الكوميديا مناسبة تتماشى و طبيعة الموضوع الهزلي الذي تعالجه ، ثم إن المحاكاة في الكوميديا يجب أن تحدث بطريقة مسرحية لا سردية ، و أخيرا لا بد وأن تصل الكوميديا إلى هدفها الأساسي و المتمثل في توليد الضحك في النفوس قد يستطيع الفرد عن طريق ذلك التوليد أن يفرغ شحناته المكبوتة من الضحك ، فيحس حينها بلذة لأنه خلص نفسه من شيء مكبوت ولأنه عاد إلى حالة التوازن و لاشك في أن الهدف من ذلك هو هدف أخلاقي بالدرجة الأولى ، لأن الإنسان عند تخلصه من الزيادة المخزونة يمكنه السيطرة على نفسه و العيش في حالة من التعادل الطبيعي ثم إنه لو بقي يمكنه ان يتعرض لأزمات الضحك في أي وقت ولأي سبب و بذلك قد يتصرف تصؤفات غير لائقة و يصبح مصدرا لسخرية الآخرين منه.³

ويبدو أن هوميروس هو صاحب الفضل في التمهيد للكوميديا و قد أشار أرسطو إلى ذلك بقوله : " فهو اول من رسم معالم الملهاة لأنه حاكي الهزل بصورة درامية و المأساة بملاحمه و لها ظهرت المأساة و الملهاة أصبح الشعراء

¹ - عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، مرجع سابق، ص 151.

² - جيروم ستونليتز ، النقد الفني ، دراسة جمالية و فلسفية ، ص 500.

³ - عطية عامر ، ينظر " النقد المسرحي عد اليونان ، مرجع سابق، ص 152 - 153.

الذين اتخذوا أحد هذين النوعين وفقا لطباعهم الخاصة شعراء الملاه و العض الآخر شعراء مآسي بدلا من شعراء ملاحم لأن هذه الفروع الأدبية الأخيرة (المآسي كانت أجل و أعلى مقاما من الاولى (الملاهية)¹ . وبناء على ذلك يمكن الاستنتاج ان المحاكاة معرفة عند أرسطو فهي بما نورثه من لذة إنما هي امر فطري أخذ يرقى حتى ولد مسرح ارتجالا و ذلك قبل انقسامه إلى مأساة و ملهارة.

كما نجد أن أرسطو قد أعرض عن المسرح او الشعر الغنائي (الأوبرا) الذي يمثل طفولة المسرح لأنه كان نتيجة لعدم انسجام (انسجام الشعر الغنائي) مع مبدئه القائل : " إذا كانت المحاكاة هي جوهر المسرح فإن الفعل هو جوهر المحاكاة " أي ان هذا نوع من المسرح تفتقر إلى العنصر الجوهرى في المحاكاة الذي يميز الممثل عن المؤرخ.² فكما ذكرنا سابقا فإن جوهر المسرح عند أرسطو هو المحاكاة و هذا يعني ان الوزن و الإيقاع لا يصنع منهما مسرحا و إنما تصنعه محاكات المعاني الكلية ، كما يرى أن الفنون ترجع إلى أصل فلسفي واحد وهو المحاكاة . و إن كان موضوع المحاكاة يختلف تبعا لطبيعة الفن كالمسرح الذي يحاكي الأفعال و لهذا السبب نجد أرسطو يفصل المسرح الملحمي على الغنائي لأنه يحاكي جوهر الفعل الإنساني ولاسيما أن الفعل هو روح المسرح عنده.³ " ولا ريب ان محاكاة الفعل تجعل الممثل كائنا مبدعا لأن الفعل يمثل حركة الوجود البدائية و محاكاته أما هي ضروب من معرفته بيد أن هذه المعرفة جوهرية و شاملة من حيث تصورها لما يمكن أن يكون و ليس لما هو كائن ".⁴

ولقد وضع أرسطو مقياسا اختبر به صدق المحاكاة المسرحية فتوصل على ان هذا المقياس يتمثل في المتعة الدائمة التي يقدمها العمل الفني إلى المجتمع لا إلى مجرد المتعة التي يشعر بها الفنان أثناء قيامه بالمحاكاة و على هذا الأساس يكون للفن مهمته حيوية بالنسبة إلى المجتمع و هذه المهمة هي المتعة. وبالإضافة إلى كل ما سبق نجده ينشد الفن او المسرح الحقيقة إلا أنه يسمح للممثل أن يصور الحقيقة بحسب مقدرته الفنية و بحسب تصوره للممكن و المحتكل و المستحيل شريطة أن يبقى ضمن المؤلف و ألا يغادره لأنه إذا كانت المحاكاة متعلقة بالأفعال الإنسانية فإن التصوير الصادق لهذه الأفعال يبعد التمثيل عن الممثل ويجعل منه تعبيراً موضوعياً.⁵

¹ - أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ص 14.

² - محمد غانمي هلال ، فن الشعر ، ص 57.

³ - عصام قصبجي ، أصول النقد العربي القديم ، مرجع سابق ، ص 54.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 55.

⁵ - عصام قصبجي ، أصول النقد العربي القديم ، مرجع سابق ، ص 57.

• وظيفة المسرح :

لقد جعل أرسطو للتراجيديا هدفا أساسيا و اوليا هو الكترسيس Iharsis لكن من ملاحظ أنه لم يقدم مسرحا لهذه الكلمة يبين المعنى الحقيقي الذي يريده منها و لذلك اختلف النقاد في أصل معناها فذهب بعضهم بأنها كانت تعبير عند اليونان عن فكرة دينية و يظن آخرون أنها كانت تعبر عن معنى طبي هو التطعيم و معالجه الداء بالداء إلا أن المعنى الراجح أو المعروف هو أنها تؤدي معنى " التطهير" أو حالة التطهير" هي تلك الحالة التي تنصهر فيها الانفعالات بنسب متساوية ومن ثم تتحقق التوازنات للنفس الإنسانية و لذلك بإطلاق الزائد من الانفعالات او ايقاظ الخامد منها"¹

ومهما يكن من شيء فإن الكترسيس الذي تولده التراجيديا في النفس لا يتعلق إلا بعاطفتي الخوف و الشفقة و ذلك ما نجده في تعريف أرسطو لها و في حديثه عن الغاية التي تهدف إليها ، فهو يرى أن التراجيديا تخلص النفوس الإنسانية من بعض الاضطرابات النفسية التي تفرض سيطرتها على الأفراد و تجعلهم في حالة غير طبيعية و لتخلص من هذه الحالة لابد من معالجة هذه الاضطرابات النفسية ويرى أرسطو أن العلاج يكمن في التطمير العواطف المضطربة بنفس العواطف التي تتولد في النفس عن طريق عامل خارجي يولد ما في النفس المضطربة و هكذا التفاعل العواطف مع بعضها فيطرد الزائد منها و تعود النفس إلى حالة التوازن الطبيعي.

و الظاهر أن أرسطو يعطي مكانا خاصا لعاطفتي الخوف و الشفقة بين جميع العواطف التي تولد الاضطرابات النفسية لدى الأفراد ، كما يذهب إلى اعتبار التراجيديا أقدر الأنواع المسرحية على تخليص الإنسان من هاتين العاطفتين و ذلك لأنها تولد في نفس الإنسان و العودة به ، إلى حالة التوازن الطبيعي و في هذه الحالة يشعر الإنسان بالذة و الارتياح و يتولد الخوف من المشاهد الرهيبة التي تعرضها التراجيديا ، كما أن الشفقة تنتج من الشقاء الذي تقع فيه التراجيدية.²

إضافة إلى ذلك فإن البكاء في التراجيديا و الضحك في الكوميديا يصرفان العواطف المكبوتة و الزائدة ، ومن ثم يصبح المتلقي أكثر توازنا من الناحية الانفعالية و أكثر راحة و أشد قوة ، كما انه (أي المتلقي) يشعر بلذة وسرور من خلال المماثلة التي يجربها في ذهنه وهو يقارن ضمنا عذاب الشخص في التراجيديا مع عذابه هو ، وهمومهم مع همومه ، فنجد أن عذابه وهمومه أقل من عذابهم و همومهم فترتفع حينها معنوياته و يصبح أكثر قوة و قدرة على التصدي و المواجهة لحل مشاكله و تجاوزها.³

¹ - وفاء محمد إبراهيم ، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة ، مرجع سابق ، ص 30 - 31.

² - عطية عامر ، يمظر النقد المسرحي عند اليونان ، مرجع سابق ، ص 146.

³ - إيليا الحاوي ، في النقد و الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 2 ، 1986 ، ج 5 ، ص 48.

ويمكن الاستنتاج من خلال ما ذكر سابقا أن التطهير عند أرسطو يؤدي إلى التوازن الأخلاقي و من ثم فإن المسرح بنهض عنده بوظيفة أخلاقية و ليس كما يرى أفلاطون يفسد الأخلاق شريطة أن يكون للتراجيديا بناء خاص أي يشترط أن تتوفر في أحداثها و في شخصياتها و خاصة البطل مميزات معينة حتى تتحقق إثارة عاطفي الخوف و الشفقة فمثلا يجب أن تتوفر في البطل التراجيدي عدة شروط منها :

*- أن ينتمي إلى طبقة النبلاء كأن يكون أميرا أو ملكا ، لأن سقوط النبيل أشد وقعا في النفوس من سقوط العادي.

*- ألا يكون فاضلا بشكل مطلق ولا رذيلا بشكل مطلق لأن سقوط الفاضل يثير عاطفة الاشمئزاز لا عاطفة الشفقة ، كما أن سقوط الرذيل يثير عاطفة الرضا لا عاطفة الشفقة فعاطفة الشفقة تثار عندما تحل المصائب بإنسان لا يستحقها.

*- يجب أن ينتقل البطل من حالة السعادة إلى حالة الشقاء مثل " أوديب " .

*- سقوط البطل يجب أن يكون نتيجة ضعف في شخصيته (تسرع ، تردد)

*- يرى أرسطو أن النهايات غير السعيدة هي الأفضل أما الذوق الشعبي فيفضل مكافأة الخير و معاقبة الشرير.

*- تنمية عاطفتي الشفقة و الخوف يعتبر عملا فنيا إذا أنتج عن نمو الحكمة ذاتها مثلما اكتشف " أوديب " أخيرا أنه قتل أباه و تزوج أمه.¹

المبحث الثالث : المحاكاة عند هيقل :

إن اهتمام هيقل بالفن يرجع إلى اهتمام الحركة الرومانتيكية التي تأثر بها التاريخ الذي اعتبره جزء من عملية الإبداع الفني ذاتها يدرك فيها الفنان الفن بوصفه نظاما شاملا له قيمة مكانته بحيث تظهر آثار الفن هنا جامعة و منظمة بين الماضي و الحاضر وهنا نجد هيقل يقارن بين الأعمال الفنية في العصر البوطولي hecoic age مثل أعمال هوميروس بأعمال شكسبير لكي يحاول أن يصيغ فلسفة في تاريخ الفن وتطوره.

يرى هيقل أن الفن يقوم بمهمة مزدوجة إذ يقدم لنا تحليلا حضاريا لتاريخ الفن من ناحية و يستخدم هذا التحليل الحضاري في رصد المظاهر و الأشكال المختلفة لتطور الفن منذ بداياته الأولى من ناحية أخرى ومن هنا فإن هيقل " يربط بين سيادة نوع ما من الفنون بالحقبة التاريخية التي تعبر عن هذا الفن ويعبر هذا الفن بدوره عنها ومن هنا يمكن القول إن تاريخ الفن هو التمثيل الحسي لتاريخ الوعي وتطوره عند هيقل.

كما يرى هيقل أن المرحلة الرومانتيكية هي التي عبرت عن الشعر و الموسيقى و المسرح .

¹- شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 20.

كما أن التطور الذي يقدمه هيقل لفن المسرح " أساسا هو تطور عقلي أو تطور منطقي وهو بما هو كذلك لا علاقة له بالزمان لأنه يركز في فلسفة تاريخ الفن و تطوره إلى فكرة منطقية أصيلة في نسقه الفلسفي العام و هي قضية " وحدة المضمون و الشكل " content and form لأن العلاقة بين الشكل و المضمون هي التي تحدد أنماط الفن الثلاثة فهيقبل يرى أنه من المحال الفصل بين المضمون و الشكل لأن مضمون القصيدة مثلا هو الذي يعين شكلها و الشكل هو المضمون وهما في وحدة واحدة".

هيقبل :

إن موقع هيقبل من المسرح هو في السلالة الأمثلية idealisme الأفلاطونية بدون ريب وهو يقول ذلك بوضوح "إن مظهر تدنت قيمته بسبب المحسوس ، فالمظاهر هي دائما خادعة لأنها لا تتيح لنا سوى رؤية القسم الأكثر سطحية من شيء ما ولأنها لا تتوقف عن التغيير" .

ومن هنا يميز بين ثلاث مستويات مواقع مستوى الفكرة التي هي فكرة الجوهر التي تتجه إليه الحاجات المادية (الجمهورية ، الكتاب العاشر) سريرا وهكذا لكي ينتج مثبتين على فكرة السرير الذي يعطيه تمثيلا mimésis . و المستوى الثاني هو أن الحاجات المتولدة التي هي وقتية و تحتاج إل سبب كي تحمل إلى الوجود .

أما المستوى الثالث فهو المظهر كمظهر أي ما تبينه الصورة المرسومة للحاجة التي تسعى عن طريق خداع العين إلى خلق الوهم الذي تعتبره نموذجها ومن هنا فالفن التمثيلي تتضائل قيمته في نظر الحقيقة . ص 22.¹ وينجم عن ذلك أن " المسرح يوهم بدرجة أقل عن الواقع المحسوس المباشر لانه يتمثل محسوس لا يدع ذاته ينحصر في المحسوس كالإظهار erscheinung الظاهرة أو الظهور لا المظهر المجرد بقدره روحية.

كما يقول في موضع آخر " ان الفن التمثيلي يجعلنا نستششق شيئا ما يجاوز المظهر .

ومن هذه الفرضيات تظهر لنا نتيجة أولى وهو أن التمثيل الفني أي في الواقع لا يمن ان ننظر إليه إلا في ظل ما كان يسميه الإغريق memésis التي ترجمت في الغالب إلى تقليد وبكلمة تمثيل اليوم و الحججة البسيطة " ومن الحجج الدالة على ذلك نجد :

إن الفن في توفه إلى منافسة الطبيعة عن طريق التقليد سوف يبقى دائما في مستوى أدنى من الطبيعة و يمكن أن يقارن بدوره بذلت جهودا أن تساوي القبل".

الإظهار apparaitre , erscheinen هو مفهوم ضروري لفهم تظاهر الانطولوجيا للفن عند هيقبل فهو الحركة التي بموجبها يأخذ محتوى الروحي جوهر ما شكلا حساسا يأخذ صورة و الظهور إذن هو الحركة التي يمكن

¹- فريدريك هيقبل ، محاضرات عن الفن الجميل و علم الجمال ، الحلقة 01 ، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مكتبة ،

أن ندعوها مدلولاً شرط أن لا يغيب عن النظر أن الصورة التي يمكن صاحب المحتوى الروحي لا يمكن أن تكون كيفية

الروح esprit gest : إن هذا مفهوم عند هيجل بمعناه المطلق وهو يتجاوز حدود ضمير الفرد فهي التي تغدوا إلى تحقيق ذاتها فعلياً في العالم فهي حرية مفهومة و ليست ممارسة قدرية و إنما هي تحقيق للعقلاني¹.

2- إن الفنان في سعيه إلى مساواة الطبيعة كما يفعل أحياناً يهدف إلى عرض مهاراته و على ذلك فإن كل أداة تقنية سبقته مثلاً وبشكل أحص آلة علمية تجلب به سروراً أكثر لأنه عمله الخاص به و ليس تقليداً .

3- "إن التمثيل الذي يصل إلى نتاج مادي يستمد بالتأكيد قسماً من ضرورة من الطبيعة فالإنجاز ليس أعجوبة على الفنان أن يدرس الطبيعة".

ومن هنا فإن هذه الأوضاع تتناقض فيما بينما في السعي التقليدي إلى تأسيس موضوعية الفن و الجميل مادياً أي تقليص نشاط الفن إلى مجرد إجراء و حرمان الفن من حرته .

إن هذه المفاهيم التي تحاول إخضاع المسرح لقاعدة التقليد هي مرفوضة ككله باسم الفن و الفلسفة لأن هذا النقد لفرضية التقليد هو من وجهة النظر الفلسفية التعبير عن مفهوم هيجل للواقع الاجتماعي فالتقليد mimesis و الواقع الفعلي wirklichkeit يستعدان ذاتيهما بالتبادل " فالتفكير في العمل الفني في نموذج الذي يتسامى به و الذي بكونه هذا النشاط الذي بالاستناد إليه تستولي الروح على المادة و تتعرف إلى نفسها خارج ذاتها" فالفن عند هيجل لا يمكن التفكير في ظل فئة التقليد لأنه معترف به كمكان لتجربة ماورائية ممكنة كإظهار اللامتناهي في المتناهي.

• أقسام المسرح عند هيجل :

الملحمة : هي المصير أو الضرورة الخارجية و مجردة تفرض فسها على الأبطال و حتى الآلهة و الذات الفريدة تمحي أمام القصة التي يسردها.

المأساة : تجمع بين العنصرين المبعثرين في الملحمة الهادي و العمل و يتجسد البطل إحدى القدرتين الجوهريتين للعالم الأخلاقي في القانون الإلهي والقانون البشري العائلة و الدولة و يعد العمل بالتعارض بين مبدأ و جهل آخر و النزاع المأساوي هو يشكل بحيث يكون البطلان فيه على خطأ أو على صواب كلاهما على حد سواء ويؤمن المشتري Jupiter كصورة للمادة وحدة المبدأين التوفيق بين الضدين مروراً بالنسيان نسيان الموت أو غفران الجريمة

¹ - محاضرات عن الفن ، جميل ، مرجع سابق ، ص 20 24.

فمثل أوديب بوصفه بطلا التراجيديا يقبل أباه و يتزوج أمه فهذا ابتزاز لنا مستويات الصراع المأساوي الذي يقدمه البطل التراجيدي.

الملهاة : هي انتصار الذات التي تؤكد تفوقها بقدرتها على ان تذيب في الضحك المتناقضات الجوهرية. وبين التراجيديا و الكوميديا يوجد نوع ثالث من الدراما كان يطلق عليه اسم الساتورية stavis وهي مسرحية كان العمل فيها رصينا و جديا و تعامل الجوقة " الكورس " chorus الساتيرات بطريقة كوميديا و مثلها مسرحية " الكيكلوبس لبوريديس و يذكر هيقل مثال مسرحية أمفيتر بونيس لبلاوطس plautus و يعتبر تداخل المأساة الملهاة هو السمة المميزة للدراما الحديثة أو المسرحية الاجتماعي.

● الإنسان و الدراما الحديثة :

لقد أخذت الدراما الحديثة تعالج مشاكل الإنسان العادي باعتبار أن القوة المكونة للمجتمع الذي نعيش فيه و ذلك لان التطور الإنساني العام حتم أن تصح الدراما معبرة عن الشكل الاجتماعي الذي يسود المجتمع بحيث أصبح الكاتب الدرامي لا يستطيع أن ينكر بأي حال من الأحوال الجذب و الصراع و التأثير في الإنسان كموجود في هذا المجتمع و كفرد فيه وهذه الحقيقة تاريخية خالدة منذ بدء البشرية فلوم أن كان الإنسان يعيش أيام اليونان و ليس حوله تلك التعقيدات التي نعيش فيها اليوم كان يؤمن بعقيدة معينة ديانة يقسم بها كل شيء حوله كان ذلك هو القضاء و القدر وعندئذ ظهرت التراجيديا بالمفهوم اليوناني الذي كان البطل فيها يصارع القدر كقوة مسيطرة جبرية أما عن استتار مجتمع و انه هو الوحيد المسؤول عن مصيره و عندئذ انتقل الصراع إلى داخل النفس الإنسانية ليرى إلى أي حد يستطيع الإنسان أن يسيطر و على تلك النفس التي تؤدي به إن لم يكبح بملاحها. لقد أصبح البطل هنا مسؤولا عن مصيره بإرادته ووعي عكس أوديب الذي حاول الفرار من القدر كي لا يقع فيها أعداه له فإذا له على الرغم من ذلك يقع في الجريمة المرسومة و المعدة له الأمر الذي يجعلنا تتعاطف بالمفهوم الأرسطي معه.

ثم يحكم التطور التاريخي أصبح البطل ضد مجتمعه فالصراع مازال قائما لأنه لب الدراما لكنه انتقل من ميدانه إلى آخر من قوى دينية إلى قوى اجتماعية أو نفسية و نحن أن شئنا أن نعلل ذلك فإن الأمر يرجع إلى الروح العامة التي تسود المجتمعات الحديثة تختلف عن الروح التي كانت في المجتمع اليوناني ، فالفرد في أيامهم كان يقيم تبعا لوضعه الاجتماعي و ح سب طبقته حيث كانت الأرسقراطية صاحبة السلطة لذلك كان المشاهد ينظر إلى الشخصية النبيلة و العظيمة على أنها رمز للأمة بأسرها (إذا كانت ملكا) و أن وزنها مغزى لرفعتها و أما اليوم وحيث لم يعد الملوك هو أصحاب الحول و الطول في بلادهم تلاشت بالضرورة تلك الفكرة التي كانت تذهب إلى أن مصائر الرعية ترتبط بمصير ملكها.

وذلك الأمر الذي كان لابد أن يصدر عنهم بحكم وضعهم الاجتماعي حيث كان تاريخ مجتمعاتهم سير وقصص أولئك الأمراء و الأبطال و الملوك أما طبقات الأخرى فلم يكن لها وجود .

أما اليوم قد أخذ المسرح تبعا للتطور السياسي و الاجتماعي مكانته الشعبية و أصبح يعبر عن الحالة الانفعالية للمشاهد العادي فإنه مستحيل تحقيق الهدف التراجيدي القديم.

يقول هيقل " أن الفن بصفة عامة لا يزال ينتمي بالأحرى إلى الانغمار في الروح.

ويقول في موضع آخر " إن الفن هو وسط بين العقل و الإحساس فهو وسيط تصالحي لهذه العناصر المتعارفة في فجاجيتها الشديدة و في تناقضها و بجاني هذا يمكن القول أن الفن لا يكون أكثر جدارة بالمنافسة العمية فهو بروج للكسل و العبث ، وإن الوسيلة التي يستخدمها لهذا الغرض تكون هي الخداع".

ومن هنا نفهم أن المسرح لدى هيقل هو خداع ولا يمثل أية حقيقة للواقع لأنه ليس إلا لعباد يعث على البهجة و حتى لو كان المسرح يسعى إلى غايات أكثر جدية فإنه لا يزال يتناقض مع طبيعته و هنا يقول هيقل " إن الفن ليس إلا لعبا وبين معتاد يعث على البهجة و حتى ولو كان يسعى إلى أنه بصفة عامة ليس إلا خادما لكلا الأمرين اللعب و هذه الغايات وكما أنه ملائم لعنصر وجوده و تسلية لتأثيراته أنه يستطيع أن لا يستنفع لذاته إلا الخداع .

فالإنتاج الفني الانساني في نظر هيقل هو أدنى من نتاج الطبيعة و ذلك لأن العمل الفني ليس فيه شعور في ذاته و ليس من خلال الارتقائية منظور إليه كموضوع خارجي يعد ميتا الإنسان معتاد على تقييم الحي أعلى من الميت فالعمل الفني ليست له حياة وحركة في ذاته لأن ما هو موجود في الطبيعة بينما العمل المسرحي يجرر مظهر الحياة و حسب على سطحية و في الداخل نجد فكرة يجري التغيير عنها في حديث .

وبالتالي فإن هذا العمل الموجود هو شيء وفي متلاش و متغير.

مبدأ محاكاة الطبيعة فبمقتضى هذه النظرة فإن المحاكاة باعتبارها وسيلة لنسخ الأشكال الطبيعية على نحو ما هي عليه على نحو يتطابق معها تطابقا تاما يفترض فيها أنها تشكل غرض المسرح وهدفه و إن نجاح التصوير بما يتطابق مع الطبيعة مفترض فيه أنه قادر الإشباع أو الرضا التام.

ومن هنا فإن هذا التعريف لا يحتوي لأول وهلة إلا على الهدف الصوري المخض من أي شيء الذي يوجد من قبل في العالم الخارجي و الطريقة التي توجد بها هناك هو الآن ستجري صناعته مرة أخرى كنسخة و كذلك أن الإنسان يستطيع أن يستخدم الوسيلة حسبما يريد غير ان هذا التكرار يمكن رؤية على أنه عمل زائد لأن العروض المسرحية تظهر على نحو محاكي فالشؤون الإنسانية و المناظر الطبيعية هي أمور تملكها على نحو ضيق أو اوسع ومن هنا يمكن القول أن هذا الجهد يعد لعبة بينها .

ومن هنا يمكن القول أن المسرح قاصر في وسيلته على التصوير و لا يستطيع أن ينتج سوى خداعات أحادية الجانب.¹

• العناصر الأساسية للمسرح عند هيجل :

يناقش هيجل العناصر الأساسية التي أوردها أرسطو في كتابه فن الشعر " حول وحدة الزمان ووحدة المكان ، ووحدة الحدث ويحدد موقفه منها فبالنسبة لوحدة المكان فيقول " إن أرسطو لم يذكر شيئاً عن وحدة المكان ولم يتقيد اسخيلوس بمبدأ وحدة المكان فمسرحية ربات الغضب " لاسخيلوس تدور بعض أحداثها في معبد أبولون و البعض الآخر في معبد أشين " ويرى هيجل أن المكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه ولكن مع مراعاة عدم التشتيت

الجمهور بكثرة الأماكن المختلفة وهو هنا " يقف موقفاً وسطاً بين كثرة تبديل المكان و بين الدراما الإغريقية التي كان العرف السائد فيها أن يكون المكان واحداً أو ثانياً " .

أما بالنسبة لوحدة الزمان فلقد كان الإغريق يفضلون أن يكون الزمن معين ويرى أنه ليس من الضروري التعرض للأحداث كلها فلقد كان سائد لديهم أن العمل المسرحي لا يتجاوز وزنها يوم واحد ويرى هيجل أنه يمكن عدم التقيد بوحدة الزمان و بنسبة لوحدة الحدث فيقول أرسطو في هذا الشأن " يجب أن تدور حول فعل واحد تام في ذاته وكامل وله بداية ووسطه ونهاية و كأنه كائن حي واحد متكامل في ذاته و بهذا يمكنها أن تحدث المتعة الصحيحة الخاصة بها" .

وينفق هيجل مع ما قاله أرسطو فيرى أن وحدة الفعل لا يمكن انتهاكها و إنما يختار على الفنان فقط ما يساهم في إبراز الجوهرية و الكلي الذي يوصل العمل إلى ذروته .

أسباب تراجع المسرح عند هيجل :

يرى هيجل أن أهم أسباب تراجع المسرح و انحلال الفن بصفة عامة هو وقوعه في المحاكاة الذاتية للواقع الخارجي " فمهما كان هذا الواقع تافهاً ونثرياً فيحاول الفن إضفاء الطابع النبيل على كل الأشياء العادية الموجودة في الواقع الراهن " ومن هنا لقد تم إنتاج أعمال فنية تعود إلى الطبيعة و تعتمد على الوصف .

ففي الفكاهة humour أو الملهة مثلاً يرى هيجل بأن هدف الفنان هناك لا يكون تقديم شكل فني مكتمل يعبر عن مضمون موضوعي و إنما الهدف هو إبراز مدى حقه روح الفنان و لذلك بترك الفنان ذاته في العمل الفني.²

¹ - فريدريك هيجل ، محاضرات عن الفن الجميل و علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 83 - 85 .

² - فلسفة هيجل ، عبد الفتاح ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1980 ص 228 231 .

في العمل الفني تجمع بين الأشياء الغربية ليثير الكوميديا " ويلغي في الوقت نفسه التلاحم المستقر للأشياء و لذلك يصبح التمثيل الفني لعبا بالأشياء و تشويها و قلبا للموضوعات و نتيجة لهذا فكثير ما يقع الفنان في التسطيع إذا ترك القيادة لسخرية على حساب الموضوع الذي يتناوله "

ولا يعني هذا رفض هيقل للفكاهة لكنه يميز بين الفكاهة التي تؤدي إلى التسطيع وبين الفكاهة كما نظر إليها فلاسفة آخرون أمثال شيشرون التي تخدم العمل الفني لأنه ليس فيها غلوا و لا إسراف.

المحاكاة كهدف من أهداف المسرح :

يرى هيقل أن المحاكاة تمثل هدف المسرح و أن المسرح يقوم بالتالي على تقليد أمين لها هو موجود أصلا و هذا معناه حرمان الفن من حريته من مقدرته على التغيير على الجمال لان الإنسان داخل المسرح قد يجد في نفسه دافعا إلى إنتاج ظواهر مثلما تنتج الطبيعة أشكالا لها لكن مثل هذا الدافع لا يمكن أن يكون إلا ذاتيا محضا إذ لا رغبة للإنسان في هذه الحال إلا في إظهار مهارته وبراعته دون الاهتمام بالقيمة الموضوعية لما ينوي إنتاجه و بالتالي أن هذا النتاج يستمد قيمته مضمونة بقدر ما يصدر هذا المضمون عن الروح أما مادام الإنسان يحاكي و يقلد فإنه لا يتخطى حدود الطبيعي بينما المفروض في مضمون أن يكون من طبيعة روحية على أن محاكاة الفن للطبيعة لها قيمتها و أهميتها .

كما يرى هيقل كذلك أن التمثيل أو التقليد ليس كاملا كمال التكوين الطبيعي و الحال ان يجعل هذه التمثيل شديدة النقص و نائية البعد عن الكمال هو افتقارها للروحية "

لأن تعبير الروحية حسب هيقل هو الذي يقترض فيه أن يسيطر على الكل فعندما نريد تثبيت أشكال حسية يكون واجب علينا تأكيد التقيد بالطبيعة لأنه أمر بالغ الأهمية في المحاكاة .

الدراما الحديثة بين المأساة و الملهاة :

يوجد نوع ثالث من المسرح يجمع بين مبادئ المأساة و الملهاة و تتخذ فيه عناصر التراجيديا و الكوميديا وكان يطلق على هذا النوع من ادراما اسم الساتورية stayrs وهي مسرحية كان العمل فيها رضيا وجديا وتعامل الجوقة (الكورس) الساتيرات بطريقة كوميدية و مثالها مسرحية الكيكلوبي ليوربيديس ويذكر هيقل مثال مسرحية امفيتريونس لبلاوطس ploutus لعر لا شيء كوميدي و يعتبر تداخل المأساة و الكوميديا هو السمة المميزة للدراما الحديثة .

وأهم ما يميز الدراما الإغريقية عن الدراما الحديثة هو استخدامها للجوقة " الكورس" و الجوقة الإغريقية لا تشارك في الأحداث الدرامية و إنما تمثل دور التفكير العادي ويروي هيقل وأن الشخصيات الفاعلة المنهمكة في السعي وراء اهدافها الخاصة كانت تتلقى من الجوقة أحكاما بصدد قيمتها وصفاتها ولهذا كانت الجوقة بالنسبة للجمهور

ممثلا موضوعيا لأرائه فيها يجري أمامه" وهذا يعني أن الجوقة كانت تمثل الوعي الجوهرى أو الأعلى و تمثل الجوهر الفعلي للحياة فهي تكتفي بالتعبير النظري عن حكمها .

لكن ما يتقص الأعمال المتولدة عن المحاكاة عند هيقل ليس شيئا ثانويا و غنما سىء أساسى وهو الروحى لأنه حسب هيقل نية محاكاة الطبيعة هي بالأصل ذات طابع روحى .

ومن هنا يمكن القول أن الطبيعى لا يجوز أن يكون القاعدة القانون الأعلى للتمثيل الفنى لان العمل الفنى يبدو و كأنه يقتبس مضمونه من العالم الحسى مما هو مباشر من معطيات الطبيعة أو المواقف الإنسانية لأن العمل الفنى مجرد محاكاة صرف للطبيعة لأن هذه المحاكاة هي المقصد الرئيسى بل الوجد للمسرح مما يجعل من محاكاة هدف الفن ككل و المسرح بصفة خاصة بحيث حكمت عليه بالتراجع و الزوال .¹

المبحث الرابع : المحاكاة عند نيتشه

يرى نيتشه أن مولد المأساة من روح الموسيقى فعندما ظهر كتابه الأول " مولد المأساة" لم ينجح إلا فى عزلته عن الحياة الأكاديمية القائمة و النظرة الوحيدة إليه كانت التعليق الآتى " أى شخص يكتب كتابا كهذا ، فإنه يكون قد انتهى كباحث" ، ومن السهل ان نرى لماذا ذم زملائه هذا الكتاب ورفضوه طالما أنه يفوض القسمة التقليدية بين الخطاب الفلسفى العقلى و التعبير الفنى الخلاق و هي القسمة العزيزة على التراث العقلى الغربى أما هذا العمل الطموح فهو بشكل مثير يسعى إلى تقييم .

• أصل المأساة اليونانية الكلاسيكية :

2- قسمة ثنائية أساسية فى الثقافة و الفكر البشرى بين التجربة العقلية و التجربة البشرية .

3- لماذا كان الشكل الجمالى للحياة أساسيا بينما كان الشكل العقلى ثانويا ؟

4- لهذا كانت الثقافة الحديثة مريضة وكيف يمكن إحيائها ؟

فانيتشه لم يحصر أسلوبه فى نطاق التعبير العقلى المعتدل بل على العكس فقد هز بعنف القفص الحديدى للغة فقد كان يؤمن مثل الشاعر شلر " أن هناك ميلا موسيقيا معيننا للذهب يظهر أولا ثم تعقبه بعد ذلك الفكرة المسرحية" .

يرى نيتشه أن ويقول " إن المأساة شكل جديد من الوعي الجمالى" لبشير إلى أن النظرة المأساوية إلى الحياة ليست طريقة من طرف التفكير فى العالم و إنما هي بالدرجة الأولى طريقة لإدراك العالم و الموسيقى وحدها هي التي تستطيع ان تقودنا إلى هذا الإدراك ، لأن الروح الديونيسوسى فى الموسيقى يجعلنا نتحقق من أن كل شيء ولد

¹ - هيقل مدخل إلى علم الجمال ، فكرة الجمال ، مرجع سابق ، ص 43-45.

لابد أن يستبعد لمواجهة مصيره المؤلم في التفكك و الانحلال وهو يضطرننا أن نحدق في الوجوه المرعب للفرد ومع ذلك دون ان تتحول إلى حجر بهذه الرؤية.¹

كما يرى نيتشه أن الرؤية الجمالية الأساسية لعالم ديونيسوس البدائي الهيلينية المتأخرة التي وصلت إلى قمته عند سقراط " أنا أرفض كل فن على أنه محاكاة ثانية للحقيقة بديل زائف للحياة ذاتها " و عن طريق تلميذة أفلاطون سوف تعود فلسفة الغريبة لمدة ألفي سنة.

فلا شك أن يجربنا نيتشه أن الوعي الحديث مريض " ويرتد الفن لإلى مجرد المتعة و التسلية و تسيطر عليه مفاهيم فارغة.

ولقد وجد نيتشه أفضل مثال معاصر للرؤية المساوية في أوبرا صديقة ريتشارد فأجيز حيث أخبره فاجنر أن كتاب " مولد المأساة" هو أفضل كتاب قرأه في حياته حيث قال نيتشه " إن مذهب فأجيز سوف يخلق الثقافة الألمانية من جديد يتناسب تماما مع طموحاتها التي اعلم من أجلها .

ولقد دعم نيتشه في البداية تماما المثل الأعلى للمسرح القومي للفنون في باروويت bayreuth*² وكرس وقتا كبيرا و نشاطا جما للمشروع و في مقاله ريتشارد في بايرويت بشر بمركب جديد للفن اليوناني مخلص الثقافة الجرمانية .

ومع ظهور " بارسينال" لفاجنر* كانت علاقة نيتشه بصديقه السابق تكاد تكون قد انتهت تقريبا لأن فاجنر هنا يتبقى الرمزية الدينية و دماء المسيح تفتدي العالم و تخلصه حيث يقول نيتشه " إن فن فاجنر مريض و المشكلات التي يعرضها على المسرح هي مشكلات هستيريا ومعرض للأباطيل " .

يرى نيتشه أن المسرح يحاكي الواقع بالدرجة الأولى وهذا واضح في كتابه الاول " مولد التراجيديا من روح الموسيقى"

حيث يعلن نيتشه هنا تصور الأساسي للفن و الفكر أما التراجيديا بمعناها الخاص فتعني مأساة حزينة أو شيء مرعب أما نيتشه فيرفض كل هذه المفاهيم العامة و حتى المفاهيم الفلسفية التي وضعها فلاسفة اليونان ذاتهم و يعلن بعبارة فاصلة " أنا اول من اكتشف التراجيدي".¹

¹ - أقدم لك نيتشه ، تأليف لورانس جين كيتي شين ، تر: إمام عبد الفتاح ، إمام المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2002 ، د.ط، ص 23.26

² - مدينة في ولاية بفاريا حيث شيد لود فيج الثاني مسرحا خاصا لأداء مسرحيات ريتشارد فاجنر .

³ - دراما موسيقية جديدة مأخوذة من أسطورة جرمانية قديمة .

• الهدف و الغرض من الفن التراجيدي :

إن الهدف حسب نيتشه رفض المدلول الأخلاقي للحياة و بهذا الرفض فقط يمكن الحديث عن قيام الفن التراجيدي أو النظرة المساوية للحياة و هذا ما استطاع سوفوكليس أن يبلغه لنا عن طريق شخصية " أوديب " فرغم الخطيئة التي ارتكبتها و العذاب الذي عاشه بقية حياته إلا ان صورة أوديب بقيت في أذهان اليونان و غير اليونان إلى يومنا هذا لأن الرجل النبيل لا يرتكب إثما ومن خلال أعماله يمكن تدمير كل القوانين بل كل عالم القيم الأخلاقية .

إن التراجيديا تهدف إلى إسقاط كل ما يعانىه الإنسان من العذاب و الحفاظ على الأساطير اليونانية القديمة كما لها دور أساسي في تناقل التراث الشفهي الذي خلقه الشعراء الأوائل خاصة هوميروس و هوزيود .

إن التراجيديا تجعل من المدنسات التي يرتكبها الإنسان لها قيمة ومنه جعلت المأساة اختراعاً فنياً من أجل تجاوز الشعور بالذنب و الخطيئة بحيث يؤدي هذا التجاوز إلى إقبال على الحياة وحبها .

و يلخص نيتشه معنى التراجيديا في قوله " أنها فن تأكيد الحياة " كما نجد أن نيتشه يناصر ديونيسيوس على حساب أبولون كما انه جعل الفن في شكله الشعري و المسرحي يعبر عن الفهم التراجيدي للوجود فإن هناك من الفلاسفة من ساروا على نفس المنهج و عبروا عن الطابع المساوي للوجود بالضرية فلسفية.²

• الجدل بين أبولون وديونيسيوس في تراجيديا باعتبارهم قطبين للمعرفة :

إن نيتشه لا يجعل للتراجيديا الإغريقية قطبا واحدا بل جعل لها قطبين مختلفين وهما ديونيسيوس و أبولون وهو إزدواج يفيد التعارض بين الصوفي الذوقي و العقلي البرهاني فالديونيسيوس يعبر عن اللذة و الألم و يعبر عن ذوبان الإنسان في الطبيعة أما الأبولوني فهو يحرر الإنسان من كل إندفاعاته المتوحشة ويجعله متوازنا و منسجما ، إن التراجيديا كعمل فني مسرحي إذن وليدة قوتين هما القوة الديونيسوسية و الأبولونية الحاملة .

بحيث يرو ان الفن يستمد مقومات نموه من هذه الثنائية فنحن مدينون بالنسبة لإلهي الفن ديونيسيوس و أبولون بمعرفتنا كما نجد أن هناك تعارض هائلا في العالم الإغريقي فيما يتعلق بالجذور و الأهداف فهما يلتقيان إلا عند عبارة " الفن " فقط وهذا ما أنتج لنا التراجيديا الأتيكية .

فقد رأى الإغريقيون أن أبولو بالنسبة لهم إله كل القوى البلاستيكية و إله العرافة ومن الناحية الاستباقية " إله النور " ويقترّب من¹ الوهم الجميل للعالم الداخلي للفتازيا عن الحقيقة السامية التكامل بين هذه الحالات بمقابلتها

¹ - أقدم لك نيتشه ، تأليف لورنتي جين كيتي شين ، تر : إمام عبد الفتاح إمام المجلس الأعلى للثقافة ، مرجع سابق ، ص

² - والتر كاوفمان ، الفلسفة و التراجيديا ، مرجع سابق ، ص 187 - 189.

مع الواقع اليومي الغير مفهوم فهما جيدا لأن الوهم يمكن أن يخدعنا و ان الواقع فعلي لذلك نحن بحاجة إلى التحرر

على ما ذا يعبر الفن التراجيدي عند نيتشه؟ وما هو الغرض من هذا التعبير؟

إن فن المأساة حسب نيتشه يعبر عن أهم سؤال للفلسفة وهو السؤال المرتبط بـ " معنى الوجود" فالإنسان اليوناني اكتشف أن الوجود شيء رهيب وعبثي بمعنى أن التراجيدي مرتبط بالإحساس المرعب لكن هذا الرعب لا يعمي التخلي عن الحياة بقدر ما يعني تحمل المعاناة باعتبارها لذة فالتراجيديا بالمعنى النيتشواوي هو ضد الاستلهاام و الاعتزال.

أن نيتشه يهدف إلى تبرير طبيعة الوجود بحيث اتخذ الفن كوسيلة للتبرير عن ذلك .

إن الفن المأساوي هو الفن الذي يقول " نعم" لكل ما هو إشكالي وفضيع لأنه يعلم الإنسان عدم التوفيق أو العودة إلى الوراء و الوسيلة التي تحقق ذلك هو الفن لأنه تجاوز الواقع كما هو موجود لذا يقول " الحياة لا تكون ممكنة إلا بفضل أوهام الفن فنحن نملك الفن بمهدف ألا نموت مم الحقيقة" هذا هو السبب الذي جعل نيتشه يعتبر الفن هو أحسن وسيلة لمواجهة هذا الوجود المأساوي المستعلق على فهم الإنسان إن الأسئلة التي تطرحها التراجيديا هي أسئلة لا يمكن الإجابة عنها بمنطق العقل إنها أحجيات ومعضلات و الحل الوحيد يكمن في الجانب الفني لأنه يجب الحياة للإنسان من خلال تزويد حقيقة هذه الحياة لكي تصبح مقبولة لدى الإنسان و يشعر بالإنجذاب نحوها فالإنسان التراجيدي يقبل بالحياة بكل ما فيها من مظاهر القسوة لأن الفن هو الذي يجعل الحياة سهلة وتحب أن تعاش².

● أهمية التراجيديا بالنسبة لنيتشه :

إن التراجيديا حسب نيتشه تقوم بدور تطويري من خلال ما تقدمه لنا من غذاء فكري فيما يتعلق بقضايا معينة كالشعور بالطمأنينة و الثقة بالنفس كما ان تعمل على التخليص و تطهيرنا من مشاعر الشفقة و الرعب أو عن طريقها معا .

إم اليونانيون في عصر هوميروس كانوا يعيشون ليحققوا متعة الآلهة حيث يقول " إن الدافع عينه الذي يقف وراء وجود الفن (الأبولوني) ومن أجل استكمال الوجود وتمجيده هو الذي أوجد عالم الاوليبي الذي لعب دور المرأة لتجلي صفحتها الإرادة الهيكلية " و لأن الآلهى يستمتعون بمشهد الرجال و هم يتعذبون أشد العذاب فإن النبلاء من الرجال يتوقون إلى فرض ما يلي : " إن أسوء ما هنالك بالنسبة للرجال هو ان يموتوا على الفور أما ثاني أسوء

¹ - المرجع نفسه ، ص 20-21.

² - عبد الكريم عنيات ، نيتشه و الإغريق ، مرجع سابق ، ص 58 - 60.

شيء فهو أن يموتوا على أي حال" وهنا يسارع نيتشه للاستنجد بالحديث عن بكاء أخيل و تفجعه على قصر فسحة الحياة و إن هذه الطريقة في الجدل تعبير قاتل لنيتشه وهنا تكمن طبيعة رفضنا لها فإنها توضح آلة ليس من العدم قبول نيتشه لأبولو كما يؤكد نيتشه أن للفن غاية كبرى تتمثل في إدراك الوجود الإنساني و استعادة الذات الإنسانية عن طريق الوهم وهنا يقول نيتشه " كلما ازداد إدراكي لهذه الدوافع الكلية القدرة، الدوافع الطبيعية الكامنة وراء الفن و اكتشافني أنه يكمن فيها عن طريق الوهم يتنامى لدي الشعور بأنني مكره على الخروج بالاستنتاج الميتافيزيقي الذي يقول إن الموجود فعلا الواحدية الأزلية " وهذا الموجود أيضا في حاجة إلى الوهم لكي يمكن استعادته بصورة ثانية .

إن الجانب الأبولي في الفن معادل للوهم وبالتالي فإن الأحلام " وهم الوهم " و الأوهام غير ثابتة ولهذا كان مجتمعنا يعاني من حالة عدم الاستقرار في البحث عن الحقيقة كالمجتمع اليوناني قديم¹. وبالتالي " فإن اليونانيون قد استخدموا كل الوسائل ليقاوموا الفعل الأولي للصور التي تثير الخوف و الشفقة لأنهم لم يكونوا يسعون وراء الخوف ولا وراء الشفقة إطلاقا".

لأن الأثيني كان يذهب إلى المسرح ليسمع الكلام الجميل لأن الكلام الجميل كان الشغل الشاغل لسوف كل في ذلك الوقت.

ولقد تسائل نيتشه لماذا نعرض مثل هذه الشخصيات على المسرح (المأساوية و الكوميديا) لأنه في نظره " نعرض أشد الأفكار و أشد الأهواء قوة أمام بشر عاجزين عن تلك الأفكار و الأهواء قادرين فقط على النشوة². لكي يكون هناك عمل جمالي أو فن جيد لايد من توفر شرط فيزيولوجي لا بد منه هو : النشوة لا بد أن تكون النشوة قد رفعت من استشارة الآلة كلها وكل نشوة ومهما اختلفت أشكال المثيرات فإنها تمتلك القدرة على ذلك ، لأن الأمر الأساسي في النشوة " هو ذلك الشعور يتفاقم الطاقة وزخم الاستلاء"

لأن المرء في هذه الحالة يجري تحويلات على الأشياء إلى أن تصبح مرآة لقوته أي تصبح انعكاساته لكماله فهذا التحول المرغم إلى صورة للأعمال هو الفن يستمتع الإنسان بنفسه ككمال ومن هذا المنطلق نطرح الإشكال : ماذا نعني ثنائية أبولوني و الديوتيزي التي أدخلنا إلى مجال الفن منظورا إليها كصنفين من النشوة ؟

فالنشوة الأبولونية تستفز انفعال العين في المقام الأول مما يعلمها تكتسب الطاقة التي تنجم عنها الرؤيا ، أما بالنسبة لديونيزوس فإنه يمثل مجمل جهاز الأحاسيس لأنه هو الذي تتم إثارته و تهيئجه مما يجعله يفرغ كل شحناته

¹ - عبد الكريم عنيات ، نيتشه و الإغريق ، مرجع سابق ، ص 160 - 165.

² - نيتشه ، العلم الجدل ، تر: سعاد حرب ، دار المنتخب العربي للدراسات و التوزيع ، مرجعة جورج كتورة ، 2001 ، ص 82 - 88.

التعبيرية دفعة واحدة لأنه هو الوحيد القادر على التصوير و المحاكاة و التغيير و يظل الأساسي في ذلك كله هو سهولة التحول لأنه لديه أرقى درجات القدرة على التواصل كما لديه القدرة على تقمص أي شكل يريد¹ الشيء الأساسي في النشوة هو الإحساس وهو تكثيف القوة تكثيف الكمال هذا الإحساس هو الذي يدفع الإنسان إلى وضع شيء من ذاته في الأشياء أي إلى إرغامنا مهما على احتواء ما يطعمه فيها إلى التعسف في حقها هذا ما يسمى الأمثلة و معنى هذا أن الإنسان يعبر ملامح الأشياء إلى ان تعكس له صورة قوته أي إلى أن تصوير مجرد انعكاسات لكماله و الشيء الذي يضطره إلى فعل ذلك هو الفن بصفة عامة ومن خلال المسرح يجد الإنسان متعة من رؤية نفسه كاملا².

• مهمة المسرح عند نيتشه :

يرى نيتشه أن المهمة الأولى للمسرح هي تجميل الحياة و جعلنا مطاقين أو لطفاء مع الآخرين لأن الفن ككل يهدئنا وهذه هي مهمته الأولى كما يقول نيتشه " أنه يخلق أشكالا من الكياسة و يربط أشخاصا غير مهذبين بقوانين اللياقة و النظافة و اللطف و يعلمهم أن يتكلموا و يصمتوا في اللحظة المناسبة " كما انه يغطي و يعيد تفسير كل قبح وأي شيء شنيع يمكنه الظهور رغم كل الجهود ووفقا لأصل الطبيعة الإنسانية لأنه في المسرح الفنان يتبع نفس الطريقة يهيج أهواء الروح و آلامها لأنه يدع الجانب المعبر يكشف القبح و يجعله يظهر في عمله الذي سيسعى إلى التخلص من هذا الفأض³.

العالم أولا ألم و لابد للبطل في البدء أن يتألم و خير دليل على ذلك ديوتيزوس و تصور المأساة اليونانية القديمة التي كان موضوعها يقتصر على تصوير هذه الآلام التي عاناها في كفاحه حتى وصل إلى توكيد ذاته وأداء رسالته و الألم لازم للبطل لأن الحياة ليست خصوصا بالنسبة لنيتشه بل هي قبض و إعطاء و بذل للذات أو هي خلق و إبداع " ففي الخلق إفناد و استهلاك و كلا هذين يحدث الألم " و قيمة البطل في أنه يخلق و يبدع و ينتج فليست الغريزة العليا في نصره هي غريزة المحافظة على الذات وإنما هي غريزة التوسع و الفيض و التحول من مكان لآخر وهنا يقول نيتشه.

¹ - فريدريش نيتشه ، غسق الاوتان أو كيف تتعاطى الفلسفة قرعا بالنظرقة ، تر: علي مصباح ، منشورات جميل ، ط 1 ،

بيروت ، 2010 ص 103 108

² - فريدريك نيتشه ، أقول الأصنام ، تر: حسان بورقيبة محمد الناجي ، إفريقيا الشرق ، ط 1 ، 1996. ص 160 165

³ - فريدريك نيتشه ، إنسان مفرط في إنسانيته ، كتاب العقول الحرة ، ج 2 ، تر: محمد الناجي ، إفريقيا الشرق ، بيروت ،

2001 ، ص 59 - 60.

فكلما زاد الألم وتعدت طاقة الحياة و تعددت القوى التي تحتويها وبمقدار استبداد المرء للتألم تكون درجته في سلم التصاعد الإنساني أي أن اقدر الناس على تحمل الألم و أسرعهم إلى خلفه و الإقبال عليه يكون هو أرفع في درجة الإنسانية و المعرفة قد تستمر و الشعر يعلو بالقدر الذي يكبر به الألم و يزداد التألم .

إن الميزة الجوهرية الأولى للمسرح كما نظر إليه نيتشه الشاب هي قدرته العظيمة على إحداث التطور الروحي فالمسرح مقدرة سحرية هائلة عل فتح أفاق روحية جديدة و تهيئة صورة من صور الوجود جلييلة سامية يستثيرها بما لديه من قوة إيجاء هائلة . ص 61.

" إن قيمة المسرح في أنه الدافع الكبير للحياة فهو المنقذ المعرفة حين ينظر إلى طابع الوجود المشكل المخيف وهو المنفذ لمن يتألم لأنه يهيئ له السبيل ليرى أحدا يمجد فيها الألم ويقبل عليه اختيار"¹.

كل ما يطلبه الجمهور من المأساة هو أن تؤثر فيه إلى حد جعله يذرف نهاريا كل ما لديه من دموع أما بالنسبة لنيته فنجد العكس فالفنان الذي يذهب لمشاهدة المأساة الجديدة يجد المتعة في الابتكارات التقنية و الأساليب الماهرة في تناول المادة و توزيعها في الطريقة الجديدة التي وظفت بها بواعث و أفكار قديمة فإنه ينظر إلى هذا العمل الفني من زاوية جمالية زاوية مبدع.

كما يرى أنه يجب على الفنان وجمهوره السير بنفس الخطى و أن الفنان بلطف الحياة بالنسبة للإنسان العادي بحيث يحولون الأنظار عن الواقع أو الحاضر المعذب و يصفون على هذا الحاضر ألوانا جديدة بحيث يقومون بتهدئة الآلام .

فالمسرح عند نيتشه هو حجابا على الواقع بفسح المجال لمكر اللغة و لنشريش الفكر بسبب الظل الذي يلقيه على الفكرة فإنه تارة يخفي المعنى و تارة يبرزه فلقد كان ممثلوا الإغريق ينسجون حول الحياة حجابا من الكذب لأن الحياة الحقيقية فضة و قاسية و لذلك " كان سيمونيد ينصح مواطنيه بالتعامل مع الحياة وكأنها لعبة فلقد كانوا يعرفون حقيقة المعاناة غاية المعرفة " وكانوا يعرفون أن المسرح هو الوسيلة الوحيدة القادرة على تحويل البؤس نفسه إلى متعة.²

تخاطب التراجيديا الرجال الذين يشعرون بالشفقة بشكل من الدوحة يصيهم كقوة شيطانية فيشعرون عندها أن شعورا دينيا يهزمهم ويجبرهم على الرحمة قد انتابهم فإهم يستمتعون بالبهجة التي توفرها لهم النشوة و الشيء العجيب ممزوجة بمرارة المعاناة .

¹ - خلاصة الفكر الاوروبي ، سلسلة الفلاسفة ، نيتشه عبد الرحمن بدوي ، ط5 ، 1975 ، وكالة المطبوعات للنشر ،

الكويت. ص 234

² - نيتشه إنسان مفرط في إنسانيته ، كتاب العقول ، تر: محمد الناجي ، افريقيا للشرق بيروت ، المغرب ، ص 20.

فالتراجيديا في نظر نيتشه تخاطب الرجال اللذين يشعرون بالشفقة على هذا النحو القساة و المحاربين اللذين يصعب تليين عزائمهم إما عم طريق الخوف و الشفقة و اللذين يفيدهم ذلك اللذين من حين لآخر .
للمسرح عصره : " حين ينحط خيال شعب ما يظهر لديه ميل لتشخيص أساطيره على خشبة المسرح و يتحمل الأفظاط اللذين يخلون محل الخيال ، اما بالنسبة للعصر الذي كان فيه راوي الأساطير الملحمية ، فالمسرح و الممثل الهزلي المنتكر في صورة أبطال كان يعوقان الخيال بدل أن يساعد على التحليق كان قريبين جدا أو ثقيلين و خاليين من الحلم او ما يبعث على التحليق .

يقول نيتشه " إن أول ما يجب ان تعالج به الكآبة و تعاسة الروح هو الفن " ص 270.¹

إن المسرح هو صنع للمظاهر apparences و المظهر عند نيتشه ليس تمثيلا للحياة بل هو الحياة لأنه هو الحقيقة و المظهر ليس زيفا او وهما او ظلا للحقيقة كما يزعم أفلاطون ومن هذا المنظر قام نيتشه بقلب الأفلاطونية معيدا الاعتبار للحسي و الشموي la sensible , le sensuel بعدما تم إبلاغه من طرف المافون حسي.

فهو لا ينفك يتحدث عن فيلسوف الفنان في مقابل فيلسوف النظري ، إن الفن عند نيتشه يتعدى كونه نشاط خاص بالفنان ليتحول على يديه إلى منظار للحياة .

إن المسرح بالنسبة لنيتشه هو مفتاح لإستراتيجية الرامية إلى قلب العدمية و الانتقال من إرادة النفي إلى رأي إرادة الإثبات : إثبات مفارقات الحياة و تناقضاتها و تحويلها إلى ظاهرة فنية خلقية بأن تعاش و يعمل في إبطار هذه الاستراتيجية على ابتداء و نحت كوكبة من المصطلحات موجهة للقضاء على إرادة النفي النشوة ، المرح ، الرفض وهنا يقول نيتشه " أيها الناس الممتازين تعلموا إذن الضحك.

فالفن يجعل الحياة جديرة بأن تعاش فإنه يمثل الخلاص solut ومعنى هذا تحويل رعب الوجود و عبثه إلى مظاهر فنية يكون بموجبها هذا الرعب جميلا و هذا العبث ضحكا وهذا الألم إنتشاء ivresse إن يتعارض في نظرتة إلى الفن مع النزعة الرومانسية لأن الفن الحقيقي هو الفن الذي تحركه إرادة القوة و هو الأقرب إلى روح المأساة l'esprit tratigique وهنا يعود نيتشه إلى المأساة الإغريقية باعتبارها التمثيل الاسمي للفن لأن الروح المأساوية حسب نيتشه هي ملهمة كل فن عظيم و هي المحررة لقوى الطبيعة و المطلقة لها من عقالها لأنها علامة على صحة الفن دون إحطاطه إلى الدرامية و الرومانسية .

فالمسرح حسب نيتشه يتعدى من الديونيزوسي رخما و إسرافا و من الابولوني اعتدالا وانسجاما و معنى هذا أن المسرح أو الفن ككل هو إندماج القوة ديوتيزوس وجمال أبولون وهذا التقابل بين ديوتيزوس و أبولون أي بين

¹- فريدريك نيتشه ، العجر ، تر: محمد الناجي ، أفريقيا الشرق ، 2013 ، د.ط ، ص 270.

الإسراف و الاعتدال هو ما يجعل ديوتيزوس موسيقار وأبولون مصور لان موسيقى اندفاع و الصورة انسجام و لأن الموسيقى حسب نيتشه هي الشكل التعبيري الأسمى عن الروح المأساة لأنها ترجمة لاندفاعات الشهوي و الحسي.

إن الألم عند نيتشه مستلهم من روح المأساة لأن الألم المأساوي انتشاء.¹

إن كتاب " ميلاد التراجيديا" يضع كامل ثقته في الفن و بناء على تصور مؤداه " إن العيش مع الحقيقة شيء مستحيل وإن إرادة الحقيقة هي رمز للانحطاط و العدمية " وحين يقيم نيتشه نظريته التي تركز على مقولة " أن المحسوس أكثر سمو و حقيقة من الوجود فوق المحسوس " .

ومن هنا نفهم أن فلسفة نيتشه هي مجرد قلب للأفلاطونية و انحراط كلي في لعبتها فنيتشه يرى أن للمسرح وظيفة الكذب التفاؤلي كما يؤكد " أن الحقيقة خطيرة مادامت تروي خرافة العدمية المتصلة بالعالم الفو محسوس و الذي نمودجه هو عالم المثل لأفلاطون".

فالمسألة إذن ليست الحقيقة على الطريقة الأفلاطونية و القائمة على التفاؤل و غنما هي تأويل قوامه المنظور التراجيدي التشاؤمي و العدمي للوجود أي أن المسرح عند نيتشه يقوم بتحرير الإنسان مثل ثقل التراتب النافي للحياة .

كما يرى نيتشه أن المسرح محفز للحياة و يبعث في النفس إغراءات التساوي و الإثبات.²

إن شكل ميلاد ديونيسوس هو في حد ذاته مأساة و في الصورة التي سيجمعها نيتشه فيما بعد على الوجود من حيث هو مأساة فديوتيسوس هو محور الاحتفال و بطله بل معناه قوام التأويل الحقيقي للوجود الذي منه يقيم نيتشه لضرب من التأويل للحياة الفرحة و بإغناء لهذه الحياة التي تنطلق من مبدأ الوجود كمأساة لكن المأساة هي إثبات للفرح و الصبرورة و شعارها هو الوجود المأساوي المبتهج.³

¹ - مقال : مفهوم الفن عند نيتشه وهدقر .

¹ - زيوس ZEUS : إله السماء و كبير الآلهة في الأساطير اليونانية وهو رئيس آلهة الاولمب الإثنى عشر ابن كرونوس وريا وزوج الآلهة "ميرا" يسميه الرومان " جويتيرا" و " جوف"

ديوتيسوس : شخصية أسطورية وله من رماد أمه سيملي بعد ما طلبت زوجها زيوس ZEUS إله الآلهة ان يظهر لها في كمال مجده و هو طلب مفخوخ دبتره الآلهة ميرا ولها حاول زوس و ذلك تحول إلى صاعقة أخرقت سيملي ومن رمادها ولديوتيزوس.

³ - نيتشه ومهمة الفلسفة ، قلب تراتب القيم و التأويل الجمالي للحياة ، عبد الرزاق بلعقروز ، ط1، 2010 ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم ، الجزائر.³

إن التراجيديا عند نيتشه هي محاكاة للواقع الذي نعيشه فهي عنده بؤرة الحياة الأبدية و الافتقار النهائي نحو الأفاق المجهولة فالتراجيديا هي مقاومة للموت وممارسة للذة في الألم أو هي معانقة للمتعالى .
إن ديوتيزوس هو أصل التراجيديا و النقطة المحورية للفن اليوناني فهو محور الاحتفال و بطله وكل طقوس الاحتفال تتمحور حوله .

التراجيديا : الكورص و البطل التراجيدي :

يعتبر الكورص الوسيط بين الخشبة و الجمهور لكن دون جدوى أن تكون له أي علاقة عضوية بالخشبة :
فالكورص هو الذي يتكلم بلسان الآلهة عبر تشكيل دائرة حول المكان الكقدس thymélé ومع تطور التراجيديا أصبح الكورص لازمه موحدة stasina و على هذا فإن الكورص بمثابة الممثل الرئيسي لأنه جدار قائم على إبعاد و إقصاء معطيات العالم الخارجي و الواقعي و ما تحويه من مفهوم ومشاكل الاجتماعية و ذلك قصد ولوج أفاق السماء و الرحبة و معانقة المجهول و من هنا تأتي أهمية الكورص في التراجيديا اليونانية علما بأنها خرجت من صلب الكورص ولا شيء غيره.¹

هل صحيح مثلما يريد ذلك أرسطو أن المأساة المسرحية تظهر المستمع من الخوف و الشفقة بحيث أن يعود إلى منزله ملاذا وساكنا ؟ فيقول نيتشه " صحيح فيما يخص بعض الظواهر البدنية كالمثعة الغرامية ميلا أن إشباع الرغبة ينتج عنه هدوء الغريزة و خمودها المؤقت لكن الخوف و الشفقة ليس رغبتين عضويتين فتطلبان التنفيس ، فمن المحتمل قد تكون المأساة المسرحية قد لطفت الخوف و الشفقة و ظهرتها في كل حالة على حدى كونها على العموم قد يكونان تضخما بفعل التأثير المأساوي " و من هنا سيجد الفنان المأساتي متأثر برؤية كئيبة و قلقه للعالم أي بروح ميالة كثيرا للكبار و قابلة للتأثير .

فينتشه يرى أن الإنسان يجد المتعة في العبث لأن " متعة العبث تكون حيثما تكون السعادة أي تحول التجربة إلى نقيضها أي تحول اللازم إلى هوى عابر لكن بحيث لا يسبب هذا المثل أدنى أذى ولا يتكرر أكثر من مرة واحدة"
لأن ذلك التحول حسب نيتشه هو ما يجعلنا في حالة فرح و يخلصنا من الإكراه و اللزوم و من النفعية و الدرائعية كما قال نيتشه الذين يرى فيهم عادة أسيادهم قسوة القلوب حيث يقول " إننا نضحك و نلعب كلما انفجر المتوقع الذي عادة ما يسبب ضيقا و كآبة دون أن يجرحنا إنها فرحة العيد خلال أعياد الرجل".²

¹ - عمار الجناحي ، المعنى الجمالي للوجود ، نيتشه ، حوار المتمدن ، العدد 3425 ، 2011/7/13 ، 00.43 ، الأدب و الفنون : المحور .

² - فريدريك نيتشه ، إنسان مفرط في الإنسانية ، كتاب عقول الحرة ، ج1، تر: محمد الناجي ، إفريقيا للشرق ، المغرب ، 2002 ، إفريقيا للشرق ، بيروت ، لبنان .

إن المأساة في نهاية المطاف بالنسبة لنيتشه هي تعريض عن الحرمان لأنه يجد في الإبداع متعة أكثر من التي بقية الناس في الأنشطة الأخرى ، فبذلك إنه يبالغ في إحساسه بالكعان.

حيث نقول أن المسرحي (و الفنان عموما) يخلق طباعا بالفعل فإن ذلك يكون وهما جميلا ومبالغة ومن خلال إيجاداه وإشاعته (أي الوهم) يحتفل الفن زيادة بوحدة من انتصاراته غير مرغوبة و من هنا فإن هناك تمويه كبير في الطباع التي يخلقها الفنانون فإنها ليست من الإنسان في شيء ، ومن هنا يمكن القول أننا " نخطأ خطأ فادحا إذا قلنا أن طب الإنسان يتناقض كثيرا في خضم الحياة اليومية و أن ذلك الذي ابتكره المسرحي هو النموذج الذي كانت الطبيعة تنوي خلقه".¹

ويؤكد نيتشه أن المشكلة الحقيقية هي تحديد طبيعة العنصر المساوي لأنه في ظاهرة المساوي يمكن إدراك الطبيعة الحقيقية للواقع لأن " المأساة قد نشأة عن بصيرة نافذة أدركت عبث الوجود ورهبتة و عن يأس عميق ينتج لعنصر الجمال في المآسي العظيمة توليد المرح الدينيوزوسي لكافي لإنقاذ الإنسان"

أما فيما يخص موضوع المأساة اليونانية فهو يقوم منذ أقدم عصورها على معاناة ديوتيزوس و هو بطلها الوحيد على خشبة المسرح لزمان طويل ، أما باقي الشخصيات المشهورة الأخرى في المسرح اليوناني ما هي إلا أقنعة لذلك البطل الأساسي " ديونيزوس".

أما بسبب موت المأساة عند نيتشه فقد قامت منتحرة على يد سقراط ويوريديس لأن المأساة غرقت في العقل السقراطي كما أن الغريزة المنطقية ضغطة على يد الاندفاعية الأسطورية عند يوريديس .

إن نيتشه اهتم في كتابات الإستيطيقية بأسلوب و نمط الحياة و يلعب الشعور بالحياة عنده دورا أساسيا و الفن عنده هو احد الحيل التي تلجأ إليها الحياة ، كما ان وظيفة المأساة وظيفة حيوية تحمي الإنسان من المعرفة الكاملة بالقدر المشؤوم الذي يحيط به وهي في نفس الوقت سحو الحياة .

يرى نيتشه أن ميلاد المأساة لا يعني سوى عودة الروح الألمانية لداثها و اكتشاف ذاتها من جديد بعد العديد من التأثيرات الغربية عليها التي أرغمتها لوقت طويل على أن تكون مستبدة.²

اهتم نيتشه اهتماما بالغا بالفن المأسوي الذي يرجع من حيث الأصل و الطبيعة إلى العنرين الأبولوني و الديونيزوسي و اعتبره أساسا متينا وقوة موجهة تجد صور الوجود الإنساني كما يرى أن وظيفة الفن المأسوي تتحدد في أنه يجعل الحياة ممكنة و جديرة بأن تعاش ، كما يرى نيتشه أن المسرح لا يعبر عن هزيمة الحياة بل هو تشكيل لها من جديد .

¹ - فريدريك نيتشه ، إنسان مفرط في الإنسانية ، كتاب عقول الحرة ، مرجع سابق ، ص 100 - 102.

² - فريدريك نيتشه ، إنسان مفرط في الإنسانية ، كتاب عقول الحرة ، مرجع سابق ، ص 173 - 174.

● نشأة المأساة و علاقتها بالكورس المأساوي :

نشأة المأساة من الكورس المأساوي و حسب و الأساطير عند نيتشه مثل الكورس الديونيزوسي يعيش وفق قانون الأسطورة و العبادة لأن صوت الحكمة الديونيزوسية المأساوية و يتمثل الشوق إلى ما هو أولي و طبيعي كما يمثل النموذج الأصلي للإنسان الذي يجسد أسمى و أعنف الانفعالات ، فالأساطير شيء رفيع يشبه الإله وعندما يكشف عن نفسه صارخا في نشوة و مرح إلى آلهة ينكمش إنسان الحضارة ليصبح رسما كاريكاتويا مخادعا .

لأن كورس الأساطير بصور الوجود تصوير أكثر صدقا وقربا من الماهية و أكثر كمالات مما يفعله الإنسان المتحضر الذي يعتبر نفسه الحقيقة الوحيدة ، ويصاحب الكورس بالنسبة لنيتشه الساطير ديونيزوس " و في غمرة نشوتها يتواجدان ويرمز ذلك إلى نزعة إنسانية فريدة لا تتضمن انقسامًا في الذات كما يستبعد أي معرفة لا تكون غريزية أو حدسية".

وفي نظر نيتشه يعبر رمز الكورس الساطير مجازًا عن العلاقة الأولية بين الشئ في ذاته و المظهر ولما كان اليونان الديونيزوسي يريد الحقيقة و الطبيعة في أقوى صورة لها فهو يرى ذاته وقد تحولت إلى أساطير¹ ويقول نيتشه مخاطبا الأمة الألمانية ... " فالتظلموا ثقتم في الحياة الديونيزوسية و في ميلاد المأساة لأن عهد سقراط قبولي و أدبره و لتصبحوا منذ الآن فصاعدا مأساوي حتى يمكنكم أن تحققوا الخلاص".

وتتمثل قوة المأساة الهائلة في التنقية و التطهير و تحرير حياة الشعوب و تخليصها بأعمالها ويرى نيتشه أن المأساة تستغرق في ذاتها نشوة موسيقية كما أن المأساة تحررنا عن طريق " لبطل المأساوي" من الاشتياق الشديد لهذا الوجود كما تذكرنا بتي من التحذير بوجود آخر وبمرح أسمى ومن أجل هذا المرح يعد البطل المحارب نفسه داخليا عن طريق تدميره وتحطمه لا عن طريق ما يحققه من انتصارات وهنا يقول نيتشه " المأساة ما هي إلا أثر فني يجمع بين العنصرين الأبولوجي و الديونيزوسي" بحيث يتخذ من الموسيقى عنصرا أصليا ومصدرا للإلهام .

" فالفن عند نيتشه هو الذي ينقذ الإنسان من العدمية المخيفة و تتم ذلك نتيجة لوعيه بحالته و الفن في أسمى تجلياته هو " الفن المأساوي" الذي يعبر عن نظرة في الأعماق إلى قلب العالم كما يعبر عن تبرير الظاهرة في نفس الوقت.²

¹ - فريدريك نيتشه ، إنسان مفرط في الإنسانية ، كتاب عقول الحرة ، مرجع سابق ، ص 186 - 187.

² - محاولة جديدة لقراءة فريدريش نيتشه ، صفاء علي جعفر ، دار المعرفة الجامعية للنشر ، 1999 ، ط1 ، السويس ، ص 180.

● إشكالية الوجود ضمن فن المأساة عند نيتشه :

إن كلمة الوجود لها أصول إغريقية وقد جرى استخدام الألف كوسيلة للبرهان على ظلم الوجود وكذلك كوسيلة في الوقت ذاته لاكتشاف تبرير سامر و إلهي له أي الوجود كمغلاة وإفراط ، الوجود hybris وكجرمة وهذا هو التفسير الإغريقي لمعنى الوجود أن نيتشه لوجود لمصلحة ديونيسوس إنه يجعله ظاهرة أخلاقية و دينية فهو يعطي ذلك الانطباع بإعطاء الكثير للوجود عبر اقرار جريده أو إفراط كما يعطيه طبيعة مزدوجة و هي طبيعة الظلم المبالغ به وطبيعة التفكير المبرئ الذي يجري تعظيمه بواسطة الجريمة و تاليهه بواسطة التكفير عن الجريمة ، كما يرى نيتشه أن أكسيما ندر هو الذي أعطى للوجود تغييره الأكل حيث كان يقول " تدفع الكائنات بعضها للبعض الآخر العقاب و التكفير عن ظلمها وفقا للترتيب الزمني" ويعني ذلك أن صيرورة الظلم وتعدد الأشياء التي هي في الوجود مجموعة من المظالم وان هذه الأشياء تتصارع فيما بينها و تكفر بصورة متبادلة عن ظلمها بواسطة phtora إنها تشتق جميعا من كائن أصلي apeiron يسقط في صيرورة و تعدد وتولد مبنية يفتدى ظلمها بصورة أبدية عبر تدميرها .

إن شوبنهاور هو نوع أنكسماندر الحديث فما الذي يعجب نيتشه إلى هذا الحد لدى كليهما ويفسر كونه ينفي في أصل المأساة مخلصا عموما لتفسيرها ؟ لا ريب إنه اختلافها عن المسيحية إنهما يجعلان من الوجود شيء إجراميا إذن مدنا أصل المأساة يضع نيتشه الجريمة التيتانية بمراجعة الخطيئة الأصلية فمثلا القيم الواعظة ومفهوم الخير و الشر هذه المفاهيم تحط من قيمة الحياة و تنفيذها " لم يعد هنالك ن وسيلة أخرى لإعادة الشرق للفلسفة يجب البدء بأخذ الأخلاقيين طالما سيتكلمون عن فضيلة و السعادة ولن يهدوا إلى الفلسفة إلا العجائز من النساء.

فإن القوة الأنثوية لها وظيفة اتهامنا و تحميلنا المسؤولية الأمهات و الأخوات " نقول الأم هذه غلطتك ، إذ لم أنجب ابنا أفضل أكثر احتراماً لأمه و أشد وعيا بجريمته " إن هذه المسؤوليات و الاعتراضات الحادة تشكل جميعا تفسيراً ورعا للوجود حيث يرى نيتشه أن اللامسؤولية هي أنبل و أجمل سر لدى نيتشه بحيث يقول " يجب إعطاء اللامسؤولية معناها الإيجابي " ¹.

● العلاقة بين التراجيديا و الموسيقى :

تعتبر الموسيقى في نظر نيتشه عاملا حاسما في الاحتفال التراجيدي و السبب في ذلك هو أن الموسيقى في نظر نيتشه تعبر عن روح الأشياء ولها الخاص يميز نيتشه بين نوعين من الموسيقى بعود ديوتيزوس بعد اختفاء طويل ليعبر عن الإرادة الكونية بفضل الموسيقى تتلخص التراجيديا من الواقع و العالم الخارجي ككل و يتحرر الجسد .

¹ - فريدريك نيتشه ، إنسان مفرط في الإنسانية ، كتاب عقول الحرة ، مرجع سابق ، ص 190.

الفصل الثالث :

الممارسة الفلسفية و الممارسة المسرحية

المبحث الأول : هل يمكن أن يكون مسرحي فيلسوف

يرى الكثير من الفلاسفة أن الممثل فيلسوفاً حكيماً بصورة منفردة وذلك مع أرسطو و طرف الآخر يراه رجلاً صنعته الكلمات و الأصوات و اللغة و ربما العقد و الأخلاق و لكن لا علاقة له بشيء يدنو من الفلسفة والريتان كلتاهما يقتربان من الحقيقة بالنسبة لبعض الشعراء أما بالنسبة لشعراء التراجيديا العظام فإن الرؤية الأولى هي الأكثر دنو من الحقيقة على وجه التقريب و إن كان الصواب يجافها فعندما ندرس عملاً أدبياً لابد علينا أن نبحث ثلاث أبعاد ألا وهي " البعد الفني و ثانياً " البعد التاريخي " وثالثاً " البعد الفلسفي " .

و ليس كل قصيدة أو رواية لها بعد فلسفي يمكن تطويره ولا يمكن دراسة البعد الفلسفي دون دخول إلى غمار سيرة الحياة غير أن المقصود من البعد الفلسفي في العمل و ليس خارجه فمثلاً يمكن أن نكشف البعد الفلسفي للإلياذة على الرغم من أننا لا نعرف شيئاً عن حياة الشاعر أو مقاصده أو تصوره.¹

هل يمكن أن يكون الفنان فيلسوف عند أفلاطون ؟

تمثل محاورة الجمهورية لأفلاطون أول محاولة ثبوتية تتسم بالوصف المنظم لمدينته فاضلة في الفكر الغربي ، وقد أعطى مؤلفها دوراً للفن ينسجم مع المجتمع المنظم فالجمهورية أفلاطون عبارة عن مجتمع يحكمه الذين يبتغون في حكمهم سعادة يمثل قوة اجتماعية كبرى لدرجة أن اليونانيين لم يضعوا التمييز بين الفنون الجميلة و الفنون النافعة و فضلاً عن ذلك كانت فنون الأدب و الموسيقى و الرقص مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعقيدة ذو التعليم ، إذا كان الشعراء الكلاسيكيون مثل هوميروس و هوزيود مصادر هامة للإيمان الأخلاقي و الديني و على ذلك فقد كان هذا التأثير الهائل للفنون و اعتقد أفلاطون أن تأثيرها شيء في معظم الأحوال هو الذي جعله يدعو في محاربة الجمهورية إلى برنامج لتنظيم الفن يبلغ من القسوة و الصرامة أشد ما بلغه أي برنامج أخرى في الفكر العربي .

كما يرى كذلك أن الممثل مثل السوفسائي تاجر للثقافة يتملق الشعب و يسير ورائه بدل توجيهه ، كما يرون أن الحياة في نظرهم هي سيطرة الأقوياء على الآخرين بدل خدمتهم كما يفرض الواجب فالممثل لا يحاكي الأصل في عمله ولا يلتزم النسب و المقاييس المثالية للنماذج القديمة ولا ينتج شيء ذا قيمة ويساهم في إفساد الناس ،

¹ - عبد الكريم عنيات ، نيتشه و الإغريق ، إشكالية أهل الفلسفة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الرباط ، ط1 ، 2010.

إذن فالممثل قد خرب حزب عقول الناس بأقوال ضارة و متناقضة تنافي طهارة الحياة عكس الفيلسوف الذي يعمل كل ما في وسعه لتقديم معرفة مثالية للمجتمع.¹

فالفنان لا يحاكي سوى الظاهر بخلاف الفيلسوف الذي يدرك الحقيقة و يتصل بها كما هي في عالم المثل لذا فإنتاج ممثل المسرحي يتسم بالضعف و الرداءة وفنه لا يخلق له إلا ما هو وضع لأنه لا ينفذ إلى أعماق الأشياء كما أن مرجعيته لا تخرج عن إيطار الصورة أو الظل أي عما هو ظاهري إذن فالعنصر الفاعل في هذه المرجعية يجتزل على العموم في الأحاسيس و المشاعر الحيوانية أي المكون السيء للروح .

كما يرى أفلاطون أن الممثل يفقد شخصيته في شخصيات الآخرين ولا بد أن يكون قد اكتسب شيء من الشر إذا كان استطاع أن يتحدث بلسان الأشرار و يحسن التعبير عن موافقتهم ، كما يرى أفلاطون أن الممثل يصور الآلهة بصورة غير لائقة فهم يصفون الآلهة بصفات لو نسبت إلى البشر أنفسهم لما وجدوا فيها ما يشرفهم إذ تظهر الآلهة لديهم غيورة ساحرة و عابثة بل خليعة في بعض الأحيان.²

لأن مضامين هذا المسرح التي يقدمها الفنان تؤثر على أخلاقيات الفرد و نقوص الشجاعة و الجرأة و ضبط النفس و العدالة ، كما أن الخصوصيات الشعرية لأهوال العالم الآخر تجعل البشر يحشون الموت .

وهنا يقول " إن الشعراء و الفنانون لا يمدحون هذا العالم فحسب بل يدفعون به إلى رحاب عشقه بدلا من أن ننحيه جانبا على نحو ما ينبغي ان تفعل تحقيقا لخلاث أرواحنا بل نعم يقومون بإغرائنا لننتقل في الاتجاه الخاطئ بصورة قاطعة لا مما يلوح و يبدو إلى ما هو كائن حقا ، و إنما من تماثلات خادعة إلى تماثلات للتماثلات إلى محض صور لعالم الخداع".³

هل يمكن أن يكون فنان فيلسوفا عند أفلاطون الفرق بين نظرة أفلاطون للتراجيديا و الشعراء التراجيديون يظهر جليا في هذا القول " فالشعراء وغيرهم من الرواة يتحملون وقع اخطر ألوان التضليل حول حياة البشر يجعلون الخطائين سعداء و الخيرين بؤساء ... ويرون أن عدالة المرء تجعل منه الطرف الخاسر فيمت يستفيد الآخرون فيستعين علينا ان نخطر مثل هذه القصائد والقصص و نأمرهم أن ينشدوا و يقصوا نقيضها".

كما يقول كذلك " إن الفن يميل إلى تمهيد هذا العالم و يغري البشر بالنظر في الاتجاه الخطأ".

كما يرى أفلاطون أن الشاعر مثل هوزيد او هوميروس لا يمكن أن يكون قائدا عسكريا بارعا ولا يجد ربه تناول القضايا السياسية ولا أن يشغل منصبا ريعا في الدولة لأنه حسب أفلاطون الأمور التي تدفعنا ألا نتجه في عدم

¹ - علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الجمال و الفن ، مرجع سابق ، ص 184.

² - عبد الكريم ، نيتشه و الإغريق ، مرجع سابق ، ص 131.

³ - والتر كوفمان ، التراجيديا و الفلسفة ، مرجع سابق ، ص 22.

رغبنا في إهدار وقته في شؤون قد يكون بمقدور الآخرين الإمساك بناصيتها على نحو يعادله و ذلك في الوقت الذي يستطيع فيه أمامه فرصة لأن يحيا عمرا يتجاوز الحضارة التي ولد من صلبها أما بالنسبة لشعراء التراجيديا فالتراجيديا هي الحياة.¹

هل يمكن أن يكون الفنان فيلسوفا عند أرسطو ؟

لقد تضاربت الآراء و تجادلت حول هذه المسألة ومن أبرز أنصار هذا الطرح نجد أرسطو الذي يرى المسرحي يخضع فيه لمفالية أخلاقية بحيث يجعل منه وسيلة لترسيخ القيم السامية ، كما ان غاية الفنان هي أن يوجه الناس نحو الخير و ينفرهم من الشر و ان يكون داعية من دواعي الفضيلة يصلح من عادات الناس ويقوم أخلاقهم ومن هنا فإن الفنان له نفس الرسالة التي يبلغها الفيلسوف أي رسالة أخلاقية أو إنسانية أو اجتماعية من شأنها أن تعلم الناس أو تسهم في تربيتهم و الارتفاع بمستواهم الأخلاقي.²

كما يرى أرسطو أن الفنان ينزع إلى السمو و الكمال و التعديل و التقويم لأن الفنان دائما يسمو بما ينقله نحو الكمال و التعديل و التقويم لأن الفنان دائما يسمو بما ينقله نحو الكمال ، ومن ثم يسمو بالإنسان لأن يظهر الروح و يجرده من الغرائز ومن نفس المسألة التي يذهب إليها الفيلسوف.

كما نجد كذلك ألبير كامبي يرفض التعارض المؤلف و الشائع بين الفنان و الفيلسوف فهو لا يوافق على الزعم الذي يقول بأن الفيلسوف يختلف عن الفنان و ان الأول مقيد طول الوقت بمذهب و فلسفة لا يستطيع أن يتحرك بدونها ولا يعبر إلا من داخلها ، بينما الفنان إنسان حر غير مقيد و ليس شرطا أن يظل حبيسا لأي عمل في يدعه.

و الصحيح عند كامبي أن كلا من الفيلسوف و الفنان مرتبط بعمله و لا ينفصل عنه ، فالفنان كالفيلسوف لا يستطيع بأن يتحرك بدون فكرة و فنه و غن كل ما يجري في أعماله الفنية هو جزء من كل ، لا يتجزأ كما أن الفنان لا يستطيع أن يصدر إلا عن مذهب فكري واحد ينتشر في كل أعماله على اختلافها و تباين أشكالها و يصبح كل عمل في حلقة من سلسلة تسودها حقيقة فنية واحدة .

و العلاقة بين الفنان و الفيلسوف كذلك قد تكون علاقة عضوية يكون الفنان فيلسوفا ويكون الفيلسوف فنا أي عندما يلتقي الاثنان في شخص واحد.

¹ - والتركاوفمان ، التراجيديا و الفلسفة ، مرجع سابق ، ص 25

² - أرسطو : فن الشعر ، مرجع سابق ، ص 25.

فكل روائي في نظر فيلسوف إذ لا بد ان يكون صاحب فلسفة كما ان كذلك كل فيلسوف هو فنان طالما كان يتجه إلى عالمه الخاص و يصدر عن نظرة خاصة إلى الوجود ويضرب المثل (بكانط) فيقول " إننا لا نستطيع أن نتخيله إلا فنانا مبدعا له شخصيته ورموزه و عقيدته و حبكنته الفنية... إلخ"¹

كما نجد كذلك أصحاب النظرية الاجتماعية وألبير بايب وشارل لالو charleslalo يقرون بعدم وجود أي علاقة بين الفنان و الفيلسوف لأن في نظرهم للفن أو للمسرح بشكل خاص وظيفة تقنية ، أي ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأي غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية و هذا هو موقف أصحاب مدرسة الفن للفن " فهم الذين يتحمسون للفردية و يستنكرون القول بتدخل المجتمع في تقييم الآثار الفنية و يذهبون إلا أن الفنان غير مطالب بالتزام أي شرط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها أي عدم مراعاة الجانب الأخلاقي أو الديني او السياسي او الاجتماعي في ممارسو الفن فهذا الشيء لا نجده عند الفيلسوف لأن الفيلسوف يراعي كل المجالات كالمجال السياسي و الأخلاقي و الاجتماعي و الإنساني.²

كما يرى الكثير من الممثلين و الفنانين أن الفن بن ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو و اللعب و التسلية و هذا الشيء لا نجده عند الفيلسوف لأن الفيلسوف يفكر في الحياة نفسها و يسعى إلى تفسيرها ومن أنصار هذا الطرح نجد فلوبير ، هيربرت سبنسر .

كما نجد رأي آخر يقر بأن الفن مجرد أداة موضوعية يصوغ فيها الفنان حياته الخاصة عكس الفيلسوف الذي يهتم بمشاكل الاجتماعية ككل.

كما نجد كذلك أصحاب المذهب الأخلاقي في الفن يرون بأن غاية الفنان او الممثل المسرحي هو أن يوجه الناس إلى الخير وينفرهم من الشر و يقوم أخلاقهم و يصلح عاداتهم و يحثهم على الفضيلة لأن الوحيد القادر على إشباع الروح الإنسانية وعلى تنمية الذوق و تهذيب الإنسان فنحن يمكننا الوصول إلى هذا الطريق عن طريق الفن و الفنان أحسن مما يمكننا الوصول إليه عن طريق الوعظ المباشر او بث تعاليم أخلاقية و دينية ، فالفنان هو وسيط رائع للارتفاع بمستوى الإحساس بحيث يمكن للإنسان الذي تطول مصاحبته و معاشرته للآثار و الأعمال الفنية أن يصبح من رفاقه الحس وشفائه الروح إنسانا راقيا خلقيا " و هذا نفس العمل الذي يسعى الفيلسوف إلى بثه داخل أطر المجتمع أي أن يكون هناك أناس فاضلين و متخلفين و خيرين يمكن للمجتمع الاعتماد عليهم.³

¹ - محمد زكي العمشاي ، فلسفة المال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 230 - 234.

² - زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، مرجع سابق ، ص 218.

³ - محمد زكي العمشاي ، فلسفة الجمال في فكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 23 - 24.

المبحث الثاني : هل يمكن أن تتماثل الممارسة المسرحية مع الممارسة الفلسفية :

فكما ربط ألبير كامبي بين الفنان و الفيلسوف فهو يربط كذلك الفن أو المسرح بالحثوث بالموقف الميتافيزيقي للإنسان و في حالة تطبيق هذا المبدأ على الإنسان الوجودي يصبح مفروضاً عليه فيلسوفاً كان أو فناناً أن يواجه العبث السائدي في الكون بما لديه من حرية و تمرد وقوة إبداعية وبذلك يربط كامبي بين الفن و التمرد أو بعبارة أخرى " بين الفن و بين رفض الإنسان على ما هو عليه" إذ على الإنسان ان يعيد تشكيل العالم وصياغته من خلال عمله الفني، أو بمعنى آخر على الفنان ان يحاول فرض شكل فني منظم أو صورة مقبولة عن العالم ".
ومعنى ذلك أن الفنان الذي يرفض العالم لعدم اتساقه ووقوعه في الفرض و اللانظام يسعى في ذات الوقت إلى خلق عالم من خلال العمل الفني على الوجه الذي يريده لنفسه.

وتأسيساً على ما سبق يرى كامبي أن المسرح أو الفن بصفة عامة ولما كان عن حاجة ميتافيزيقية أساسية و هي الحاجة إلى الوحدة ولما كان الإنسان عاجزاً عن الظفر بهذه الوحدة في العالم المحيط له فلا أقل أن يوجد ما لنفسه عن طريق إبداع عالم آخر بديلاً لهذا العالم.

ومن هنا يرى كامبي بأنه لا يوجد فرق بين الممارسة المسرحية و الممارسة الفلسفية أم لا يوجد فرق بين الفنان و الفيلسوف لأن الفنان يريد طرح رأيه عبر عمل فني و الفيلسوف يريد التعبير عن رأيه عبر نظرية أو موقف و بالتالي فلا فرق بينهما.¹

و على الرغم من رفض ألبير كامبي للواقع و اعتبار العالم الذي نعيش فيه عالماً مفتقداً للمعنى فإن كامبي لا يعتبر المسرح أو الفن بصفة عامة رفضاً على الدوام أو تمرداً مطلقاً بل هو يرى أن ثمة جوانب أخرى في الحقيقة ما تزال قابلة للقبول و المرافقة ومهما تنكر الممثل أو الفنان للواقع فإنه لا يستطيع ان يهرب منه و الفن ولو كان فن لا معقول فهو لا يزال شيء له قيمته ، ومهما يكن في الحياة من فرض أو قبح أو ظلم أو اضطراب ، فليس معنى هذا أن العالم فدحلاً تماماً من النظام ومن هنا كانت الثورة عنده تحمل في طياتها تحمسا لجوانب أخرى من الخير ، وهكذا يجد الفنان في صميم الواقع قيمة حبه تجعل من الجمال و عدا وأملاً وقد يدفع ذلك البشري إلى التعليق بالعالم و هذا الأمل هو في يد الفنان حين يدفع إلى الناس بعمله الفني فعندئذ يمكن ان يخلع على الأشياء قيمة و على الفنان معنى.²

لقد أطلق على الفلاسفة على الغثيان و العبث و التمرد و اللامعقول أمراض الفكر في القرن 20 و سميت كذلك بأنها حالات من انعدام الوزن ينتهي فيها تفكير الإنسان إلى أن الحقيقة الوحيدة في هذا العالم ليست إلا فوضى و

¹ - محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعالم ، مرجع سابق ، ص 234 - 235.

² - المرجع نفسه ، ص 235 - 236.

هي حالة يتجلى فيها العالم فجأة لصاحبه على حقيقة كريمة فلا يرى فيه نظاما ولا معنى و لا يجد فيه مبرر لبقائه ، غد يستحيل على المرء أن يكون متحركا أو حرا او عاملا او حتى متقبلا للحياة في عالم غير حقيقي مهزوز عدم القيم.

إن حرية الآخر أمر تركز إلا على ما هو حقيقي إنما تفرض حرية الإرادة و الإرادة لا تكون إلا بدافع و الدوافع لا تنهض إلى على الإيمان وإذا تنتهي الإنسان بتفكيره إلى موقف كهذا فلا بد أن ينعدم وزنه و تتلاشى الروابط التي تربط بين أجزاء ذاته ، فتنبعث هذه الذات وتفرق وعبثا يحاول شتاته أن يستقيم و من اجل هذا سميت هذه الحالات الفكرية أمراضا ، لكن ثمة سبب وجبه يجعل لهذه الاتجاهات العبثية أهمية خاصة تدعوا إلى تأملها ودراستها وبحثها محاولين العثور على جواب يكون في مقدورهم ان يقبلوه قبولاً تاماً ، و في هذه الحالة سوف يكون لدى هذا الاتجاه ما يجعله جديراً بالدراسة لأنه سوف لا يشغل نفسه بمشكلة الشر وحدها ، و إنما قد يظفر الإنسان بدافع آخر كامن من وراء أحاسيسه بحيث ينتهي التفكير إلى نوع من الهداية تتوهج عنها الحواس جميعاً ويصل إلى الإحساس بالانسجام مع الوجود : " فليس غريباً أن ينتهي الظلال في الفكر الإنساني بعد أن يطول به التمرد و اليأس فإذا أضفنا إلى كل ما سبق أن كثيراً مما اتجه إليهم البحث و خاصة ممن كتبوا في المسرح أو القصص.¹

كان يهدف إلى كشف الحجاب عن البشر الذين يسترون نزعات الفوضى و الوحشية و اللاعقل القابعة في أعماق ذواتهم و يحاولون إخفائها عن الناس ، كما نجد أن الفلسفة المعاصرة فلسفة ثورية تقوم على السخرية من الأدب البرجوازي ، أو ادب الكتاب المأجورين حيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتداءً في حياة الإنسان ، ومن هنا نجد سارتر يقول " إن الأعمال الأجنبية المستوحاة من مثل هذه المهام لا يمكن أن تهدف إلى إعجاب الغير ولكنها تغضب و تقلق وبما إنها ثمرة عذاب و تساؤل فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ ، فلا يعرض فيها العالم كي يرى يل كي يغير ولن يفقد بذلك شيء هذا العالم المريض بل سيكون امره على نقيض ذلك.²

إن هدف سارتر هو الكشف عن بعض الاتجاهات البرجوازية في الأدب ثم تبيان ما للمثل من تأثير إيجابي في توجيه المجتمع باعتباره الممثل هو الضمير الحر لديهم ومن هنا يقرر سارتر أن فرصة العالم في النجاة محصورة في الأدب و المسرح بصفة خاصة .

وإذن فإن هذه الاتجاهات الثورية الجديدة تزعم ان في أعماقنا ثورة لا تهدف إلى تبصيرنا بالعالم من حولنا فقط بل اريد أن تتجاوز ذلك إلى محاولة التغيير فهي تسعى لربط إنتاجنا الأدبي يتصور فكرنا المعاصر وقيمه الجديدة.

¹ - محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعالم ، مرجع سابق ، ص 238 - 245.

² - محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعالم ، مرجع سابق ، ص 170 - 175.

ومن أهم ما جاء به من كتابات هؤلاء من فكر محاولين إدراك ما ينطوي عليه من مشاكل روحية و فكرية لعصرنا الحاضر نجد : كولن ويلسن ومشكلة الغريب.

لم يكدم صيف عام 1956 حتى كان اسم كولن ويلسن colin wilson على كل لسان بملئ أسمع الأدباء في شتى أنحاء الأرض ولم يكن تجاوز حتى الرابع و العشرين من عمره ولكنه كتب كتابه المنشور (الغريب) او (اللامنتهي) the outsider الذي طبع سبع مرات فقد جعل هذا الكتاب صاحبه يحتل مكانة لا تقل عن مكانة شيوخ فلاسفة العصور و أدبائه ، فهذا الكتاب قد عالج موضوع الغربة التي يعاني منها مفكروا هذا العصر و الدوافع التي ساعدت على إيجادها ثم السبيل إلى التخلص منها او تفاديها .

إن مشكلة الغربة قديمة فيما يبدو ، فهي و إن كانت تأخذ شكل الطاهرة العامة عن البارزين من مفكرين العصر و على الأخص من ظهر منهم بعد ج.ع.2 إلا أن الغربة مرض تمتد جذوره إلى أبعد من هذه الفترة فهي مرض يتصل يتصدع الذات او إنشاقها نتيجة لعدم توائها او انسجامها مع المجتمع الذي نعيش فيه ، فلقد عرفت الغربة في الدب الواقعية القديمة التي كان يمثلها بلزرك رموباسان حيث اتجهت إلى الكشف عن الشرور و الأثام الكامنة في النفس البشرية ولا يخفى علينا ان بلزرك قد جمع فيما يقرب 150 قصة و جعلها في مجموعات تحمل هذا الاسم الشهير اسم الكوميديا البشرية وفيها يصور البخل و الخصة و الدناءة إلى غير ذلك من الأمراض الاجتماعية وفيها كذلك تصوير لشخصية البطل الفرد المحطم المنعزل عن المجتمع .

فلقد كان الفرد يحس أنه سجين حياته و انه غير نافع للمجتمع فكان يبحث عن مكان مريح فلا يجده.

أما إذا انتقلنا إلى أدباء و شعراء الرومانسية وجدناهم أكثر الناس تعبيرا عن معنى الغربة التي هي في أساسها مشكلة اجتماعية تقوم بشعور الفرد بالانفصام عن مجتمعه ، فالكل يعلم أن الأديب الرومانسي أديب غريب قد بعدت الهوة بين ما يأمل فيه و بين واقعه المرير الأليم ومن ثم فهو أديب متطلع إلى عالم آخر ومن ثمة فإن هذا الأديب هو أكثر الأدباء إمعانا في الشعور بمحن الحياة وقد بين لنا كولن ويلسوف الفرق بين غربة الرومانسي و غربة الواقعيين هو أن الأول برغم حيرته وشكه وذهابه كل مذهب في سبيل العثور ، على الحقيقة لم يفقد الإيمان بها .¹

فمسألة الغربة و العبث و الفوضى التي تناولها المسرح هي نفس المسألة التي تناولتها الفلسفة الوجودية مع كل من سارتر والبير كامبي و هذا كافي ليبين لنا أن هناك توافق وتماثل بين المماثلة المسرحية و الممارسة الفلسفية لأن كل من الفنان و الفيلسوف قد عاجلا نفس الإشكالية وكل منهم بثها في قلبه الخاص ، فالفيلسوف في قالب فلسفي و المسرحي في قالب فني مسرحي.

¹ - محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعالم ، مرجع سابق ، ص 183 - 184.

* - موقع المسرح من مشروع أدورنوا الفلسفي :

ثم يأتي المشروع الجمالي لأدورنوا كنتيجة لمشروعه الفلسفي فهو في تحليله النقدي للفكر الفلسفي و المؤسسات الاجتماعية و السياسية انتقل إلى دراية النتاج الثقافي و خلص على أن الفن وبما فيه المسرح كمارسة هو ضرورة على مستوى الإنطولوجي للخروج من أسر " العقل الأداقي " و " العقل التماثلي " السائد الذي يوجد بين العقل و الدولة لأن الفرد يتحرر و يمارس حريته في الفن ولهذا رفض أدورنوا أن يبقى المسرح مستقلا عن الحياة الواقعية ورفض أي ربط بين المسرح وغيره من المؤسسات ، و بين أن القوانين او النظريات التي تضع الفن بصفته العامة في سياق محدد فإنها تقضي عليه لأنها على قرّة الإنسان على التخيل لتجاوز الحالة الراهنة للواقع ، كالمسرح كمارسة في نظر أدورنوا هو الخروج عن الثقافة التي تصنعها أجهزة التسلط و الهيمنة لأن المسرح هنا كجوهر لفعل التحرر وإذا ارتبط بالمحاولات الأخرى كالسياسة مثلا و اتصال مات و تحول إلى سلعة استهلاكية و أصبح أداة لتخدير الجماهير على النحو الذي تحول فيه العقل إلى أداة لتحقيق المزيد من السيطرة على الجماهير و هذا يعني أن أدورنوا توصل في رؤاه بصدد الممارسة المسرحية من خلال تحليله للثقافة السائدة في المجتمعات المتقدمة و من خلال نقده للنتاج الثقافي كمعطى فكري.¹

فأدورنوا قد بدأ ينقذ الأسس التي يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقده للفكر الفلسفي ثم أعقبه نقد المجتمع و المرحلة الثالثة هي نقد مظاهر المجتمع كما يتجسد في النتاج الثقافي و بالتالي فإن نظرتة للمسرح هي جزء من نظرتة للثقافة ذاتها وقد ساعده منهجه السليبي في اكتشاف ثقافة الظل و هي الثقافة التي ينتجها المسرح لنفي كل صور الاعتراف السائدة في الحياة اليومية حيث يقول " المسرح في صورته السلبية تلك هي التي تقوم بفعل التحرر وهو الفن الوحيد المتاح له الوجود بينما المسرح الذي يكرس لما هو قائم هو المسرح المحكوم عليه بالموت لأنه مرتبط بقانون الحياة التي يروج لها أو يعبر عنها ، فينتهي أو يكون على حد التعبير الهيقلي بانتهاء اللحظة التاريخية و الاجتماعية و السياسية التي يعبر عنها أو يدخل في سباقها و لهذا فهو يرى في بعض الأعمال التي تزعم الحدائثة أنها تؤكد صورة المجتمعات الصناعية و لا تسعى لنفيها .

وهذا قد دفع أدورنوا إلى تحديد طبيعة العلاقة بين المسرح و الواقع و يتخذ موقفا من الجمالية الماركسية التي ترى بأن هناك علاقة مباشرة بينهما.

¹ - رمضان بسطويسي محمد ، علم الجمال لدى ممارسة الفراكفورت أدورنوا نموذجا ، مطبوعات النصوص للنشر ، القاهرة ، 1993 ، ص 60 - 62.

و إن المنهج الذي اتخذهُ أدورنو تقدّم رؤاه الفنية و الجمالية هو نفس المنهج الذي سبق له استخدامه تقدّم أفكاره الفلسفية ، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالي و مظاهره وأفاقه.¹

وقد ظهرت بوادر الاهتمام بمشروع الفني منذ كتابه " جدل العقل " اتي درس فيه بعض القضايا الفنية و الجمالية بل استخدم النصوص الأدبية كصور عينية للاغتراب الفكري و استلاب الوعي في المجتمع المعاصر فالنصوص الفنية و خاصة المسرحية تكشف في رأيه عن الخفي و المكتوب في الثقافة السائدة.

وقد كشف بشكل مبكر عن استخدام سلطة المؤسسات للمسرح و الثقافة و إخضاعها لفعل التصنيع مما اعتبر دليل على أزمة الفن و ضياع استقلاله الذاتي و استخدامه كأداة ايديولوجية دون أن ينبت العقل المعاصر للطبيعة التخيلية للنص.

كما يرى في كتابه " جدل السلب " إن المسرح هو صورة خيالية و خلق نسق موضوعي له يؤدي إلى القضاء عليه و هذا يؤدي إلى موت الفن.

كما نبذه ربط في هذا الكتاب بين المسرح و النقد الجذري للمجتمع المعاصر لأنه يرى أن للمسرح وظيفة نقدية تدعو إلى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخيلي دائم للوعي الإنساني ومحاولة صياغته وقف اتجاه آلي يصبح العالم الذي يخلقه العمل الفني يصبح العالم الذي خلقه العمل الفني محاولة لانتشال الإنسان من الوسط السلبي الذي يجعله يلهث وراءه.

ففي المسرح يستعيد العقل قدرته على الحلم و يتجاوز ما هو واقع و يتحده نحو فضاءات لا محدودة و هي فضاءات التحليل التي تساعد الإنسان في الكشف الهوية المستتلة للواقع ومن ثم بشكل موقفه الفكري الذي ينفي في هذه الهوية.²

ولهذا فالتغيير الفني هو الوسيلة الأخيرة و الممكنة في نظر أدورنو لمقاومة الفرد و لحماية وعيه من الاستلاب . فالفن عنده هو الإمكانية الوحيدة لفضاء التحرر و الانعتاق من الأوضاع الراهنة في المجتمع المعاصر فنظرية أدورنو هذه هي فلسفة تصير على نقد الحاضر دون أن تضع صورة مستقبل لأنه لا يريد أن يقع في وهم امتلاك حقيقة ما ، ولجوء أدورنو للمسرح كان تعبير منه عن فشل الثقافة للقيام بمشروع تحرري و تعبيراً عن مأزق الفرد الناقد وعجزه عن التفكير من خلال مقولات أخلاقية لتغيير الممارسة السلبية " و المسرح هو توليد لهذه الصورة الجينية التي لم تتضح بعد".

¹ - رمضان بسطويسي محمد ، علم الجمال لدى ممارسة الفراكفورت أدورنو نموذجاً ، مرجع سابق ، ص 63 - 65.

² - رمضان بسطويسي محمد ، علم الجمال لدى ممارسة الفراكفورت أدورنو نموذجاً ، مرجع سابق ، ص 65 - 70.

فلسفة أدورنوا هي محاولة لطرح أسئلة مستمرة و المسرح هو أقرب جاهزة ، ولذلك فإن اجتياز أدورنوا للمشروع الجمالي يتبقى مع رفضه لابتدال الثقافة و الخطاط الفرد " فالمسرح هنا هو اليوتوبيا التي تحلم لعالم يصبح فيه الإنسان اقل شعورا بالقلق و الخوف ورمزا للتححرر من الاغتراب بمختلف أشكاله " .

و الفلسفة في مرحلتها الأخيرة تتوجد بالفن حين تعبر عن قوة الاحتكاك و الشغب في اللغة و تحوله من خلالها إلى مجال التحرر و الذاكرة.

كما نجد كذلك أن سمات النص المسرحي تدعوا إلى المماثلة بين الممارسة المسرحية و الممارسة الفلسفية و ذلك لأن :

إن اول سمات النص المسرحي هو المعيشة فهي الصفة الأولى للمسرح فتعني أنه فن يطلب منه ان يتحدث عن مشاكل عصرنا و عن همونا الفكرية و السياسية و الاجتماعية و الإنسانية بجلاء واضح لا مبالغة فيه ، ولذلك كانت " الآنية" ثاني خصائص المسرح و الكاتب المسرحي لا يستطيع أبدا أن يهرب من مواجهة مشاكل عصره الآنية سواء كانت حكاية المسرحية معاصرة استمدها من وقائع الحاضر ام أن أحداث الماضي " فحالة التماهي و الاندماج لا تكتمل على الإطلاق إذا لم يشاهد المتفرج المتلقي ذاته و عصره وهواجسه على خشبة المسرح أمامه " و بمقدار ما يستطيع الكاتب ومعه فريق العرض المسرحي أن يقترب من هذه المشاكل ويغوص فيها يضمن لنفسه النجاح الكاسح.

إن هذه الآنية ذات أسطورة هائلة على الكاتب و المتلقي في آن واحد فهي التي تدفع الكاتب المسرحي في شتاء أمر أبي التقاط مفردات الحياة اليومية في عصره وهو يرسك الشخصيات و يسوق الحكاية بأسلوب الذي يجبه الناس في عصره من خلال (ظروف لسائدة في بلده و يحدثنا مؤرخوا المسرح ان المسرحيات اليونانية فيها الكثير من الإشارات إلى حوادث كانت سائدة في عصر كتابتها و خير دليل مسرحية (الضفادع) لأرستوفانيس:

*- ديونيزوس : بينما كنت في السفينة أقرأ رواية أندروميديا أحسست فجأة بقلبي يشتعل برغبة كبيرة جدا جدا جدا .

*- هرقل : رغبة كبيرة؟ من أي حجم

*- ديوتيسوس : يعني كبيرة بدرجة معقولة تقريبا من حجم مولون.¹

*- هرقل : رغبة في امرأة

*- ديوتيسوس : لا

¹ - فرحان بلبل ، النص المسرحي الكلمة و الفعل دراسة ، من منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص

*- هرقل : في غلام إذن ؟

*- ديوتيروس : أبدا

*- هرقل : إذن رغبة في كلايستين

*- مولون : ممثل التراجيدي آثيني كان هائل الحجم

*- كلايستين : كان فتى محدثا يأتيه الرجال

و ينقل لنا مؤرخوا المسرح أيضا أن مسرحية النهضة الأوروبية نشأت في انكلترا في حضن الكنيسة حين كانت نقابات المهن تقوم بهذه النصوص التي تلتزم التزاما بالقصص الدينية القديمة تتسرب إليها مفردات حياة اليومية الانجليزية " و إذا بامرأة النبي نوح تتعامل بالجنيه و البنس و الشيلن و تتصرف مع أفراد عائلتها كما تتصرف. وهنا يمكن القول إن سطوة (الآنية) هي المسبب النهائي في وراء التغييرات المتوالية التي تطرأ على أصول فن الكتابة المسرحية وهذه الآنية لا تنزلق إلى النص المسرحي من مفردات الحياة المعاصرة و فقط بل تمتد إلى جانب أخطر و أخفى هو ثقافة الأمة التي ينتمي إليها الكاتب مضافا إليها ثقافة عصره و مفردات هذا العصر الفكرية و السياسية فمصلا إذا ذهبنا إلى مسرحيات شكسبير " سوف نجد في كلام الشخصيات كثيرا من حكايات الأساطير اليونانية و الرومانية القديمة و سوف نعجب كل العجب تذكرنا أن شكسبير.¹

وهذه الآنية لا تحقق إلا إذا وضعت ضمن بوتقة العواطف الإنسانية الخالدة التي تقوم على صراعات محددة لم يخرج تاريخ المسرح عنها أبدا و ملخصها هو الصراع بين الخير و الشر بمعناها الواسع الضيق الذي يضم كل النوازع البشرية و حين يستطيع الكاتب وضع آنية عصره ديمومة صراع نزاعات البشر و كأن هذه الآنية هي جوهرته التسمية فإن المتلقي في كل عصره سوف يجد آلامه و صراعاته مع نفسه و مع الآخرين متجسدة أمامه في لحظة الاندماج التي تجعله يعيش ما في نفسه و حياته من عواطف خارقة.

ومن هنا نستنتج قد ركز على الإشكاليات اجتماعية التي يعيشها الفرد خاصة " إشكالية الخير و الشر" في الفكر الفلسفي نجده تطرق إلى هذه المشاكل و عالجها و كما نجد كذلك المسرح قد تطرق لمسألة الأخلاق و في نفس التي عالجتها الفلسفة.

فالتراجيديا مثلا تدعو إلى التطهير أي أن يصبح الفرد فاضلا و متخلفا فكذلك الفلسفة تدعو إلى تذييق الأخلاق و العمل بها و فرض نظام أخلاقي حيث نجد دوركايم هنا يقول " أن النظام الأخلاقي يوجهنا نحو السيطرة على النفس بالذات و يعلمنا كيف يقدم السلوك بمجهوداته فكل فعل أخلاقي هو كبتا لشهوة ما و تقيدا

¹- فرحان بلبل ، مرجع سابق ، النص المسرحي الكلمة و الفعل دراسة ، ص 27 28.

لنزوع خاصة ومعنى هذا أن التراجيديا او المسرح بصفة عامة عاجل المشكلة الأخلاقية فقد عاجتها الفلسفة كذلك¹ كاتبها شعبيا جدا يتوجه إلى الشرائح الدنيا من المجتمع كما يتوجه إلى الشرائح العليا و لشدة شعبيته كان المسرحيون (الجامعيون) يتقززون منه و ينقصون مكانته التي لم يعترف بها الإنجليز إلا بعد أكثر من قرن بعد وفاته ومع ذلك امتلأت مسرحياته بتلك الإشارات التي لا يستطيع فهمها جمهور اليوم إلا إذا كان عالي الثقافة و المعرفة بالإلياذة وأوديسة هوميروس وما تبعها من ملاحم و أساطير قديمة فيقول عنه :

رأيت هاري الشاب وخوذته على رأسه

ودرعه الواقي يغطيه في الفخذين مدججا بالسلاح

يهب من على الأرض كأنه " ميركوروس " المنح

ميركوروس : يعتبر من آلهة اليونان وكان رسول الآلهة ورب المسافرين .

إن المثقف العالي المعرفة اليوم سيجد ضيقا من كثرة الإشارات إلى أمثال هذه الشخصيات و الآلهة في حين كان جمهور شكسبير البسيط و العادي يفهمها ويقبلها ويتمتع بها بل إنه كان يتدخل في العرض و يصحح للممثل لفظه أو معلومته إذا وجد فيها نقصا.²

وفي مسألة الخير و الشر نجد التراجيديا و الكوميديا تحت على الخير و تنبذ الشر نجد أرسطو في كتابه " الأخلاق النيقوماخية" يقول " إن كل فن وكل فحص و كذلك كل فعل و استقصاء إنما يقصد به أن يستهدف خيرا ما ، لهذا السبب فقد قبل بحق أن الخير هو ما يهدف إليه الجميع " وهنا يتساءل أرسطو " فما هو إذن الخير في كل واحد منا ؟ أليس هو الشيء الذي من أجله يصنع كل الباقي " وبعده الأمثلة التي يشرح بها رأيه فيقول " في الذب مثل هو الصحة وهو البيت و في فن العمارة ، لكن في كل فعل و في كل تصميم أدبي هو الغاية نفسها التي تبتغى " .³

وقياسا على المسرح نجد أن المسرح يدعوا إلى عمل الخير ونبذ الشر و ذلك عن طريق التراجيديا أو الكوميديا التي تدعو إلى التطهير .

وما يمكن أن تستنتجه في الأخير أنه لا يوجد فرق بين الممارسة المسرحية الفلسفية لأن الإشكاليات التي عاجها المسرح هي نفسها التي عاجتها الفلسفة ومنها إشكالية الخير و الشر إشكالية الغربية

¹ - سيد بدوي ، الأخلاق بين الفلسفة و علم الاجتماع ، سيد بدوي ، دار المعارف الاسكندرية ، 1967 ، ص 28.

² - الجزء الاول من حكاية الملك هنري الرابع ، تأليف شكسبير . تر: فاطمة موسى ، لإصدار الكويت ، سلسلة من المسرح العالمي ، العدد 200 ، ص 145.

³ - مصطفى حلمي ، الأخلاق بين الفلاسفة و العلماء ، ط1 ، القاهرة ، دون تاريخ ، ص 44.

الخاتمة :

ما يمكن استنتاجه في الأخير :

- أن العلاقة التي تربط الفلسفة بالمسرح هي علاقة تكامل لا يمكن الفصل فيها.
- عناية المسرح بدراسة الواقع في شكل قوالب كمسألة الوجود و مسألة الأمن .
- اهتمام الكثير من الفلاسفة أمثال أفلاطون و أرسطو وهيقل و نيتشه بدراسة المسرح ، حيث اعتبره الأول هو مجموعة من الضلال أو هو عالم من الخداع المشوه للطبيعة أما الثاني فقد اعتبره مكمل لنقص الطبيعة ليعود علينا بالمتعة و الفائدة معا بما يؤديه من تطهير ، أما هيقل فكان موقعه من المسرح هو ف السلالة الأفلاطونية لأنه اعتبره خدعة يتيح لنا سوى رؤية القسم الأكثر سطحية من شيء ما ، كما انه لا يتوقف عن التغير، أما فيم يخص نيتشه كان على عكس هؤلاء تماما فقد رأى أن المهمة الأولى للمسرح هي تحميل الحياة و تحييبها وجعلها سهلة بأن تعاش ، كما أنه يقرب بين الناس ويجعله مطاقين و لطفاء مع الآخرين لأنه يقوم بتهدئتهم وهذه هي مهمته الأولى .
- المنهج التحليلي هو الأنسب في تحليل الأعمال المسرحية سواء تعلق الأمر بالنص المسرحي أو بالعرض .
- جعل العديد من الفلاسفة المسرح بما فيه المأساة شكلا جديدا من الوعي الجمالي ، كما أن المسرح في نظرهم يحاكي الواقع بالدرجة الأولى و هذا واضح في كتاب نيتشه ميلاد التراجيديا .
- المسرح هو الفن الوحيد الذي يعلم الإنسان عدم التوقف أو العودة إلى الوراء لأنه يهدف إلى تبرير طبيعة الوجود ، كما نجد كذلك بعض الفلاسفة لا يفرقون بين الفنان و الفيلسوف مثل أرسطو وألبير كامي الذين يرون أن الممثل فيلسوفا حكيما بصورة منفردة وهناك طرف آخر يراه رجلا صنعته الكلمات و الأصوات و اللغة وربما العقل و الأخلاق ولا علاقة له بشيء يدنو من الفلسفة .
- إن المسرح وخاصة الدراما الحديثة هي التي أصبحت تعالج مشاكل الإنسان العادي باعتبار أنه القوة المكونة للمجتمع الذي نعيش فيه و ذلك لأن التطور الإنساني حتم أن يصبح المسرح هو الوسيلة المعبرة عن الواقع الاجتماعي.
- إن المسرح في نظر الكثير من الفلاسفة أمثال هيقل هو محاكاة ذاتية للواقع لأن الواقع مهما كان تافها و سطوحيا فإن الفن المسرحي هو الذي يحاول إضفاء الطابع النبيل على كل الأشياء العادية الموجودة في الواقع.
- المسرح هو الفن الوحيد الذي تناول إشكاليات فلسفية متعلقة بالإنسان كمسألة الواجب الضمير الثواب و العقاب كما انه يصور لنا جميع الأوضاع السائدة في مجتمعنا الحالي مثل البخل الخسة و الدناءة كما انه يجعل الإنسان أكثر إمعانا و تأملا في الشعور في محن الحياة وهنا تصبح الممارسة الفلسفية مثل الممارسة المسرحية .

كما نلاحظ كذلك أن المسرح غزا كل المجالات حتى السياسية و الاقتصادية و هذا ما صرح به ادورنو حين استخدم سلطة المؤسسات للمسرح و الثقافة و إخضاعها لفعل التصنيع وهنا أصبح المسرح يؤدي لنا خدمة ايديولوجيا كما نجد أن للمسرح وظيفة نقدية تدعوا إلى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخيلي مغاير للواقع و مضادا له كما أن الإنسان في المسرح يستعيد عقله و قدرته على الحل و يتجاوز ما هو واقع بحيث يتجه نحو فضاءات غير محدودة تساعده في الكشف عن هويته المستتلة .

المسرح هو الوسيلة الوحيدة التي تمكن الإنسان من حل مشاكله و التعبير عن هويته وحل مختلف الأزمات التي وقع فيها العالم حاليا لأن الإنسان في هذه الحالة يعبر عن حالته في قالب في يفهمه كل الناس أحسن من أن يعبر عنه في قالب علمي او فلسفي ربما يفهمه البعض و البعض الآخر لا .

كما لا يخفى عنا ان المسرح يتسم بالمعايشة و الآنية فهو يتناول كل المشاكل عصرنا في شتى المجالات وهنا يجد المتلقي ذاته داخل خشبة المسرح .

المسرح يدعو إلى أن يكون الإنسان فاضلا و متخلقا وهذا ما عرفه أرسطو بالتطهير أي أن المسرح عاج و تغلغل داخل مشكلات أخلاقية و ساعد في إيجاد حلول له كما انه يغطي ويعيد تفسير أي شيا قبيح يمكنه الظهور على ساحة الواقع .

أن ارتباط المسرح الأول هو ارتباط ديني و هذا واضحا كثيرا في الفن المسيحي الذي كان يخضع لفضائل دينية كالاستشهاد و التضحية و الأمل في الحيات الآخرة لان المسرح هو الفن الوحيد المتحرر من اثر المادة وهذا ما أكد عليه بنديتو كروتشه .

المسرح هو لذة فنية و متعة جمالية و نشاط إنساني هادف حيث تكون الغاية منه هي التغيير و التأثير كما يهدف كذلك إلى إنتاج موضوعات نافعة تثير متعة التأمل للمشاهد و تبعث إحساسا باللذة بحيث يولد لنا الاستمتاع بما يحققه الغير .

أن الإنسان داخل المسرح يجد في نفسه دافعا إلى إنتاج ظواهر مثلما تنتج الطبيعة أشكالها وهذا ما صرح به هيجل و من هنا يبقى المسرح حسب رأيه تقليد بحث يصبح مستوى هذا المسرح ادبي من مستوى الطبيعة إذا قورن بما ومنه يصبح الفن التمثيلي هو خداع عن طريق العين يؤدي إلى خلق الوهم و الابتعاد عن الحقيقة .

هناك تيارات فلسفية ترى ان الفيلسوف او الفيلسفة ككل هي السبب في تراجع المسرح وخلق المأساة لان أخلاق اليونان الأوائل و تفكيرهم يتم بصفة مأساوية و من مظاهرها إعلاء شان الجسد و التمسك بالحيات وهذا ما قام بتدميره كل من يوريبيديس و سقراط حيث يقول نيتشه أن يوريبيديس مجرد قناع وهو روح و حارسة لسقراط .

أن الكوميديا عرضت مشاكل اجتماعية وحاولت معالجتها عن طريق الضحك وذلك من خلال إظهار الأشخاص بصورة أقل من الإنسان العادي في الواقع .

المسرح لعبا من حيث الشكل ولكنه ليس كذلك من حيث المضمون .

المسرح تعبيراً نفسي وإبداعي وفكري في نفس الوقت .

إن موقف أفلاطون من المسرح هو موضوعي مثالي بحيث أنكر قيمة المسرح واتخذ موقف الهجوم عليه لأنه في نظره يفسد الأخلاق ويشوه الطبيعة أما أرسطو أعطى للمسرح بعداً عقلي ووجداني يقترب من دنيا الواقع لأن الممثل يستطيع أن يصور الحقيقة بحسب مقدرته الفنية وبحسب تصوره للممكن والمحتمل والمستحيل مطالباً إياه بالبقاء ضمن المضمون لأنه مخترع وصانع يتمتع بالقدرة على الاختيار ويحاكي الأفعال كما انه جعل الفلسفة في المقام الأول وقيس الفنون بحسب قربها من ذلك المقام ولكنه جعل للمسرح مقاما عالياً إلى جوارها.

إن المحاكاة عند أرسطو تختلف عن مفهوم أفلاطون وهذا الاختلاف هو اختلافاً جوهرياً نابعاً من اختلاف النظرة الفلسفية .

قائمة المصادر و المراجع

1. أرسطو طليس، فن الشعر، ترجمة إحسان عباس، دار صادر، بيروت ، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى.
2. ارسطو طليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.
3. أفلاطون ، الجمهورية ، تقديم الجيلالي اليابس، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر.
4. إيردل جنكتر، الفن و الحياة، ترجمة أحمد حمدي محمود، مرتجة علي ادهم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة، القاهرة، 1973.
5. بنديتو كروتشه، الجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الضروي، دار الفكر العربي، الطبعة الاولى ، القاهرة، 1947.
6. جيرار بيبرا، هيقل و الفن، ترجمة منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، الطبعة الاولى، بيروت، 1993.
7. جيروم ستونليتز، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981.
8. داني هوبيسمان، علم الجمال ، ترجمة ظافر حسن ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الطبعة الثانية ، 1975.
9. الفراي، الجمع بين رأيين حكيمين قديمين، قدم له وحققه ألبير نصري، دار المطبعة الكاثوليكية ، الطبعة الأولى، بيروت، 2000.
10. فريديريك هيقل، محاضرات عن الفن الجميل و علم الجمال الحلقة الاولى، ترجمة مجاهد عبد المنعم المجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 2010.
11. محمد صقر الخفاجة، النقد الادبي عند اليونان ، من هوميروس إلى أفلاطون، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، 1962.
12. محمد منظور، الأدب وفنونه، دار النهضة المصرية للطباعة و النشر، القاهرة، 1974.
13. محمدعلي أبو الريان، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية ، الطبعة العاشرة، الاسكندرية ، 1990.
14. مصطفى حوزو ، نظرية الشعر عند العرب، دار الطليعة ، الطبعة الاولى، بيروت، 1981.
15. ميشيل دريميج، الفن و الحس، ترجمة وجيه البعيني، دار الحداثة للنشر و التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ، 1988.
16. نيتشه ، أفول الأصنام، ترجمة حسان بورقية، إفريقيا للشرق، الطبعة الأولى ، 1996.

17. نيتشه ، العلم الجدل . ترجمة سعاد حرب ، دار المنتخب العربي للدراسات و التوزيع ، مراجعة جورج كتورة ، 2001 .
18. نيتشه ، إنسان مفرد في إنسانيته ، كتاب العقول الحرة ، الجزء الأول ، ترجمة محمد الناجي ، إفريقيا للشرق ، بيروت ، 2001 .
19. نيتشه ، إنسان مفرد في إنسانيته ، كتاب العقول الحرة ، الجزء الثاني ، ترجمة محمد الناجي ، إفريقيا للشرق ، بيروت ، 2001 .
20. نيتشه ، الفجر ، ترجمة محمد الناجي ، إفريقيا للشرق ، 2013 .
21. نيتشه ، مولد التراجيديا ، ترجمة شاهر حين عبيد ، الطبعة الأولى ، دار الحوار للنشر ، 2008 .
22. نيتشه ، غسق الأوثان أو كيف تتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة ، ترجمة علي مصباح ، منشورات جميل ، الطبعة الأولى ، بيروت ، 2010 .
23. هيقل ، مدخل إلى علم الجمال ، فكرة الجمال ، ترجمة جورج الطرايشي ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، الطبعة الأولى ، بيروت ، 1967 .
24. واتر كوفمان ، التراجيديا و الفلسفة ، ترجمة كامل يوسف حسين ، الطبعة الأولى ، الاسكندرية ، 1993 .
25. وفاء محمد ابراهيم ، علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة ، مكتبة الغريب ، دون طبعة .
26. أبو الحسن السلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ، قسم المسرح بالأداب الاسكندرية للنشر ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، 1993 .
27. اتين سوربو ، الجمالية عبر العصور ، ترجمة ميشال عاص ، الطبعة الثانية ، بيروت ، 1962 .
28. إدوارد الخراط ، فجر المسرح ، دراسات في نشأة المسرح ، دار البستاني للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2002 .
29. أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981 .
30. إيليا الحاوي ، في النقد الأدبي ، دار الكتاب اللبناني ، الطبعة الثانية ، الجزء الخامس ، بيروت ، 1986 .
31. جان لاکوست ، فلسف الفن ، تعريب ريم الأمين ، مراجعة أنطوان هاشم ، عويدات للنشر و الطباعة ، الطبعة الأولى ، بيروت ، 2001 .
32. رمضان البسطاوي سي محمد ، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفوت ، أدورنو نموذجاً ، مطبوعات النصوص للنشر ، القاهرة ، 1993 .
33. رمضان البسطاوي ، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيجل .

34. روبين جورج كولنجوود ، مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدي، مراجعة علي أدهم ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، القاهرة، 1937.
35. زكريا ابراهيم ، فلسفة الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة ، الطبعة الاولى ، القاهرة.
36. زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، دار الطبعة الحديثة، الطبعة الاولى ، القاهرة.
37. السيد بدوي ، الاخلاق بين الفلسفة وعلم الاجتماع، دار المعارف للنشر، الاسكندرية، 1967.
38. السيد قطب، النقد الادبي، أصوله و مناهجه، دار العربي للنشر.
39. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، الطبعة السادسة، القاهرة، 1926.
40. عبد الرحمن بدوي ، الاخلاق النظرية ، وكالة المطبوعات ، الطبعة الثانية ، الكويت ، 1976.
41. عبد الرحمن بدوي، خلاصة الفكر الأوروبي، سلسلة الفلاسفة ، نيتشه، وكالة المطبوعات للنشر، الطبعة الخامسة، الكويت، 1975.
42. عبد الفتاح الديدي، فلسفة هيغل ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1980.
43. عبد الكريم عنيات ، نيتشه و الإغريق، إشكالية أصل الفلسفة، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الاولى، الجزائر، 2010.
44. عز الدين اسماعيل، الاسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1986،
45. علي جواد طاهر ، مقدمة في النقد الأدبي، منشورات المكتبة العالمية، بغداد، الطبعة الثانية، 1983.
46. علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الجمال و الفن ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية، 2002.
47. فتحي التريكي ، أفلاطون و الديالكتيكية ، الدار التونسية للنشر، 1985.
48. فرحان بلبل ، النص المسرحي ، الكلمة و الفعل ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2003.
49. كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر، 2004.
50. لطفي عبد الوهاب يحي ، اليونان ، مؤسسة الكتب الجامعية ، الطبعة الأولى، الاسكندرية، 1980.
51. لورانس جين كيتيشين ، أقدم لك نيتشه ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
52. محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر ، الطبعة الاولى، القاهرة، 1994.

53. محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 2003.

54. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت.

55. مصطفى حلمي ، الأخلاق بين الفلاسفة و العلماء، الطبعة الاولى ، القاهرة.

56. هيربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة سامي الخشبة، مراجعة مصطفى الحبيب، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1949.

57. ويلبرس سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عدنان غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر، بغداد، 1986.

القواميس و المعاجم :

58. ابن المنظور، لسان العرب، المجلد 14 ، دار صادر ، بيروت، الطبعة الثالثة ، 1994.

59. الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية، الجزء الرابع ن الطبعة الأولى، بيروت، 1995.

60. موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب، جيران الجيهامي، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى، بيروت، 1998.

61- Petite la rousse librairie la rousse, paris,France, 1978

المقالات :

Encyclo pedia britanica article « art »