ISSN: 2750-6142

المجلد 4، العدد 10، 2024
Vol: 4 / N°: 10 (2025)

المجلة العربية لعلم الترجمة
Arabic Journal for Translation Studies
OPEN ACCESS

Introduction to the History of the Relationship Between Theater and Philosophy

Hasnaa Louchini[*1] & Amal Benwis[2] & Habib Nasry[3]

[1&2] Hassan II University, Casablanca, Morocco

[3] Regional Center for Education and Training Professions Casablanca-Settat, Morocco

Email1 : philohasnaa@gmail.com

Email2 : amalbenwis@gmail.com

Email3 : docteurhabib@gmail.com

Orcid1 : 0009-0007-7846-9318

Received	Accepted	Published
30/10/2024	19/1/2025	27/10/2024

: 10.63939/AJTS.h2mke217

Cite this article as : Louchini, H., & Benwis, A., & Nasry, H. (2025). Introduction to the History of the Relationship Between Theater and Philosophy. *Arabic Journal for Translation Studies, 4*(10), 284-300.

Abstract

This article aims to highlight the integral relationship between theater and philosophy as two interconnected fields of knowledge that intersect at critical points throughout history. Together, they have contributed to shaping profound human perspectives on the universe and existence. The article emphasizes that theater has not merely been an artistic medium for expression but a fertile space for embodying abstract philosophical ideas and raising fundamental questions that concern humanity.

The article traces the historical relationship between theater and philosophy from ancient Greece, highlighting how tragedy and comedy were essential components of Greek culture and thought. It also underscores the significance of this relationship in fostering critical thinking and deepening both individual and collective awareness.

Keywords: Philosophy, Theater, Tragedy, Comedy, Myth

© 2025, Louchini & Benwis & Nasry, licensee Democratic Arab Center. This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0), which permits non-commercial use of the material, appropriate credit, and indication if changes in the material were made. You can copy and redistribute the material in any medium or format as well as remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited.

[*] Philosophy teacher, Regional Center for Education and Training Professions Casablanca-Settat; currently preparing a PhD in the field of Arts and Humanities within the Research Laboratory for Cognitive Integration in Social and Human Sciences, under the supervision of Professors Amal Benwis and Habib Nasary; Faculty of Arts and Humanities Mohammedia, Hassan II University Casablanca.

المجلة العربية لعلم الترجمة
Arabic Journal for Translation Studies
OPEN ACCESS
المجلد 4، العدد 10، 2024
Vol: 4 / N°: 10 (2025)
ISSN: 2750-6142

مقدمة في تاريخ العلاقة بين المسرح والفلسفة

حسناء لوشيني*[1] وأمل بنويس[2] والحبيب ناصري[3]

[1و2] جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، المغرب

[3] المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة الدار البيضاء سطات

الايميل1: philohasnaa@gmail.com

الايميل2: amalbenwis@gmail.com

الايميل3: docteurhabib@gmail.com

أوركيد1 : 0009-0007-7846-9318

تاريخ الاستلام	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2024/10/30	2025/1/19	2024/1/27

doi : 10.63939/AJTS.h2mke217

للاقتباس: لوشيني، ح؛ وبنويس، أ؛ وناصري، ح. (2025). مقدمة في تاريخ العلاقة بين المسرح والفلسفة. *المجلة العربية لعلم الترجمة*، *4*(10)، 284-300.

ملخص

يتغيى هذا المقال إبراز العلاقة المتكاملة بين المسرح والفلسفة، باعتبارهما حقلين معرفيين يقعان في نقاط تقاطع مفصلية عبر التاريخ، حيث أسهما معا في تشكيل رؤى إنسانية عميقة حول الكون والوجود. لذلك فإن هذا المقال ينطلق من التأكيد على أن المسرح لم يكن مجرد وسيلة فنية للتعبير، بل فضاء خصبا لتجسيد الأفكار الفلسفية المجردة وإثارة التساؤلات الكبرى التي تشغل الإنسان.

تتعقب المقالة تاريخ العلاقة بين المسرح والفلسفة منذ الإغريق، وتبرز كيف كانت التراجيديا والكوميديا جزءا جوهريا من الثقافة والفكر الإغريقيين، كما تبرز أهمية هذه العلاقة في تعزيز الحس النقدي وتعميق الوعي الذاتي والجماعي.

الكلمات المفتاحية: الفلسفة، المسرح، التراجيديا، الكوميديا، الأسطورة

©2025، لوشيني وبنويس وناصري، الجهة المرخص لها: المركز الديمقراطي العربي.
نُشرت هذه المقالة البحثية وفقًا لشروط Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).
تسمح هذه الرخصة بالاستخدام غير التجاري، وينبغي نسبة العمل إلى صاحبه، مع بيان أي تعديلات عليه. كما تتيح حرية نسخ، وتوزيع، ونقل العمل بأي شكل من الأشكال، أو بأية وسيلة، ومزجه وتحويله والبناء عليه، طالما يُنسب العمل الأصلي إلى المؤلف.

* مُؤَلِّفَةُ المقالة تحت إشراف مُؤَطِّرَيْن جامعيَيْن (الأستاذان أمل بنويس والحبيب ناصري): أستاذة فلسفة، الأكاديمية الجهوية لمهن التربية والتكوين الدار البيضاء سطات؛ وتُحضِّر شهادة الدكتوراه في تخصص الآداب والفنون ضمن مختبر أبحاث التكامل المعرفي في العلوم الاجتماعية والإنسانية، وذلك تحت إشراف الأستاذين أمل بنويس والحبيب ناصري؛ كلية الآداب والعلوم الإنسانية المحمدية، جامعة الحسن الثاني الدار البيضاء.

المجلة العربية لعلم الترجمة
Arabic Journal for Translation Studies
OPEN ACCESS
المجلد 4، العدد 10، 2024
Vol: 4 / N°: 10 (2025)
ISSN: 2750-6142

مقدمة

إن المسرح والفلسفة باعتبارهما حقلين معرفيين متكاملين، يتقاطعان بعمق عند نقاط مفصلية عبر التاريخ، حيث أسهما معا في تشكيل رؤى إنسانية عميقة حول الكون والوجود، ويعبران عن القلق الإنساني وتطلعاته وطموحاته. فقد نشأ المسرح منذ العصور القديمة كوسيلة للتعبير الفني والجمالي عن الأفكار الفلسفية المجردة، واستطاع أن يصبح أداة لفهم الواقع وتجسيده من خلال شخصيات وأحداث تمثل الحياة البشرية بكل تعقيداتها. أما الفلسفة، التي تسعى إلى تأصيل المعرفة وفهم أبعاد الوجود، فقد وجدت في المسرح فضاء خصبا للتعبير عن مقولاتها الكبرى وصياغة أسئلتها الكونية.

تعود العلاقة بين المسرح والفلسفة إلى العصور الإغريقية، حيث كانت التراجيديا جزءا لا يتجزأ من الثقافة والفكر الإغريقي، تعكس المعتقدات الدينية والاجتماعية والسياسية والفلسفية للمجتمع.

لقد قدم المسرح الإغريقي، على سبيل المثال، أعمالا تراجيدية وكوميدية تأملية تطرقت إلى قضايا الحياة والموت، القدر والاختيار، الخير والشر، وحاولت تقديم إجابات عن تساؤلات إنسانية عميقة. كانت التراجيديا وسيلة لاستكشاف الصراعات الداخلية للإنسان، في حين كانت الكوميديا تتيح له التأمل بروح نقدية حول نقائصه وضعفه. وقد تأثرت تلك الأعمال بالأساطير الإغريقية والمعتقدات الدينية آنذاك، وتفاعل معها الجمهور تفاعلا وجدانيا وفكريا، مما جعلها تعد إحدى الوسائل التربوية والفكرية البارزة.

من منظور فلسفي، يعتبر المسرح ميدانا حيا لتجسيد الأفكار وطرح الأسئلة الكبرى التي تشغل الإنسان، فالأسئلة الفلسفية حول الوجود، والمعنى، والغاية، والعدالة، والسعادة، والحرية، قد وجدت لها تعبيرا حسيا عبر أعمال مسرحية خالدة مثل مسرحيات "سوفوكليس" و"إسخيلوس" و"يوريبيديس"، والتي عبرت عن القلق الإنساني في مواجهة القدر والأخلاق. المسرح، بما يملكه من قوة في نقل المشاعر والأفكار، قد عزز التفكير الفلسفي وزرع بذور التساؤل في عقل المتلقي، مما ساهم في تنمية الحس النقدي وتعميق الوعي الذاتي والجماعي.

وبالإضافة إلى التراجيديا، ظهرت الكوميديا السوداء بوصفها نمطا مسرحيا يعكس الفكر الفلسفي بطريقة مغايرة. تركز الكوميديا السوداء على مفارقات الحياة الإنسانية وسخريتها، وتعرض بجرأة تجارب الألم والخوف والموت، ولكن بزاوية فكاهية وساخرة. وهنا تتقاطع الكوميديا السوداء مع الفلسفة الوجودية التي ترى أن الحياة لا تخلو من العبثية، حيث نجد في نصوص المسرح العبثي فلسفات كبرى مثل فلسفة "كامو" حول العبث وتجربة الاغتراب الإنساني.

من هذه المنطلقات، نتطرق في هذه المقالة إلى السؤال الإشكالي الهادف إلى اكتشاف العلاقة بين المسرح والفلسفة تاريخيا:

كيف تطورت العلاقة بين المسرح والفلسفة عبر التاريخ، وما هي أبرز التجليات التي عكست هذا الارتباط؟

1. تجليات علاقة المسرح بالفلسفة

إن العلاقة بين الوعي الفلسفي والفن المسرحي قديمة قدم التفكير البشري، وذلك يعود إلى أن الفلسفة منذ نشأتها في بلاد اليونان، مثلت الصورة الأسمى والأنقى للتفكير في الواقع، وفي تساوق معها شكل الشعر التراجيدي أنقى أشكال التعبير عن هذا الواقع، وقد شكل هذا الشعر القاطرة التي جرت معها المسرح في تلك الجغرافية من العالم، والتي تميزت بسيادة التفكير الفلسفي، لقد اعتبر الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه "التراجيديا معانقة للمقدس والمتعالي، وبؤرة الحياة الأبدية، وانفتاحا

لا نهائيا نحو الآفاق المجهولة"[i]، كما اعتبرها: "إشارة إلى التباين بين الجوهر الخالد للأشياء" أي "بين الشيء في ذاته وبين العالم بظواهره كلها".

إن العلاقة إذن بين الوعي الفلسفي والفن المسرحي علاقةً عميقة وممتدة عبر التاريخ، حيث نجد الفلسفة والفن المسرحي يتناغمان معا للتعبير عن أسئلة الإنسان الوجودية وطموحاته الروحية، فمنذ بدايات الفلسفة في اليونان القديمة، كان هناك اهتمام واضح بالبحث في أعمق مسائل الوجود والحقيقة والمعرفة، وقد سعت الفلسفة إلى فهم هذا الوجود من خلال التفكير العقلي النقدي. في المقابل، كان الشعر التراجيدي والمسرح يعكسان القضايا ذاتها، لكن بلغة الإحساس والرمز، ما أتاح للإنسان القديم فرصة تأمل هذه التساؤلات ضمن سياق درامي.

أ- الفلسفة في الحضارة اليونانية والمسرح التراجيدي

ظهرت الفلسفة في بلاد اليونان كوسيلة لفهم العالم والتأمل في الأسئلة العميقة، بدءا من التساؤل عن أصل الكون وصولا إلى القضايا المتعلقة بالعدالة والجمال والحب. وقد كانت الفلسفة حينها الوسيلة التي تتيح للإنسان تجاوز الأساطير للبحث عن تفسير عقلاني للطبيعة وللوجود البشري. ولكن مع توازي هذا التطور الفكري، كان الشعر التراجيدي اليوناني – وخاصة من خلال أعمال الكتاب الكبار مثل إسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس – يمثل صوتا آخر لهذا الوعي، إذ قدم المسرح التراجيدي تصورا مغايرا، لكنه متقاطع مع الفلسفة، عن قضايا العالم والوجود[ii].

ب- التراجيديا: الجسر بين الفلسفة والفن

يرى الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه، في كتابه *"مولد التراجيديا"* ، أن التراجيديا تعبر عن مزيج من العنصرين المتضادين: الأبولوني، نسبة إلى أبولو إله الجمال والنظام، والديونيسي، نسبة إلى ديونيسوس إله الفوضى والانغماس. من وجهة نظر نيتشه، تمثل التراجيديا صراعا أبديا بين هذين الجانبين، حيث يتم التعبير عن المأساة البشرية من خلال هذا التوتر. ويصف نيتشه التراجيديا بأنها "معانقة للمقدس والمتعالي، وبؤرة الحياة الأبدية، وانفتاح لا نهائي نحو الآفاق المجهولة[iii]."

هذا المنظور يظهر أن التراجيديا لم تكن مجرد مسرح، بل كانت تمثيلا فلسفيا للحياة بحد ذاتها، حيث يتم وضع الإنسان في مواجهة مصيره، متأرجحا بين السمو الروحي والانغماس في آلامه الأرضية. إذ يرى نيتشه أن التراجيديا تكشف التباين بين الجوهر الخالد للأشياء، وبين المظاهر التي تحيط بنا في عالم الظواهر. وهذا يعكس جوهر التفكير الفلسفي الذي يسعى إلى تجاوز السطح للبحث عن الحقيقة الباطنية أو "الشيء في ذاته" كما يصفه الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط.

ت- المسرح كأداة لتجسيد الفكرة الفلسفية

كان المسرح وسيلة قوية لتجسيد الفلسفات وتجريبها، حيث كان باستطاعة الجمهور أن يعيش الأسئلة والأفكار بطريقة محسوسة من خلال متابعة التمثيل والتفاعل مع الأحداث الدرامية. وقد مثل المسرح أداة حساسة تتيح للفرد فهم قضايا أخلاقية ومفاهيم فلسفية كالجبرية والاختيار، والمصير والإرادة الحرة، وذلك من خلال شخصيات تراجيدية تواجه أزمات عميقة. هذه الأزمات تعكس بدورها الوضعية الوجودية التي تتناولها الفلسفة: فالإنسان عالق بين القوى الخارجية وقدرته على

التأثير، تماما كما يعبر الفكر الفلسفي عن فكرة أن البشر ليسوا فقط نتاج قوى خارجية، بل يمتلكون القدرة على إدراك وفهم هذه القوى والتفاعل معها.

ث- التراجيديا بين المقدس والمدنس

يرى نيتشه[iv] في التراجيديا معانقة للمقدس والمتعالي، حيث ترتبط التراجيديا بالمقدس من حيث أنها لا تتعامل مع الأسئلة الدنيوية البسيطة بل تتجاوزها إلى الأسئلة الوجودية الكبرى؛ فهي تتناول علاقة الإنسان مع المصير ومع القوى الإلهية. وقد كانت هذه المعانقة بين الفن والمقدس بارزة في التراجيديات التي تعبر عن قضايا كالخطيئة والتضحية والفداء، حيث يبدو أن المسرح يقود الإنسان للتأمل في القوى التي تتجاوز إدراكه البشري، وهكذا يتجه نحو المقدس. وفي نفس الوقت، يتناول التراجيدي الجوانب الإنسانية العميقة، حيث تتصارع القوى البشرية والضعف أمام القدر، مما يعطي الفن المسرحي طبيعة مزدوجة تتراوح بين التجربة الدينية والتجربة الإنسانية المحضة.

ج- فلسفة التراجيديا في الوعي الإنساني

في نهاية المطاف، يظهر الوعي الفلسفي والتراجيدي متكاملين في سبيل تحقيق رؤية أعمق للحياة. فبينما تسعى الفلسفة إلى تفسير العالم من منظور عقلاني، يأتي المسرح ليجسد هذا الوعي بشكل حسي ودرامي. ومن خلال هذا التلاقي، يجد الإنسان نفسه أمام واقع متناقض يحمل في طياته الأمل واليأس، الحياة والموت، والمعرفة والجهل. إن دور المسرح التراجيدي هنا يتجاوز التسلية ليصبح تجربة تعليمية تلقي الضوء على طبيعة الإنسان وموقعه في هذا الكون.

ح- المسرح والفلسفة: تطور العلاقة عبر العصور

إن استعراض علاقة الفلسفة بالفن المسرحي يكشف عن أنها ليست مجرد ظاهرة مرتبطة بالحضارة اليونانية وحدها، بل امتدت هذه العلاقة عبر العصور وصولا إلى العصور الحديثة، حيث نجد تجليات فلسفية متنوعة في المسرح الأوروبي على سبيل المثال، كما هو الحال في أعمال شكسبير الذي تناول مسألة الوجود البشري ومحدوديته، أو في المسرح العبثي في القرن العشرين الذي تأثر بالفلسفة الوجودية كما يظهر في أعمال صامويل بيكيت وجان جينيه وألبير كامو. هؤلاء الكتاب والفلاسفة قدموا رؤى فلسفية معقدة حول العدمية، ومعنى الحياة، وتباين الواقع.

في المسرح الحديث، نجد أن العديد من المسرحيات تتبنى الأفكار الفلسفية الوجودية والتأملية، بحيث لا ينحصر هدفها في رواية قصة، بل يتعدى ذلك إلى طرح تساؤلات عميقة تتعلق بوجود الإنسان وهويته، وغالبًا ما تعبر عن ضياع الإنسان في عالم مضطرب ومتغير. في هذا السياق، نجد أن المسرح قد تحول إلى مرآة تعكس الانشغالات الفلسفية وتطرح أسئلة لا تزال معلقة حول المعنى والمصير.

نخلص إذن إلى أن تجليات العلاقة بين الوعي الفلسفي والفن المسرحي، أن هذين المجالين يلتقيان عند محاولة استكشاف أعمق تساؤلات الوجود ومعناه، ومن هنا يأتي الترابط الوثيق بين الفلسفة والمسرح باعتبارهما شكلين من أشكال التعبير الإنساني عن حقائق مشتركة، حتى وإن اختلفت أدوات التعبير بين العقلانية الفلسفية والدراما المسرحية. إن هذه العلاقة

تسلط الضوء على طبيعة الإنسان الباحث عن الحقيقة عبر أدوات مختلفة، لكنها متقاربة في سعيها للإجابة عن أسئلة جوهرية حول مصير الإنسان وحدود معرفته.

2. منطق كل من الفلسفة والمسرح

2-1 منطق الفلسفة

كيفما كان مضمون الخطاب الفلسفي، سواء ارتبط بالميتافيزيقا، أم بغيرها من نواحي الحياة الإنسانية فإنه يظل بوجه عام قائما على آليات فكرية محددة تهدف إلى إعطاء الفلسفة منطقا خاصا بها يميزها عما عداها من أنماط التفكير، بحيث لا يمكن أن نتحدث عن فعل التفلسف كفعل يتوجه من الذات إلى الأشياء والظواهر والمعرفة واللغة وغير ذلك، دون أن تفكر فيما يتميز به من آليات خاصة من قبيل العقلنة والتأمل والدهشة والسؤال والشك والنقد والبرهان والمفهوم وغيرها. وذلك هو ما يطلق عليه «منطق الفلسفة» وهو منطق يتحتم بناء عليه وكما يقول هيدغر: "أن لا ندور حول الفلسفة من الخارج بل أن تدخل في الفلسفة، وأن نقيم فيها، فنسلك وفق طريقتها، أي أن نتفلسف، لذلك يتحتم على الطريق الذي تسير فيه أحاديثنا ألا يكون واضح الاتجاه فحسب، بل لابد لهذا الاتجاه أن يعطينا في نفس الوقت الضمان بأننا نتحرك داخل الفلسفة"[v]. هذا أن تفكيرنا في الفلسفة على هذا النحو إنما ينصب عليها كطريقة متميزة في التفكير وكخطاب له خصوصياته النوعية في مقاربة وتحليل الأمور التي يقاربها أو يحللها.

أ) وقد تأتي على رأس هذه الخصائص كلها خاصية التأمل، فالتفكير الفلسفي هو أولا وقبل كل شيء تفكير تأملي وذلك على اعتبار أن الفلسفة هي أنقى صور التأمل في الواقع، وعلى اعتبار أن الإنسان عندما ينظر إلى أي شيء أو أي موجود نظرة فلسفية.

فهو في الحقيقة يسأل سؤالا نظريا خالصاً من كل غرض نفعي. وتحقيق هذا النظر الخالص مرتبط بدوره بوجود علاقة بين الإنسان والعالم علاقة خالية من كل غرض اللهم إلا الرغبة في معرفة ماهيته وواقعه[vi]»، فالفلسفة هي محبة الحكمة، ولكنها محبة منزهة عن أية غاية نفعية، بمعنى أن محبة الحكمة هنا ليست وسيلة لتحقيق غاية نفعية بل هي غاية في ذاتها.

ب) ولعل الأداة المثلى لهذا التأمل هي العقل الشيء الذي يقودنا إلى الحديث عن الخاصية الثانية التي يتمثل فيها منطق الفلسفة بما هي تفكير عقلي مجرد.

فالفلسفة إذن نشاط عقلي أساسا، وليس ذلك فقط بالمعنى الذي تجد فيه أصولها ومصدرها في ملكة العقل، بل ولأنها تتوجه أيضاً إلى هذه الملكة، الشيء الذي يجعل العقل بهذا المعنى يشكل منطلقا وغاية للفلسفة في آن واحد يقول هايدغر «الفلسفة ليست فقط شأنا معقولا بل هي التي تدير شؤون العقل»[vii].

ومن هنا يبدو أنه إذا كانت الفلسفة وانطلاقا من تحديدها القديم الحديث هي محبة الحكمة، وكانت الحكمة بمعناها الفلسفي تتمثل في البحث عن الحقائق الصميمية للأشياء وبالتالي في معرفة العلل والمبادئ الأولى للوجود من حيث الأصل والمصير والمعنى والغاية، فإنه لا يمكن في منظور التفكير الفلسفي الفصل بين مسألة الحقيقة

ومسألة العقل، لأن الحقيقة لا تكون كذلك إلا بالنسبة لعقل يدركها أو لا بوصفها حقيقة، ويحاول تحديد الأسس التي تمنحها الشمولية بالنسبة لكافة العقول المدركة لها.

فالعقل إذن يوجد في أساس كل ممارسة فكرية تتخذ من الحقيقة موضوعا لها، وبالتالي فإن التفكير الفلسفي هو تفكير عقلاني بالأساس

ج) الخاصية الثالثة من الخصائص التي يتمثل فيها المنطق الخاص بالفلسفة هناك ما يسميه كارل ياسبرز بـ "الأصل"[viii] الذي انبثق عنه فعل التفلسف، ويعني بالأصل تلك البداية النظرية للفلسفة والتي لا تنحصر في زمان ومكان معينين، بل ترتبط بممارسة التفكير في كل زمان ومكان. والدلالة الأولى التي يأخذها الأصل حسب ياسبرز هي إحالته في أحد تجلياته على الدهشة باعتبارها أولى عمليات الفكر التي تربط الفيلسوف بالعالم الخارجي، إنها علاقة الغرابة والتعجب بين الإنسان وأشياء العالم.

والعلاقة الموجودة بين الدهشة والشعور بالغربة والغرابة هي علاقة تكشف من خلالها الدهشة عن جهل الإنسان بحقيقة الظواهر وتدفعه إلى البحث عن المعرفة.

إن الدهشة الفلسفية إذن ليست انفعالا نفسياً مرتبطاً بالعواطف والمشاكل بل هي موقف عقلي تنبثق عنه أسئلة عقلية حول ظواهر الوجود، كما أن الدهشة الفلسفية هي خطوة نحو البحث عن الحقيقة لأن الهدف من الدهشة ليس هو إثارة الحيرة بل هو إيقاظ الوعي بأن الوجود يحفل بأسرار لم تبلغ كنهها. ومن هنا فالجانب الإيجابي للدهشة هو تحرير الإنسان من الوهم والخداع وسلطان العادة، وإذا كانت الدهشة Pathos بالتعريف هي مفاجأة étonnement يسببها شيء خارق غير عادي وغير منتظر كما ورد في قاموس روبير، فإن موضوع هذه الدهشة هو الوجود بمعناه العام، ولكن الذي يدهش الفلاسفة في هذا الوجود ليس فقط هو المثير أو الشاذ بل أشياء الحياة اليومية والوقائع الاعتيادية، إذ في الشيء المعتاد يدرك الفيلسوف ما هو غير معتاد، لأن الدهشة الفلسفية تخلع عن الأشياء قناعها العادي، وتبتعد عن تفسيراتها المألوفة، ومن هنا فإن امتلاك الروح الفلسفية يعني القدرة على الدهشة أمام الوقائع الاعتيادية وأشياء الحياة اليومية... وذلك على اعتبار أن الفلسفة تنشأ من اندهاشنا من هذا العالم نفسه ومن وجودنا الخاص اللذان يفرضان نفسيهما على عقلنا بوصفهما لغزاً لا ينفك حله يشغل بال الإنسان.

إذا كان ذلك كذلك فما الذي يتيح للفيلسوف إمكانية السير المتواصل على طريق الفلسفة ؟

د) إنه السؤال أو التساؤل الفلسفي، إذ لم تشتهر الفلسفة بشيء قدر اشتهارها بممارسة السؤال[ix]. فهو الذي يجعل طرفي المعادلة اللذين تتراوح بينهما الفلسفة وهما حب الحكمة وعدم امتلاكها متمفصلان يستدعي أحدهما الآخر.

فإذا كانت الدهشة هي الحافز على التفلسف فإن الحصان الذي يجر عربة التفلسف هو السؤال. يقول هايدغر "إن اندهاش الفكر يعبر عن نفسه بالسؤال [x]". والسؤال كأداة من أدوات التفلسف مثله مثل الدهشة هو أحد التجليات المرتبطة بدلالة مفهوم الأصل كبداية نظرية لانبثاق فعل التفلسف والذي سبقت الإشارة إليه عند ياسبرز، وبالتالي فالسؤال هو سمة

من السمات الرئيسية للتفكير الفلسفي ذلك لأن الأسئلة في الفلسفة - وكما يقول ياسبرزا - أهم من الأجوبة وكل جواب يتحول إلى سؤال جديد".

وبما أن بحثنا مركز حول علاقة الفلسفة بالمسرح، فإننا نجد أنه من الضروري رصد مماثل لطبيعة الشكل الثاني من أشكال الوعي البشري الذي هو المسرح، وتحديد إن كان بالإمكان الحديث عن منطق خاص بالمسرح، مثلما تحدثنا عن منطق خاص بالفلسفة، وماذا ستكون جملة الملامح والسمات والخصائص التي يتجلى عبرها هذا المنطق الخاص، وذلك حتى يكون الإجراء الذي تروم بموجبه تحديد العلاقة بين الطرفين متسماً بالجدلية، أي قابلا للانتقال بين طرفي المعادلة بما يسوغ إمكانية رصد ملامح الطرف الأول في الطرف الثاني أو ملامح الطرف الثاني في الطرف الأول أي بمثل ما يتطلب الأمر الحرص على تلمس العلامات الفارقة للمنطق الخاص بالفلسفة بين ثنايا العمل المسرحي، فإنه يتطلب أيضا محاولة تلمس السمات المميزة للمنطق الخاص بالعمل المسرحي بين ثنايا الخطاب الفلسفي.

فإلى أي حد يمكننا أن نتحدث عن منطق خاص بالمسرح، وبالتالي بأي معنى يمكن الحديث عن سمات تخص المسرح دون غيره من أشكال الوعي، كما نتحدث عن محددات يُعتقد أنها نوعية للتفكير الفلسفي، أي يعتقد أنها تخص الفلسفة كنوع من أنواع الوعي، وحدها دون سواها؟.

2-2 المنطق الخاص بالمسرح

لتبادر إلى القول بأن المسرح هو أولا وقبل كل شيء فن أو بالأحرى هو كما يطلق عليه عادة أب الفنون، فما المقصود بالفن، وما المقصود بالمسرح باعتباره فنا؟.

إذا استعنا بقاموس لالاند الفلسفي سنجد بأن الفن عنده هو كل إنتاج للجمال يتم بواسطة أعمال يقوم بها كائن واع كما يشير إلى كل الخصائص التي تشترك فيها الأعمال الفنية، الشيء الذي يجعل المصرح بهذا المعنى، أي باعتباره قنا هو أولا وقبل كل شيء إنتاج للجمال. يتم بواسطة هذا العمل الفني المركب الذي ندعوه المسرحية أو الفرجة المسرحية، أو العرض المسرحي والذي يقوم به فنانون متعدد و الاختصاص كتاب، وشعراء وتشكيليون وموسيقيون ومنشدون ومخرجون وممثلون وتقنيون.... إلخ)، وهؤلاء الفنانون هم طبعا كائنات ناطقة، أي كائنات واعية يتميز الجمال الفني الذي تنتجه والذي تدعوه مسرحا بالوعي والحرية والهدف والإرادة وذلك على خلاف الجمال الطبيعي الذي هو جمال غفل لا دخل سواء للوعي أو للإرادة الإنسانية الجانب القصدي) في تشكيله.

وللمزيد من التحديد للجمال الفني نجد لالاند يؤكد على أن الفن يشير أيضا إلى جملة الخصائص التي تشترك فيها الأعمال الفنية، بمعنى أن العمل الفني مهما كان الميدان الذي يتجلى فيه سواء كان تشكيلا أو لحنا أو رقصا أو نظما أو حكيا أو إنشاداً، أو كان كل ذلك مجتمعاً كما هو الحال في العمل المسرحي، يتوفر على سمات خاصة به تميزه عن العمل غير الفني كما هو الحال بالنسبة للاختلاف الموجود في سياق حديثنا بين الخطاب المسرحي والخطاب الصحافي مثلا، على اعتبار أن ما يميز الخطاب الأول بالأساس، هو أنه خطاب فني أي إنتاج للجمال، علما بأن الجمال عندما يتعلق الأمر بالحديث عن المسرح هو جمال متعدد الطبائع والأصول، منه ما يعود إلى فنون القول والحكي والإنشاد، ومنه ما يعود إلى فنون الحركة والرقص والتعبير بالجسد، ومنه ما يعود إلى فنون الألوان والأشكال والأحجام....

ما يمكن أن نخلص إليه من تعريف لالاند إذن هو أن الجمال والوعي مكونان أساسيان من مكونات العمل المسرحي باعتباره عملا فنيا.

ولعل هذا الأمر هو الذي كان قد انتبه إليه هايدغر في حديثه عن ماهية الفن»، إذ يرى هو الآخر بأن الآثار الفنية ينبغي النظر إليها من منظور التجربة الاستنطاقية، أي تجربة أولئك الذين يعيشونها ويستمتعون بها[xi]، وذلك على الرغم من أن أول مظهر تتبدى به الآثار الفنية هو حضورها الواقعي الشيئي. أي أنها تتخذ شكل شيء مثلها مثل باقي الموضوعات، ومع ذلك يؤكد هايدغر بأن ثمة جانب آخر - غير الجانب الشيئي هو المحدد جوهراً وليس عرضا للآثار الفنية، وفيه تتجلى قيمتها وخصوصيتها هو الجانب الذي له علاقة بالتجربة الجمالية لكل من المبدع والمتلقي، ويتمثل هذا الجانب في عنصري التمثيل والرمز، علما بأن التمثيل هو فعل يتم بواسطته إحضار الشيء الغائب إلى مرآة الحس والفكر ولهذا فهو يتكون من عنصرين: الشيء الممثل والشيء الممثل، وعندما يتعلق الأمر بالمسرح فإن كل العناصر المكونة للفرجة المسرحية تصبح تمثيلا بما فيها الممثل نفسه كمحرك لكافة العناصر الأخرى، إذ يصبح هو الآخر ممثلا الهدف من تمثيله هو إحضار الشيء الغائب والذي يتحدد كماضي في حكاية المسرحية إلى الحاضر الشيء الذي يجعل التمثيل هو إعادة إحضار الشيء الغائب الذي كان حاضراً في الماضي ماضي الحكاية المسرحية) إلى الحاضر، إن المسرح إذن يسترجع الماضي في الحاضر أي أنه يستحضر الماضي ويجعله حاضرا كما يدل على ذلك الفعل الفرنسي الشيء الذي يجعل المسرح حضوراً ومثولا مباشرا هنا والآن.

إلا أن هذا الإحضار وحتى يكون فنيا وجماليا، ينبغي أن يكون رمزنا بالمعنى الذي ينظر فيه إلى الرمز باعتباره تلك العملية التي يتم بموجبها اتخاذ شيء ما بديلا لشيء آخر وممثلا له ومدار هذا الأمر حسب عبد القاهر الجرجاني على الكتابة والاستعارة والتمثيل "[xii]، فإذا وصفنا رجلا بأنه كثير رماد القدر، فليس المعنى المباشر الذي تحيل عليه الألفاظ هنا هو المقصود بل معنى ثانيا غير ذلك الذي يوجبه ظاهرها، وهو كون هذا الرجل كريم مضياف، لذلك يميز الجرجاني بين المعنى ومعنى المعنى، فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى أخر[xiii].

وإذا عدنا إلى هايدغر فإن المسرح باعتباره فنا أي باعتباره يتحدد جوهراً بعلاقته بالتجربة الجمالية لكل من المبدع والمتلقي، إنما يقوم على التمثيل بمعناه العام وبمعناه المسرحي أيضا، كما يقوم على الرمز أي أنه ليس مجرد تسمية بل هو إيحاء وتضمين، أو هو كما عبر رولان بارت «جهاز ليث العلامات».

وقد يكون هذا الجانب. أي جانب التمثيل والرمز والإيحاء والتضمين والكناية والاستعارة هو الذي جعل هانز جورج غادامير في كتابه «تجلي الجميل»[xiv]. يتحفظ على كلمة العمل عندما يتم حشرها في المجال الفني. لأن كلمة عمل لا تعبر بدقة عن الفن، إذ من الأحسن والأدق في نظره أن نستعمل عبارة الإبداع الفني بدل عبارة العمل الفني، لأن ما يتميز به الفن وضمنه الفن المسرحي هو أنه بالأساس إبداع متصف بالأصالة والفرادة والتجلي[xv]، وبالتالي فإن العلاقة بين مفهوم الفن ومفهوم العمل هي في نظر غادامير علاقة تنافر، لأن العمل يحيل على عملية إعادة إنتاج متكررة لشيء ما، هذا في حين أن العمل الفني هو شيء لا يقبل التكرار، وبالتالي فهو شيء متميز بالأصالة والتميز والتفرد، فالفن عموماً ومنه الفن المسرحي طبعا هو إبداع بالأساس، ومعنى ذلك أنه ليس مجرد شيء عادي يتم إنتاجه وإعادة إنتاجه مراراً وتكراراً، بل هو شيء أصيل وفريد من نوعه، أي أن الفن هو عبارة عن تجلي يتجاوز عملية تشكيله ليصبح تجليا خالصا وإبداعا مكتفيا بذاته وقد يكون المسرح من بين

كافة الفنون هو أكثرها استساغة لخاصية التجلي هذه التي يتحدث عنها غادامير، فإذا كان تعريف هايدغر للفن قد جرنا إلى الحديث عن التمثيل أو الإحضار، فإن تعريف غادامير سيجرنا إلى الحديث عن التجلي أو التمظهر أو الإظهار، لأن ما يميز المسرح كفن ليس هو فقط إحضار الغائب إلى الحاضر، بل هو أيضاً جعل الخفي والمجرد والمعنوي واللامرئي ظاهراً متجليا، ولعل هذا الأمر هو الذي جعل المسرح لا يتوسل بنوع واحد من العلامات بل بعدد كبير من العلامات المختلفة الطبائع والدوال والأصول، منها ما يتحدر من الأدب سواء كان شعرا أو نثراء ومنها ما يتحدر من الرقص والموسيقى والغناء، ومنها ما ينحدر من الرسم والنحت والتشكيل، ومنها ما ينحدر من الوسائط سواء تمثلت في الضوء والصوت أو في ما أصبحت تتيحه التكنولوجيا الذكية والوسائل السمعية البصرية من فرجات وسائطية، وغير ذلك، كل ذلك من أجل جعل اللامرئي مرتبا والخفي ظاهراً.إذ ليس ما نسميه بالإخراج في المسرح إلا تلك اللحظة التي تعمل فيها «المعاني القائمة في الصدور المنصورة في الأذهان والمختلجة في النفوس والمتصلة بالخواطر والحادثة في الفكر المستورة الخفية البعيدة الوحشية المحجوبة المكنونة[xvi]. على التجسد المحسوس في أحجام وأشكال وأجساد وظلال وأشباح وحركات وهيئات، وذلك من أجل أن تصبح ظاهرة ومرئية .

ما يمكن استنتاجه من محاولتنا السابقة لتحديد المسرح باعتبار ما يشكل القاسم المشترك بينه وبين الفنون الأخرى، وبالأخص من خلال تعريفات كل من لالند وهايدغر وغاد امير هو أن ما يجعل المسرح فنا من الفنون، هو أنه إنتاج للجمال يتم من خلال أعمال يقوم بها كائن واعي، وأنه على الرغم من الحضور الواقعي الشيئي، فإن ما يميز الآثار الفنية هو التجربة الجمالية لكل من المبدع والمتلقي. وذلك لأن الأثر الفني إبداع متميز بالأصالة والفرادة والتجلي، ومعنى هذا أن الجمال والوعي والإبداع هي الكلمات المفاتيح التي تتحدد من خلالها ماهية الفن بشكل عام وضمنه المسرح على وجه الخصوص. فمن أين إذن يستمد المسرح باعتباره فناء أي كإبداع جميل متميز بالوعي والهدف والإرادة قيمته ؟

إذا حاولنا الاستئناس بآراء الفلاسفة الجماليين، فإن الإجابة على هذا السؤال قد لا تكون شافية إلا إذا استحضرنا أطروحة الفيلسوف الجمالي إيمانويل كانط في ما يسمى عنده بالحكم الجمالي، وهو الحكم الذي تصدره في حالة شعورنا بالرضا والإشباع والارتياح أي في حالة شعورنا بما يسمى باللذة الجمالية[xvii]، وهو حكم صادر عن الذوق والوجدان. ومن الواضح أن هذه المعاني كلها تنطبق على الفرجة المسرحية وذلك لما يترتب عن عملية تلقي هذا اللون من الفرجة من إثارة لكافة المشاعر المتعلقة باللذة أو المتعة أو الغبطة مما أتى على ذكره كانط، والتي تحيل على تلك الهزة التي تطرأ على كيان الإنسان وأحاسيسه بفعل مؤثر خارجي منتظم يوافق الطبيعة البشرية الميالة بجبلتها إلى الارتياح لكل ما هو متصف بالروعة والجمال.

فالمسرح باعتباره فنا إذن من حيث المبدأ، وكباقي الفنون، هو إنتاج للجمال يتم بواسطة أعمال ينجزها كائن واع غير أن جمالية المسرح هنا غير منظور إليها كفاية في ذاتها كما هو الحال فيما يسمى بنظرية الفن للفن، لأن صدوره عن كائن واع يعني أن ثمة غاية وضع لأجلها هذا الفن، وبالتالي ثمة وظيفة يتحتم عليه إنجازها، الشيء الذي يجعل قيمة المسرح كفن لا تتمثل في ذاته بل في مدى تعالقه مع الوضع البشري، فبأي معنى يمكن أن تكون للفن وظيفة مماثلة لوظيفة مختلف أشكال الفكر والمعرفة الأخرى؟ ما تقصده هنا بأشكال المعرفة الأخرى هي بالأساس المعرفة العلمية والمعرفة الفلسفية والمعرفة الدينية، ولعل وظيفة أشكال الفكر والمعرفة هذه تتمثل في كونها أشكالا للوعي البشري أي وسائل فكرية حاول بها الإنسان فهم العالم وفهم علاقته بالكون والآخرين.

ومن هنا إذا كان لابد أن تكون للفن عموما وضمنه المسرح وظيفة من هذا القبيل، فينبغي اعتباره بالمثل شكلا من أشكال الوعي البشري. ولعل ذلك ما انتبه إليه الفيلسوف كريستيان دولا كوميان والذي يرى أنه إذا أردنا أن تمنح للفن وظيفة مماثلة لوظيفة مختلف أشكال الفكر والمعرفة الأخرى، فإن قيمته حينئذ ستتجلى حسب رأيه في توجيهه لفكرنا، وبنائه لوعينا، وفي مدى مساعدته لنا على فهم الواقع بكيفية أفضل [xviii].

ولهذا فإن القيمة الحقيقية للعمل الفني وعلى رأسه العمل المسرحي، لا تقاس بقيمته التجارية ولا بقيمته التداولية والاجتماعية وإنما تقاس بقيمته الفنية والجمالية المتمثلة ليس في اعتبار هذه الجمالية غاية في ذاتها بل في مدى قدرة الفن على جعلنا نفكر في شيء معين ما كان بإمكاننا أن ندركه لولا هذا العمل الفني[xix].

ولكن إذا كانت قيمة الفن عموماً وضمنه الفن المسرحي تتمثل في كونه يساعدنا على هذا النحو على فهم الواقع بشكل أفضل، فما نوع العلاقة الموجودة بين الفن والواقع ؟ هل هو مجرد محاكاة للواقع أم أنه إبداع يمتلك حقيقتها الخاصة ؟

إن الفرجة المسرحية باعتبارها فنا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون مجرد محاكاة أمينة تعكس الواقع كما تعكس المرأة صورة الواقف أمامها، بل هي إعادة بناء للواقع قوامها الرمز والكشف والإيحاء.

وإعادة البناء الفنية هذه هي ما يطلق عليه بيير سوفانيت «المحاكاة الإبداعية» والتي يقول عنها بأنها ليست مجرد استنساخ أو نقل أمين للواقع، بل هي "محاكاة مبدعة تتم فيها إعادة إنشاء الواقع إنشاء رمزياً، يظهر فيه الواقع أكثر شفافية مما يبدو عليه في العادة [xx]. الشيء الذي يجعل الفرق بين التصوير الدرامي للواقع، وبين الحديث الصحفي عنه على سبيل المثال، يكمن في كون الفنان المسرحي لا يستنسخ الواقع استنساخا أمينا بل يعتمد على الإيحاء والتضمين والتعبير الرمزي متوسلاً في ذلك بما تتيحه أدوات البلاغة مثل ما فعل موريس مترلنك في «الطائر الأزرق» وسانت إيكزوبيري في «الأمير الصغير» وسعد الله ونوس في «منمنمات تاريخية» .

3. مظاهرالتقاء المسرح بالفلسفة والأسطورة

يعد المسرح واحدا من أقدم وأهم أشكال التعبير الفني والإنساني، حيث يجسد فضاء فريدا يلتقي فيه الفكر الفلسفي بالأسطورة، ليكون منصة لاستكشاف الأسئلة الوجودية الكبرى التي تشغل البشرية منذ فجر التاريخ. فمن خلال السرد الدرامي، يتمكن المسرح من تجسيد الأفكار المجردة وتحويلها إلى مشاهد حية تلامس وجدان المتلقي وتثير فيه التساؤلات حول الوجود، المعنى، المصير، والأخلاق. وفي هذا السياق، يبرز المسرح الإغريقي الكلاسيكي كنموذجٍ بارز لهذا التلاقي بين الفلسفة والأسطورة، حيث استمد الكثير من موضوعاته وشخصياته من الموروث الأسطوري، بينما وظفها للتعبير عن أفكار فلسفية عميقة.

أ- المسرح الإغريقي: الأسطورة كمرآة للوجود

كانت الأساطير في الحضارة الإغريقية، جزءا لا يتجزأ من النسيج الثقافي والاجتماعي، ومصدرا أساسيا للذهنية الإغريقية، حيث كانت تمثل مستودع القيم والمعتقدات الجماعية، وقد كان استخدام المسرح الإغريقي للأساطير أداة رئيسية لاستكشاف الأسئلة الوجودية الكبرى.

ومن المعلوم أن "التراجيديا كشكل مسرحي متميز، اكتسب هويته الخاصة آنذاك من قابليته للتشخيص الحي والمباشر، كانت في مجملها صياغة جديدة للأساطير التي تضمنها التراث الملحمي المنسوب إلى هوميروس وهزيود وذلك من قبيل الإليادة والأوديسة وأصل الألهة وغير ذلك"[xxi]. من خلال تحويل هذه الحكايات الملحمية إلى عروض درامية، جسدت التراجيديا الصراعات الإنسانية والعلاقة بين البشر والآلهة، مما أضاف بعدا عاطفيا وفلسفيا يجعلها قريبة من الجمهور. هكذا، أصبحت التراجيديا مرآة تعكس الأسئلة الوجودية والقيم الأخلاقية لعصرها.

غير أن مسرحة الأسطورة على نحو يجعلها موضوعا لعرض مسرحي حي ومباشر يتم تقديمه فوق خشبة المسرح، وأمام مئات من المشاهدين، كان له معنى أساسي يتجلى في نزع القداسة عن الموضوعات الأسطورية، لأن "نقل هذه الموضوعات الأسطورية من الخطاب الشفوي إلى الفضاء المسرحي، كان يعني الانتقال بها من الصور المتعددة والمختلفة التي كان يشكلها بها الخيال في الوجدان الشعبي، والتي كانت تدين بسحرها وتأثيرها لهذا التنوع في التصورات الفردية، إلى صور موحدة، على كل الأخيلة والتصورات أن تجتمع حولها، متنازلة في ذلك عن طابع الكثرة والتنوع الذي يميزها كأخيلة فردية"[xxii].

وبالعودة إلى كتاب "ميلاد التراجيديا"[xxiii] للفيلسوف الألماني "فريديريك نيتشه"، نجده يتحدث عن الأسطورة التراجيدية باعتبارها حاملا لرعب وقسوة وأسرار وعدم، وذلك في ظل تساؤله عن مفاهيم شوبنهاور، إن التراجيديا الإغريقية بهذا المعنى تعبر عن جوهر الوجود الإنساني، جوهر يتسم بالرعب، القسوة، الغموض، وعدم اليقين. لذلك فإن نيتشه يربط بين ظهور التراجيديا وصراع قوتين رمزيتين: الأبولونية التي تمثل (النظام، الوضوح، والجمال)، والديونيزوسية التي تمثل (الفوضى، الانفعال والغريزة). إن الأسطورة التراجيدية، وفقا لنيتشه، تكشف عن حقيقة الوجود االمأساوية، حيث يواجه الإنسان قساوة الحياة وعدميتها، من خلال الشخصيات التراجيدية كأوديب أو بروميثيوس، يتم استكشاف معاناة الإنسان وصعوده وسقوطه، مما يعكس صراعه مع القدر والقوى التي تفوق إدراكه.

إن التراجيديا، حسب نيتشه، كانت وسيلة الإغريق لمواجهة الحقائق المرعبة من خلال الفن، حيث تحول المعاناة إلى جمال درامي. باختصار، الأسطورة التراجيدية هي تعبير عن الوجود الإنساني في أعمق وأقسى تجلياته.

ب- الفلسفة على خشبة المسرح

لم يكن المسرح الإغريقي مجرد وسيلةً لسرد الأساطير، بل كان أيضا منصةً للتعبير عن الأفكار الفلسفية. ففي عصر ازدهار الفلسفة الإغريقية، بدأ الفلاسفة في استخدام المسرح كوسيلةٍ لتقديم أفكارهم بشكلٍ درامي. على سبيل المثال، يمكن اعتبار مسرحيات أرستوفان، مثل "السحب"، نقدا ساخرا للفلسفة السفسطائية ولشخصية سقراط (رغم تقديمه لسقراط ممثلا للمدرسة السوفسطائية)، مما يعكس الصراع الفكري الذي كان سائدا في ذلك الوقت. وإذا أردنا أن ننطلق من مسرحية "السحب" لأرستوفان، كنموذج لانعكاس الفلسفة على خشبة المسرح، فإن هذه المسرحية "تعكس اتجاهين فكريين يتعلق أولهما بالتفكير العلمي والبحث التأملي عن تفسير مقنع لبنية الكون ونظام عمله... وهذا التفكير العلمي والتفسير الفلسفي لم يترك سوى هامش ضئيل جدا لوجود ونشاط الآلهة التقليدية، فالعلم والفلسفة على أحسن تقدير قلصت دور الآلهة الأسطورية على اعتبار أن الأسطورة تضم عناصر غير ملموسة لا يمكن إقامة الدليل عليها"[xxiv].

بالإضافة إلى ذلك، نجد أن المسرح كان وسيلة لطرح الأسئلة الفلسفية الكبرى بشكلٍ يجعلها في متناول الجمهور. ففي مسرحية "ميديا" ليوربيديس، يتم استكشاف طبيعة الحب، الانتقام، والأخلاق من خلال قصة امرأة يخونها زوجها فتقوم

بقتل أطفالها انتقاما منه. هذه المسرحية تثير تساؤلات حول حدود العدالة، وطبيعة الشر، ومدى تحكم العواطف في قرارات الإنسان[xxv].

ج- المسرح الحديث: استمرار الحوار بين الفلسفة والأسطورة

مع تطور المسرح عبر العصور، استمرت العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والأسطورة، وإن اتخذت أشكالا جديدة. ففي المسرح الحديث، نجد كتابا مثل بيراندیلو، سارتر، وبيكيت يستخدمون الأساطير القديمة أو يبتكرون أساطير جديدة لطرح أسئلة فلسفية معاصرة.

على سبيل المثال، في مسرحية "الانتظار" لبيكيت، يتم استخدام فكرة الانتظار كرمزٍ للوجود الإنساني، حيث يعكس حياة الشخصيات التي تنتظر شخصا لا يأتي أبدا. هذه المسرحية تطرح تساؤلات حول معنى الحياة، وطبيعة الزمن، ومدى قدرة الإنسان على تحمل العبثية.

قد يكون الجانب الأشد إدهاشا في هذه العلاقة الملتبسة بين المسرح والفلسفة، انطلاقا من مسرح "بيكيت"، هو ما يرتبط على نحو غير متوقع بفكر ميشيل فوكو؛ ففي إحدى مقابلاته، أدلى بتصريح لم ينل الاهتمام الذي يستحقه، عندما تناول التحول العميق الذي شهدته فلسفته في مطلع الخمسينيات، وهو التحول الذي دفعه للتخلي عن مرجعياته الفكرية السابقة، بما في ذلك الماركسية، الوجودية، والفينومينولوجيا، مؤسسا بذلك قفزة نظرية كبرى شكلت جوهر مشروعه الفلسفي اللاحق. اللافت أن فوكو، في سياق تفسير هذا المنعطف، لم يستدعِ أسماء فلاسفة أو أحداثا تاريخية كبرى أو حتى تطورات علمية، بل أشار بوضوح إلى حدث فني مسرحي محدد، إذ قال: "بالنسبة لي، كانت القطيعة الفكرية الحقيقية مصدرها عرض بيكيت لمسرحية في انتظار غودو، لقد كان عرضا يقطع الأنفاس".

هذا التصريح يثير الدهشة بالفعل، لأنه يكشف أن التحول الفكري الجذري لدى فوكو وجد جذوره في لحظة فارقة من تاريخ المسرح، وهو أمر بالغ الدلالة. أن تكون الإحالة هنا على عرض مسرحي حي وليس على نص مكتوب، أمر يحمل عمقا إضافيا، خاصة حين ندرك أن الإشارة تتعلق بصمويل بيكيت، الذي استطاع خلال القرن العشرين أن يحدد بدقة اللحظة التي شهدت فيها الكتابة المسرحية تحولا جذريا لا رجعة فيه، نحو مسرحية أقرب إلى الصفاء الدرامي، مستندة إلى خشبة عارية تماما، خالية من أي زخرفة أو تكلف، تكشف جوهر الفعل المسرحي في أنقى صوره[xxvi].

4. التفكير الفلسفي من خلال المسرح

تكمن أهمية السؤال الفلسفي في كونه سؤالا يهدف إلى تحطيم الاعتقاد البديهي وتحرير الإنسان من سجن اليقين سجن ادعاء تملك المعرفة الذي يخفي وراءه الجهل، فالسؤال الفلسفي يتجه إلى الأشياء بطريقة تمس جذورها، فالأشياء التي تبدو بديهية تفقد عند التساؤل بداهتها المعهودة وتكشف عن وجهها العميق، فعندما نتفلسف فتحن إذن نخلع عن الأشياء قناعها العادي ونبتعد عن تفسيراتها وقيمها المألوفة.

في هذا الصدد، يقول عبد السلام بن عبد العالي: "السؤال حركة وانفتاح وطلب، خطاب السؤال يفصح عن فراغ ونقص وعوز... إنه خطاب مبتور ينطوي على فراغات خطاب ناقص زمانه زمان مفتوح لذلك فهو خطاب المستقبل. خطاب السؤال مولد للأفكار، أو قل إنه خطاب الفكر الخطاب الذي يعطي للسلب مكانته وللشك قيمته وللنقد أهميته"[xxvii].

ومعنى هذا أن السؤال الفلسفي يطرح نفسه كتحفظ على النسق المعرفي السائد وكمحاولة تفكيك لهذا النسق.

إذا كانت الفلسفة إذن تنطلق من السؤال، فكيف يكون التفكير الفلسفي من خلال المسرح؟

إن الفلسفة كانت تمارس وجودها ومنذ بداياتها الأولى من خلال السؤال المفاهيم ما يجعلها متعارضة شكلا ومضمونا مع الأسطورة ذات المرتكز الخيالي الوهمي، من هنا يمكن أن يقول قائل بأن هذا يجعلها متعارضة على هذا المستوى حتى مع الفن الدرامي الذي ظل بمعنى من المعاني يحافظ على نفس المرتكزات خصوصا إذا علمنا أنه ظل في الغالب الأعم ينهل من المتون الأسطورية ذاتها، وقد يبدو هذا صحيحا ظاهريا، ولكن في العمق وعلى الرغم من أن آليات إنتاج الفن الدرامي تتمثل في إبداع الصور وليس في إبداع المفاهيم كما هو الحال بالنسبة للفلسفة، فإن هذا لا يمنع من التنبيه إلى أن الفن الدرامي كان يستضيف الفلاسفة كشخصيات درامية واقعية، نقول هذا ونحن نفكر في سقراط أريستوفان.

ولكن إذا كان الفن الدرامي يستضيف الفلاسفة على هذا النحو بين ثنايا الأعمال الدرامية، فهو لم يكن يفعل ذلك بالتعويل في رسم شخصياتهم على الحمولات الوجدانية والعاطفية بل على الحمولة الفكرية، إذ كانت الشخصية الفلسفية أو ما سيسميه دولوز بالشخصية المفهومية[xxviii]. كانت توضع مستوى الحجاج والمفاهيم، فوق الركح محملة بكامل عدتها وعتادها سواء على مستوى المضامين الفكرية.

ما نريد التأكيد عليه، ها هنا، هو أن الفلسفة لم تكن وحدها في مواجهة الفكر الأسطوري الغيبي بل كانت مدعومة في ذلك بالأعمال الدرامية التي كانت تؤثث معها نفس الأفق الفكري وتستهدف معها نفس الأهداف، وبالتالي فإن قول "فرنان" بأن الفكر الأسطوري قد بدأ يوم أمكن للتجربة الاجتماعية أن تصبح عند الإغريق موضوع تأمل وتفكير وضعي وجدال عمومي، ويوم وضع الحكماء الأوائل التنظيم البشري موضع نقاش هو قول لا ينطبق على الحكماء أو الفلاسفة وحدهم، بل ينطبق وبنفس الحدة والفعالية حتى على الكتاب الدراميين من شعراء التراجيديا والكوميديا أنذاك.

الهوامش

[i] قناني، ل .(2017) .*حوار المسرح والفلسفة وجدلية الفن والفكر* (ج. 1: في العصر الإغريقي القديم). [ص. 450].

[ii] سبيلا، م .(1998) .*تقديم الندوة: الفلسفة والشعر*. *فكر ونقد*، (1998/8)، 51.

[iii] نيتشه، ف .(2008) .*مولد التراجيديا* (شاهد حسن عبيد، ترجمة). دار الحوار. [ص. 128].

[iv] نيتشه، ف .(2008) .*مولد التراجيديا* (شاهد حسن عبيد، ترجمة). دار الحوار. [ص. 169-168].

[v] Heidegger, M. (1968). *Questions II*. Gallimard. [Pages 12–13].

[vi] مكاوي، ع. غ .(1981) .*لم الفلسفة*. منشأة المعارف. [ص. 25].

[vii] Heidegger, M. (1968). *Questions II*. Gallimard. [Pages 12–13, p. 19].

[viii] ياسبرز، ك .(1967) .*مدخل إلى الفلسفة* (محمد فتحي الشنيطي، ترجمة). دار القاهرة. [ص. 35-59].

[ix] عبد الرحمن، ط .(2002) .*الحق العربي في الاختلاف الفلسفي*. المركز الثقافي العربي. [ص. 13].

[x] هايدغر، م .(1977) .*نداء الحقيقة* (عبد الغفار مكاوي، ترجمة). البثيا. دار الثقافة للطباعة والنشر. [ص. 367].

[xi] هايدغر، م .(2003) .*كتابات أساسية* (إسماعيل المصدق، ترجمة). المجلس الأعلى للثقافة. [ص. 68-69].

[xii] الجرجاني، عبد القاهر .(1975) .*دلائل الإعجاز* .دار المعرفة. [ص. 202-203].

[xiii] نفس المرجع.

[xiv] غادامير، هانس جورج .(1997) .*تجلي الجميل* (سعيد توفيق، ترجمة). المجلس الأعلى للثقافة. [ص. 258].

[xv] نفس المرجع.

[xvi] الجاحظ. (1970). *البيان والتبيين* (ج. 1). دار الكتب العلمية. [ص. 42].

[xvii] كانط، إ .(2005) .*نقد ملكة الحكم* (غانم الهنا، ترجمة). منشورات الوحدة العربية. [ص. 42].

[xviii] de la Compagne, C. (2000). *Philosopher 2*. Fayard. [Page 331].

[xix] *Ibid.*

[xx] Souvanitte, P. (2004). *Éléments d'esthétique*. Eliceste. [Pages 38–39].

[xxi] قناني، ل. (2017) .*حوار المسرح والفلسفة وجدلية الفن والفكر* (ج. 1: في العصر الإغريقي القديم). [ص. 3].

[xxii] نفس المرجع.

[xxiii] Nietzsche, F. (1994). *Naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*. Le Livre de Poche. [Page 34].

[xxiv] عثمان، أ .(1987) .*مقدمة المترجم لمسرحية "السحب" لأريستوفانيس* (ج. 1). سلسلة المسرح العالمي. [ص. 103].

[xxv] رضوان، صالح رمضان .(2008) .*يوربيديس في مسرحية ميديا بين الموروث الديني والعقلانية* .*أوراق كلاسيكية*، *8*(8)، 81-93.

[xxvi] قناني، ل. (2017) .*حوار المسرح والفلسفة وجدلية الفن والفكر* (ج. 1: في العصر الإغريقي القديم). [ص. 60].

[xxvii] بن عبد العالي، عبد السلام .(1994) .*ثقافة الأذن وثقافة العين* .دار تبقال للنشر. [ص. 36].

[xxviii] غاتاري، فيليكس، و دولوز، جيل .(1997) .*ما هي الفلسفة؟* (مطاع صفدي، ترجمة). المركز الثقافي العربي. [ص. 67].

قائمة البيبليوغرافيا

المراجع العربية

- قناني، ل .(2017) .*حوار المسرح والفلسفة وجدلية الفن والفكر (ج. 1: في العصر الإغريقي القديم)*. مطبوعات الأندلس.
- سبيلا، م .(1998) .*تقديم الندوة: الفلسفة والشعر* .*فكر ونقد*، (8)، 5-8.
- نيتشه، ف .(2008) .*مولد التراجيديا* (شاهد حسن عبيد، ترجمة). دار الحوار للنشر والتوزيع.
- مكاوي، ع. غ .(1981) .*لم الفلسفة* .منشأة المعارف.
- ياسبرز، ك .(1967) .*مدخل إلى الفلسفة* (محمد فتحي الشنيطي، ترجمة). دار القاهرة.
- عبد الرحمن، ط .(2002) .*الحق العربي في الاختلاف الفلسفي* .المركز الثقافي العربي.
- هايدغر، م .(1977) .*نداء الحقيقة* (عبد الغفار مكاوي، ترجمة). دار الثقافة للطباعة والنشر.

- هايدغر، م .(2003). *كتابات أساسية* (إسماعيل المصدق، ترجمة). المجلس الأعلى للثقافة.
- الجرجاني، عبد القاهر .(1975). *دلائل الإعجاز*. مطبعة دار المعرفة.
- غادامير، هانس جورج .(1997). *تجلي الجميل* (سعيد توفيق، ترجمة). المجلس الأعلى للثقافة.
- الجاحظ. (1970). *البيان والتبيين* (ج. 1). دار الكتب العلمية.
- كانط، إ .(2005). *نقد ملكة الحكم* (غانم الهنا، ترجمة). منشورات الوحدة العربية.
- عثمان، أ .(1987). *السحب* لأريستوفانيس (سلسلة المسرح العالمي، الجزء الأول). ترجمة وتقديم أدبي.
- رضوان، صالح رمضان .(2008). *يوربيديس في مسرحية ميديا بين الموروث الديني والعقلانية*. *أوراق كلاسيكية*، *8*(8)، 1-34.
- بن عبد العالي، عبد السلام .(1994). *ثقافة الأذن وثقافة العين*. دار تبقال للنشر.
- غاتاري، فيليكس؛ ودولوز، جيل .(1997). *ما هي الفلسفة؟* (مطاع صفدي، ترجمة). المركز الثقافي العربي.

المراجع الأجنبية

- Heidegger, M. (1968). *Questions II*. Gallimard.
- de la Compagne, C. (2000). *Philosopher 2*. Fayard.
- Souvanitte, P. (2004). *Éléments d'esthétique*. Eliceste.
- Nietzsche, F. (1994). *Naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*. Le Livre de Poche.

Romanization of Arabic Bibliography

- Qanani, L. (2017). *Hiwar al-masrah wa al-falsafa wa jadaliyat al-fann wa al-fikr (Vol. 1: Fi al-asr al-Ighriqi al-qadim) [The Dialogue Between Theatre and Philosophy and the Dialectic of Art and Thought (Vol. 1: In Ancient Greek Era)]*. Andalus Publications.
- Sabila, M. (1998). Taqdim al-nadwa: al-falsafa wa al-shi'r [Introduction to the Symposium: Philosophy and Poetry]. *Fikr wa Naqd*, (8), 5-8.
- Nietzsche, F. (2008). *Mawlid al-Tarajidya [The Birth of Tragedy]*. (Shahid Hassan Ubaid, Trans.). Hiwar Publishing and Distribution.
- Makawi, A. G. (1981). *Limā al-falsafa [Why Philosophy?]*. Maarif Establishment.
- Jaspers, K. (1967). *Madkhal ila al-falsafa [Introduction to Philosophy*]. (Muhammad Fathi Al-Shaniti, Trans.). Cairo Publishing House.
- Abdel Rahman, T. (2002). *Al-haqq al-'Arabi fi al-ikhtilaf al-falsafi [The Arab Right to Philosophical Difference]*. Arab Cultural Center.
- Heidegger, M. (1977). *Nida' al-haqiqa [The Call of Truth]* (Abdel Ghafar Makawi, Trans.). Culture Publishing and Printing House.

- Heidegger, M. (2003). *Kitabat Asasiyya [Essential Writings]* (Ismail Al-Musadiq, Trans.). Supreme Council of Culture.
- Al-Jurjani, Abdel Qahir. (1975). *Dalā'il al-i'jāz [The Signs of Miraculousness]*. Dar Al-Ma'rifah Press.
- Gadamer, Hans-Georg. (1997). Tajalli al-jamil [The Manifestation of the Beautiful] (Said Tawfiq, Trans.). Supreme Council of Culture.
- Al-Jahiz. (1970). *Al-Bayan wa al-Tabyin* (Vol. 1) *[The Eloquence and Demonstration (Vol. 1)]*. Scientific Books House.
- Kant, I. (2005). *Naqd Malakat al-Hukm [Critique of the Power of Judgment]* (Ghanem Al-Hana, Trans.). Arab Unity Publications.
- Othman, A. (1987). *Al-Suhub li Aristophanis (Silsilat al-Masrah al-'Alami, Vol. 1) [The Clouds by Aristophanes (World Theatre Series, Vol. 1)]*. Translation and Literary Introduction.
- Radwan, Saleh Ramadan. (2008). Euripides fi Masrahiyyat Midea bayn al-muruth al-dini wa al-'aqliyya [Euripides in the Play Medea Between Religious Heritage and Rationalism]. *Classical Papers, 8*(8), 1-34.
- Ben Abdelali, Abdel Salam. (1994). *Thaqafat al-udhun wa thaqafat al-'ayn [The Culture of the Ear and the Culture of the Eye]*. Toubqal Publishing.
- Guattari, Félix & Deleuze, Gilles. (1997). *Ma hiya al-falsafa? [What Is Philosophy?]* (Mutaa Safadi, Trans.). Arab Cultural Center.