البطل والأثر الجمالي للمأساة من الإغريق حتى العصر الحديث

رحيمة مبارك الجابري

الملخص

عني هذا البحث بشخصية البطل البداية والتحورات من الإغريق حتى العصر الحديث.

إذ بدأ بتتبع تاريخي لمفهوم البطولة على مر العصور المسرحية من العصر اليوناني وصولاً إلى العصر الحديث، وعرضت فيه أهم المفاصل التي تعد منعرجات مهمة في صورة البطل، موضحةً أهم المصطلحات التي تفيد في برهان قضية البحث وأسئلته الافتراضية مثل : الهمارتيا ومصطلح الهايبرس ، و المويرا.

وقد توسلت في بحثي بشواهد من المسرح في مسيرته التاريخية وتطوراتها الكثيرة كأوديب وغيره من الشخصيات، كما تحدثت عن الصراع الداخلي والخارجي لشخصية البطل. وقارنت بين التدرج السائد عن مفهوم البطولة وتعاطف الجمهور معه معللة الأسباب الناتجة عن ذلك التعاطف، وأكدت اختلاف صورة البطل حديثاً، عما كانت عليه سابقاً، وتدرج البطل عبر العصور والفترات التاريخية المختلفة، في القوة والصراع وفي المكانة الاجتماعية. وذكرت العوامل المؤدية إلى سقوط البطل على المستوى النفسي والاجتماعي والمسرحي.

ولم تكن نشأة مفهوم البطولة ولا تطورها في المسرح العربي بعيدة عن التأثيرات العامة التي يعكسها المسرح العالمي، ففي مرحلة النشأة والنضج كان هذا التأثير جلياً.

إن مفهوم البطل وصورة البطولة في المسرحيات عمل قد يتمحور حوله هدف المسرح ومغازيه، وليست صورة البطولة مفردة عرضية في نسيج العمل الدرامي، بل هي عمل محوري قد يشي بإبداع الكاتب الدرامي من عدمه.

المقدمة

البطل هو صانع الأمجاد والتاريخ، وذلك ما ردده المؤرخون كثيراً، فقد احتلت سيرة الأبطال قمة التاريخ، وسلبت اللب من عقول المستمعين، وجعلت الأنظار شاخصة نحوها إعجاباً بأفعالها وبطولاتها، فالبطل هو الشخصية، التي تدور حولها وقائع الأحداث؛ فهو محورها ونقطة ارتكازها؛ لذلك سادت نظرية الرجل البطل والرجل العظيم، فتركت لمساتها البارزة على صدر التاريخ العام الذي بقى ثابتاً أمامها لا يتحرر منها ، ولا يستطيع فكاكاً، والتي ظلت باقية شامخة إلى يومنا هذا.

وشخصية البطل في الدراما منذ أرسطو إلى الآن لم تبق سجينة إطارها التقليدي الذي استقراه لها أرسطو حينما نظَر إلى فن الدراما في كتابه (فن الشعر)، بل تطورت صورة البطل، واختلفت عما كانت عليه سابقاً ؛ إذ تدرج هذا البطل عبر عصور وفترات تاريخية مختلفة في القوة والصراع ، وفي المكانة الاجتماعية ، فبعد أن كان في مصاف الآلهة وأنصاف الآلهة في المسرح اليوناني ، وبعد أن كان من الملوك والأمراء؛ أصبح في المسرح الحديث رجلاً عادياً من عامة الناس، ولم تعد مشكلات الوجود الكبرى هي مبلغ همه، ولا محور صراعه، بل أصبحت المشكلات اليومية الصغيرة التي تعترضه وتعرقل سير حياته هي شغله الشاغل، فتغيرت

بذلك صورة البطولة بمعناها التقليدي، وأصبح لقب البطل الصغير أفضل ما يمكن أن يطلق على إنسان هذه المرحلة.

ولقد تعددت معالجات كتاب الدراما الحديثة لشخصية البطل ولمفهوم البطولة في العصر الحديث، فمنهم من سار على نهج البطل التقليدي – الأرسطي – ومنهم من خرج عليه وراح يتوسم البطولة في شخصيات عصرية صغيرة لم تعرف للعظمة طريقاً .

أسئلة البحث :

ينفتح هذا البحث على تساؤلات بحثية عديدة مفادها ، من هو البطل من وجهة نظر الملاحم و الأساطير القديمة ؟ وكيف كانت مواصفات البطل اليوناني؟ وهل ظل محتفظاً بمواصفاته القديمة في دراما المسرح الحديث ؟ وهل للبطولة الأرسطية والشكسبيرية مفهوماً مغايراً ؟ ما محور صراع البطل ، وما القيمة الجمالية الناتجة عن مصيره ؟ وما أهم الفروق الجوهرية بين بطل المأساة الكلاسيكية ، والبطل الأرسطي؟

البطل في المسرح اليوناني :

إن أي دراسة تنوي التعرض لشخصية البطل أو معنى البطولة في فن الدراما لابد من أن تعود أولا إلى مفهوم البطل الأرسطي الذي استنبطه أرسطو من الأعمال الدرامية السابقة عنه ، فالبطل الأرسطي هو المعبر الأول لأية دراسة تجعل جل همها اقتفاء أثر البطل عبر تطور فن الدراما؛ لأنه لا يزال المقياس الأساسي لطبيعة التراجيديا وبطلها ، وقد صوّر لنا أرسطو في كتابه النقدي (فن الشعر) ملامح شخصية البطل التراجيدي وطبائعه المتفردة ، وإن لم ترد هذه

الكلمة (بطل) بلفظها الحرفي في كتابه المذكور ، لكنها جاءت نتيجة استنتاج شُرَّاح أرسطو وربطهم إياها بمعنى الشخصية الرئيسة والمحورية في المسرحية.

يعرَف أرسطو البطل المأسوي بأنه " الشخص الذي ليس في الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل والذي يتردى في الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر، ولكن بسبب خطأ ما أو سوء تقدير همارتيا (**hamartia**)*" [i] ، وقبل أن يدلي أرسطو بتعريفه هذا ، عن البطل المثالي استبعد ثلاثة أنواع من الشخصيات ، لا ينبغي للبطل أن يتصف بصفاتها ، وهي :

أولاً – التراجيديا* لا تتحقق في إنسان خير، وهو ينتقل من السعادة إلى الشقاء ؛ لأنه في انتهائه إلى هذا المصير لن يثير في المتفرج عاطفتي الخوف والشفقة ، بل سيصدم مشاعره ويؤذيها.

ثانياً – تحول الشرير من الشقاء إلى السعادة بعيد عن روح التراجيديا ، كما أنه لا يرضى حاستنا وشعورنا الإنساني تجاه الآخرين ، ولا يؤدي وظيفة التراجيديا المنشودة وهي التطهير.

ثالثاً – لا يمكن إظهار الرجل الشرير وهو ينتقل من حال السعادة إلى الشقاء ؛ لأن هذا النوع من التحول يثير فنيا مشاعر التعاطف تجاه البطل ، ولا يثير فينا المشاعر المطلوب إثارتها من وجهة نظر أرسطو ؛ لتحقيق" التطهير " وهي مشاعر الخوف والشفقة [ii] .

إذن جاء البطل الأرسطي مرتبطا بهدف التراجيديا : وهو ضرورة إحداث عملية التطهير (**CATHARSIS**)* للنفس الإنسانية عن طريق إطلاق الانفعالات الزائدة عن الحد ، والتي تضيق بها نفس المشاهد في أثناء ممارسته مشاعر الخوف والشفقة ؛ للتخلص من مثل هذه الانفعالات الضارة ، وهي لا تتم إلا بحلول الكارثة على البطل التراجيدي ، ولكي

يتحقق هذا الأثر المأسوي يرى أرسطو أنه لا بد من أن يكون البطل ليس بالشرير ولا بالخيّر، بل هو بين هاتين الصفتين؛ لكي يثير فينا تحوله من السعادة إلى الشقاء – عاطفتي الخوف والشفقة ، ويكون مبعث هاتين العاطفتين مسوغاً من خلال دوافع البطل وسلوكه التي تشابهنا في إنسانيتها وتفوقنا في جسارتها.

وفي هذه الحالة يتحقق مفهوم التراجيديا التطهيري للنفس الإنسانية حين تمد بتجربة انفعالية منبعها مصير البطل المفجع لـ " ينتج عنها اتزان وسلام باطني مصدره أن الشاعر حين يصور لنا الشفقة والخوف يثير فينا الانفعال الجمالي ولا يجعلنا عبيد الانفعالات، بل يجعلنا أكثر تحكماً فيها " [iii]

والحالة الانفعالية التي يمر بها المتفرج لا تتم إلا بحلول الكارثة بالبطل التراجيدي ، حينما تحيق به نتيجة ارتكابه بغير قصد أو تقصير منه؛ بل عن جهل بالأمور وتسرع في الحكم عليها فيكون عقابه أكبر من حجم الخطأ الذي ارتكبه وغير مساو لفضائله؛ لذا يجعلنا نتعاطف معه ونخاف من مصيره نفسه .

ولكن ما الذي يسبب التحول المريع في قدر البطل اليوناني ؟

إنه ولا شك عامل الـ (**hamartia**) أو الخطأ التراجيدي الذي قال به أرسطو، فهو الدافع الأساسي لتحول مصير البطل ، كان ولا يزال مصطلح لـ (**hamartia**) مثار جدل طويل بين الباحثين، وإن كانوا قد أجمعوا على أنه يعني "الخطأ في إصابة الهدف" إذ إن " الهمارتيا " كما يفسرها احد النقاد قد تنقلت في تعريفات عدة ، و إن أصل الكلمة هو الخطأ في إصابة الهدف ثم أصبحت تعني الفشل أو الإخفاق ثم أخذت معنى ارتكاب الخطأ أو

الذنب ، ويرى كذلك بأن كلمة الإثم أكثر مطابقة لمفهوم الهمارتيا ، ويعرّف هذه الكلمة بأنها ذنب أو خطأ يقع فيه البطل التراجيدي من دون أن يكون مبعثه الشر المتعمد، بل يكون نتيجة فهم خاطأ قاصر واستسلام للأهواء التي تعصف به ، فتجعله على الرغم من حكمته وعظمته أميل للاندفاع والتهور ؛ ومن ثم يرتكب الإثم"[iv] ، أما " غنيمي هلال " فقد قسم النقاد العالميين وفهمهم " للهمارتيا " الأرسطية إلى قسمين ذكر أن القسم الأول منهم فسرَها بخطأ فكري أو خطأ في الحكم على الفعل الذي يأتيه البطل .

أما الفريق الثاني فقد شرحها بأنها خطأ خُلُقي ، أو خطيئة ، أي ضعف ونقيصة خُلُقية ، أما عن رأيه في تفسير هذا المصطلح فقد أدلى به بعد أن علله بترتيب أرسطو للأخطاء التي يأتي بها أبطال المأساة ، وهي أخطاء مرتكبة عن إدراك أو عدم إدراك، أو كما يفسرها (حمدي إبراهيم) بأنها أخطاء مرتكبة عن ضرورة أو من دون ضرورة.

ومن هذا المنطلق قام غنيمي هلال بتفسير مصطلح " الهمارتيا " بأنه: " الخطأ عن جهل وهو ما كان يفضله أرسطو في الحكاية البسيطة (ذات الحل الواحد)*والتي يكون فيها الحدث مركبا أي مشتملا على التحول والتعرف، فالمعنى الأرسطي للهمارتيا ليس سوى الجهل بالمبادئ الخاصة، لأنها هي التي تستحق الرحمة والتسامح".[v] ويرجع إبراهيم حمادة الخطأ المأسوي الذي يسبب تعاسة البطل إلى أسباب عدة منها : أنه راجع إلى حكم خطأ على الموقف سواء أعن جهل أم نقص خُلقي، وهو بذلك يذهب إلى ما ذهب إليه "هلال" ثم يضيف سببين آخرين ينتج عنهما خطأ البطل أولهما "أنه ضعف وراثي في الشخصية ، وهو يقصد بذلك الإشارة إلى مبدأ توارث اللعنات الذي ساد العقيدة اليونانية ؛ إذ تتعهد الآلهة بأفراد أسرة معينة

تعمل على تصفيتهم ولا تتركهم حتى تطيح بآخر فرد فيهم، ثم يردف سبباً آخر ، وهو أن هذا الخطأ يتمثل في تعبير البطل عن ذاته خلال عمل حاسم أو فشله في أن يؤدي عملاً حاسماً"[vi] .

ولكن على الرغم من التفسيرات المتعددة لخطأ البطل الذي يسبب سقطته فإني أرى أن معظم هذه التفسيرات كانت تتأرجح بين تفسيرين اثنين:

أحدهما – يرجع خطأ البطل إلى وجود عيب في سلوكه، و كثيراً ما فُسر بأنه التكبر والغرور (**hybris**) أو تجاوز الحد.

ثانيهما – وهو الأكثر شيوعاً يرجع الخطأ إلى وجود البطل في حد ذاته في مكان محدد وظروف معينة. وسوف أقوم بالشرح والتدليل على هذين التفسيرين وفق ما جاء على لسان النقاد والشراح ، فلقد أجمع معظم شراح أرسطو على أن السقطة التي يقع فيها البطل ناتجة أساساً عن عيب ما في شخصية البطل ، وفسره كثيرون على أنه نوع من الغرور وحالة من عدم التوازن تصاب بها الشخصية وتجعلها تتردى في الإثم ؛ لذا تكون فجيعتها مسوغة بعيبها الذي اتصف به سلوكها، ويعرف "إبراهيم حمادة" مصطلح الـ (**hybris**) بمعنى الغطرسة ؛ إذ يقول : "هي الصلف الذي يستولي على الإنسان نتيجة تفوقه في القوة أو المعرفة أو الجاه ....، بحيث ينتج عنه عجز البطل عن إدراك الحقيقة ووقوعه في الإثم ، وفسرها كذلك بمعنى " الشطط في السلوك الإنساني عامة ونسيان فضيلة الإغريق الخالدة الاعتدال (**sophrosyne**)[vii] فلولا غرور أوديب* وعناده لما ارتكب الخطأ بقتله والده، ولتنحى عن الطريق حينما طلب منه ذلك إلا أن عناده أبى عليه التزحزح من مكانه فليس أوديب بالشخص

الذي يتلقى الأوامر بفعل شيء يمس كبرياءه ؛ لذلك لم يتوان لحظة واحدة عن قتل الملك (والده) والحال نفسه عند (انتيجونا) فلولا عنادها وتزمتها ووقوفها ضد كريون لما كانت نهايتها مفجعة، و(أجاممنون) لولا غروره وصلفه لما تردى في سلسلة الأخطاء التي ارتكبها وكان أولها قتله لابنته (أفيجينا) فالبطل اذن في كل هذه الحالات كان هو الساعي إلى حتفه وفاجعته ، فعيوبه قد خرجت به عن فضيلة الاعتدال، وقد كان من الممكن أن يتجنب البطل مصيره التراجيدي المؤلم إلا أن اعتداده بنفسه وكبره قد أعماه عن رؤية الحقيقة ؛ لذا أبى المساومة والتنازل حتى لو كان هو الضحية، فكان ارتكابه الخطأ ناتجاً عن عيبه السلوكي ونقطة ضعفه الإنسانية هي مبعث هذا العيب وهي التي جعلتنا نتعاطف معه على الرغم من ارتكابه الخطأ، لأنه لا ينقص من قدره بل يزيد إعجابنا به وإشفاقنا عليه فخطؤه هذا يضفي عليه صبغة بشرية – وإن حاول هو الخروج عن حدودها – أما فيما يتعلق بالتفسير الثاني : " الذي يذهب إلى أن وجود البطل في حد ذاته يمثل الخطأ والتهديد لنظام سائد فيرى أن البطل بعينه وبصفاته تلك، ووجوده في هذا المكان من دون غيره وفي هذا الوقت خاصة يصبح أكبر خطأ يرتكبه ويفسر لنا " نور ثروب فراي " ذلك فيقول : " أحيانا يهدد وجود البطل في حد ذاته نظاماً طبيعياً أو اجتماعياً أو أخلاقياً "[viii]

لذلك نجد أن وجود أوديب كان تهديداً لنظام الطبيعة وللنظام الأخلاقي أيضاً فلو كان أوديب يعيش بين قوم يقبلون قتل الأقارب وتزاوج المحارم لما كان هناك خطأ تراجيدي ؛ ومن ثم بطل تراجيدي وكذلك كان تصرف انتيجونا هو على حد تعبير " هاني مطاوع " تحرش بالنظام الوضعي وقوانينه ... وتصبح عودة التوازن للنظام الذي تعرض للاهتزاز، مطلباً أساسياً لا يتم إلا

بالإطاحة بالبطل ... وهنا يظهر دور العملاء المتطوعين ؛ لحماية هذه النظم والذين تحركهم أحيانا دوافع شخصية كذلك، كالغيرة أو الإحساس بالإهانة، فكريون يدافع باستماتة عن القانون الوضعي الذي يمثله"[ix] .

إن المطلع على الفكر اليوناني القديم يستشف بأنه محكوم بما يعرف بـ (**Moira**) وهي قوة جبرية عليا تحكم نظام الوجود ومن مفرداتها وأدواتها الفاعلة القدر والضرورة والصدفة. ويعد عامل الصدفة من أهم العوامل التي تسبب سقوط البطل، ففي أوديب كان عامل الصدفة محركاً جعله يتساءل في مسائل محرمة مثل : انتشار الطاعون في " طيبة " والصدفة هي التي جعلته يرتكب الفعل وصدفة التقاء أوديب بوالده في طريق ذي ثلاث شعب أسفرت عن قتل الأب، فوجود أوديب الذي هدد النظام، ومن ثم الصدفة التي حركته ليعبث به ؛ مما اقتضى دوران تروس الضرورة والقدر؛ ولوجود صفة ما في البطل نفسه هي التي تجعل تروس القوى الخفية والظاهرة تستمر في دورانها ولا تتوقف إلا بأفول نجمه كما يقول "هنري مايرز": " البطل التراجيدي لا يساوم ولا يتراجع عن هدفه ولا يتنازل أو يقبل أنصاف الحلول، وهو يندفع نحو غايته حتى وهو يرى النيران تحيط به من كل جانب"[x] وصفة التطرف التي يتصف بها البطل التراجيدي تقابلها فضيلة الاعتدال التي تعهد بها أفراد الكورس اليوناني ، وكان يذكر بها البطل بين الحين والآخر إلا أنه قد أصم أذنه عنها وسعى إلى سقطته، " فالبطل المأساوي مذنب والذنب سبب وجوده " [xi] .

ولعل الاختلاف في تفسير لـ " الهمارتيا " قاد إلى اختلاف آخر يتلخص في السؤال الذي يقول : من هو المسئول الحقيقي في دفع البطل من قمة عليائه إلى الهاوية ؟ هل البطل هو

المتسبب الوحيد في الكارثة ؟ أم أنامل الصدفة والقدر التي تلاعبه حتى يسقط سقطته المأساوية ؟ وبمعنى آخر ما مدى ارتباط "الهمارتيا" بالإرادة ، إذا حاولنا تحديد علاقة الهمارتيا أو الخطأ المأساوي بالإرادة ، فإننا نجد أنه إلى جانب أخطاء أوديب السابق ذكرها ، هناك القدر المكتوب من الآلهة الذي يقتضي سقوط البطل هذه السقطة العظيمة مرة واحدة فتكون كافية لهلاكه ، وهناك من يرى بأن أوديب لا ذنب له في ارتكاب الخطأ ؛ لأن النبؤة كانت قد قررت قبل ولادته بأنه سوف يقتل والده ويتزوج من أمه؛ فهو غير مسئول عن خطئه.

ورأي آخر يقول : إن أوديب غير برئ تماماً من الذنب؛ لأنه المبادر في ارتكاب الفعل ؛ نتيجة غروره، وزهوه بقوته وتأتي نقطة الغرور، أو ما يسمونه (الهيبرس) في الفكر اليوناني بوصفها نقطة ضعف عند البطل المأساوي، وتتضح هذه النقطة خاصة ، بشكل واضح في شخصية أجاممنون إذ تتجلى عنده في مواقف عدة ، فهناك الاستقبال البهيج للزوج بعد عودته منتصراً من حرب طروادة والسجادة الحمراء تحت قدميه منذ أن يغادر العربة الحربية حتى قصره، هنا ندرك أن نقطة الضعف تنبع من داخل أجاممنون نفسه .. فهو مغرور ، وهذا الغرور يؤلب الآلهة ضده فكان قتله في الحمام على يد زوجته وعشيقها، وهناك الكثير من المواقف التي تبرهن على وجود صفة الغرور عند أجاممنون وعلى الكثير من الأخطاء التي أقدم عليها وسببت سقوطه وأهمها إقدامه على قتل إيفيجيني تنفيذاً لإرادة القدر ؛ مما زاد من حدة الخلاف بينه وبين زوجته وعمل على تأكيد إصرار الزوجة على قتل البطل ، فمن أبشع الجرائم عند الإغريق قتل الأقرباء ، ولا عقاب على هذا القتل سوى القتل ، وعلى السماء أن تسهم في تحقيق العدالة ، وتنفيذ الانتقام، إذن لا نستطيع أن نقول : أن أجاممنون بوصفه بطلاً تراجيدياً

غير مسؤول عن خطئه ثم سقوطه فهو .. أسهم بقدر كبير من المسؤولية في هذا السقوط ؛ لذا كان مقتله تطوراً طبيعياً لشخصيته ونتيجة حتمية لأفعاله.

وفيما يتعلق بالرأي الثاني يقول " لوكاش" : " في الصدام الدرامي، تحتل المبادرة الفردية الصدارة، والظروف التي تدفع إلى هذه المبادرة، نتيجة حاجة معقدة ، يشار إليها في خطوطها العامة فقط ، وليس إلا في الصدام ونتيجته ، يبدو الفعل الإنساني مقيداً ومحدداً ومقدراً اجتماعياً وتاريخياً " ويضرب مثالاً في مسرحية الملك أوديب فيقول : " يقيناً أن أوديب يدعى إلى الحساب في النهاية ، بسبب ماضي حياته ويقيناً إن موضوع المسرحية الرئيس الكشف عن أحداث وقعت منذ فترة بعيدة، إلا أن الطريق الذي يؤدي إلى هذا تقرره مبادرة أوديب نفسه القوية والتي لا تعرف الكلل – وصحيح أنه من الماضي، إلا إنه هو نفسه وبمساعيه هو يطلق الصخرة المتدحرجة التي تهشمه[xii]، ومهما كان حجم الخطأ الذي ارتكبه البطل اليوناني وحتى لوكان له بعض الإرادة في ارتكابه إلا أنه غير مستحق لحجم العقاب الذي يناله وهو في النهاية مُسوق إلى ارتكاب الخطأ بواسطة قوة أكبر من تتمثل في تلك القوة الخفية لـ " **Moira** " لذلك اتخذ الصراع التراجيدي اليوناني شكلاً خارجياً، وطرفي الصراع فيه هما البطل وهذه القوة، وهو صراع غير متكافئ يخرج منه البطل ، وهو يجر أذيال الهزيمة ، نتيجة محاولته الفاشلة في تخطي حدوده بوصفه إنساناً ؛ لذلك نجد الجوقة تخاطب أوديب : " إنا لا نرفعك إلى مكانة الآلهة ولكنا نراك أحق الناس بأن تفزع حين تلم بنا الخطوب "[xiii] ، لكن أوديب حاول أن يرفع نفسه إلى مصاف الآلهة ، ويطاول هامته بهامتها، فكانت هزيمته حتمية، وتكمن عظمة التراجيديا في هذا الموت المحتوم الذي يواجهه البطل المقضي عليه،

والذي يقاوم حتى آخر لحظة في حياته، تحقيقا لذاته الإنسانية، وتأكيداً نبيلاً لموقف الإنسان الذي يرفض الاستسلام، كاشفا في صراعه اللهيب أسرار النفس وأسرار الوجود، وإن ما حل بالبطل التراجيدي يعد تطهيراً لنفسه من الأخطاء التي ارتكبها بدون وعي منه، ويردف أرسطو في تعريفه البطل بأنه: "يحب أن يكون أحد المشهورين جداً والناجحين" [xiv] ، وعن لغة (التراجيديا) التي يتحدث بها البطل اليوناني يصفها أرسطو في تعريفه للتراجيديا بأنها تؤدى " في لغة ممتعة ؛ لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني "[xv]

ويقصد بهذا أنها لغة شعرية تتناسب مع جلال موضوع التراجيديا، ويرجع السبب الرئيس لكتابة المسرحيات اليونانية شعراً إلى نشأة المسرح اليوناني نشأة دينية غنائية – وهذه المقولة وفق إحدى النظريات المفسرة؛ إذ تبلورت الأنواع الدرامية الأساسية في هذا المسرح – التراجيديا والكوميديا – من الأغاني (الديثرامبية)[xvi] التي كان ينشدها أفراد الكورس اليوناني احتفاء بالإله (ديونيسوس) ونتيجة ارتباط المسرحية اليونانية منذ نشأتها بالدين من جانب وبالغناء من جانب آخر أصبح من البدهي أن تؤثر الشعر على النثر لغة لها، ولغة الشعر تتناسب مع شخصيات التراجيديا العظيمة ذات المكانة الرفيعة سلالة الآلهة والملوك.

البطل الشكسبيري:

" في عصر الانهيارات التاريخية الضخمة ظهرت إمكانات روحية عملاقة عند الإنسان الجديد في عصر النهضة ... فلقد تشرب هذا البطل كل تعقيدٍ وتناقضٍ في عصره".[xvii] فها هو ذا البطل في عصر جديد وعقيدة جديدة فهل لا يزال يصارع القوى الغيبية؟ هل لا يزال ألعوبة في

أيدي الآلهة؟ ثم ما الذي حدث للأثر المأساوي الذي استشعرناه إثر فاجعته في المسرح اليوناني ؟

هذه بعض من الأسئلة المطروحة في هذا المحور ، وهي تنطلق من مبدأ أن البطل الشكسبيري هو بداية التحورات في شخصية البطل التقليدي كما عرفناه عند الإغريق، وإن كانت البداءة الحقيقية لذلك –التحور قد بدأت على يد كل من كرسيتوفر مارلو في مسرحيته (دكتور فاوست) وتوماس كيد في مسرحيته (المأساة الإنسانية) فنجد كرسيتوفر مارلو في (دكتور فاوست) قد أدخل على المسرح تقاليد لم يكن يعرفها من قبل، فقد غير مارلو في فاوست المفهوم التقليدي للبطل التراجيدي، فكان بطله فاوست مجرد عالم وليس أميراً أو ملكاً كما كان البطل التراجيدي قبل ذلك، وقد أدى هذا المفهوم الجديد للبطل إلى مفهوم جديد للعنصر التراجيدي الذي أصبح واضحاً في أنه يكمن في مسائل داخلية وروحية بدلاً من أن يتمثل في مظاهر عادية خارجية [xviii]

والتحورات في شخصية البطل تعبير يطلق؛ لبيان كل ما يطرأ من تعديل على مواصفات البطل المأساوي اليوناني على أيدي كتاب المآسي، ثم الدرامات الحديثة، والذي اتخذ مقياساً كما أورده أرسطو وقد تأثر شكسبير بمعاصره مارلو – الذي كان له الأثر الكبير في المسرح الإليزابيثي[xix] عامة – ولاسيما في نقله لجوهر المأساة من الصراع الخارجي إلى الصراع الداخلي، كما أن تأثره بتوماس كيد كان واضحاً في أعماله فقد أخذ منه قوة البناء الدرامي ولاسيما في مسرحية (المأساة الإنسانية) والتي كان موضوعها ذا صلة بموضوع مسرحية (هاملت)؛ لتماثلها في كثير من الأحداث والوقائع ؛ مما جعل بعض النقاد يعتقدون بأنها

المصدر المباشر لمسرحية شكسبير، كما يقول أحد النقاد الانجليز: "من المؤكد أن مارلو قدم مسرحياته نموذجاً لكتّاب الدراما في العصر الإليزابيثي بواسطة طريقتين إحداهما – سطور الشعر المرسل، والثانية – طريقة إنضاج الشخصيات وتكويرها من خلال الأحداث وحينما أضاف شكسبير إلى هاتين الطريقتين سيطرته الخاصة على الحبكة وتعاطفه الإنساني وصلت الدراما إلى أعظم مستوى لها"[xx]

وكي نتعرف إلى البطل الشكسبيري ومواصفاته فلابد من أن نعيش ظروف ولادته، والعقلية التي أنجبته فقد تكاتفت تيارات عدة في تشكيل العقلية الشكسبيرية ، وبدت هذه التيارات واضحة في جل أعماله ويوضحها " رشاد رشدي " في كتابه (نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن) "شكسبير مثلاً هو قمة التطور الدرامي في عصر النهضة ... يدين بكيانه كما يقول نيكول لقوى ثلاث امتزجت حتى كأنها أصبحت قوة واحدة القوى هي المسرح ... الذي ظهر أثره في بناء مسرح شكسبير ، ثم روح العصر ... ثم التقاليد الفنية للدراما في العصور الوسطى"[xxi]وصبت هذه التيارات جمعيها في بوتقة العقلية الشكسبيرية فأبدعت لنا روائع الأعمال الدرامية التي ظلت شامخة إلى يومنا هذا.

الصدام التراجيدي ومحور الصراع الشكسبيري :

يقول لوكاش : " إذا كان الصدام التراجيدي شكلا ضرورياً للحياة الاجتماعية فهو ليس كذلك إلا في ظل شروط وظروف محددة جداً"[xxii] كذلك كان أبطال شكسبير يستدعون في ظروف معينة ، ثم يقذفون فيها بوصفهم بذوراً لاحتمالية الصراع ، وبعد أن كان البطل الإغريقي يظهر في بداءة الأحداث وقد حسم فعله ، ثم يترك بعد ذلك لتصاريف القدر تفعل به ما تشاء؛

نجد البطل الشكسبيري على العكس من ذلك شخصية لا تحسم أمرها منذ البداءة لا بل تقدم على ذلك في نهاية المسرحية ، فتكتسب أفعالها الأهمية بعد حلول الفاجعة بها. وبعد أن كان البطل الأرسطي يصارع تلك القوى الغيبية المتمثلة في الآلهة والقدر أصبح البطل الشكسبيري في ظل معتقدات عصر النهضة يمتاز بذات عملاقة، وبدا أكثر وعياً وإدراكاً لقدراته العقلية ومعرفته العلمية.

وبذلك نقل شكسبير بطله من ساحة الصراع الخارجي – كما كان عليه الحال عند البطل الإغريقي – إلى ساحة الصراع الداخلي الذي أخذ يعتمل في عقل البطل، وبما أن مفهوم التراجيديا منذ العصر الإغريقي قد ارتبط بفكرة وجود شرخ أو خلل في نظام العقيدة السائدة، والذي ارتبط حتى عصر النهضة بمفهوم النظام الاجتماعي القائم نجد أن التراجيديا الشكسبيرية لا تتحقق إلا في جو مشابه لما كانت عليه التراجيديا الإغريقية، وكما كان النظام لا يعود في المجتمع الإغريقي إلا بإطاحة مخلخلة، وهو في العادة يتمثل في ذلك البطل الذي يبرز بوصفه متحداً له – والبطل الشكسبيري لا يبعد كثيراً عن مفهوم البطل الإغريقي – فهاملت كان تهديداً لنظام اجتماعي سائد فرضه كلوديوس كما كان عطيل تهديداً للنظام السائد في البندقية، ولكي يعود النظام لتوازنه وتعود الأمور إلى نصابها فلا بد من أن يصفي البطل من ساحة المعركة، وبعد أن كانت الآلهة في المسرح الإغريقي هي التي تتكفل بتلك المهمة أصبح في المسرح الشكسبيري ما يسمي على حد تعبير هاني مطاوع "العملاء المتطوعين ؛ لحماية النظم، وضرب مثلاً في شخصية ياجو الذي لم يطق فكرة أن يصبح المغربي الأسود قائداً لجيش البندقية

وزوجاً لزهرتها الشقراء، ويصبح قوى عظمى يخدم النظام الاجتماعي الذي أخل عطيل بتوازنه باقتحامه له وتغييره قيمه الثابته" [xxiii]

لقد وجدنا البطل الأرسطي يقف على قاعدة ثابتة بين نقيضين فلا هو بالشرير ولا هو بالخيرّ ولا هو أيضاً حالة وسطى بين ذلك؛ بل إنه حاله أعلى من المتوسط ، تحقق له التميز بسلوكه عن الفرد العادي، وتحقق له في الوقت نفسه التشابه معه في الضعف والإنسانية في حين كسر البطل الشكسبيري هذه القاعدة وذلك حينما صور لنا شكسبير شخصية ماكبث، بطلاً شريراً يغوص في بحر من الدماء ؛ بسبب طموحه القاتل كما صور لير شخصية حمقاء، ولكي يؤكد حماقتها جعل معها شخصية البهلول الأكثر حكمة، وكذلك هاملت بطلاً تراجيدياً ولكنه ليس كأوديب؛ فهاملت ليس مندفعاً كأوديب، فهو متخاذل لم يسهم في الخطأ، وشكسبير قبل نهاية مسرحياته يزج بأبطاله إلى طريق البطولة ويتوجهم كأبطال تراجيدين، وهم أبطال ينتقلون من حالة السعادة إلى الشقاء، فنجدهم في بداءة المسرحية ينعمون بالسعادة ثم يتحولون إلى النقيض فتبدأ حياة البطل بالاضطراب والتذبذب إلى أن يصل في النهاية إلى حتفه. فهاملت مثلاً بدا لنا في أول ظهوره مستقراً إلا أن ذلك الاستقرار لم يدم طويلاً، فقد تغير إلى النقيض بمجرد ظهور شبح الأب كما وجدنا (لير) منذ المشهد الأول شخصاً سعيدا ولكنه ظن بأن حياته ستكون أكثر سعادة إن هو تخلى عن أعباء الملك لبناته، وكذلك هو الحال بالنسبة لكل من عطيل، وماكبث كما احتفظ شكسبير أيضاً بنبالة شخصياته ، فكلهم ملوك وقادة جيوش.

الهمارتيا الشكسبيرية :

ولكن ما نوع ذلك الخطأ الذي يرتكبه البطل الشكسبيري والذي يسبب له ذلك التحول من السعادة إلى الشقاء ؟ هل هو خطأ يرتكبه مدفوعاً إليه أم إنه يرتكب هذا الخطأ طائعاً ومختاراً ؟ يقول " سمير سرحان ": " إن الضعف البشري أو الهمارتيا الشكسبيرية هو جزء من التكوين النفسي للبطل وليس تسويفاً موضوعياً لتحوله من السعادة إلى الشقاء، وهو يحل عند شكسبير محل القدر الإغريقي الخارجي من دون أن يمنع البطل من ممارسة إرادته الحرة" [xxiv].

ومن ثم انتفت هنا الصفة السببية عن الخطأ الذي يرتكبه البطل الشكسبيري ، وأصبح البطل بتركيبته النفسية هو الخطأ بعينه، ويردف سرحان قائلاً: "بأن الفرق بين البطل التراجيدي الإغريقي والشكسبيري يكمن في التصور الأساسي لفكرة القدرية، فالقدر الإغريقي الخارجي يحدد مصير البطل التراجيدي ؛ ومن ثم يبني الحدث في التراجيديا على رد فعل البطل تجاه هذا القدر، فالبطل يمارس حرية إرادته فقط، عن طريق رد الفعل، أما في مآسي شكسبير فإن مصير البطل لا ينفصل عن عقل البطل وإحساسه"[xxv] فكوارث التراجيديا الشكسبيرية لا ترسل من قبل قوى غامضة لا يدركها البطل بل تأتي هذه الكوارث بوصفها نتائج حتمية نابعة من تصرفاته فهو بذلك يسهم بقسط كبير في الكارثة التي تهلكه.

وأبطال شكسبير هم الذين يستدعون الحدث ، ويرتكبون الخطأ عن إرادة كاملة غير مدفوعين إليه، فتركيبتهم النفسية هي التي تقودهم لارتكابه ، ويظهر ذلك في شخصية ياجو في مسرحية (عطيل) الذي لم يكن لينجح لولا أن تركيبة عطيل النفسية هي التي ساعدته وأودت بعطيل إلى

ارتكاب الخطأ الذي أدى إلى سقطته، ولولا طموح ماكبث الزائد ورغبته في الحصول على الكثير لما لاقت كلمات الساحرات صدى في نفسه، وكي يؤكد شكسبير ضعف "ماكبث" جعل معه ياجو الذي ألقت له الساحرات هو الآخر بعض من نبوءاتها حتى نرى ردود الأفعال المتباينة عند الطرفين، وبمجرد وقوع البطل الشكسبيري في الخطأ يكون قد وضع قدمه على بداءة الطريق الذي يحمل عنوان اللاعودة ، واللا تراجع ؛ فلا مفر إذن من المواصلة وارتكاب الكثير من الأخطاء ؛ فهو بطل كما قال عنه هنري مايرز: "لا يساوم ولا يتراجع عن هدفه ولا يتنازل ليقبل أنصاف الحلول"[xxvi]، وهو يدرك من ارتكابه الخطأ الأول بأن العقاب والسقوط أمر لا مفر منه، وهكذا هو الحال بالنسبة لجميع أبطال شكسبير ، كل يسعى إلى فاجعته من الخطأ الأول الذي يجر معه عشرات الأخطاء.

وهنا يصبح القدر داخل البطل وليس خارجه، ويتخذ هذا القدر الداخلي أحياناً شكل الخرافة مثل : الساحرات في (ماكبث) أو شبح الأب في (هاملت)، أوقد يتخذ شكل سوء التقدير كما هو مع (لير) الذي أراد أن يقيس حب بناته له بأجزاء من مملكته ، أو حساسية (عطيل) الشديدة بالنسبة للونه الأسود "[xxvii] ، أما فيما يتعلق بالأثر المأسوى الذي تتركه فينا فاجعة البطل الشكسبيري فهو أثر من نوع آخر تماماً يفوق الشعور بالخوف والشفقة، إنه شعور كالذي يقول عنه " أ.م. تيليارد :"إن البطل التراجيدي الشكسبيري يثير فينا انفعال الفخر ؛ لأنه يتطهر من خلال المعاناة "[xxviii]

نشعر بعمق معاناة البطل الشكسبيري، وبأنه نال أكثر مما يستحقه من العقاب حتى إن كان هو السبب في عذابه ؛ لارتكابه الخطأ عن إدراك مسبق منه، و ليعمق شكسبير معاناة أبطاله

يصل بهم إلى حالات ذهنية شاذة كالجنون عند "لير"، والهذيان عند "عطيل"، و"ماكيث" والتظاهر بالجنون عند "هاملت"، كل ذلك يزيد من عمق معاناة الشخصية ومن قوة احتمالها ؛ ولذلك يثير أبطال شكسبير إعجابنا، وفخرنا بهم حينما يقررون احتضان مصائرهم بصدر رحب، وبقناعة تامة "وفي التراجيديا الشكسبيرية المجسدة للعصر حيث النصر المطلق للبرجوازية لما يظهر بعد بوصفه حتمية تاريخية في هذه التراجيديا نجد أن الأبطال – الإنسانين– " الواقعين في البلوى" لا يبقون أبدا وحيدين وأن الانتصار المعنوي الذي يحققونه، على الرغم من أنهم يقدمون حياتهم ثمنا له يبرز في التراجيديا على اعتبار أنه درس عظيم، وكأنه وصية للأجيال المقبلة، وما يشكل هذه الوصية ليس السلوك، ولا المآثر الملموسة المواجهة لهدف محدد، بل شخصية البطل نفسه التي يحس بموتها على أنها ضربة رهيبة بالنسبة لكل أولئك الذين تعمر صدورهم المشاعر الإنسانية"[xxix] .

البطل في القرن السابع عشر الفرنسي :

بعد أن رسم أرسطو مفهوم البطولة المثلى الذي استقراه من تراث سابقيه – كتُاب الدراما اليونانية – ولاسيما تلك الأعمال العظيمة التي برزت فيها بطولات اليوناني القديم كأعمال "اسخيليوس" و"سوفوكليس"، و"يوربيدس"، جاء بطل القرن السابع عشر الفرنسي في إطار حركة اتخذت من قوانين أرسطو في كتابه (فن الشعر) بالذات مصدراً تستلهم منه قوانينها، ولكن ليس من الأصل مباشرة بل عبر شروح وتفسيرات لاحقه تحفل بإضافات مدسوسة، كان على رأسها كتابات "سكاليجر" و"كاستل فيترو" ، ولم يكن ذلك ليتنافى مع الرغبة الفرنسية في الإبداع وخلق أدب قومي أو شخصية قومية ، بقدر ما كان ذلك اتباعاً حرفياً صارماً لضوابط

ظنوها صحيحة وأكثر ملاءمةً مع العصر والميل الأدبي والفني سميت هذه الحركة – الحركة الكلاسيكية أو "الاتباعية" [xxx]

وهي حركة ازدهرت بشكل خاص في عصر فرنسا الذهبي ، ولما كان هذا العصر يمتاز بالاستقرار والازدهار في كل ميادين الحياة ، اتجه في أدبه إلى تصوير الروح الإنسانية العالمية شاملة الغموض في أعماقها ؛ للكشف عن خبايا تلك النفس وعن المشاعر المتضاربة التي تتنازعها وتحدد سلوكها في الحياة اليومية ولاسيما في علاقاتها مع الآخرين. " لذلك يعد الأدب الكلاسيكي أدب كشف وإيضاح لأعماق النفس البشرية وخفاياها من دون محاولة للحكم عليها أو لها، أو محاولة مباشرة لقيادتها وتوجيهها ، ولهذا يوصف الأدب الكلاسيكي بأنه إنساني خالص؛ أي أدب مختص بالنفس البشرية وكاشف عن خطاياها" [xxxi] .

مواصفات البطل الكلاسيكي ومحور صراعه :

على الرغم من أن صورة البطل الكلاسيكي كانت قد تشكلت أيضاً من الأساطير اليونانية التي تمثلها كتاب التراجيديا الكلاسيكية فإنه لم يعد ذلك البطل الذي يصارع الآلهة والقدر* وهو في ظل عصره المسيحي الذي يؤمن بوجود إله واحد ، وهو في نظره إله عادل لا يعاقبُ إلا المذنب نجد أن البطل الكلاسيكي وقد نفض عنه غبار الوثنية أصبح يتحمل تبعة أخطائه الناتجة أساساً عن ضعف في نفسيته ؛ فانتقل صراعه إلى داخل ذاته وأصبح يصارع مشاعره المتضاربة التي انقسمت بين شقي رحى عاطفته وواجبه؛ عقله ومشاعره، فهو بطل كالذي وصفه "الايردايس نيكول" بطل يتملكه مثلان أعليان " وميزه عن البطل الذي يرتكب تصرفاً خطأ ؛ بسبب خطأ ما أو ضعف في شخصيته قائلاً: " الفرق الوحيد بينهما هو أنه يواجهه

واجبان يتقابلان لا محيص له منهما، ليس بينهما واجب خبيث أحدهما يمثل سلطان الواجب العام والقانون العام، وكذلك الآخر يمثل سلطان الإحسان والعاطفة ، ويمكن هنا أن يتم العمل بفعلة شعورية أو لا شعورية نابعة من ناحية من نواحي الضعف الخُلُقي".[xxxii]

لذا نجد (أندروماك) لراسين تصارع واجبها المتمثل في وفائها لزوجها (هكتور) الذي استشهد في المعركة وفي الوقت نفسه تصارع عاطفتها وحبها الأمومي لابنها من ذلك الشهيد بعد أن خيرّت بين قتل الابن أو الزواج من قاتل أبيه، وكذلك هو الحال في مسرحية (السيد) لكورني لم يكن الصراع الذي يكابده (رودريج) بالصراع الهين؛ فهو مطالب باتخاذ قرار وترجيح إحدى الكفتين: إما الشرف، وإما الحب، فإما أن ينتقم لوالده من والد حبيبته (شمين) وإما أن يتخلى عن تحقيق ذلك ؛ من أجل عاطفته ويبدو ذلك جلياً حينما يبث ما في أعماقه من صراع ملتهب في منولوج يشي بمكابدته قائلاً :" رميت في صميم الفؤاد بسهم،... أنا الطالب المسكين لثأر عادل، والهدف الذي تمرح به صروف دهر ظالم أقف بلا حراك وتستسلم نفسي، مستضعفة لضربة تودي بي حين أوشكت أن أبلغ غرامي، واحرقلباه لمرارة خطبي ، أيكون في هذه الخصومة أبي الموتور ويكون الواتر أبا شمين، لشدة ما أكابد من المعارك في نفسي..."[xxxiii] .

ولا تحمل نيران المعركة التي تضطرم في نفس " رودريك " إلا بانتصار الواجب على العاطفة، وكذلك كان "كورني" ينتصر دائماً لفضيلة الواجب، وبما أن الكلاسيكيين كانوا ينشدون العناصر الإنسانية العامة في شخصياتهم البطولية، وهي الخصائص المشتركة بين البشر سعياً لخلق نماذج بشرية خالدة؛ وجد هؤلاء في العقل الإنساني ضالتهم المنشودة لخلق تلك

النماذج لذلك؛ توقفت مصائر أبطالهم على موقفهم من فكرة الواجب، ومدى تقيدهم بمبادئ العقل، أما عن المصائب التي تحيط بالبطل فهي ليست بالوسيلة التي تحدد مصيره، بل أصبح مصيره متوقفاً على اختياره الواعي بالعواقب التي سوف يجرها على نفسه من جراء ذلك، فمأساته ناتجة ومتوقفة على ذلك الاختيار، وهنا تكمن النقطة الثانية في اختلافه مع جوهر مفهوم البطل الأرسطي فبعد أن كان أرسطو يفضل البطل الذي يرتكب الخطأ عن غير عمد، وبعد ذلك يكتشف فداحه فعلته فينتج عنه التحول في مصيره نجد أن الكلاسيكين جعلوا أبطالهم يرتكبون الخطأ عامدين وعارفين عواقبه فالمأساة الكلاسيكية مأساة واعية تتحدد فيها مسؤولية البطل. بما يأتيه من فعل يتحمل تبعته، ومن ثك جاء ذلك العمق في الصراع النفسي الذي يخوضه البطل.

أما الفرق الثالث الذي بعد بالبطل الكلاسيكي عن جوهر البطل الأرسطي فيتمثل في أنه بعد أن كان البطل المثالي لدى أرسطو ليس بالشرير و لا هو بالخيرّ بل يقف بين هذين النوعين فيرتكب الخطأ لا عن خساسة فيه أو لؤم .

وقد حطم بعض الكتاب الكلاسيكيين هذه القاعدة في حين التزم بها بعضهم الآخر مثل "راسين" وهو مثال الكلاسيكي المحافظ، فكتب مسرحية " فيدر" واصفاً بطلتها في تقديمه للمسرحية بأنه اختارها ؛ لأن بها كل مقومات البطل الأرسطي؛ فلا هي بالشريرة ولا بالخيرة تقع في الخطأ ليس عن خساسة فيها؛ وهي تشعر بحب آثم مدفوعة نحوه بقدرها المحتوم ، أما "كورني" فقد خرج عن هذه القاعدة باتباعه لشرَاح "أرسطو" من الإيطاليين في القرن السادس عشر الذين فسروا الحالات الأربع للبطل الأرسطي –التي أشرنا إليها سابقاً– بأنها حالات

نموذجية طرحها "أرسطو" ، ولم يستبعد منها أية حالة فتبعهم "كورني" في ذلك ورأى أنه بالإمكان عرض بطل خيرّ لا شر لديه في المأساة يتعرض لاضطهاد ظلم استبدادي على شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز ممن اضطهدوه، وكذلك رأى بأنه يصح عرض الأشرار أبطالا للمأساة؛ لأن عقابهم الصارم – نتيجة شرورهم – يؤدي إلى تطهير بعض النقائص الإنسانية عن طريق المأساة الإرادية الواعية وإثارة الخوف من البطل والرحمة على ضحاياه.[xxxiv]

ويضرب لنا " غنيمي هلال " مثالاً على الحالة الأولى لبطل " كورني " – البطل الخيرّ – في مسرحية هذا الأخير " بوليوكيت " التي أظهر فيها بطل المسرحية " بوليوكيت " من علية الأرمينين ، وهو بطل قديس لاشر لديه إلا أنه تعرض لظلم والد زوجته، أما الحالة الثانية – البطل الشرير – فكان مثاله في مسرحية "كورنيى" أيضاً –المسماه "رودجون أميرة البارثيين"، وفيها يُظهر " كليوباترا" أميرة الشام وهي تشن حرباً على زوجها دميتريوس حين يعود من حربه مصطحباً الأميرة "رودجون" بنت ملك البارثيين عازماً الزواج منها فتنجح في حربها وتقتل زوجها، ثم تتردى بعد ذلك في نياتها الشريرة إلى أن تموت في النهاية متجرعة السم الذي كانت قد أعدته لابنها في ليلة زفافه على "رودجون" ، وهكذا تنتهي مأساة كليوباترا باختيارها ويشير "غنيمي هلال" إلى تعليق "كورني" على هذه المأساة "بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها خساسة ولا إسفافهم الأدنياء، وتدفع إليها الأطماع الكبيرة التي لاتتاح لسواد الناس، ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ. [xxxv]

البطل والأثر الجمالي للمأساة الكلاسيكية :

كيف للبطل الكلاسيكي الذي يرتكب الخطأ عامداً بمحض إرادته أن يتوج بطلاً للمأساة وأن تثير فينا كارثته الشعور– بالخوف والشفقة عليه؛ فتحقق مأساته تطهير المتلقي؟

لقد تبع ذلك تغيير في طبيعة البطل الكلاسيكي ؛ إذ أصبح يعرض لنا تارة بدور الشرير وأخرى بدور الخيرّ – تغيراً آخر متعلقاً بطبيعة الأثر الذي يحدثه فينا مصير هذا البطل ، والذي لا يمكن لنا أن نطلق عليه بالمصير المفجع ، وكذاك المصير الذي يؤول إليه البطل الإغريقي وذلك راجع بالطبع إلى طبيعة البطل الكلاسيكي في إطار عقيدته المسيحية إذ "أصبح يعيش ... وسط تسويفات قبلها، وعلم أنه لابد من أن يموت وأن موته ليس فاجعة، لأن هناك عالماً آخر سيعيش فيه، ويبعث من جديد، وأيضاً إن قوة الرب لا حد لها، إنها تسعى إلى إسعاده دائما، إذا كان فاضلاً ، وهذا الفضل يرجع إلى اختيار البطل وتفضيله الخير على الشر، وإذا أخطأ فعليه ألا يتمادى في الخطأ بل يتوب كما تحث الديانة المسيحية". [xxxvi]

إذن ما القيمة الجمالية الناتجة عن مصير البطل الكلاسيكي ؟

بما أن الكلاسيكيين فضلوا حالة البطل الشرير الذي ينتقل من السعادة إلى الشقاء، ويثير فينا تحوله، ذلك الشعور بالرضا لحاستنا الأخلاقية ؛ فقد حققوا ذلك الشعور بالرضا ولم يكن مقصدهم عملية " التطهير" بإثارة عاطفتي الخوف والشفقة، وكان مطلبهم راجعاً إلى ارتباط الكاتب الكلاسيكي بالدين؛ فكانت الوظيفة التي تقوم عليها مأساته ذات طابع أخلاقي تعليمي حتَم عليه معاقبة الشرير ومكافأة الخيرَ، وذلك ما قام به "راسين" حينما عرض لنا (فيدر) بطله لمسرحيته – المسماة الاسم نفسه – بأنها المذنبة الحقيقية التي استحقت العقاب بعد أن

كان " هيبوليت " هو بطل المأساة عند "يوربيدس"، وكان ذلك العقاب الذي يستحقه المذنب والثواب الذي يجازى به الخير محققاً لما سماه الكلاسيكيون "العدالة الشاعرية"[xxxvii] التي حلت محل "التطهير" اليوناني، فأصبح بطل المأساة الكلاسيكية يثير إعجابنا أكثر ، مما يثير شفقتنا وخوفنا عليه، وأصبحنا نشعر بالفخر لمصيره حينما كان يقف فوق قدره ، ويقرر اختيار ذلك المصير بتسليم وقناعة ورضا. تامين ، إن الكلاسيكين يرون أن جمال الأثر الفني لا يكفي وحده ليتحقق الكمال، بل يتحقق الكمال بوجود الأثر الأخلاقي "فنظرية التطهير بوصفها وظيفة للتراجيديا، لم تتحقق بالنسبة للتراجيديا الكلاسيكية، فإنها تثير عواطف غير الشفقة والرعب، إنها تثير عواطف أخرى كالحب بأنواعه وسائرالعواطف النبيلة. كالإعجاب البطولي، ثم لا تطهر النفس من الانفعالات بل تعطي عظات أخلاقية ؛ الأمر الذي دعا بعض الكتاب إلى أن يبشروا بهذه العظات والعبر على لسان الأبطال، وذلك أثر من آثار الديانة المسيحية من تسخير الفن والأدب لخدمة الأخلاق، والمجتمع، وأصبحت التراجيديا، بوصفها جزءاً من الأدب مقاومة الأخلاق السيئة، ومنفرة منها، فالفكرة التهذيبية هي رسالة المسرح الكلاسيكي، وهي فكرة لم يقصد إليها أرسطو، بدليل أنه رفض وجود البطل الذي يرضى حاستنا الأخلاقية ؛ لأنه لا يثير فينا خوفاً ولا شفقة، ولا يحقق نظرية " التطهير "[xxxviii].

وبهذا يكون المفهوم التراجيدي في القرن السابع عشر، قد خالف المفهوم اليوناني في نواح عدة منها ميدان الصراع وانتقاله من الخارج إلى داخل النفس البشرية، ثم قيد البطل ومسؤوليته الواعية عن مصيره، ثم في عدم نفع الأسطورة، بوصفه مصدراً للبناء من ناحية

ومضمونها الديني، كما في التراجيديا اليونانية ثم في الوظيفة الأساسية ، وهي عملية " التطهير " وأيضاً استبعادها للكورس[xxxix].

وقد كتب الكلاسيكيون مسرحياتهم شعراً مقتفين في ذلك خطى الشعراء اليونان ، وجاء ذلك حينما تزعم (بوالو) نقاد عصر النهضة، وبدأ بالتقعيد لفن الدراما في هذا العصر فأخذ ينقب في التراث القديم ، ويكتب القواعد الدرامية على نسق "أرسطو"، وكانت أول قاعدة وضعها أن تكتب المسرحية الكلاسيكية شعراً ، ولذلك جاءت أعمال "راسين" و"كورني" مكتوبة بالشعر المقفي الذي جاء معبراً عن العواطف والمشاعر الرفيعة التي تفيض بها نفوس أبطالهم ، ويبدى " الأردايس نيكول " رأيه في مدى صلاحية الشعر المقفى في التعبير عن المأساة قائلاً:"إن شعر القوافي هو في الظاهر بعيد كل البعد عن الحياة الفعلية، بحيث لا يصلح أداة تعبيرية في المأساة، وتطور المسرحية في اليونان ينير لنا السبيل في بحث هذه النقطة فالكورس الذي احتفظ به "إسكيلوس" جزء لا يتجزأ من بناء مسرحياته، أخذ على أيدي "سوفوكليس" و"يوربيدس" يستقل عن موضوع المأساة؛ حتى أصبح على يد يوربيدس مجرد أداة لتقديم سلسلة من الأغاني المنفصلة عن المسرحية انفصالاً تاماً ، ولو ظهر بعده كاتب مسرحي عظيم آخر لكن الأرجح أن يكتفي بالحوار من دونه"[xl]، وعلى الرغم من ذلك استطاع الكلاسيكيون ببراعتهم في صياغة الشعر أن يتوغلوا في الأعماق الإنسانية لأبطالهم.

البطل في الدراما الحديثة :

"ما إن لاح غروب القرن الثامن عشر حتى كان المفهوم التراجيدي للمأساة – بمعناه التقليدي – قد آذن بالرحيل ولاسيما بعد ظهور الأنواع الدرامية الجديدة والناتجة عن الخلط بين الكوميديا، والتراجيديا كالتي سميت (الملهاة الجادة) أو (المأساة اللاهية) ؛ ليختم موت المأساة بعد ذلك بظهور الرومانسية"[xli] ، وكان الابتعاد عن البطل بصورته التقليدية، من أهم عوامل موت المأساة؛ لأن البطل بصورته تلك كان بمنزلة روح التراجيديا وعمادها الذي تقوم عليه، فلم يعد يمثل ذلك النبيل ذا المكانة الرفيعة، وما عاد هذا البطل يتشدق بالشعر والألفاظ الفخمة الرنانة لا بل أصبح يتحدث بلغة نثرية توافق روح العصر، لغة يستطيع من خلالها التعبير عن همومه ومشاكله ببساطه وعفوية خالية من التكلف والتفخيم في العبارات ؛

لذلك أخذ الكتاب يصورون شخصياتهم من صميم الطبقة البرجوازية أو من عامة الناس، وأصبح هم الكاتب الأول والأخير هو إبراز القضايا الاجتماعية بكل ظواهرها، فصور بطل القرن الثامن عشر بصورة الإنسان الخيرّ بطبعه، وإن كل ما يقع عليه من ظلم وشرور إنما هو نتاج ظروف اجتماعية، أو قد يكون بسبب عجز الفرد نفسه ، فعدوا الشر في إصلاحه بمجرد أن يغلَب الفرد طبيعته الخيرة، فغدا البطل يصارع قوى الشر المتمثلة في المجتمع، وجاءت هذه المسرحيات مزيجاً من الضحكات والعبرات فلم تعد تميز بين الكوميديا والتراجيديا؛ إذ اختلط كلا النوعين فكان ذلك إرهاصاً لما سمي "الدراما الحديثة" أو "التراجيديا الجديدة " كما وصفها "أريك بنتلى"[xlii].

وانتهى مفهوم البطل بانتهاء القرن الثامن عشر ، وأوائل القرن التاسع عشر، فأصبح إنساناً عادياً مثلما نجد في مسرحيات "إبسن" و"ستر ندبرج" ، و"تنيسي وليامز" ، و"أونيل" وغيرهم ممن جسدوا معنى البطولة في الإنسان العصري بكل شروطه الاجتماعية وأرضيته الواقعية ، فأخذ النقاد والكتاب المشتغلون في الدراما ينعون موت المأساة بجلالها المعهود كما عرفه المسرح اليوناني – فمنهم من عزى ذلك إلى ظهور موجة الطبيعية والواقعية ويرى أنها أدت إلى تغير مفهوم البطل المأساوي، ومنهم من قال : أن التغير الذي أصاب البنية الاجتماعية هو السبب، وآخرون قالوا : أن تغير العقيدة الدينية له دور كبير في موت المأساة؛ ويقول "أريك بنتلى": "إن الطراز الأسمى من التراجيديا (المأساة) قد اختفى بزوال المجتمع الأرستقراطي، وإن الطبقات الوسطى والمجتمعات الديمقراطية ينقصها تذوق المأساة ...إن التراجيديا تظهر ذل الجانب من الشهم البطل في الإنسان. وجانب العدالة في الآلهة على حين يصور المذهب الطبيعي الإنسان بصورة الضحية العاجزة أمام عالم معاد أو بصورة الثائر عن حق في وجه نظام مقدس" [xliii]

وقد ناقش فوزي فهمي رأي بنتلى القائل : إن التراجيديا بالمفهوم اليوناني تعرض عدالة الآلهة موضحا رأيه– فهمي – في أن عدالة الآلهة اليونانية لم تتحقق في كل التراجيديات اليونانية ، وهو يرى أيضاً بأن الطبيعية إذا كان لها دخل في اختفاء المفهوم التراجيدي فليس لأنها تعرض الإنسان بوصفه ثائراً ضد نظم معينه أو بوصفه ضحية لعالم عدواني؛ لأن ذلك قد تحقق في التراجيديا اليونانية، وضرب فوزي مثالاً على ذلك في مسرحية " انتيحونا "

لسوفوكليس التي تثور على نظام " كريون " وقانونه كذلك في مسرحية "بروميثيوس" "لاسيكلوس"، أما الإنسان بوصفه ضحية لعالم عدواني مثله في " أوديب ملكاً " وهيبوليت " ليوربيدس ".

ثم يستطرد " فوزي فهمي " في تفنيده رأى " بنتلى " ويرى أن للطبيعية كما في رأى هذا الأخير أَثراً كبيراً في اختفاء المفهوم التراجيدي، ولكن يتجسد ذلك في نزعتها نحو المحاكاة لما هو موجود حولها ، وأن هذه المحاكاة هي التي جعلت المسرح يحيد عن المفهوم التراجيدي اليوناني؛ لأنها تنزع لمماثلة الحياة وأشخاصها ؛ لذلك أخذت تقدم الأشخاص الذين لا تنطبق عليهم الصفة الأرسطية ولا بقية الشروط الأساسية للمفهوم التراجيدي اليوناني، ويدلى " فوزي فهمي " برأيه في موت المأساة قائلاً :

" إن التراجيديا بمفهومها اليوناني لم يعد في الإمكان الكتابة على نهجها ، ويرجع ذلك إلى أسباب اجتماعية ... ثم أسباب دينية .. وهذه الأسباب هي التي خلقت شكلاً جديداً يختلف عن الشكل اليوناني، وهو الدراما البرجوازية التي تطورت بعد ذلك على مر العصور، وأصبحت تسمى الدراما الحديثة" [xliv]

وتوافق الباحثة رأى " فهمي " في أن موت المأساة يرجع إلى أسباب دينية ، وذلك راجع إلى أن اعتماد المجتمع الحديث على الدين قد تلاشى شيئاً فشيئاً، وأضحت الأسطورة التي تحمل التراث القديم للعقيدة الدينية عديمة الأثر في إنسان اليوم، وأصبح هذا الأخير يقف تجاه الأسطورة موقفاً مغايراً عن موقف مثيله ؛ ومن ثم انعدمت تلك الهزة العنيفة التي تسعى الأسطورة في إحداثها وصولاً إلى أعماق نفسيه المتفرج ، فأصبح من الصعب عليه أن يتعرف

إلى حقيقة نفسه داخل أحداث هذه الأسطورة ، ولعل هذه من الأسباب التي دفعت كتُاب الدراما الحديثة إلى اللجوء إلى تصوير واقع مجتمعهم، لم تكن الدراما الحديثة – التي حملت في أحشائها البطل العادي في حياته اليومية، ولغته النثرية – نتاج ظهور الموجه الواقعية والطبيعية فقط بل هي نتاج ، إرهاصات سابقة بدأ بها " ديدرو" في فرنسا في الخمسينيات من القرن الثامن عشر ، فهو أول من دعا إلى التخلي عن تقسيم الدراما إلى الكوميديا و التراجيديا حينما كان يدعو إلى الدراما البرجوازية، وهو أول من حطم صورة البطل النبيل الارستقراطي بدعوته في تصوير الشخصيات والمواقف من الحياة العادية إلى استعمال النثر في الحوار، ثم بدعوته إلى الحائط الرابع الذي وظف بعد ذلك في القرن التاسع عشر نحو تحقيق الواقعية في المسرح [xlv]، جاء بعد ذلك كلٌ من "شيلر" ، و"لسينج" ، و"لودفينج" ، و"هيجل" في أوائل القرن التاسع عشر حاملين الدعوة نفسها التي أعلنها "ديدرو"[xlvi]، ثم كانت البلورة الحقيقية للدراما الحديثة مع الواقعية والطبيعية في أواخر القرن التاسع عشر ، وامتازت بتعمقها وسبرها أغوار الحياة الاجتماعية ؛ لأنها لم تتراجع هي الأخرى في التخلي عن البطل النبيل وعن لغته الشعرية الرفيعة وكان "إبسن النرويجي" أول من حمل راية الواقعية بدعوته إلى تصوير المجتمع الواقعي وحياة الإنسان العادي فيه.

ومن الملاحظ أن البطل في العصر الحديث أصبح فريسة داخل البنية الاجتماعية يعمل على تحطيمه إلا أن هذا البطل كي يسوغ استحقاقه لقب البطولة ، وليضمن لنفسه نصيباً من نبل البطل القديم نجده إنساناً يتخطى حدوده البشرية حينما لا يقبل الخداع والهزيمة ؛ لذا يندفع إلى نهايته طائعاً ومختاراً لمصيره حيث التصالح الروحي بينه وبين ذلك القدر، يقول آرثر ميلر:

"ترجع ندرة كتابة التراجيديا في عصرنا الحالي إلى عدم وجود أبطال حقيقيين بيننا ، وإن الإنسان العصري يصلح ليكون مادة لتراجيديا كما كان الأمراء والملوك قديماً ولكن البطل الحديث هدفه يختلف عن هدف أبطال التراجيديا القديمة؛ فهو يسعى إلى أن ينال وضعة الحقيقي في المجتمع وليدافع عن كرامته الشخصية وإن الإحساس التراجيدي النامي في داخلنا تجاه هذه الشخصية ناتج عن استعداد هذه الشخصية لتقديم حياتها إذا تتطلب الأمر للدفاع عن كرامتها، والسقطة المأساوية ليست بالضرورة ناتجة عن ضعف في شخصية البطل أو عن خطأ صادر عنها، ولكن في عدم رغبته ، لأن يكون إنساناً سلبياً تجاه تلك القوى التي يعدها تحديا لكرامته، وإن دمار البطل الحديث وسقطته ناتج عن خطأ أو شر في مجتمعة ، وهذه هي القيمة الأخلاقية التي نستنتجها من الدراما الحديثة ، وهذا القانون الأخلاقي هو الذي يؤدي إلى الاستنارة التراجيدية"[xlvii] .

وتجلى الآن أن الدراما الحديثة لم تسع إلى التطهير بل سعت إلى إحداث عنصر آخر يتمثل في الاستنارة بالكشف عن حقائق الواقع ، وتنوير عقول المتفرجين لتلك الحقائق التي اختزلت في واقع ما يعانيه البطل الحديث؛ ليعي المتفرج موقفه وظروفه بكل مواصفاتها ؛ وعلى الرغم من أن التراجيديا بمعناها الإغريقي قد أغفلت في الدراما الحديثة فإن الحس المأساوي لا يزال ينبض بالحياة، ولا نزال نشعر بمعاناة الأبطال العاديين الذين يشبهوننا في مكانتهم ومشاعرهم وقضاياهم، وهؤلاء الأبطال الذين يبكونا ويضحكونا في الوقت نفسه ، من هنا نشأ الإحساس المأساوي التراجيدي جديداً يرتدي ثوب العصر، ولا يشترط أن تكون الفجيعة في الدراما الحديثة متجسدة في موت البطل الذي يعاني لكي يحدث الأثر التراجيدي، ولكن يكفي

أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى؛ إذ إن إخفاقه يحقق الإحساس التراجيدي وليس موته، وقد يعني الإخفاق المعنوي للإنسان في العصر الحديث هذا مع ملاحظة أن البطل الذي يموت في الدراما الحديثة لا يموت كما هو الأمر في التراجيديا اليونانية ؛ إذ يفجع البطل وهو في قمة مجده، بل يموت حينما تكاد تنتهي حياته ولم يعد فيه بقايا يمكن أن تعيش[xlviii] .

إذن سعى كُتاب الدراما الحديثة لعرض قضية واحدة وهي قضية الإنسان الحديث؛ (فتشيكوف) مثلاً يعبر عن الإحساس المأسوي في رتابة الحياة التي تعيشها شخصياته أما (تنيسي وليامز) فقد عبر عن باطن الفرد وما يعانيه من وطأة الحرقة الجنسية وأما (يوجين أونيل) فقد عبر عن بحث الفرد عن ذاته في مجتمع صناعي يسحقه، وبعد أن كان الصراع الذي يخوضه البطل الأرسطي صراعاً كونياً ضد قوى غامضة لا يعرف كنهها، أصبح بطل الدراما الحديثة ولاسيما بطل ما بعد الحرب العالمية الأولى والثانية يعاني الصراع نفسه ، فهو يواجه قوى غامضة، إذ تدور في رأسه أفكار فلسفية ميتافيزيقية يحاول الإجابة عنها كما هو الحال في أعمال "بيكيت"، "يونيسكو" وغيرهم من كتاب مسرح العبث، ومن أهم كتاب الدراما الحديثة الذين عبروا عن المأساة بالملهاة هم "إبسن"، و"سترند برج" ، وتشيكوف " و"برنارد شو"، "بيراند يللو"، و"آرثر ميلر"، ثم "اليوت، و"بريخت" و"تنسي وليامز"، و"جان آنوي"، و"بيكت"، و"يونسيكو" وغيرهم ممن عمقوا الإحساس المأساوي المبكي والمضحك في الوقت نفسه.

أما عن لغة الأبطال في الدراما الحديثة، فقد جاءت كما سبقت الإشارة إلى ذلك لغة نثرية يومية، ولم تعد المسرحية تكتب شعراً ولاسيما بعد سيادة الواقعية في الأدب والفن، وبعد أن

أخذ المسرح في هذا الوقت يعالج قضايا سياسية واجتماعية يصعب على الشعر أن يصورها، وكان هدف المسرح أيضاً هو محاكاة الحياة اليومية بلغتها النثرية وشخصياتها العادية .

كما أن هناك أسباباً أخر جعلت المسرح يستخدم اللغة النثرية منها: ١– أن المسرحية لم تعد تراجيدية خالصة؛ بل هي قطعة من الحياة، والنثر بالطبع هو لغة الحياة اليومية. ٢– كما أن المسرحية أصبحت تضم عالماً واسعاً من المجتمع؛ فتعددت فيه الطبقات من متوسطة إلى عامية، ولم يعد الشعر مناسباً خطابهم في المسرح مع رغبة الجمهور في أن يجد نفسه فيما يرى ويسمع.

وخير ما يمكن أن يختم به الحديث عن البطل في الدراما الحديثة هي عبارة إريك بنتلي : " إن مجرد كونك إنساناً هو في حد ذاته حقيقة تراجيدية " [xlix] .

ولكن على الرغم من النثرية التي سادت المسرح في العصر الحديث مع بداءة الموجه الواقعية التي عبرت عن البطولة العادية فلم يمنع ذلك من وجود بقايا حنين إلى معاودة الكتابة بالشعر في المسرح ؛ إذ شهد القرن العشرين ارتداداً إلى جلال اللغة الشعرية في المسرح كما كان عليه الحال في المسرح الإغريقي والروماني ثم مسرح شكسبير والقرن السابع عشر الفرنسي، وقد ظهرت مسرحيات شعرية اتسمت بالمرونة في تطويعها الغة الشعرية؛ لتوائم العصر وقضاياه ومضامينه الجديدة ، ففي أيرلندا حمل لواء المسرح الشعري الكاتب المسرحي "وليم بطلريتس" الذي استوحى التراث الأيرلندي في أعماله المسرحية كتب الكثير من المسرحيات الشعرية ، ونال بها جائزة نوبل.

وفي إسبانيا يطالعنا الكاتب المسرحي"غرسيه لوركا" بأعماله الشعرية الكثيرة التي امتازت بطابعها الشعري في جوهرها الدرامي وأبعاد الحياة النابضة داخلها ومن أشهر أعماله مسرحية "عرس الدم" و "العقم" و "يرما" و "الاسكافية العجيبة" ، وفي فرنسا كتب "بول كلوديل" مسرحياته شعراً، و في إنجلترا تعد أعمال الشاعر ت . س إليوت تنظيرا للدراما الشعرية ، وهو أحد أهم التنظيرات وأكثرها شيوعاً في العصر الحديث ، والذي وجد في إحياء الدراما الشعرية خير سلاح يشهره المسرح ويستطيع الصمود به أمام فن السينما الذي يعد المنافس الأكبر للمسرح في القرن العشرين ، ومن أشهر مسرحيات إليوت الشعرية وأهمها "جريمة قتل في الكاتدرائية " و "حفله كوكتيل"، وقد تأثر به من الكتاب العربي صلاح عبد الصبور ، وذلك من حيث اعتناق آرائه النقدية كما بدى ذلك التأثر ايضا في إبداعه مسرحية (الحلاج).

أما في عالمنا العربي فكانت البداءة الكلاسيكية للمسرحية الشعرية على يد أمير الشعراء " أحمد شوقي" الرائد الذي قام بتنقية المسرحية الشعرية مما أصابها من اختلاط – بين الشعر والنثر – الذي ساد مسرحيات جيل الرواد الأوائل، وقد حول شوقي المسرحية الشعرية إلى نموذج متميز؛ فكان لمسرحه الشعري تأثير كبير في معاصريه وفي من جاء بعده، وكان رصيده من المسرحيات الشعرية المشهورة ست مسرحيات أولها مسرحية "علي بك الكبير" التي انقطع بعد كتابتها فترة عن كتابة المسرحيات إلى أن عاد إلى المسرح الشعري بمسرحية "مصرع كليوباترا عام ١٩٢٧" وتوالت بعد ذلك مسرحياته الشعرية في الظهور فكتب "مجنون ليلى "

و " قمبيز " و " عنترة " و " الست هدى " ومسرحية " البخيلة "، و لشوقي مسرحية نثرية واحدة هي " أميرة الأندلس "، ولكن على الرغم من إسهاماته في المسرح الشعري، وصمه الكثيرون بالغنائية أكثر من كونه شاعراً درامياً؛ فكان يبدع القصائد الغنائية ويعطيها أبطاله كي يترنموا بها، وكان هذا الترنيم يثير الآهات وصيحات الاستحسان لدى جمهوره ، وهو جمهور كان يسمع الشعر في مسرحه للمرة الأولى[l].

وسار على خُطا شوقي في المسرحية الشعرية "عزيز أباظه" وأصدر عدداً كبيراً من المسرحيات الشعرية استمد موضوعاتها من التاريخ، و أهمها مسرحية " شهريار" و" قيس ولبنى"، وهي أول مسرحية يدخل بها عالم المسرح الشعري، ثم تلتها مسرحية " العباسية" و قد اقتفى عزيز أباظه في كتابة مسرحياته خطى كل من شوقي و توفيق الحكيم، وكانت ثمة نهضة مسرحية قامت على الترجمات الراقية لكلاسيكيات المسرح الأوربي، وعلى الاقتباس من ناحية، والتأليف من ناحية أخرى، ومع عدد المسرحيات التي أضافها "عزيز أباظة " إلى رصيد المسرح الشعري بعد شوقي، لكنه " لم يضف شيئاً ذا بال إلى الإنجاز الذي حققه شوقي بل إن هذا الإنجاز قد (فقد) قدراً غير قليل من قيمته وأثره " [li].

وكانت الإضافة الوحيدة التي أدخلها "عزيز أباظة " إلى المسرح الشعري هي استخدامه الكورس لأول مرة في المسرحية الشعرية العربية ، وكان ذلك في مسرحيته "شهريار"، وهذه الإضافة لم تحد من طغيان الغنائية التي سادت مسرحه[lii] ، ويمكننا القول إن عزيز أباظة وقف على أعتاب الشكل المسرحي ولم يتجاوزه إلى المضمون الدرامي الذي لابد من أن تبلوره

اللغة الشعرية؛ فجاءت مسرحياته الشعرية عبارة عن قصائد تلقى بواسطة الحوار على خشبه المسرح.

ومن حضرموت جاء علي أحمد باكثير حاملاً بوادر التجديد في المسرحية الشعرية ، وكانت مسرحيات شوقي هي أول ما عرف من هذا الفن فكان عجباً أن يرى الشعر الذي كان يعرفه للتعبير عن ذات الشاعر وقد تحول إلى حوار، ومساجلة بين اثنين أو أكثر، على نحو يجعل كل شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها في صراع مع غيرها من الشخصيات[liii].

أعجب أحمد باكثير بهذا اللون من ألوان التعبير الذي يجسد معاني المشاعر الإنسانية، ومعاناتها بأسلوب جميل ومعبر؛ لذا قرر خوض هذا المجال، ويبدو أنه لم يكن على دراية تامة بهذا الفن؛ لذا جاءت أعماله الأولى حافلة بالغنائية، أما أعماله المتأخرة فكانت رائدة سبقت أصحاب الشعر الحر إلى المسرح.

وتعد تجربة أحمد باكثير التي دخل بها إلى المسرح الشعري بمسرحيته " إخناتون ونفرتيتي " وترجمته الشعرية لمسرحية "روميو وجوليت" هي بوادر ظهور الشعر الحر في المسرح العربي إلا أن هذه المحاولة الفردية التي قام بها "باكثير"، لم تلق الأرض الخصبة، ويرجع ذلك إلى جدة هذا النوع من الشعر، الذي لم يألفه الناس في ذلك الوقت، وتظل إسهامات (باكثير) بادرة طيبة تحسب له.

أما النقلة الحقيقة للمسرح العربي، من الشعر المسرحي إلى المسرح الشعري فلم تتحقق إلا على يد عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور الرائدين اللذين كانا قطبين من أقطاب جيل الانتفاضة الوطنية التي جاءت في أعقاب الأربعينيات ناهضة نحو الاستقلال

والثورة، فكما حمل شوقي و أباظة هموم عصرهما وقضاياه جاء كل من الشرقاوي وعبد الصبور مرآة لعصرهما يحملان الرؤى الجديدة للأدب والفن، فواصل كلاهما الحركة التجديدية في الشعر المسرحي ؛ استجابة للتطور المسرحي ومواكبة للاتجاه العالمي المعاصر، ودخل هذان الرائدان عالم المسرح الشعري بخطى ثابتة بحثاً عن حياة جديدة للشعر تضمن له الاستمرارية والبقاء.

وكانت إسهامات "الشرقاوي" في المسرح الشعري تتضمن مجموعة من المسرحيات منها : "مأساة جميلة " و "الفتى مهران" و "ثنائية الحسين ثائراً" و "الحسين شهيداً" كما كتب أيضاً "وطني عكا" والثلاثية "النسر الأحمر" ، و "النسر والغربان" و "النسر وقلب الأسد" ، ويرى "علي الراعي" أن "عبد الرحمن الشرقاوي " في مسرحياته الشعرية قد نجح بدرجات متفاوتة في إيجاد الشعر الدرامي الذي يعد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعري، ولكن على الرغم من ذلك فلم يستطع أن يخلق به شخصيات حية كاملة الاستدارة ، ولم يستطع الإفلات من طغيان الروح الغنائية على روح الدراما، ومعنى هذا أن المسرح الشعري في أعمال الشرقاوي لا يزال في مرحلة الميلاد" [liv] ، أما النضج الحقيقي للمسرح الشعري والطفرة الحقيقية فيه فقد تجلت في مسرح صلاح عبد الصبور الشعري، والذي جاء موصولاً بحركة المسرح الشعري في القرن العشرين .

الخاتمة :

في محاولة دراسة شخصية البطل والتحورات التي طرأت عليها منذ عهد الإغريق حتى العصر الحديث اتضحت عدة من النتائج من الممكن إجمالها في ما يلي:

أولاً – جاء البطل الأرسطي مرتبطا بهدف التراجيديا وهو إحداث عملية (التطهير) للنفس الإنسانية وهي عملية لاتتم إلا بحلول الكارثة على البطل الذي تردى الى البؤس والشقاء ؛ لوقوعه في الخطأ لفهم خطأ قاصر ، واستسلام للأهواء التي تعصف به وتدفعه إلى ارتكاب الإثم.

ثانياً – أصبح البطل في العصر الحديث فريسة داخل البنية الاجتماعية يُعمل على تحطيمه، إلا أن البطل كي يسوغ استحقاقه لقب البطولة، وحتى يضمن لنفسه نصيباً من نبل البطل القديم نجده إنسان يتخطى حدوده البشرية حينما لا يقبل الخداع والهزيمة؛ لذا يندفع إلى نهايته طائعاً ومختاراً مصيره حيث التصالح الروحي بينه وبين ذلك القدر.

ثالثاً – البطل الحديث هدفه يختلف عن هدف أبطال التراجيديا القديمة، فهو يسعى إلى أن ينال وضعه الحقيقي في المجتمع، ويدافع عن كرامته الشخصية .

رابعاً – إن الإحساس التراجيدي النامي في داخلنا تجاه هذه الشخصية ناتج عن استعدادها لتقديم حياتها إذا تتطلب الأمر دفاعاً عن كرامتها، والسقطة المأساوية ليست بالضرورة ناتجة

عن ضعف في شخصية البطل أو عن خطأ صادر عنها، ولكن هي في عدم رغبته لأن يكون إنساناً سلبياً تجاه تلك القوى التي بعدها تحديا لكرامته .

خامساً – النقلة الحقيقة للمسرح العربي ، من الشعر المسرحي إلى المسرح الشعري لم تتحقق إلا على يد "عبد الرحمن الشرقاوي" و "صلاح عبد الصبور" الرائدين اللذين كانا قطبين من أقطاب جيل الانتفاضة الوطنية التي جاءت في أعقاب الأربعينيات ناهضة نحو الاستقلال والثورة .

سادساً – الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري والطفرة الحقيقية فيه تجلت ولا شك في مسرح "صلاح عبد الصبور الشعري" ، والذي جاء موصولاً بحركة المسرح الشعري – في القرن العشرين – تلك الحركة التي مثلها كل من " ييتس " و" ولوركا " و"كلوديل " و" اليوت " ؛ إذ جاء عبد الصبور كهؤلاء الرواد ثائراً على النزعة الطبيعية فترسّم خطاهم في الارتداد إلى ينابيع الأسطورة والطقس والحلم.

قائمة المراجع

[i]– فن الشعر، أرسطو، ص١٣١، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلوا المصرية، ١٩٨٩م.

*– مصطلح يطلق على الخطأ المأساوي الذي يرتكبه البطل.

*– التراجيديا هي المأساة وهي شكل من أشكال العمل الدرامي أو الأدبي، تقوم باستعراض أحداث حزينة عن طريق العمل الدرامي وتكون نهاية العمل حزينة أو مؤسفة.

[ii]– أرسطو : (فن الشعر) ترجمة إبراهيم حمادة، ص ١٣١– ١٣٢ .

*– تقابل كلمة (CATHARSIS) اليونانية ثلاثة مرادفات عربية هي: تطهير، تنقية، وتوضيح، كما استخدم هذا المصطلح ايضا في الخطاب الطبي والديني والأخلاقي والنفسي والجمالي.

[iii]– مقدمة في علم الجمال، أميرة حلمي، ص ٥١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٧٦م.

[iv]– دراسة نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص٧١، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧م.

*– يقصد أرسطو بالحكاية لبسيطة تلك الحكاية التي تكون فيها العقدة أو النهاية واحدة لا مزدوجة تنتهي بحلين.

v– قضايا معاصرة في الأدب والنقد، محمد غنيمي هلال، ص ٨٩، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة، د.ت.

[vi]– معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١٠٩، دار المعارف،القاهرة،١٩٨٥م.

*– مسرحية تراجيدية للشاعر اليوناني سوفوكليس.

viii–قراءات جديدة في مسرحيات قديمة،ص ١٣٠ ، هاني مطاوع، مطبعة الفجر الجديد، القاهرة، ١٩٨٣.

[xi]–الحياة في الدراما،أريك بنتلي، ص٢٥٩،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٨٢.

[xii]–: الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ص ٢٠٨ – ٢٠٩، ترجمة صالح جواد الكاظم،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط٣، ١٩٨٦.

[xiii]– من الأدب التمثلي اليوناني مسرحية أوديب ملكا ً، سوفوكليس، ص١٩٢، ترجمة طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت،ط٣، ١٩٨١.

[xiv]–فن الشعر، أرسطو، ص١٣٢، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة، الأنجلو المصرية، ١٩٨٩.

[xv]– السابق، ص٩٧

xvi– الديثرامب أو الديثراميوس تعني الكورس الترتيلي، وهي فرق إنشادية ترتّل قصيدة أو مرثية أو صلاة إنشادية، وهي تمثل جزءاً من المسرح الإغريقي ، تشمل ترتيلة نظمية دينية تصحبها رقصات غنائية، ويعد الديثرامب رابع أنواع المسرح، وهو أحد أنواع المسرح الإغريقي الذي نشأ عن طريق طقوس الإله ديونيسوس (باخوس) الإغريقي،وهو ابن الإله زيوس رب أرباب الأوليمبوس، وهو الإله الذي كان يتجسد في ثور أسود اللون وكان يقوم بربطه والقيام بطقوسه حوله، وحينما ينتهون من هذه الطقوس يعتقدون أن الإله يتجسد في هذا الثور ويهجمون عليه هجمه رجل واحد ويلتهمونه حيا وعلى هذا الأساس يصبح الإله جزءاً فيهم بعد أكله وفق معتقدهم ومن هذه الطقوس ظهر هذا النوع من المسرح.

xvii– موسوعة نظرية الأدب إضاءة تاريخية على قضايا الشكل،م.س كوركنيان،"ص٥٨.ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون للثقافة العامة، بغداد، ١٩٨٦.

xviii– نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، رشاد رشدي، ص ٨٣ – ٨٤ .

xix– المسرح الإليزابيثي (1558–1625) هو مجموعة من المسرحيات الدرامية المكتوبة في أثناء فترة حكم إليزابيث الأولى من حكم إنجلترا،(١٥٥٨–١٦٠٣)، ولاسيما أعمال وليام شكسبير .(1564–1616).

[xx]–رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ١٩٧٧ ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ص ٧٥ .

[xxi]–المرجع السابق ص ٧٦ .

[xxii]– الرواية التأريخية، جورج لوكاش، ص٢٠٠.

[xxiii]– قراءات جديدة في مسرحيات قديمة، هاني مطاوع، ص ١٣١

[xxiv]– دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، ص ٣٥ – ٣٦

[xxv]- المرجع السابق، ص ٣٦.

[xxvi]– قراءات جديدة في مسرحيات قديمة، هاني مطاوع، ص١٣٠ .

[xxvii]– دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، ص ٣٦.

[xxviii]– المرجع السابق ص ٣٧

[xxix]- موسوعة نرية الأدب إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، م.س كوركينيان، ص٩٢، ترجمة نصيف التكريتي، دار الشؤون للثقافة العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

[*]-ظهرت الحركة الكلاسيكية الحديثة أو (النيوكلاسيكية) من اليونانيةνέοςneos– ، من اللاتينيةclassicus واللاحقة اليونانيّة (ismos– ισμός–) في القرن الثامن عشر؛ للتعبير عن الحركة الجماليّة بطريقة ازدرائيّة، والتي جاءت لتعكس المبادئ الفكريّة للحركة التنويريّة؛ إذ بدؤوا في منتصف القرن الثامن عشر بالإنتاج في الفلسفة، ومن ثم ترجمتها في جميع المجالات الثقافيّة، ومع ذلك فقد فقدت الحركة الكلاسيكيّة الحديثة بعضاً من أتباعها لصالح الحركة الرومانسيّة، وقد صادف حدوث ذلك سقوط نابليون بونابرت

[xxxi]– الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، محمد مندور، ص ٥٠، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٨٢.

[xxxii]– علم المسرحية، الإردايس نيكول، ص ٢٢٧، ترجمة العربية درينى خشبة.

*– مثّل البطل اليوناني الذي كان يأخذ بجريرة غيره ويعاقب لذنب لم تكن له المسؤولية الكبرى في ارتكابه، كما نجد عند أوديب الشقي الذي تبعته اللعنة منذ ولادته ، بسبب والده "لايوس" الذي قالت عنه الأسطورة اليونانية بأنه اختطف ابن بيلوبس فاستحقت أسرته اللعنة، ومن بعد أوديب أصابت –اللعنة– ولديه "إيتوكليس" و "بولونيس"على نحو ما في مسرحية (السبعة ضد طيبة) ولم تسلم ابنته انتيجونا منها، كما جاء ذلك في المسرحية التي تحمل اسمها "لسوفوكليس".

[xxxiii]- مسرحية السيد، بياركورني، ص ٨٦-٨٧، ترجمة يوسف رضا، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ١٩٨٧.

[xxxiv]–ينظرالنقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٥٧٨ – ٥٧٩، دار العودة، بيروت،١٩٨٧.

[xxxv]–المرجع السابق ص ٥٧٩ .

[xxxvi]– المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، فوزي فهمي، ص ٥٠ .

[xxxvii]- نحت هذا المصطلح الناقد الإنجليزي توماس رايمر، في مؤلفه (مآسي العهد الأخير– ١٦٧٨) ؛ كي يدل به على ضرورة توزيع المثوبات على الشخصيات المختلفة في نهاية المسرحية تبعاً لأعمالها الفاضلة والمشينة، أي رفع العدالة الشعرية – ولاسيما في ختام مأساة البطولة أو الملهاة– حينما تكافأ الشخصية الطيبة وتعاقب الشخصية المسيئة أو الشريرة .. ينظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،إبراهيم حمادة، ص١٧٠.

[xxxviii]– المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، فوزي فهمي، ص ٥٣ – ٥٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط٢، ١٩٨٦.

[xxxix]– المرجع السابق، ص ٥٤ .

[xl]– علم المسرحية، الإردايس نيكول، ص ٢٠٧ – ٢٠٨،ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٢.

[xli]– يرجع أصل كلمة الرومانسية إلى الكلمة الفرنسية " رومانس " ومعناها قصة أو رواية سواءاً كانت واقعية أم خيالية ، ولكنّ الكلمة دخلت الأدب الإنجليزي بمفهومها الخيالي فقط ، وفى القرن الثامن عشر ارتبطت بالتأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة والتفكير الذي يشوبه الحزن . ينظر راغب نبيل ، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية ،ص١٨ دار مصر للطباعة ،١٩٧٧م.

[xlii]– المسرح الحديث دراسة في الدراما ومؤلفيها، أريك بنتلي ص ٦٧، ترجمة محمد عزيز ،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، بيروت،١٩٨٢.

[xliii]– المرجع السابق ص ٦٤ .

[xliv]–المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص ٦٨ – ٦٩

[xlv]– نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص ١٠٦ .

[xlvi]– النقد الأدبي الحديث، ص ٥٨٢ .

[xlvii]–BeruardF.Dukore : Dramatic The ory and Criticism

[xlviii]– المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ص ٨٧ – ٨٨ .

[xlix]– إريك بنتلي : المرجع السابق ص ٦٧

[l]– المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، ص١٦١، عالم المعرفة للنشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت .

[li]– نفس المرجع ، ص ١٦٦ .

[lii]– المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، حسن محسن، ص ٤٥٩ .

[liii]– المسرح الشعري العربي، رفعت سلامة، ص ٥٩ – ٦٠

[liv]– د. علي الراعي : المرجع السابق ص ١٦٧ – وما بعدها .