

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص إِبسن المسرحية

رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة
بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في التربية المسرحية .

من قبل
سمير ورد حنتوش الجبوري
بإشراف

أ.د.

خضير مهدي

أ.م.د.
سمير شاكر اللبان
الجبوري

1429 هـ

بابل

2008 م

Influence of Intellectual and social Reference in Ibsen`s Dramatically texts

*A study Submitted to the council of fine arts
College- Babylon University , Which is on
of the requirements of getting master
degree in dramatic education .*

By

Samir Ward Hantush Al-Jiboriy .

Supervised by

Prof .

Samir Shakir Al Laban

Assist . Prof .

Khudheir Mahdi AL-Jiboriy

2008

Babylon

1429

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
((وَاللَّهُ أَخْرَجَكُمْ مِنْ بُطُونِ
أُمَّهَاتِكُمْ
لَا تَعْلَمُونَ شَيْئاً وَجَعَلَ لَكُمُ
السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ
لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ))

صدق الله العلي العظيم
سورة النحل الآية (78)

Abstract

Dramatic texts have formed wide fields in the history of literature in general , because they depict different pictures , especially that their writers try to include to private and objective in the life of human beings and his generated experience . So these texts appeared that they have influential message , there is no doubt that we find such private and various pictures in (Henric Ibson) which are required to be understood . It reveals a bout the desire in renewal by looking for ways and modern techniques in writing Drama . So research deals with studying the dramatic texts of Ibson .

The research consists of four sections , the first section deals with researched methodology started with the problem of the research which is :Does the Norwegian writer (Hencrk Ibsen) influence with intellectual and social reference which were effective in all European Society and Specially in Norwich ? As well, do the dramatic characters were influenced by these references? The importance of the research lies in knowing the accomplishments of Ibsen and it is useful for the scholarists in critsisim and literature ,it also shed light on very important stage which is 19th stage and its political, intellectual, economical and social transformations, as well as he is known as important dramatist who is a beginning of what is called " Modern Drama" . This chapter also contains the time of all dramatic texts from (1850-1899) and the place of the dramatic texts in Norway and outside Norway in Europe, the major characters in Ibsons, plays. The researcher used some items in theories and analysis.

The second section, is the theoretical frame and the previous studies. This section consists of three chapters the first chapter comes under the title " Reference in Ibson Drama " . The second chapter deals with psychological transformation of the of the character, which divided into three subjects, objective transformation, psychological

transformation in psychology, the third is the characteristic transformation in dramatic text.

The third section, study Ibsen plays, 23 dramatic texts are chosen, the section includes six dramatic texts which are "Doll's house", "Ghosts", "Rosemar house", "Water nymph", Builders master, Young Eulf, chosen to suit the research and to achieve the aims of the study. The style of the study was descriptive analytical.

The fourth chapter was as a presentation of the results of the study by knowing the psychological transformations in Ibsen's characters. I mentioned that Ibsen shows modern psychological transformations in transformations in forming his dramatic material depending on the subjects of his play(wife, husband and lover), which will create a group of contradictories and transformations inside the one character, this is obvious in all selected samples for this study, we notice that Ibsen's characters change with the change of fight whether it was internal or external .

The main result is that transformation changes from one character to another according to psychological contraction. The scholar recommend some items that he found it is important to develop the Art work in general and drama .

The scholar set some suggestions to continue what he started with . At the end, Resources and References are mentioned which contribute in theoretical foundation of the research, then some appendixes are added.

The study end with a summary in English Language. At the end we thank God and pray and peace upon our prophet Mohammad and his family.

The scholar.

الإهداء

إلى والدتي العزيزة أطلال

الله في عمرها

إلى إخواني وأخواتي... مع المحبة

إلى زوجتي أولادي

(على... محمد.... مصطفى... حسنين..... فاطمة)

الباحث

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الخلق من الأولين
والآخرين محمد وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين
لا يسعني وأنا أنتهي من إكمال بحثي هذا ، إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى
الأستاذ الدكتور سمير شاكر اللبان والأستاذ المساعد الدكتور خضير مهدي الجبوري
لتحملهما عناء الإشراف ، وما أبدياه من متابعة خطوات انجاز هذا البحث وتقويمه
علمياً وما أرشداني فيه إلى الكثير مما خفي عني .
كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى عمادة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
ورئاسة قسم الفنون المسرحية وإلى السادة أعضاء الهيئة التدريسية وأساتذة القسم
الذين أمدوني بكل ما أحتهجه من مصادر ومراجع حيث كان لتعاونهم الأثر في انجاز
هذا البحث وخص بالذكر منهم : د. محمد أبو خضير، و د. علي محمد هادي
الربيعي و د. محمد فضل شناوة و د. هدى هاشم مع التقدير.
وأقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور صباح نوري المرزوك لتصويباته اللغوية
التي أغنت البحث. وعذراً ممن لم يذكر أسماءهم الباحث.
وأسجل شكري وتقديري إلى مكتبة كلية الفنون الجميلة _ جامعة بابل وكل من
قدم لي العون والمساعدة والذي فات علي ذكر أسمائهم وأتمنى من الله الخير والنجاح
والموفقية للجميع والله ولي التوفيق.

الباحث

ملخص البحث

لقد شكلت النصوص المسرحية مرتكزاً فاعلاً وأساسياً في تاريخ الأدب عموماً. لما تحمله من صور متنوعة، ومضامين فكرية ثرية، لاسيما أن كتابها سعوا إلى إحاطتها بما هو ذاتي وموضوعي في حياة الإنسان وتجاربه المتوالدة، حتى بدت تلك النصوص ذات رسالة فاعلة ومؤثرة على اختلاف مضامينها وأبعادها، فلا ريب في أن نجد صوراً مماثلة لهذا التعدد والتفرد في تجربة (هنريك ابسن) المسرحية التي تستدعي إدراكاً وفهماً، فهي تكشف عن رغبة في التجديد وذلك من خلال البحث والتنقيب عن الأساليب والتقنيات الحديثة في الكتابة المسرحية، لذلك غني البحث بدراسة نصوص ابسن المسرحية من حيث تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية عليها. حيث احتوى البحث أربعة فصول، تناول الفصل الأول المنهجية البحثية بدءاً بمشكلة البحث التي تحددت بالسؤال الآتي: هل تأثر الكاتب النرويجي (هنريك ابسن) بالمرجعيات الفكرية والاجتماعية التي كانت سائدة آنذاك في المجتمع الأوربي عموماً والنرويج على وجه التحديد؟ وهل انعكست في شخوصه المسرحية؟ وتكمن أهمية البحث عن انه يعرف بشخصية مهمة تعد منطلقاً لما يسمى بـ(الدراما الحديثة) كذلك يفيد البحث الدارسين والمهتمين في مجال النقد والأدب المسرحي بوصفه معطى معرفياً يسهم في تسليط الضوء على حقبة مهمة من حقب الإنسانية ألا وهي حقبة القرن التاسع عشر بتغييراتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، وتوضح أهداف البحث التي تركزت في التعرف على تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص (ابسن) المسرحية، كذلك اشتمل الفصل على حدود البحث التي تحددت زمانياً في كل نصوصه المسرحية المؤلفة للفترة من (1850م _ 1899م) ومكانياً في النصوص المسرحية التي ألفها الكاتب داخل النرويج وخارجها (أوروبا) وموضوعياً الشخصيات الرئيسية لمسرحيات (ابسن). وجاءت مصطلحات البحث التي تحددت بالمصطلحات التي استخدمها الباحث في الإطار النظري وتحليل العينات.

أما الفصل الثاني، فهو الإطار النظري والدراسات السابقة، حيث اشتمل على ثلاثة مباحث رئيسة، غني الأول في اثر البيئة (المادية والاجتماعية) في حياة (ابسن)، وقد جاء المبحث الثاني تحت عنوان مرجعيات الدراما الابسنية، فيما عني المبحث الثالث الذي تفرع إلى أربعة محاور، المحور الاول التحول مفاهيمياً، والمحور الثاني مرجعيات المذهب الواقعي، والثالث التحولات النفسية للشخصية المسرحية بحسب طروحات علم النفس، أما المحور الرابع تحول الشخصية المسرحية في النص المسرحي، وانتهى الفصل بما افزره الإطار النظري من مؤشرات.

أما الفصل الثالث، فقد قام على الإطار الإجرائي الذي ضم مجتمع البحث حيث شمل مسرحيات (ابسن) جميعها، والتي حددت بـ(23) نصاً مسرحياً ضمن حدودها الزمانية والمكانية، كما تضمن الفصل عينة البحث المتكونة من(6) نصوص مسرحية

وهي حسب التسلسل مسرحية (بيت الدمية) و (الأشباح) و(بيت آل روزمر) و(حورية البحر) و(سيد البنائين) و(ايولف الصغير)، مختارة بطريقة عشوائية تتلاءم مع مجتمع البحث ولأسباب سوغها الباحث لتحقيق أهداف البحث وقد كانت هنالك أداة البحث اعتمدها الباحث في تحليل عينة ومن ثم تحليل العينات للحصول على معطيات محددة، حيث كان منهج البحث (التحليلي الوصفي).

أما الفصل الرابع فقد كان عرضاً لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث من خلال التعرف على تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص إبسن المسرحية، التي اعتمدها إبسن في صياغة مادته الدرامية والتي أشرت في مجملها أن الكاتب(هنريك إبسن) قد طرح تأثيرات فكرية واجتماعية معاصرة في إنشاء مادته الدرامية معتمداً بذلك في طرحه موضوعات مسرحياته على الثالوث (الزوج والزوجة والعشيق) التي سيخلق مجموعة من التغيرات والتناقضات داخل الشخصية الواحدة ودوافعها وهذا واضح في كل العينات المنتخبة لهذا البحث، حيث نلاحظ أن شخصيات إبسن تتغير بتغير الصراع للشخصية كان ذلك صراعاً داخلياً أو خارجياً.

كما ظهرت الاستنتاجات مبنية على ما ظهر من نتائج، والتي من أبرزها هو أن جوهر التأثيرات الفكرية والاجتماعية يحدده مدى إدراك الشخصية الدرامية للبيئة والمحيط الذي يرسمه الكاتب.

وأوصى الباحث ببعض النقاط التي يرى فيها ما يخدم ويطور العمل الفني بشكل عام والمسرح بشكل خاص.

ومن ثم وضع الباحث بعض المقترحات لمواصلة ما بدأ به استناداً لما أثاره من مواضيع في مسيرة بحثه.

وفي الختام وضعت المصادر والمراجع التي أسهمت في التأسيس النظري للبحث وما تلاها من تحليل لعينات البحث ومن ثم وضعت بعض الملاحق التي تضمنت الجداول التوضيحية المتعلقة بموضوع البحث، حتى ختم البحث بملخص باللغة الانكليزية.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد وآل بيته الطيبين الطاهرين.

الباحث

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	الإهداء
ب	شكر وتقدير
ج - هـ	ملخص البحث
و-ز	ثبت المحتويات
10-1	الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث
2-1	مشكلة البحث
3	أهمية البحث والحاجة إليه
3	هدف البحث
3	حدود البحث
10-4	تحديد المصطلحات
66-11	الفصل الثاني / الإطار النظري والدراسات السابقة ومناقشتها .
29-11	المبحث الأول : أثر البيئة (المادية والاجتماعية) في حياة ايسن.
43-30	المبحث الثاني : مرجعيات الدراما الابدسية.
49-44	المبحث الثالث : المحور الأول : التحول مفاهيمياً .
53-49	المحور الثاني : مرجعيات المذهب الواقعي .
57-53	المحور الثالث: التحولات النفسية للشخصية المسرحية بحسب طروحات علم النفس.
64-58	المحور الرابع: تحول الشخصية المسرحية في النص المسرحي.
66-65	المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة .
127-67	الفصل الثالث : الإطار الإجرائي .
67	مجتمع البحث
67	عينة البحث
70-68	أداة البحث
70	منهجية البحث
71	تحليل العينات
79-71	مسرحية : بيت الدمية .
88-80	مسرحية الأشباح .
97-89	مسرحية بيت آل روزمر .
107-98	مسرحية حورية البحر .
116-108	مسرحية سيد البنائين .
127-117	مسرحية ايولف الصغير .
132-128	الفصل الرابع
130-128	النتائج

131	الاستنتاجات
131	المقترحات
132	التوصيات
140-133	المصادر والمراجع
145-141	الملاحق
A-B	خلاصة البحث باللغة الانكليزية .

إقرار المشرفين

نشهد بان أعداد الرسالة الموسومة ((تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص إبسن المسرحية)) المقدمة من قبل طالب الماجستير (سمير ورد حنتوش الجبوري) قد تمت تحت إشرافنا في جامعة بابل-كلية الفنون الجميلة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية.

التوقيع
المشرف

أ.م.د.خضير مهدي الجبوري
كلية الفنون الجميلة-جامعة بابل
التاريخ: 2008 / 2 /

التوقيع
المشرف

أ.د.سمير شاكر اللبان
كلية الفنون الجميلة-جامعة بابل
التاريخ: 2008/ 2/

بناءً على التعليمات والتوصيات المقدمة ، نرشح الرسالة للمناقشة .

التوقيع

أ.م.د.عباس محمد إبراهيم
رئيس قسم التربية المسرحية
التاريخ: 2008 / 2 /

إقرار لجنة المناقشة

نشهد أننا أعضاء لجنة التقويم والمناقشة اطلعنا على الرسالة الموسومة ((تأثير
المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص إيسن المسرحية)) والمقدمة
من قبل طالب الماجستير (سمير ورد حنتوش الجبوري) وقد ناقشنا الطالب في
محتوياتها وفيما له علاقة بها ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في
التربية المسرحية .

التوقيع

الاسم : أ.د. عبد عون عبد علي

التاريخ : 2008/4/

رئيساً

التوقيع

الاسم : أ.م.د. باسم عبد الأمير الاعسم

التاريخ : 2008/4/

عضواً

التوقيع

الاسم : أ.م.د. هدى هاشم الربيعي

التاريخ : 2008/4/

عضواً

التوقيع

الاسم : أ.د. سمير شاكر اللبان

التاريخ : 2008/4/

مشرفاً

التوقيع

الاسم : أ.م.د. خضير مهدي الجبوري

التاريخ : 2008/4/

مشرفاً

صدقت من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

التوقيع

أ.د. عباس جاسم حمود

عميد كلية الفنون الجميلة

التاريخ: 2008 /4/

أولاً : مشكلة البحث : Problem of The Research

أتسمت النصوص المسرحية بأهمية استثنائية تنطلق من كونها تحمل ثقافات الأمم والشعوب ، فضلاً عن رؤى وأفكار كتابها، وهي بمثابة وسيلة اتصال ثقافية لها دور مهم في مسيرة المجتمع ، وتبرز أهميتها من خلال تجسيدها على المسرح الذي يتميز بكونه فناً إنسانياً واجتماعياً راقياً.

وتعد الشخصية المسرحية احد أهم عناصر البناء الدرامي في النص المسرحي فهي تتباين في النص المسرحي على وفق أبعادها ومرجعياتها وموقفها من أحداث المسرحية والمتأتية من أفعال وردود أفعال تجاه أي موقف يغير من مواقفها الثابتة عن طريق التعرف لبيد ذلك التغير في السلوكيات الإنسانية وأثرها في المجتمع . تحمل الشخصية المسرحية ثلاثة أبعاد وهي:

1- البعد الطبيعي (الфизиولوجي).

2- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي).

3- البعد النفسي (السيكولوجي).

ولكل بعد من هذه الأبعاد تفرعه وتفاصيله على وفق إشغالات كاتب النص المسرحي، ومجمل التغيرات التي تصيب الشخصية المسرحية جراء الأحداث التي تؤثر في الجوانب النفسية للشخصية لما لها من أثر عميق في تلك التفرعات وتلك السلوكيات إلى جانب التغيرات التي تهتم بالبعد الطبيعي والاجتماعي ، لكن ما يهم الباحث في هذا المجال الذي يشمل الشخصية هو الجانب النفسي ، وبالتحديد التغيرات الناتجة والحاصلة عبر البعد النفسي وتأثيراته في الشخصية والذي يؤثر بالتالي على سلوكيات تلك الشخصية وتحديد مصيرها وأهدافها وهي الشيء الأساس والمهم في ديمومة الحدث المسرحي وإبرازه ، لذلك نال البعد النفسي اهتماماً كبيراً (من قبل كتاب النص المسرحي) بسبب دوره وأهميته في رسم الأحداث ورصد المشكلات الاجتماعية المنبثقة عنها وتأثيرها الفاعل في المجتمعات الإنسانية.

لقد كتب (إيسن) عدداً من الأعمال المسرحية يرصد ويؤشر فيها المشاكل التي شكلت علامة بارزة لدى المجتمع وقد دَوَّنَها في طيات أعماله وعلى لسان شخصه عبر الحوارات المسرحية التي كانت تنطق بها تلك الشخصيات المسرحية، لتعبر عن إرهاباتها النفسية وفقاً للمواقف الجديدة التي آلت إليها مصائرهما نتيجة تلك المشكلات من خلال جرأة الطرح ودقة التشخيص فضلاً عن تعزيز الجوانب الاجتماعية التي تضرب بدورها على أوتار الشخصية الدرامية / الإنسانية النفسية على حدٍ سواء بالتغيرات والانتقالات من حالة إلى أخرى، نتيجة الصدمات التي تتعرض لها .

إن مسرحيات (إيسن) تتصف بالعمق الإنساني والواقعية المعبرة، عن الذات الإنسانية كما اتسمت بغنى موضوعاتها وما يكتنفها من أطر جمالية وفنية ، كما أن (إيسن) قد عالج الكثير من المظاهر الاجتماعية من كذب ونفاق ورياء وخديعة

واغتراب ، فضلاً عن دفاعه عن حرية المرأة وتحررها من الأغلال والقيود والعادات الاجتماعية البالية التي تكبل وتقيّد حريتها وإنسانيتها .
وكشف (إيسن) عن ضغوط الحياة بتصويره الصراعات الداخلية التي تؤدي بالفرد إلى تدميره، وصورت شخصه كذلك التناقضات بين القابلية والرغبة والإرادة والخير والشر، وعَدَ (إيسن) رائداً للتحليل النفسي وذلك لما قدمه من أفكار ومعاني ووقائع ورموز مبتكرة ، فلا ريب في أن يشير بعض الباحثين الى أن مسرح (إيسن) مسرحاً " شديد التنوع ، شديد الثراء وشديد التركيب في نفس الوقت. (1)
وتأسيساً على ما تقدم وجد الباحث مبرراً منطقياً لاختيار مشكلة بحثه، والتي يطرحها بالتساؤل التالي:
هل تأثر الكاتب النرويجي هنريك إيسن بالمرجعيات الفكرية والاجتماعية التي كانت سائدة آنذاك في المجتمع الأوربي عموماً والنرويج على وجه التحديد وهل انعكست في شخصه المسرحية ؟

ثانياً- أهمية البحث والحاجة إليه : Significance of The Research

1. يُعرف بشخصية مهمة تعد منطلقاً لما يسمى بـ(الدراما الحديثة) .
2. يفيد البحث الدارسين والمهتمين في مجال النقد والأدب المسرحي، بوصفه معطى معرفياً يساهم في تسليط الضوء على حقبة مهمة من حقبة الإنسانية، ألا وهي حقبة القرن التاسع عشر بتحولاتها الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية من جهة، كما أنه يُعرف بشخصية مسرحية مهمة تُعد منطلقاً لما يسمى بـ(الدراما الحديثة) من جهة أخرى.

ثالثاً- هدف البحث : Objective of The Research

يهدف البحث إلى :
التعرف على تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص إيسن المسرحية.

رابعاً- حدود البحث : Limitation of The Research

- الحدود الزمانية : 1850-1899.

(1) سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت)، ص73.

- الحدود المكانية : عموم اوربا والنرويج بشكل خاص.
- الحدود الموضوعية : الشخصيات الرئيسة في مسرحيات إبسن.

خامساً- تحديد المصطلحات : Terminology

أولاً : مرجعيات:

1. لغة:

المرجع : الرجوع ، وفي التنزيل العزيز (إِلَى اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ) .
المرجع: ما يرجع إليه في علم أو أدب .
ويقال: رجع هو : إرتد وانصرف. رجعت الطير رجوعاً. ورجاعاً: قطعت من المواضع الحارة الى الباردة ، رجع فلان من سفره : عادَ مِنْهُ.
رجعاً ، ومرجعاً، ومرجعته، ورجوعاً، ورجعائاً: صرفه ورده⁽¹⁾ .
2. اصطلاحاً:

المرجع حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة.
أما **المرجعية** : هي الوظيفة التي تحيل، على ما تتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة " (2) .

مما تقدم يخلص الباحث إلى الاتفاق على ما جاء من مفاهيم لغوية واصطلاحية لمفهوم المرجعيات ، كتعريف إجرائي لأنها تعبر عما يقصده الباحث في أثناء البحث.

ثانياً: فكرية: (Thought)

1. لغة:

الفكر: تردد الخاطر بالتأمل والتدبر بطلب المعاني، ما يخطر بالقلب من معانٍ، يقال: ((مالي في الأمر فكرة)) أي حاجة⁽³⁾ .
فكر: أعمال العقل في أمر نَحْلُهُ أو ندركه، أعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها، ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية⁽⁴⁾ .

2. اصطلاحاً:

الفكر: عمل عقلي مهمته فحص ما يجول من أفكار وخواطر وصور بغية التوصل إلى حلها من خلال التفكير في الخروج من مأزق معين⁽⁵⁾ .، عملية معرفة تتم عن طريق

(1) إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج1 و ج2، (طهران: دار الدعوة ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، ب ت)، ص331.

(2) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (المغرب: الدار البيضاء ، منشورات المكتبة الجامعية، 1984)، ص57.

(3)، المنجد الأبجدي، ط2، دار المشرق (المطبعة الكاثولوكية)، ص508.

(4) جبران مسعود : رائد الطلاب ، مصدر سابق، ص305.

(5) لويس معلوف، المنجد في اللغة ، ط2، بيروت، 1946 ، ص953.

المفاهيم أو التصورات، لأننا في التفكير إنما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصورٍ ما ، يُعدُّ محمولاً وبين تمثّل جزئي يكون بمثابة الموضوع .⁽¹⁾

يتفق الباحث مع ما وَرَدَ من تعاريف لغوية واصطلاحية كتعريف إجرائي كونها تتلاءم مع موضوع البحث.

ثالثاً: اجتماعية:

1. لغة:

اجمع القوم : إتفقوا : اسم يدل على التوكيد على الشمول. يقال جاء القوم اجمعهم وبأجمعهم : كلهم ونلتُ حقي أجمعاً.

(الاجتماع): علم الاجتماع : علم يبحث في نشوء الجماعات الانسانية ، ونموها وطبيعتها وقوانينها ونضمها ، ويقال: رجل إجتماعي: مزاول للحياة الاجتماعية كثير المخالطة للناس .⁽²⁾

2. اصطلاحاً:

الاجتماع ضد الافتراق، قال ابن سينا "الاجتماع هو وجود أشياء كثيرة يعمها معنى واحد، والافتراق مقابلة، ومفهوم علم الاجتماع يتضمن القول: إن للجماعات الإنسانية طبائع خاصة لا تنحل إلى الطبائع التي يبحث فيها علم النفس أو علم الحياة.⁽³⁾

تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية: إجرائياً.

هي التغيرات الفكرية والاجتماعية التي تطرأ على الشخصية المسرحية عند تعرضها لمواقف فكرية ، اجتماعية ، اقتصادية ، وسياسية .وانعكاساتها السلوكية في المجتمع.

التحول :- (Transform)

1. لغة:

أشتق مصطلح التحول في اللغة من الفعل الثلاثي (حول) ويعني الحول والقدرة على التعرف.

وتحول الرجل: انتقل من مكان إلى مكان، والحول يعني الزوال والانتقال⁽⁴⁾.

(1) زكريا إبراهيم ، كانت ، الفلسفة النظرية ، القاهرة ، ب ت ، ص81 .

(2) إبراهيم مصطفى وآخرون، مصدر سابق، ص135 .

(3) جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، ج1، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1972) ، ص38 .

(4) المنجد في اللغة والإعلام ، ط2، (بيروت: دار المشرق ، 1986) ، ص536.

تحول تحولاً: أي تنقل من مكان إلى مكان، والتحول، تنقل من حال إلى حال، عنه أو عن الشيء : انصرف عنه إلى سواه⁽¹⁾.
 والتحول: التنقل من موضع الموضع⁽²⁾. والتحول كما عرفه الرازي بأنه " التنقل من موضع إلى موضع " ⁽³⁾ . كذلك عرفه ابن منظور بأنه " وتحول عن الشيء زال عنه إلى غيره ، يحول مثل تحول ، وحال الشيء نفسه يحول حولاً بمعنيين يكون تغييراً ويكون تحولاً ⁽⁴⁾ . وعرفه معلوف بأنه: " تحول ، حوله : أزاله،نقله من موضع إلى آخر، تحول الرجل: انتقل من مكان إلى آخر، وتحول عنه: انصرف عنه إلى غيره " ⁽⁵⁾.

2. التحول اصطلاحاً :

يعرف (أرسطو) التحول بأنه " تغيير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه " ⁽⁶⁾.
 التحول: تغيير يلحق الأشخاص والأشياء وهو قسمان. تحول الجوهر، أي حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة. والتحول الآخر، تحولاً في الأغراض، تغير في الكم (زيادة أبعاد الجسم النامي) أو في الكيف (كتسخين الماء) ، أو في العقل (كانتقال الشخص من موضع إلى آخر) . " ويطلق التغير في علم النفس على التغير الذي يؤدي إلى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع " ⁽⁷⁾.
 التحول : عملية انتقال من بنية إلى أخرى مع بقاء صفة النوع من قبيل تحول النص المكتوب بعده خطاب أدبي لسانی إلى نص العرض بوصفه خطاباً فنياً بصرياً سمعياً ⁽⁸⁾ .
 أما أندريه لالاند فيرى أن التحول هو : انتقال من صورة إلى أخرى (تحول الجنس) ⁽⁹⁾ .
 والتحول عند المحدثين هو: الانتقال من إسناد إلى إسناد آخر⁽¹⁾.

- (1) جبران مسعود، رائد الطلاب، ط1، (بيروت: دار العلم للملايين، 1967)، ص236.
- (2) محمد محي الدين وآخرون، المختار في صحاح اللغة، (القاهرة: الاستقاق، دت)، ص125.
- (3) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، 1982)، ص163.
- (4) ابن منظور، لسان العرب، ج2، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، دت)، ص432.
- (5) لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط19، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1966)، ص398.
- (6) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق وتقديم: إبراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1972)، ص122.
- (7) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، مصدر سابق، ص38.
- (8) عبد الكريم عبود مبارك، بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه، (غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2000)، ص14.
- (9) أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، م3، تعريب: خليل أحمد خليل، ط3، (بيروت: منشورات عويدات، 2001)، ص1480.

انطلاقاً مما تقدم يمكن للباحث أن يتبنى التعاريف أعلاه كتعريف إجرائي الذي يعبر عما يقصده الباحث في ثنايا بحثه.

ثانياً : الشخصية :

1. لغة:

الشخصية: مجموعة الصفات التي تميز الفرد عن غيره " صاحب شخصية قوية" (2). في حين يعرفها الفايد بأنها أي الشخصية: شخص يشخص شخصاً، الرجل بدا من بعيد، وشخص يشخص تشخيصاً (الشيء) عينه وميزه- إذ شخص المشكلة- حدد أبعادها، تشخص يشخص تشخيصاً- الأمر- تعين وتحدد (3).

وفي مختار الصحاح (الشخص) هو سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد وجمعه في القلة اشخص وفي الكثرة شخوص وأشخاص (4).

إن أصل كلمة الشخصية مشتقة من الكلمة اللاتينية (Persona) وتعني القناع الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل تأدية دور يتناسب وتلك الشخصية أو الوجهة المستعار (5).

2. اصطلاحاً :

الشخصية : هي "مجموعة العناصر والمميزات البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية التي تميز سلوك الفرد عن بقية الأفراد الآخرين ، وتكتسب هذه العناصر والميزات عن طريق الوراثة أو البيئة الاجتماعية خلال المراحل التكوينية التي يمر بها قبل تكامل وتبلور شخصيته (6).

فالشخصية عند الخفاجي : مجموعة الصفات الجسمانية والعاطفية والاجتماعية والنفسية والثقافية التي تحددها طبيعة الوراثة والواقع الاجتماعي والانعكاسات النفسية وفق معطيات النص (7).

(1) محمد علي الفاروق التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، تر: عبد المنعم محمد حسنين، ج2، (مصر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي للطباعة والنشر، 1963)، ص128.

(2) أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية والمعاصرة، مراجعة مأمون الحموي وآخرون، (بيروت: دار المشرق، 1972)، ص751.

(3) أحمد الفايد وآخرون، المعجم العربي الأساسي (القاهرة ، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، 1989)، ص674.

(4) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (مادة شخص)، (بيروت : دار الكتاب العربي، 1983)، ص331.

(5) Mark Sherman, Personality, Now York, Pergamon Press, 1979, P.1

(6) دينكن ميتشيل، معجم علم الاجتماع ، تر: إحسان محمد الحسن ، ط2، (بيروت: دار الطليعة، 1986)، ص159.

(7) مظفر كاظم محمد الخفاجي، التحول في الإلقاء بين شخصية الممثل والشخصية الدرامية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1984، ص7.

الشخصية : مجموعة الخصائص التي تؤدي بالأفراد المتماثلين في الذكاء والمعرفة إلى الاستجابة بطرائق مختلفة لدى وضعهم في ظروف متشابهة".⁽¹⁾
في حين عرفها عدس على أنها: "البناء الخاص بصفات الفرد وأنماط سلوكه والذي من شأنه أن يحدد لنا طريقته المتفردة في تكيفه مع البيئة من حوله".⁽²⁾
الشخصية: " مجموعة سمات الفرد كما تبدو في عاداته الفكرية، وتعبيراته، واتجاهاته واهتماماته، وأسلوبه في العمل وفلسفته في الحياة".⁽³⁾
وعرفها (بيرت) Bart بأنها "ذلك النظام الكامل بين النزعات الجسمية والنفسية الثابتة نسبياً والتي تميز فرداً معيناً ، والتي تقرر الأساليب المميزة لتكيفه مع بيئته المادية والاجتماعية".⁽⁴⁾
في حين عرفها (بن ذريل) بأنها مشتقة من الكلمة اللاتينية – برسونا- والتي تعني القناع أو الوجه المستعار ، الذي يضعه الممثل على وجهه عند تأديته لدوره المسرحي.⁽⁵⁾

الشخصية: إجرائياً.

وقد تبني الباحث تعريف الخفاجي للشخصية بوصفه تعريفاً إجرائياً ، لما وجد فيه من مرتكزات تخدم البحث إجرائياً .

-
- (1) ركسن نايت ومركريت نايت ، المدخل إلى علم النفس ،تعريب ،عبد علي الجسماني،(بغداد :مكتبة آفاق عربية للنشر،1984)،ص282.
 - (2) عبد الرحمن عدس ومحي الدين ترق، المدخل إلى علم النفس،ط3، (الأردن:الهيئة العامة للكتاب،1933)،ص271.
 - (3) عبد الله عبد الحي موسى ،المدخل إلى علم النفس ،(القاهرة:مكتبة الخانجي للطباعة،1982)،ص426.
 - (4) فراج عثمان لبيب وعبد الغفار عبد السلام، الشخصية والصحة النفسية،(بيروت:مكتبة العرفان للطباعة ،1967)،ص28.
 - (5) عدنان بن ذريل،الشخصية والصراع المأساوي،(دمشق:منشورات وزارة الثقافة،1973)،ص35 .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري : Pointes of Theoretical

Frame:

1. اقترن مفهوم التأثير الفكري والاجتماعي بفاعلية الوجود الإنساني والتحول النفسي لشخصية الكاتب.
2. يرتبط مفهوم التأثيرات الفكرية والاجتماعية بنسيج البنية الدرامية للنص المسرحي.
3. يقترن التغير الفكري والاجتماعي للشخصية المسرحية بصراع الأضداد وتأثيرات القهر الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.
4. التغير الفكري والاجتماعي ضرورة إنسانية ويمكن أن تكون للورثة دور في تحفيز التغيرات النفسية للشخصية المسرحية.
5. ترتبط التأثيرات الفكرية والاجتماعية للشخصية المسرحية بالنظريات النفسية والتحليل النفسي.
6. يقترن مصير البطل (الشخصية الرئيسية) بنوع التأثيرات الفكرية والاجتماعية الداخلية والخارجية ومداهما وتأثيرها.
7. تتغير الشخصية المسرحية وفقاً لتأثيرات المجتمع وعاداته ومورثاته ونواميسه.
8. تتغير الشخصية المسرحية نفسياً وفقاً لحراكها ونشاطها وبنائها الدرامي ونوعه.
9. يرتبط التحول النفسي للشخصية المسرحية بتأثيرات الاغتراب.
10. ثمة تغيرات ثانوية وتغيرات رئيسة والرئيسة يصطلح الباحث على تسميتها بتحول الذروة (الأزمة).
11. التأثير الفكري والاجتماعي له اثر كبير في تحديد سلوكيات الشخصية الدرامية لدى ايسن.
12. يتبلور التأثير الفكري والاجتماعي للشخصية المسرحية عبر النص وفق رؤية الكاتب النفسية ومرجعياته الفكرية والاجتماعية .
13. يتأسس فعل التأثير الفكري والاجتماعي للشخصية المسرحية عبر ما تطرحه من وجهات نظر تجاه المجتمع والقضايا المهمة.

الدراسات السابقة ومناقشتها:

The Previous Studies and Discussion:

لم يعثر الباحث خلال تفصيه وإطلاعه على دراسات سابقة في مجال الأدب المسرحي والدراسات والبحوث ذات علاقة بموضوع البحث، لاسيما شبكة المعلومات (الانترنت) على دراسة أو بحث مقارب لموضوع البحث الحالي من حيث طبيعة الموضوع وأهدافه وآلية البحث، إنما هناك مقالات نقدية تم الاطلاع عليها لا تربو إلى استخدامها في متن هذا البحث العلمي كونها مجرد مقالات نقدية.

المبحث الثاني / مرجعيات الدراما الإبسنية :

يتفق الباحثون في حياة إبسن على أن حياته الخاصة التي عاشها كانت بمثابة المنطلق الحقيقي لمسيرته الفنية، فالكاتب هو وليد البيئة (•) التي يعيش فيها، يؤثر ويتأثر بدوره بها، حتى أن أحد الباحثين المعاصرين يعد إبسن من أهم كتاب الواقعية، بل " كان إبسن أعظم شخصية في المسرح الواقعي وفي مسرح القرن التاسع عشر." (1)

أن هذه المنزلة التي أنزل فيها إبسن لم تكن وليدة صدفة أو اختيار مدبر، بل كانت نتيجة طبيعية وحتمية لمجهودات هذا الكاتب في مجال الدراما والمسرح. والحال أن التعرض لدراما إبسن يلزم التعرف على مرجعياته التي اتكأ عليها واستلَّ منها أفكاره وصياغاته الأسلوبية والدرامية. فحياة إبسن ملأى بالحوادث التي لاشك أنها انعكست على حياته الفنية وأصبحت مرجعيات لا يمكن إغفالها عند دراسة دراما هذا الكاتب .

(•) في تلك الفترة اخذ الاهتمام يتحول من حقل الرواية إلى المسرح من (زولا) إلى (إبسن) إذ كان الأخير عملاق تلك الفترة فقد اخذ صيته ينتشر من برلين ليغطي أوروبا قاطبة حتى نشرت مجلة (ديرزا بتكايست) 1891 قصيدة مكونة من خمسة مقاطع تبين هذه القصيدة تأثير (إبسن) في حياة أوروبا قاطبة. للمزيد ينظر: ما لكم برادبري وجيمس ماكفارلين، الحادثة، تر: مؤيد حسن فوزي، ج1، (بغداد: دار المأمون ، 1987)، ص110-111 .

(1) شلدون تشيني، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والدقة المسرحية، ج2، تر: حنا عبود، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1998)، ص638 .

أولاً : المرجعية الاجتماعية :

ولد إبسن في حقبة زمنية عرف عنها بأنها حقبة معقدة في تاريخ النرويج (١). فقد اتسمت هذه الحقبة بالتناقضات العديدة والنزاعات المستمرة التي انعكست في عموم حياة النرويجيين ومنهم (إبسن)، وقد حفلت حياة إبسن وخاصة في العقدين الأولين من حياته بصعوبات ومشاق كثيرة أثرت في تفكيره وفي سلوكه بل حتى في تطلعاته، وقد حاول إبسن أن يصور طبيعة هذه المرحلة من حياته في مذكراته حيث يقول: "ولدت في سكنين Sken يوم العشرين من آذار عام 1828، ولان والدي لم يكونا ميسورين اضطررت منذ سن الخامسة عشر أن أعمل نفسي" (1).

لقد عانى هذا الكاتب الأمرين في حياته نتيجة لتخبطات والده في التجارة وإعلانه الإفلاس في أعماله التجارية، الأمر الذي انعكس سلباً في حياة أسرته بعمومها وفي حياة إبسن خاصة.

عرف إبسن العمل مبكراً وتنقل في أكثر من مهنة تلبية لمتطلبات المعيشة، غير أن المهن التي احترفها لم تكن تتماشى مع ميوله ولا تتناسب مع طموحاته وتطلعاته (٢)، والحال أن إبسن لم يستسلم للاحباطات التي واجهته في حياته، بل ألزم

(٣) كانت النرويج التي عهدها إبسن قد ولدت لحينها من جديد فعلى مدى ثلاثة قرون تقريباً من عام 1523 إلى عام 1814- ظلت مقاطعة دنماركية. وفي عام 1814 حاولت أن تسترجع استقلالها كاملاً، وان تعود دولة حقيقية، لكن معاهدة (كييل kiel) أقامت نظام الوحدة الشخصية بين مملكتي السويد والنرويج أصبحت النرويج تتصرف بذاتها في ما هي سياسة داخلية غير أن مسائل الدبلوماسية والدفاع كانت تبحث في (ستوكهولم) واستمرت النرويج تنشد هويتها أصالتها. وكانت تحدم الشعور القومي النرويجي تحريات وتأليف الكتاب وباحثي الموسيقى ومدوني التراث الشعبي، واستطال على النرويج فرض الدنماركية لغة رسمية عليها فراح تزد كي تنشئ من جديد لغة قومية لها. لم تنفك العصبية السياسية أن تكون حادة في النرويج، لكن في هذا البلد البالغ انحصار المناطق الأهلة، كان السياسيون ينفادون غالباً إلى الانشغال بنزاعات محلية ولان حكومتهم لم تكن مسؤولة عن السياسة الخارجية لم يكن المرشحون للنيابة يفتحون عيون ناخبهم أبداً على تقلبات الأوضاع الجارية في أوروبا وسائر العالم. والنرويج لوثرية المذهب. وفي القرن الثامن عشر كانت المسيحية مشربة فيها بعقلانية وكانت الحياة الاجتماعية نشطة إلى حد وحدة نسبياً، وخلال حروب الإمبراطورية حلت فرقا طهرية في شمال النرويج وغربها، وفي منتصف القرن التاسع عشر كانت الكنيسة الرسمية قد خضعت لتأثير تورع صارم ومشاكس. كان الناس في كل مكان يظهر نقاء أخلاقياً شديداً، لكن خلف تلك الواجهة المطمئنة كانت تختفي أحياناً دسائس دنيئة. كانت الرذيلة تلبس قناع الفضيلة، وفي النرويج كما في غيرها من المدن الصغيرة، كان كل يتجسس على تحركات جاره ولا ينبغي أن ننسى أن (كريستيانا) عاصمة النرويج لم تكن تعد في مطلع القرن التاسع عشر أكثر من خمسة عشر ألف نسمة. ينظر: موريس غرافيه، إبسن، تر: صلاح الدين برممل، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1985)، ص 6-7.

(1) موريس غرافيه، المصدر نفسه، ص 87.

(٢) كان (كنود Kund إبسن) والد هنريك تاجراً على جانب من الثراء وواحداً من أعيان (سكيين) وهو مرفأ صغير في جنوب النرويج وقد أجرى صفقات خاسرة ففقد ماله. ولعدم استطاعته أن يؤمن لابنه متابعة دراساته الثانوية أرسله للعمل عند صيدلاني في (غريمستاد)، لذا فقد كان إبسن قد تأثر جداً للظروف التي حلت بابيه وكان يتألم من العيش في أسرة غير مؤتلفة،

نفسه على أن يصبح كاتباً ومبدعاً انطلاقاً من رغبات داخلية ذاتية حققت له فيما بعد مشروعية أن يكون كاتباً درامياً مهماً يُسخر انجازهِ الإبداعي بوجه القوى البرجوازية التي وقفت بوجهه حيث يقول: " في أثناء ما كنتُ أؤلف (براند Brand) كانت أمامي دوماً على الطاولة عقرب محبوس في كوب فارغ، من حين إلى حين كانت الدويبة تهتاج وكانت عادتني أن القي إليها كقطعاً من فاكهة كانت تنقض بحده على الثمرة وتنفت فيها سمها عندئذ كانت تهدأ. أليس هذا ما يحدث لنا، نحن الشعراء، إن قوانين الطبيعة تنطبق أيضاً على حياة المفكر". (1)

إن حياة إبسن في النرويج (*) لم تكن على قدر كبير من الاستقرار، فقد كان يعاني من اغتراب (**) حقيقي في وطنه، وهذا الاغتراب ألزمه إلى التنقل في عدد من الدول الأوروبية ظناً منه بأنه يجد مكاناً مناسباً يحظى به، وفي ذلك يقول إبسن " العيش هنالك في النرويج كان يتسم بإملال يعجز الوصف. كان الملل يذيب الفكر ويفت الإرادة ويتلف الموهبة، وفي هذين البلدين ألمانيا وإيطاليا لا يخيفني شيء. وفي بلدي كان يمتلكني الذعر إذ اشعر بنفسي محاطاً بذلك الجمهور المتشبه، كنت أخالهم يهزؤون بي بخبث حينما أغيب". (1)

إن متابعة حقيقية لدراما إبسن، تعلن أن هذه الدراما شديدة الصلة بحياته الشخصية ومراحلها وأطوارها، وظل إبسن يؤكد في أكثر من مقال له بان "جميع كتاباته في الدراما ما هي إلا تجارب شخصية مر بها وعاشها وخبرها" (2).

لذا عانى البؤس من الوحدة، كان لا يتقبل، وهو الكريم المحتد أن يعامل كمسكين. للمزيد ينظر: موريس غرافيه، مصدر سابق، ص 8.

(1) موريس غرافيه، المصدر نفسه، ص 9.

(•) بقي إبسن ينتقل في أوروبا من بلد إلى آخر وكان هذا التنقل هو النفي الطوعي من بلده الأصل (النرويج) وقد عاش إبسن من خلال هذا التنقل كل الصراعات والأحداث السياسية والاجتماعية، ومنها الحروب الفرنسية البروسية والدنماركية البروسية، فضلاً عن تنامي القوة الهائلة لدى ألمانيا، كذلك عملية توحيد إيطاليا وانتشار التصنيع والرأسمالية، ظهور التيارات السياسية منها اليسار الأوروبي، وتحسين وسائل الاتصالات، فضلاً عن تغير ما يسمى بالمعايير الأخلاقية، حيث نلاحظ أن إبسن عاش تلك الأحداث بكل تفاصيلها وبما أنه كان مغترباً عن وطنه الأم، لذا كان مهياً أن يكون مراقباً لتلك الأحداث والتي عصفت بأوروبا، كذلك وفي فترة ليست بالقصيرة كانت كتاباته تتمحور في اسكندنافيا، ولكن وفي العقد الأخير من حياته تعامل مع المشهد الأوروبي بكل جديهِ وهذا واضح في نصوصه الدرامية الأخيرة. نقلاً عن: مالك برادبري، وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ج 2، تر: مؤيد حسن فوزي، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1990)، ص 268.

(••) الاغتراب Alienation : حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن واقعه الاجتماعي، وينطوي المصطلح على مفاهيم متعددة تعدد الفلاسفة الذين الحوا على استخدامه خصوصاً (هيجل) و(فرويد) و(ماركس) الذي ربط الاغتراب بتقسيم العمل والتوزيع غير المتكافئ للسلطة والأرباح. ينظر: اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، (بغداد: آفاق عربية للصحافة والنشر، 1985)، ص 264.

(1) موريس غرافيه، مصدر سابق، ص 11.

(2) علي محمد هادي الربيعي، دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2000، ص 23.

فالمشكلات التي واجهت عائلته ظلت حقيقة ماثلة أمام عينيه، وحاول أن يصورها في مسرحياته مثل مسرحية " البطة البرية The Wild Duck " :

يالمر : أوه ، نعم ، بالتأكيد . ليس هناك ما يمكن أن أشكو منه . ولو أنه في بادئ الأمر كان الوضع غريباً إلى حد ما . كان عليّ أن أواجه حياة مختلفة تماماً عما اعتدت إذ كانت ظروفها كلها قد تغيرت عن ذي قبل . فالكارثة التي تسببت في إفلاس والدي التام وأنزلت العار والفضيحة باجريجرز .

جريجرز : (منزعجاً) نعم ، نعم تماماً ، نعم .
يالمر : بالطبع اضطرتت إلى العدول عن دراستي إذ لم يتبق لنا مال يذكر، بل على العكس لقد غرقنا في الديون. (1)

ولما كانت دراما إبسن مرآة صادقة للواقع المعيش آنذاك – سواء أكان ذلك لواقعه الخاص أو للواقع العام – لذلك جاهد هذا الكاتب في أن يصور في واحدة من مسرحياته بعض مراحل حياته الخاصة وما مر بها من حوادث مهمة ، محاولاً تصويرها عن قرب بصورة درامية تحسب له ولاسيما ما صورته في تجاربه في مسرحية الأشباح :

مسز الفينج : بعد لحظات سمعت الفينج يدخل الغرفة . قال شيئاً لها ثم سمعت (بضحكة صغيرة) لئلا لا ادري هل كنت أضحك أم ابكي ثم سمعت خادمتي تهمس ، كف عن هذا ، يا مسز الفينج دعني .

ماندرز : يا له من عبث لا يليق . لكن لم يعد أن يكون طيشاً يا مسز الفينج .
مسز الفينج : سرعان ما اكتشفت الحقيقة . لقد نال زوجي بغيته من الفتاة وكان لهذه العلاقة نتائجها ، أيها القس ماندرز . (2)

(1) هنريك إبسن، البطة البرية، ترجمة وتقديم: عبد الله عبد الحافظ (الكويت: مطبعة حكومة الكويت ، 1986) ، ص 35 .

(2) هنريك إبسن، الأشباح، سلسلة من المسرح العالمي (201)، ترجمة وتقديم : عبد الله عبد الحافظ، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1986) ص 80-81 .

ثانياً : المرجعية الفكرية .

لم يكن إبسن بعيداً عن متغيرات القرن التاسع عشر بجميع تفصيلاتها فقد عرف القرن التاسع عشر بأنه قرن المتغيرات ، ففي هذا القرن بدأت النزعة القومية تأخذ دورها عند الإنسان الأوربي وتشكلت الدولة الحديثة مثل ألمانيا وإيطاليا ، فضلاً عن ذلك بدأ هذا القرن وكأنه قرن الأفكار نتيجة لكثرة الأفكار التي طرحت فيه ، فقد انخرط في هذه المتغيرات التي عصفت بالواقع الأوربي في تلك الحقبة الزمنية ، وشارك بفعالية قوية في هذه المتغيرات بواسطة الكلمة الفاعلة التي عدها محرراً رئيسياً للتصدي للمفاهيم اللاإنسانية في تلك الحقبة .

والحال أن إبسن البس الدراما ظروف المجتمع ، ولم يجعل القوى الميتافيزيقية تتصرف بمصير الشخصيات كما كان الأمر عند الإغريق ، بل أصبحت القوة التي تناوئ الشخصيات الرئيسية في مسرحياته هي القوى الاجتماعية من تقاليد وعادات أصبحت هي الحكم المهيمن في مسرحياته ومعاناة الإنسان تنبع من تحكمها، وهذا كله منبعه الإيمان المطلق بالإنسان وقيمه التي آمن (إبسن) بها إيماناً مطلقاً .

ولذلك جاءت هذه المسرحيات وهي تحفل بالأفكار والأيدولوجيات التي ذاعت في أوصال المجتمع الأوربي آنذاك. ولقد تبنى (إبسن) العديد من الأفكار التي وجد فيها ينبوعاً صافياً يمكن أن يغترف منه ، فتبنى أفكار الفيلسوف الدنماركي سورين كيركجارد^(١) (1813-1855) وحاول أن يفيد من آرائه في كتابة أفكار عدد من مسرحياته ولعل أهمها مسرحية (براند) 1866 ، فالاثنان _ إبسن و كيركجارد قد هاجما الدين المتوارث . وقد كان هجوم كيركجارد على دنيوية الكنيسة وضلالها ، هجوماً يتسم بمرارة ساخرة لاذعة ، الأمر الذي وجد له هوى في نفس إبسن^(٢).

كان (إبسن) انطوائياً يحتجب خلف قناع يراقب من ورائه فهو لم يكن قد انتسب إلى جهة إيديولوجية معينة، كما انه لم يسمح لأي طائفة أن تنسبه إليها^(٣)، وفي ذلك يقول : " أنا فيما يخص السياسة كفرد لا أؤمن بسلطان السياسة المجرد وأرتاب في اللذين يمارسون الحكم ، لا أؤمن لا بتجردهم ولا بقوة إرادتهم " .^(٣)

عدَّ (إبسن) نفسه مناصراً ومدافعاً عن الحرية التي آمن بها وعدها مضادة للحرية التي يتشدق بها السياسيون . فهو يرى أن السياسيين يعملون للمواطنة بينما هو يعمل للإنسان بذاته (للفرد) وفي ذلك يقول (إبسن) : " عندي أن شيئاً واحداً مؤكد

(١) أول فيلسوف أوربي يحمل لقب المفكر الوجودي لذلك يدعى بـ(أبو الوجودية الحديثة) ومن أهم مؤلفاته (الشذرات الفلسفية) و(حاشية ختامية غير علمية) .

للمزيد ينظر : جون كوري ، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة : فؤاد زكريا، عالم المعرفة (58) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1982)، ص 60 .

(1) ميوريل براد بروك ، إبسن النرويجي ، مصدر سابق ، ص 100.

(2) روبرت بروسناين، المسرح الثوري، تر: عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ت)، ص 37 .

(3) موريس غرافيه ، مصدر سابق ، ص 12.

، إن الإنسان وحده هو الأقويوان الأقلية محقة دائماً، دعاة المذهب الحر هم ألد أعداء الحرية، يجب أن تزول الدولة، هذه هي الثورة التي أبغى القيام بها." (1)
 آمن إبسن كذلك بـ(هيغل) ، وراح باسم الهيجيلية يؤيد أو يدين زملاءه أيام كان يكتب مقالات نقدية في صحيفة رابطة طلابية ، وقد وجد في آراء هذا الفيلسوف منفذاً مهماً يطل من خلاله على العالم برؤى جديدة .

كما تعرف إبسن على الفيلسوف الألماني (ادوارد فون هارتمان) صاحب فلسفة اللاوعي وآمن بآرائه، كما أنه تعرف على فلسفة (شوبنهاور)، وسيكون لهذين الفيلسوفين أثرهما في أعمال إبسن بعد أمد طويل ولاسيما في حقبة كتاباته الفنية الأخيرة .

كما توجهت أنظار إبسن نحو غرب القارة الأوروبية وتأثر بمقولات عدد من الفلاسفة في ذلك الوقت ، فقد تعرف على فلسفة ، ستيوارت ميل (1806-1873) (2) وتعرف على فلسفة ، هربت سبنسر (1820 – 1903) وكذلك الحال تعرف على مقولات تشارلس داروين (1809-1882) .

فقد قرأ إبسن معظم آراء هؤلاء وواظب على مطالعة طروحاتهم . (2)

ثالثاً : المرجعية الفنية.

أقترن منجز (إبسن) المسرحي بمراحل حياته فهي ترجمة واضحة لتجاربه الشخصية المعلنة والمضمرة ، إذ لا يخلو البحث عن المرجعيات الفنية لـ(إبسن) عن تأثير الموروث الحكائي الشعبي لبلده النرويج إذ يشير (موريس غرافيه) في هذا الخصوص إلى أهمية اطلاع (إبسن) على الموروث الحكائي والقصصي التي كان يرويها الأسلاف في السهرات " كالقصص الشعبية النرويجية " 1841 ، فضلاً عن " قصص الأساطير الشعبية " بين عامي 1845-1848 ، حتى سعى (إبسن) إلى استجماع كل المدونات الخاصة بالتراث الشعبي النرويجي ، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين لجأ إلى الاهتمام بهزليات الشعب الدنماركي. (3)

وتبعاً لذلك فقد تمكن (إبسن) من استثمار لغة الشعب واستخدامها استخداماً فنياً بسهولة وإمتاع ، بحيث لا يقلل هذا من مستوى نصوصه المسرحية بالاعتماد على لغة النثر المتمثلة في الحوار الدرامي الاعتيادي ، وتطويعها لإغراضه الدرامية، فقد فتح الأبواب على مصراعيها للمسرح الشعبي في أواخر القرن التاسع عشر ، حتى احتلت مكانته الصدارة في ريادة هذا النوع من المسرح الذي عرف فيما بعد بالمسرح الطبيعي التي انبثقت أول الأمر على يد كل من الكاتب الفرنسي أميل زولا (4)

(1) موريس غرافيه ، المصدر نفسه ، ص 13 .

(•) فيلسوف انكليزي من المدرسة التجريدية . صاحب المنطق الاستقرائي والاستنتاجي.

ينظر : حسين عبد الحميد أحمد رشوان ، مصدر سابق، ص 184.

(2) موريس غرافيه ، مصدر سابق، ص 33 .

(3) موريس غرافيه ، مصدر سابق ، ص 18 .

(•) روائي وناقد فرنسي، زعيم المدرسة " الطبيعية " . حرص على أن يطبق في وصف الأمور الإنسانية والاجتماعية الدقة العلمية، وأعطى أهمية جوهرية لتأثير الأهواء الإنسانية في القرارات المادية. ينظر: موريس غرافيه ، المصدر نفسه ، ص 39 .

(1840-1904) ومسرح الفرنسي اندريه أنطوان (**) (1858-1943) كما هو الحال في المسرحيات الطبيعية لـ(إبسن) مثل أعمدة المجتمع 1877 وبيت الدمية 1879، والأشباح 1881، وعدو الشعب 1882. (1)

وعلى الرغم من التنوع والثراء المسرحي لعطاء (إبسن) المسرحي نجد أنها تتفق جميعها في استخدام العناصر الأصيلة للتراث والثقافة النرويجية، كما تتخذ لغة الشعر بوصفها صيغاً مهمة في التعبير الدرامي وهذا ما يتفق وروحها الملحمية والفلكلورية كما هو الحال في مسرحيتي (براند وبرجنت) فكلتا المسرحيتين اعتمدتا على نمطية البطل المفرد بوصفه عنصر من الفلكلور والملاحم الشعبية التي نهل منها (إبسن) في المراحل الأولى لشروعه في منجزه المسرحي، إذ يمكن عد كلا المسرحيتين تعبيراً صادقاً عن الضمير القومي لذات الكاتب (2)، حتى أصبحت لغة (إبسن) المسرحية "مزيج من السلاسة والقوة، لغة مفعمة بالصور والأساطير والمشاهد والعادات النرويجية". (3)

وعلى وفق ذلك نجد تأثير الكاتب المسرحي الفرنسي يوجين سكريب (1791-1861) في نهج (إبسن) المسرحي بوصفه أحد المرجعيات الفنية لنصوص (إبسن) المسرحية وذلك من خلال نمط البنية الدرامية لما يسمى بالمسرحية (الجيدة الصنع) (4) التي جذبت (إبسن) وذلك من خلال الاعتماد على بنائها المسرحي (4).

وقد سعى (إبسن) إلى تطوير هذا النوع من البناء الدرامي للنص فبعد أن كانت المسرحية الجيدة الصنع تتكون من العرض والعقدة والحل استبدل (إبسن) الأخير بالمناقشة، فالمناقشة هي محك الكاتب الدرامي فهي لا تقل أهمية عن بقية العناصر الدرامية. ذلك مما جعل نصه المسرحي "محكم البناء وبالغ البساطة والدقة ويقوم على التحليل الباطن لنفسيات شخصياته وعلى منهجه التحليلي الذي يجعل أفعال شخصياته، بالغة التركيز فبيانها للأسباب دقيق وعميق ومفصل، وحواره يجمع ما بين الإيجاز والقوة في الإقناع وتوظيف الجدل والمناقشة وفي استدراج الحوادث والمعاني" (5). فهي عرض للمشكلة وبيان لجميع ظروفها ووجوهها المختلفة وان عدم وجود الحل المناسب جعل النقاد يهتمون بإثارة المشكلات وعدم تقديم الحلول

(**) ممثل ومدير مسرح فرنسي. مؤسس "المسرح الحر" (1887) الذي سمي في ما بعد "مسرح أنطوان". ينظر: يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث، (بيروت: المكتبة العصرية، د.ت)، ص 5-6.

(1) يوسف عبد المسيح ثروت، المصدر نفسه، ص 6.

(2) سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مصدر سابق، ص 77، ص 78.

(3) موريل براد بروك، إبسن النرويجي، مصدر سابق، ص 125.

(4) هو نوع من الحرفية في الكتابة المسرحية تتميز بالبناء الهرمي المتماسك الهيكل: موقف يتطور إلى أزمة تقود إلى التأزم الذروي ثم تبدأ الأحداث في الانفراج الذي يفضي إلى الحل، وان رسم الشخصيات يتصف بالسطحية كما أن القيم الجمالية والفلسفية تكون محدودة، وقد دعا إلى هذا النوع من المسرحيات كل من (يوجين سكريب) و (فكتوريان ساردو). ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سابق، ص 263.

(4) إبراهيم حمادة، المصدر نفسه، ص 263.

(5) عبر الانترنت (<http://www.alwafd.org/front>)

ولعل هذه الميزة دعت الناقد الأمريكي (شاندلر) إلى القول "أن سلبية إبسن تتضح من دعوته إلى تمزيق نسيج المجتمع ثم عدم اقتراحه لنا مجتمعنا في مسرحياته صورة لعائلة متحابة متحدة....تعرض في غير اعتماد وكقاعدة على حل المشكلة أو الفعل النهائي".⁽¹⁾

ولعل لقاء إبسن بالناقد الدنماركي المعروف (جورج براندز) يمثل نقطة تحول في الاتجاه الكتابي لمنجز إبسن المسرحي، بعد المحاضرة التي ألقاها هذا الناقد، فهو أشار معبراً عن راية في مشكلة الأدب المسرحي: "لا يعتبر الأدب حياً، في عصرنا هذا إلا إذا عالج المشاكل، لا المشاكل الميتافيزيقية، ولكن المشاكل التي تهم الإنسان العادي".⁽²⁾

ويرى الكاتب (جورج برناردشو) في كتابه (جوهر الإبسنية) في هذا الخصوص أن بعض نصوص (إبسن) تشكل نقطة تحول في بناء الدراما، فقد كانت الأخيرة حتى ظهور إبسن تتألف من تمهيد وحبكة وختام، أما بعد أن جاءت نصوص (إبسن) فقد صارت الدراما تتألف من تمهيد وحبكة ونقاش، ولعل هذه الخصوصية دعت (برناردشو) إلى القول أن (إبسن) يعرض لنا الشخصية وأزماتها الفعلية⁽³⁾، كما هو الحال في شخصيات مسرحية بيت الدمية .

وفي إطار البحث عن المرجعيات الفنية نجد أن كتابات (إبسن) المسرحية قد تحررت فيما بعد من تأثير تكنيك (يوجين سكريب) حيث كتب بعيداً عن القضية الاجتماعية المباشرة، إذ يمكن وصفها بأنها مسرحيات شديدة التركيب في شاعريتها التي يصفها بعض الباحثين بأنها لا تقل أهمية في تاريخ الدراما الإغريقية أو الشكسبيرية، وقد سعى إبسن على المزوجة بين الحدث المبني على الحياة اليومية المعاشة ومتطلبات الشعر المسرحي العظيم، كما هو الحال في مسرحية (البطة البرية)، حيث بدأ يبتعد تدريجياً عن البناء الدرامي للمسرحية الاجتماعية، إذ قدم شخصيات شديدة التركيب (أكبر من الواقع) بالاعتماد على لغة الرمز وليس على الدلالات أو الاستعارة الدرامية المبسطة التي استخدمها في مسرحياته الاجتماعية مثل رقصة التارانتولا⁽⁴⁾ لشخصية (نورا) في بيت الدمية أو فساد المجلس البلدي في مسرحية عدو الشعب.⁽⁴⁾

(1) فوزي فهمي احمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986)، ص95-96.

(2) شفيق مجلي، مجلة المسرح، العدد السابع،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1964)، ص58-60 .

(3) رشيد ياسين، دعوة إلى وعي الذات، ط1 (دمشق:من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000)، ص58 .

(4) اسم الرقصة مأخوذ من اسم الرتيلاء بالابيطالية (تارانتولا) المأخوذ بدوره من اسم مدينة (تارنتا) في أقصى جنوب إيطاليا حيث يكثر هذا النوع من الهوام. وكان يظن أن لدغة الرتيلاء تسبب خدرًا ذهنيًا قوياً أو اكتئاباً شديداً لا يمكن تبيده إلا بالتحرك العنيف. ومن هنا نشأ في اللغات اللاتينية الأصل تعبير "ملدوغ من رتيلاء بمعنى بالغ الاهتياج". ينظر:موريس غرافيه ، مصدر سابق ، ص209 .

(4) سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، مصدر سابق ، ص74-75 .

وقد سعى (إبسن) إلى كتابة المسرحية الشعرية ذات الشكل الرومانسي كما هو الحال في مسرحيته (برجنت) التي كانت بمثابة مسرحية طويلة ملحمة غير محدودة بحدث معين ، فضلاً عن عدم انتمائها لزمان ومكان محددين . فهي سلسلة من المشاهد لا ترتبط بسبب منطقي للأحداث ، فكل مشهد قائم بذاته والرابط الوحيد هو البطل⁽¹⁾، لذلك عدها بعض النقاد على أنها "رد على الذين لا ينظرون إلى الكاتب المسرحي النرويجي إلا على أنه كاتب قط يمدنا بمسرحيات المشكلة الخالية من روح الفكاهة"⁽²⁾.

لقد أفاد (إبسن) من طروحات ونصوص بعض الكتاب المسرحيين وذلك تبعاً لمذاهبهم المسرحية التي تمثلت بـ(الواقعية ، التعبيرية ، الرمزية ، الرومانسية) حتى اتضحت تلك المرجعيات في نصوصه المسرحية وشكلت أساليب متنوعة من حيث البنية الدرامية حيث انعكست تلك الأساليب على نتاج إبسن المسرحي ذلك مما دعا بعض الباحثين والنقاد في المجال المسرحي إلى تقسيم حياته الفنية إلى عدة مراحل (•).

وقد سعى (إبسن) إلى كتابة المسرحية التاريخية متأثراً بالبناء الدرامي للكاتبين (شالر)^(••) و(شكسبير) كما هو الحال في مسرحية المطالبة بالعرش 1863 التي كتبها معتمداً على الأساطير المحلية مبتكراً لوناً مسرحياً تدور أحداثه حول

(1) هدى حبيشة ، دراسات في المسرح والأدب ، ط 1 ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986) ، ص 41 .

(2) لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، تر: أحمد سلامة محمد، مراجعة: مرسي سعد الدين، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت)، ص 173.

(•) لقد ميز الناقد المسرحي الانكليزي (مستر وليم آرثر) والذي كان له الفضل في ترجمة جميع نصوص إبسن إلى اللغة الانكليزية ، فضلاً عن تقديمها إلى المسرح الانكليزي، ميز مسرحيات إبسن بين خمس مراحل وهي المرحلة الأولى الرومانسية والتي تبدأ بمسرحيته "كاتلينا" وتنتهي بمسرحية "الأدعياء" ، أما المرحلة الثانية فكانت مرحلة النقد اللاذع لما رآه متمثلاً في أخلاق الناس في عصره من خسة ورياء وتبدأ بمسرحية " كوميديا الحب" فضلاً عن "براند" و"بيرجنت" وتنتهي بمسرحية "عهد الشباب" ، المرحلة الثالثة فهي الفلسفية وتمتد من عام 1870 إلى عام 1877 وتمثلها مسرحية "الإمبراطور والجليلي" ، أما المرحلة الرابعة فهي الواقعية الاجتماعية وتشمل "أعمدة المجتمع" و "عدو الشعب" و "بيت الدمية" و "الأشباح" وهي أكثر ما اشتهر به إبسن ، أما المرحلة الخامسة فهي المرحلة الذهنية والتي تبدأ " بالبطة البرية " وتتخذ شكلاً رمزياً و " سيد البنائين " حتى آخر عمل مسرحي له وهو " عندما نبعث نحن الموتى " وتتجلى في هذه المرحلة مقدراته الأدبية الفائقة. ينظر : فوزي فهمي احمد ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، مصدر سابق، ص 102-103 .

في حين نجد الباحث (رشيد ياسين) في كتابه "دعوة إلى وعي الذات " قد قسم حياة إبسن المسرحية إلى ثلاث مراحل وهي : المرحلة الأولى ، الشعرية الرومانسية ، أما المرحلة الثانية فهي النثرية الواقعية ، أما المرحلة الثالثة فهي السايكولوجية الرمزية . للمزيد ينظر: رشيد ياسين ، دعوى إلى وعي الذات ، مصدر سابق ، ص 58-59 .

(••) شالر (1759-1805) شاعر وكاتب ألماني تعتبر مآسيه التاريخية وسطاً بين المسرحيات الشعرية الفاجعة الكلاسيكية وبين المأساويات الشكسبيرية وقد تأثر الكتاب الرومانسيون الفرنسيون بنظرياته المسرحية. ينظر: مورييس غرافيه، مصدر سابق، ص 19 .

التقاليد النرويجية الأصيلة، فمن شكسبير إستلهم العظمة والإلهام ومن شلر استلهم عمق الأفكار.⁽¹⁾

كما مُنحت القضايا الاجتماعية أهميتها في منجز إبسن المسرحي كما هو الحال في مسرحية (بيت الدمية) التي يمكن إدراجها تحت تصنيف (مسرحية المشكلة) (•) التي سعى إبسن فيها إلى عرض القضايا الاجتماعية على شكل خليط من تكنيك المسرحية الجيدة الصنع وتكنيك صيغة استرجاع الماضي في الحاضر كما استخدمها (سوفوكلس) ومن ثم أصبح الاكتشافات المفاجئة وسيلة للكشف عن التركيب الاجتماعي للفرد والتركيب النفسي للشخصية.⁽²⁾

كما لا تخلو حياة (إبسن) المسرحية من المرحلة الرمزية التي اعتمدت على صيغة المجاز أو الاستعارة البسيطة الدالة في ظاهر العنوان كما هو الحال في عنوان مسرحية (بيت الدمية) فهي تحيل إلى مقطع مؤثر من النص.⁽³⁾

ومما لا شك فيه أن الرمزية رفضت محاكاة الطبيعة الملموسة لأنها تحجب العالم الروحي فهي تعد أن الجمال هو جمال الروح وليس الجمال المحسوس، فالحقيقة لا يمكن إدراكها عن طريق العقل وإنما عن طريق الخيال القادر وحده على استنباط المعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الحسية، لذلك فإن "الرمزية وظفت الرمز وأعطته بعداً روحياً ودينياً وجمالياً، بدلاً من الاكتفاء باستخدامه كوسيلة بلاغية أو كأسلوب أدبي".⁽⁴⁾

للطابع الرمزي حيز في نصوص (إبسن) المسرحية كما هو الحال في مسرحية (ملهاة الحب) التي اتخذت طابعاً رمزياً معاصراً وذلك من خلال مناقشتها العلاقات الجنسية، فهي تنادي برسالة تتنافى مع التقاليد الاجتماعية فهو يصور عدد من العلاقات الزوجية التي تتفاوت فيما بينها بدرجات مختلفة، إذ يرى إبسن في هذه العلاقات ما يجلب انزياح المشاعر والآمال، فضلاً عن الاستسلام للعرف والتقاليد، فهو يقول في هذا الخصوص " لا تحب وإذا أحببت فافترق".⁽⁵⁾

ومن نصوص إبسن الرمزية نجد مسرحية (براند) إذ سعى إبسن إلى استخدام رمزي اليمامة والعقاب بوصفهما عناصر مهمة لتحقيق الشكل الدرامي النهائي إذ يتشابك هذان الرمزان على نحو وثيق خلال مجرى المسرحية، فاليمامة (رمز الحب النهائي وانتصار الإرادة، أما (العقاب) فهو علامة للشيطان وهو نقيض الأولى ومكمل لها ليحقق نوعاً من الوفاقية في الأفكار.⁽⁶⁾

(1) الأرديس نيكول، المسرحية العالمية، ج3، تر: عبد الله عبد الحافظ متولي، (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجامعة المستنصرية، 1986)، ص193.

(•) مسرحية المشكلة: أي المسرحية التي تهدف أساساً إلى الدفاع عن قضية اجتماعية معينة والهجوم عليها. للمزيد ينظر: سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مصدر سابق، ص81.

(2) سمير سرحان، نفس المصدر، ص80-81.

(3) موريس غرافيه، مصدر سابق، ص200.

(4) ماري اليأس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط1، (بيروت: مكتبة لبنان، 1997)، ص229.

(5) الأرديس نيكول، المسرحية العالمية، مصدر سابق، ص196.

(6) ريموند وليمز، المسرحية من إبسن إلى اليوت، ترجمة: فايز اسكندر، مراجعة: سعيد محمد خطاب، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت)، ص78.

ولعل المرحلة الأخيرة من أعمال إيسن المسرحية دعت إلى الاهتمام بالفرد ومعاناته بعد أن كان اهتمامه بطبيعة المجتمع وقيمه .
ويخلص الباحث إلى أن المرجعية الاجتماعية والفكرية والفنية شكلت إنموذجاً مهماً في نصوص إيسن المسرحية بوصفها منعكساً لمتغيرات أسهمت في صياغة شخصياته من حيث الشكل والمضمون .

المبحث الثالث:

المحور الأول : التحول مفاهيمياً .

يُعد التحول من المصطلحات المعرفية التي جاءت في العديد من الدراسات الفلسفية والنفسية ويشمل بطبيعته مختلف مجالات حياة الإنسان لذا فان الفن يتأثر بكل ما يحيط به من عوامل بيئية. لذا فان التغير الذي يصيب الظاهرة يُعدّ تحولاً عكس الثابت، والتحول هو عملية التغير والانقلاب في كل ما هو ثابت غير متغير.

فالتحول هو المبدأ الأساس الذي تقوم عليه فعالية الوجود ذاته كما يطرح ذلك (هيراقلطس) من مبدئه الفلسفي الشهير فكرة التحول حيث عبارته الشهيرة "أنت لا تعبر النهر مرتين" (1) ويكامل ذلك برؤيا التبدل القائم على صراع الأضداد الذي يأخذ شكل المبدأ الجدلي الهيجلي فيما بعد حيث يرسل عبارته الشهيرة "من النقيض يخرج النقيض" (2) جاعلاً من مبدأ التحول والتبدل والتغاير أساساً لمعادلة الوجود الطبيعية ومناقضاً لها .

وتتناول علماء النفس التحول في مجال التحليل النفسي بوصفه " إنتقال مشاعر المريض العقلية أثناء التحليل، سواء أكانت مشاعر محبة أو كراهية من الموقف أو الأشخاص التي ابتعتها أصلاً، ودورانها حول الشخص المحلل نفسه" (3)

كما ورد مصطلح التحول في العديد من الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة، إذ تميّز النظرية اللغوية التي أرسى دعائمها (تشومسكي) (٥) فهو يرى في نظريته أن " ثمة بنية عميقة للغة تتحول إلى بنية سطحية هي المنجز الكلامي عن طريق قوانين أطلق عليها قوانين التحول " (4)

كذلك فان التحول هو كل تطور أو تقدم للشيء مما كان عليه إلى شيء آخر أو هيئة ثانية أو شكل جديد مختلف عن القديم ، ومغاير له . لذا فان غالبية الأشياء في الحياة اليومية تتعرض للتحول والتغير وبهذا فان التحول بوصفه مفهوماً يعد احد

(1) حامد يوسف الشين، الفلسفة المثالية، (طرابلس: جامعة فار يونس، 1998) ص163.

(2) المصدر نفسه ، ص163 .

(3) الشيخ العلامة عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، ط1، المجلد الأول، (بيروت : دار الحضارة العربية ، 1974) ، ص320 .

(٥) نعوم تشومسكي: مستشرق أمريكي لغوي صاحب كتاب (البنى النحوية) حيث احدث هذا الكتاب ثورة في الدراسة اللغوية في أمريكا وأوربا .

للمزيد ينظر: نعوم تشومسكي، البنى النحوية، تر: يؤيل يوسف عزيز، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987) ، ص5-6 .

(4) ينظر : ميشال زكريا ، الألسنية (علم اللغة الحديث) ، المبادئ والأعلام ، ط1 ، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1998) ص260 .

السمات الأساسية للبنية لذا "لا يمكن لنشاط بنائي إلا أن يقوم على مجموعة تحولات". (1)

أما البنيوية بوصفها منهجاً من المناهج التي تهتم بدراسة العلاقات التي تربط بين الأجزاء الأساسية المكونة للبنية، والتي من خلالها يستطيع الفرد معرفة حقيقة الأشياء. " فلا يمكن إدراك الأهمية الكاملة لأي عنصر أو أي خبرة ما لم يتفاعل مع البنية التي يكون هو جزء منها." (2) لذا فإن هذا التفاعل للعناصر أو الخبرات مع العناصر الأخرى يؤدي إلى عملية التحول، ويرى (العليلي) أن التحول هو "تحويل الإحساسات، أي أن تحس الذات بإحساسات الغير". (3)

وفي الفن المسرحي أخذ مفهوم التحول بعداً آخر فهو يُقَوِّم تلقي الرسالة بصرياً ولغوياً فهو نظام من العلامات يعتمد على مبدأ تحويل الأفكار اللامحسوسة إلى بنية فنية محسوسة ، لذا فإن بنية الفن الدرامي بشكل خاص والفن بشكله العام بنية تحويلية تكون خاضعة لمهارات الشخص كاتب كان أم غيره وما يمتلك الشخص من مهارات ثقافية ورغبة في عمله الفني. (4) وفي ضوء ذلك فإن الفن عموماً يمثل محاكاة للطبيعة وربما فكرة يحاول التعبير عنها وتحويلها من وجودها في تلك الهيئة أو النظام إلى وجود وشكل متحول عن سابقه إلى آخر جديد يمثل الناتج الفني .

فالتغير لا يؤثر في ترتيب العلاقات بل في عناصر النظام المكوّن لتلك العناصر، لذا فإن انعكاس هذه التجربة سوف يكون مثمراً في النتاج الفني للكاتب المسرحي من خلال ما يحصل من تفاعل الفرد وانعكاس تلك التجربة على عطائه الفني .

وقد أشار (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) إلى مصطلح التحول بوصفه مفهوماً درامياً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بـ(التعرف) (5) وقد عدّه (أرسطو) مرحلة تلي التعرف)، ويؤدي تأثيرها إلى حل العقدة ، وقد عدّ (أرسطو) التحول في مسرحية (أوديب ملكاً) لـ(سوفوكلس) حالة نموذجية لأن التعرف على هوية أوديب الحقيقية هو الذي ساهم في قلب أحداث المسرحية رأساً على عقب حتى كان له تأثير واضح على مصير البطل وأدى في النهاية إلى الخاتمة المأساوية ، حيث عدّه المسار الذي حدده (أرسطو) (خطأً مأساوياً أو زلة - تعرف - تحول - تأثير) نموذجاً عاماً نظرياً للتراجيديا حتى القرن الثامن عشر، وحتى بعد زوال التراجيديا نوعاً ظل التعرف احد

(1) جان بياجيه ، البنيوية ، تر: عارف ميثمينة وبيتر أوبري ، ط1 ، (بيروت : منشورات عويدات ، 1971) ص12 .

(2) ترانس هوكز ، البنيوية وعلم الإشارة، تر:مجيد الماشطة ، ط1،(بغداد:دار المأمون الثقافية العامة ، 1986) ، ص15 .

(3) العلامة الشيخ عبد الله العليلي ، مصدر سابق ، ص320 .

(4) جاكوب كورك، اللغة في الأدب "الحداثة والتجريب"، تر:ليون يوسف وعزيز عما نويل،(بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989)، ص17-18 .

(5) التعرف: هو الانتقال من الجهل إلى المعرفة أو اكتشاف وقائع مجهولة أو مخفية وفي بعض الأحيان تعني الكلمة فقط التعرف على الهوية الحقيقية للشخصيات، حيث تطرق أرسطو إلى وسائل التعرف(علامات فارقة في الجسد أو شيء تتذكره الشخصية) .

للمزيد ينظر: ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص136 .

ملاحم المأساوي وهذا ما نجده في مسرحية الأشباح للنرويجي (هنريك إبسن) على سبيل المثال⁽¹⁾.

على وفق ذلك فإن التحول عند الفنان أو الكاتب الدرامي يأتي من خلال تراكم معرفي وخبرة فنية والتي يستطيع من خلالها تحقيق التحول في الثوابت الفنية ومن خلال مدركات التلقي الحسية والذهنية وتحويل الأشياء إلى أخرى جديدة .
لقد عدَّ (أرسطو) في كتابه فن الشعر التحول من مكونات النظام المأساوي، لأنه يحدد مصير البطل وينقله من السعادة إلى الشقاء أو العكس، حيث يتم التحول على مستوى الحدث ويأتي من صلب واقعه وبالتالي فهو يرتبط بالنهاية المأساوية، إذ يرى (أرسطو) في هذا الخصوص أن التحول لكي يكون منطقيًا وممكنًا "يجب أن يطرح كاحتمال في المقدمة لأنه مشابهة الحقيقة ومصادقية الحدث تفرضان أن لا يكون الانقلاب عنصراً غريباً عن الفعل".⁽²⁾

وفي إطار البحث عن مصطلح التحول مفاهيمياً نجد طروحات الفيلسوف اليوناني (بارميندس) (540 ق.م) حين تصور العالم بأنه مجال ثابت (غير متحرك) وممتلئ امتلاءً كاملاً فهو يلتزم مذهب الحقيقة القائلة بأن الوجود الحقيقي واحد وابدئي وثابت ولا ينقسم وخال من الخواء.⁽³⁾

كما يرى (بارميندس) أن الوجود يجب أن يكون واحداً متجانساً لا يقبل الانقسام وساكناً لا يقبل الحركة ولعل هذا الرأي لا يتفق مع فكرة الوجود وذلك لان الأخير في حالة تغير وتحول دائم، فالحياة تمتلك ما يجعلها متغيرة وفي ديناميكية مستمرة تتمثل بالليل والنهار، وما يحدث من تعاقب لأحداث هذه الظاهرة الربانية الطبيعية، على وفق ذلك فإن "مفهوم التحول عنده يرتبط بالخيال، أي ليس له وجود فالعالم عنده ثابت لا وجود للتحول فيه".⁽⁴⁾

وعلى العكس من ذلك نجد طروحات (برجسون) حول مصطلح التحول مفاهيمياً ينظر نظرة مخالفة لسابقه (براميدس) وذلك أن التحول هو من أساسيات الحياة أو الوجود وهو في حركة ديناميكية مستمرة ، ولا تُفقد هذه الحركة التحويلية أو تزول إلا بفقدان أو زوال الحياة ، لذا فإن " أي جسم ثابت فإن الرؤيا الآنية تختلف عن سابقتها فالرؤيا الحالية والآنية هي تحول بالنسبة لما قبلها".⁽⁵⁾

فالثبات عند (برجسون) مرهون بالزمن وان لم يحدث عليه أي تحول مادي ملموس ، إلا في حالة اقتطاع المشهد من زمنه الماضي ، ولذلك فالتحول جاء في اتجاهين متناقضين فعند براميدس والذي يؤكد أن "الوجود باقي على الدوام ساكناً لا

(1) ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر نفسه ، ص136- ص 137 .

(2) ماري الياس وحنان القصاب ، مصدر سابق ، ص68 .

(3) م. زوزنتال ، ب . بودين ، الموسوعة الفلسفية ، تر : سمير كرم ، ط5 ، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1985)، ص73 .

(4) الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: فؤاد كامل وآخرون، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت)، ص83 .

(5) ينظر: عبد الله عمر العمر، فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة، (الكويت: 1978)، ص102.

يتحرك" (1) وهذا غير ممكن التحول سمة من سمات الوجود، وهو يغير ما موجود في الوجود ولا يبقى ساكناً قط ، أما الاتجاه الآخر فهو ما جاء به (برجسون) والذي أكد على أن التحول من أساسيات الوجود والحياة فهو لا يفقد حيويته في التحول إلا بتوقف الحياة ونهايتها وهذا الاتجاه يمكن أن يكون واضحاً ومفهوماً وذلك من خلال فهمنا للتحول وماهيته في البنية الدرامية.

أما (هيغل) فقد سعى إلى إبراز وحدة الصراع الجدلي وفق مفهوم الديالكتيك، فهو يرى أن مفهوم التناقض أو التضاد هو أحد المفاهيم التي غدت فكرة التحول من حيث أن الصراع الجدلي حتمية لا نهائية وبالتالي لا وجود لحالة الثبات ، "فالتحول الكمي ينتج التحول النوعي." (2)

كما استنبط (هيغل) المظاهر الأساسية للتحولات الفيزيائية للمراحل العمرية للإنسان على النحو الآتي: الطفولة، الشباب، الرجولة، والشيخوخة. محدداً خصائص كل مرحلة متحولة ، كالتحول الموجود في الفرد مثل العلاقة الجنسية ، فضلاً عن تغيرات النوم واليقظة. (3)

فالإنسان هو المظهر الأبرز لمبدأ التحول ذاته والذي يستمر في فعل صيرورة حتى لحظة الفناء والغياب العدمي كما ترى الوجودية ومن المحصلة نجد منطقية ظاهرة التحول في الأدب والفن ونتاج الفكر الإنساني عموماً .

ومع تطور النظرة التاريخية للفن المسرحي تغيرت النظرة إلى الانقلاب (التحول) جذرياً في القرن الثامن عشر، إذ لم يعد يرتبط إطلاقاً مفهوم التحول بالتفسير الأرسطي ، كذلك لم يعد لصيقاً بمصير الشخصية حصراً وإنما صار جزءاً من التحولات التي تجري على الحدث ، فالتحول صار يعني أمراً غير متوقع يغير مجرى الأحداث كما هو الحال في (رسالة، ثروة مفاجئة، عودة غائب) حيث صار دوره الأساس هو تحقيق الإثارة والتشويق والتحريض في الانفعالات للشخصية، لان "التحول يأتي دائماً على شكل حدث مفاجئ خارجي يحل الصراع أو يعقده." (4)

ولعل هذا النوع من التحول الخارجي في أحداث النص المسرحي لا يكون بمنى في تأثيره عن واقع شخوص المسرحية وذلك من خلال تحولاتها النفسية .

المحور الثاني / مرجعيات المذهب الواقعي:

ترتبط الواقعية في أصولها إلى التوجه الجمالي الذي كرسه البرجوازية حيث بلوره الفيلسوف الفرنسي دونيز ديدرو (1713-1784) والذي يقوم على الإلهام بالواقع، فهي نتيجة مباشرة للتغيرات الاجتماعية والعلمية التي عرفها القرن التاسع عشر من حيث تشكيلها كمذهب وعلى الأخص الفلسفة الوصفية التي يمثلها الفلاسفة الفرنسيون هيوليت تين وسانت بوغ واوكست كومت فضلاً عن الفلسفة الاشتراكية

(1) الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مصدر سابق ، ص 83 .

(2) ينظر: فؤاد زكريا، هيغل، (بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، د.ت) ص 84، ص 105.

(3) ولتر ستيس، فلسفة هيغل، فلسفة الروح، المجلد الثاني، تر: إمام عبد الفتاح، تقديم: زكي

نجيب محمود ، ط3 (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2005) ، ص 19-20 .

(4) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 99 .

الطوباوية التي يمثلها سان سيمون وشارلس فوربيه وكذلك كتابات داروين عن أصل الأنواع⁽¹⁾

فالواقعية هي نتيجة للمكتسبات الاجتماعية التي هي حصيلة للقواعد والعادات والثقافات التي صنعها الإنسان ولعل الهدف الجوهرى من اللجوء إلى الواقعية هو محاولة دراسة واقع الإنسان وبتحسن حالة عن طريق الكشف عن حقيقته كشفاً موضوعياً وتصوير حياته الملموسة التي يعيش بداخلها. ولعل هذه النظرة إلى الإنسان المنبثقة نتيجة لتقلص المثالية الرومانسية حيث لم يعد الإنسان كائناً متميزاً يفوق سائر المخلوقات كما كان سائداً قبل القرن التاسع عشر، بل هو كبقية الكائنات الأخرى خاضع للبحث والتجربة والتحكم في عطاءاته بالتغيير والتحسين لان نتاج لعاملين أساسيين هما الوراثة والبيئة⁽²⁾.

إن الاهتمام بالطبقات الاجتماعية المتعددة بما فيها الوسطى والفقيرة والمهملة ، وعدم الاقتصار على طبقة النبلاء والارستقراطيين وكبار البرجوازيين، هي من أهم أسباب نشوء الواقعية، لذلك فان الواقعية هي اتجاه نحو الإنسان بشكله المشخص لا الكلي، كما كانت تفعل الكلاسيكية⁽³⁾.

فالواقعية كلمة ظهرت بمعناها الحديث في عام 1833 للدلالة على فن لا يتأتى من الخيال أو من الذهن وإنما من ملاحظة الواقع بشكل دقيق، وكلمة الواقعية مصطلح كان ينتمي إلى مجال الفلسفة ثم دخل إلى مجال علم الجمال في الجزء الأول من القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من انه لا يوجد منهج محدد يميز الواقعية كتيار في المسرح إلا أنها اكتسبت سمات واضحة على صعيد الكتابة وعلى صعيد العرض في الجزء الأول من القرن العشرين⁽⁴⁾.

وهنا يجب الإشارة إلى أمرين هما من لوازم الواقعية "أولهما العناية بالتفاصيل الدقيقة والثانوية حتى التافهة منها مما يتعلق بوصف الملامح والأصوات والألبسة والألوان والحركات والأشياء .. إمعاناً في تصوير الواقع وكأنه حاجز، والثاني التركيز على الجوانب السلبية من المجتمع كالأخلاق الفاسدة والاستغلال والظلم والإجرام والإدمان..حتى لقد دعيت بالمتشائم"⁽⁵⁾.

وعلى الرغم من أن الواقعية عند ظهورها شكلت تجديداً أساسياً في المسرح، إلا أنها سرعان ما تحولت إلى شكل تقليدي، كان موضوع رفض وثورة التيارات التجريبية المختلفة التي ظهرت منذ بداية القرن الحالي. خاصة وإن الأعراف المسرحية والقواعد التي أرسنها الواقعية لم تعد بعد انحسارها تمارس إلا في أشكال مسرحية جامدة مثل بعض أنواع الكوميدي وقد صارت سمة الواقعية تطلق في كثير

(1) ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر نفسه، ص516.

(2) إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، مصدر سابق ، ص314.

(3) عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مصدر سابق، ص134 .

(4) ماري الياس وحنان قصاب ، مصدر سابق، ص517.

(5) عبد الرزاق الأصفر المذاهب الأدبية لدى العرب، مصدر سابق، ص139.

من الأحيان بمعنى انتقاصي لأنها اعتبرت رديفاً لما يسمى بالمسرح التقليدي والمسرح البرجوازي والمسرح الإيهامي الارسطالي⁽¹⁾.

فالواقعية هي تصوير مبدع للإنسان والطبيعة في صفاتها وأحوالها وتفاعلها مع العناية بالجزئيات والتفصيلات المشتركة للأشياء والأشخاص والحياة اليومية ولو كانت تفصيلات مبتذلة وكل ذلك ضمن الإطار الواقعي المألوف الذي لا يشترط فيه الأمانة والصدق في النسخ بل كان ما يشترط فيه الصدق الفني وبهذا يتحول الكاتب إلى فنان مبدع لا إلى ناسخ أو كاتب تقرير⁽²⁾.

إن المدلول الاصطلاحي للفظ الواقعية كمذهب لا ينفصل انفصالاً كلياً عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع على وفق ذلك تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسرارهِ وإظهار خفاياه وتفسيره ، إذ أنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره وإن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته إلا بريقاً كاذباً أو قشرة ظاهرية ، وبذلك فأن الرجوع إلى تاريخ الفكر البشري والآداب الإنسانية الكبرى نجد أن الواقعية قد كان لها جذورها منذ أقدم الأزمنة وكان العارض قائماً بينها وبين المثالية وكانت كل منهما تمثل وجهة نظر فلسفة خاصة إلى الحياة والإنسان⁽³⁾.

وفي إطار البحث عن مرجعيات المذهب الواقعي نجد أن النقد الحديث قد طرح تساؤلات حول قدرة الواقعية على تحقيق الهدف الذي قامت من أجله وحول كونها توصلت لأن تكون انعكاساً للواقع بشكل فعلي وهذا ما عالجهُ الناقد الروماني (جورج لوكاشي) حيث قارن نموذج الواقعية الذي مثله (بلزاك) بالنموذج الذي مثله واقعية (فلوبير) وبعد ذلك طرحت فكرة أن مقارنة الواقعية تكمن في أنها لم تستطيع أن تكون انعكاساً للواقع وإنما صارت نقلاً جامداً يتجاهل حركة التاريخ والتأثير المتبادل بين الإنسان والمجتمع كما هو الحال في طروحات (برخت) في مسرحه الملحمي فهو حاول يتخطى هذه المفارقة حين اعتبر أن المسرح لا يصور الواقع وإنما يطرح خطاباً حول الواقع بشكل قراءة محدودة له⁽⁴⁾.

فالواقعية لا تبتشر بشيء ولا تدعوا إلى سلوك خاص في الحياة ، فكل هذا بعيد عن طبيعتها ، وإنما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر : فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الأخيار فريسة للأشرار أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة أو إلى التردّي في مأزقها ، فضلاً عن أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع إلى إصلاحه. وأما الشر فقد يأتي في التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية وهي قيم- إن لم تكن واقع- فهي ضرورات خيره لا بد منها لكي لا تترد الإنسانية إلى الهمجية الأولى أو إلى الوحشية الفطرية⁽⁵⁾.

(1) ماري الياس وحنان قصاب، مصدر سابق، ص518.

(2) عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى العرب، مصدر سابق، ص133.

(3) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ب.ت)، ص91-93.

(4) ماري الياس، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص518.

(5) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، مصدر سابق، ص98.

أما الواقعية في علم الجمال فلها معنيان : الأول مذهب من يطلب من الفن أن يعبر عن الصفات الحقيقية لما هو موجود، لا أن يعبر عن الصفات المثالية التي يتخيلها ويبتعد عن الواقع والثاني مرادفتها للطبيعة فهي نزعة فنية تعنى بتمثيل النواح التي تربط الإنسان بالطبيعة⁽¹⁾.

لقد دعى أصحاب المذهب الواقعي إلى تأليف المسرحية على حسب الملحوظات الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعیه وإنسانية بعد الدراسة الواقعية لها فلا بد أن يختار الكاتب مادة تجاربه من مشكلات العصر الاجتماعي وشخصياتهم الأدبية مأخوذة أما من الطبقة الوسطى (البرجوازية) في آفاتھا التي تهدد المجتمع بالأغلال وأما من العمال فيما يعانون من حيف وما ينشدون من إنصاف إذ يتخذ الواقعيون مادة تجاربهم في مسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا ومن أدق أعماق النفس الإنسانية، فهم يصورون الشر والآفات في تجاربهم لتنبیه المجتمع إلى الابتعاد عن مثل تلك التجارب⁽²⁾.

وبذلك أصبحت الواقعية ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالألة الفوتوغرافية، فضلاً عن أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها أو التوجه نحو هذا الحل كما أنها ليست حداثوية الخيال أو الأبراج العاجية ، وإنما هي فلسفة خاصة ترى الحياة من خلال منظار اسود وترى أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببني البشر لا المثالية والتفاؤل⁽³⁾.

وخلاصة القول يجد الباحث أنه على الرغم من تعدد المرجعيات الخاصة بالواقعية إلا أنها ارتبطت في نهاية الأمر بالواقع إذ سعت الواقعية إلى ملاحظة الواقع وتسجيله فهي تلازمه مع الأدب الموضوعي الذي يسعى إلى حل مشاكل الإنسان والمجتمع إذ شكلت حياة عامة الشعب مادة لموضوع الكاتب الواقعي لذلك عدها بعض النقاد مذهب يتناقض مع المثالية.

المحور الثالث: التحولات النفسية للشخصية بحسب طروحات علم النفس.

تعد الشخصية من أكثر الموضوعات إثارة وأهمية خلال التاريخ القديم والمعاصر كونها تغطي مفهوم السلوك الإنساني وجوانبه العديدة والمختلفة، لذا فإن الصفات الجسمانية والخلقية والعقلية والوجدانية وتفاعلاتها وتصارعها مع بعضها لأي إنسان تجعل من معنى الشخصية أشدها تعقيداً لعلم النفس من حيث التركيب والتشخيص⁽⁴⁾، لذا يمكن القول بأن الشخصية منظومة تتكون من عدة جوانب جسمية، فسيولوجية، معرفية، مزاجية، بيئية، اجتماعية، وثقافية متفاعلة، كما نجد هناك أساسين

(1) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص554.

(2) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ، ط5، (بيروت: دار العودة، 1975) ص392-393.

(3) محمد منذور ، الأدب ومذاهبه، مصدر سابق، ص94.

(4) صالح حسن الداھري وآخرون، الشخصية والصحة النفسية، (بغداد: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1999)، ص9 .

هامين في تحديد مفهوم الشخصية وهما المنظومات البنائية والمنظومات الاجتماعية.⁽¹⁾

إن علم النفس الحديث يُعد من العلوم الحديثة نسبياً وترجع بداياته إلى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، حيث استقل علم النفس عن الفلسفة في سنة 1879 على يد (فونت) الألماني عندما انشأ أول مختبر لعلم النفس التجريبي⁽²⁾، حيث ظهر علماء ومدارس رسمت الخطوط الأولى لهذا العلم الحديث ومن هؤلاء الأعلام داروين (1809 – 1822) والذي طرح نظرية التطور والتي كان لها الدور الكبير في تأهيل وإعادة النظر بكثير من الأمور التي تتعلق بتأثير الوراثة والبيئة على الإنسان، أما مندل (1822-1884) صاحب قانون الوراثة والذي يرجع إليه الفضل في تحديد الجينات التي تحمل الخصائص الوراثية للإنسان عن طريق والديه، كذلك فونت (1832-1920) والذي هو الآخر يرجع إليه الفضل لبداية التجريب لعلم النفس، أما سيجموند فرويد (1856-1939) والذي طرح وجود الحياة النفسية اللاشعورية إلى جانب الحياة النفسية الشعورية، ومن طروحات هؤلاء العلماء نشأت مدارس عديدة لعلم النفس منها المدرسة البنيوية لـ(فونت)، والمدرسة السلوكية لـ(واطسن)، والمدرسة الترابطية لـ(جون لوك)، ومدرسة التحليل النفسي لـ(فرويد)، ومدرسة الجشالت ومؤسسيها (كوهلر وكوفكا وماكس فرتيمر) وغيرها من المدارس، وما يهمنا في بحثنا هذا هو المدارس التي تتلائم وشخصيات الكاتب النرويجي (هنريك إبسن) والتي عدت مرجعيات نفسية له من خلال طروحاته التي تعالج الكثير من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ورفضه للواقع الذي تعيشه شخصياته من خلال استهجانه للعديد من مظاهر الزيف والخداع والكذب وعلى لسان شخصه المسرحية.

فضلا عن تحديد أنواع الشخصية كلاً بحسب صفاتها النفسية والسلوكية لكل منها، لذا فإن معظم الناس وفي أي مجتمع يعيشون، يقعون في مجمل خصائصهم الشخصية ضمن الحدود المعرفية للشخصية الطبيعية، ومع ذلك فإنهم يختلفون من حيث بروز صفات وسمات معينة، وإن بروز هذه الصفات والسمات بدرجات متفاوتة مختلفة هو الذي يعطي لتلك الشخصية صفاتها وعلاماتها وخصائصها الاجتماعية الفارقة، ومن هنا وضعت تقسيمات متنوعة للشخصية، حسب ما تمتلك هذه من سمات وصفات متباينة بين هذه وتلك من الشخصيات.⁽³⁾

- الشخصية الانبساطية يكون صاحبها اجتماعياً وأكثر واقعية في تفكيره، معبراً عن ما يمتلك من مشاعر وأحاسيس بحرية، فضلاً عن امتلاكه الرغبة في ممارسة مختلفة الفعاليات، ويكون قليل التأثير بالأحاسيس العاطفية.
- أما الشخصية الانطوائية، حيث يمتاز صاحبها بالابتعاد عن الآخرين، أي يكون غير اجتماعي، مبتعداً عن الواقع المحيط به، لأنه يرى منه عقبة أمامه.

(1) لندا. ل. دافيدوف، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب محمود عمر وآخرون، ط2، (القاهرة: دار ماكجر وهيل للنشر، 1984) ص204.

(2) صالح حسن الداهري وآخرون، مصدر سابق، ص16.

(3) قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1988، ص288.

- أما الشخصية المصابة باضطراب البارنويا أو ما يسمى جنون العظمة، حيث الشخص فيها يكون شكاكاً سفسطائياً معتقداً أن المحيط الاجتماعي ينظر إليه بشيء من السذاجة، ومن خلال ما يمتلك من هذه الشكوك المتلبسة فيه لذا يكون صاحب هذه الشخصية عدائياً .
- وهذا ما ينطبق على صاحب الشخصية المصابة بـ (الشيزيا) وهو الذي يطلق عليه حامل اضطرابات الزور، حيث يكون صاحبها ذات حساسية عالية، فضلاً عن انه يكون عنيداً وقليل العلاقات الاجتماعية .
- أما عندما نتأمل صاحب الشخصية الفصامية (الشيزوفرينية) حيث يكون صاحبها يتسم بالخمول ، فضلاً عن الازدواجية لديه في الرأي وتكون هذه على ثلاثة أنواع (البسيطة والحادة والمزاجية).⁽¹⁾
- أما صاحب الشخصية الشكاكة حيث يكون صاحبها متمتت الرأي، كثير التأمل في تفاصيل الأشياء، لا يآتمن المحيط الذي يعيش فيه حيث لا يختلط مع الآخرين ، يكون كثير التعرض لأشد الانفعالات النفسية .
- أما صاحب الشخصية النرجسية، حيث يكون صاحبها حالماً ذا خيال ليس له وجود من خلال ما ينظر فيه إلى نفسه بنوع من التخميم والمبالغة، لذا فهو يبحث عن ما يثير اهتمام الناس وإعجابهم بما يقدمه من نجاحات .
- ثم نتأمل صاحب الشخصية الهستيرية فان صاحبها يمتاز بالأنانية وحب الذات والظهور والتباهي، فضلاً عن رغبته في الحصول على قدر متميز من عطف الآخرين ورعايتهم له، مبتعداً عن تحمل المسؤولية.⁽²⁾
- أما الشخصية السلبية فان صاحبها يتماشى سلوكه مع الشخصية التي سبقت ، حيث أن صاحبها يكون متصلاً عن تحمل المسؤولية من خلال شعوره بالنقص ، لذا وبطريقة عدائية يريد السيطرة على الآخرين .
- أما الشخصية التسلطية الإلزامية، حيث يمتاز صاحبها بالكمال وبحته عنه من خلال انشغاله في تفاصيل الأشياء، ودقتها فضلاً عن كثرة محاسبتها لنفسه بسبب ما يمتلك من شك يميل إلى الانطواء ومن هنا فانه يكون غير اجتماعي .
- أما الشخصية العدائية (السايكوباتية) يكون صاحبها عدائياً مع المجتمع كثير الاندفاع لا يشعر بالمسؤولية، فضلاً عن انه عندما يوقع حالة من الأذى على الآخرين فانه لا يشعر بالندم لهذه الحالة التي أصابت الناس، فضلاً عن انه يتسم بالعبثية مع عدم النضج العاطفي، بهذا فانه يخرج عن أصول وقواعد المجتمع في كل تصرفاته وسلوكه .
- أما الشخصية القلقة، حيث نلاحظ أن صاحب هذه الشخصية يتسم بالحساسية المفرطة، وذلك من خلال زيادة الانتباه ويكون حذراً مترقباً متهيباً للنتائج التي يتوقعها، لهذا فهو بعيد كل البعد عن تحمل أي نوع من المسؤولية، فضلاً انه

(1) علي كمال، فصام العقل والشيزوفرينيا، ط1، (لندن: دار واسط للدراسات والنشر، 1987)، ص69- ص70 .

(2) أنيس فهمي قلاديوس، السينما والمسرح وأمراض النفس، (مصر: دار المعارف، 1958)، ص175-176 .

- يعمل على ضمان حاضره ومستقبله بما في ذلك عائلته وذلك للوصول إلى مرتبة أعلى ويكون مخلص في عمله، محافظاً على القواعد الاجتماعية⁽¹⁾.
- أما صاحب الشخصية الانفعالية، حيث يمتاز صاحبها بالانفعال وسريع التأثر وعنيف الكلام، لذا فهو يفعل لأبسط الأشياء وأتفهها، حيث أن مسببات هذا الانفعال هو الإرهاق والتعب الجسمي وحتى النفسي.
 - أما صاحب الشخصية المتقلبة أو الدورية ، حيث يكون صاحبها سريع التقلب من سعيد مرح إلى كئيب حزين ، فضلاً عن هيجانه وغضبه عن مواجهة أي شيء يكون عائقاً في تحقيق رغبته⁽²⁾.
 - كذلك هناك شخصيات أخرى منها الشخصية الوسواسية فان صاحب هذه الشخصية تتنابه وساوس تسيطر على تفكيره وتجعل منه غريب الأطوار والسلوك تجاه الآخرين ، كذلك فان الشخصية العاجزة وهي نوع من أنواع الشخصية والتي تتصف بنوع من الفشل وقد يكون عجزاً مزمناً عن الوفاء بمطالب الحياة اليومية .
 - أما الشخصية الإبداعية حيث يكون صاحبها ذا حساسية مفرطة وشديد الانفعال ويكون أحياناً انفعالاً حاداً، فضلاً عن كونه يكون مبتكراً وذلك من خلال الخروج على كل ما هو مألوف من تقاليد وأعراف اجتماعية⁽³⁾.
- ولطالما وظف المسرح بوصفه علاجاً ناجحاً لبعض الأمراض النفسية التي تتعرض لها الشخصية ولعل هذا من شأن النوع الدراما الموسوم (البيسكودراما)^(٤) مما يؤكد للجميع قدرة المسرح أن يعيد إلى الناس صحتهم النفسية وقد يتخذ البعض وسيلة لتشخيص بعض الحالات النفسية الشاذة وعلاجها ، وإنما طبيعة الفن الأصلية هي قدرته على معاونة الإنسان في اكتساب اتزانه النفسي⁽⁴⁾.

(1) علي كمال ، مصدر سابق ، ص 71 .

(2) قاسم حسين صالح، مصدر سابق، ص 295.

(3) علي كمال، مصدر سابق، ص 72.

(٤) تعني حرفياً الدراما النفسية فهي تطلق على شكل من أشكال المعالجة النفسية من خلال التقنيات المسرحية، وعلى استخدام المسرح وسيلة تربوية، وأول من استخدم هذه التسمية هو الطبيب النفسي الروماني(مورينو) 1892-1974، الذي وضع أسس استخدام المسرح في العلاج النفسي في كتابه حول البيسكودراما 1923. للمزيد ينظر: ماري الياس وحنان قصاب ، مصدر سابق، ص 100 .

(4) محمد البسيوني، الفن وتنمية السلوك الاجتماعي، (القاهرة: دار المعارف، 1993)، ص 29.

المحور الرابع: تحول الشخصية في النص المسرحي.

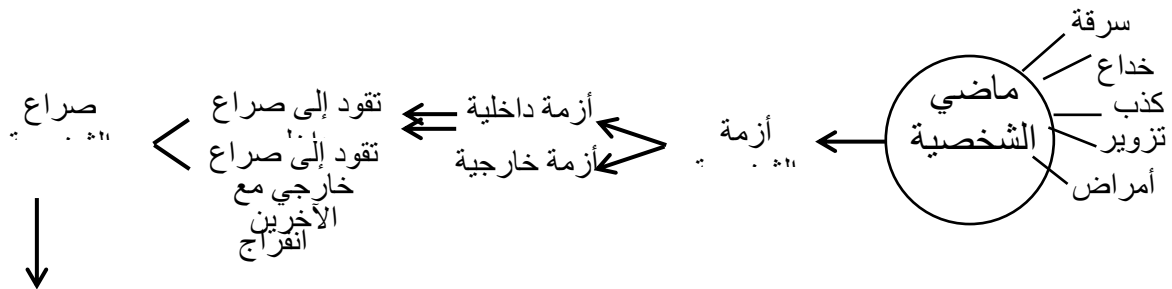
لا يمكن لقارئ الدراما إلا أن يتوقف عند دراما إبسن بشيء من الإدهاش والمتعة فهذا الكاتب له مقدرة عالية على سبر أغوار النفس الإنسانية واستخراج كنهها ومن ثم تصويرها تصويراً إبداعياً في مسرحياته.

يتضح للقارئ في كثير من مسرحيات إبسن أن الماضي نقطة أساسية في الفعل المأساوي للشخصيات فكل من الشخصيات التراجيدية عند إبسن قد أقدمت على فعل يشكل إثمًا خلقياً تحاول الشخصية أن تخفيه عن حولها حتى لا يكتشف أمرها.

ونقطة الشك والبحث عن الحقيقة هي النقطة الأساسية التي تؤدي إلى مأساة الشخصية الإبسنية. فالماضي ينطوي على فعل لا أخلاقي كما في حالة (نورا) و(مسز الفينج) و(ريبيكا) و(بوركممان) و(سولنس). هذا الفعل أقدمت هذه الشخصيات عليه عن جهل بالنتائج التي ستؤدي إلى المأساة ، فتزوير (نورا) للشيك إثم خلقي يؤدي إلى مأساتها حين تصطدم بالحقيقة المرة التي تعانيها. و(بوركممان) يشكل ماضيه حجر الزاوية في مأساته ، وقد يكون طموحه هو الذي ساقه إلى المأساة والهروب من المجتمع والناس حتى من زوجته ليعزل نفسه في الطابق العلوي لمنزله، و(ريبيكا) ذات الماضي المجهول حين أقدمت على التخلص من (بيتا) وهكذا يصبح الفعل الدرامي عند إبسن هو تصوير النتائج المأساوية لهذا الفعل .

والإثم الجمالي الذي يفرض على الشخصية بعامل الوراثة يسهم أيضاً في مأساة الشخصية حين تتوارث مرضاً خبيثاً، كما في حالة (اوزفولد)، أو عادات وتقاليد وقيم بالية كما في حالة (روزمر).

يقول (كيركجارد) ، وتحاول الشخصيات التستر عليه فتعيش فيه بذور مأساتها . وعلى وفق ذلك فإن صفة الماضي هو لب المأساة من شخصيات إبسن. كما هو موضح في الترسيمة الآتية :



وشخصيات (إبسن) على الرغم من تنوعها إلا أنها تدعوا إلى الثورة ضد حقائق المجتمع والتقاليد والعادات والزييف ، تنادي بضمها يعوقها شخصيات إنسانية لها حقوق وعليها واجبات. وهي بذلك كأنها تنادي بإعدام الإثم الجمالي الذي يتمثل في القيم والعادات الزائفة أو الأمراض الخبيثة. والشخصية التي تضعف لابد أنها تجد

نفسها في موقف لا تحسد عليه، وفي ذلك يقول احد الباحثين المعاصرين: " الإنسان الإِبْسَنِي تحركه طبيعته الثائرة ونظرته الأخلاقية وإحساسه بالمسؤولية" (1).

ومما لا ريب فيه أن (إِبْسَن) قبل أن يصور شخصياته كان يشعر بأحاسيسها وأمانيتها وعذاباتها، إذ يشير (ايجن فريدل) في هذا الخصوص: " يخيل لنا أن شخصيات إِبْسَن كانت تردد عليه من مكان ما، وتمكث في مسرحياته بعض الوقت ثم تتركها لتعود من حيث جاءت" (2).

لقد أكدَّ (إِبْسَن) في إقامة مسرحياته على مشكلة معينة فردية أو اجتماعية، وهو مولع بتقديم المشكلات وتشخيصها وتحليلها. ولكنه يفضل أن لا يطرح لقراره أي حل. ولعل سر عبقريته في جمعه للعابر والثابت في آن واحد، إذ انه يعالج المساوئ الاجتماعية والعجز الظاهر في الحياة المعاصرة والمعتقدات البالية من دينية وسياسية واجتماعية. ولكنه في الوقت نفسه كان يصل هذه الموضوعات المتعلقة بمرحلة معينة من التطور الاجتماعي بالقضايا الكبرى الثابتة للوجود الإنساني، يقول (إِبْسَن): " أن الأفكار تتطلب مضموناً جديداً وتفسيراً جديداً، فالحرية والمساواة والإخاء لم تعد هي الأشياء نفسها التي كانت في عهد المقصلة المباركة، وهذا ما لا يريد السياسيون أن يفهموه، ولذلك فاني اشعر بالكراهية نحوهم. إن الشعب يريد ثورات متخصصة، فقط، ثورات بالمعنى الخارجي وبالمعنى السياسي وما شابه... ولكن هذه مجرد ترهات. إن ما نحن بحاجة إليه هو ثورة للروح الإنسانية" (3).

اتخذ الصراع عند الإنسان أشكالاً متعددة منذ نشأته الأولى فهو كان ضد قوى طبيعية وذاتية وروحية، إذ سعى الإنسان إلى الصراع من اجل عقد توازن مع الطبيعة ومع نفسه.

والصراع مفهوم عام يفترض علاقة صُدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر من الشخصيات وهو أساس لمبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، فضلاً عن كونه موجود ضمن الذات البشرية. لذلك فان الصراع بات جوهر أي عمل درامي فهو يصور تصادم في الإرادات بين قوتين متعارضتين مختلفتين في الرأي والتصرف ولا بد أن يكون الصراع معقولاً ويجعل من المتلقي أكثر تشوقاً وتتبعاً بخيوطه.

وقد تعرض المصطلح إلى تسميات عدة في النوع، نذكر منها ما ذهب إليه (الارديسي نيكول) في كتابه (علم المسرحية) بان هناك نوعين من الصراع هو الصراع الخارجي وهو الذي يتم بين الفرد والمجتمع أو بين فردين أو بين الجنس الآخر. والصراع الداخلي وهو صراع بين وهمين متخيلين (4).

-
- (1) علي مصطفى أمين، بين إبسن وتشيكوف، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت)، ص 95.
 (2) محمد شاهين الجوهري، هنريك إبسن رائد المسرح الحديث، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت) ص 73 .
 (3) لكينيت بروكسي، روائع التراجيديا في الغرب، تر:محمود السمرة، (بيروت: دار الكتاب العربي، 1964)، ص 224.
 (4) الارديسي نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مراجعة : علي فهمي، (القاهرة: المطبعة النموذجية، 1985). ص 141-142 .

- أما (ماري الياس) فتري أن الصراع يتخذ أشكالاً متعددة منها:
1. صراع خارجي: مبني على تنافس بين شخصيتين لأسباب عاطفية، اقتصادية، سياسية. ولعل هذا النوع من الصراع يشكل القاعدة التي تبنى عليها الحكمة في الكوميديا والميلودراما.
 2. صراع داخلي: وهو مبني على تناقض من روايتين للعالم.
 3. صراع وجداني: وهو نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة ويعبر عنه على مستوى الخطاب في المونولوج أو بالصمت.
 4. صراع ميتافيزيقي: بين الإنسان وقوة ما غيبية، حيث يكون صراع الشخصيات مع مبدأ أخلاقي سبباً لتحريك الفعل الدرامي (1).
- كما حرر (اجري) الصراع بأربعة أنواع كما في الآتي:
1. صراع راكد (بطئ الحركة والتأثير).
 2. صراع متوثب (يحدث بلا تدرج).
 3. صراع صاعد مؤثر (متدرج).
 4. صراع راهص (على وشك النشوب) (2).
- ويرى (إبراهيم فتحي) أن هناك عدة أنواع للصراع:
1. الصراع البدائي الأولي بين الإنسان والعالم الطبيعي: وهو يمثل الإنسان في مواجهة قوى الطبيعة مثل المصاعب والمخاطر التي يواجهها المستكشفون والملاحون ورواد الفضاء.
 2. الصراع السيكولوجي: هو الصراع داخل النفس بين الرغبات داخل الشخصية وفي هذا النوع قد تكون القوى الخارجية مهمة.
 3. الصراع الاجتماعي: وهو صراع الشخصية الرئيسة ضد مجتمع ما أو بين إنسان وإنسان (3).
- ويمكن أن يكون الصراع في المسرح صراعاً خارجياً مجسداً على خشبة المسرح، أو يكون صراعاً داخلياً تعيشه الشخصية وتعبّر عنه بأشكال مختلفة منها الكلام. والخاتمة في كثير من الأنواع المسرحية هي حل للصراع أو الصراعات وذلك تبعاً للقواعد الكلاسيكية التي يفترض أن تعطي هذه الخاتمة أيضاً معلومات عن مصير كل الشخصيات (4).
- والصراع في مسرح (إيسن) نوعان أولهما صراع داخلي نفسي والآخر صراع خارجي مع الآخر ضد مجتمعه، وفي ذلك تقول (ميوريل برادبورك): "كان اهتمام إيسن ينصب حول ذلك الصراع الروحي الذي ينبع من شخصيات حيوية من طراز براند، ونورا، وسولنس ويتسبب في جلب الضياع والدمار إلى اقرب

(1) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 290.

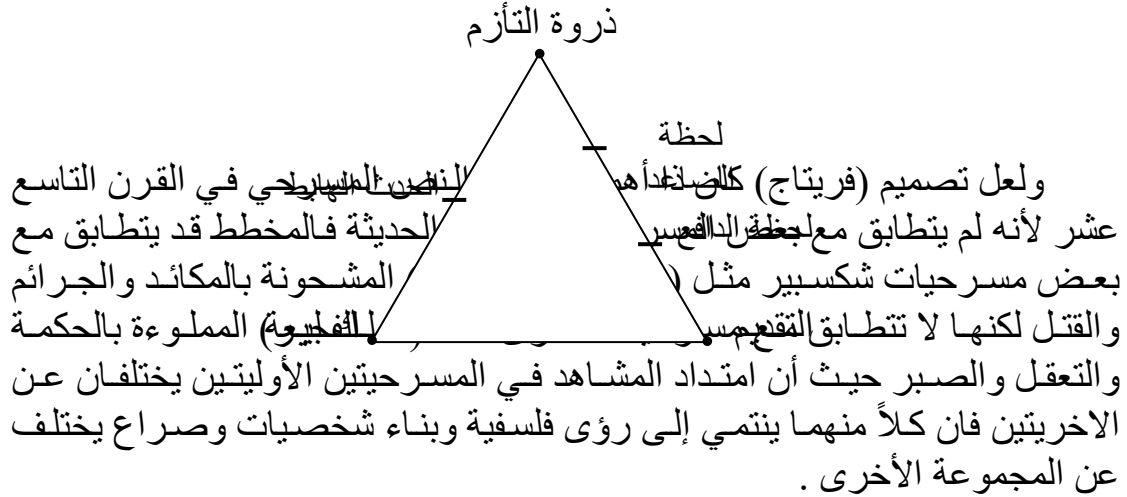
(2) لاجوس اجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1956)، ص 242.

(3) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، (بيروت: لبنان، دب)، ص 222-223.

(4) ماري الياس وحنان قصاب، مصدر سابق، ص 290.

المقربين إليهم ذلك الصراع الذي يمنحهم القوة ، وفي الوقت نفسه يحرمهم الراحة والسلام ، وكأنهم في ذلك قد ولدوا للسيطرة على الآخرين والإحاطة بمصائر اعز الأحياء . سواء بسبب سطوتهم الخارقة أو بسبب الظروف المحيطة بهم ومن هنا كان إبسن ينظر إلى البشرية باعتبارها فريسة بيد القدر " (1) .

وهنا يجب الإشارة إلى أهمية تصميم الناقد الألماني جوستاف فريتاج (1816-1895) المثلث الشكل، في تحول الشخصية في نصوص إبسن المسرحية إذ تصور فريتاج أن البناء التقليدي لأي مأساة تقليدية يتكون من خمسة فصول كما هو موضح في الشكل الآتي: (2)



ويضيف (الزبيدي) في هذا الخصوص أن اتساق العنف الدرامي في مشاهد العنف والقتل في بناء الشخصيات في (ماكبث) و(عطيل) يختلف عن ما موجود من تطور عقلائي في (الملك لير). (3)

ولا شك أن صراع (نورا) كان صراعاً داخلياً في تردها بالكشف عن الحقيقة ومحاولتها أن تحيا حياتها بسعادة دون أن تفكر بالموضوع ولكنها عاشت الصراع الخارجي حيث تحدث زوجها وواجهته معبرة عن رأيها بصراحة، لتقف بعد ذلك في صراع ضد المجتمع والتقاليد والعادات الموروثة. بمعنى أن الصراع أصبح داخلياً وخارجياً في آن واحد. و(ريبكا) تقف وقفة مشابهة حين تتحدى المجتمع وترفض عاداته وتقاليده. حتى أنها تنجح في أن تسيطر على (روزمز) ليقف في جانبها في صراعها الخارجي ضد المجتمع ، لكن هناك أيضاً صراعاً داخلياً نتيجة ما تحاول (ريبكا) أن تخفيه من آثام ارتكبتها بإرادتها أو ارتكبتها ضدها والدها غير الشرعي.

(1) ميوريل براد بورك ، مصدر سابق ، ص159 .

(2) Macwan, Alias J. Fretag's Technique of the Drama, New York Benjamin Blam . 1968 , P.115 .

نقلاً عن حميد علي حسون الزبيدي، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية ، ص121 .

(3) حميد علي حسون الزبيدي ، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1998 ، ص121 .

ولحظة الاكتشاف والتحول في موقف الشخصية الإِبسنية يأتي نتيجة لتفهمها الواقع الذي تعيش فيه وتحسه وتزايد صراعاها ضد نفسها أو ضد من حولها فيؤدي إلى مأساتها، حاول (إِبسن) في مسرحه أن يكون مصوراً فوتوغرافياً للواقع الذي يعيشه الإنسان الأوروبي في ذلك الوقت ، حيث انه أولى المشكلات التي كان يعانيها الأوروبيون ولاسيما المرأة في مسرحه. وتحرك الشخصية داخل النص الإِبسنى يقوده عوامل ذاتية خاصة بالشخصية وعوامل خارجية تفرض على الشخصية التحرر من وضعها .

إن تحول الشخصية المسرحية داخل النص الإِبسنى يكون على مستويين ، المستوى الأول تحول ذاتي حيث أن الشخصية تشعر بأنها في وضع يوجب عليها التحرك وإلا فأنها ستكون عرضة للضغط الداخلي . فشخصية (نورا) تتحرك داخلياً عن طريق شعورها بأزمة من جراء موقف زوجها الراض لسلوكلها وبذلك شعرت بان شخصيتها ستكون شخصية مأزومة إلا إذا تحركت على المستوى الداخلي والإقدام على التحرك الخارجي .

أما المستوى الثاني من التحول فان الشخصية تشعر بان حراكها الذاتي (الداخلي) لا يفضي إلى شيء إلا إذا تفاعلت مع الشخصيات الأخرى ومن ثم حراكها داخل النسق الجمعي للشخصيات ، كما هو موضح في الترسمة الآتية:



فشخصيات (إِبسن) لاسيما الشخصيات النسائية منها تشعر دائماً بان التحول هو السبيل الحقيقي للخروج من أزماتها ومشكلاتها، ولذلك تقوم هذه الشخصيات على فعل خارجي وهذا الفعل سواء أكان سلبياً (خنوع ورضوخ) كما في شخصية (مسز الفينج) ، أو تحرك و ثورة على التقاليد والأعراف كما في شخصية (نورا) ويكون الحال في كلا الأمرين تحول من حال إلى حال .

ويخلص الباحث إلى أن مفهوم التحول امتلك خصوصيته بوصفه ظاهر نفسية واجتماعية ارتبطت بالوجود الإنساني في الحياة ، فضلاً عن كونه المبدأ الأساس للنشاط الإنساني في الكون القائم على التغير والحركة ، لاسيما أن النشاط الدرامي هو مظهر من مظاهر السلوك الإنساني والذي يقع ضمن دائرة اختصاص علم النفس .

أولاً: مجتمع البحث Population of The Research .

اشتمل مجتمع البحث الأصلي على (23) نصاً مسرحياً، كتبت في أماكن متعددة داخل النرويج وخارجها في (أوروبا) للحقبة من (1850-1899) ينظر ملحق (1) .

ثانياً : عينة البحث Sample of The Research .

- لجأ الباحث إلى الطريقة العشوائية في اختبار عينة بحثه والتي بلغ عددها (6) نصوص مسرحية، ينظر ملحق (2) لصلتها بهدف البحث. ولكون المجتمع متجانس باعتباره يعود لنفس الكاتب، وقد تم اختيار عينة بحثه وفقاً للمسوغات الآتية :
1. منحت النصوص المسرحية التي تم اختيارها للباحث فرصة الإحاطة بتأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على شخصيات أبسن المسرحية ، بوصفها مرتكزاً أساسياً وفاعلاً تشكلت منه هذه الشخصيات .
 2. تم اختيار النصوص المسرحية التي تغطي الحقبة الزمنية التي كُتبت فيها تلك النصوص.
 3. اختيار النصوص المسرحية التي تمزج بين الواقعية والرمزية في مسرحيات أبسن .

ثالثاً: أداة البحث Instrument of The Research

سعى الباحث إلى بناء أداة لتحقيق هدف البحث وذلك للتعرف على تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص ابسن المسرحية ، ونظراً لعدم توفر أداة جاهزة يُعتمد عليها بالتحليل فقد قام الباحث ببناء الأداة الحالية حيث أن الباحث استخدم طريقة تحليل المحتوى كطريقة لبحثه⁽¹⁾ .

وقد اعتمد الباحث في بناء أداة البحث على الخطوات التالية:

1. الاطلاع على الدراسات والأدبيات ذات العلاقة المباشرة بموضوع البحث.
2. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.
3. إجراء المقابلات مع بعض الأساتذة المختصين وذوي الخبرة حيث تمت محاورتهم في موضوع البحث الحالي وتسجيل الملاحظات التي في ضوءها تم اعتماد بناء فقرات الأداة بصيغتها الحالية. (•)

صدق الأداة :

بعد بناء الأداة بصيغتها الحالية، ولغرض التأكد من صلاحيتها لتحليل محتوى النصوص المسرحية ، قام الباحث بعرضها على مجموعة من الخبراء (••) في مجال الفنون المسرحية ، وقد قام بإجراء بعض التغييرات على الأداة وذلك وفق طروحاتهم حيث حذف بعض الفقرات التي لم تحصل على نسبة 60 % . وقد بلغت نسبة صدق الأداة على 80% ، وتعتبر نسبة اتفاق عالية بين الخبراء على فقرات الاستمارة وصلاحيتها لقياس الظاهرة المنشودة.

العينة الاستطلاعية للبحث:

لغرض التأكد من اشتغال أداة البحث وتحقيق أهدافه قام الباحث بإخضاع نص مسرحيتين للتحليل وهما نص مسرحية البطة البرية ومسرحية أعمدة المجتمع لهنريك ابسن . حيث وجد الباحث صلاحية الأداة لتحقيق أهداف البحث.

(1) ينظر : عبد العالي محمد السلطان وخلف النصار ، مقدمة في منهجية تحليل المحتوى ، ط1 ، بغداد ، مركز البحوث التجريبية والنفسية ، 1987 ، ص 11-12 .

(•) ينظر ملحق رقم (3)

(••) أسماء الخبراء الذين قاموا بتقويم أداة البحث والتسلسل حسب اللقب العلمي :

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	الاختصاص	الكلية
1	عقيل جعفر	أ.م.د	فنون مسرحية / أزياء	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل
2	هدى هاشم	أ.م.د	فنون مسرحية/مسرح طفل	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل
3	محمد أبو خضير	أ.م.د	فنون مسرحية/نقد مسرحي	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل
4	مراد يوسف علوان	أ.م.د	طرق تدريس / علم نفس	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل
5	علي محمد هادي الربيعي	م.د	فنون مسرحية/تمثيل	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل
6	محمد فضيل شناوة	م.د	فنون مسرحية / تمثيل	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل
7	أياد كاظم السلامي	م.د	فنون مسرحية /تمثيل	كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل

ثبات الأداة :

لتحقيق الموضوعية في عملية التحليل سعى الباحث للتأكد من ثبات الأداة وفق الطريقتين الآتيتين :-

1. الاتفاق بين المحللين والباحث، ويعني أن يتوصل محللان أو أكثر بشكل منفرد إلى النتائج نفسها عند استخدام قواعد التحليل وخطواته و الإجراءات والمحتوى والمحلل والأداة ذاتها .

2. اتفاق الباحث نفسه عبر الزمن وكانت المدة أسبوعين وبعد حساب معامل الاتفاق بين تحليل الباحث عبر الزمن كانت النسبة 85% .

أما بالنسبة لاتفاق الباحث مع المحلل الأول •

فكانت 81 % .

ونسبة اتفاق الباحث مع المحلل الثاني •

فكانت 80 % .

الوسائل الإحصائية :

1. معادلة كوبر لاستخراج صدق الأداة :

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق} + \text{عدد مرات الاتفاق}} \times 100 .$$

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات الاتفاق

2. معادلة سكوت لاستخراج ثبات الأداة : -

$$\text{معامل الثبات} = \frac{\text{نسبة المتفقين} - \text{نسبة عدم المتفقين}}{1 - \text{نسبة غير المتفقين}} \times 100 .$$

1- نسبة غير المتفقين

رابعاً: منهجية البحث Methodology

اتبع الباحث في تحليل عينة بحثه المنهج التحليلي الوصفي أثناء متابعة التأثيرات الفكرية والاجتماعية لشخصيات (إيسن) المسرحية لتلك العينات وهذا يتلاءم مع ما يرمي إليه البحث.

(•) علي محمد هادي ، م.د.

(•) أياد كاظم السلامي ، م.د.

خامساً: تحليل العينات :Analysis of The Samples:

1879

النص الأول: مسرحية (بيت الدمية) (٥)

بعد أن أيقنت (نورا) أن وجودها في هذا البيت أشبه بخيال المآته وإنها لا تمتلك القدرة على اتخاذ قرار تتور على واقعها المر هذا لتحطيم هذه الدمية في داخلها ، باحثة عن الإنسانية الزوجة في داخلها لتكون مشرعة لقانون مساواة المرأة بالرجل في كل الميادين لتتورد على نفسها أولاً وعلى زوجها ثانياً وعلى المجتمع ثالثاً فتجلس أمام الزوج وتطرح معه كل المشاكل لتتحمل عبء الحياة كي تثبت له إنها قادرة على تحمل المسؤولية كاملة كما يفعل هو نفسه (الزوج) ولتكون هي الأولى لإدارة شؤون البيت .

تكتنف مسرحية بيت الدمية الكثير من التأثيرات الفكرية والاجتماعية، وربما في هذه المسرحية تكون للتأثيرات الاجتماعية الأثر الطاعي كونها تدور حول موقف المرأة إزاء قضايا اجتماعية تمر بها الأسرة داخل المجتمع وهذا يترك أثراً نفسياً عميقاً عند الشخصيات الرئيسة والمتمردة على الواقع الاجتماعي السائد.

لقد سعى (إبسن) بشكل حثيث ليؤكد أن مفاهيم الحرية واتخاذ القرار والتورد على الواقع الاجتماعي السائد والانفلات من الأطر والتقاليد البالية ينبغي لها أن تأخذ فضاءً واسعاً وأفقا مترامية في الخطاب المسرحي ، إن نظرة دقيقة وفاحصة لمسرحية بيت الدمية نجد أن (إبسن) أراد أن يسقط مفاهيمه هذه في شخصية (نورا) فنجدها تتخذ قراراتها بتحدٍ كبير وثقة في النفس بلا رجعة، وهي تحاول أن لا تؤاخذ حول شيء تقوم به، فهي امرأة مكتملة الجوانب في الأسرة وخارجها تقوم بواجباتها على أكمل وجه وذلك يتم عن دراية، وشخصية واثقة مع تلك الخصال وتبدو (نورا) غير مبالية بشيء وكأنها نزقة لا تأبه بشيء وهو الجانب الآخر من شخصيتها.

نورا : وليس في مقدورنا الآن يا تورفالد أن تخفف قيود الصرف بعض الشيء هه ؟ بعض الشيء ؟ سوف تنال مرتباً ضخماً وتقبض أكداً من المال .

هيلمر : نعم ، في أول العام الجديد ، ثم لابد من مرور ثلاثة أشهر قبل أن اقبض أول مرتب لي .

نورا : أوه ، تستطيع أن تقترض إلى أن تصرف مرتبك .

هيلمر : نورا سذاجة وعبط . لنفرض أنني اقترضت اليوم خمسين جنيهاً، وإنك بددت المبلغ بأكمله ...

نورا : أوه لا تقل مثل هذه الأشياء المفزعة .

هيلمر : ومع ذلك فلنفرض أن شيئاً من هذا القبيل حدث فماذا يكون العمل؟

نورا : لو حدث ذلك فلا أظن أنني سأبالي وقتها إن كنت مدينة بالمال أم لا .

هيلمر : صحيح ، ولكن ماذا يكون شأن أصحاب تلك الديون ؟

(٥) هنريك إبسن، مسرحية بيت الدمية، تر: كامل يوسف، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، 2007)، ص18-103. ستتم الإشارة مستقبلاً إلى رقم الصفحة في المتن بخصوص هذه المسرحية وسوف يعتمد الباحث النهج نفسه مع باقي المسرحيات.

نورا : أصحاب الديون ؟ ومن يبالي بأمرهم في ظرف كهذا ؟ لن اهتم وقتها حتى ولا بالتعرف على ملامحهم ، (ص18-19)

وبعد هذا يواجهنا أول التأثيرات التي تطرأ على الشخصية الرئيسة (نورا) في مسرحية "بيت الدمية" وذلك من خلال حوار (لندا) مع (نورا).
لندا : حقاً ؟ ماذا حدث ؟

نورا : تصوري أن زوجي عين مديراً للبنك.

لندا : زوجك ! يا للحظ السعيد . (ص25)

هذا التغيير الذي حصل بفعل تعرض الشخصية الرئيسة لمواقف اقتصادية واجتماعية، لأنه نقل صاحبه من منزلة اجتماعية إلى منزلة ارفع مستوى من موظف بسيط إلى (مدير بنك) وهذا له أثره الاجتماعي على (نورا) حيث أصبحت أكثر وجاهة في المجتمع وأكثر استرخاء، وهذا يمكن أن نعدّه تغييراً اجتماعياً من خلال تعرض (نورا) إلى موقف اقتصادي فبعد التقدير والقيود على المصروف العام للبيت هنا يمكن إزالة بعض القيود، ومن ثم فهو تغير كون الحالة الاقتصادية الجيدة يمكن أن تؤثر ايجابياً على ذات الشخص .

في مسرحية (بيت الدمية) عملت التغييرات الفكرية والاجتماعية الايجابية عملاً سلبياً وهذا متأت من سلوكيات (نورا) الشخصية الرئيسة الزائدة في الثقة هذا من جانب والجانب الآخر المطامح التي لا تحدّها حدود، نعم هي قوية الشخصية وثابتة القرار لكن هذا جاء عبر سلوكيات الشخصية اللامنضبطة رغم أنها تحمل مبررات هذا السلوك فقد قامت بتزوير القرض التي استدانته من (كروجشتاد)، مبررة ذلك أنها تريد إنقاذ حياة زوجها الذي كان مريضاً وهي غير مبالية بنتائج هذه الفعلة وتقصياً للتأثيرات الفكرية والاجتماعية نجد أن ثمة تغير يفاجئنا عبر حوارها التالي مع (كروجشتاد).

نورا : بأي حق تسألني يا سيد كروجشتاد، وأنت لا تعدو كونك موظفاً صغيراً تحت أمرة زوجي ؟ وعلى أية حال مادمت قد وجهت السؤال فلن تعدم الجواب نعم سوف تلتحق مدام لندا بالعمل في البنك والفضل في تعيينها يرجع إلى وساطتي أنا ، إذا كان يهمك أن تعرف ذلك ، (ص40) .

وبعد هذا يقوم (كروجشتاد) بمفاجئتها بتزويرها للقرض، وما هي نتائجها وهنا نحصل على التغييرات الفكرية والاجتماعية المؤثرة في محيط ذات الشخصية .. انه أي (كروجشتاد) يقوم بتهديدها إذا فصل من وظيفته وتقوم هي بالتواءاتها وطرقها المنحرفة والمراوغة المعهودة، لكن هذا لا ينهيها من تهديدها ، وهنا تُحاصر (نورا) الأمر الذي جعلها تكذب بعد خروجه ورؤية زوجها لـ(كروجشتاد) وهو يخرج حيث أنكرت انه موجود وبعدها ورغم مراوغتها ، اعترفت بوجوده، لكن ورغم هذا لم تخبر زوجها بحقيقة ما دار بينها. إن أهم أسباب التغييرات جاءت بسبب طيشها وعدم حسابها الدقيق للأمور والنتائج فقد استمرت في لا مبالاتها حتى لحظة مواجهة (كروجشتاد) لها بالتزوير فقد قامت بتزوير توقيع أبائها بعد ثلاثة أيام من وفاته :

نورا : أي تناقض ؟ لست ادري.
كروجشتاد : هذا التناقض يا مدام هيلمير، يتلخص في أن أباك وقع على الكمبيالة بعد ثلاثة أيام من وفاته.

نورا : ماذا تعني ؟ لست افهم.
كروجشتاد : لقد توفي أبوك في التاسع والعشرين من شهر سبتمبر ، ولكن الوثيقة تقول انه ذيل توقيعه بتاريخ 2 أكتوبر وهو تناقض لا يستقيم مع المنطق، ألا توافقيني على ذلك؟ (نورا تلتزم الصمت) وما يلفت النظر أن التاريخ لم يكتب بخط أبيك وإنما بخط مألوف لدي اعرف صاحبه، وهذه مسألة لا يمكن تبريرها على أي حال ، فمن الجائز أن يكون أبوك نسي كتابة التاريخ سهواً ، فوضعه شخص آخر لم يكن قد بلغه خبر الوفاة ، ولا ضرر في ذلك كل ما يهم هو توقيع في حد ذاته وأضنه صحيحاً يا مدام هيلمير، أليس كذلك ؟ انه والدك الذي كتب التوقيع بخط يده على هذه الكمبيالة أليس كذلك ؟

نورا : كلا أنا التي كتبت توقيع والدي .
كروجشتاد : أتدركين خطورة هذا الاعتراف ؟ (ص44).
تشتغل الشخصية الرئيسة وفق مجموعة التي تطرأ عليها بناءً على الظروف التي وضعها الكاتب وأحاط بها شخصياته الرئيسة.

الآن يمكن للباحث من خلال ما مضى من تأثيرات جرت ضمن سياق الأحداث المتوافرة أن يحدد صفات ومزايا الشخصية الرئيسة (نورا)، فهي امرأة قوية ذات ثقة بالنفس قادرة على صنع الأحداث بنفسها، ويُقصد التغيرات التي تريد أن تضع هي نفسها فيها أو داخلها لكنها لا تحسب لنتائجها أي حساب، إن هذه المرأة لديها معالجات للأمور اللحظية الآنية وحلول مشاكلها تتأتى وفق ما ترسمه في اللحظة ذاتها، فهي تريد الوصول لمآربها دون النظر إلى الوسيلة التي يمكن أن تكون الواسطة لتلك المآرب، المهم أن تصل لغاياتها. ويبدو هذا واضحاً في حوار زوجها عند حديثهم عن (كروجشتاد) بعد خروجه :

هيلمير : افهميني أن وساطتك من اجله هي في حد ذاتها سبب قوي يحملني على ألا أبقيه في منصبه، فجميع موظفي البنك يعلمون أنني اعترم فصل كروجشتاد فهل تريدون أن تنطلق الشائعات بان المدير الجديد تحول عن رأيه تحت ضغط زوجته؟

نورا : وماذا في ذلك ؟
هيلمير : طبعاً .. ماذا يهمك مادمت تحققين مآربك؟ لا يصح أن يصل بك الغناد إلى هذا الحد لا يرضيك أن اظهر أمام موظفي بمظهر مزر، أو أن يقال إنني رجل ضعيف الإرادة سهل الانقياد، مستحيل يا عزيزي. (ص58)

تكن في شخصية (نورا) أوجه متعددة ، وهذا ما يشكل صيرورتها وتكونها، لاسيما التعدد في الوجه، فهي شخصية متقلبة بين الحين والآخر، فهي أكثر من امرأة وليست امرأة واحدة، فمع زوجها نلاحظ أنها متعددة بين امرأة متمسكة، ومرة ثائرة، ومرة معاندة، كون التغيرات ناشئة من جزئيات. أي من تغير كلي يشكله جزئيات متعددة هي تلك الأوجه التي تقود إلى تغير أساسي، مثلاً علاقتها بـ(لندا)

و(كروجشتاد) ثم مع زوجها(هيلمر) فهي تجعل من مآربها المتعددة وكأنها تبدو للآخر بسيطة ساذجة لا أهمية لها كي تسهل من عملية مرورها ولكنها بالمقابل من الأهمية بالنسبة لها لأنها تمثل تشكّلها النفسي.

بعد ذلك تنتقل بنا الأحداث باتجاه التصعيد وهذا التصعيد بداية للارزمة الحقيقية الذي يشتمل على قرارات مصيرية تدفع الشخصيات الرئيسة أما باتجاه السلب أو الإيجاب، ويكمن هذا عندما يأتي (كروجشتاد) حاملاً خطاباً لزوج نورا (هيلمر) بعد أن قام الأخير بطرده من وظيفته كونه موظفاً يعمل لديه كمروّوس وتبدأ المواجهة التي تعصف بذات(نورا) وهي تخاف من عواقب الأمور شيئاً فشيئاً مما جعلها شخصية قلقة رغم عدم حسابها لذلك سابقاً لكن الحال بدأت تسوء و(كروجشتاد) يحاول الانتقام انه أمر يؤدي إلى أزمات نفسية تعصف بـ(نورا)، على الرغم من أنها تمتلك مجموعة من الحيل والمراوغات وهذا ما يطلق عليه علماء النفس بالشخصية المراوغة أو المخادعة، أنها واثقة من نفسها في الوصول إلى مآربها وتحقيق أهدافها مهما كلفها الأمر من تضحيات .

ثم ننتقل إلى تغير آخر يتأطر ضمن سلوكياتها وقد اتفقت مع (لندا) على اخذ الخطاب الذي وضعه (كروجشتاد) من صندوق البريد لتقوم بمساعدة (لندا) بأخذه دون أن يراه زوجها. وحتى نهاية الفصل الثاني وفي نهايته نجدها أكثر ضعفاً وأقل شكيمة مما بدت عليه أول الأمر وبداية المسرحية، لقد حوصرت وبدأت تتصرف على هذا الأساس، أي لا بد لها أن تجد حلاً:

نورا : لن تفهمي مرادي ، اسبقيني إلى العشاء وسألق بك حالاً، سبع ساعات حتى منتصف الليل، ثم أربع وعشرون ساعة حتى منتصف الليل التالي، عندما تنفض الحفلة، أربع وعشرون وسبع؟ إحدى وثلاثون ساعة هي كل ما بقي من الحياة . (ص77).

وباستمرار تتبع على التغيرات التي تعصف بالشخصية الدرامية لدى (إبسن) نصل هنا إلى تحول الذروة، وهي اللحظة المصيرية التي تنقلب فيها الأمور رأساً على عقب، وفي مسرحية (بيت الدمية) نجد هذه اللحظة تظهر لحظة مواجهة (هيلمر) لزوجته (نورا) بسر الخطاب، وهو ربما يقصد شيئاً آخر غير الذي يدور في خلد زوجته ربما لأن هذا يحدث دائماً في كثير من الأعمال لكنه لم يظهر هنا حتى اللحظة.

هيلمر : نورا!

نورا : (تصرخ) آه

هيلمر : ما هذا ؟ أتعرفين ما في هذا الخطاب

نورا : نعم اعرف .. دعني اذهب .. دعني اخرج

هيلمر : إلى أين ؟

نورا : لن تنقذني ياتورفالد.

هيلمر: صحيح؟أصحيح ما تطالعه عينا في هذا الخطاب؟ لا، لا مستحيل أن يكون صحيحاً

نورا : بل هو الحقيقة لقد أحببتك أكثر من أي شيء في الوجود.

هيلمر : أوه .. دعينا من الحجج السخيفة

نورا : تورفالد.

هيلمر : أيتها التعيسة .. ماذا فعلت ؟

نورا : دعني اذهب لن أجعلك تتألم بسببي لن أجعلك تتحمل التبعة . (ص92) .

يتضح للباحث أن هذا التغير يقابله عند فريتياج (مثلث فريتياج) ما اسماء بالذروة التي جعلها في قمة المثلث المعروف ، والذروة خطوة حاسمة يأتي بعدها (الحدث النازل) .

إن عامل المواجهة الذي حدث بين (هيلمر) و(نورا) جعلها تفصح عن قرارها الذي قرّره قبل إحدى وثلاثين ساعة بأنها ستغادر كل شيء وتبتعد وهو متأثّر من تعرضها لمواقف اجتماعية عصفت بها.

لقد أحدثت المسرحية ثورة ليس على التقاليد المألوفة لدى المجتمع النرويجي حسب بل الأوربي ولكن هذه الثورة انقلبت بالضد إذ وقف النقد بوجه شخصية (نورا) بسبب ما انطوى عليه سلوكها المرفوض اجتماعياً.

لقد استمرت التأثيرات الفكرية والاجتماعية تبعاً وبشكل متراكم مما يشير إلى المفاجأة في ظهور تغير آخر. بمعنى آخر أن التغيرات كانت تحتوي في طياتها على المفاجأة التي تأتي بسرعة وان باعث هذه هي الفعلة التي قامت بها الشخصية الرئيسية (نورا) باقتراضها مبلغ (250) جنيهاً من (كروجستاد) وزورت توقيع أبائها على الكمبيالة بعد موته بثلاثة أيام، لكن يمكن للباحث أن يميز أهم التأثيرات وهي التي تكمن في الحوار التالي :

نورا : أشكرك أن غفرت لي .

هيلمر : لا تذهبي ماذا تفعلين عندك ؟

نورا : اخلع عن نفسي ثوب الدمية . (ص95)

انه احد التغيرات المهمة للشخصية ضمن بناء النص المسرحي، والتي تعلن ثورتها فيه الشخصية الدرامية الرئيسية (نورا) على كل ما يشكل قانوناً أو قيداً ، إنها بنزعها ثوب الدمية، تعلن حياتها الجديدة بخلعها للماضي المر الذي سلب منها حريتها وثقتها بنفسها التي كادت أن تتلاشى لقد أجابت (نورا) عن تساؤل زوجها بالحوار السابق الذكر أعلاه (أنها تخلع ثوب الدمية)، وهي بهذا تعلن بداية جديدة ولكن هذه المرة باتجاه الفضاء لا بين أربعة جدران كأي دمية أو قطعة أثاث، الهدف منها الجانب الكمالي لا أكثر ولقد لاحظ الباحث أن حديث زوجها (هيلمر) لم يتضمن أي شيء له علاقة بدواخلها عندما كان يغازلها وكان يهتم بالجانب الخارجي منها..جمالها، طلعتها، أناقتها، رقصتها، وهذا ما أدركته (نورا) وإلا لما ظهر تغيرها عبر رد فعلها العنيف كسلوك والهادئ كقرار اتخذته وانتهى كل شيء بأن تغادر بيت الدمية والى الأبد بالتخلي عن كل ما يشدها لما يسمى بالتقاليد والقانون والقيود حتى أنها تخلت عن أبنائها دون رجعة، أبنائها الذين هم أهم ما تمتلك في حياتها.

نورا : يجب أن أتزود بما ينقصني من دراية ياتورفالد.

هيلمر : أ تهجرين بيتك وزوجك وأولادك دون أن تفكرين فيما قد يقوله الناس ؟

نورا : لست أبالي بما يقوله الناس ، فلا بد لي أن أذهب . (ص99)

وهكذا تتحول نورا نفسياً بفعل مؤثرات اجتماعية من امرأة غير مبالية بشكل مخفي وغير معن إلى امرأة تعلن لا أبايتها ولا تخشى شيئاً، انه تغير مفاجئ وسريع لكنه جاء نتيجة ما تراكم من أحداث الماضي الفكرية والاجتماعية.

إن ثائرتها هذه كان السبب فيها هو العقد المبرم والذي شكل لها أزومات نفسية قوية ومدمرة حيث إن هذا الأمر الذي وقعت فيه هذه الشخصية الرئيسية هو ناتج عن تأثيرات اجتماعية وهي جزء من مآربها الخاصة فضلاً عن نظرة المجتمع لامرأة يراها ضعيفة ولا بد أن تلتزم بأعرافه وتقاليده التي شكلت قيوداً أتعبتها نفسياً وجعلت منها شخصية مأزومة.

يرى الباحث أن الشخصية الرئيسية في هذا النص (نورا) هي شخصية قوية وواثقة من نفسها ومدركة لما حولها، وهذا متأث من خلال التجربة والمعاناة التي عاشتها، ولقد أسس التأثير في الشخصية الدرامية عند (إيسن) فضاء الكتابة وتشكلاتها النفسية، بمعنى أدق أن تأسيس بنية النص الكتابية لدى (إيسن).

إن التأثيرات الفكرية والاجتماعية لدى إيسن في بيت الدمية ازدادت عند النهاية ويرى الباحث أنها زادت من حدة الصراع وكان غلقها للباب نهاية مألوفة، سعيدة كانت أم حزينة كما هو متعارف عليه (نورا) التي قررت الانتباه إلى نفسها وضربت كل شيء عرض الحائط قامت بالفعل الأخير الذي أثار الثورة ضدها وهي أن (صفت الباب) بعد خروجها معلنة رفضها لكل قيد بوجه المجتمع ككل وهنا المجتمع جاء متمثلاً بشخصية الزوج الذي يذكرها بواجباتها تجاه بيتها وزوجها، وهذا الأمر لا يعني نهاية كل شيء بل بداية أخرى لأفعال (نورا) التي سارت باتجاه مغاير لما هو مألوف لدى المرأة حينها .

هيلمر : أي معجزة ؟ خبريني.

نورا : أن تتغير نظرتنا إلى الأشياء تغيراً كلياً حتى .. أوه .. ولكنني لن اعد أو من بالمعجزات ياتورفالد .

هيلمر : أنا أو من بها خبريني ، حتى ماذا ؟

نورا : حتى تصبح حياتنا معاً حياة زوجية بالمعنى الصحيح ، وداعاً ياتورفالد

هيلمر : نورا .. نورا . ذهبت آه معجزة المعجزات. (ص103)

يسمع صوت الباب الخارجي وهو يصفق.

في الفصل الثالث تقول (نورا) لزوجها :

نورا : اجلس هنا يا تورفالد ، لا بد من حديث طويل إن هذا أمر يستغرق بعض الوقت . لدي كلام كثير أريد أن أفضي به إليك . (ص96).

وهكذا تمضي (نورا) تناقش زوجها في المشكلة التي جسدت الخلاف بينهما، وبهذه المناقشة تنتهي المسرحية ، ومن هذا نرى أن (المناقشة) عند (إيسن) أخذت مكان (الحل) عند ممن سبقوه من كتاب المسرح .

لقد شكلت المناقشة مكافئاً موضوعياً للوصول إلى الحل والتغلب على صعوبات الحياة وما انطوت عليه من رتابة وجمود ومشاكل، لقد وجد (إيسن) في جدله وتعاسته في نصوصه المسرحية منفذاً للبوح والتعبير عن قلقه المتنامي في إزاء ما يحيط به من انكسارات نفسية واحباطات روحية ، ويخلص الباحث إلى أن المسرحية كانت عرضةً للتحويل النفسي والنقاش والجدل من حيث بنائها الفكري والدرامي.

في محاولة لطرد الأشباح المرضية والنفسية التي كانت تراود عائلة (مستر الفينج) ترسل (مسز الفينج) ابنها الشرعي (اوزفولد) إلى خارج ذلك البيت المملوء بالننانة الخلفية وحفاظاً عليه من صفات أبيه الدنيئة المتجسدة في شرب الخمر وممارسة الجنس مع النساء وبالأخص خادمة البيت، ابتعدت (مسز الفينج) عن زوجها في أول الأمر والتحقت بالقس الذي كان يمثل لها الحب الأول ، يقنعها هذا القس بالعودة إلى بيتها الزوجي فتعود لتجد الزوج يكرر حماقاته مع هذه الخادمة وهذه المرة أكثر تعاسة عندما تعلم أن الخادمة تحمل في أحشائها طفلة غير شرعية من المستر الفينج هي (رجينا) فتتخذ (مسز الفينج) الموقف بان تزوجها من آخر وإعطائها مبلغاً من المال ثمناً لتغطية الفضيحة وحفاظاً على سمعة زوجها ، أما الصدمة الكبرى لـ (مسز الفينج) فإنها في علمها أن ابنها (اوزفولد) يحمل صفات أبيه (مستر الفينج) نفسها ويصاب بمرض الزهري وتبدأ هي تعاني من أشباح ابنها الجديدة .

تعد مسرحية الأشباح من المعارك الفكرية الأكثر ضراوة بين المذهب الواقعي والمذاهب اللاحقة ، وذلك بسبب ما نالتة من وجهات نظر نقدية مغايرة ملأت الصحف والمجلات حيث كان (إيسن) يستخدم فيها الموضوعات الجريئة المتعلقة بالعرف والتقاليد الاجتماعية.

إن التغيرات التي تحدث للشخصية الرئيسة أو الرئيسة في نصوص (إيسن) المسرحية تُعد ضرورة إنسانية تخضع لاشتراطات وأطر ومدارات فكرية ونفسية وفلسفية متنوعة، لذلك نجد أن (إيسن) كان مولعاً بفكرة تصوير الانهيار والاعتراب تصويراً فجائعياً ينم عن دافع اجتماعي مهترئ.

أما في مسرحية (الأشباح) فإن ذلك يتجسد كاملاً حين تلعب الوراثة دوراً مهماً في تحفيز التغيرات للشخصيات المسرحية في هذا النص، حيث يرث الابن مرضاً سرياً من الأب، وهو موضوع لم يكن مألوفاً بالنسبة للمجتمع الذي تسوده روح الأسرة وعالمه القديم المهيمن، وبهذا يكون (إيسن) قد تعرض لموضوع المحرمات التي لا يخلو منها أي مجتمع من المجتمعات سيما وأن المجتمع النرويجي هو من المجتمعات المحافظة نوعاً ما. وهذا له ثمن لا بد أن تدفعه جرأة وعبقريّة هذا الكاتب، حيث يقف بوجه الجميع وقلة من المناصرين لهذا التوجه الجديد، فمنهم من وصف مسرحية (الأشباح) بأنها (بالوعة قذرة)⁽¹⁾. وهكذا من الآراء التي واجهت (إيسن) وهو يشق طريق الواقعية ومن مرجعياته الفكرية ومناخاته الإيديولوجية يملك هذه القوة، والدليل رسوخ الواقعية رغم كل شيء والإيمان بها من قبل المجتمع الإنساني ككل فأصبح اسم (إيسن) هو دليل المذهب الواقعي بكل جدارة شأنه في ذلك شأن الكثير من كتاب المسرح أمثال (شكسبير) و(تشيخوف) و(كامو)، الذين عبروا في نصوصهم المسرحية عن مقومات الكتابة

(٥) هنريك إيسن، من الأعمال المختارة، الأشباح، تر: عبد الله عبد الحافظ، مراجعة: نور شريف، (الكويت: وزارة الإعلام، د.ت)، ص 67-150.

(1) وصفها بهذا الوصف الناقد البريطاني (كليمنت سكوت) من مقدمة مسرحية الأشباح، ص 17.

المسرحية. ويطالنا (إيسن) في مسرحية الأشباح هذه بما هو يخالف أعماله الأخرى حيث لاحظ الباحث أن أعماله كانت تحمل نهايات إنسانية وإغلاقها بإحكام من خلال تصاعد البناء ووصوله إلى النهاية المحتومة، إلا أن الحال في (الأشباح) تختلف تماماً حيث هي المرة الأولى التي يعتمد فيها (إيسن) إلى ترك نهاية المسرحية مفتوحة وبهذا يعبر (إيسن) حدود التغير للشخصية الرئيسة إلى تغيرات لدى المتلقي لهذه المسرحية حيث يكون تحول الأزمة وهو مدفوع من قبل الكاتب باتجاه القارئ فهنا يشارك القارئ والشخصية الرئيسة في نفس التغير. فهل ستدفع (مسز الفينج) السم لولدها أم لا؟ وهو مقرون بذات الإنسان (القارئ) في عملية التغير المصيري فهل ستقدم الشخصية بالقتل أم لا؟ سؤال يضعنا إزاءه فمن منا سيمارس الفعل هذا ومن منا سيدس السم لـ (اوزفولد) ومن منا لن يدسه له أو يناول له إياه.. حتى (إيسن) نفسه يقول انه لا يدري والأمر متروك للقارئ (المتلقي) في أي مكان. هذا الذي يختاره (إيسن) نهاية لمسرحية الأشباح كونه موقفاً أنسانياً إزاء إنسان، إن بقي عاش معذباً، وإن مات ترك أمه تعيش ذات العذاب الموروث من الأب صاحب الخطيئة الكبرى فهتك المحارم في مجتمع مثل النرويج كان آنذاك مجتمعاً محافظاً هو خطيئة كبرى.

في هذه المسرحية أيضاً نبدأ من الماضي الذي يعتمد (إيسن) في أعماله ليكون نصه الآن، هو وليد الماضي الذي يشكل أساساً نحو الحاضر ومستقبل الشخصيات، إن الشخصية الرئيسة في مسرحية (الأشباح) هي (مسز الفينج) والتي تمتلك تغيرات فكرية واجتماعية، لذا وجد الباحث أن أول التغيرات المتأتية من مواقف اجتماعية التي تصاب بها الشخصية الرئيسة (مسز الفينج) هي اكتشافها لزوجها السيد (الفينج)، واكتشاف سلوكياته المنحطة والمريضة وبذلك تحاول التخلص من هذا الهم النفسي الذي حول حياتها بالكامل من خلال رفضها لهذا الواقع الذي يُعدُّ فضاءاً للشخصية الراحلة من الأحداث (مسز الفينج) فتلجأ إلى القس (ماندرز) الذي كان يحبها وهو صديقها ونعرف أنها كانت تحبه من خلال لقائها هذا به لينصحها بالعودة إلى بيت زوجها وإكمال حياتها بوازع من نوازعه الدينية والشرعية، فبدل أن تكون ذا شخصية ساكنة مطمئنة كالسابق، هي الآن تحاول أن يكون لها دور أساسي ومهم في تشكيل حياتها وحياة زوجها، وهذا ناتج من تأثيرات اجتماعية وفكرية أدى إلى هذا السلوك المغاير، فتقوم بمحاولة إصلاح ما أفسده الدهر (زوجها) أو على الأقل أن تتخلص من عيوبه الاجتماعية التي تؤسسها سلوكياته المنحرفة.

مسز الفينج: (في هدوء ورباطة جأش) لقد قلت ما عن لك، أيها القس، وغدا سوف نتحدث على الملأ في الحفل المقام لزوجي. لن أتحدث غداً، لكن الآن سأحدث إليك قليلاً تماماً كما فعلت أنت. (ص77).

ماندرز: بالطبع، تودين تبرير سلوكك.

مسز الفينج: لا. فقط أريد أن أخبرك بما حدث.

ماندرز: أوه؟

مسز الفينج: كل ما قلته الآن عني وعن زوجي وعن حياتنا معاً، بعدما أعدتني، كما قلت إلى طريق الواجب - كل هذا لم تعرفه من ملاحظاتك الشخصية. إذ أنه من تلك اللحظة، أنت الذي اعتدت زيارتنا كل يوم لم تطأ قدمك بيتنا مرة واحدة بعد ذلك.

ماندرز: أنت وزوجك تركتما المدينة بعد ذلك بوقت قصير. (ص78).

يدور في أفق مسرحية (الأشباح) رمز مهم وأساسي يشتغل عليه (إيسن) بكل براعة وهو (الشبح) فهل يا ترى يمكن لمسرحية واقعية يكتبها (إيسن) أن يظهر فيها شبح بكامل قوامه أنه ليس منطقاً سليماً ولا صحيحاً بل هذا ما يخالف المنطق إلا أن (إيسن)، وائمه في مسرحية (الأشباح) بين عالمين هما : عالم الواقع وعالم الخيال وحرص على تمازج الواقعي بالمتخيل ، كي يشكل الموضوع الرئيس في النص حيث يشكل لديه الشبح رمزاً يرتبط بذات الشخصية الدرامية، بماضي الشخصية، ففي مجتمع محافظ كالمجتمع الذي تنطلق منه شخصيات مسرحية (الأشباح) يحكم فيه الأموات ويشكلون واقعه اليومي لأبد من رمز مهم يشير إلى هذه الحقيقة وهو الشبح المهيمن، الشبح الفكري، النفسي، إذ أن الشخصيات في مسرحية (الأشباح) مرتبطة بماضيها وسلوكياتها وكذلك أفعال الماضين كمستر (الفينج) وسلوكياته التي مازالت آثارها راهنة من خلال شخصية (اوزفولد) ابنه ووريثه في السلوك والانحرافات.

مسز الفينج: سوف أقول لك ما اعني. انني خائفة لأنه في أعماق نفسي شيء أشبه بالشبح لا يستطيع الفكك منه أبداً. (ص94)

ماندرز: ماذا أسميته ؟

مسز الفينج: شيء أشبه بالشبح. عندما سمعت رجينا واوزافولد هناك بدا لي وكأنني أرى أشباحاً. انني أكاد وأظن أننا جميعاً، كلنا أيها القس ماندرز. انه ليس فقط ما ورثناه من آبائنا وأمهاتنا هو الذي يسير فينا. أنها كل أنواع الأفكار البالية، وكل ألوان المعتقدات القديمة البائدة. أنها لا تحيا بداخلنا، ولكنها تبقى معنا دائماً رغم ذلك، ولا نستطيع الخلاص منها أبداً. ما على إلا أن امسك بصحيفة يومية واقرأها، لأرى أشباحاً بين السطور. لابد أن هناك أشباحاً في جميع أنحاء البلاد. إنها تقبع كحبات ثقيلة من الرمال. ونحن جميعاً نخشى النور لدرجة رهبة .

ماندرز: آه - هاهي نتائج ما كنت تقرأينه. يا لها من ثمار جميلة حقاً! أوه من هذه الكتب المقيتة المتحررة التي تثير روح التمرد!

مسز الفينج: أنت مخطئ، يا عزيزي القس. لقد كنت أنت أول من دفعني إلى التفكير، وإنني أشكرك وأحمدك على هذا.

ماندرز: أنا؟

مسز الفينج : نعم، عندما دفعتني إلى ما تسميه الواجب، عندما امتدحت ما ثارت عليه كل نفس لأنه شيء كرهه عندما امتدحت على أنه صائب سديد، عندئذ فقط بدأت أتمعن ثانياً تعاليمك. (ص95)

وبدا أن للوراثة دوراً مهماً في مسرحية الأشباح، الأب (مستر الفينج) يستمر بممارساته الجنسية وانحرافاتهِ وهو مصاب بالزهري نتيجة لذلك الأم تحاول أن تجعل صورة زوجها أمام المجتمع ككل، السيد (الفينج) يصل به الانحلال الخلقي إلى الحصول على الخادمة التي كانت تعمل لديهم فتحمل منه جنيناً ما زال في طور التكوين حين قامت (مسز الفينج) بطردها وإبعادها من البيت بعد أن أعطتها مبلغاً من المال، وبعد أن عرفت بالقضية، الأم (مسز الفينج) تحاول إبعاد ولدها (اوزفولد) وسفره إلى خارج البلاد محاولة إبعاده عن هذا الجو الملوث. عند هذا الحد تبدأ أحداث المسرحية، بعودة (اوزفولد) من الخارج ليعود وقد تبدلت أطباعهُ نحو الأسوأ

لا إلى الأحسن فأمه التي حاولت تنقذه من الأجواء الملوثة كان إنقاذها له عبثاً ، فعاد وكأنه أبوه ، هاهي الوراثة تفعل فعلتها.

بعودة (اوزفولد) من الخارج يبدأ (إيسن) أحداث مسرحية (الأشباح) بتغير مثير حيث تقاجأ أمة بسلوكياته المنحرفة وما ورثه من أبيه من أمراض على المستوى النفسي والعضوي، فهو أي (اوزفولد) كأبيه (مستر الفينج) تماماً حيث يصف ذلك القس نفسه.

ماندرز: عندما ظهر اوزفولد في المدخل والغليون في فمه بدالي وكأنه والده عاد إلى الحياة من جديد .

اوزفولد: أصبح هذا؟

مستر الفينج: أوه كيف تقول هذا؟ إن اوزفولد يشبهني.

ماندرز: فعلاً، لكن هناك تعبيراً في جانب الفم، شيء في شفتيه، يذكرني بالفينج بشكل واضح للغاية. (ص 67)

وبهذا يضاف تغير آخر جديد فيعد أن مات زوجها التي ستقيم له غداً حفل تأبين الذكرى العاشرة لوفاته، وهو السبب الذي عادَ من اجله (اوزفولد) من باريس ستقوم بنفس الآلام والمخاضات التي عاشتها مع الأب المتوفى ولكن هذه المرة مع ابنه ووريثه في كل شيء، وهو ما سبب لها من الأزمات النفسية الشيء الخطير والكبير اجتماعياً ، حيث سيوصلها هذا الأمر إلى رؤية الأشباح، أشباح الماضي عندما كان الأب يقوم بأفعاله المشينة في كل مكان وزمان من فترة حياته التي قضاها معها زوجاً غير مخلص لها.

والطامة الكبرى أن ابنها يعاني نوبات يسببها له مرض الزهري الوراثي وكان قد حصل على وعد من أمه أنه لو عاد إلى حالته سوف تعطيه السم ليموت ويرتاح مما هو فيه. وهكذا لقد عاد الابن بأراء ما كانت لتتبنى سماعها أو رؤيتها السيدة (الفينج) أبداً عادَ بأراء وسلوكيات إباحية ، حين دخلت السيدة (الفينج) على ابنها والخادمة (رجينا) وهو يقوم بمحاصرتها لينال منها مأربه المريضة لقد ذهلت ذهولاً عظيماً حينما شعرت أن التاريخ يعيد نفسه، لقد كان أبوه قد قام بنفس الفعلة المريضة المشينة حين حاصر خادمة (المسر الفينج) نفسها وحصل منها على مأربه عندما كانت خادمة لدية وهاهو اليوم يحاصر (رجينا) بشخص ابنه فأى تملك يمتلكه وأي سلوك مشين يسلكه هذا الوريث من أبيه لقد شكل لها أي (مسز الفينج) هذا التصرف تأثيراً اجتماعياً مرعباً حدا بها إلى البوح لولدها عن كل ما كان يقوم به أبوه محاولة منها لمنعه ولتنظيف سلوكياته من الانحراف علّه يأخذ بما تحكي وتقص له عظه وعبره ولكن دون جدوى هذا من جانب.

الجانب الآخر بقيت السيدة (الفينج) امرأة معتدة بحياتها الزوجية ودليل ذلك إنها تقيم حفلاً سنوياً، وما ستقيمه ضمن أحداث المسرحية من احتفال سنوي تخليداً لذكرى زوجها السيد (الفينج) هو العاشر وبهذا الاحتفال يعلن القس (ماندرز) عن افتتاح مؤسسة مكونة من ملجأ وكنيسة ومدرسة، وهذا جانب من التورية التي تقوم به تجاه المجتمع لتحسين صورة زوجها سيء الصيت، وتقادم الأحداث وتقدمها يتم التغير الذي يشمل الجميع وهو ما يقوم به (انجستران) من الاعتراف بأن (رجينا) هي ليست ابنته بل أنه قام بتربيتها بعد أن وقعت أمها بالإثم وشاركت المستر (الفينج) بالخطيئة

التي جاءت (رجينا) فيصعق الجميع إلا أن ذلك له عواقب وخيمة بالنسبة للسيدة (الفينج) كونها هي حارس المرمى الذي تصوب الأحداث كراتها باتجاهها فـ(الفينج) زوجها وهو الخاطئ الأول و(اوزفولد) ولدها وهو الخاطئ الثاني و(رجينا) هي من أتت بها لبيتها خادمة وولدها الآن متعلق بها، هكذا ستحل الكارثة وسيكون وقعها على رأس (مسز الفينج) عظيماً فكيف ستتصرف إزاء ما يجري؟

ماندرز: نرجو ذلك، ولكن ما قصده هو ما هذا الكلام عنك وعن رجينا. أنت تدعو نفسك والدها، أليس كذلك؟ احم؟ (ص99)

انجستران: (في شيء من التردد) إذا، احم - أنت تعرف كل شيء عني وعن جوانا المسكينة.

ماندرز: والآن لا أريد تهرباً من الأسئلة أكثر من هذا إن المرحومة زوجتك أخبرت مسز الفينج بكل الحقيقة قبل أن تترك خدمتها.

انجستران: إيه، فليصبرني - كلا، هل فعلت ذلك حقاً؟

ماندرز: وهكذا انكشف القناع عنك، يا انجستران.

انجستران: لقد وعدت وأقسمت على الإنجيل أنها لن...

ماندرز: أقسمت على الإنجيل؟

انجستران: لا، وعدت فقط، لكن بكل إخلاص.

ماندرز: وكل هذه السنين قد أخفيت عني الحقيقة، أخفيت عني أنا الحقيقة، أنا الذي وضعت ثقتي الكاملة فيك!

انجستران: نعم، للأسف أظن إنني فعلت هذا. (ص100)

وهكذا يتأكد للسيدة (الفينج) أن اوزفولد هو أخ لرجينا غير الشرعية وهي بهذا تكون ميداناً للصراع النفسي تتصارع في الآراء والاتجاهات، ما الذي يمكن أن تقوم به لحل مثل هذه المشكلة، والتي يعجز عنها أي شخص لو كان مكانها. إن الإثم والخطيئة تشق طريقها في بيت صاحبها كما يجري الماء في مجراه الطبيعي ولا بد من وقف ذلك تحاشياً لوقوع الكارثة. وهكذا يكون وقوع الكارثة وشيكاً لولا تدخل القدر وحضور السيدة (الفينج) والقس (ماندرز) لحظة محاصرة (اوز فولد) لأخته (رجينا) ليصرخوا لا... إنها شقيقة لك، فتعاود ولدها تلك النوبات التي أوشك على التخلص منها، وهي نوبات يتمنى لو أنه مات ولا يمر بوحدة منها هي التي ورثها من أبيه أنه مرض (الزهري) الوراثي.

اوز فولد: عندما شفيت من النوبة التي أصابتي هناك أخبرني الطبيب بأنها عندما تعاودني ثانية وهذا أمر محتمل لأن يكون هناك أمل ولا رجاء. (ص146)

والنوبة قريبة الوقوع إزاء تصارع الأحداث وجريانها السريع وتمنحه وعداً أنها ستخلصه من نوبته إذا حلت به بأن تعطيه السم.

اوزفولد: (يتبعها) لو أنك تكنين لي حب الأم، كيف تتحملين رؤيتي وأنا أقاسي العذاب على هذا النحو.

مسز الفينج: (بعد لحظة سكوت، ثم تتكلم بصوت فيه شيء من ضبط مشاعرها) حسن (تأخذ يده) أعدك بهذا. (ص148)

فيعود (إيسن) كما عودنا على استخدامه للرمز بشكل رائع وحقيقي إلى استخدامه هنا لصورة (الشمس) وما تمثله لـ(اوزفولد) من خلاص لحياته برمتها، وهذه الشمس يدعو أمه لتناوله إياها وهو تغير أخير متأت من تعرض الشخصية

الرئيسة إلى تأثيرات فكرية تعصف بها يمنحه الكاتب لـ(مسز الفينج) حيث تقع بين قوى متصارعة في ذاتها وهي متضادة لا يمكن أن تلتقي، هل تفعل ما وعدت به ابنها؟ هل تمنحه الشمس التي يريد أم لا؟

إن (إبسن) يضع السيدة (الفينج) بين مفترق طريقين فأيهما تختار. لقد عاودت النوبة (اوزفولد).

مسز الفينج: (ترتعد من الخوف) ما هذا؟ (تصرخ بصوت عالٍ) اوزفولد! ماذا بك (تركع بجواره وتهزه) .

اوزفولد: (بلا نغم مثلما فعل قبل ذلك) الشمس! الشمس!
مسز الفينج: (تهب واقفة في يأس، تشد شعرها بكلتا يديها، وتصرخ) لا أستطيع احتمال هذا! (تهمس كما لو كانت قد فقدت كل إحساس) لا أستطيع احتمال
!لا! (وفجأة) أين وضعتها (تبحث متلمسه بسرعة في صدريته) هاهي. (تراجع بضعة خطوات إلى الخلف، وتصرخ) لا، لا، لا، نعم لا، لا! (تقف على بعد خطوات منه ويدها تفتل شعرها وقد أخرستها الصدمة، وهي تحملق فيه في فزع).

اوزفولد: (لا يزال بلا حراك) الشمس! الشمس! (ص150)

هكذا يختم (إبسن) تأثيرات شخصيته الرئيسة وهي تدفع بتأثيرها الفكري والاجتماعي إلينا بعد أن تجمدت في مكانها، وكأنها بانتظار ما نفعله فلو كان أي شخص منا مكانها وأمامه (اوزفولد) بهذه الحالة ماذا سيفعل؟

وقد استبدل (إبسن) الحل بالمناقشة في أعماله المسرحية لدى شخوصه الرئيسة وكما موضح في الحوار الآتي:

مسز الفينج: سوف نناقش الموضوع من الناحية العملية فقط. هل تنتظر القس ماندرز، يا انجسترانند؟

انجسترانند: (في مدخل الردهة) نعم يا سيدي

مسز الفينج: إذن، اجلس . (ص130)

النص الثالث: مسرحية (بيت آل روزمر) (*) 1886

منذ اللحظات الأولى التي حلت فيها (ريبكا) خادمة في بيت (آل روزمر) (روزمر) رجل دين سابق تغيرت مبادئه الدينية والاجتماعية لاحقاً ، فهمت زوجته (بيتا) هذا الحب بين (روزمر والخادمة) على الرغم من أنها أحببت (روزمر) حباً كبيراً، وصل بها حد التضحية بالذات فماتت منتحرة ولكنها قبل موتها أعلنت لأخيها (أنها تريد أن تفسح المجال) لزوجها ووصيفتها ليتزوجا، ويبدأ الزوج بعد اكتشافه للحقيقة ومعرفته إياها بتأنيب الضمير وكذلك (ريبكا) الخادمة لذا يقرر الاثنان الخلاص من كل ما علق فيها من ذنوب فيقرر الموت بنفس الطريقة التي ماتت بها (بيتا) غرقاً.

ومن هنا وبعد الدراسات التي اطلع عليها الباحث يكون قد حصل على إلمام بأسلوب الكاتب (إيسن) وطريقة تناوله الدرامية لموضوعاته الإنسانية المتعددة والمتفرقة بحسب المنهج العلمي الأدبي الذي ينطلق منه، وهو الواقعية فلسفةً لطروحاته في جانب والرمزية في الجانب الآخر ومن ثم المزاجية في بعض أعماله بين الواقعية والرمزية ، إلا أنه يمتاز على المستوى الفني والأسلوبي بشيء أبعد من هذا فالمسرحية عند (إيسن) لا تبدأ أحداثها منذ الفصل الأول أو عند فتح الستارة، بل يأخذ زمناً سابقاً هو الماضي . ماضي الشخصيات وتأريخها ، فكل شخصية حتماً تاريخ ، والشخصيات المحبوبة درامياً هي التي يصنع لها كتابها تاريخاً منذ نعومة أظفارها حتى نهاية أحداث العمل المسرحي .

إن هذه الصفة عند (إيسن) تمنح المتلقي / القارئ مساحة لإدراك كنه الشخصيات وما هي عليه وهذا ما يدفع بالواقعية لترسيخ مبادئها ومناخاتها عبر أجواء مسرحياته، لاسيما وهو عملاق المذهب الواقعي بلا منازع بحيث لا يمكن لأي باحث في فلك الواقعية أن يتجاهل ما لـ(إيسن) من أهمية في هذا المضمار وترسيخه لمبادئ الواقعية في الأدب والفن المسرحي. كل ذلك ينطبق مع المسرحية موضوع النقاش.

في (آل روزمر) يكون (روزمر) هو الشخصية الرئيسة، والذي كان في السابق قسيساً وسليل عائلة (آل روزمر) ووريث قصرها. أما الشخصية الأخرى فهي (ريبكا) التي كانت تعمل لدى (بيتا) زوجة (روزمر) وصيفة وقد انتحرت لأسباب سنعرّفها ضمن مدار هذا التحليل .

إن أول ما يطرحه (إيسن) كمدخل لأحداث المسرحية هو ما يدور من حديث حول انتحار (بيتا) والحديث بين (ريبكا) و(كرول) شقيق (بيتا) :

كرول: أرجوك، حدثيني كيف تسير الأمور معك هنا في (روزمر هولم) هل أنت سعيدة الآن ؟ أعني بعد أن فقدنا العزيزة (بيتا) .

(*) هنريك إيسن ، مسرحية بيت آل روزمر ، تر: تماضر توفيق ، مراجعة وتقديم : علي الراعي، (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1966) ، ص 30-122.

ريبكا : نعم أنا سعيدة ، رغم أن موتها ترك فراغاً موحشاً طبعاً ونحن نفتقدها ونحزن لموتها .. ولكن فيما عدا هذا.... (ص30)

هنا نعرف أن حدثاً قد مضى لابد من المرور على ذكره لأنه سيدفع الأحداث إلى الأمام وما الأحداث إلا لبنات بنيت فوقه بوصفه يشكل لبنة أساس لدى الكاتب . من هنا تنطلق الشخصيات باتجاه تأثيراتها الفكرية والاجتماعية تتعرض لها الشخصيات الرئيسية عند اشتداد الصراع وتأزمه نحو الذروة التي فيها يتأسس فعل التغيير المصيري (تحول الذروة) الذي يؤدي بالشخصيات لتقرير مصيرها أما باتجاه السلب أو الإيجاب، نحو الهدم أو البناء نحو الخير أم الشر، متخذة من الماضي المرئي /في النص واللامرئي ، وهو ما يضخه الكاتب دفعات لتقوية البناء الدرامي لديه وليجذب من خلال ذلك المتلقي للتفاعل مع ما يطرحه بواسطة هذا النص أو غيره ، مستفيداً من الماضي بوابة لتشكيل الراهن والمستقبل، المستقبل الذي يراه (إيسن) وفق ما يشكله من رؤيا فنية مؤطرة بالهم اليومي أو التعاسة الحقيقة التي تدور الشخصيات بين رحاها الطاحنة ، وبهذا فإن (إيسن) يصل بالشخصيات بشكل تلقائي لتوليد الصدمة لديها لأنه يأتي متوائماً مع البناء الفكري للعمل، فنجد أن أول التأثيرات الذي يمكن وصفه بالتأثير الفكري والاجتماعي الحاد هو ما جعل من (روزمر) رجل الدين (القس) السابق والمؤمن حد دعوة الناس إلى الإيمان، نجده يضرب عرض الحائط كل ذلك الإيمان وينكره أيما إنكار ولاشك أن هذا يشكل لنا تأثير متأت من أسباب اجتماعية وفكرية بحثه (لأن الناس لا يمكن إصلاحهم كما يزعم)، أنه تحول مفاجئ وبذلك فقد ابتعد عن خدمة الكنيسة وبالتالي تركه لمنصبه كرجل دين وفي هذا مساس للواقع الذي أراد(إيسن) المساس به .

إن تلك التغييرات قد جاءت نتيجة وصول (روزمر) لحقيقة هي أن الشعب لابد أن يمتلئ بالنبلاء أو على الأقل أن يكثر من عددهم ولما لم يصل إلى هذا الهدف كونه داعية لذلك من موقعه الديني، فقد تخلى عن مبادئه وخدمته للكنيسة .

كرول: أما أنا فأعتقد أننا جميعاً نسير في طريق سيجرنا إلى الوحل الذي لا يبلغ فيه إلا الناس العاديين.

روزمر: لهذا السبب وحده قررت ما يجب أن يكون عليه الواجب الحقيقي للرأي العام.
كرول : أي واجب ؟

روزمر: واجب أن نجعل من جميع أفراد شعبنا رجالاً نبلاء.

كرول : جميع أفراد الشعب ؟

روزمر: أو على الأقل أن نكثر من عددهم بقدر الإمكان(ص60)

هذا التحول النفسي وغيره هو الأساس للشخصية الدرامية نحو المصير الذي لابد أن تفسر إليه شخصيات (إيسن).

عند وضع أقدامنا في أرضية التحولات التأثيرات الفكرية والاجتماعية اللاحقة يبرز لنا بشكل مباشر التغيير التالي ويقع تقريباً في بداية الفصل الثاني وهو عكس السابق حيث يرتبط بالماضي القريب (انتحار بيتا) زوجة (روزمر) ويحدث ذلك عندما يخبره (كرول) شقيق (بيتا) المنتحرة بالحكاية التي مفادها أن: (بيتا كانت قد أعلنت له أن حصاناً

أبيض سيزور بيت روزمر ثم أعلنت لأخيها أنها لابد أن تفسح المجال لروزمر كي يتزوج من ربيكا وصيفتها).

روزمر: نعم أعرف ذلك، كثيراً ما كانت تردد هذه الكلمة ، الحصان الأبيض.
كرول: وعندما حاولت أن أبعد عنها مثل هذه الأوهام الشقية لم ترد على أن قالت "لم يعد لدي وقت طويل"، ويجب أن يتزوج جون ربيكا الآن وفي الحال.

روزمر: (بدهشة) ماذا تقول؟ أنا أتزوج؟

كرول: كان هذا بعد ظهر يوم الخميس ، وفي يوم السبت التالي أَلقت بنفسها من على الجسر. (ص80)

هذا الحال أدى لمعرفة مسألة كانت غامضة بالنسبة (لروزمر) فسارت الشخصية الرئيسية باتجاه تغير فعال حيث برز إلى السطح بعد أن كان في الأعماق من الأحداث بحيث يقوم الكاتب ببثه على شكل جرعات للمتلقي ضمن نسيج البناء الدرامي في مسرحياته.

إن (روزمر) سيشعر بالذنب وسيعتقد أنه هو السبب في رحيل (بيتا) وانتحارها ، فيا ترى أي تأثير فكري واجتماعي لهذا الأمر على ذات الشخصية الرئيسية. لاشك أنه سيؤدي إلى تحولات سلوكية وتبني أفكار ذات ضغط نفسي لديه بها ستحدد اشتغالات اجتماعية واقتصادية وسياسية ناتج من سلوكيات الشخصية وفق هذا التغير.

لقد أصبح (روزمر) بعد كل هذا غير مبال بالأشياء ولا يهتم أن أعلن عنها في أي وقت أو مناسبة :

روزمر : حسناً إذن، دعني أخبرك أنني قطعت صلاتي نهائياً من كل جانب ، ولم يعد لي صلة بأي شكل ما ، وبأي مذهب من مذاهب الكنيسة ولم تعد لمثل هذه الأمور

في المستقبل مغزى بالنسبة لي. (ص90-ص91)

يسند هذا الحوار مجموعة التأثيرات الفكرية والاجتماعي التي تمر بها الشخصية السابقة واللاحقة، إذ أن الشخصية الرئيسية مرت بمجموعة من الصراعات المتوالية أدت إلى تحديد أهداف غير أهدافها التي كانت مألوفة بالنسبة للمجتمع، حيث العبادة، والدعوة إلى الخير والمحبة وبناء الحياة التي تعد وظيفة من وظائف الإنسان والفن والدين، وحلت محلها أهداف جديدة كانت ناتجة عن ذلك كله، إذ لا يهم أن بنيت الحياة أم لا، حيث عجز الجميع عن ذلك ومن ثم بناء الإنسان الذي يشمل ذات المفهوم وهذه اللامبالاة بكل شيء هي التي صبغت شخصية (روزمر) بصبغتها، وهي رداء جديد حل محل ردائها القديم المعروف ويمكننا القول أن الشخصية بعد أن كانت تحمل أهدافها التي كانت تسعى إليها أصبحت الآن بلا أهداف، بلا حدود، وبلا سلوكيات مألوفة، حيث أن السلوكيات الجديدة ستحددها ضربات القدر نفسه بسبب كونه هو الذي سيسوقها إلى المصير الذي ستحدد من خلاله الشخصية الرئيسية طريقها الواقع بين مفترق طرق فأما الخير وأما الشر ، أما البناء أو الهدم .

لقد انتشر الخبر _ خبر انتحار (بيتا) _ لتفسح المجال أمام تتويج علاقة (روزمر وربيكا) بالزواج وأصبح الموضوع حديث الجميع وفي كل مكان، مما ولد عند

(روزمر) صراعاً داخلياً، هو الشعور بالذنب، الندم، وتولدت في ذاته الكثير من الأسئلة أهمها: هل هو الجاني أم لا؟ فأصبحت تتصارع بداخله الأضداد لتكوّن لديه تغيرات نفسية لاحقة .

يبدو أن (إيسن) لا يترك مجالاً للمتلقى كيما يتشبع من تغير إلا ورفدنا بتغير آخر بحيث تتأزم الأحداث تباعاً ودون سابق إنذار أو فترة راحة حتى، فتتلاطم الحوادث وتشكل دائرة حول الشخصية الرئيسية فتكاد لا تعطيها مجالاً للتفكير. وهنا تلعب العواطف دوراً مهماً لأن عامل الحب والوفاء والإخلاص وعكس هذا هو ما يحدد مسارات الفعل/الحدث، ف(روزمر) الذي يعتقد أنه كان مخلصاً لزوجته ويحبها أيما حب، يكتشف أنه كان السبب في موتها. وبعد أن قام (كرول) بتصعيد الأحداث ومواجهة (روزمر) يأتي دور (مورتنسجارد) ليصعد الأحداث أكثر فأكثر وهو يحمل رسالة شكلت ضربة قاصمة لـ(روزمر) ، رسالة كتبها (بيتا) قبل موتها بسنة ونصف تدافع من خلالها عن زوجها وتظهر للجميع مدى تمسكها به، فضلاً عن محاولتها حمايته من كل ما يشكل خطراً عليه أو كما تعتقد هي ذلك ويظهر ذلك من خلال الحادث الذي وقع لـ(مورتنسجارد) الذي كان مديراً لمدرسة ويعتقد الجميع ومنهم (بيتا) أن (روزمر) كان السبب في فصله من وظيفته، لذلك أرسلت خطابها إليه ترجوه أن لا يؤذي زوجها :

مورتنسجارد : سأحضره لك لتقرأه ، عندما ترتئي ذلك يا مستر روزمر.

روزمر : ولكني لا أفهم ، ما الذي تصورته مصدراً للإشاعات ؟

مورتنسجارد: الإشاعة الأولى، أنك تخلصت من كل عقائد طفولتك وقد كذبت مسر روزمر ، هذا تكذيباً قاطعاً في حينه والإشاعة الثانية

روزمر: نعم الإشاعة الثانية !

مورتنسجارد: الإشاعة .. الثانية يسودها بعض الاضطراب، أو تقول أنه لا علم لها بوجود أية علاقة مشينة في منزل آل روزمر، وأن أحداً لم يسيء إليها قط ، وأنتي يجب أن لا أصدق أي شيء أسمعه عن هذا الموضوع وترجوني أن لا أحاول أن أشير إليه في (الأنوار الكاشفة) .

روزمر: هل تذكر أسماء ؟

مورتنسجارد: كلا .

روزمر: ومن الذي أوصل الخطاب إليك ؟

مورتنسجارد: لقد وعدت أن لا أبوح بالاسم، وقد وصلني الخطاب في إحدى الأمسيات. (ص97-98)

يحدث هذا دون علم من الشخصية (الرئيسة) (روزمر) الذي أصبح في دهشة من جراء المفاجئة التي ألمت به . لقد فوجئ أيما مفاجئة من تلك الأمور .

والسؤال الذي يدور بخلده هو: كيف حدث هذا وكيف يحدث الآن، لقد أباح الزمن بكل تلك الأشياء، فلماذا لم يكن هو (أي روزمر) على علم بها، إنها أسئلة تثير في ذاته شجوناً وآلاماً فوق آلامه التي أجبت بفعل ما واجهه من أخبار من (كرول) شقيق (بيتا) لكن الغريب في الأمر أن كل ذلك الذي حدث ويحدث لم يزد الشخصية الرئيسية سوى

عناد وإصرار على مواقفها السابقة أي التي حدثت بفعل التأثيرات الفكرية والاجتماعية فلا زال على موقفه من الماضي (رفضه للكنيسة ، لا أباليته بأي شيء) .

وصل هذا المآل بـ(روزمر) إلى مراجعة نفسه ابتداءً من اللحظة التي حلت (ربيكا) فيها ببيت (آل روزمر) كوصيفة لـ(بيتا) حيث أعلن حينها (روزمر) بفرحه لمقدمها. من هنا بدأ الضمير يلعب لعبته مع الشخصية البطلة بسبب ما تصل إليه من نتائج، وبدأ أيضاً الكاتب يعزف على أنغام الأحداث المتصاعدة وصراعتها التي تحل داخل الذات من البطل (المحور) في أحداث مسرحية (آل روزمر).

هنا بدأت العذابات بالظهور وأخذ (روزمر) يبحث عن مسوغات ليمرر من خلالها براءته من كل ما حدث ولكن هيهات فقد استفحل التأنيب وأخذ من ذاته مأخذه وكذلك من روحه ونفسه، واكتشف أنه بشكل مباشر أو غير مباشر أنه هو السبب في ضياع زوجته "بيتا" أو هكذا صار يعتقد، بالإضافة إلى أنه أخذ يوجد مبررات تورطه في النتيجة التي وصلت إليها زوجته المنتحرة "بيتا" .

وفي محاولته للخلاص من كل ما حل به من أفكار فقد حاول أن يعرض نفسه على (ربيكا) زوجة ، ولكن هذه الأخيرة كانت قد رفضت رفضاً قاطعاً وهو تأثير اجتماعي بحت. فقد أخبرته أنه إذا فكر في هذا الأمر فإن النتائج ستكون غير محمودة العاقبة وأن كل شيء بينهما سينتهي، ثم عادت فأكدت عليه المسألة وقد أضافت أن مصيرها سيكون مثل مصير (بيتا) زوجته السابقة (الراحلة).

الغريب في هذه الحادثة أن (إيسن) يفاجئ المتلقي _القارئ_ لنص هذه المسرحية (بيت آل روزمر) لأن العلاقة المبنية ما بين (روزمر وربيكا) قد بنيت ضمن نسيج العلاقات القائمة في المسرحية بحيث يكون الزواج لها نتيجة طبيعية جداً ، فأن ما وصل إليه الاثنان يؤهلهم للزواج حتماً. أو على الأقل هذا ما يمكن للقارئ التفكير فيه من خلال قراءته للعلاقة التي تكونت بينهما وفوق كل ذلك يأتي انتحار (بيتا) ليدعم هذا الرأي، حيث انتحرت ليتم مثل هذا الزواج فيما لو تم. فماذا بعد ذلك؟ يرتئي (إيسن) أن يكون ذلك ضرباً (أي زواجهما) من المستحيل ويأتي ذلك على لسان (ربيكا)، والمستحيل هو النهاية لهذه العلاقة من أن يرتبطا برباط مقدس هو الزواج.

وبهذا أيضاً ستشعر الشخصية (الرئيسة) أو البطل (روزمر) بوحدة قاتلة وبضياع مُريع كونه سيقوم بمواجهة كل التحديات والصعاب والأزمات التي تعترض طريقه وحيداً. فقد بدأت تتقاذفه المشاكل من كل حذب وصوب ، وهكذا يبرز في مثل هذه الحال الكثير من التغيرات الجزئية الصغيرة التي تولد في لحضتها وتنتهي ومن ثم تؤثر على مسيرة الشخصية في الحياة وفي علاقاتها بالعالم وبالإنسان وبالمجتمع والبيئة التي تعيش الشخصية الرئيسة (روزمر) في كفها .

لقد أخذت أخبار السيد (روزمر) تنتشر أو بالأحرى سريعة الانتشار، فأصبحت حديث المواطنين في كل مكان، ووصل الحال إلى نشرها على شكل مقالات في الصحف والجرائد وهذا ما يزيد من حالته النفسية سوءاً أكثر من خلال المواقف الاجتماعية

والاقتصادية والسياسية التي بوساطتها وعلى أساسها سيتعامل الناس معه وحتى من خلال اكتشافه لحقائق كانت خافية عنه هو شخصياً ولم يكن يعلم بها.

ها هو يعلن غضبه واستياءه من كل ما يجري ابتداءً من نشر المقالات في الصحف التي تتحدث عنه بكل ذلك التصور الذي يدور حوله وعن ما حل بأسرته (زوجته) التي ماتت منتحرة بسببه وبسبب علاقاته الثانوية مع خادمتها وكذا لتركه متبنياته الفكرية المتعلقة بمرجعياته الدينية (الكنسية) وخدمته الطويلة التي قضاها في رحابها .

روزمر: (يتناول الصحيفة ثانية) " نتمسك بعض الغدر للسذاجة ولسوء التقدير " أثر أثم يبدو أنه امتد إلى أمور نمتنع الآن عن نشرها والخوض فيها أو اتهامها علناً ، ماذا يغنون بذلك ((ينظر فيها)) .

ريبكا: هذه ضربة موجهة إليّ كما يبدو .

روزمر: (يضع الصحيفة ثانية) إن هذا مسلك رجال لا شرف لهم يا ريبكا .

ريبكا: نعم ولا يحق لهم أن يتكلموا عن مورتنسجارد فيما يبدو لي . (ص122)

إن هذا يمثل تغيراً يشمل كافة الأصعدة فيما بعد. في هذه الحال كيف سيستطيع (روزمر) من مواجهة المجتمع الذي أخذ يشهر به وبأخلاقياته حتى في الصحافة والأعلام . كيف سيثبت للمجتمع أنه رجل ما زال على اعتداده بنفسه وأنه بإمكانه أن يغير آراءه وفق ما يراه حقيقياً، كيف سيثبت لهم أنهم واهمون في كل ما كتب وما تفوه به الآخرون، حقاً أنها مهمة عسيرة يضع فيها (إيسن) بطله (روزمر) في خضمها .

إن تلك التغيرات المتعددة الأنواع التي مرت بالبطل، حاصرته أيما محاصرة، فتولدت لديه من خلالها قناعات جديدة أهمها مسألة الخلاص من كل شيء، من ذنبه، من هذا العالم الذي لا يمكن إصلاحه وهي وجهة نظر ليست عبثية أو تنتمي إلى اللامعقول وإنما هي مآل دفعه إليه الحب ، نعم الحب كيما يبقى الحب رمزاً لا بد أن يعيش الآخرون ويفنون من أجله ، من أجل وفائه لزوجته (بيتا) ولحبيبته (ريبكا) .

بهذه التغيرات التي مرت بها الشخصية الدرامية البطلة (روزمر) في مسرحية (آل روزمر) لشيخ الواقعية (هنريك إيسن) يكون البناء الدرامي للشخصية وللأحداث برمتها قد بنيت بناءً دراماتيكياً فذاً . كل ذلك أدى إلى النهاية التي قررها الاثنان معاً (روزمر وريبكا) حيث سيموتان بالطريقة نفسها التي ماتت بها (بيتا).

إن شخصية البطل قد توالى عليها الأحداث لكن أي شخصية مثله تمر عليها نفس الأحداث لما قررت غير القرار الذي اتخذته شخصية (روزمر) حتى ولو كان ذلك في الحياة اليومية وهذا دليل على أن بناء الشخصية قد جاء محبوكاً إلى درجة لا يمكن المساس بها.

1888

النص الرابع: مسرحية (حورية البحر) (*)

تدور أحداث المسرحية حول السيدة (إيليدا) التي تعيش حالة من عدم الاستقرار وعدم القدرة على اتخاذ قرار في بادئ الأمر في اختيارها لحياة سعيدة فهي بين أمرين، بين أن تعيش حياة هادئة مع زوجها (فانجل) أو بين ذلك السراب المتمثل بـ (الغريب). وخلال مجموعة من التناقضات والأحداث والصراعات الداخلية والخارجية، ونتيجة الحرية التي مُنحت لها من قبل زوجها في الاختيار وإخلاء سبيلها تختار (الزوج) المتمثل بالواقع المعاش وتترك (الغريب) لتسيطر على كل تحولات شخصيتها في النهاية. فيعم الصمت في كل مكان ولا يسمع إلا ناقوس السفينة، فقد فضلت الحياة مع الزوج الذي أعطاها الحرية وأشعرها بكيانها الحر والمسؤولية وهذا جعلها تخرق حجب الأوهام وصولاً إلى الحقيقة على اعتبارها ، أي (إيليدا) هي مثال المرأة الحرة فهي ليست سلعة وإنما لها كيان خاص بها من حقها أن تختار وتقدم وتحجم على حد سواء حالها حال الرجل .

بعد أن نتبعنا خيوط الحكاية أو المتن الحكائي الذي قامت وفقه البنى الفكرية التي يعتمدها (إيسن) في الواقعية مرة وفي الرمزية مرة أخرى قد أكد مقدرته الكبيرة في نسج خيوط حكايات أعماله المسرحية بحرفة عالية.

إن محور الأحداث يدور حول مفاهيم أهمها الحرية، الانطلاق، الطموح، ويتجلى ذلك في الشخصية الرئيسة (إيليدا) هذه المرأة الطموحة والضعيفة في آن واحد. فهي ترتبط بالبحر حورية وترتبط بالواقع كطائر لا يريد أن يحط على أرضيته. وتتشكل لدى الباحث هنا نقطة جوهرية حول هذه الشخصية (إيليدا) بأنها تهرب من واقعها نحو واقع أفضل، هذا من جانب ومن جانب آخر يشكل لها البحر عالماً مجهولاً غير مستقر يستحوذ على اهتمامها ومن ناحية (إيسن) انه أراد أن يربط ما بين البحر المتلاطم الأمواج بنفسية (إيليدا) اللامستقرة والمشوشة الأفكار، الأمر الذي يعلن بشكل خفي أو رمزي إن الأمواج وعدم الاستقرار لمياه البحر الصاعدة حيناً والنازلة حيناً آخر هو صورة معكوسة رمزياً لذات (إيليدا) فالبحر يساوي إيليدا ذاتها.. وهذا يؤدي بنا إلى مجموعة من التغيرات التي اعتملت داخل نفسية (إيليدا) والتي انعكست على سلوكيات الشخصية وقراراتها المصيرية.

ارنهولم : ألم تنجب أطفالاً من زوجتك الثانية؟

فانجل: لقد كان لنا ولد صغير منذ عامين، أو عامين ونصف. ولكننا لم نهنا به طويلاً فلقد مات ولم يكد يبلغ من العمر أربعة أو خمسة أشهر .

ارنهولم : أليست زوجتك بالمنزل اليوم؟

فانجل : بلى، وهي ستأتي توال. فلقد ذهبت لتستحم.. إنها تحرص على ألا تضيع يوماً واحداً من أيام الصيف مهما كانت عليه الأحوال الجوية.

ارنهولم: أهي معتلة الصحة؟

(*) هنريك إيسن ، مسرحية حورية البحر ، تر: محمود عزت موسى ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1963) ، ص48-180.

فانجل : لا ليس الأمر كذلك بالضبط. ولكنها تعاني، منذ عامين أو نحو ذلك، نوبات عصبية غريبة تصاب بها من وقت لآخر كما تعلم. وقد تعذر على أن اعرف علتها تماماً. غير أن هناك شيئاً مؤكداً واحداً وهو أن الاستحمام في البحر مؤكداً واحداً وهو عين حياتها وسعادتها. (ص48-49).

يبدو أن أولى التغيرات بعد متابعة قصة المسرحية نجد أننا إزاء ظهور مفاجئ لغريب (بحار)، قادم من مجهول (البحر) هذا الغريب الذي رست سفينته أمام (إيليدا) فتتعرّف إليه ويتعرف عليها ويتحول ما بينهما حباً أسطورياً رغم قصر الفترة التي عاشاها وهذا تأثير فكري وإجتماعي يمكننا تدوينه إذ انه يكسر رتابة سير الأحداث وبالتالي يكسر الآلية التي تعيشها (إيليدا) وهو جاء نتيجة الاغتراب الروحي الذي كانت تعيشه (إيليدا) لأنها كثيراً ما كانت تشعر بالوحدة وهي آلية حياتية اعتادتها، تتأمل البحر تتأمل المجهول وما يمكن أن يفرزه ، أو ما ينتج عنه ، ولذا قام الكاتب بتسمية مسرحيته بـ (حورية البحر) ليعطيها الفردية . وهو مؤثر اجتماع لأن المجتمعات جميعها على الكرة الأرضية تدرك أن أولى المراحل المؤدية للزواج وللرباط الاجتماعي المألوف هو الحب وهذا موجود لدى (إيسن) في (حورية البحر) والمرحلة الثانية في هذا الجانب هو (الخطوبة) وقد حدث بين (الغريب) و(إيليدا) إن لبسا الخواتم، ثم قام برميها (البحار الغريب) في عرض البحر ليكون البحر شاهداً على هذا الحب والارتباط المقدس :

الغريب : إننا خطيبان، والبحر شاهد علينا. (وبعدها يغادر الغريب من حيث أتى)
هذا الأمر أدى في بدايته إلى جلب الاستقرار لذات الشخصية (إيليدا) ثم الفرح والسرور والسعادة وهو تغير ايجابي وبرحيله أدى إلى قلق وانتظار وتساؤلات طول الغياب... وهو تغير سلبي له مؤثراته على الشخصية الدرامية لدى الكاتب (إيسن) .
وبعدها نستطيع تفصي تغيرات المتأنية بفعل مواقف اجتماعية كبيرة ومهمة تطرأ على (إيليدا)، وهي أنها كانت تعيش بشيء أشبه بالغيوبة (لحظات الانتظار)، ثم بشيء من الحزن/لحظات الغياب وبعدها بشيء من اليأس/ لحظات إدراك اللاعودة للحبيب الذاهب باتجاه عرض البحر هذا البحر / الفضاء الواسع الذي تجد فيه (إيليدا) مبتغاها وجواباً لتساؤلاتها .

يعقب ذلك اليأس الذي يطيح بها وهو اللوعة والمرارة مما يشكل هذا ضغطاً نفسياً عارماً، إذ أن البحر لا يملك جواباً مطلقاً ولا أمل ولو يسير حتى. حينها تفيق من هذا الوهم، وهذا يشكل تأثيراً مضافاً لكل تلك التغيرات التي تنهض من كل ذلك الركام النفسي / اليأس لتقرر ترك الغريب وعدم العودة للتفكير فيه. فيشكل هذا ظهوراً جديداً لشخصية الدكتور (فانجل) نقطة تحول في ذات الشخصية البطلة... حيث سيكون في مستقبل الأحداث زوجاً لـ (إيليدا) وهذا يعد من التأثيرات التي تشكل علامة مهمة في مستقبل الأحداث ومستقبل الشخصية الدرامية.

نرى (إيليدا) تعاني من مرض عصابي يدفعها للتعلق بالبحر وهو رمز للانطلاق والحرية عندها، لذا تركز المسرحية على علاج هذه الحاجة النفسية عن طريق (الإعلاء) في نظرية التحليل النفسي لـ (فرويد) ، فشعور (إيليدا) أن زوجها (فانجل) حين تزوجها لم يكن حباً فيها بل هرب من وحدته بعد وفاة زوجته .

لقد قاد هذا الحال (بطلة المسرحية) إلى نوع مهم وجوهري من الاستقرار النفسي الرصين الذي كان من مبتغياتها الذاتية ، لكن المثير في الأمر أن البحار لم ينقطع عنها فهو يقوم بمراسلتها ويعدّها بالعودة إليها لأخذها كي تعيش معه الحياة التي كانت تسحرها وتخلب لبابها .. حياة البحر .. وهي بالمقابل ترسل له رسائل تخبره بزواجها واهم ما فيه.. وتستمر الأحداث على هذا المنوال لفترة من الزمن حتى دون تغييرات تذكر اللهم إلا ما يشكله البحر من ذكرى الغريب بالنسبة لـ(إليدا) ولكن الغائب يعود كما وعد وهو أمر غير متوقع بالمرة ... البحار يعود لأنه تعهد بالعودة ولأنه يرتبط برباط العهد المقدس مع هذه السيدة التي تركته وتزوجت من الدكتور (فانجل) الذي كان يسألها عن علاقتها بالبحار الغريب ويكون ذلك عبر تعاسته التي يظهرها إذ يقول :

فانجل: كان قلبك يتعلق برجل آخر... برجل آخر ، ليس أنا بل برجل آخر. (ص106).

فترد عليه انه ليس حبا فهي لا تحب غير زوجها ، لكن ثمة قوة لا تعرفها تسيطر عليها وقد وصفتها(إليدا) بأنها المجهول ربما... والمجهول لدينا محصلة فكرية يعني البحر... والبحر كما أسلفنا لصيق روحي لها. ولأنها إجابته أنها لا تحب غيره فان ذلك يدعم رأي الباحث من ناحية استقرارها النفسي رغم تواصلها مع الغريب عبر المراسلة...

إن شخصية (إليدا) يشكّلها طابعان مهمان هما الواقع/الواقعية التي يشتغل عليها إبسن ببراعة لا مثيل لها وإمكاناته المعهودة في توظيف هذا الواقع من خلال ما يريد طرحه من قصص تمس هذا الواقع.

والطابع الآخر.. هو الرمز.. الجانب الفاعل لدى إبسن عبر الكثير من أعماله المسرحية ولكن في حورية البحر يمازج الكاتب بين هذين الأسلوبين (المذهبيين) ينتج عن الرمزية الواقعية. ولو أردنا توضيح هذا الأمر عبر خطاطة بسيطة لكان الآتي:-

البيت + الزواج = الواقع
البحر + الغريب = الرمز

د. فانجل
الغريب

تكمن عملية الممازجة بين هذين العالمين من خلال إحلاله أو خلقه صلة الوصل بينهما التي هي شخصية (إليدا) وهي تمثل صراعين متضادين. صراع خارجي يتم حولها من قبل (الغريب والدكتور فانجل)، وصراع داخلي نفسي يتم بداخلها هي، في عملية الاختيار بين عالم الرمز وعالم الواقع وعندما نعرف في النهاية أنها ستختار (الدكتور فانجل) كزوج فإنما هي بذلك تختار الواقع وترفض العيش مع وفي الرمز (الغريب، وعالم البحر) والذي يشكل من باب آخر اللاواقعية، الخيال، المجهول، الوهم.. اللاإستقرار، الفضاء، اللانهاية.. وعكسه تماماً عالم الدكتور فانجل.. ويدعم ذلك، ما قاله الدكتور فانجل لـ(إليدا) إذ يخبرها:

فانجل: ترحلين معه وهو غريب لا تعرفين عنه شيئاً؟

إليدا: عندما تقدمت للزواج مني كنت غريباً لا ادري عنك شيئاً.

فانجل: لكن على الأقل كنت تعرفين الحياة التي تنتظرك.

إليدا: هذا صحيح، لكن لا تنسى أن حياة المجهول فيها جانبية ورهبة. (ص180).

وبناءً على ما تقدم نستطيع أن نتقصى أسباب التغيرات التي تحدث للشخصيتين، وبالذات شخصية (إليدا) محور الصراع لدى (إيسن) في (حورية البحر) وشخصية (فانجل). لقد عمل الحراك النفسي بالنسبة لبطلية المسرحية فعلته، الحركة زائداً الفكر أي الحركة التي تقوم الشخصية من خلالها بمحاولة الوصول إلى مآربها وهي ليست حركة فارغة وإنما يصاحبها التفكير العميق والذي ينتج غالباً ما يسر ويزيد الثقة بالنفس انه يؤدي إلى خلاصة تجربة أو إلى نتائج تمخضت عن تجربة واقعية (مع الواقع وفيه) أدت إلى تكوين فكر معين حول تلك التجربة.

ومما يؤكد وضوح عالم الواقع واستقراره حين يقول (فانجل) :

فانجل: لكن على الأقل كنت تعرفين الحياة التي تنتظرك.

وعالم السحر والرمز نجده في حوار (إليدا) الآخر، حيث تصفه بعالم المجهول ذي الرهبة والجاذبية، وهو يؤكد أيضاً طموحها ورغبتها الجامحة.. وبالتالي فإن تناقض عالمين في ذات ما يؤدي إلى صراع حتماً وهذا الصراع الخارجي/ الداخلي سيقود هو الآخر إلى حدوث تغير كونه يشكل سلوكيات الوصول إلى المبتغى .

ويمكننا أن نتقصى هذه السلوكيات المتناقضة من خلال العيش بالنسبة لـ(إليدا) زوجة مع الدكتور (فانجل) والبقاء على عهدا (حبيبة) للغريب، ترى أي تناقض في سلوكيات (إليدا) سيظهر؟

فانجل: لم ينته الأمر!

إليدا: لا يا فانجل، لم ينته، وأخشى انه لن ينتهي قط مادمت على قيد الحياة.
فانجل: هل تقصدين أن تقولي انك لم تستطعي في أعماق نفسك أن تنسي ذلك الرجل الغريب؟

إليدا: كنت قد نسيتُه ولكنه لم يلبث أن ظهر على حين بغتة، وكأنه قد عاد مرة أخرى.
فانجل: ومتى حدث ذلك ؟

إليدا: منذ ما يقرب من ثلاث سنوات مضت أو ما يزيد على ذلك بقليل وكان هذا بيننا قبل أن يولد الطفل. (ص 105 - 106).

وبالعودة إلى البحث في مسرحية (حورية البحر) للكاتب (هنريك إيسن)، سيطفو على سطح هذا البحث الكثير من التأثيرات لاسيما بعد عودة (البحار الغريب)، منها الوضع النفسي الذي وضعت فيه (إليدا) نفسها والحيرة القاتلة التي هي فيها أنها بين خيارين، أما أن تختار عالم الواقع الساكن المستقر المتمثل بالدكتور (فانجل) ، أو أن تختار عالم المجهول، البحر الهائج بكل تلاطماته. وهنا تضطرب قراراتها.. إذ أن ظهور الغريب كما هو معروف يمثل مؤثراً يحيط بـ(إليدا) من كل جوانبها/ النفسية والاجتماعية، والبيئية بل حتى مظهرية.. لأنه يحفز في داخلها روح الحركة ، لا الاستقرار، ولأنه أيضاً يعبر عن شبابها وحبها الأول من المستحيل أن يبقى مظهرها كما هو، إذ لا بد أن تضيف عليه جاذبية أكثر من ذي قبل. إن (إليدا) تمتلك رغبة كأي من البشر لإشباع الغريزة الجنسية وهذا يتجلى من خلال زواجها من الدكتور (فانجل) رغم أنها عاشت بانتظار الغريب لفترة طويلة.. تزوجت (فانجل) لتكبح جماح (الليدو) لديها، فهنا نجد صراع العقل مع العاطفة... والاثنتين يجمعان في قرارها الأخير.. فيطلق البحار قولته لها..

البحار : هيا يا ايليدا إلى البحر، نعيش سوياً حياة الحرية والانطلاق..

إن هذه المفردات التي أطلقها بوجهها البحار تشكل أهمية فائقة بالنسبة لها (الحرية والانطلاق)، إذ أن القوى الغريبة، تسيطر على كيائها، فتتطلب لتطلب الطلاق من الدكتور (فانجل). انه تأثير فكري وإجتماعي، إذ ستصبح (ايليدا) حرة غير مقيدة بقيود الواقع (الزواج) الارتباط، التقاليد والأعراف الاجتماعية، وستنتقل إلى عالم من الحرية والفضاءات الخلابة كما تعتقد. لكن الدكتور (فانجل) يحاول استمالتها عن هذه الأفكار بان يصور لها عالمه الحقيقي الواضح ، محاولته تشويه عالم (الغريب) بأنه غريب حقاً، ويرضخ أخيراً بان يمنحها حريتها. لكن بالرغم من ذلك فان اعتماداتها النفسية المريرة لا تشعرها بأنها وصلت لما تريد تحقيقه إذ ستدخل التأثيرات الفكرية والاجتماعية مرحلة أكثر خطورة، أي العالمين تختار وانه لموقف جد صعب على أي شخص لو كان بدلاً من (ايليدا)، من هنا تتضح لنا عبقرية (إيسن) كاتباً مسرحياً خلاقاً، ومن هنا مرة أخرى نصل إلى الأزمة، إلى ذروة الأحداث.. الدكتور (فانجل) ينتظر جواباً والغريب الذي يحاول الإسراع بالعودة ظافراً بجسد وعقل (ايليدا) ينتظر جواباً و(ايليدا) في حيره من أمرها.. أي الشخصين تريد أن تختاره. (فانجل) أم الغريب ، ولكن يبدو إن البحار واثق من نفسه نوعاً ما حيث يسأله الدكتور فانجل .

فانجل: وما/لذي تريد أن تفعل إذن؟ لا يمكن لك أن تتصور أن بوسعك أن تنتزعها مني بالقوة وضد رغبتها.

الغريب: /جل، وما جدوى ذلك؟ فلو قدر أن تصبح ايليدا ملكا لي فينبغي أن تأتي إليّ بمحض إرادتها.

ايليدا: بمحض إرادتي...

فانجل: وهل تحسب..!

ايليدا: بمحض إرادتي..!

فانجل: لابد انك قد جنت. اغرب من هذا المكان فلا شأن لنا بك بعد ذلك .

الغريب: سيحين الوقت توا لان أعود إلى ظهر السفينة(يتقدم خطوة) حسن، حسن يا ايليدا لقد فعلت ما كان ينبغي عليّ أن افعل. (يقترّب أكثر فأكثر) لقد كنت عند وعدي لك. (ص137-138) .

وتدغدغ مشاعرهما مثل هذه المفردات (الحرية ، الإرادة ، الرغبة) وهذه الصفات لا تمثل لدى (ايليدا) الانفلات والفوضوية ، بقدر ما تمثل لها الخلاص من قيود الواقع الإجتماعي وربما الهروب من هذه القيود إلى الانفتاح واللاقانون ، إذ ما القانون الذي يحكم سطح الماء، انه فقط قانون الطبيعة ، العواصف ، الرياح ، الأمطار ، التقلبات الجوية وهيجان البحر وصخبه وعنفه ، وهذا الأمر هو ما تريده ولكن إلى متى ، وإلى أين سيظل هذه الحال ... هل من الممكن لإنسان أن يعيش غير مستقر طيلة حياته ، انه أمر مستحيل .

وفي اللحظات الحاسمة حيث يقترب موعد السفر ويكون البحار قد أعد كل شيء من أمور السفر.. وقد حصلت (ايليدا) على حريتها الكاملة في الاختيار بين (البحار، وفانجل) وبحضور الاثنين لحظة تدق نواقيس السفن للرحيل .. يعلن الدكتور (فانجل) أروع آيات حبه لها.. فنُذهل.. والغريب (البحار) يلح عليها بان النواقيس قد دقت للرحيل وهو يستعجلها في الذهاب معه ... إذ تعلن (ايليدا) التي كانت مذهولة بعالم

البحر والحرية والانطلاق.. نحو اللاقانون، نحو الخيال، نحو الرمز، نحو المجهول تعلن أمام دهشتنا نحن المشاهدين ، أو القراء أنها لن ترحل مع الغريب بعد سماعها لكلمات دافئة من (فانجل) ويعلن الغريب .

- لا فائدة.

فيتركها ويغادر من حيث أتى .

إن هذا التغير على المستوى الفكري والاجتماعي يجري بالأحداث مجرى آخر لم يكن متوقعا إذا اخذ (إيسن) يحاول خداعنا منذ البداية إن (إيليدا) لا يمكن لها إن تتخلى عن البحر بكل ما يحويه من عوالم ، مهما كان خطرهما أو جمالها... وإذا به يجعل من (إيليدا) تضرب هذا العالم عرض الحائط وتتخلى عن كل ما يشكله من رمز وخيال ، وتفضل عليه عالم الواقع. حيث السكينة، والمعرفة، نعم المعرفة بما ينتظرها... (زوج، بيت وأولاد) وهكذا تسير الحياة.

ثم حدوث مثل هكذا تغير لديها جعلنا ندرك تماماً قدرتها على الاختيار ورسوخ عقليتها بعدما مرت من تجارب كان قد أراد منها (إيسن) أن نعيش نحن في خضمها أيضاً لا (إيليدا) وحدها، كي نشاركها القرار أو نمدي العون لها من خلال اقتراحاتنا نحن. فهي قد عاشت في الرومانسية والرمز ثم من الرمز إلى الواقع، ثم بدأت المفاضلة بين هذه العوالم لينتصر في النهاية عالم الواقع.. وهي رسالة يحاول (إيسن) إيصالها لنا... إن الواقع عالم يحوي كل العوالم سواء أكان رمزاً أو خيالاً أو في الرومانسية أو غيرها.. لأنه عالم فسيح وواسع منه يمكن أن تتطلق باتجاه أي عالم ترغب أو تريد. فالواقع أولى بأن تنقل همومه ومشاكله إلى المسرح لا غيرها الأمر الذي حدا بكتاب مثل (برنارد شو) أن يقول عن مسرحيات (إيسن) وعن (إيسن) كاتباً له ثقله في المسرحية الواقعية والرمزية . " إن مسرحيات إيسن تحوي على فن جديد يتلخص في إقرار أصول مسرحية تهدف إلى إثارة الشعور بالندم وخيبة الأمل وبلوغ الحقيقة المستورة وراء المثل العليا والتوسع في استخدام الحيل الفنية البلاغية والغنائية المعروفة للخطيب والواعظ والمحامي والمغني." (1)

إن (إيسن) من خلال شخصية (إيليدا) يحاول أن يقف بالضد من كل ما هو مخادع وغير حقيقي، وإن يقف بوجه كل ما يشكل وهم يحاول تغطية نصوع بياض الواقع الحي، إن الواقع لديه نابض بالحياة والحيوية معاً... فيه ما يكفي لأن تتخلى عن كل وهم وخيال يخفي وراءه عيوباً اجتماعية ونفسية كثيرة.

إننا حين نتحدث عن التغيرات التي مرت بها شخصية (إيسن) في مسرحية (حورية البحر) والمقصود هنا (إيليدا) لا يعني هذا أنها استحوذت على كافة المؤثرات الفكرية والاجتماعية فان (الغريب وفانجل) لهم تأثيرهم أيضاً على الصعيد الفكري والاجتماعي.. فلو أخذنا (فانجل) مثلاً لوجدناه يمر بمجموعة من التحولات النفسية كان أهمها.. زواجه بـ(إيليدا) التي يصفها في أحد حواراته حين كان الحوار يدور معها بأنها

فانجل : انك يا إيليدا تجذبين وترهبين كالبحر تماماً .

ومن هنا نعرف انه كان يحبها حباً جمّاً، وهذا الحب كان الورقة الأخيرة الذي استخدمها (فانجل) في الفوز بها وتفضيله على الغريب (البحار). وحين تزوجها شكل

(1) هنريك إيسن ، حورية البحر ، مصدر سابق ، ص25.

له هذا الأمر انتصاراً وهو مؤثر اجتماعي، ومن ناحية انه ايجابي في حياة الدكتور الطبيب (فانجل) ولكنه لم يدم طويلاً بظهور (الغريب) الذي يشكل مؤثر آخر في حياة (فانجل)، إذ انه برغم ما يملكه من حب وقدرة في استمالتها لكنه أخيراً ضعف أمامها وتخلّى عنها بان منح لها حريتها.. مما أشعره بالحزن والأسى وبهذا الجديد لدى فانجل، بسبب الخسارة الشنيعة التي مني بها، فقد تخلت زوجته عنه، فتحول من متزوج ينعم بالاستقرار إلى أعزب وحيد فاشل، ولكنه يضرب ضربته الأخيرة بوجه ما يحمله له العالم المجهول، الرمز، من خديعة ووهم ليثبت إن الواقع أقوى وأكثر صدقاً من أي حلم أو خديعة، فتعود إليه مرة أخرى وتضرب عالم البحر عرض الحائط حيث تقول (إليدا) للغريب (البحار).

إليدا : انني لا استطيع الذهاب معك أبداً بعد هذا .

أما شخصية (الغريب) فانه رجل قتل القبطان واخذ سفينته التي رست على شاطئ بحر (مدينة إليدا) (النرويجية) وقد حاول إبسن أن يطعن بعالم هذا الطاغية الغريب، بان جعل منه قاتلاً وهو رمز لعالم ليس فيه قانون سوى قانون الطبيعة ومن هنا يحاول (إبسن) القول أن القانون في أرضية الواقع التي تعيش فيه (إليدا) يضمن للإنسان كرامته وبقائه كائناً اجتماعياً خلاقاً. وعندما ترسو سفينته لم يكن يفكر مطلقاً أو لم يخطر على باله أبداً أن ثمة حورية بانتظاره على الشاطئ. وتلعب الصدفة دورها فيتعرف على (إليدا) مؤثر اجتماعي أول بالإشارة إلى الخطوبة ورميه خواتيم الخطوبة إلى عرض البحر ليكون شاهداً على عهديهما الذي قطعاه لبعضهما يكون لدينا تغير آخر فقد عاد إلى مدينته وقد حقق انتصاراً فكرياً واجتماعياً.. وبقي يعيش على أمل العودة وان ينال ما يعزز ذلك الانتصار الذي حققه في رحلته السابقة وعندما يعود مرة أخرى يجد أن ما بناه سابقاً كان قد تهدم في غيابه إذ أن (إليدا) كانت قد تزوجت من (فانجل) وانتهى كل شيء وحتى أمله بالحصول عليها بعد أن منحت حريتها لم يفده في شيء، إذ أنها فضلت عليه (فانجل) ليعود أخيراً مهزوماً إلى وطنه وهو تغير أخير في ذاته والحاصل نتيجة مؤثرات اجتماعية وفكرية تعرضت لها شخصية الغريب .

وخلاصة القول يجد الباحث أن الكاتب (إبسن) قد سعى إلى اعتماد صيغة المناقشة كبديل مؤثر للحل، ولعل هذه الميزة جاءت مغايرة لنهج من سبقوه من الكتاب كما هو الحال عند الكاتب المسرحي الفرنسي (أميل زولا) إذ حلت صيغة المناقشة عند (إبسن) كمنهجية لحل أزمت شخصه المسرحية الرئيسية عن طريق مرجعياتها الفكرية والاجتماعية، كما هو الحال في الحوار الآتي :

فانجل : إليدا .. إن هذا الذي تسأليني إياه المطلب فظيع، اسمحي لي على الأقل بالوقت الكافي لأن استجمع قواي واحسم أمري، ولنناقش الموضوع بدقة وعناية. (ص178) .

إنّ الشغل الشاغل للشخصية الرئيسة في هذا النص المسرحي وهو (سولنس) هو بناء أبراج للعبادة متمثلة بالكنائس، هذه الأمكنة العالية وفرت له ثقة عالية بالنفس وجعلتها عالية وذات رفعة من وجهة نظر الشخصية نفسها على أقل تقدير، فهو السيد في البناء والسيد في المجتمع والسيد في كل شيء، حتى تنقلب حياته رأساً على عقب عندما يفقد اثنين من أطفاله، وإن فقد الصغيرين أثر على علاقة الزوجين فأصبحت الزوجة بحالة نفسية جعلت من (سولنس) يشترك بعلاقات مشبوهة مع أخريات وخاصة (السكرتيرة)، التي يحاول أن يضع العقبات أمامها لعدم زواجها من خطيبها ويبقى متفرداً بها، وتحت المحاولات المستمرة في رجوع (سولنس) لبناء هذه الأبراج وهواجسه النفسية من الجيل الجديد وما مر به من صراعات، لكن هذه المرة كانت هي النهاية المتمثلة بسقوطه بعد أن أصيب بالدوار وهذه هي نهاية كل متكبر عنيد.

كدأبه يُعرّض (إيسن) شخصياته الرئيسة لمجموعة من التغيرات بفعل مؤثرات فكرية واجتماعية متعددة مما يكون لها أثر جلي في تغير أنماطها السلوكية داخل المجتمع الإنساني. وهنا يبرز لنا شخص ذو أهمية عالية من الشخصيات التي أوجدها (إيسن) ذات التأثير الاجتماعي وهي بنائها داخل النص تبدو مغايرة لكل شخصياته التي اشتغل عليها في الكثير من أعماله المسرحية المعروفة. شخصية لها مزايا خاصة يحدد سلوكياتها، المزاج المنغلق وغير المستقر وكذلك الشعور بالعظمة والتفرد فضلاً عن النزوات التي تتحرف به إلى مسارات اجتماعية غير المسارات المعروفة عنه كالبيت والأسرة التي كونها.... هذا ما دعا الشخصية الرئيسة (سولنس) إلى أن تكون شخصية (نرجسية) تهتم بنفسها أكثر من أي شيء آخر. إلا أن اللافت للنظر في هذا النص المسرحي اشتغال الكاتب على مساحات واسعة من النزعة (النرجسية) في شخصيته الرئيسة (سولنس) لقد نسج (إيسن) شخصيته بخيوط من العظمة والتفرد والتعال عن الآخرين فضلاً عن مسارات سلوكية منحرفة، وهي وجهة نظر فلسفية يعتمد عليها الكاتب المسرحي، (هنريك إيسن) تضاف إلى رؤياه الفلسفية تجاه الواقع الذي يوظف أعماله المسرحية فضلاً عن الطابع الرمزي في جانب آخر من أعماله، رغم أننا أحياناً نجد الواقعية والرمزية يمتزج فيها الخيال والرمز بالواقع الاجتماعي في شخصية (إيسن) الرئيسة، (سولنس)، ناتج من تبدلات أحوال الشخصية الاجتماعية كفقده لولديه وحبه لسكرتيرته ووعوده التي يطلقها جزافاً لها ثم تبدله وعدوله عن بناء (الكنائس) والأبراج العالية إلى بناء (بيوت البشر) وهي مؤثرات فكرية تعرضت لها الشخصية الرئيسة.

في مسرحية (سيد البنائين) يناقش الكاتب مفاهيم منها (العظمة) والصراع الحاصل بين (جيلين) متمثلة بجيل (سولنس) الذي يمثل الماضي ثم الحاضر وجيل

(*) هنريك إيسن، مسرحية سيد البنائين، تر: صلاح عبود الصبور، (القاهرة: مطبعة النهضة العربية، 1963)، ص 8-151.

الشباب الذي يمثل الحاضر والمستقبل. أي صراع الأضداد القديم مع الجديد واثبات الذات .

تمتاز شخصية (سيد البنائين) بأنه رجل شديد الحساسية لمكانته الاجتماعية التي يصفها بالعظمة تارة وبالنرجسية تارة أخرى، وهو حاد الإدراك لذا يعلن عما في روحه ونفسه من قوة، وثمة مفهوم يواجهنا وهو (أن الأشرار في المجتمع هم أناس أذكى ولكنهم أكثر من الأذكى الأختيار لان الذكاء يعطي الامتياز) . ومن خلال شعور (سولنس) بهذه العظمة يجد في نفسه الفرادة والقوة.. لكنه في النهاية سيهوي إلى قاع هذه القوة وهذه العظمة بسبب سلوكه المنحرف. هذا الأمر دعا الكاتب إلى الإعلان أن شخصية (سولنس) هي من الشخصيات المريضة لأنها شخصية غير سوية ولا تحكمها تصرفات العقل السليم، وان كانت شخصية تمتاز بالذكاء والفرادة ورغم كل ذلك نجد ما يميز هذه الشخصية حيث إنها شخصية قلقة عند اتخاذها لأي قرار.

من هنا يمكن أن نصل إلى أولى التغيرات في النص المسرحي (سيد البنائين)، وهو تغير بفعل موقف اجتماعي يعصف بشخصية (سولنس) عندما يرتبط بشخصية (كايا) وهو عزوف عن ارتباطه بزوجه وتطبيب للجانب النفسي الذي يعانيه جراء فقدته لولديه في الحريق، وهو يمثل انحلالاً اجتماعياً اسرياً وعدم ترابط بين الزوج والزوجة وهو تغير بفعل موقف اجتماعي.

سولنس: لماذا تنزعين هذا العاكس عن عينيك عادةً عندما ادخل؟

كايا: (بنفس الرقة) لأنني أبودوسيمة جداً حين أضعه .

سولنس: (مبتسماً) إذن فأنت لا تريدين أن تكوني دميمة يا كايا؟

كايا: (وهي تعلق بنظرتها إليه شيئاً ما) لا أحب أن أكون دميمة ولو أوتيت ملك العالم كله، ولا أحب بنوع خاص أن أكون دميمة في عينيك .

سولنس: (وهو يمسح على شعرها برقه) مسكينة يا كايا.. مسكينة أيتها الصغيرة.

كايا: (وهي تحني رأسها) صه، أنهم يستطيعون سماعك . (ص8).

وبذات الأجواء يقوم (سولنس) بلعبته الشريرة والذكية في الوقت نفسه حيث جعل من (كايا) تنمرّد على خطيبها (راجنر) ووالدة خطيبها ووالده الذي يعاني من الشيخوخة وهو باتجاه الموت كما يزعم دائماً (بروتك) .

لقد وعد (سيد البنائين) إن يبني بيتاً لـ(كايا) وخطيبها (راجنر) لكنه نكث وعده وهذه السمة ملازمة لـ(سيد البنائين) لذلك قام (راجنر) ببناء البيت بنفسه. لقد استغل (سولنس) عدم اهتمام (كايا) بخطيبها (راجنر) واخذ بنسج خيوط عنكبوته للإيقاع بها. إن هذا مرتبط بوجوده الإنساني حيث يحاول أن يثبت دائماً انه ما زال الأقوى والمسيطر على مجريات الأمور، منذ إن بدأ الابتعاد نفسياً عن بيته وزوجه (مسز سولنس) فضلاً عن ارتباط هذا الأمر في تصعيد الأحداث وارتباطه بنفسية الكاتب في جعل الأحداث تسير باتجاه التأزم.

إنها محاولة الشخصية الرئيسة لإثبات فاعليتها وقدرتها في تسيير الأمور الناتجة من موقع القوة الذي تتمتع به داخل المجتمع فهي تمثل مجال الصدارة في البيئة التي تعيش بداخلها.

وبالمضي قدماً في تقصي تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية لدى الشخصية الرئيسية (سولنس)) نراه وقد أوقع (كايا) في حباله حين قام بتقبلها في مكتبة دون أن تمنع أدنى ممانعة على مستوى العلاقة التي تربطه بسكرتيرته نابع من إمكاناته الاقتصادية والاجتماعية. فهي بحاجة إليه كونها تعمل عنده في مكتبه، الأمر الذي يدفعها برغبة منها إلى الاستمرار بتلك العلاقة المشبوهة.

كايا: (وهي تخر أمامه) أوه ما أطيبك معي ! كم أنت طيب؟! ما أطيبك، طيبة إلى حد يجعل عن الوصف.

سولنس: (بعده) انهضي، انهضي أرجوك، أظن أنني اسمع صوتاً. (ص19)

وهنا تدخل زوجة (سولنس) التي تعلن من خلال نظراتها أنها على علم بما يجري.. إذ أن العلاقات أصبحت تتضح لنا وللشخصيات المتصارعة في المسرحية وبات كل واحد مكشوف للجميع، سلوكياته وأهدافه ومراميه.

ويشوب الأحداث تغير آخر عندما قام (كايا) و(راجنر) وهو تحول مؤثر اجتماعي يصب في خدمة (سولنس) نوعاً ما رغم أنه يحاول الاحتفاظ بالاثنتين لأن ما يتميز به (راجنر) أنه بناء رائع وبارع أيضاً في مهنته، لذا لا يريد (سولنس) التفريط به ويريد أن يجعل من (كايا) ورقة ضغط لبقائه في العمل معه..

من هنا يرى الباحث أن التراكم المعرفي الذي يميز (الكاتب) ومقدرته في بناء الأحداث قد جعلت من لعبة المسرح لديه تمنح المتلقي الكثير من الثقة في تماسك الأحداث وتصاعدها، لذا نجد الترابط القوي في تأثير المرجعيات الاجتماعية والفكرية التي بنيت مع بناء الشخصية وخطها المتصاعد في النص بتلك الخبرة المتركمة لدى كاتب المسرحية (هنريك إبسن).

إن المؤثر الأهم حتى هذه اللحظة يكمن في وقوع (سولنس) في تلك الحيرة القاتلة التي تضعه بين الوفاء لزوجته وبين نار المراهقة التي ألمت به مؤخراً، وهذا المؤثر ما يعول عليه الباحث في تحليله لعينة بحثه هذه، كونه هو الذي يحدد مصائر الشخصيات الرئيسية وهو الذي يجعلها بين مفترق طرق كي تتخذ قراراتها الحاسمة والتي أما أن تكون ايجابية أو سلبية .

لكن ما يربعه ويشعره بالخوف من المجهول هو تنامي قوة الجيل الجديد، وهذا الأمر كفيل بتغيير سلوكيات أي شخصية نفسياً واجتماعياً واقتصادياً وروحياً.. وهو سيولد الصراع الذي يسري في ذات (سولنس) كسريان الماء في المجرى الضيق، فضلاً عن صراعاته النفسية القديمة التي أنتجها حريق القلعة قبل ثلاث عشرة سنة، والتي أدت إلى أن يفقد طفليه، لكن ما يطغي على هذا الصراع هو بروز نرجسيته وحبه لذاته أكثر من أي شيء مع عدم تناسيه للأحداث.

سولنس: (وهو ينظر إليه في ارتباك) نعم .. ولكن هذا هو بالضبط ما يجعلني خائفاً مرتاعاً .

هردل: أخائف لأن الحظ يحالفك.

سولنس: إن هذا يرعبني كل ساعة من ساعات النهار.. لأن الحظ قد يتحول عني إن عاجلاً أو آجلاً .

هردل: هذا هراء ماذا عساه يحول الحظ عنك؟

سولنس: (في لهجة تأكيد واثق) **الجيل الجديد .**
هردل: يا للسخرية.. **الجيل الجديد!!** انك لم توضع على الرف بعد وهذا ما أرجوه.. بل أن مركزك ربما كان الآن أكثر ثباتاً منه في أي وقت مضى .

سولنس: **الحظ سيتحول.. إني اعلم ذلك.. إني أحس بذلك اليوم يقترب.** (ص35).
 كل ما مر في شخصية (سولنس) من تأثيرات ما هي إلا مهادت لتغيير اعم واشمل هو قراره المصيري الذي أعلنه بلا رجعه والذي مفاده انه لن يقوم ببناء الأبراج والكنائس.

جلياً يتضح للباحث في هذا النص المسرحي الأفكار والرؤى التي كان إبسن شغوفاً فيها من تحرٍ وانفلات من أطر دينية واجتماعية كانت سائدة، فلقد تحولت شخصية (سولنس) من هذا النص من إطار ديني كنسي ملزم ومتزمت إلى إطار إنساني تعمل فيه الرغبة الجنسية العارمة إلى التغيير وتهشيم القيود التي كانت تكبل نوازعه النفسية وإنفعالاته ويأتي هذا متماشياً مع التأثيرات الفكرية والاجتماعية كارتباطه بالسكرتيرة، وابتعاده عن زوجته (مسز سولنس) .

سولنس: لا، أنا لا ابني أبراجاً للكنائس الآن.. ولا كنائس أيضاً .
هيلدا: ماذا تبني إذن.

سولنس: بيوتاً للبشر. (ص55)

وفي الفصل الثاني يتنامى الصراع لاسيما بين (سولنس) وزوجته (مسز سولنس) مما له الأثر الكبير في أن مثل هذه الفجوات التي تجتاح العلاقات ما بين شخصية وأخرى هي التي لها الفضل في حصول تلك التغييرات، لأنها تضع الشخصيات أمام خيارات قد تكون غير متعددة لذا يكون عليها أن تقرر من اجل تحديد مستقبل تلك العلاقات .

وتتصاعد هنا عملية اتخاذ القرارات الخاطئة ويعلن (سولنس) انه رجل نصف مجنون وهذا يدفعه إلى سلوكيات ربما غير محمودة.

سولنس: (ضاحكا) **هو! هو! هو!، إن هذا طبيعي للغاية يا إيلين عندما يكون بين يديك رجل مريض .**

مسز سولنس : مريض ؟ هل أنت مريض يا هالفارد ؟.

سولنس : (بعنف) **رجل نصف مجنون إذن ! رجل مريض العقل سميني كما تشائين .** (ص69)

أو انه يريد تبرير تلك السلوكيات على أساس من هذه الفكرة. فهو لا يعرف الاستقامة وثمة تذبذب في تصرفاته التي تشمل كل شيء. فنتضح أهم مميزات شخصية (سولنس) وتتوزع بين التفاؤل والحب والهيمنة والانتقام والرغبة في مواصلة الحياة الجديدة ثم بعد ذلك الخوف منها.

توجد قوتان متصارعتان في المسرح وحسب ما عرضه الكاتب (ملتوس ماركس) في كتابه (المسرحية كيف تدرسها وتتذوقها) لذا جاءت في نصنا هذا قوتا المسيطرة والمدافعة، حيث المسيطرة تمثلت في سيد البنائين (المستر سولنس) وكل القافلة الفنية هي لا حول لها ولا قوة فهي تعد المدافعة، كما هو الحال في دفاع (راجنر) وأبيه و(كايا) وزوجته (مسز سولنس).

يمكن الاستدلال على ما حدث عبر تغيرات الشخصية في المواقف التي أعددناها مألوفة إلى مواقف غير مألوفة كوقوفه بوجه (راجنر) الذي يمثل الجيل الجديد وهذا يؤكد صراع الأجيال كون (سولنس) يمثل جيلاً قديماً.. وهذا الصراع يمثل عقده كامنة في ذات (سولنس) لأن أي انفلات لـ (راجنر) من قبضة (سولنس) يعني انه لن يحتكره بعد الآن لذا يعمد (سولنس) إلى الهيمنة والسيطرة، وعدم فتح المجال لأي كان أن يحتل المكانة التي هو عليها وهذا يسري باتجاه تغيرات مهمة متأتية من مواقف فكرية حيث اخذ البطل يفصح عن مكنوناته التي هي ضد التيار الاجتماعي، واخذ لا يأبه بشيء.. ثم أصيب بالدوار وعلاقته مع (هيلدا) ووعوده الكاذبة لها .. لقد أصبح (سولنس) شخصاً آخر تماماً.

هيلدا: أوه، يا مستر سولنس، أنت تعرف جيداً ماذا عسى أن تكون النهاية، لهذا فانا ذاهبة.

سولنس: وماذا اصنع بعد ذهابك، ماذا يكون لدي لأعيش من اجله بعد ذلك؟

هيلدا: (ترمقه بنظره من عينها لا يمكن تحديد معناها) ما من شك في أن هذا ليس قاسياً عليك إلى هذا الحد. إن لديك واجباتك نحوها. عش من اجل هذه الواجبات.

سولنس: لقد فات الأوان يا هيلدا هذه القوى هذه. هذه. (ص126)

إن التغيرات الأهم والأخطر على المستوى النفسي عند الشخصية الرئيسة (سولنس) نحصل عليها عندما تقترب من النهاية حيث تتعكر علاقات (سولنس) بالشخصيات الأخرى كافة وتبدو بوادر ذلك من الحوار الآتي:

سولنس: (ينهض) بعد هذا اليوم سنبنى كلانا معاً ، يا هيلدا !

هيلدا : (بابتسامه مشوبة بالشك) قلعة حقيقية في الهواء!

سولنس: نعم، قلعة ذات أساس صلب تحتها. (ص132).

ثم يقوم بعد ذلك (راجنر) بنصح (هيلدا) محذراً إياها من (سولنس) وهذا يؤكد نهاية ارتباطاته الاجتماعية حيث بدأ يفقد كل شيء .

راجنر: ولكني أنصحك، أن تأخذي حذرك يا آنسة من وانجل لأنك لا تعرفينه جيداً حتى الآن.

هيلدا: (بحماسة) لا احد يعرفه كما اعرفه أنا.

راجنر: (يضحك في سخط) أشكره وهو الذي احتجرتني وعاقبتني سنة بعد سنة ؟ وهو قد جعل أبي لا يثق فيّ وجعلني لا أثق في نفسي وصنع فقط كل ما يجعله..

هيلدا : (كانها تلمح شيئاً) كل ما يجعله ... ؟ أخبرني توأ .

راجنر : كل ما يجعله يحتفظ بها معه .

هيلدا : (وهي تنظر إليه) الفتاة التي تقف على المكتب . (ص134) .

ثم يقوم (إيسن) بعد ذلك بالكشف عن الملابسات في العلاقات حيث يكشف كل مستور ويواجه الشخصيات بحقائقها وما تخفيه تحت عباءتها إن جاز التعبير فينكشف لنا مدى الاضطراب الذي يعيشه الشخص الذي تدور حوله الأحداث .

إن اضطرابات (سولنس) وعدم استقراره وتباين شخصيته أدى به إلى الكثير من التغيرات بل وكانت ناشطة ومصيرية.. فمن اعتماده على نفسه كأفضل البنائين حيث كان يشيد الأبراج ويصعد إلى القمة لوضع أكاليل الزهور، ثم تطورات النفسانية وميله إلى سكرتيرته ومن ثم (هيلدا) بعد أن ترك زوجته أو أهملها، وكرهه للجيل الجديد والذي يمكن أن يزيح الأجيال السابقة المتمثلة بجيله.

ثم أن تلك الاضطرابات في اتخاذ القرارات وإتيانها من ذاته غير المستقرة، لا يمكن أن يأتي بنتائج ايجابية الأمر الذي جعل من (سولنس) كثير الخسارة . حتى انه أصبح فاقداً لكل شيء . وكان ذلك كما أكد الباحث في بداية تحليله لعينته (سيد البنائين) ناتج من التركيب المعقدة التي يتميز بها شخص مثل (سولنس) ، ومن ثم ناتج من ظنونه التي مؤداها ، أن الحياة لا تسير إلا لأجله من خلال ما يقدمه أو يتفرد به دون سواه ، إلا أن رحيل الطفلين ، في حريق القلعة شكل له مؤثراً ذا أهمية لا يمكن نكرانها من قبل القارئ تمثلت في نقضه كل شيء وانحراف مسارات مبادئه التي عُرف بها ... مما جعله يرفض بناء الكنائس والأبراج العالية وليتجه فيما بعد إلى بناء بيوت البشر... نعم انه تحول ايجابي بوصفه يميل نحو البشرية وخدمتها ولكن ذلك جاء نتيجة رفضه لارتباطه الديني... ثم حملته لشخصية لها مكان الصدارة في المجتمع خسارة البشرية ذاتها إذ أن سلوكياته قد جعلت الآخرين ينفضون من حوله فيكون بذلك لم يحقق ما يهدف إليه أو ما يجعل من البشرية التي تخرجه لخدمتها أخيراً أن تحتضنه أو أن تقف إلى جانبه.

هيلدا : ماذا فعلت إذن ؟

سولنس : أول شيء إني بحثت واتبعت قلبي ...

هيلدا : وبعدين ؟

سولنس : وبعدين ؟ فعلت المستحيل.

هيلدا : المستحيل ؟

سولنس : لم يكن باستطاعتي من قبل قط أن أعلو إلى هذا الارتفاع الطليق العظيم .. ولكنني في ذلك اليوم فعلت.

هيلدا : (وهي تقفز) نعم..نعم..لقد فعلت!

سولنس : وعندما وقفت هناك عالياً فوق كل شيء، وكنت اعلق الإكليل على دوازة

البرج، قلت ها آنذا الآن أيها الواحد القوي وسأكون من اليوم فصاعداً بناءً

حرراً. أنا أيضاً في مجالي لن ابني كنائس بعد . بل سابني بيوتاً فقط للبشر لا

غير . (ص144).

وبين ثنائية الصعود والنزول يبدو الصراع ما بين الجيل القديم والجيل الجديد جلياً وواضحاً، حيث يتشفى (راجنر) في نهاية أحداث المسرحية بشخص (سولنس) واصفاً إياه بـ(شيخ البنائين) وهو دليل هرمه وكبره في السن وربما زواله عن الطريق، ثم انه يعلن (راجنر) أن هذا الشيخ لا يستطيع الصعود إلى القمة وانه سيبقى في الأسفل، وكان ذلك أمام دفاع (هيلدا) عنه مما جعل النقاش ساخناً مع (راجنر).

راجنر : (ينظر بريية ويصيح) لماذا، ولكنه هو...

هيلدا : انه البناء العظيم نفسه.

مسز سولنس: (تصيح بذعر) نعم... انه هالفارد! يا الهي العظيم، هالفارد هالفارد! (ص151).

حتى يصل النقاش إلى المستوى التالي...

هيلدا: (دون حراك، تتبع سولنس بعينها) انه يصعد ويصعد أعلى وأعلى وأعلى، انظروا... انظروا بالله!

راجز: (مبهور الأنفاس) يجب أن يدور الآن، لا بد له من ذلك.

هيلدا: انه يصعد ويصعد، سيصبح الآن حالاً على القمة. (ص151).

وهكذا يصل (سولنس) إلى النهاية المحتومة التي أودت به تغيراته الكثيرة وذاته اللامستقرة وعظمته ونرجسيته الفارغة.. إن ذلك سحبه إلى عدم تحديد قدراته ومعرفتها لأنه ظنّ بنفسه انه لن ينتهي لذلك كان يعتقد انه الأوحد والذي لا يمكن مضاهاته، وانه لا يستطيع احد أن يزحزحه لذلك خسر الجميع وخسر نفسه، بل خسر كل شيء.

إن الظروف الحياتية العائلية كانت سببا في تغير شخصية (اولمرز) فبعد أن كان إنساناً سوياً متزناً مصلحاً وكاتباً ومزارعاً في الوقت نفسه، خالياً من العقد والأمراض النفسية ، يتحول فجأة إلى شخصية متقلبة انطوائي المزاج من جراء الأحداث والأزمات التي مر بها فهذا ابنه (اويولف الصغير) ، يعاني من عوق خلقي كان عائقاً أمامه لمواجهة حياته اليومية فقد كان هذا الابن يحلم بالجندية، ويبقى هذا الحلم يراوده حتى تظهر إلى مسرح الأحداث (سيدة الفئران) التي تسبب الغرق لـ(اويولف الصغير) ليتمنى كل من (أبيه وأمه) أنهم لو لم ينجبوا. عقدة العوق والغرق التي أصيب بها (اويولف) انعكست على الأب لتنعكس على زوجته وبالتالي على علاقتهما الزوجية معاً، فيهجرها ملتحقاً بأخته غير الشرعية (آستا) لتكون ملاذاً آمناً له ومتنفساً لكل مشاكله النفسية المتأتية من مواقف اجتماعية والتي تعرض لها، فهذه الضغوطات المتكررة على (اولمرز) جعلته يهدم حياة ليبدأ ببناء حياة اقرب ما تكون إلى السراب لا يُعرف أولها من آخرها .

تعد هذه المسرحية شأنها شأن باقي أعمال الكاتب المسرحي (إيسن)، مليئة بالتغيرات الفكرية والاجتماعية، وبالتالي فهي ثرية بتغير سلوكيات وأهداف ومطامح شخصياتها، وهذا مرتبط بوصفه مفهوماً بالتغير الفكري والاجتماعي عند الشخصية، إذ اثر في البنية الدرامية للنص المسرحي من خلال التراكم المعرفي والفني للكاتب، لذا عدّ النص المسرحي مبني على أساس من التغيرات ، حيث تبدأ الأحداث للشخصية البطلة (الفريد اولمرز)، ونستطيع التوصل إلى هذا المؤثر من خلال مغادرته البيت إلى الجبال، وقضائه فيها أكثر من ستة أسابيع ومحاولته تأليف كتاب عن (الإنسانية) وتحديد (المسؤولية الإنسانية)، إنها المرة الأولى التي يغادر فيها بيته بهذه المدة منذ أكثر من عشر سنوات.

يرى الباحث أن نتيجة هذا التغير متأتية مما سنراه في مستقبل الأحداث ونقرأه في (اويولف الصغير) لنعرف انه جزع مما هو فيه (زوجته تريد الاستحواذ عليه ولا شأن لها بأي شيء غير ذلك حيث أنها ذات رغبة وشهوة جنسية (الليبدو) جعلتها تفرط بكل شيء حتى ولدها، فهي تبحث عن سعادتها وإشباع غرائزها الذاتية، ولد معتوه، أخت غير شرعية)، كل ذلك عصف به ليقوم بالبحث عن مكونات وأسس (المسؤولية الإنسانية) وجاء ذلك نتيجة الضغوط النفسية لديه، إذ قرر العودة إلى المنزل دون أن يبدأ بالسطر الأول من كتابه، هذا كله جاء طبيعياً لمن يتفحص ذات (اولمرز) ويستشفها، فهو الذي يحاول أن يكتب عن (المسؤولية الإنسانية) يعجز عن مواجهة ذاته ومسؤولياتها تجاه ابنه (اويولف) وزوجته (ريتا) أو أخته غير الشرعية (آستا). لذلك يقرر العودة والعناية بابنه وعائلته، أليست هي شجاعة من (اولمرز) أن يقرر هكذا قرار؟ وهو الذي نراه قد هرب في الحقيقة إلى الجبال، نعم حاول (إيسن) من خلاله أن يشد الأحداث ويرمي بشخصياته في خضم الصراعات

(٥٠) هنريك إيسن، مسرحية اويولف الصغير، تر: محمود سامي احمد، تقديم: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (1963)، ص21-144.

ليواجهوا مصيرهم بإرادتهم وهو ما يميز الكاتب (إيسن) النرويجي، وهذا مفتاح عبقريته وقوة مقدرته واحترافه في فن الكتابة المسرحية .

بعد هذا تبدأ الأحداث وصراعاتها بفعل تأثيرات فكرية واجتماعية في (اويولف الصغير)، إن كل الشخصيات الأخرى (اويولف، الزوجة، الأخت غير الشرعية آستا وخطيبها بورجهيم)، كلهم يتكئون على الشخصية الرئيسة في حل أزمتهم ومشاكلهم، فر(اويولف) في التاسعة من العمر، طموح ومعوق لا يمشي إلا بعكاز، غالباً ما يحب أن يكون عسكرياً أو غيره، الزوجة تريد الخلاص بزوجها وتغار من كل شيء حوله حتى ابنه المعوق وأخته (آستا)، وهذه الأخيرة قدمت إلى مزرعته يوم نزل من الجبال عائداً إلى بيته، أي أن شخصيته (الفريد اولمرز) هي الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الأحداث في (اويولف الصغير) .

آستا: أولم يكتب إليك ولو سطرًا ليعلمك بموعد حضوره؟ أو حتى بطاقة بريد؟
ريتا: بلى، قبل وصوله بساعة واحدة-برقية موجزة باردة، ألا ترين يا آستا أن هذا العمل يتفق وشخصيته.

آستا: نعم، أنا واثقة من ذلك.
ريتا: قبل موعده المنتظر بخمسة عشر يوماً كاملة.

آستا: وهو، أليست حالته على ما يرام؟ ألم يتوله اليأس؟
ريتا: كان التغير واضحاً عليه عندما وقف بالباب. (ص21)

لقد عاد (اولمرز) ليمارس مسؤولياته تجاه الجميع، فالشخصية الرئيسة مصيرها مقرون بتلك التغيرات التي تطرأ عليها سواء أكانت داخلية أو خارجية، فالداخلية تشغل على ذات البطل والخارجية هي ما يضع صراعه مع المجتمع على العكس من التغيرات الداخلية التي تمثل صراعاً ذاتياً داخلياً يعمل في النفس .

إن أول دخول لـ(اولمرز) في خضم الأحداث أي ظهوره لنا كان مع (اويولف الصغير) ابنه المعوق وهو يمسك بيده وكان ذلك عندما وصل الحديث بين (آستا) و(ريتا) ذروتة.

آستا: سأحادث الفريد في ذلك .
ريتا: نعم، حادثته فهذا ما أريده -أوه، ها هو ذا. (ص25)

ونستشف عدم رضا(ريتا) بحضور (آستا) لقد دخل اولمرز متعباً مجهداً، (اويولف الصغير) يرتدي حلة عسكرية حربية، حتى ليخال إلينا انه جاء من معركة ولولا صغر سنه والحال التي هو عليها لصدقنا ذلك... ولقد حاول اولمرز أن يظهر أو بالأحرى أن يخفي آلامه حين فشل عن تأليف كتابه(المسؤولية الإنسانية) ومن جانب آخر أن يظهر نجاحه حين توصل إلى ممارسة المسؤولية بشكل صراع داخلي في نفس اولمرز، وأولى الأسئلة التي توجه إليه من (ريتا) حول الكتاب فيقول:

اولمرز:إنني وجدت الأمر على العكس تماماً، فلم اخط فيه سطرًا واحداً. (ص26).

ويخبرنا في حوار آخر عما فعله في الجبال فيقول:
اولمرز: لاشيء غير التفكير، التفكير طوال الوقت. (ص26).

فإن التفكير وليس غيره، هو ما كان اولمرز بحاجة إليه والذي أدى إلى تغييره النفسي المتأني من مواقف فكرية في تركه تأليف الكتاب. إن (المسؤولية الإنسانية) على الأرض، في الواقع وليس بين سطور الكتب أو بين طيات المؤلفات، وهذا ما يؤكد (اولمرز) شخصياً حين يرد على (آستا) بقوله:

آستا: ولكن، أستكف نهائياً عن تأليف كتابك (مسؤولية الإنسان)؟
اولمرز: نعم، لن اكتب شيئاً يا آستا، فقد أخبرتك إنني لا استطيع تقسيم حياتي بين غرضين، ولكني سأقوم بدوري في (مسؤولية الإنسان) في حياتي الخاصة. (ص49).

يرى الباحث أن هذه الرسالة هي ما أراد (إيسن) إيصالها للإنسانية تجاه مسؤولياتها، أي أن ننبد الأحلام والشعارات والأوهام، وأن نعمل فننزل إلى أرض الواقع نتبنى مسؤولياتنا، لا أن ننتظر من القدر أن يتكفلها. ويقوم بحل مشاكلنا. لقد أراد (إيسن) في هذا النص المسرحي أن يجعل من الفعل الكتابي المنقذ والملاذ والمتنفس عما يحيط الإنسان من تراكمات وانهايات نفسية جمّة، إنها دعوة للإقامة في فردوس الكتابة بوصفها منقذاً من جميع قيود الحياة ومشاكلها وهذا جاء عبر (اولمرز) الذي عانى كثيراً من هذا الحال.. وهو ما أوصله إلى السعادة ويبدو ذلك حين قالت له (آستا).

آستا: لكنك لم تعمل في الكتاب! ومع ذلك تبدو سعيداً أو مرتاحاً أو ليست هذه طبيعتك.. اعني عندما تسير أعمالك على وجه لا يرضيك. (ص27).
ولقد عاد من أجل العناية بولده المعوق (أويولف الصغير).

إن الفصل الأول من المسرحية التي تدور في ثلاثة فصول هو لعرض الأحداث والتعرف على مجريات الأحداث والشخصيات معاً، وهو أمر مألوف بالنسبة لكل عمل مسرحي لاسيما المسرح الواقعي الذي يعد (إيسن) من أهم عمالقه. أما الفصل الثاني فيتناول أعقد التغيرات وأهمها بل وأخطرها ويقصد بها التغيرات الفكرية والاجتماعية على وجه الخصوص. والذي جاء نتيجة تلك الضوضاء التي حدثت على الجسر، الكل يتدافع نحو الجسر لينظروا ذلك الغريق المعوق (أويولف الصغير) وهنا تحل الكارثة ويتحول (الفريد اولمرز) من رجل عاد من الجبال سعيد متفاءل بعد حزن عميق إلى رجل أكثر حزناً وألماً، بعد فقد ابنه (أويولف) الذي أثر الاعتناء به وترك كل شيء من أجله لقد تخطى عن طموحاته في تأليف كتابه.

آستا: ولكننا على الأقل لا نعرف تماماً كيف حدث ما حدث .
اولمرز: بل نعلم، فقد رأها الأولاد وهي تسير بقاربها على الفيورد ورأوا أويولف واقفاً وحده في نهاية الرصيف، ورأوه يحملق في اتجاهها. ثم يبدو أنه أصيب بالدوار وهكذا سقط في الماء. واختفى .

آستا: نعم، نعم، ولكن على الرغم من ذلك .
اولمرز: أنها جذبتة إلى الأعماق - كوني على ثقة من ذلك يا عزيزتي. (ص76)
ترى أي حزن واثر سيترك في نفس الأب، هذا من جانب ومن جانب آخر أي تأثير سنحصل عليه على صعيد التأثيرات الفكرية والاجتماعية، لاشك أنه سيولد في

ذات الأب تغيراً نفسياً ... بعد أن فقد كتابه وابنه معاً فما الذي سيعيش من أجله. إن اليأس الذي يحيط به يعتبر كارثياً، إذ أي نفس ستتحمل مثل هذا الأمر؟ ... لقد أدى به هذا المآل إلى أن تتبدل حياته بكاملها، وهذا هو ما استطيع تسميته بتحول الأزمة.. أي التغير الذي أنتجته الأزمة المتولدة من الأحداث في هذا النص المسرحي (إيسن). ولأن الشخصية مبنية على التغيرات الفكرية والاجتماعية التي تنتجها الأمور المحيطة بها من البيئة والنفس والمجتمع... فإن شخصية البطل لدى إيسن سيشير تأثيرها إلى الكثير من الجوانب المهمة في حياة الشخصية منها ارتباطها الفكري بالمؤلف (الكتاب) وثانياً بـ (أويولف الصغير) البديل عن الكتاب، فضلاً عن مرجعياتها الاجتماعية وأخلاقياتها التي ستحدد ردود أفعالها تجاه ما أسميناه بتحول الأزمة، بمعنى أدق هل سيكون رد الفعل سلبياً (شراً) أم إيجابياً (خيراً) وهو ما تفرضه طبيعة مكونات الشخصية الدرامية.

إن تلك التأثيرات التي مر بها (أولمرز) كانت متدرجة تسير باتجاه التأثير الفكري والاجتماعي الأكبر المتمثل بفقدانه لابنه بعد كتابه.. لقد شكلت مجموعات التأثيرات مع البطل نسيجاً يمثل أهم المزايا التي تمتاز بها الشخصية الدرامية (أولمرز) وهي شخصية تستطيع أن تتخذ القرارات في الأوقات الحاسمة والمهمة، لقد جاءت نهاية (أويولف الصغير) على يد سيدة الفئران وهو كأي صبي مولع بالطفولة وبما يدهش الأطفال فقد دهش لمشاهدة تلك السيدة، فتقدم نحوها دون شعور منه بما يفعل فسقط في الماء بكل عوقه، فراح ضحية بريئة لا ذنب لها من هنا أو هناك ...

لقد أدى فقدانه لابنه تقريباً إلى انحلال أسري شبيه بالتفكك فالكل مذبذب إلا (أويولف) المسكين لا ذنب له، إن الذنب ذنب أبويه هما من تسببا بمجيئه بهذه الحال وعلى تلك الهيئة، وهذا الألم عصف بنفس الأب والأم على حدٍ سواء، وإن أهم ما يميز شخصيات (إيسن) أنها كثيراً ما تشعر بالذنب وتعترف بأخطائها مهما كانت اعترافاتها مريرة ومؤلمة، ولا شك أن الواقع بكل تناقضاته هو الذي يشكل لدى (إيسن) الفضاء المعرفي الذي ينهل منه أهم قصصه وحكاياته المسرحية، الواقع الذي منه تولد الشخصيات محملة بمشاكلها.

لدى (إيسن) دائماً وبعد حدوث التغيرات المهمة نجد انفراجاً ونجد الشخصيات وقد أخذت موقفاً حازماً وصارماً يشكل علاقة إيجابية في حياتها وفي مسيرة طرح الأحداث (إيسنية) الواقعية، الرمزية في آن معاً.

وبالعودة لتقصي التأثيرات الفكرية والاجتماعية نلاحظ أن (أولمرز) بدل أن يلجأ إلى زوجته (ريتا) نراه وقد سكن إلى أخته (آستا) غير الشرعية، وهو الذي يعده الباحث تغيراً بفعل مؤثر اجتماعي وفكري، إذ أن الإنسان في مثل هذه الأحوال يلجأ إلى أسرته (بيته) بوصف الأسرة اصغر وحدة اجتماعية، والتي تمثل له وطناً خصوصاً وإن (آستا) لا تعيش معهم في ذات البيت بل هي هنا لأنها في زيارة إليهم .. فهو إذن ترك زوجته ولجأ إلى أخته.

آستا: أوه يا ألفريد لا تقل هذا أبداً، فاني أنا التي طبعت على غرارك، واني لمدينة لك بكل شيء- كل شيء طيب في هذا العالم .

اولمرز: لست مدينة لي بشيء يا آستا، بل على العكس -
آستا: إني مدينة لك بكل شيء! لا تشك في ذلك أبداً وليست هناك أي تضحية لا
تستحقها.

اولمرز: أوه، يا للهراء - تضحية! لا تتحدثي عن مثل هذه الأمور - كل ما حدث أنني
أحببتك منذ كنت طفلة صغيرة يا آستا، كان يخيّل أليّ إذ ذاك انه يجب عليّ أن
أعوزك عن الظلم الواقع عليك. (ص86)

وهذا يقترب من التفكك الأسري نفسياً، إذ أن النفوس غير متقاربة بل متباعدة
متنافرة وذلك نتيجة الذنب الذي ارتكبه عبر إهمالهم لابنهم (اويولف الصغير)
وهنا خسرت الزوجة (ريتا) ما كانت تراهن نفسها حوله من أن (اويولف) يقف عائناً
في طريق حبها لزوجها لذا كانت تريد التخلص منه وعندما رحل (اويولف الصغير)
بسبب (سيدة الفئران) لم يركن إليها زوجها أبداً بل زاد بعداً عنها مما أدى إلى
شمولها بذات التأثيرات التي عصفت بالزوج .

اولمرز: أكانت حاسدة، هذه الأعين، يا ريتا؟

ريتا: حاسدة!

اولمرز: أكانت حاسدة هذه الأعين المحملقة إلى الأعلى؟ إلى الأعلى من الأعماق.

ريتا: الفريد.

اولمرز: أجيبني، أكانت أعين طفل حسود؟

ريتا: الفريد! الفريد!

اولمرز: انتهى الآن كل شيء - تماماً كما كنت تريد يا ريتا. (ص93)

إن (اولمرز) ومن باب تخفيف الضغط النفسي الذي ألم به، يعود ليسرد
ذكرياته مع أخته (آستا) وهم يجلسون سوياً، دون تدخل زوجته التي تشعرهما بعدم
الاستقرار، فهي تجيء وتروح دون أن تستقر في مكانها، ذلك مما يؤدي بالزوج إلى
مجموعة من الاعترافات، منها عجزه عن إتمام كتابه (المسؤولية الإنسانية) وأنه قد
آثر الاهتمام بـ(اويولف) ليس حباً فيه بل عجز عن كل شيء وهذا من ضمن
مجموعة التأثيرات التي جعلته ييوج بما يعتمل بداخله، ويظهر مكنون دواخله إلينا،
فقد كان أخفى كل ذلك ليبدو طبيعياً ولكنه يقوم بفضح ذاته بسلوكياته، نتيجة ما حل
به من كارثة .

ويتأكد عدم الترابط الأسري وذلك بأن (ريتا) صارت تتوسل (آستا) بالبقاء إلى
جانبها وهو دليل ابتعادها عن زوجها وابتعاده عنها، لكنه تغير يحدث لـ (ريتا) التي
كانت لا ترغب بأي شخص غير (اولمرز) أي انه يشكل تحولاً نفسياً إيجابياً أكثر منه
سلبياً .

ريتا: حقاً؟ حسن، لقد تحدثنا الفريد وأنا وانتهينا من كل شيء تماماً -

آستا: ماذا تعنين؟

ريتا: اعني أننا تحدثنا بما يكفينا بقية عمرنا، هيا الآن، ولنعد جميعنا إلى البيت،
نحن الأربعة، إذ يجب أن نكون دائماً بين الأصدقاء لأنه لا فائدة من انفرادنا
أنا والفريد.

اولمرز: نعم، اذهبا أنتما، لي كلمة معك قبل ذهابنا يا آستا. (ص108)

ومع هذا فإنها تخسر حتى في هذه المرة فـ(آستا) تفضل الزواج من(بورجهيم) وتذهب معه... ليجد الزوجان نفسيهما وحيدان وقد خسرا كل شيء.

هنا يتضح بشكل جلي مدى روعة الأحداث وحبكتها الرصينة، إذ أن تأسيس وبناء الأحداث على هذه الشاكلة يكسبها جمالاً حرفياً على مستوى حرفة الكتابة لا يترك مجالاً في مغادرة أحداث مسرحيات (إيسن) مهما فعلنا، فكأنه يحيطنا ببراعة أسلوبه الواقعي الفريد، فالمتمأمل يذهل حين يقف أمام شخصين خسرا كل شيء وقد عبث بهما الكاتب بدراية فائقة، بان وضعهما وحيدان أمام قدرهما الذي اختاراه لنفسيهما، هما من أوصلا نفسيهما إلى هذا الذي وصلا إليه، كل ما حدث ويحدث نتيجة أخطاءهما. نتيجة تكبرهما وتبجحهما، فضلاً عن إهمالهما... ولكن المدهش في الأمر أن شخصيات (إيسن) لا تقف مكتوفة الأيدي مهما حدث لها. وقد رأينا ذلك في العديد من أعماله المسرحية (البطة البرية، آل روزمر، بيت الدمية، حورية البحر، وأخيراً أويولف الصغير) إنها تواجه قدرها بشجاعة لا نجدها عند غيرها.. ببساطة إنها تصنع الحياة من العدم بدءاً في صنع الأمل.

ريتا: فكر يا الفريد! أنت واثق تمام الثقة أن - أننا كنا سنخاطر نحن بحياتنا؟
اولمرز: عليك ألا تشكّي في ذلك أبداً.

ريتا: أوه، نحن أطفال الأرض.

اولمرز: ماذا تعتقدين انك ستفعلينه حقاً لأولئك المهملين من الأطفال.

ريتا: إن لم استطع فسأحاول أن اخفف - وارفع نصيبهم في الحياة.

اولمرز: إذا استطعت فعل ذلك - فلم تكن إذن حياة أويولف عبثاً.

ريتا: ولا تكون انتزاعه منا أيضاً عبثاً.

اولمرز: تأكدي تمام التأكد يا ريتا من شيء واحد - هو انه ليس الحب الذي يدفئك إلى ذلك . (ص143).

ويولد الأمل في مسرحية (أويولف الصغير) من الاثنين معاً. الأب والزوج (اولمرز) ومن الأم والزوجة الثكلى (ريتا) لكن التغير الخطير والكبير معاً باتجاه الإيجاب لا السلب هذه المرة يأتي من (ريتا) التي عاشت أحداث المسرحية وهي امرأة سلبية تماماً.. حيث تقرر التكفير عن خطاياها وكذا الأب. بان تؤوي الأولاد الفقراء وتعتني بهم كإبنها (أويولف الصغير) التي فقدته في الكارثة المعروفة. وتسعى أيضاً لإصلاح أحولهم والتخفيف عن معاناة هؤلاء الأيتام.

ريتا: أنت على حق في هذا - يجب عليّ، ولكن أتعرف ماذا سأفعل عندما تذهب.

اولمرز: حسن، ماذا؟

ريتا: في اللحظة التي تتركني فيها، سأذهب إلى الشاطئ واحضر جميع الأطفال الفقراء المهملين إلى المنزل معي، كل الأطفال المزعجين.

اولمرز: وماذا تفعلين بهم هنا؟

ريتا: سأحبهم .

اولمرز: أنت؟

ريتا: نعم، هذا ما سأفعله في اليوم الذي تذهب فيه سيأتون هم إلى هنا، جميعهم، وكأنهم أولادي.

اولمرز: في مكان طفلنا الصغير اويولف.

ريتا: نعم في مكان طفلنا الصغير اويولف. سيقيمون في حجرات اويولف، وسيقرأون، كتبه، ويلعبون بلعبة. (ص141)

إننا نشعر بالسعادة تجاه هذا التغير الأساسي على المستوى الفكري والاجتماعي، إذ أن ذلك سيؤدي إلى إصلاح ذاتها وبناء نفسياتها بالشكل الصحيح والقويم ومن ثم إصلاح ذات البين مع زوجها(اولمرز) ... فالتغيرات تشمل الجميع هنا أو بمعنى آخر أن الجميع يشتركون في التغيرات، ولهذا يقرر الزوج أن يسير باتجاه هذا التغير بعد أن شعر أنه حتى تلك اللحظات أنه لم يفعل شيئاً يذكر يشعره (بمسؤوليته الإنسانية) ولهذا يلتحق بزوجه في رعايته هؤلاء المساكين.. وهو جانب نفسي تعويضي، أذن الأولاد الفقراء والمساكين سيكونون بمثابة (اويولف) الراحل نحو البحر...

إن هذا الفعل يقوم به من أجل التخفيف عن وطأة الضغط النفسي الذي عانيه جراء الأحداث التي عصفت بهم.

ريتا: أريد أن ارتاح كما تعلم من العيون المفتوحة المتسعة.
اولمرز: ربما استطعت أن أجاريك في ذلك، وإن أساعدك يا ريتا؟
ريتا: أتفعل؟

اولمرز: نعم - إذا تأكدت فقط من أنني أستطيع. (ص144).

و(إيسن) يقدم لنا دراما إنسانية تشد القلوب إليها والعقول، أنه يدعونا لتجنب أخطاء شخصياته، لقد وجد الباحث لدى الكاتب (إيسن) روح إنسانية خلقة ورائعة وشفافة يتجلى ذلك من خلال وضعة لشخصياته في مواقف إنسانية ساحرة وهذا السحر يحيطه شكل إنساني متشكل عبر بناءاته التي تأسست وفق رؤيته للواقع بتلك العين الثاقبة والقادرة على تشخيص أهم مكامن الوجد الإنساني بكل ما يحمله من مظهرات وتشكلات ضمن نسيج القصة الذي يميز كاتب مسرحي مثل (إيسن).
إن أهم ما يميز المؤثرات الفكرية والاجتماعية في هذا النص المسرحي أنها لا تختص بشخصية دون أخرى، صحيح أن الكل لديه تأثيراته الخاصة، لكن هذا لا يشمل (اويولف الصغير) إذ أن ما يطرأ من تغير على شخصية لابد وإن يشمل الآخر من أي باب كان، ولنضرب أمثله على ذلك :

أولاً: إن فشل تأليف اولمرز لكتابة يؤثر سلباً على الجميع وليس على اولمرز لوحدة رغم أنه ذو النصيب الأكبر من المؤثرات الفكرية والاجتماعية.

ثانياً: قراره العناية بـ(اويولف الصغير) شمل حتى الأم والرابط هنا لهذا التغير هو (اويولف) الذي يمكن عدّه المحور الأساس في التأثيرات الفكرية والاجتماعية التي تحدث في المسرحية ولكنه غير مشمول بأي تغير لا من بعيد ولا من قريب إذن نستطيع من خلال النقطة (ثانياً) الخروج بخلاصة هي:

1- (الفريد اولمرز) هو محور الأحداث والشخصيات أي هو المركز الذي يدور حوله كل شيء في المسرحية .

2- (اويولف الصغير) هو، المحفز الذي يحدد سلوك الشخصيات ومطامحها وأهدافها بوجوده وبغيابه.

ثالثاً: التأثيرات الأهم المتمحور حول رحيل (اويولف الصغير) لا يستثني أحداً من شخصيات (إيسن) المسرحية.

رابعاً: بقاء الأم والأب وحيدين وهما فيما بعد يشتركان بتحول فكري واجتماعي مهم هو العناية بالفقراء والمساكين.

وعلى ما يبدو أن الرمز الذي كان حاضراً في بعض أعمال (إيسن) المسرحية لم يغيب عن هذه المسرحية أيضاً.

فما حكاية (سيدة الفئران) إلا من صنع الخيال. فمن هي سيدة الفئران وما الذي كانت تقوم به حين كان (اويولف) الصغير ينظر إليها من مكان عال هو (الجسر) حتى فقد حياته بسببها؟... ثم ما هذا الظهور الغريب لهذه السيدة التي كان ظهورها مفاجئاً في مطلع الفصل الثاني وكأنها جاءت لتأخذ معها (اويولف) وترحل؟ حتى إننا لم نشاهدها سوى في النص وقد جاء الكاتب على ذكرها فقط بلمحة قلبت الأحداث رأساً على عقب، إنها أهدتنا تلك المتغيرات وذهبت، صعدت من الصراع وزادت الأحداث حبكة. كل ذلك جاء نتيجة الخيال الخصب الذي يتمتع به الكاتب (هنريك إيسن) وهو رمز يرتبط بذات (اويولف الصغير) فهي العالم الذي يولع به (اويولف) ويشده، إن الخيال أو الحلم عند (إيسن) هو على النقيض من الواقع كونه لا يؤدي إلا إلى نهايات غير محمودة كما لاحظنا ذلك في (حورية البحر). إن الواقع لا بد له وان ينتصر في النهاية رغم كل ما يحمله عالم الرمز والحلم من جمال وبهجة لكن ذلك ليس إلا الزيف بعينه.

والواقع دائماً هو ملجأ لكل شخصيات (إيسن) إذ نراهم في النهاية يركنون إليه، والركون إليه ليس إجبارياً أو قسرياً، بل اختياري يأتي دائماً عبر الوعي والتجربة، والطريق إلى الواقع والسكون إليه عند (إيسن) يأتي من خلال التأثيرات الفكرية والاجتماعية وهي بدورها تمضي بالشخصيات إلى اتخاذ قرارات نابغة من تلك التجربة وذلك الوعي، لاسيما في مسرحية مثل مسرحية (اويولف الصغير).

النتائج: Results

1. اعتمد (إيسن) في طرحه للكثير من الأفكار على (الشخصية النسائية) لما تحمله المرأة من مزاج متقلب، هي بالنتيجة تقلبات العصر واختلافاته المفروضة على البشر، وعلى المرأة بشكل خاص بحيث أن (إيسن) خلق ممازجة بين واقع الحياة المعاشة وعدم استقرارها وتذبذب المرأة، والتي كانت رافداً له في عرض الكثير من التحولات النفسية داخل الشخصية الواحدة، التي من خلالها عمل على نقد الواقع المأزوم، حيث اهتم بالبعد السيكلوجي لشخصية المرأة في صراعها الاجتماعي مع المحيط، فعبر في العديد من مسرحياته عن ذلك الصراع الذي يعتمل بداخل شخصياته النسوية، بين التسليم بالتقاليد وبين الثورة عليها فقد سلط الضوء على ما هو مهمش في النفس الإنسانية، وخاصة قضايا المرأة، بوصفها الحاضنة الرئيسة لهذه الأفعال السيكلوجية المتغيرة والغريبة، حيث أخذت السمة النفسية في مسرحيات (إيسن) طابعين أساسيين: الأول علاجي، والثاني تحريضي، حيث يعمل الطابع الأول على ترميم الذات الإنسانية عبر مواجهتها لمشكلاتها الأساسية وتشريح النفس الإنسانية وفقاً لأسلوب المكاشفة والمواجهة، واستبطان ما هو سري وغير معلن في النفس الإنسانية. بينما نرى الطابع الثاني يتجسد في التمرد والثورة على ما هو سائد من العادات والتقاليد والقيم البالية التي تمثل عناصر ضغط على الشخصيات وتدفع بها إلى اتخاذ مواقف مضادة، وإذا كان الطابع الأول ذو مسحة تسكينية تشعر بها الشخصيات بالخلاص، ولو لفترة محدودة فإن الطابع الثاني يتسم بالقلق وعدم الاستقرار مما يجعل الشخصيات في بحث دائم ودائب عن المخلص والمنقذ الذي يمكن أن يشيد عالماً بديلاً للعالم القائم، كما هو الحال في أغلب العينات وبالخصوص شخصية (نورا) في مسرحية بيت الدمية .
2. منح (إيسن) الأزمة الخاصة بالشخصية الرئيسة، وتغيرها بعداً أكبر من بعدها النفسي الخاص بها أي شمل عرضاً لمعاناة وتأثير المجتمع على الصعيد الاجتماعي والنفسي والسياسي والاقتصادي، والتي تبلورت في انتصار الإرادة على العاطفة حيث خرج (إيسن) من نطاق المشكلات الاجتماعية في البيئة المحلية للنرويج نحو آفاق إنسانية عامة وشاملة فشخصياته وان انتمت ظاهراً إلى البيئة النرويجية إلا أنها في واقع الحال تعبر عن رموز نفسية هدف منها (إيسن) خلق نماذج للخير والشر عبر تنويعات الصراعات في مسرحياته بين الفرد وذاته والفرد والآخر والفرد والمجتمع كما في شخصية (إيليدا) في مسرحية حورية البحر وشخصية (اولمرز) في مسرحية (ايولف الصغير) .
3. اعتمد (إيسن) في طرحه موضوعات مسرحياته على الثالوث (الزوج والزوجة والعشيق) والتي بالتأكيد ستخلق مجموعة من التناقضات داخل كل شخصية ودوافعها كما في شخصية (مسز الفنج) في مسرحية الأشباح وشخصية (سولنس) في مسرحية سيد البنائين وشخصية (إيليدا) في مسرحية حورية البحر وفي العينات الباقية الأخرى.

4. شخصيات (إيسن) المحورية جميعها تتميز بتفاوت الصراع الداخلي للشخصية نفسها فمرة نجدها تتميز بالعظمة ومرة بالذلة وفي أحيان أخرى تتميز بالعاطفة وأخرى بقوة الإرادة وهذا التقلب في المزاج هو بالأساس حالة من البحث عن التوازن الذي يحاول (إيسن) أن يعيده إلى حياته الخاصة وربط هذه الشخصيات بظروف ومشاكل اجتماعية حيث انه لا يمكن بأي حال من الأحوال فصل التأثير المتبادل بين علم النفس والفن الدرامي، فـ(إيسن) كان كاتباً ناطقاً بلسان شخصياته التي تمزج بين عناصر الشعور واللاشعور، كما في اغلب العينات وبالخصوص في شخصية (سولنس) في مسرحية سيد البنائين.
5. الاختلاف الداخلي والخارجي لميول الشخصيات كان واضحاً في نصوص (إيسن) المسرحية، مما خلق نوعاً من الصراع ينشط الفعل الدرامي، وجعل تصارع الأحداث منطقياً مما وفر عنصر جذب لقارئ النص من خلال العلاقات المتضادة ودوافع الشخصيات وتغيرها المفاجئ مع نفسها ومع المحيط حيث يقوم بضخ الأحداث المسرحية والمعلومات إلى المتلقي على شكل جرعات من اجل جذب المتلقي حتى اللحظة الأخيرة من المسرحية كما في شخصية (مسز الفينج) في مسرحية الأشباح، شخصية وشخصية (روزمر) في مسرحية (بيت آل روزمر) وكذلك في باقي العينات المنتخبة.
6. إن التطور الذي شهدته الفترة التي عاش فيها إيسن، حتمت على إنشاء أسلوب جديد يختلف عما سبق فقد اوجد شخصيات واقعية في مسرحياته لكنها غريبة في تصرفاتها وتحولاتها خاصة علاقة العلم بالدين والصراع المتضاد بينهما في ذلك الوقت، فقد أصبح هذا التغير وسيلة للنقاش وطرح الأفكار فمسرحياته لم تحتو على عقدة بالمفهوم التقليدي، بل تحولت إلى منظومة نفسية متراسة، حيث لم يُعد فيها حركة بالمعنى الدرامي المتعارف عليه، بل هناك أفعالاً نفسية تكشف عن سرية الشخصيات وبواطنها كما لا تحتوي على حوادث محددة المعالم تتدخل فيه نهائياً عالمنا العضوي الملموس كما في اغلب العينات .
7. إن تراكم الأحداث الحياتية على الكاتب لها أثر في كتابة مسرحياته فتحول حياة (إيسن)، وكفاحه وحياته الخاصة، كان له انعكاس على نصوصه، لاسيما وانه كان يوماً ما بوهيمياً، وأباً غير شرعي وهذه الميزة وجُدت في نصوصه المسرحية بشكل عام ولاسيما شخصية (رجينا) في مسرحية الأشباح.
8. تفتقر ايجابية أو سلبية الشخصية في هذا التغير الذي نتلمسه في نصوص (إيسن) المسرحية ، فتحول الشخصية يعمل على خلق أهداف جديدة.
9. لا يعتمد (إيسن) بنائية أحداثه على فضاء النص الكتابي وحده في طرح الأحداث والأفعال والأزمات، ولكنه يبدأ من الماضي ليتشكل من خلاله الحاضر والمستقبل، أي أن مجال الحدث أوسع من مجال النص، لان الأحداث المطروحة زمنياً لا تحويها نصوص (إيسن)، بسبب عظم الأفكار المطروحة وامتدادها لاقتلاع جذور المجتمع الساكنة، وتحريكها ومن ثم الاشتغال عليها لتكون فاعلة وقد هندسها وفق رؤاه الفنية وما يجب أن تكون عليه .

الاستنتاجات : Conclusions

1. اتخذ التحول النفسي للشخصية المسرحية صوراً متعددة في نصوص (إبسن) المسرحية.
2. إن التأثيرات الفكرية والاجتماعية تُعد مقياساً لفاعلية الشخصية الدرامية ومدى استعدادها النفسي لهذا التغير أو ذاك.
3. جوهر التأثيرات الفكرية والاجتماعية يحدده مدى إدراك الشخصية الدرامية للبيئة والمحيط الذي يرسمه الكاتب.
4. تباين التغيرات في الشخصية المسرحية بمفهوم الحركة والسكون.
5. التأثير الفكري والاجتماعي يشكل منظومة بنائية (بناء الشخصية) تتعلق بمدى إحساس الشخصية اتجاه ما يوجهه الكاتب من صدمات اجتماعية واقتصادية وفكرية.
6. ينهض التأثير الفكري والاجتماعي بوصفه بنية قرائية في نصوص (إبسن) المسرحية.
7. تأثر (إبسن) بالمعطيات السياسية التي لفت القرن التاسع عشر ، وهذا التأثير بدا واضحاً من خلال معالجته لقضايا اقتصادية واجتماعية وفكرية بشكل واضح بوصفها انعكاس لتلك المعطيات السياسية.
8. سعى (إبسن) إلى الاهتمام بالقضايا الاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، أكثر من القضايا السياسية على الرغم من انه وليد تغيرات القرن التاسع عشر السياسية.

المقترحات : Suggestions

يقترح الباحث العمل على إجراء البحوث والدراسات التي تدور حول المحاور الآتية:

1. تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص شكسبير.
2. تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على المسرحية العراقية المعاصرة.
3. تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على دراما الطفل.

التوصيات : Recommendation

بناءً لما جاء من نتائج يوصي الباحث بالآتي:—

1. مراعاة موضوع علم النفس ومفاهيمه عند التأليف المسرحي، لأهميته في صياغة الشخصية المسرحية وتحولاتها النفسية.
2. العمل على استثمار النصوص القصصية والرواية العربية والأجنبية للاستفادة منها في كتابة النص المسرحي العراقي، لما تتضمنه تلك النصوص من تغيرات وبنى فكرية ودرامية خصبة.

3. الاهتمام بدراسة النصوص المسرحية التي تحتوي تأثيرات فكرية واجتماعية على الشخصية المسرحية التي تعالج قضايا إنسانية وتربوية هامة.
4. إقامة مسابقات سنوية لكتابة النصوص المسرحية العراقية التي تتضمن موضوعاتها تأثيرات فكرية واجتماعية على الشخصية المسرحية، بهدف ترصين عملية التأليف المسرحي وانتقاء الجيد منها.

الملاحق

ملحق رقم (1)
المجتمع الأصلي للبحث

ت	اسم المسرحية	سنة التأليف	مكان كتابتها
1	كاتالين	1850	اوسلو
2	قبر المحارب	1850	اوسلو
3	ليدي انجر	1855	=
4	مادبة سولهوج	1856	=
5	الفايكتج في هجلاند	1857	=
6	ملهاة الحب	1862	=
7	المطالبون بالعرش	1863	=
8	براند	1866	روما
9	بيرجنت	1867	=
10	رابطة الشباب	1869	المانيا
11	الإمبراطورة والجليلي	1873	=
12	أعمدة المجتمع	1877	=
13	بيت الدمية	1879	روما
14	الأشباح	1881	=
15	عدو الشعب	1882	=
16	البطة البرية	1884	=
17	آل روزمر	1886	المانيا
18	حورية البحر	1888	المانيا
19	هيدا جابلر	1890	=
20	سيد البنائين	1892	النرويج
21	أويولف الصغير	1894	=
22	جون جبريل بوركمان	1896	=
23	عندما نبعث نحن الموتى	1899	=

ملحق رقم (2)
مجتمع العينة

ت	اسم المسرحية	سنة التأليف	مكان كتابتها
1	بيت الدمية	1879	روما
2	الأشباح	1881	روما
3	بيت آل روزمر	1886	ألمانيا
4	حورية البحر	1888	ألمانيا
5	سيد البنائين	1892	النرويج
6	أويولف الصغير	1894	النرويج

ملحق رقم (3)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدراسات العليا/ الماجستير

الأستاذ الدكتور..... المحترم
يقوم الباحث بأجراء دراسة تحت عنوان (تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص إيسن المسرحية). وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير . وتهدف الدراسة إلى (التعرف على تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص إيسن المسرحية). ونظراً لما يتوسمه الباحث فيكم من خبرة ودراسة في هذا المجال فقد توجه إلى استشارتكم في أداة بحثه للحصول على موضوعيتها وصدقها وثباتها من خلال ملاحظاتكم وأرائكم السديدة ، شاكرين تعاونكم وتواضعكم العلمي في مساعدة الباحث ، وتقبلوا فائق الشكر والتقدير.

التعريف الإجرائي لتأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية / التغيرات التي تحدث على الشخصية المسرحية نتيجة تعرضها لمواقف فكرية ، اجتماعية ، اقتصادية وسياسية.

الباحث

سمير ورد حنتوش الجبوري

ت	الفقرات	تصلح	لا تصلح	التعديل المناسب
1.	ارتبط مفهوم التأثير الفكري والاجتماعي على الشخصية المسرحية بالبنية الدرامية للنص المسرحي.			
2.	اقترن الأثر الفكري والاجتماعي للشخصية المسرحية بالتراكم المعرفي والفني للكاتب .			
3.	يقرن مصير البطل (الشخصية الرئيسية) في مسرحيات إيسن بتأثيرات فكرية واجتماعية .			

4.	يرتبط مفهوم التأثير الفكري والاجتماعي بعاملي الزمان والمكان.		
5.	ينشأ التأثير الفكري والاجتماعي للشخصية المسرحية وفق مفهوم الجدل (تصارع الأضداد).		
6.	يساعد عامل الوراثة في تحفيز التأثير الفكرية والاجتماعية للشخصية الإبسنية.		
7.	تتنوع التأثيرات الفكرية والاجتماعية على الشخصية المسرحية وفق تنوع مرجعيات الكتاب .		
8.	تباين التأثيرات الفكرية والاجتماعية نفسياً وفلسفياً تبعاً لاختلاف طروحات الكاتب.		
9.	اتخذ مفهوم التأثيرات الفكرية والاجتماعية عند إبسن طابعاً ثورياً ضد المجتمع في بعض عاداته.		
10.	يعمل حراك الشخصية على تنشيط فاعلية التحول الفكري والاجتماعي.		
11.	تتامي مفهوم إبسن في التعامل مع شخصياته المسرحية لتأثره بالدراما الحديثة.		
12.	تباين التأثيرات الفكرية والاجتماعية بخطاب الدراما الحديثة.		
13.	تمثل التأثيرات الفكرية والاجتماعية قوة تعبيرية اتصالية تعبر عن الوجود بمظاهره المتنوعة.		
14.	يؤدي الاغتراب إلى تطوير مفهوم التغيرات الفكرية والاجتماعية.		
15.	يشكل التغير ضرورة حتمية ارتبطت بالوجود الإنساني في الحياة.		
16.	اتخذت التأثيرات النفسية صور متعددة في نصوص إبسن المسرحية.		
17.	التأثير الفكري والاجتماعي يمثل عالم النص في تأسيس بنية النص المسرحي عند إبسن - بنية الشخصية في نصوص إبسن المسرحية.		
18.	يظهر التغير بوصفه بنية قرائية في نصوص إبسن المسرحية.		
19.	يشير التغير في الشخصية عند إبسن الى جوانب متعددة في شخصية البطل.		
20.	يقترن التأثير الفكري والاجتماعي للشخصية الإبسنية بمكوناتها (الفسولوجية، والسسيولوجية، والسيكولوجية).		

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً : الكتب.

• القران الكريم.

1. إبراهيم ، يسري، فلسفة الأخلاق فريدريك نيتشيه، ط1، (طرابلس : دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، 2005).
2. إبراهيم، وفاء محمد، علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، (القاهرة : مكتبة غريب، 2002).
3. ال آجري، لاجوس، فن كتابة المسرحية، تر : دريني خشبة، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1956).
4. احمد رشوان، حسين عبد الحميد، الفلسفة الاجتماعية ، ط1، (القاهرة :المكتب الجامعي الحديث، 1985).
5. احمد، فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986).
6. أرسطو، فن الشعر ، ترجمة وتعليق وتقديم :إبراهيم حمادة، (القاهرة :مكتبة الأنجلو المصرية ، 1983).
7. الأصفر، عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1999).
8. البسيوني، محمد، الفن وتنمية السلوك الاجتماعي، (القاهرة: دار المعارف، 199).
9. الجوهري، محمد شاهين، هنريك ابسن رائد المسرح الحديث، (القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت)
10. الداھري ، صالح حسن وآخرون ، الشخصية والصحة النفسية ، (بغداد : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، 1999).
11. الشين، حامد يوسف، الفلسفة المثالية، (طرابلس:جامعة فارينونس، 1998).
12. العمر، عبد الله عمر، فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة، (كويت: 1978).
13. النوري، قيس وآخرون، النظريات الاجتماعية، جامعة بغداد، مديرية مطبعة الجامعة ، 1985 .
14. أمين، علي مصطفى، بين ابسن وتشيكوف، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت).
15. اوفسيا نيكول، م.وز. سمير السقا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب:باسم السقا، (بيروت:دار الفارابي، 1975).
16. براد بروك، ميوريل، ابسن النرويجي، تر:فؤاد كامل وآخرون، (القاهرة:دار مصر للطباعة، د.ت).
17. براد بري، مالك وجميس ماكفارلن، الحداثة، ج2، تر:مؤيد حسن فوزي، (بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر ، 1990).
18. بروسناين ، روبرت ، المسرح الثوري ، تر: عبد الحليم البشلاوي ، (القاهرة :

19. بروكسي، كينيث، روائع التراجيديا في الغرب، تر: محمود السمرة، (بيروت: دار الكتاب العربي، 1964).
20. بن ذريل ، عدنان ، الشخصية والصراع المأساوي ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1973) .
21. بوند، براند، الحرب والمجتمع في اوربا 1870-1970، تر: سمير الرحيم الجلي، (بغداد: دار المأمون، 1988).
22. بياجيه، جان، البنوية، تر: عارف ميثمينه وآخرون، ط1، (بيروت: منشورات عويدات، 1971).
23. تشومسكي ، نعم ، البنى النحوية ، تر : يؤيل يوسف عزيز ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1978)
24. تشيني، شلدون، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والدقة المسرحية، ج2، تر: حنا عبود، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1998).
25. تيماشيف، نيقولا، نظرية علم الاجتماع طبيعتها وتطورها، تر: محمد عودة وآخرون، ط8، (القاهرة: دار المعارف، 1983).
26. ثروت، يوسف عبد المسيح، معالم الدراما في العصر الحديث، (بيروت: المكتبة العصرية، د.ت).
27. حبيشة ، هدى ، دراسات في المسرح والأدب ، ط1 ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986) .
28. حسين، فاضل وآخرون، التاريخ الأوربي الحديث 1815-1939، ط1، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1982 .
29. دافيدوف، لندال، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب محمود عمر وآخرون، ط2، (القاهرة: دار ماكجروهيل للنشر، 1984).
30. ديورانت، ول، قصة الفلسفة، تر: فتح الله محمد المشعشع، ط3، (بيروت: مكتبة المعارف، 1975).
31. زكريا، فؤاد، هيجل، (بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، د.ت).
32. زكريا، ميشال، الالسنية (علم اللغة الحديث للمبادئ والأعلام)، ط1، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998).
33. زوزنتال ، م، ب. بودين ، الموسوعة الفلسفية ، تر: سمير كرم، ط5، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1985) .
34. سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت).
35. صالح، قاسم حسين، الإبداع في الفن، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1988.
36. عباس، راوية عبد المنعم، الحس الجمالي وتاريخ الفن، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 2005) .
37. عبد الحسين تقو، عز الدين ، آراء في الحياة والتطور العضوي ، (بغداد: مطبعة الحوادث ، 1980) .
38. عبد الكريم، محمد الغريب، الاتجاهات الفكرية في نظرية علم الجمال

39. المعاصر، ط2، (الإسكندرية:المكتب الجامعي الحديث،1982).
عدس، عبد الرحمن ومحي الدين ترق، المدخل إلى علم النفس، ط3، (الأردن: الهيئة المصرية للكتاب ، 1993) .
40. عمر، معن خليل، نقد الفكر الاجتماعي المعاصر،دراسة تحليلية ونقدية، ط1، (بيروت:دار الآفاق الجديدة،1982).
41. غاتش، غيورغي، الوعي والفن، تر:نوفل نيوف،سلسلة عالم المعرفة رقم(146)،(الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1990)
42. غرافية، مورييس، إيسن، تر:صلاح الدين برمذل، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة،1985).
43. فارجاس ، لويس ، المرشد إلى فن المسرح ، تر: احمد سلامة محمد ، مراجعة : مرسي سعد الدين ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ت) .
44. فشر، هربرت، تاريخ أوروبا في العصر الحديث1789-1950، تر:احمد نجيب هاشم وآخرون، ط4،(القاهرة:دار المعارف،1964).
45. قلاديوس ، أنيس فهمي ، السينما والمسرح وأمراض النفس ، (مصر : دار المعارف ، 1958).
46. كامل، فؤاد، الفرد في فلسفة شوبنهاور، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1963).
47. كمال، علي، فصام العقل والشيزوفرينيا، ط1،(لندن:دار واسط للدراسات والنشر،1987).
48. كورك، جاكوب، اللغة في الأدب(الحداثة والتجريب)، تر:ليون يوسف وعزيز عما نونيل،(بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر،1989) .
49. كوري ، جون، الوجودية ، تر: إمام عبد الفتاح ، مراجعة: فؤاد زكريا، عالم المعرفة (58) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1982) .
50. كير زويل، اديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو،تر:جابر عصفور،(بغداد:دار آفاق عربية للصحافة والنشر،1986) .
51. لبيب، فراج عثمان وعبد الغفار عبد السلام ، الشخصية والصحة النفسية ، (بيروت : مكتبة العرفان للطباعة ، 1967) .
52. محمد صالح،محمد وآخرون، تاريخ أوروبا في القرن التاسع عشر، (جامعة بغداد:مطبعة جامعة بغداد،1985).
53. مراد،خليل علي وآخرون، دراسات في التاريخ الأوربي الحديث المعاصر، (جامعة الموصل:مديرية دار الكتب للطباعة والنشر،د.ت).
54. منذور،محمد،الأدب ومذاهبه،(القاهرة:دار نهضة مصر للطباعة والنشر،ب.ت)،
55. موسى، عبد الله عبد الحي، المدخل إلى علم النفس،(القاهرة : مكتبة الخانجي للطباعة ، 1982) .
56. محمد السلطان، عبد العالي وآخرون ، مقدمة في منهجية تحليل المحتوى ، ط1،

- بغداد، مركز البحوث التجريبية والنفسية ، 1987 .
57. نايت ، ركسن ومرجين نايت ، المدخل إلى علم النفس ، تعريب : عبد علي الجسماني ، (بغداد : مكتبة آفاق عربية للنشر ، 1984) .
58. نيكول ، الارديس ، علم المسرحية ، تر: دريني خشبة ، مراجعة : علي فهمي ، (القاهرة : المطبعة النموذجية ، 1958) .
59. نيكول، الارديس، المسرحية العالمية، ج3، تر: عبد الله عبد الحافظ، متولي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، الجامعة المستنصرية، (1986).
60. هوكز، ترانس، البنوية وعلم الإشارة، تر:مجيد الماشطة، ط1،(بغداد:دار المأمون الثقافية العامة،1986).
61. هلال، محمد غنيمي ، الأدب المقارن ،ط5،(بيروت: دار العودة، 1975)
62. وليمز، ريموند، المسرحية من إبسن إلى اليوت، تر: فايز اسكندر، مراجعة: سعيد محمد خطاب ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، د.ت) .
63. ياسين، رشيد، دعوة إلى وعي الذات، ط1،(دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب،2000).
64. -----، الموسوعة الفلسفية، تر:فؤاد كامل وآخرون، (القاهرة:مكتبة الأنجلو المصرية،د.ت).

ثانيا : المعاجم .

65.، المنجد في اللغة والأعلام، ط2،(بيروت: دار المشرق ، 1986) .
66.،المنجد الأبجدي، ط2، دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) .
67. إبراهيم ، زكريا ، كانت ، الفلسفة النظرية ، القاهرة ، ب ت .
68. ابن منظور، لسان العرب، ج2،(القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د.ت) .
69. التهانوي،محمد علي الفاروقي،كشاف اصطلاحات الفنون، تر:عبد المنعم محمد حسين، ج2، (مصر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي للطباعة والنشر،1963) .
70. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، (مادة شخص)، (بيروت : دار الكتاب العربي ، 1983) .
71. الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح،(الكويت: دار الرسالة ، 1982).
72. العلايلي، عبد الله ، الصحاح في اللغة والعلوم ، ط1 ، المجلد الأول ، (بيروت : دار الحضارة العربية ، 1974) .
73. الفايد ، احمد ، المعجم العربي الأساس، (القاهرة : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، 1989) .
74. إلياس،ماري وحنان قصاب،المعجم المسرحي،ط1،(بيروت:مكتبة لبنان،1997).
75. حمادة،إبراهيم،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة:دار

- الشعب، 1974).
76. صليبية، جميل، المعجم الفلسفي، ج1، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1972).
77. عبد الحميد، محمد محي الدين، وآخرون ، المختار في صحاح اللغة ، (القاهرة : مطبعة الاستقاق ، دت).
78. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (المغرب: الدار البيضاء ، منشورات المكتبة الجامعية، 1984)
79. فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، (بيروت: لبنان، دت).
80. لالاند ، اندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الثالث ، تعريب : خليل احمد خليل ، ط3 ، (بيروت: منشورات عويدات، 2001) .
81. محي الدين، محمد وآخرون، المختار في صحاح اللغة،(القاهرة:الاستقاق،دت).
82. مسعود، جبران، رائد الطلاب، ط1 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1967).
83. معلوف ، لويس ، المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، ط19 ، (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، 1966).
84. مصطفى، إبراهيم وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج1 وج2، (طهران: دار الدعوة ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، ب ت).
85. ميتشيل ، دينكين ، معجم علم الاجتماع ، تر: إحسان محمد الحسن ، ط2 ، (بيروت : دار الطليعة ، 1986).
86. نعمة ، أنطوان وآخرون ، المنجد في اللغة العربية والمعاصرة ، مراجعة : مأمون الحموي وآخرون، (بيروت : دار المشرق ، 1972).

ثالثاً : الدوريات .

87. مجلي، شفيق، مجلة المسرح ، العدد السابع ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1964).

رابعاً : النشريات .

88. عبر الانترنت: <http://www.alwafd.org/front/tri>.

خامساً : النصوص المسرحية والقصصية .

89. ابسن، هنريك ، البطة البرية ، ترجمة وتقديم ، عبد الله عبد الحافظ ، (الكويت : مطبعة حكومة الكويت ، 1986).
90. ابسن ، هنريك ، بيت الدمية ، تر :كامل يوسف، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، 2007).
91. ابسن ، هنريك ، من الأعمال المختارة مسرحية الأشباح ، تر : عبد الله عبد الحافظ ، مراجعة: نور شريف،(الكويت:وزارة الإعلام، دت).
92. ابسن ، هنريك ، حورية البحر ، تر : محمود عزة موسى،(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963).

93. ابسن ، هنريك ، بيت آل روزمر ، تر : تماضر توفيق ، مراجعة وتقديم: علي الراعي، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1966) .
94. ابسن، هنريك، أيولف الصغير، تر: محمود سامي احمد، تقديم: عبد الرحمن بدوي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963).
95. ابسن، هنريك، سيد البنائين، تر: صلاح عبد الصبور، (القاهرة: مطبعة النهضة العربية، 1963) .

سادساً : الرسائل والأطاريح .

96. الخفاجي ، مظفر كاظم محمد ، التحول في الإلقاء بين شخصية الممثل والشخصية الدرامية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، (1984) .
97. الربيعي، علي محمد هادي، دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2000.
98. الزبيدي، حميد علي حسون ، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية ، أطروحة دكتوراه، (غير منشورة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1998.
99. مبارك، عبد الكريم عبود، بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه، (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، (2000).

سابعاً : الكتب الأجنبية .

100. Macwan, Alias J. Fretag's Technique of the Drama, New York Benjamin Blam . 1968 .
101. Mark Sherman, Personality, Pergamon Press, Now York, 1979.