

نظريّة المسرح وشعرية النوع بين الموضوع القاري والموضوع المفروض

د. أبو الحسن سلام

جامعة الإسكندرية - كلية الآداب

من بداهة القول في التفريق بين شعرية النوع الدرامي ما بين نظرية ونظرية أخرى وشعرية النظرية وشعرية والتطبيق مسافة يجب وضعها في الحسبان عند الاشتغال على ما بينها من ائتلاف واختلاف . ذلك أن النظرية تشتعل على الموضوع؛ بينما يوظف التطبيق آليات النوع ويفعل التقنيات التي تجسد الموضوع تجسيداً إبداعياً؛ بما يتواافق مع معطيات كل نظرية درامية . فشعرية النوع الدرامي في نظرية الغريب تختلف عن شعرية النوع الدرامي في نظرية المحاكاة (أرسطو ، فن الشعر) ، حيث تشتعل نظرية المحاكاة على موضوع التطهير ؛ بينما تشتعل نظرية التغريب على موضوع التغيير .

وفي التطبيق تنتهي المحاكاة طريق شعرية الإيهام والاندماج بقصدية التطهير، بينما يسلك التغريب طريق شعرية الدهشة والإدراك بقصدية التغيير . والمسرح نصاً وعرضًا يتأسس كل منهما على نظرية إدراهما تؤسس لموضوع الأدب الدرامي ، والثانية تؤسس لموضوع فنون التعبير الأدائي .

نظريّة المحاكاة الأفلاطونية المسرح في نشأته قد تأسس على نظرية المحاكاة الأرسطوية للفعل ، و على لأن خيال الكهف) – من وجهة أخرى – إلى أن تفرعت عن تلك النظرية الظلية للفكرة المثلية المطلقة (أفلاطون، وتقنياتها مسرحية معايرة لتطور العصور الثقافية؛ فقد أصبح لكل منها منها نهجها النظري نزعات ومدارس ومن ثم عن الطبيعية والواقعية والتعبيرية والرمزية التطبيقيّة ؛ وهنا اختلفت شعرية الكلاسيكية عن شعرية الرومنтикаية بإيجابياته المسرحية) في اتجاه موضوع النظرية الأرسطوية ؛ صوب محاكاة الفعل (دريني خشبة، المذاهب مقدمة في نظرية المسرح الشعري وسلبياته وجاءت شعرية العبّاثة لمحاكاة الحالة

المسرح وقرنه). بينما ولـى وركز مسرح القسوة على شعرية محاكاة الفعل المكتوب. بصدمة التلقى (آرتو ، وجهه شطر نظرية المحاكاة الأفلاطونية ليخلع فكرة المقدس (المسرح الفقير (ييجي جروتوفسكي، المسرح الفقير الحلولية موضوع أداء ظل الممثل لمحاكاة صورة لموضوع نقاء الحياة البدائية بشعرية والمدنس على شعرية غير ما ذهب إليه كريج (كريج ؛ في فن الصوفية. (أبو الحسن سلام ، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية) على القداسة الجمالية للصورة البصرية بتباعد عن آليات شعرية الحوار المسرح) من قصر المحاكاة على شعرية واستبدالها بصناعة شعرية الصور الدرامي وإلى جانب تلك المدارس والمناهج الدائرة في تلك المحاكاة ؛ مع تباين مناهجها بين التظريات والتطبيقات ؛ انطلاقاً من نظرية محاكاة الفعل أو من نظرية محاكاة الفكرة المثلية المطلقة ؛ محاكاة ظلية تقديسية ؛ بظل الممثل

أو بالصورة الطالية ؛ تفرعت نظرية التغريب الملحمي (بريخت، نظرية المسرح الملحمي) عن نظرية الاستلاب الهيجلي لتخذ شعرية الحكي بدلاً عن شعرية المحاكاة ؛ نقضا منهجياً لها بإعادة تصوير الفعل بوصفه صفة للطبيقة الاجتماعية ؛ حيث تتوب صورة فعل الشخصية عن طبقتها ؛ تبعاً لطبيعة الاختلاف الجوهرى بين مثالية المنبع الفلسفى المثالى لنظرية المحاكاة والمنبع الفلسفى والمادى الديالكتيكى النادى لنظرية الاستلاب : (التغريب).

حول شعرية مفهوم النظرية :

النظرية هي الإطار المنهجي الفكرى النظري المحدد لجوهر خاصية موضوعية لبلورة ماهية النوع وفلسفه وجوده - باعتباره ظاهرة - بالكيفية التي هو عليها وسببية وجوده على تلك الكيفية ؛ مع ترسيم حدود تلك الظاهرة على هيئة اصطلاحية ذات مفهوم محكم منضبط الحدود ومؤكدة لخواص الموضوع ؛ ثببتا لأسسها وتحديداً لأغراضه ؛ بحيث تشكل النظرية قاعدة جديدة مؤسسة في مجال التخصص النوعي ؛ تعد إضافة إبستمولوجية لاتجاه علمي أو نوع أدبي أو فني ، أو لنشاط فكري أو علمي مبتكر ؛ تأصل وأصبح ظاهرة جديدة مكتشفة عبر تراكمات تطور ذلك النشاط ؛ لتصبح مرجع قياس منهجه يقاس عليها في تنظيم استمرارية النوع ؛ عبر الحركة من عصر إلى عصر ؛ وفق الحاجة إلى الموضوعات الفرعية ذات الصلة بالنظرية نفسها . ومن أمثلتها :

- نظرية المحاكاة عند أرسطو.
- نظرية المثل عند أفلاطون .
- نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني .
- نظرية العامل في مجال اللغة .
- نظرية اللاوعي الذاتي أو الجمعي في علم النفس.
- نظرية الاستلاب عند هيجل.
- نظرية الصراع الطبقي عند ماركس.
- نظرية الخيال عند كولردرج .
- نظرية التغريب عند بريخت. في المسرح الملحمي.

هكذا تعددت النظريات حسبما تعددت الظواهر والأنواع في كل المجالات تفاعلاً مع مستجدات الجدل التاريخي المادى ؛ بما في ذلك الظواهر المسرحية في تنواعاتها المختلفة مابين النص الدرامي والعرض المسرحي وفنون التمثيل وفنون العرض المسرحي و المجالات التقليدية و المجالات النقدية .

وفيما يتعلق بنظرية الإبداع نجد من بينها ما يؤسس لماهية موضوعه اعتماداً على المحاكاة سواء أكانت محاكاة الطبيعة (طبيعة الفعل، أو طبيعة الفكرة المثالية المطلقة) أو مجازة له؛ أو متوافقاً معها. وحول التوافق مع نظرية محاكاة الفعل ؛ يقول المخرج المسرحي الفرنسي (جاك كوبو) " لا وجود لتجديد دائم منفصل عن التقليد المستمر أو المسترجع"

لذا ترکز الموضوع المسرحي في نظره في المعمار والشاعر ؛ خدمة للممثل ؛ وهي نظرة على مسافة قريبة من نظرة المخرج الألماني (راينهاردت) لموضوع المسرح حيث التركيز على السينوغراف لتهيئة أجواء التمثيل . فمعمار العرض يستدعي موضوع النص عند (كوبو) ليخدما معاً موضوع التمثيل ؛ بينما يستدعي موضوع اندماج الممثل الموضوع السينوغرافي عند . (ماكس راينهاردت) . وهنا تتبادر شعرية نوع العرض المسرحي عند كل منها .

وفي مناصرة نظرية محاكاة الفكرة المثلالية المطلقة يقول جريك " الطبيعة والفن شيئاً مغایران يجب ألا يخلط بينهما " ولتأكيد ذلك عنده يشهد فيقول " لقد كان الممثل نفسه في الماضي يخفي شخصه وكذا هويته الشخصية عبر قناع أو لباس " نقابياً " خطوات الطبيعة التي يظل الخالق فيها خفياً على الدوام " من هنا أكد كريج على وظيفة الخلق لدى الممثل والمؤلف وعارض الدمى .

ويقترب من ذلك .. تلك الشكوك التي نثر بذرتها آرتو على هيئة تساولات استكاريّة ، حيث قال : " من قال إن المسرح خلق لتحليل شخصية ، لحل صراعات الحب والواجب ، للمصارعة مع كل المشاكل التي لها طبيعة موضوعية وسيكولوجية ، والتي تحتكر مسرحنا المعاصر ؟ من ثم قال ان هدفه هو خدمة الأدب ، ونسخة الواقع ، وحل الصراعات الاجتماعية والسيكولوجية ، والقيام بدور ميدان المعركة للعواطف الإلخلاقية ... ؟ "

التنظيرية تمهد لتأسيس نظرى حول المسرح بوصفه موضوعاً يراد وضع نظرية له . ومثل ذلك أيضاً قول جان لوبي بارو ، في مجازاته لتيارات آرتو الاستكاريّة لمسرح الكلمة ؛ فهو يتواافق مع آرتو في أنه من الممكن أن يكون هدف المسرح هو إعادة تأكيد جوانب من العالم الداخلي . أي جوانب من الإنسان ، على اعتبار أنه ميتافيزيقي . ومن حين لآخر قد يجرؤ المسرح - ليس جماهيرياً - على استكشاف واقع بدائيٍّ أصليٍّ وخطر ، واقع تكون مبادره مثل الدرافيل ؛ بمجرد أن تظهر رؤسها تسرع بالخطس ثانية في ظلمة الأعمق ."

وقصد جان لوبي بارو هو أن موضوع المحاكاة موضوع يقوم على المراوغة والذبقة . النظرية إذن وعاء ضبط محاكاة الموضوع في مسيرة تطوراته ؛ حفاظاً على ماهية وجوده على ما هو عليه في الطبيعة أو ماهية وجوده المجازي للطبيعة ، ضمناً لديوموه نوعه ، على الكيفية التي هو عليها ، وتمكن المستغلين به من القياس عليه عند الحاجة .

ولأن موضوع المحاكاة بذلك يتوجه في مسارين مختلفين من حيث الماهية ؛ لذا يكون من المنطق اختصاص كل من المحاكاة الطبيعية للفعل (الصفة الذاتية) أو للفكرة المثلالية المطلقة (الموضوع) والمحاكاة المجازية، أو المغایرة لها (الصفة الاجتماعية الطبقية) بنظرية خاصة بكل منها ، تحفظ لكل منها ماهيتها وأهدافها ونوعها. لذا ركزت المحاكاة الأسطورية على موضوع فعل الذات وماهيته مستهدفة تطهير النفس البشرية بينما نظرت المحاكاة الأفلاطونية شطر الفكرة المثلالية، مستهدفة تطهير الفكرة بصون قداستها من تدنيس اشتغال الإنسان عليها؛ باعتبار كل من المحاكيتين صادراً عن نبع فلسي واحد مفسر للكون ، هو نبع الفلسفة المثلالية ، بينما اشتعل التغريب الملحمي على موضوع الحكي إعادة لتصوير صفة الفعل الاجتماعي من الوجهة الطبقية ؛ مستهدفاً الحض على

تغير سلبيات العادة في رسوبيات ثقافتها، باعتبار منبعها الفلسفى المادى الذى ينظر الى الأفعال والصفات فى حالة حركة جدلية دائمة ، قابلة للتغيير في ظل الظرف المتغير .

نخلص مما نقدم الى انه لما كان اشتغال نظرية المحاكاة مقصورا على موضوع فعل الذات الدرامية عند أرسطو ، وعلى موضوع قداسة الفكرة المطلقة عند أفلاطون ؛ فإن اشتغال مفهوم التغريب الملحمي عند بريخت على إعادة تصوير موضوع الصفة الاجتماعية للطبقة الاجتماعية ، تبعا للانتماء من منظور احتمالي يساعد المتنقى على التزام موقف طبقي نقدي من الموضوع المعاد تصويره تصويرا معاصرأ ؛ ينتهي بتلقي المشارك إلى اتخاذ موقف مما أعيد تصويره.

من هذا المنطق يعد القول بعد عدم وجود نظرية للمسرح الملحمي البريختي مجافيا للمنطق ، ونافيا لمنهجية التحقق العلمي عند قائله ؛ وهو : (كمال الدين عبد ، فنية تطور المسرح) .

ولنر بريخت ؛ ماذا يقول : " لقد أصبح المسرح حقل نشاط للفلاسفة ، أولئك الذين يسعون ليس فقط لتوضيح العالم ؛ بل إلى تغييره أيضاً " ويقول: " ليس هناك تقاليد بين المعدمين ، هناك فحسب الفعل ونقضه بكلمة واحدة ؛ يوجد هناك ردود الفعل "

هو اختلاف إذن بين فلسفتين فلسفية مثالية انبنت عليها نظرية المحاكاة التي تشتعل على موضوع التطهير وأخرى مادية انبنت عليها نظرية التغريب الذي يشتغل على حكي ينفي وجود تقاليد لدى الغالبية المعدمة ؛ ومن ثم يحضر على تغيير أوضاعها المزرية لا مجرد محاكاة تلك الأوضاع ؛ بما يؤدي إلى تثبيتها اكتفاء بتفسيرها عن طريق محاكاتها.للفعل .

التغريب إذا نظرية مضادة لنظرية أرسطو؛ ومن ساروا على دربه ، ومضادة لمحاكاة الفكر المثالية المطلقة عند أفلاطون وأصحاب فكرة التقديس والتدين ؛ (كريج - جروف斯基 والمنبهرين المعاصرين بهما) الفرق جوهري إذن بين منطق الحركة والتغيير في نظرية التغريب ، ومنطق الثبات اكتفاء بمحاكاة الموجود . وهو فرق من ثم في نوع شعرية كل منها .

شعرية الموضوع المسرحي كلاسيكيًا:

لم يخرج الموضوع في المسرحية الكلاسيكية عن نظرية المحاكاة . فمع أن نظرة الكلاسيكيين للإبداع تمحورت حول مقوله إن الإبداع عمل وصناعة؛ ليس معرفة ولا هو بالحدس أو الإحساس ؛ فلذلك كله نصيب ضئيل من الإبداع نفسه . ومعنى القول : إن الإبداع عمل وصناعة هو أن الموضوع في الكلاسيكية هو نواة العمل الكلاسيكي الذي تبني عليه صنعة الإبداع ومن ثم يصبح اختيار الفنان لموضوع عمله الأدبي أو الفني بداية لعملية الإبداع ذاتها، دون أن يكون الموضوع محل اختياره إبداعا في ذاته ؛ قبل دخوله في إهاب الشكل الفني . وهذا يحيل إلى ما قال به الناقد العربي القديم (القاضي عبد العزيز الجرجاني) صاحب (الوساطة بين المتبني وخصومه) حول الإبداع السعري إذ هو عنده " ذوق ودرية " ويحيل إلى ما قاله الإلارديس نيكول حول المسرح كذلك فالإبداع عنده " قوة اختيار وطاقة إخبار " و قريب إلى حد ما - مما قاله جون ديوى تأكيدا لذلك الرأى ، في مؤلفه : " الفن خبرة "

فالمحاكاة إذا في المسرح الأرسطوي تقصد التأثير الدرامي عن طريق المتعة الجمالية بوصفهما موضوعين من نتاج المحاكاة . ومع أن نظرية التغريب الملحمي توجه نحو الموضوع أيضاً إلا أن وجهتها حكي واصف لفعل الطبة محمولاً على ممثل يعيد الصفة الطبقية التي تنتهي إليها الشخصية التي يعاد تصويرها لصفة الاجتماعية بانتمائها الطبقي على نقىض محاكاة الشخصية الدرامية لفعل ذاتها وفق مهارة رسمها الاندماجي الايهامي في النص وتجسيد الممثل لذلك درامياً وجمالياً .

وهذا ما يؤكده أرسطو نفسه حيث يرى أن (المتعة الجمالية تتبع أساساً من ذلك ال باعث الطبيعي والفطري الذي يدفع الإنسان للمحاكاة)

نخلص مما تقدم إلى أن المحاكاة تستدعي موضوع الإبداع وليس العكس ؛ في حين يتمثل الإبداع في الأسلوب - مع تباين وجهات نظر قديم النقد العربي عن حديثه ؛ إذ يرى القدماء أن ما قبل الإبداع من (تجربة غامضة أو حالة شعرية وإسقاط وجداً) ليس علة في ذاته لوجود العمل الفني . ؛ بينما يذهب النقد الحديث إلى أن ما قبل الإبداع من (تجربة غامضة أو حالة شعرية وإسقاط وجداً) هو سبب في ذاته لوجود العمل الأدبي والفنـي . وهذا ما قالت به نظرية التعبير من منطلق نفسي فرويدـي، تبلور عند سانـا بيف.. حيث امتنـاء لـوعـي الذات الطفـولـية لـجهـدـ الأـدـيـبـ وـالـفـنـانـ بما يـتكـشفـ فيـ منـتجـهـ الإـبـادـعـيـ .

وكذلك كانت التفاعلات الاجتماعية والاقتصادية الثقافية والحضارية موضوعاً مشتبكاً مع ذات المبدع بوصفهما شرطـينـ حـتمـيـنـ فيـ عمـلـيـةـ الحـضـرـ غيرـ المـلـمـوسـ عـلـىـ التـحـولـ وـ تـغـيـرـ الـوـاقـعـ سـبـبـاـ لـلـإـبـادـعـ وـقـفـ النـظـرـيـةـ الـانـعـكـاسـيـةـ :ـ (ـ المـارـكـسـيـةـ)ـ بـمـعـنـىـ أـنـ المـوـضـوـعـ هـوـ الـذـيـ يـسـتـدـعـيـ الـمـحـاكـاـ .ـ

شعرية الموضوع المسرحي ملحمياً:

يشغل على إعادة تصوير الموضوع بسلبياته وإيجابياته من منظور حديث غير تقليدي يتيح للمتلقي اكتشاف دلالات جديدة متعددة للموضوع نفسه ؟؛ سواء أكان موضوعاً مستعاداً من موقف تاريخي أو تراخي حيث يفرغه من مضمونه القديم ويضع له مضموناً حديثاً ؛ مضموناً لا يتوحد مع المضمون القديم للموضوع المستغل عليه . باعتبار المضمون التاريخي أو التراخي للموضوع المعاد طرحه على مائدة العصر يعاد النظر فيه بعين العصر وبذلك يخرج عن حالة الجمود والثبات ليعاد الحكم على صلاحية استمرار تأثيره من عدمها . فالموضوع في نظرية التغريب منشغل بمقاومة الدافع العاطفي حيث يعكس الروح العلمية التحليلية للعصر .

ونخلص مما تقدم إلى أن اشتغال نظرية التغريب الملحمي على الموضوع الدرامي باعتباره موضوعاً قارئاً لصفة اجتماعية لجدلية للعالم من منظور طبقي ؛ وهو بذلك مفارق لنظرية المحاكاة باعتبار اشتغالها على موضوع مقرره : يستعاد فيه موضوع مناظر لموضع قائم من خلال المحاكاة التي يتوحد فيها الموضوع المحاكي مع الموضوع الأصلي .

موضوع الإبداع بين المحاكاة والحكى:

مما سبق يمكننا ملاحظة وجه اختلاف جوهري بين

موضوع المحاكاة وموضوع الحكى حيث يتوحد الموضوع المحاكي مع الأصل الذى يحاكيه من خلال الإيهام والاندماج ، بينما يتبعه الموضوع المحكى عن الأصل الذى يعيد تصويره بعين الدهشة.

ومع أن موضوع المحاكاة اندرامي إيهامى ، وموضوع الحكى تعبيري إدراكي؛ إلا أن كليهما باعتبار كل منهما عمودا مسرحيا فقريا يعتمدان على النص المسرحي لجدل الموضوع في كتابة النص هنا أو هناك قائم بين استدعاء موضوع وجودي حاضر لموضوع وجودي غائب ؛ سواء أكان الاستدعاء ببعضه حيا من الذكرة التخيلية والانفعالية ، أم كان بإعادة تصوير ذلك الموضوع بعدسة المعاصرة .

وسواء بعث الموضوع إبداعا تجسديا مسرحيا حيا أم من خلال تشخيص معد تصويره فإن نصا مسرحيا دون اندهاش لا يساوي شيئا . إذ لا بد من نبذة من الجنون تكمن في نص . أو نبذة من جنون تكمن في بعض النصوص ؛ وإلا فقدت موضوع الإبداع في ذلك النص . فالمحاكاة الإيهامية ، لا بد أن يبني النص الدرامي من دقائق متتماسكة . حتى يؤثر دراميا وجماليا تأثيرا قاتما على الضربة والختمية . و الحكى التعبيري في النص المسرحي التعبيري لا بد أن يبني النص من رقائق ملتحمة منفصلة في آن حتى ينتج تأثيره الدرامي والجمالي موقفا من العصر قائما على الاحتمال لا الضرورة .

وفي كلا الحالين (محاكاة - حكى تعبيري) يتأسس النص المسرحي على زوابع الخيال ؛ حتى يصبح إبداعا حقيقيا . وفي كلا الحالين فالنص المسرحي بوظيفي سواء كتب شعرا أو نثرا . وليس هناك شئ خارج النص ؛ حتى وإن اعتمد النص المسرحي على تجربة وجданية او شعرية سابقة على إبداعه؛ يجب إلا نشعر بشئ من خارجه ؛ وكل ما هو خارج النص يقضى على النص ؛ فالإبداع يتمثل في أن كل ما وهو داخل النص هو النص ذاته .

والنص المسرحي القارئ والمقرؤه كلاهما ، لكي يخلد يجب أن يكون ملعبه المستقبل .- كما يقول رجل المسرح التونسي : (عز الدين المنني ، ورشة كتابة مسرحية ، المركز القومي للمسرح) " خلود النص في جنوحه نحو إظهار اللاشعور ، جنوحه إلى النمط ، إلى التموج ؛ لأن التموج من صنع الفكر ."

وهو ما يعني أن النص المسرحي سواء في المحاكاة وفي التغريب ؛ هو شبكات ، أجهزة ، أنظمه ، هو هيكل ، قنوات ؛ لكن مادته ؛ من ذاته ، ففي أي اتجاه هو كائن كلاسيكيا ، رومانتيكية، طبيعيا ، واقعيا ، أو عبئيا أو ملحميا فإن مادته هي ذاته ؛ وما اختلف إلا تشكيلها؛ وشعرية نوعها ؛ خدمة للأثر الدرامي والجمالي المقصود سواء أكان إيهاميا أم إدھاشا إدراكيا .