المثل الافلاطونية وتمثلاتها في النص المسرحي
بلياس وميليزاند انموذجاً

أ.م. د كاظم جبارة سلطان & م. د. مسارعربي جاسم

كلية الحلة الجامعة / قسم الفنون المسرحية

Monaf.al.iraaqi88@gmail.com

تاريخ الاستلام :2019/4/1

تاريخ القبول:2019/4/10

ملخص البحث:

يتناول البحث الحالي نظرية فلسفية قارة وراسخة في الفلسفة الإغريقية كان لها ان تحظى بمكانة مهمة ضمن كتابات افلاطون الخالدة، حيث أُسقطت نظرية المثل على مجمل مكونات الكون والوجود، فضلاً عن تأثيرها الممتد الى الفلسفة الحديثة، فقد تناولها الفلاسفة المحدثين وانقسموا بين مقارب مع اجراء بعض التعديلات للنظرية ومباعد الامر الذي احدث تحولات متواصلة في مجمل حيثيات النظرية، واسقاط مجمل ذلك على نص مسرحية بلياس وميليزاند. وبناءً على ذلك قسمت موضوعة البحث الى اربعة فصول، تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) مبتدئة بمشكلة البحث والمتمحورة في التساؤل الآتي: كيف تمثلت نظرية المثل الافلاطونية في مسرحية بلياس وميليزاند؟ تلا ذلك اهمية البحث المتجلية بـ: تسليط الضوء على نظرية المثل الافلاطونية وتمثلاتها في مسرحية بلياس وميليزاند، اما هدف البحث فجاء: تعرف تحولات نظرية المثل الافلاطونية وتمثلاتها في مسرحية بلياس وميليزاند، ثم حدود البحث زمانياً (1892) ومكانياً (فرنسا) وموضوعياً نظرية المثل وتمثلاتها في مسرحية بلياس وميليزاند ويُختم الفصل بتحديد مصطلحيَّ (المُثل، التمثل) لغةً واصطلاحاً.

ويتضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) الذي يضم مبحثين الاول: نظرية المثل الافلاطونية مدخل مفاهيمي، الثاني: تمثلات نظرية المثل، أ) تمثلات نظرية المثل عند الفلاسفة بعد افلاطون ، ب) تمثلات نظرية المثل في النص المسرحي. لينتهي الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) ويضم مجتمع البحث مقتصراً على مسرحية بلياس وميليزاند، واداة البحث متمثلة بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها المعيار التحليلي، ومنهج البحث حيث اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي لملائمته لهدف البحث، تلا ذلك تحليل العينة.وتناول الفصل الرابع نتائج البحث، بدايةً بالنتائج ومناقشتها، والاستنتاجات ، ويختم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: نظريه المثل الافلاطونية, المنهج الوصف التحليلي, النص المسرحي

Platonic ideals and their representations in the theatrical text
Plyas and Milizand as a model

Mother. Dr. Kazem Jubara Sultan & Eng. Dr.. Jassim Arab Track
Hilla University College / Department of Performing Arts
Received Date : 1/4/2019

Acceptance Date: 10/4/2019

Research Summary:
The current research deals with a fixed and entrenched philosophical theory in Greek philosophy that had to have an important place within the immortal writings of Plato, where the theory of ideals was projected on the entire components of the universe and existence, as well as its influence extending to modern philosophy, as modern philosophers have taken it up and divided between asymptotes with some modifications. The theory and the spacing of the matter, which has made continuous changes in the entirety of the merits of the theory, and dropping the entirety of that on the text of the play Plais and Milizand. Accordingly, the research topic was divided into four chapters. The first chapter dealt with (the methodological framework), starting with the research problem and centered on the following question: How was the theory of the Platonic proverbs represented in the play of Plais and Milizand? This was followed by the importance of the research manifested by: shedding light on the theory of the Platonic ideals and their representations in the play of Plais and Millesand, whereas the aim of the research came about: defining the transformations of the theory of the Platonic ideals and their representations in the play of Plais and Millesand, then the limits of the research in time (1892) and spatially (France) and objectively the theory of ideals and their representations In Playas and Milisand, the chapter concludes by defining two terms (ideals, representations), language and idioms.
The second chapter (theoretical framework), which includes two topics, includes the first: the theory of the Platonic proverb a conceptual approach, the second: the representations of the theory of the proverb, a) the representations of the theory of the proverb among philosophers after Plato, b) the representations of the theory of the proverb in the theatrical text. The chapter ends with the indicators that resulted from the theoretical framework.As for the third chapter (Research Procedures), the research community includes only the play of Plais and Millesand, and the research tool is represented by the indicators that resulted from the theoretical framework as the analytical standard, and the research methodology, where the research relied on the descriptive analytical approach to its suitability for the aim of the research, followed by a sample analysis.The fourth chapter deals with the research results, starting with the results and discussing them, and the conclusions, and the research ends with a list of sources and references.

Key words: Platonic theory, approach, analytical description, theatrical text

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

شهد فن المسرح ومنذ الوهلة الاولى لنشوءه تلازماً دائماً مع الفلسفة التي بلغت في بلاد الاغريق اوج عظمتها حيث انها تداخلت مع مفاصل الحياة وقدمت طروحات مهمة حول الحراك المجتمعي وسبل الارتقاء به، لاسيما ما قدمه اساطين الفلسفة الاغريقية (سقراط ، وافلاطون وارسطو) ومن اهم ما تمخض عن نظرياتهم الفلسفية مقولاتهم في الجمال والفن ونماذج صياغته المثالية، وهكذا غدت الطروحات الفلسفية تسير بموازاة الاعدادات المسرحية وصارت الفلسفة تتناول النص كموضوع، ويستقي النص من رواشح الفلسفة ليؤسس معياره الجمالي، ويعد الفيلسوف الاغريقي افلاطون من ابرز الفلاسفة آنذاك واغزرهم انتاجاً واعمقهم تنظيراً، لاسيما نظريته في المثالية التي تحدد قيمة الكمال المتناهي وتقسم الوجود الى اقسام.

وللارتباط الجوهري بين المسرح ومجمل ما يحيطه بحسب الحقبة الزمنية ظهرت مذاهب وتيارات مسرحية متنوعة كل ركز على الجانب الذي يتماشى مع تنظيراته واهدافه، وكان للمذهب الرمزي ارتباط وثيق بالجانب الفلسفي وبخاصة مسرحيات البلجيكي موريس ماترلنك بوصفه رائد المسرح الرمزي عبر مجموعة من المسرحيات امعن خلالها بتفجير الرمز ومن اكثر المسرحيات التي اوغلت بالرمز مسرحية (بلياس وميليزاند) وبناءً على ذلك يمكن صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: ماهي تمثلات المثالية الافلاطونية في مسرحية بلياس وميليزاند ؟

اهمية البحث والحاجة اليه :

تتكشف اهمية البحث عبر الخوض في مجالات التنظير الفلسفي والتنقيب عن تمثلاتها في النص المسرحي بشكل عام، ومسرحية بلياس وميليزاند على وجه الخصوص، اما الحاجة الى البحث فتكمن في كونه دراسة اكاديمية تفيد الدارسين في الحقل المسرحي والنقد.

هدف البحث :

يهدف البحث الى " تعرف المثالية الافلاطونية وتمثلاتها في مسرحية بلياس وميليزاند "

حدود البحث:

1. الحد المكاني : فرنسا
2. الحد الزماني : 1892

3. الحد الموضوعي : تمثلات المثالية الافلاطونية في مسرحية بلياس وميليزاند

تحديد المصطلحات:

التمثّل لغةً :

يؤكد ابن منظور بان " التمثّل من مثّل الشيء ، أي صوّره حتى كأنه ينظر إليه، وامتثله أي تصوّره،(التشبيه)."[1] وفي اللغة العربية " تمثّل الشيء ، تشبّه به ، ويقول المحدثون تمثّل الأدب كأنه مزجهُ بذاته، ويستعمل ايضاً في التماهي ... والواقع إن التمثّل يتم بأشكال متعددة ومن خلال صيرورات متنوعة حسب النوع الفني."[2]

التمثل اصطلاحاً:

يقول جميل صليبا بان " التمثيل والتمثل متقاربان كونهما: صورة الشيء في الذهن وقيام الشيء مقام شيء أخر."[3]

التمثل اجرائياً:

هو الحضور والمثول الرمزي لمفردات وشخصيات وموضوعات واحداث لها طابع طقسي وبعد اسطوري يرتبط بنظرية المثل الافلاطونية.

المثالية :

تعددت التعريفات الاصطلاحية للمثالية وبحسب فهم الفلاسفة على مر الحقب الزمانية لمراحل تطور الفلسفة الا ان المعنى الفلسفي العام للمثالية يطلق " على النزعة الفلسفية التي تقوم على رد كل وجود الى الفكر بأوسع معانيه . وهي بهذا المعنى مقابلة للواقعية الوجودية التي تقر ان هناك وجوداً مستقلاً عن الفكر . ولهذه المثالية صورتان : اولهما تريد ان ترد الوجود الى الفكر الفردي ، وتسمى بالذاتية ...او بالمثالية الشخصية ...، وثانيهما تريد ان ترد الوجود الى الفكر بوجه عام فردياً كان ، او جماعياً ، او كلياً " [4]

ويرد المصطلح عند النوره جي الذي يعرفها بأنها " أحد المذهبين الرئيسيين في الفلسفة، يعطي الاولوية في الوجود للروح او الوعي او الفكر ويعتبر المادة الطبيعية نتاج لها. يقابله المذهب المادي ."[5]

وقد اقترن مصطلح المثالية بمصطلح الافلاطونية وجاء ذلك نسبة الى " قول افلاطون بالمثل ، وهي نماذج العالم الحسي، وصوره واصوله، ولها وجود مفارق في عالم خاص بها يسمى بعالم المعقولات او عالم المثال، وتسمى هذه المثالية الافلاطونية بالمثالية الوجودية (او الانطولوجية). " [6]

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول

المثالية الافلاطونية : (مدخل مفاهيمي) :

قدم افلاطون عبر عمله الفلسفي الدؤوب طروحات مهمة اغنت المشهد الفلسفي اليوناني في تلك المرحلة كما ان لطروحاته الاثر الكبير في الفلسفات اللاحقة، الا ان " اشهر ما يمكن تناوله من افلاطون نظريته في المثل ... ، وهو يبدأ بطرحها في ايجاز في (المأدبة)، ويناقشها بإسهاب في (فيدروس) ويستغلها في (الجمهورية) ، ويدافع عنها في (تياوس)." [7]

ويعد افلاطون اول فلاسفة المثالية عبر حديثه عن نظرية (المثل) والذي طرحها عبر آرائه عن مايعرف (الجمال بالذات) ويرى ان الجمال بالذات ماهو الا مثال الجمال ومركزه وهو النموذج الذي يصبو اليه الفنان حين يخلق موجوداته في العالم المحسوس . وقد توصل افلاطون الى نظريته عبر رحلة استكشافية استطلع فيها الجمال الكلي عندما قام بتأمل الجمال الحسي في الموجودات ثم اخذ يتسامى ويعلو تدريجياً متجاوزاً الجمال المحسوس المحدود ليبلغ العلي والتسامي في (مثال الجمال بالذات) ثم سعى الى ربطه مع القيم المطلقة الحق والخير . [8]

ويتحدث افلاطون عن مصدر المثل مشيراً الى وجودها وجوداً قاراً، لكنها تتطلب الوصول الى حالة من التسامي للإحساس بوجودها واستيعاب ماهيتها والسعي الى نمذجتها وبهذا الصدد يشير قائلاً: " المثل (او الصور) حقائق كلية ثابتة موجودة بالفعل وجوداً خارجياً مفارقاً مستقلاً عن الانسان، هي في وقت واحد مصدر لوجود الاشياء في العالم المحسوس وعلة له."[9]

ان آراء افلاطون جاءت معارضة للتصور الفلسفي المادي، إذ ان المثل من وجهة نظره هي اصل الحقائق ذاتها، تلك التي تتجاوز مفهوم التجرد غير الحقيقي، بل يؤكد بأنها وجود حقيقي وموضوعي يشكل اسس الخصائص الثابتة للأشياء وجوهرها الذي يسمو على سنة التبدل والسيلان، وهذا بالضبط ما دعاه الى تسميتها (بالكليات) او (المثل) او (الصور)، الامر الذي حدا به الى جعل مجمل الفلسفة جهداً عقلياً يحاول الفرد من خلاله ادراك المُثل، تلك المثل المفارقة التي تتجاوز قيود الزمان والمكان والنسبية، لذلك فهي تتميز بأنها ازلية غير حادثة، وابدية لا يعتريها فناء، ومطلقة لا تعرف النسبية، وكاملة لا يشوبها عوز او نقص.[10]

كما ويلجأ افلاطون الى وصف شكل وموقع هذه المثل بأنها تقع في مكان ما فيما بعد السماء ويرى ان تلك الماهيات ليس لها شكل ولاتصطبغ بلون ولكنها تعبر عن مفاهيم كالعدالة، والعفة، والعلم، وقد اتيح لنفوس الفلاسفة القدرة على رؤيتها، ومن هنا فإن تلك المثل تتخذ من ماورائية العالم الحسي مكاناً لها في الطبقة العليا من السماء.[11]

لذلك تحتم على الذات ان تسمو بوجودها المادي وان تتحرر من حاجاتها التقليدية وعبئ ملذاتها لبلوغ عالم المثل إذ ان " النفس في علاقتها بالجسد في توتر دائم، لأن الجسد بمثابة القيد الذي يحدد انطلاقها إلى عالم المثل، وأن تكون لها حياتها الحقة والزهد والخلاص للنفس من سيطرة الجسد. والموت يحررها كلية ومن اجل ذلك يحاول الفيلسوف في الحياة ان يخلص نفسه مااستطاع من حاجات الجسد وان يعيش في حياة روحانية .[12]

جهد افلاطون عبر المثالية لتحقيق غاية تربوية ترتقي بالمجتمع سعياً لخلق جمهورية مثالية مبنية على اسس ثابتة ومحكمة يسودها السلام والعدالة بين الجميع وان يتولى فيها الادارة العلماء والمفكرين لتكون كما يسميها (المدينة الفاضلة) التي تحقق غايته

القصوى " الا وهي خلق صفوة من الساسة والفلاسفة والعلماء والرياضيين والقادة العسكرين ، تكون قادرة على تغيير مجتمعها واعادة بنائه، وفي اكاديميته جامعة تلك الصفوة ، اوضح لنا افلاطون كيفية الوصول الى غايته التربوية، والتي تتلخص في اكساب العقل مرونة عقلانية يواجه بها الواقع، وان ما يتعلمه العقل في مثالية افلاطون هو السمو فوق التقليدي والمعهود والسائد من المعتقدات والافكار إذا ما غذيناه – اي العقل– بالمعرفة الراقية المجردة ، لذا فاختيار المنهج في التربية المثالية ذو اهمية حيوية ." [13]

ان الغرض من وجود نظرية المثل هو خلق تمايز بين الاصول والنسخ بين السيمولاكرات والايقونات والمثال إذ " ينبغي ان يكون النموذج مشابها للصورة ، وان يكون المثال مشابهاً للشيء ، والحال أنه لاوجود للتشابه ، بحسب ما تنص عليه مبادى النظرية ، إلا حيث تكون هناك مشاركة في مثال واحد ، ولا مناص بالتالي من ان نفرض فوق الشي والمثال وجود مثال آخر يشاركان فيه كلاهما ، وهكذا الى ما لانهاية . "[14]

ويمايز افلاطون بين المبدع والصانع من خلال النسخ والاصول ويشير الى وجود نوع من التقابل بين نموذج الفنان المبدع وبين الصانع الالهي كما صوره افلاطون في محاورة (طيماوس) على شكل كائن سامي يعيد صياغة العالم على غرار النماذج المثالية، ويبين افلاطون ان ذلك الصانع هو المقوض الرافض لشتى التوجهات الطبيعية السائدة في عصره من نحت ورسم وشعر ونقد، وهو بهذا التصوير الفني الواعي يذهب الى التحقير لشأن صانعي النسخ والحط من مكانتهم اجمعين ، لما يعكسونه من البون الشاسع بين ما يصورونه من محاكيات وبين الاصل الخالد المتجسد في الصورة المثالية.[15]

لقد ابعد افلاطون الشعراء عن مفاهيمه واشار الى تأخر الفن في عصره عن نظريته المثالية مبيناً تخلف الفنانين كونهم يركنون الى تقليد المقلد ويحاكون المُحاكى من دون الرجوع الى الاصل او المثال الذي يعد الجانب الأسمى والأكثر نقاء وهو الذي يمد العالم المحسوس بالصور " ولذلك فهو يضع الفن في المرتبة الثالثة بعد عالم المثل وعالم الظواهر الحسية ، إذ ان الفن يحاكي عالم الظواهر ، وهذا بدوره يحاكي عالم المثل ، فهو إذاً يحاكي المظاهر الحسية وليس الحقائق العقلية."[16]

وتأسيساً على ذلك فقد اقر افلاطون ان الفن هو محاكاة المحاكاة ، منطلقاً من ان المثل هو عالم الجمال المطلق في حين ان العالم المادي المحسوس هو شبح للعالم المعقول لأن الفنان اتخذ وظيفة مفادها تقليد العالم المحسوس الذي هو في الاصل محاكاة لعالم المثل ، وبهذا فإن الجمال نسبي – بحسب افلاطون – في عالمنا المحسوس المتغير ، في حين ان الجمال الخالد في عالم المثل ذلك العالم الابدي الذي لا يتغير .[17]

وعلى الرغم من الابعاد المباشر للفن والفنانين عن مركز المثالية الا ان افلاطون يقر ان الفن والفنانين ايضاً هم الاقرب الى النموذج المثالي في حال كانوا مهيئين لذلك متجاوزين عملية النقل المباشرة من عالم المحسوسات، فإن الفنان المثالي عبر المنطلقات الافلاطونية هو انسان ذا حس عالي يتمتع بالحكمة وبلاغة القول ليسمو الى مرتبة الفنان المقدس لان الفن الحقيقي الاصيل " هبة مقدسة جاءت الإنسان من العالم الالهي ، وفهم مهمة الفنان على انها اخطر واعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة . إنه إنسان ملهم من قوة عليا ، مطلع على الحقيقة القصوى ، منبئ الناس عنها ، فهو اشبه بالرسل والانبياء ... فلكل هؤلاء الشعراء معرفة اشبه بالسحر وعليه لا يحظى به الا المختارون من البشر فالجمال الأصيل هو مانتج عن معرفة بالحق وأرشد الى الخير بل إن معرفة الحق لايمكن إلا ان تكون السبيل الى تحقيق الخير."[18]

وقد تطورت نظرية المثل في العهد الاخير لأفلاطون فقد تميزت بالتمازج والتفاعل من خلال خضوعها للأجناس العليا التي تتحكم بها وتمنحها قابلية المشاركة والاختلاط بعضها ببعض، كما تظهر في محاوراته المتأخرة فنجد افلاطون يقدم تنظيراته حول ذلك خلال محاورة السوفسطائي قائلاً " بوجود خمسة اجناس عليا تقوم بمهمة التأليف والربط بين المثل وهي : الحركة والسكون والوجود والهوية والغيرية، فمثال الحركة هو غير مثال السكون وهو يتصف بالوجود والذاتية لان الحركة هي ذاتها، ولانها موجودة ولكنها غير سائر الاجناس الاخرى، فكل شي من حيث هو يشارك في الوجود، ومن حيث هو غير الاشياء الاخرى يشارك في الغيرية او اللاوجود [19]".

المبحث الثاني

تمثلات المثل الافلاطونية في:

اولاً: الفلسفة بعد افلاطون :

ظلت الفلسفة المثالية ملازمة لطروحات الفلاسفة بعد افلاطون مع اجراء بعض التعديلات عليها وبحسب المنطلقات التي تتماشى مع الحقبة الزمانية ومؤثراتها الاجتماعية والديانة التي تسود الحقبة، وبعد فلاسفة فترة القرون الوسطى من اشد المتأثرين بالمثالية لما تنطوي عليه من جانب مقدس، فقد وضع القديس توما الاكويني " رجل اللاهوت الكاثوليكي الايطالي فلسفة مثالية استناداً الى الفكر الارسطي، مع تحويره وموائمته مع المسيحية، وتأثر في فلسفته كذلك بالافلاطونية الجديدة، والمبدأ الاساسي في فلسفة توما الاكويني القول بالتوفيق بين العقل والنقل، او الانسان بين الايمان والعقل، وقال ان العقل قادر على اثبات وجود الله عقلياً وله نظرة في الوجود حسب نظام هرمي بعكس نظام الكنيسة الداخلي"[20]

كما وتتكشف المثالية في القرن السابع عشر في طروحات اهم فلاسفة العصر لاسيما (ليبنيز) الذي جعل هذه اللفظة (المثالي) مصطلحاً مناظراً (للمادي) وفي القرن الثامن عشر اطلقت اللفظة على مذهب فلسفي، فقد اطلقت على مذهب (بركلي) الذي اتخذ من لفظة اللامادية اسماً لمذهبه الفلسفي والذي يقابل مذهب الماديين. وتلازم عند (كانت) مصطلح التجريبية مع المثالية فكانت فلسفته المثالية التجريبية والتي تقر ان الوجود الشيئي خارج حدود الفكر امرٌ يشوبه الشك والارتياب، وهو امرٌ لا يمكن برهانه، وبهذا فهو بحسب (كانت) امر باطل. وكذلك تعبر عن مثالية (كانت) صورتان الاولى متمثلة بمثالية (ديكارت) الاشكالية ، تلك المثالية التي لاتؤمن الابوجود حقيقة واحدة هي (الانا) التي لا يتطرق اليها الشك سبيلا، والثانية تمثلها مثالية (بركلي) القطعية التي تنفي وجود الامكنة والاشياء المادية التي تؤثثها . ويقترب من مثالية (كانت) و (ديكارت) (كوندياك) الذي قدم طروحاته عبر فلسفة لاتشك في وجود الماديات، بل يكمن الشك في امكانية ادراكها باللحظة المباشرة، وفي مذهب يمَّكن الاعتماد على النظر والاستدلال للبرهان على وجود الحقائق المادية ولايتم بغير ذلك . كما وقد تأثر بالمثالية مذاهب فلسفية اخرى ، مثل (فيختة) الذي اطلق على مثاليته بالمثالية الذاتية ، وكذلك مذهب (شلليغ) المسمى بالمثل الموضوعية ومذهب (هيجل) المثالية المطلقة . [21] ان هيجل في مثاليته المطلقة يقترب من موضوعية (شلليغ) رغم انتقاده له حيث ان " مثالية هيجل انما هي محاولة للنظر الى العالم مترابطاً وعلى الرغم من ان محور الاهتمام فيها الروح ، فليس للهيجلية اتجاه ذاتي على الاطلاق، بل يمكننا ان نصفها بانها مثالية موضوعية.[22]

ومن المتأثرين بالمثالية الكانتية ايضاً شارل نوفييه (1815ـ 1903) الفرنسي الذي مثل هذا التيار في موطنه ، كما عرفت فرنسا عدداً آخر من فلاسفة هذا الاتجاه مثل (اكتاف هاملان) (1856 ـ 1907) وكذلك (جول لانيو) (1851ـ 1894) الذي أثر بشكل كبير في تلاميذه اكثر من تأثير كتاباته التي لم تظهر حتى عام 1925 فضلاً عن اسماء اخرى مثل (دومينيك بارودى) و (اميل شارتيه) وعلى الرغم من كل هذه الاسماء اللامعة في مسيرة الفلسفة الفرنسية إلا ان اهم المثاليين الفرنسيين هو (ليون برنشفيك) (1879ـ 1944) وكان الاخير مثالي زاوج بين السير على النهج الذي اختطه كانت وهيجل ، وبين خط افلوطين وديكارت وباسكال.

وتزامن مع ظهور نظريات جديدة في الفلسفة تراجع للنظرية المثالية، فبعد ان كانت التيار الاول الذي يمثل الربع الاول من القرن العشرين ، اصبحت اضعف من التجريبية في الربع الثاني من القرن، واعتبرت اضعف التيارات الفلسفية تاثيراً بعد النصف الثاني، إذ انه لا يكاد يوجد من يمثلها في انكلترا او المانيا ، وحتى المدارس الكانتية في المانيا تراجعت لتحتل مكاناً من الدرجة الثانية بعد مابلغت اوج قوتها في (1920) ، وبعد ان مات (ليون برنشفيك) لم يعد للمثالية في فرنسا مفكر قوي يمثلها . فضلاً عن ايطاليا التي اصبحت المثالية فيها من ذكريات القرن الماضي .

ومع ذلك فلا بد لنا من التعرض الى مثالية كروتشة التي تتمتع بصورتها الادبية المتميزة على الرغم من افتقار الصياغات العقلية المحكمة في دقتها، فضلاً عن مثالية كروتشة التي تقدم عرضاً متكاملاً للعناصر المثالية الهيجلية متمازجة مع المذهب التاريخي والوضعية لتؤسس مذهب كروتشة الجامع المركب لكل هذه المذاهب معاً . [23]

ثانياً: تمثلات المثالية في النص المسرحي:

تمظهرت المبادئ المثالية في الخطاب المسرحي منذ الاغريق من خلال البعد الاسطوري الذي نهل منه اساطين الكتاب الاغارقة مرتكزين على ما مدتهم به ملحمتي الالياذة ولأوديسة من صور للعالم الاعلى، عالم الالهة الميتافيزيقي بوصفه نموذج الاصل عن عالم المحسوسات، فقد " عالج اسخيلوس الاساطير في تراجيدياته بشيء من الورع، فهو يرى ان وظيفة الشاعر الدرامي هي ان يقدم هذه الاساطير على نحو لائق ومؤثر ، يهدف الى السمو بعقول المتفرجين عند تقديم صورة مثالية للعالم البطولي ... لأنه قدم على مسرحه مخلوقات بشرية تتميز بقوة مثالية وفخامة علوية. " [24]

وهنا يكمن الرابط الرئيسي بين نظرية المثل واعمال اسخليوس التي تجسد الطابع الديني وتشتبك مع العالم الالهي الغيبي وما يكتنفه من اسرار، ذلك العالم الذي يوعز اليه افلاطون اصل الصور، ففي اعمال اسخليوس " نشاهد بكل وضوح ان وراء الاشخاص وافعالهم تعمل الآلهة عملها على نحو رهيب ومستتر معاً، وهذا المصير والقدر الذي يطارد المذنبين ابناً عن اب وينتقم للجريمة بمثلها، ويخرب البيوت الملكية، والحضور الخفي للقدر الذي يشع خوفاً ورهبة، ويثير في نفوس المشاهدين الفزع والتعاطف معاً ويسمو بالتأثير الدرامي للأحداث." [25]

وبهدف تعزيز الجانب الاسطوري ودعم فكرة ان ما يتقدم على المسرح هو عالم مثالي يسمو عن عالم المتفرج الواقعي امعن الكتاب في استخدام البلاغة اللغوية وصيغت الحوارات على شكل ابيات شعرية موزونة اسوةً بالملاحم والاساطير، ومجبولة بالأناشيد والتراتيل والاغاني التي يؤديها الكورس، لما للموسيقى من جانب شعائري وقدسي، وكذلك ليتم تحقيق نقل الصورة المثالية لما يختلج في

النفس البشرية، إذ ان الكتاب الاغارقة " رأوا ان الكلام البسيط لا يكفي للتعبير العميق عن النفس البشرية، وقارنوا ذلك بقيثارة دون اوتار، ولكي يستكمل الكلام ادواته التعبيرية ويسبر اغوار النفس البشرية لابد وان يرتبط على نحو او آخر بالموسيقى والايقاع ."[26]

كما ان اعمال اسخيلوس غالباً ما تشير الى الانتصار المفروغ منه لعالم الالهة بوصفه عالماً اسمى لا يُسمح بوضعه على مسافة واحدة من عالم الواقع المُحاكى، حتى وان شاب عالم الالهة الاخطاء والمنافسات، فضلاً عن ذلك فأن مجمل اعمال اسخيلوس تستهدف استحضار ماهيات عالم المثل كالعدالة والعفة والقصاص التي هي ضمن المبادئ الاساسية لنظرية المثل الافلاطونية، فالعدالة معنى يسري في كل مسرحيات اسخليوس، لكنها عدالة من نوع خاص فهي عدالة تتعلق بالعقاب اكثر من ان تتعلق بالإنعام والاحسان ... وهذه العدالة هي كما تتصورها الالهة، وتتم لصالح الالهة لا لصالح الانسان في مواجهة الالهة ."[27]

وفي حقبة المسرح الاليزابيثي يمكننا ان نتلمس في مسرحية الدكتور فاوستس مرجعيات اسطورية تعود الى القرن السادس، عن اسطورة حياة فاوستس اللعينة، تلك الشخصية التي تحاول جاهدة التمتع بالامتيازات الخارقة للعالم المثالي، ففي المسرحية تبرز شخصية الدكتور التي تعكس الروح الشابة التي لا ترضى بأنصاف الحلول، وتسعى الى تخطي حجب الغيب لتغدو الاهداف والمساعي حائمة حول مكنونات ذلك العالم وعناصره، مثل ابليس، وجهنم، والكون، والله، وما هي الا نزعة فكرية لعصر احياء العلوم عبر العقل الذي اخذ يجوب الارض والسماء بحثاً عن المعرفة الخالصة والجمال المطلق، المتمثل بالأصول، وهو ذات الهدف الذي سعى اليه افلاطون ضمن مدينته الفاضلة التي تسمو بمكانة العلماء والمفكرين والفلاسفة، وهذا ما حدا بـ (مارلو) الى توظيف الاشارات الكلاسيكية، ليزاوج بين السعي وراء الحقيقة، والسعي وراء الجمال الخالص، فلم تخلو مسرحيته من الاستحضارات الميتافيزيقية مستدعياً الاسكندر وعشيقته، وهوميروس واشعاره، فضلاً عن اظهار شبح هيلين ملكة جمال الاغريق تلك التي يرى فيها مارلو الجمال الخالد الخالص، الجمال بالذات الذي يتحدى الموت.[28]

كما تتكشف تمثلات المثالية بشكل اوسع في الدراما الرمزية، حيث ان الفكرة الفلسفية الكامنة في المذهب الرمزي هي محاولة ادراك جوهر العالم من خلال نسبية الوجود، وذلك عبر تجاوز الحقيقة الفردية الى الحقيقة الاسمى التي يبتغي الفنان ادراكها عن طريق الحدس لتكون الكاشفة عن التناظر القائم بين تكوين الانسان وتكوين العالم باعتبارها انعكاساً للحقيقة الغامضة في عالم اكثر عمقاً واوغل اسراراً.[29] وفي مسرح الامريكي يوجين اونيل تشهد الصورة المثالية خلال مسرحية (القرد الكثيف الشعر) تحولات وتنقلات متواصلة عبر فلسفة الجدل الصاعد والجدل النازل بين عالمي السفينة، عالم القاع وما يتضمنه، وعالم السطح وما يعتريه، غير ان الالتباس بين المثل والسيمولاكرات لم تكن خفية على المشاهد، وانما هي عقدة الالتباس لدى شخصية البطل (يانك) وهي ما يشكل ازمته النفسية، حيث انه كان يعتبر ذاته مركز العالم ومثاله، مفتخراً بقدرته على تحريك العالم وقوته التي تتحكم بالصلب، غير أن هذا لم يدم، حيث أن " هذه الصورة المثالية للنفس لا تلبث أن تتحطم ... وهذه القوة التي كان (يانك) يوجهها في ظل الصورة المثالية للخلق والابداع، والتي كان يعتبرها اصلاً لكل شيء سيوجهها للتخريب، وحين حطمت (ميلدرد) الصورة المثالية التي كانت تسبغ الكرامة على هذا الجسد الضخم، والعقل الضعيف الذي يحتويه، اصبح الجسد رمزاً للنفس وبالتالي سجناً لها. ومنذ تلك اللحظة يكرس (يانك) حياته لاستعادة صورته المثالية." [30]

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1- تتخذ المثل مكانة التسامي والعلو متجاوزةً الجمال التقليدي المحسوس لتبلغ مكانة مثال الجمال بالذات.
2- تعتبر المثل الأفلاطونية المصدر الرئيسي لوجود الاشياء في العالم المحسوس وعلة له، من خلال وجودها كوجود خارجي مفارق ومستقل.
3- تضرب المثل قيود الزمان وحدود المكان والنسبية بوصفها ازلية ومطلقة.
4- ترتبط المثل الافلاطونية مع القيم المطلقة للحق والخير، وتعبر عن مفاهيم الماهيات العدالة والعلم والعفة والقصاص.
5- تسعى المثل الى التجرد من ملذات الجسد وقيوده انطلاقاً الى عالمها عالم الروح والزهد والخلاص، والموت الذي يحررها من كل ذلك .
6- تهدف المثل الى اكساب العقل مرونة عقلانية مواجهة للواقع وتتخطاه نحو الانطلاق والحرية.
7- تسمو المثل على كل ما هو سائد وتقليدي، متحررة من الاعراف والتقاليد المجتمعية والمعتقدات الدينية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولاً – مجتمع البحث: يتكون من نص مسرحي واحد (بلياس وميلنراند) وكما محدد في عنوان البحث.

ثانياً – عينة البحث: تم اختيار مسرحية (بلياس وميليزاند) اختياراً قصديا.

ثالثاً– اداة البحث: اعتمد البحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها معايير تحليلية، فضلاً عن نص المسرحية والادبيات التي تناولتها.

رابعاً– منهج البحث: تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة وذلك لملائمته لهدف البحث.

خامساً : تحليل العينة

مسرحية : بلياس وميليزاند تأليف : موريس ماترلنك

فكرة المسرحية

كتب (ماترلنك) درامته في خمسة فصول، من شخصيات العمل الرئيسية لأميران هما (بلياس وجولو) حفيدي الملك (آركيل) و (ميليزاند) الفتاة الصغيرة، و(جينفييف) ام بلياس وجولو، والطفل ابن جولو ولا يخلو النص من خادمات وفقراء وشخصيات ثانوية اخرى.

كتبت المسرحية بلغة نثرية رمزية قريبة الى الشعر لشفافية رموزها وقوة ايحائها. وتجري وقائعها في زمان وامكنة غير محدودة مثل الغابات، والقصور المنعزلة والكهوف ذات الاسرار العميقة. تدور احداث المسرحية حول الامير (جولو) تاه في غابة اثناء رحلة الصيد، وفي خضم ذلك يعثر على الفتاة (ميليزاند) وهي تبكي عند حافة النهر، وبعد حوار طويل يتمكن من اقناعها بالذهاب معه والزواج منه، وفي قصر الامير تلتقي (ميليزاند) بـ (بلياس) اخو (جولو) من امه وهو شاب عاطفي ويكون هذا اللقاء بداية

لانجذاب وعشق لا تحده حدود، وما ان يعرف (جولو) الحقيقة حتى يقوم بقتل اخيه (بلياس) ويصيب (ميليزاند) بجرح صغير لكنها لا تلبث ان تموت بعد ان تضع طفلة صغيرة.

التحليل

قدم (ماترلنك) هذه المسرحية معتمداً على الرمز سواء كان بالموضوع او الحدث او الشخوص للوصول الى ما وراء المعنى، ولتخطي الحقيقة الفردية الى الحقيقة الاسمى التي يدركها الحدس، فقد بنيت المسرحية على عملية استقصاء الحقائق، من خلال البحث في الاحداث والمواقف التقليدية المحسوسة لتنطلق بالاعتماد على الحدس، وتتماهى في عالم غامض ملئ بالأسرار، وهو اقرب الى عالم المثل. وبما ان تفاصيل اي ابداع فني تبدا من الجانب الشكلي الذي صيغت خلاله عناوين وشخصيات تؤسس لإنشاء التركيب والبناء من اسلوب وصياغة ولغة، لذا تقوم طبيعة بناء ذلك النص على الاساس التشكيلي الرمزي، فالمعنى يتحدد من خلال العلاقات الداخلية وتناسقها، لا من خلال الاحداث الخارجية وترابطها، فقد عمد (ماترلنك) الى الايحاء اللغوي بأسلوب شعري بدلاً من التعبير المباشر، ووظف كل من الايحاء والرمز كأدوات دعمت الطبقات النصية بالإيقاع الصحيح الذي يكشف للقارئ الملامح الخفية والغامضة في العالم، ليتحرر من كل ما هو سطحي وعرضي.

يستهل المنظر الاول في النص بتجمع مجموعة من الخدم والحرس عند باب القصر، ومحاولاتهم فتح الابواب المغلقة ليخرجوا من عتمة القصر الى ضوء الشمس خارج القصر، إذ كانت عتمة القصر توحي بأسرار كل من في القصر، اما خارجه فهو امل كل من كان في الداخل للحصول على فسحة من الحرية والارتياح الى الحد الذي يسعدون فيه عند سماع هديل الاقفال والمفاتيح وكأنها موسيقى، وانها الاداة التي تخرجهم من عتمة القصر بل الاصح من عتمة دواخلهم للبحث عن وجودهم. وهنا يؤكد الكاتب فكرة الانطلاق والتحرر من قيود المكان والزمان الواقعي ظناً من هذه المجموعة ان مفارقتهم لانتمائهم يذهب بهم الى عالم مثالي مغاير معتقدين انه الخلاص.

تكمن مهارة (ماترلنك) في توظيفه للرمز لاختراق الواقع والوصول الى الفكرة ، فان سقوط تاج (ميليزاند) في الماء في المنظر الثاني هو رمز لسقوط ما كان يتوجها، ربما كانت اميرة، إذ ان الكاتب يعزز فكرة شطر الكون الى قسمين شطر مثالي اصيل وجوهري، وشطر واقعي تقليدي محاكى، وما التاج الذي ترتديه مهما بلغ من هيبة وتأثير فإنه يعود الى عالم الواقع الفاني، كما ان السقوط في القاع وفي المكان البعيد هو سقوط كيانها وهويتها واحالة مصيرها القادم الى مكان بعيد ومجهول. ذلك المجهول هو المحك الاساسي الذي تتبع منه مأساة الانسان الداخلية، على الرغم من ادراكه بان القدر هو الذي سيقوده الى ذلك المصير المجهول.

تبدو السمة الغيبية هي المسيطرة على احداث المسرحية وذلك لا يأتي من تسلسل الاحداث تسلسل منطقي معقول، وانما يأتي من الحدس في استخدام المواقف الدالة، كأن يكون لغة عادية لكن ذات مضمون مشفر، او استخدام الرمز كلغة تمرر المعنى المراد، حيث ان الكاتب يعمد في اغلب الاحداث الى ضرب قيود الزمان وحدود المكان والنسبية، موظفاً الدلالات المطلقة في تحليلها وتفسيرها موغلة في غموضها، فهذه المواقف تخلق جو ايحائي يغذي افق توقع القارئ بما سيحدث، ففي الوقت الذي يستلم فيه (بلياس) رسالة اخيه (جولو) يستلم ايضاً رسالة من صديقه المريض بانه قريباً سيموت، فمثل هذه المتقابلات توحي بأن شيء مأساوي سيحدث، ويستمر العمل الدرامي على نفس الوتيرة وكأن الايحاءات والصور الرمزية والحدس والصور الشعرية هي من يحرك

الاحداث، فقد اكتسبت تلك الصور مرونة حيوية في مواجهة التصوير التقليدي للواقع، وعمدت الى تخطيه عبر الخيال الخصب للكاتب وما يكتنف افكاره من ابداع وانفلات من كل قيد، فالحديث المستمر عن الظلام والنور والغابات وغيرها من الصور الرمزية تساهم في البناء الدرامي للنص، فلا وجود لنمو منطقي للأحداث والمواقف كما في الحبكة التقليدية، فمثلاً الغابات الكثيرة المحيطة بالقصر والظلام الدائم في الحدائق يشير الى ما ينتظر (ميليزاند) خارج القصر من ضياع ومصير مجهول، وذلك ما قدمه المؤلف بصورة دلالية ايحائية للحوار الذي دار بين الوالدة (جينفييف) و(ميليزاند) عند وصولها القصر.

يدرك القارئ منذ اللقاء الاول بين (بلياس) و(ميليزاند) أن بين ثنايا كلامهم معنى رحب يتجاوز المعنى الظاهر، معنى يقوم على الصورة والفكر، معنى يوحى به ولا يفصح عنه لأنه لا يدرك بالعقل فقط بل بالوجدان، المعنى الذي تجسده الهزة الشاعرية. فعندما يتحدث (بلياس) معها عن هدوء البحر الذي ستعصف به عاصفة بمعنى أن دواخلهم الهادئة الصامتة قد بدأت تداعبها عاطفة مكبوتة في الوقت الحالي، لكنها مشاعر متناقضة تمثل الحقيقة لا الواقع، لأن الحقيقة لا تدرك بالمظاهر الخارجية، بل بالرمز والايحاء، فالسفينة الكبيرة التي تأرجحها العاصفة وتأخذها بعيداً امام كل من (بلياس) و(ميليزاند) ما هي الا مشاعرهم المتأرجحة، وهذا هو المدخل التمهيدي لعلاقة حب خالص، فعلى الرغم من انه مرفوض دينياً واجتماعياً غير أن الكاتب يذهب بالقارئ الى التعاطف معه والاكتراث لما سيصيب الحبيبين بسبب ابداع الصور المثالية التي تحيط بهذا الحب المحرم المتجاوز لكل ما هو سائد، والمتحرر من التقاليد والاعراف الاجتماعية والدينية .

كل ذلك تجلى في تعميق الشعور بتعاطف القارئ للأحداث التي تنشأ بين (بلياس) و (ميليزاند) وارتباطهما بالقدر والمجهول ليس عن طريق المكاشفة بين العاشقين، ولا عن طريق البوح المباشر، بل من خلال صور ايحائية رمزية محسوسة تربط بين الحالات النفسية وايقاعاتها الخفية. فعند ضياع خاتم الزواج من (ميليزاند) لم يكن مجرد ضياع عادي، وانما يشير الى الزواج الذي سيضيع ، خاصة وأن الساعة كانت تدق منتصف النهار، وفي تلك اللحظة بالذات يسقط (جولو) زوجها في الغابة بدون سبب، انه احساس باطني بالصدمة عن طريق الحدس في حين ان العقل الواعي لا يعرف عن ذلك شيء.

أن ضياع الخاتم رمز لحب جديد، اشارة لعاطفة تتجاوز كل التابوات والمحرمات واتضح ذلك جلياً في لغة شاعرية عندما يخبرها (بلياس) بأنه لا داعي للقلق فبإمكانه ان يجلب لها بديل، فالمعنى الظاهر بديل خاتم، والمعنى المضمر بديل للحب، خاصة وان الخاتم قد ضاع في مياه الكهف العميق، فالكهف هو قلب (بلياس) ومياهه هي العاطفة التي استولت على قلبها وحبها . بالذات عندما بدأت تخلع الخاتم من اصبعها وتحاول قذفه، فمكنوناتهم المضمرة هي الآخر المضمر الذي يتحكم في سلوكهم ، لان(ميليزاند) في أكثر من مرة تحاول أن تطبق على الخاتم بقوة ولكنه يقع منها، وفي الحقيقة انها حاولت أن تطبق على عاطفتها وتكبتها وليس على خاتمها.

تشهد حوارات المسرحية بعد لقاء (بلياس) بـ (ميليزاند) تعالياً ملحوظاً على الكلمة بهدف منحها بعداً متسامياً يعبر عنه الرمز والصمت، اذ ان الصمت قطيعة مع كل أشكال التعبير، بل هو الوجه الاخر والمضاد للخطاب، لذلك عندما يقول أتسمعين البحر من خلفنا انه تعبير مجازي عن المكبوت والمضمر الذي لا يمكن البوح به، فما موجود في أعماق البحر من صخب وصمت هو في الحقيقة كلام كامن في اللاوعي لكليهما، فقد اعتمد ماترلنك على ترميز اللغة وترميز الشخوص، تاركاً للقارئ مهمة استنطاق

وتفكيك النص الى وحدات فكرية جديدة، فمن خلال الرمز والايحاء والصمت أصبحت اللغة تملك بداخلها مبدأ التنامي والانفتاح، وهذا النمو الحاصل في المتن اللغوي المتكرر يشير الى ما لانهاية الحقيقة.

لم تعتمد الحبكة لا على الحيل المسرحية، ولا المفاجئة، بل استعاض عنها (ما ترلنك) بصورة دلالية ولغة شعرية ايحائية، يظهر ذلك في الحوار عندما يغازل (بلياس)(ميليزاند) ويطلب منها ان تقترب منه اكثر وان تتلامس ايديهما وهي بدورها تطلب منه عدم الرحيل لرؤية صديقه، وبما ان الرؤية في الظلام تكاد تكون معدومة فان مشاهدة نمو وردة في الظلام هو رمز الى مشاعر وعاطفة لعلاقة دفينة في اعماق كل منهما، ودعوة للنفس لتسمو وتعلو عن كل ما هو دنيوي قمعي، انها دعوة لتفكيك الذات المتعالية الى مسلسل غير متناه من التأويلات على كافة الاصعدة وبمختلف المجالات.

ان هذه اللغة الشعرية انتقلت بالقارئ الى عالم الرومانسية والخيال، حيث لا مكان ولازمان محدد في ليلة تجمع العشيق بمعشوقته ، وكأن هذه الساعة هي ساعة التتويج لحقيقة مشاعرهم، فالإيمان بالخيال هو الملكة الوحيدة التي تمكن الانسان من ادراك الحقيقة. وفجأة تختفي الحقيقة المعاشة، وتشعر (ميليزاند) بخوف شديد عند سماع صوت الحمام الذ طار من البرج الى الظلام، وكأن الظلام والتيه هو ما ينتظرها، وكأن مصيرهم الانساني يتخبط كما يتخبط الاعمى في الظلام، لكنه ظلام وجودي يقترن بوجود الانسان.

يعزز (ماترلنك) هذه الانقلابات العاطفية بالشكوك التي بدأت تراود (جولو) عن وجود علاقة بين اخيه وزوجته، وبذلك يعمل المؤلف على تعرية الذات بالرمز الى الذوات المتقلبة، اذ يتحاور (جولو) معهما بتهكم، ويستمر الحوار على نفس الوتيرة عندما يطلب فيه من اخيه (بلياس) الدخول الى سراديب القصر التي لم يرتادها من قبل، وهو رمز لسراديب النفس البشرية وما فيها من هموم، وعندما يطلب منه الوصول الى البحيرة التي تنبعث منها رائحة الموت والمقابر، ويخبره ان هذه الرائحة ستصعد الى اعلى القصر في حالة عدم القضاء عليها وهي اشارة الى نفس (بلياس) عندما خرجت عن كل ما هو اخلاقي ومنطقي وتعلقت ب(ميليزاند) زوجة الاخ ، وعندما يبلغه بان الفانوس الذي يحمله قد انطفأ وما عاد ينير طريقه هو رمز لعقله الذي لم يخلصه من عاطفة اجتاحت كيانه، وعندما يطلب منه التوقف عند حافة الهاوية هو رمز الى النهاية التي ستؤول اليها هذه العاطفة، وهنا ترسخ المشاهد الخاصة بين (بلياس) و(ميليزاند) والمشاهد العامة مع الشخصيات الاخرى فكرة انشطار المسرحية على قسمين، قسم يقدم العالم المثالي للحبيبين، والقسم الاخر يقدم العالم الواقعي المنقاد الى مجمل الاعراف والتقاليد الوضعية للعالم التقليدي.

ومع لقاء (ميليزاند) مع (بلياس) عند ينبوع القصر أخبرته انها لم تكذب الا على أخاه باسم الحب، وبعد حوار شاعري بينهما يتعانقان، وهنا تحدث الصدمة، إذ يأتي (جولو) ويقتل (بلياس) ويصيبها بجرح ولكنها تهرب للقصر وتسقط ، ويدور حديث بين الخدم بأنها مصابة بجرح بسيط لا يقتل حمامة، وجاء التشبيه هنا بالحمامة كونه طائر جميل صغير لا يحق لأي سلطة مجتمعية أو حكومية ان تجبره على العيش في القفص، أو الموت ، لأن هذا الطائر يحمل من الوداعة والضعف ما يجعل اي جرح بسيط يؤذيه.

ومن المتقابلات التي يطرحها النص ايضاً ان يقابل الموت بالولادة، إذ تلد (ميليزاند) طفلة صغيرة جميلة ومع الولادة تثار الكثير من التساؤلات عن (بلياس) هذه التساؤلات تشكل حافز للتفكير وتتحقق مفارقة درامية وظفها المؤلف لإظهار الحقيقة، من خلال استنطاق بعضهم للبعض، وهذه المفارقة الدرامية تشكلت لأن القارئ يعرف ان (بلياس) قد قتل لكن الشخصيات في النص لا تعرف، وتستمر محاولة معرفة الحقيقة، وبعد ان تستيقظ (ميليزاند) من الهذيان لعدة أيام يطلب منها (جولو) ان تقول له حقيقة علاقة

والحب والى أي مدى وصلت بينهما ويستمر الجدل بينهما، ثم تتركه (ميلنراند) يتكلم وتتصرف الى الغرفة التي فيها طفلتها فتستلقي قربها وتغمض عينها المليئة بالدموع وتصمت، وتأتي كل الخادمات الى الغرفة دون أي استدعاء ويأتي (جولو) فيطلب الجد (أركيل) من الجميع الصمت لان الروح الانسانية بحاجة الى الصمت عندما تغادر منفردة، ان القدر المحتوم الذي يلقاه الحبيبين يرمز الى أمرين الاول هو تحقيق الجانب الاخلاقي في العالم الواقعي سعياً لتحقيق العدالة والقصاص من الخائنين بحسب نظم وقوانين الاعراف الوضعية السائدة ، هذا من جهة ومن جهة اخرى يشير الى البعد الرمزي المثالي الذي يستهدف انطلاق الروح وتحررها من ملذات الجسد الحي وصولاً الى الزهد والخلاص الذي يتم نتيجة الموت وتحرير الروح.

الفصل الرابع

نتائج البحث

1. اعتمد الكاتب على ترميز المواقف، واتخذ من الغموض وسيلة لجعل شخصياته تنبش بواطن الاحداث بحثاً عن الحقائق، وهي تجول بين عالم المحسوسات المادية، وعالم المثل، وصولاً الى التسامي وتجاوز التقليد.
2. ذهب ماترلنك بشخصياته المثالية (بلياس) و (ميليزاند) – وعلى خلاف بقية الشخصيات– الى نبذ ماديات العالم الواقعي المحسوس، ومفارقتها، مسلمين ذواتهم بما يتمتعون به من رباط مقدس، وحب خالص الى العالم المثالي الذي يعد المصدر الرئيس والازلي لكل شيء، بوصفه المكان المناسب لهما، فقد بدأ ذلك الرباط ونما منعزلاً مرفوضاً ومستقلاً وانتهى مفارقاً.
3. تمكن الكاتب من تذويب قيود الزمان وحدود المكان عبر ضرب التسلسل المنطقي للأحداث، وتشويه الامكنة عبر التحولات المتواصلة لتلك الاماكن المعتمة الغامضة (قصر مظلم، غابة مظلمة، كهف مظلم، سراديب....الخ) وخلق تواشجاً دلالياً بين الازمان وحدود الامكنة مع المرموزات التي تطرحها.
4. تؤشر الشخصيتين الرئيستين (بلياس) و (ميليزاند) ارتباك في ارتباطهما مع القيم المطلقة وماهياتها، (الحق والخير العدالة، العفة، القصاص) فمن جهة انهما حاضران بجسديهما حضوراً ماثلاً في عالم الماديات، فقد لقيا القصاص وتحققت العدالة بهما جزاءً لخيانة الاخ والزوج، ومن جهة اخرى ان وجودهما مفارق وقد بلغا برباطهما حد التسامي وقدسية الحب الخالص والجمال بالذات، فقانون العالم المادي الواقعي لا يصلح لمحاكمتهما.

5. قدم ماترلنك تلك الشخصيتين المثاليتين وهما لم يتقبلا وجودهما في عالم المحسوسات المادية منذ البداية، فكل فعل وكل تقدم في مسيرة الاحداث يؤكد نهايتهما وسعيهما – من دون ان يدريا – لتحرير الروح ومفارقة الجسد لعالمه المادي نحو عالم الخلاص.
6. ذهب ماترلنك بخياله الخصب الى التسلل بشخصياته نحو عالم المثل المطلق، وصولا الى خلود الروح الازلي، فكان منذ بداية المسرحية في خط تماس ومواجهة مع عالم الموجودات الواقعي.
7. قدم الكاتب شخصيات وسلسلة من الاحداث المتخطية لكل ما هو تقليدي وسائد، متحررة من الدين والعرف، وعلى الرغم من ذلك استطاع ان يجعل تلك الشخصيات محببة للقارئ على اعتبارها شخصيات لا تنتمي لعالمه ولا تخضع لقواعده.

الاستنتاجات

1. تعمقت تمثلات المثالية من خلال الارتكاز على المضمون القدسي عبر تعظيم دور الالهة الاغريقية ومنحها سمة الخلود وقدرة التحكم بالمصير في المسرح الكلاسيكي.
2. انضوت التمثلات المثالية في المسرح الالزابيثي تحت عباءة العلم والطموح الانساني الذي لا تحده حدود مع القدرة على التنقلات في الازمنة واستحضار الشخصيات من العالم المثالي والعصور السحيقة.
3. ترسخت المبادىء المثالية في أغلب نصوص المسرح الحديث وبخاصة كتابات المسرح مابعد الواقعية عبر ضرب حدود الامكنة والازمنة وكسر افق التوقع من خلال تقديم كل ماهو خارج عن اطر عالم المحسوسات المادية , فأختلفت خلالها المقاييس والانظمة فما هو محرم او منافي للعرف السائد في عالم الواقع التقليدي يمكن أن يكون نموذج اصيل في عالم المثل.
4. أغفلت المسرحيات التي تنتمي الى المذهب الرمزي الجانب الالهي واتخذت من الرموز والغموض ضمن اجواء تسودها الاسرار والاحداث الملغزة طابعها المثالي.

قائمة المصادر والمراجع

1. **بدوي، عبد الرحمن، مقدمة في كتاب (تراجيديات اسخيليوس) اسخيليوس ، ترجمة: عبد الرحمن بدوي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1996).**
2. **برينتون، كرين، تشكيل العقل الحديث، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، العدد (82)، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1984).**
3. **بريهييه، اميل، الفلسفة اليونانية، ترجمة: جورج طرابيش، ج1، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1982).**

4. بوشنسكي، أ.م.، الفلسفة المعاصرة في اوربا، ترجمة: عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، العدد (165)، (الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1992).
5. رسل، برتراند، حكمة الغرب، الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ترجمة: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة ، العدد(72)، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب، 1983).
6. رشدي، رشاد، مقدمة في كتاب، (القرد الكثيف الشعر، يوجين اونيل، ترجمة: جلال العشري ، سلسلة روائع المسرح العالمي ، العدد (24) ، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي ، بلات).
7. سالم، محمد عزيز نظمي، علم الجمال، (الاسكندرية: دار الفكر الجامعي ، 1986).
8. الشكرجي، جعفر، الفن والاخلاق في فلسفة الجمال، (دمشق: دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، 2002).
9. عبد المنعم، راوية، القيم الجمالية، (الاسكندرية: دار المعارف الجامعية، 1987).
10. عثمان، احمد، الشعر الاغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة، العدد (77)، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1984).
11. ـــ، مقدمة في كتاب (بنات ثراخيس ، سوفوكلس ، ترجمة : احمد عثمان ، سلسلة المسرح العالمي ، العدد (249) ، (الكويت : وزارة الاعلام ، 1990).
12. علي، نبيل، الثقافة العربية وعصر المعلومات رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد (265) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001).
13. فتاح، عرفان عبد الحميد، المدخل الى معاني الفلسفة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، وزارة الاعلام 1986).
14. متولي، عبد الله عبد الحافظ، مقدمة في كتاب (مأساة الدكتور فوستس)، كرستوفر مارلو ، ترجمة: نظمي خليل ، سلسلة روائع المسرح العالمي ، العدد (25)، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي، بلات).
15. مرحبا، محمد عبد الرحمن، من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، (بيروت: منشورات، عويدات، بلا.ت).
16. مطر، اميرة حلمي، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974).
17. مندور، محمد، مقدمة في كتاب (بلياس ومليزاند)، موريس ماترلنك، ترجمة: محمد غنيمي هلال، سلسلة روائع المسرح العالمي، العدد(43)، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي، بلا.ت).
18. xxx, الجمالية , ترجمة : ثامر مهدي , الموسوعة الصغيرة , (بغداد : دار النشر الثقافية , 2000) .
19. ابن منظور , لسان العرب , ج1 , أعداد وتصنيف , يوسف خياط , (بيروت : دار لسان العرب , بلا .ت) .
20. الحفني , عبد المنعم , موسوعة الفلسفة والفلاسفة , ط2 , ج1 , (القاهرة : مطبعة مدبولي , 1999).
21. الياس , ماري وحنان قصاب حسن , المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض , ط2 (بيروت : لبنان : مكتبة لبنان ناشرون , 1997) .
22. صليبا جميل , المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية , ج1 (بيروت : دار الكتاب اللبناني , 1982).
23. النور جي , احمد خورشيد , مفاهيم في الفلسفة والاجتماع , (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 1990)

الهوامش:

[1]) ابن منظور، لسان العرب، ج1، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، (بيروت: دار لسان العرب، بلا. ت)، ص122.

[2]) ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط2 (بيروت: لبنان: مكتبة لبنان ناشرون ، 1997)، ص 147 .

[3]) جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ج1 ،(بيروت: دار الكتاب اللبناني ،1982)، ص 266.

[4]) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، 1982) ، ص 337.

[5]) احمد خورشيد النوره جي، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990) ص 220.

[6]) جميل صليبا ، مصدر سابق ، ص 338.

[7]) عبد المنعم الحفني، موسوعة الفلسفة والفلاسفة ، ط2 ، ج1 ، (القاهرة: مطبعة مدبولي ، 1999)، ص159.

[8]) ينظر: راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، (الاسكندرية: دار المعارف الجامعية، 1987)، ص36-37.

[9]) محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، (بيروت: منشورات ، عويدات ، بلا. ت) ص 127.

[10]) ينظر: عرفان عبد الحميد فتاح، المدخل الى معاني الفلسفة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، وزارة الاعلام 1986) ، ص 60-61

[11]) ينظر : اميل بريهييه ، الفلسفة اليونانية، ترجمة: جورج طرابيش، ج1، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1982)، ص156.

[12]) عبد المنعم الحفني ، مصدر سابق ، ص 161 .

[13]) نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد (265) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001) ، ص305.

[14]) اميل بريهييه ، مصدر سابق ، ص 161.

[15]) ينظر: XXX، الجمالية ، ترجمة : ثامر مهدي ، الموسوعة الصغيرة ، (بغداد: دار النشر الثقافية ، 2000) ص50-51 .

[16]) جعفر الشكرجي، الفن والاخلاق في فلسفة الجمال، (دمشق: دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، 2002)، ص17.

[17]) ينظر: محمد عزيز نظمي سالم ، علم الجمال، (الاسكندرية: دار الفكر الجامعي ، 1986)،ص13-14.

[18]) اميرة حلمي مطر، في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974)، ص14.

[19]) محمد عبد الرحمن مرحبا، مصدر سابق، ص130-131.

[20]) كرين برينتون ، تشكيل العقل الحديث ، ترجمة : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (82) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1984)، ص 368.

[21]) ينظر : جميل صلبيا ، مصدر سابق ، ص 237- 239 .

[22]) برتراند رسل ، حكمة الغرب ، الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، ترجمة : فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة ، العدد(72) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والاداب ، 1983) ص141-142.

[23]) ينظر: أ.م. بوشنسكي ، الفلسفة المعاصرة في اوربا ، ترجمة : عزت قرني ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (165) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1992) ، ص 105. 120 .

[24]) احمد عثمان ، الشعر الاغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة، العدد (77)، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1984) ، ص225.

[25]) عبد الرحمن بدوي ، مقدمة في كتاب (تراجيديات اسخيليوس) اسخيليوس ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1996) ، ص 15.

[26])احمد عثمان ، مقدمة في كتاب (بنات ثراخيس ، سوفوكلس ، ترجمة : احمد عثمان ، سلسلة المسرح العالمي ، العدد (249) ، (الكويت : وزارة الاعلام ، 1990) ، ص 24.

[27]) عبد الرحمن بدوي ، مصدر سابق ، ص 20

[28]) ينظر : عبد الله عبد الحافظ متولي ، مقدمة في كتاب (مأساة الدكتور فوستس) ، كرستوفر مارلو ، ترجمة : نظمي خليل ، سلسلة روائع المسرح العالمي ، العدد (25) ، (القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، بلات) ص 13.10

29) ينظر: محمد مندور ، مقدمة في كتاب (بلياس ومليزاند، موريس ماترلنك، ترجمة: محمد غنيمي هلال، سلسلة روائع المسرح العالمي، العدد(43)، (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي، بلا.ت) ص20.

30) رشاد رشدي مقدمة في كتاب، (القرد الكثيف الشعر ، يوجين اونيل ، ترجمة :جلال العشري ، سلسلة روائع المسرح العالمي ، العدد (24) ، (القاهرة :وزارة الثقافة والارشاد القومي ، بلات) ، ص 13-14.