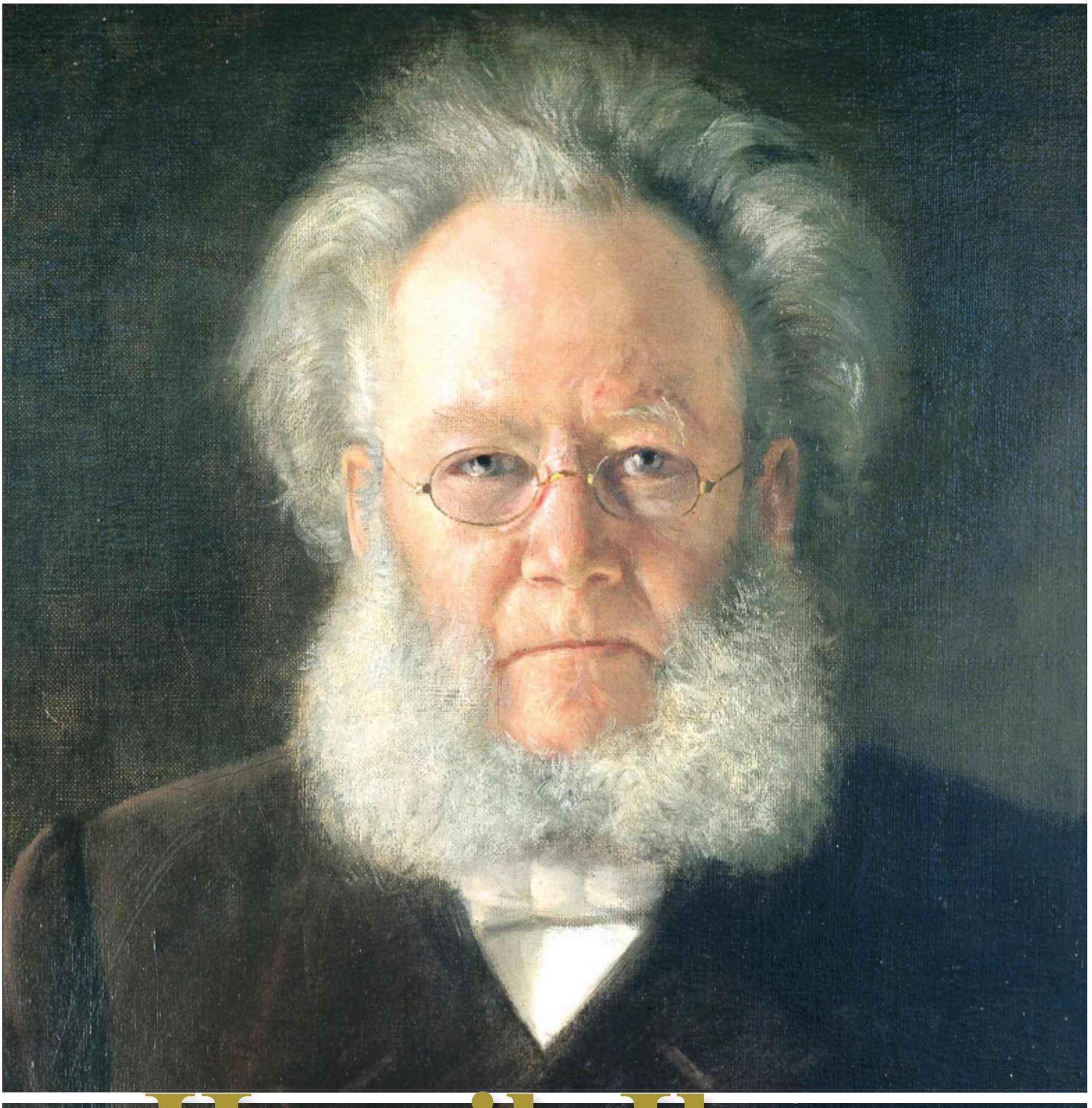
منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

WWW. almadasupplements.com

العدد (2560) السنة العاشرة - الاربعاء (8) آب 2012



Henrik Ibsen

هنريك إبسن.. رائد المسرح الحديث

اعداد/ منارات

ولد هنريك ابسن في مدينة (سكيين) ١٨٢٨ بالنرويج، وفي العام ١٨٤٤ عمل صيدلانيا مساعدا في مدينة (غريمستاد) ذاعت شهرته مع بداية بواكير كتاباته المسرحية، وتحديدا عند كتابته لثاني نص مسرحي له (عربة المحارب) عام ١٨٥٠ عمل في السنوات اللاحقة بصفة مدير تحرري لصالح المسرح النرويجي في مدينـــة (برغن)، الف ما يقارب (٢٦) نصا مسرحيا. لقد انتشرت اعمال إبسن المسرحية المدونه، على مستوى الاوساط الاكاديمية الفنية، والنخبوية في ارجاء العالم بوقت مبكر، والتي اتسمت بخصائص غنية وراقية داخل ثنايا مفاتن موضوعاتها الاجتماعية الواقعية، وبالاتكاء على الركائز الجمالية والخصائص الفنية البنائية الراقية، والسمات اللغوية الشعرية، والمقرونة بالتطورات الكبرى في القرنين العشرين والحادي والعشرين، فصورت مشاعر اغتراب الفرد داخل رحم مجتمعه، وشخصت جملة الأغلال التي تكبل فرديته، والتي ربما كان يزهو بها، وكشف بالتالي، عن الضغوط الحياتية الخطيرة التي تتعرض لها الذات البشرية، والمجتمع على حد سواء، ازاء ذلك التطور الصناعي السريع المهول في العصور الحديثة، حيث راح يصور بدقة متناهية ملامح تلك الصراعات الداخلية التي تحيط بالفرد، وتؤدي بالانابة الى تدميره وسحقه، وربما ثمة مقاربة وتوقعية واضحة، بين ما تصوره ابسن في كتاباته المسرحية، وبين ما يحدث بذات العلة والنزعة، او البرهة الانية الذاتية المحطمة، والمشكلات والامراض السيكولوجية الفردية المعقدة التي تغلف انسان هذا العصر، ولعل هذا التمازج بين الخيال الخصب الذي يمتلك لواعج ابسن ويكتنفها، وما بين المتوقع الحقيقي الافتراضي القادم، هذا التوارد والتنبوء الفكري المبكر، ربما هو الذي كان يميز عقل ابسن الابداعي عن عقول سالفيه.

ولعل من اهم ما آمن به ابسن من جملة المفاهيم الفكرية العقائدية التي اعتنقها ونظر لها بل ودونها ضمن اطار طروحاته الفنية النصية، هي قيمة الحرية التي كان يعتقد بأنها ضرورة من ضرورات التواصل صوب المنجز او المنتج الذاتي الابداعي، وقد كان يميز وعلى نحو خاص، بين المتناقضات في القابلية، والرغبة، والارادة، والظروف، والمزج بين التراجيديا، والكوميديا البشرية بالاجمال والفردية، في آن واحد، في ظروف غير مختلفة التواقع، ولعل ما يميزه ايضا انه وعلى الدوام كان يمارس مخاض التجريب البحت، بل ويتجاوز الحدود المنشئية السابقة في كتابته، وغالبا ما خلقت نزعة الاستكشاف والتجريب هذه منه، ومن نصوصه المسرحية موضوعاً مثيراً للجدل، وحالة صادمة للجمهور والنقاد المحافظين في عصره، وعن هذه النزعة المفاهيمية التجريبية الخاصة يصرح قائلا:

حيث كنت أقف في ذلك الحين، عندما كتبت كتبي المختلفة، هناك الآن حشد مكتظ، ولكنني، أنا نفسي، لم أعد هناك، أنا في مكان آخر، آمل أن يكون في الطليعة

××

وربما ان الذي نخلص اليه في الانتهاء الاستعراض الاستقرائي، يكمن في تلك الصعوبة الفهمية، او الجرأة الخطابية المكتسبة التقليدية، في تصنيف إبسن، على نحو معقول منصف، محايد، هو ذلك التعقيد النفسي الذي يصور به أبطاله وموضوعاته على حد سواء، بذات القيمة الابداعية المميزة، وقد تمكن بل واسهم هذا الجهد الدرامي المضني في رسم الشخصيات الابسنية، وايضا في خلق حالة من الموائمة بينه، وبين جملة النقاد اولا، وبين نخبة القراء ثانيا، والمتلقين (الجمهور) ثالثا، من أن يجدوا ضالتهم في دعمً معتقداتهم ومناخاتهم ومزاعمهم المحضة، في ذلك التوافق بين طروحات ابسن الفكرية والفنية، وبينهم باعتبارهم النواة الاصلية لمبعث وانتعاش وديمومة المنهج التجاربي، وكلما اقترب هذا من الحقيقية الحتمية الواقعة، كان صادقا وصحيحاً في عملية اسقاط مواطن حقائقه الدالة المحدثة، في القرن التاسع عشر، والعشرين، وفي مجمل الازمنة اللاحقة، فقد منح إبسن توصيفات وعلاجات مهمة ودقيقة من خلال ذلك البون الزمكاني الفاصل بين المتلاحقات المتماثلات، في عملية اغناء دعائم التفسير الحقيقي في ذات اللحظة الانية والانسياق خلف مراسيم انتاج الافرازات والارهاصات من مفاتن جلباب الماضي، ومفاتن وغرائز المستقبل، فعلى سبيل المثال استخدام تلك المصطلحات المتثورة في الذات الانية والقديمة والمعاصرة، المتقلبة المزاج والمغلفة بالعقد المصطلحية، على مستوى الطرح والتطبيق، كالثورية، والرومانتيكية، والمثالية، والواقعية، والطبيعية، والرمزية والاشتراكية، والرأسمالية، الخ، ومن جانب اخر اهتمامه الشديد بقضايا المرأة ونهضتها وتخليصها من ريق التسلط الذكوري والعبودية لقد كان ابسن حقا كاتبا مسرحيا متفردا في مجاهل التحليل النفسي للشخصيات، وكان تأثيره عميقا وبائنا على الدراما المسرحية العالمية بالعموم، سواء في عصره أو في القرن العشرين، فقد احالت شرائطية ومقومات وثيمات مسرحياته وطبيعة صراعاتها، ودرجة حبكتها العالية، وحداثية طروحاتها الفكرية، العديد من المخرجين المحدثين الى السعي المستمر لخلق واستباط اساليب وطرائق وتقنيات جديدة، والسعي الجاد خلف ملامح الحداثة، لتقديم نصوصه على خشبة المسرح، كما واغنت فكرة الاجتهاد المستمر الحثيث في الوصول الى مناهجية ولغة (ميزانسينية) جديدة للوصول الى دعائم فنية وفكرية لتفسير نصوصه المسرحية، مثلما أدت بالتالي الى خلق حالة من التسامي لدى الممثلين في السعي خلف مظاهر الابتكار لطرائق ومفاهيم تشخيصية (تمثيلية) جديدة ناهضة والتي يمكن من خلالها الامتثال لحالة الرقي الاقناعي في ادائها، للحصول على اعلى درجة من الامتثال الاستجاباتي المبهر، فعلى سبيل الاستعراض الاستقرائي السريع في مجمل الخصوصيات المدارسية والاسلوبية التي كان يُعمل بمضامينها قبل مناهجية وطروحات ابسن الاسلوبية، هي ظاهرة التجسيد وفق منهج، او اسلوب (الخطاب الانفعالي) في فن التمثيل، لكن في عهد إبسن لم يكن الممثلين قادرين، مثلاً، على أن يقدموا، بإقناع، ودرجة استجابة مثلى، طريقة القاء الحوار الطبيعي لمسرحيات إبسن الأخيرة، التي تميزت بتشظي الجمل، وتقاطع الكلمات والجمل التعجبية، والتعابير القصيرة الدالة على المعنى الخفي المستتر خلف ماهيات الحوارات والدايلوكات.

لقد احدث هنريك ابسن من ناحية اخرى طفرة جديدة على مستوى التناول الدرامي ومستوى التلقي في تصوير سفاهة وضحالة المجتمع البرجوازي عبر اعماله المسرحية، من خلال محاجر عيون النساء، ضحايا الاضطهاد، ففي مسرحية (هيدا غابلر) . ١٨٩٠ نشعر وبمواضبة غريبة، بأن إبنة الجنرال مغلوبة على امرها، وكانها مأسورة داخل قفص مذهب، لكنها تكافح من أجل التحرر من ذلك العالم النتن الضيق، التي ترغم للعيش داخل معالمه القذرة، لكنها تسقط، لترتقي صوب اعتلاء محطة سامية في تحطيم من حولها، وبالتالي لتحطم ذاتها داخل ذلك المجهول العفن، لانها ترفض الخنوع، والانصياع للاحكام المجتمعية السائدة، ويبقى هناك ثمة تساؤل خطير، ما سر تعلق ابسن بـ(الظاهرة النسوية) وانصاف المرأة في مطلع القرن العشرين، هل اعتبارها اديولوجيا جديدية او فلسفة حديثة اراد ان يعتنقها، وراح يكرس خطابه النصي المسرحي لها، ويدافع عنها بجدية مبالغ ومغالٍ بها، يبدو سؤالاً مثيراً للجدل، هل كان مشغوفا بالمرأة، هل كان عاشقا، ام هي محض صدفة باركها القدر النسوي لينصف تطلعاتها المستقبلية صوب الحرية الفردية التي هيمنت عليها بالكلية الدكتاتورية الذكورية، فالرأي الذي يدعم ما ذهب اليه إبسن كنصير للاتجاهات الانثوية، يمكن أن ينظر إليه متجلياً على امتداد طيف واسع من المواقف، وهنا لا انصب نفسي شفيعا ولا مدافعا عن آراء ابسن بكل الاحوال، ولكني احاول ان اجد له معاذير عقلانية واحاول بذل الجهد كي اكون منصفا فحسب، واحصر هذه المشفوعات التأسيسية وعلى وفق منهج ميزات تراتبية والتالي:

الميزة الاولى:

كون ابسن رجلا حرا في تأسيس منهج طروحاته المسرحية، وينحى منحا اشتراكيا في اطار تفكيره العام، بمعنى انه كان يؤمن بالتعددية في التداول.

الميزة الثانية:

كونه كان ممتلأً حنوا كانسان متمدن حدثوي حضاري، او ربما هو الحنين الوجداني المبكر للرجوع الى مناخات الطفولة، لكن بالعموم حتى اكون منصفا، ان ما ذهب اليه ابسن في الدفاع عن القضايا الانثوية، هي محض مواقف انسانية كبيرة ونبيلة، وربما استطيع ان اسقط بقيمة دلائلية ضمن اطار المشفوعة الاولى، التي تناولتها كحجة لابسن، هي في أداء هواة لمسرحية (بيت الدمية) عام ١٨٨٦ في غرفة الضيوف بشقة في منطقة بلومزبري بلندن، حيث كان جميع المشاركين لا من المرتبطين بالقضية النسوية فحسب، وإنما كانت لهم أو ستكون لهم فيما بعد انجازات واسهامات كبيرة في الحركة الاشتراكية البريطانية.

الميزة الثالثة:

كان إبسن غالباً ما يربط ويمزج قضية النساء بالمجالات الفكرية والسياسية والاقتصادية الأخرى، التي تحتاج الى عملية إصلاح وتطهير كبيرة، وكان كثير المجادلة في حلقاته النقاشية، وكان يؤشر مواقفه المنبثقة عن ايمان فكري صادق اتجاه الحركة النسوية ومواطن الخلل المجتمعية الاخرى في العديد من المناسبات.. حيث يقول:

ان كل المهمشين (وبينهم النساء) ينبغي أن يشكلوا حزباً سياسياً قوياً للكفاح في سبيل تحسين وضع وتعليم النساء ××

الميزة الرابعة:

ان مسألة علاقة (إبسن) بفكرة الاشتراكية من خلال حقيقة جلية وواضحة تتموطن على فرضية ان الاشتراكية، والحركة النسوية الناشطة في القرن التاسع عشر، كانا حليفين قويين يشتغلان على ذات المناطقية المهمشة لتفعيلها واستخلاص النتائج من خلال مواطن سباتها الفائت، ورأي المفكرون الاشتراكيون الأبرز في ذلك الوقت، رجالاً ونساءً.

الميزة الخامسة:

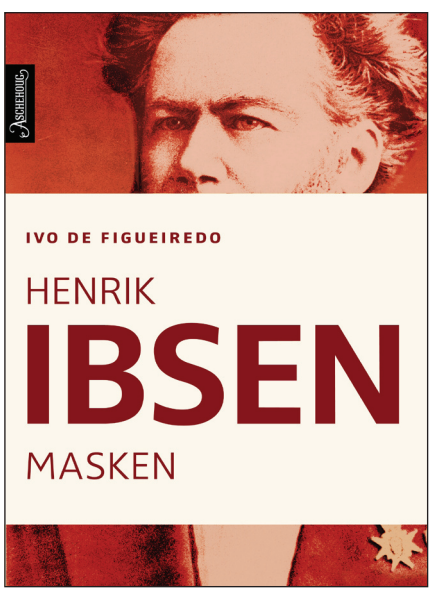
أن المساواة الجنسية الحقيقية تتطلب تغييرات أساسية في بنية المجتمع وتحتاج الى مراجعة مستمرة عبر المنتج الخطابي المسرحي لضمان الابقاء على استمرارية ديموميتها وفاعليتها.

الميزة السادسة:

ان ابسن كانت له حظوظ توفيقة مع المرأة، وربما تشارك معها في رفض الهيمنة الذكورية على منطقة تبادل السلطات.

الميزة السابعة:

وربما في تقديرنا هي الميزة الاكثر فاعلية ووقعا في حياة ابسن المتقلبة بين مواجع الغربة عن وطنه والعيش مضطرا للتعايش خارجه والبعد القسري عن ملاذاته الامنات، لذا قرر ان يحتج ويعلن امتعاضه وبصوت عالٍ،



عبر اعماله المسرحية عن كل تلك التراكمات الاجتماعية المقيتة المترهلة داخل الجسد المجتمعي ليصار الى انقلاب وتحول جذري واع صوب حرية الفرد داخل ذاته اولا وداخل مجتمعة ثانياً.

الميزة الثامنة:

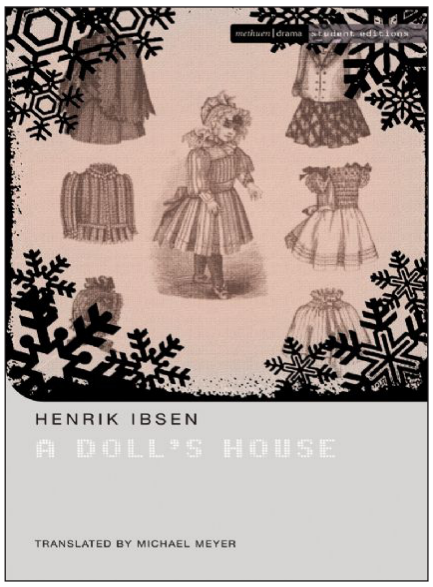
لكونه كان شاعرا مجيدا فقد استطاع من خلال اللغة المختزلة الدالة في توصيل افكارة من اقرب الطرق واوسعها رحابا، لذا تمكن من ان يرتدي اللغة ملائما لمقاصده النبيلة، فكانت عملية الاستجابة العالية من لدن جمهور المتلقين خصبا، وربما كان الجدل عليه ايضا وافرا فهذا يدل على جدية وعمق طروحاته الفكرية المسرحة. وبالرغم من انه لم يكتب مسرحيات شعرية بعد (بيرغنت) بل غير اتجاهه فكتب عام ١٨٦٩ مسرحية (فورة الشباب) وهي مسرحية كوميدية ساخرة تدور موضوعاتها الثيمية على مثلبة الزيف، والخداع، وفي العام نفسه بدأ عمله الكبير في مسرحية (ملك الجليل) وانتهى من كتابتها في ١٨٧٣. وقد تناولت موضوعة الصراع بداخل ثيمتها الصراع بين المسيحية والوثنية، آبان الأيام الأولى للمسيحية في أوروبا في عصر الإمبراطور جوليان، وهذا يؤكد بداهةً، على ان ابسن كان غزير التناول في طروحات موضوعات اعماله المسرحية الشعرية والواقعية والاجتماعية والتاريخية.

الميزة التاسعة:

شعور ابسن المبكر بعقدة الذنب لاسباب كان يوقعها بشكل جلي في مجمل اعماله المسرحية حينما تبنى التنظير والتبشير والكتابة لمذهب اومدرسة او اسلوب (الواقعية الاجتماعية) او (الدراما النفسية) وهذه المسرحيات التي تكتنف اجواءها عقدة الذنب لدى البطل في مسرحية (أعمدة المجتمع) عام١٨٧٧ و (بيت الدمية) عام ١٨٧٩ و مسرحية (الأشباح) عام ١٨٨١ و مسرحية (عدو الشعب) عام ١٨٨٢، ويبدو ان هناك تلازما واضحا ما بين عقدة الذنب عند ابطال ابسن وبين شعورة اصلا بعقدة الذنب في حياته الزاخرة بالتقلبات كانسان، وككاتب، ويكشف إبسن عن مظاهر شعور البطل بعقدة الذنب بوسائط وطرق مختلفة، ليدفعة عنوة صوب طريق التكفير الناجع بالنجاة والخلاص ليبني حياته المستقبلية الاتية وفق نظام مجتمعي خلاق ومبني ايضا على روح الصدق الحقيقية وروح حرية الموقف والفكر والتعبير، والتي اعتبرها أعمدة وركائز ودعائم لبناء مجتمعات حضارية متمدنة خالية من عقدة الذنب بالمرة، لان الابطال الذين سياتون فيما بعد لا تسكنهم تلك المخاوف الهاجسية للشعور بعقدة الذنب لانهم سيتطهروا منها، قبل ان يرتكبوها.

أن مسرحياته واجهت مشاعر رعب وخوف واحباط من قبل العديد من نقاد المسرح في لندن، وظهرت مقالات تتصدر الصحف تهاجم (ابسن) ووصفت تلك الصحف، جمهور مسرحية (الأشباح) التي عالجت موضوع الأمراض التناسلية وآثام الاباء الذين ينتقمون من أبنائهم، بأنهم عشاق الشبق والنزوة والنزق الجنسي وغير محترمين لانفسهم، وليس لديهم حياء واحتشام وهم ايضا تواقون الى إرضاء أذواقهم غير المشروعة بذريعة الفن، ومن جانب اخر نشرت العديد من الصحف وقتها مقالات مطولة تشيد باعمال ابسن وتدافع عن افكاره وطروحاته الفكرية والفنية الواقعية، حيث اعتبرَ الناقد المسرحي البريطاني المعروف (هارلي غرانفيل باركر) أول إخراج لمسرحية (بيت الدمية) عام ١٨٨٩ " الحدث الأكثر دراماتيكية في جودة حبك (العقدة).

وتتأتى حداثة طروحات (هنريك ابسن) الفنية من صلب اعتبار جل اعماله المسرحية المدونة هي انعكاس واضح وجلي لمجمل الظواهر الواقعية الاجتماعية والغوص داخل الاعماق النفسية للذات البشرية لاثراء الشخصيات بذلك النسيج الدرامي المتفرد، فهو نفس تجريبي حداثوي على مستوى مائدة الطرح والتناول والتفسير والمعالجة، ولعل محاولة اعادة تثوير الصراعات النفسية لذات التنشيط المختبري السالف والذي ارغم النقاد على ان يطلقوا عليه لقب (فرويد المسرح) لتمادية في اخضاع ذوات شخصياته الحية لمجهر التحليل النفسي وتثوير



ملامح الانقلاب الواعي على مظاهر الاضطهاد الذكوري، كما في رائعته (بيت الدمية) تلك المظاهر التي رسمها المجتمع حولها.

ان ظاهرة التجديد المسرحي كانت قد بدأت مع ظهور الشاعر والكاتب المسرحي الانكليزي الكبير (وليم شكسبير) بمؤلفاته المسرحية الشعرية الدرامية الخالدة، ماكبث، هاملت، عطيل، هنري الثالث، تاجر البندقية، العاصفة، وغيرها، والتي اتسمت بهيمنة الثيمية الصراعية الناهضة الانموذجية المتواخاة في كتابة النص المسرحي، بعد شكسبير ظهرت العديد من المدارس والمذاهب الفنية المسرحية، والتي تقف في مقدمتها المدرسة الرومانسية التي انتعشت في القرن التاسع عشر، عبر مجموعة كبار الكتاب والمنظرين والكتاب أمثال (فيكتور هيجو(V- Hugo)) في مسرحية (هرناني) و(السكندر دوما) (A-Dumas) في مسرحية (هنري الثالث ومجلسه) و(الفرد دوموسيه A Musset-) () في مسرحياته الرومانسية الكثيرة (لا تتلاعب بالحب) و (ليلة البندقية) وايضا الكاتب الملهم الكبير (جوته (Goethe) (كاتب المسرحية الرائعة (فاوست) و(فردريك شيلر) الذي تأثر ابسن باسلوبه.

بعد المدرسة الرومانسية ظهرت المدرسة الرمزية بعد حرب ١٨٧٠ و مع بواكير الثورة ضد القيم والثوابت الاخلاقية للبورجوازية المادية، والتأثر الكامل والمفطر بآراء واطاريح الألماني (ريشارد فاكنر) حيث يرى فاكنر أن الكاتب الدرامي عليه أن يرسم حوله لينعكس ذلك داخل النص، عالما مثاليا تغلفه أساطير على غرار المسرح القديم، وأن يثير نوازع وارهاصات العالم الروحي الداخلي للشخصيات من دون التركيز على المظهر الخارجي، وكانت لهذه الآراء التصورية والفلسفية أثر كبير في الأوساط الثقافية والفنية في فرنسا سنة ١٨٨٠، مما ساهم ذلك بشكل فاعل ومؤثرعلى ولادة تيار واسلوب فني وأدبي اطلق عليه) (الرمزي) يدعو إلى مذهبية مسرح (اللا مسرح) الذي يعتمد على الفلسفة الروحانية، وتداعي اللاشعور واستخدام الصور الرمزية التي من شأنها تبني الايحاءات وملامس الحدسية ومن ثم توظيف الايقاع البطيء لاستقراء وتمحيص ما هو مضمر وخفي في النفس البشرية والتمرد عن الواقع المعاش بالاكراه والجنوح الحتمي الضروري صوب اللاعقلانية المفرطة في تصور الطبيعية والمجتمعات والبشر، وازدهرت المدرسة الرمزية بين اعوام (١٨٩٠ – ١٩٠٠) على ايدي العمالقة من كتابها ومنظريها الكبار المهمين امثال (موريس موتيرلنك) و(بول كلوديل) و (تشيكوف و (ستريمبرج) و(هنريك ابسن).

وجاءت صيحة المدرسة السريالية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى متوازية مع التحليل النفسي الفرويدي، وتذمر الإنسان من الواقع الأوربي المتردي الذي كان يعيش بداخله مرغما، والذي كانت تتآكله فيه ويلات الحروب الكارثية، مما دفع كبار المنظرين السرياليين للتخلص من هذا الواقع الموبوء والانشطار عنه، والتحليق صوب واقع آخر رسموه لانفسهم يستطيع الفرد من خلاله التخلص من ادرانه الذاتية والتحرر من القيود والتقاليد والأعراف والقيم الأخلاقية البالية، لكي يكون بامكانه الحصول على الملذات الشخصية وإشباع غرائزه وشهواته قبل أن يأخذهم الموت نحو العدم القادم من سديم النفس التي تحاول الهروب من ذات الواقع الذي يحتضرون فيه، ويعد الكاتب الفرنسي (كيوم ابولينير) (G-Apollinaire) هو أول من استخدم مفردة السريالية Surréalisme)) حينما كتب واصفا عملا مسرحيا وكان ذلك العرض عبارة عن فرجة مشاهدية جميلة درامية موسيقية، راقصة، كان قد كتبها الكاتب الكبير (جان كوكتو).

ومما تقدم في متن البحث، يمكننا القول باننا اذا ما اردنا ان نستنبط الفكرة الاصيلة والجلية في موضوعة حداثة الكاتب المسرحي والشاعر (هنريك إبسن) ومن ثم تأصيلها، علينا باجراء استقرائي سريع لملامحه الفكرية والنفسية بالاستدلال على ايرادنا موضوع البحث في اثره المدون في كتابة آخر مسرحية له الموسومة (عندما نستيقظ من بين الكلمات) والتي انتهى من كتابتها عام ١٨٩٩ ترسم الكثير من محاكاة شخصية الحياتية، من خلال شخصية (روبيك) ذلك الفنان الكبير ذو الشهرة الفائقة عالميا يعود الى النرويج بعد سنوات طويلة قضاها في الغربة خارج وطنه، حاملا معه مشاعر الحزن والاشمئزار والقرف ويعاني كذلك من التعب والانهاك وخيبات الامل الكبيرة. ليبقى وحيدا داخل عزلته الهزيلة، لذا نجد ان ابسن قد قال على لسان شخصية (روبيك: المرسومة بعناية فائقة:

× لقد وصفت كل ما رأيته في عيني حول حياتي ذاتها ×

ومن الواضح بان (ابسن) قد لجأ من خلال براعته اللغوية والثيمية العالية الجودة، والطرازية المعهودة، من تحليل شخصياته الدرامية من الناحية النفسية تحديدا، ومن ثم ابراز جل صراعاتها الداخلية الثنائية من خلال موجة التسامي الصراعية المتكونة من:

•• الرغبة.

•• الارادة.

ابتدءً من مسرحية (بيت الدمية) و (البطة البرية) وصولا الى مسرحية (دعائم المجتمع عام ١٨٧٧) وهي ما استحق عليها حقا لقب (فرويد المسرح العالمي).

ومن هنا يممكنا الاستدلال الاستقرائي والتحليلي من اثبات المعادلة القائمة على ان (ابسن) كان احد الاضلاع والركائز المجيدة التي قامت عليها الحداثة في المسرح المعاصر والقائمة على نظرية التجديد والحداثة في الهيكلية الثيمية والحكائية والصراعية والحوارية لكتابة النص المسرحي، بنقلها من تلك الجمود وحياة القولبة القديمة التي كانت عليها قبل بزوغ نجم ابسن الى نصوص نابضة بالحياة الواقعية الاجتماعية التي تعكس نبض الشارع وحياة الناس ومشاكلهم الآنية.

ولعل الذي تفرد به ابسن عن غيره من كتاب الدراما المسرحية هو:

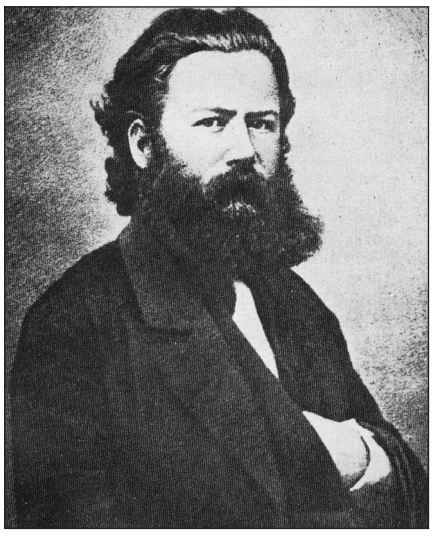
اولا: انتخابه للحكاية الواقعية الاجتماعية التي استطاع من خلالها ان يثور على مجمل التقاليد المجتمعية البالية.

ثانيا: البناء الدرامي المجيد الخاص بموهبته الفذة، التي لا يختلف عليها إثنان من المتخصصين والمعنيين بـ (فن المسرح) بجل تصانيفه الابداعية.

ثالثا: اللغة الحوارية العميقة الشاعرية الرصينة الصادمة التي تَوغلَ بها صوب الذات البشرية ليمخر عباب خفاياها وملامح مستورها الفج.

رابعا: القدرة على التأصيل الآني لفحولة النص ومرجعية ابسنيته العبقرية، فلا بد لك ان تعرف من اول دايلوك، بانك تقرأ لابسن كما تعرف بذات اللحظة بانك تقرأ نصا مسرحيا مختلفا لشكسبير الخالد.

واخيرا ان (الحداثة) (Modernity) في رأينا ان نجد ضالتنا في التجريب وتجديد الافكار المجتمعية البليدة البالية، بذاتِ اللحظة التي نجد فيها انفسنا قريبين من الانغلاق المسيج حول عقولنا المترعة بالمآسي والنوح القديم، وان نحرص وباستمرار على تجديد ديمومة الافكار اليومية التي نحلم بتحقيقها في الواقع، او على باحة المسرح، والتي نؤجل تحقيقيها في جل الاحايين، لاننا لا نملك تلك الجرأة الخلاقة التي تحلى بها الحداثوي (هنريك ابسن)



إبســـــن

مبـدع شـخصيات نسـائية نموذجيـة

رضا الظاهر

في طرف من الطيف النقدي يقف أولئك الذين ينظرون الى هنريك إبسن، الذي تتواصل في العام الحالي احتفالات الأوساط الثقافية في مختلف أنحاء العالم بمناسبة الذكرى المئوية لرحيله، باعتباره نصيراً للنساء ومجسداً لمصائرهن في أعماله الابداعية. ولديهم الكثير مما يعزز وجهة نظرهم. وفي الطرف الآخر من الطيف يقف أولئك الذين يجادلون بأن اهتمامات الكاتب المسرحي النرويجي. الذي تجلت نزعاته الاشتراكية والتقدمية في مسرحياته، لم تكن نسوية أو سياسية على نحو ضيق، وانما إنسانية على نحو واسع، وهم يستشهدون بخطاب ألقاه في حفل تكريم أقامته له منظمة حقوق النساء النرويجيات يوم ٢٦ أيار عام ١٨٩٨. وفي الخطاب قال: "لست عضواً في منظمة حقوق النساء النرويجيات. وكل ما كتبته لم يكن من دون أي فكر واع يهدف الى الدعاية. لقد كنت شاعراً أكثر مما يبدو أن الناس يميلون الى الاعتقاد به، وفيلسوفاً اجتماعياً أقل مما يبدو أن الناس يميلون الى الاعتقاد به. أشكركن على التكريم، ولكن يتعين علي أن لا أدعي لنفسي شرف العمل الواعي لصالح حركة حقوق النساء. بل إنني لست على وضوح مما تعنيه حركة حقوق النساء في الواقع. وبالنسبة لي يبدو أن القضية هي قضية الانسانية بشكل عام".

(١)

غير أن هذا التعبير ربما يجري فهمه على أفضل نحو على خلفية التحفظ الذي غالباً ما عبر عنه إبسن بشأن انتمائه الى أحزاب أو منظمات من أي نمط كان. وعلى العموم يبدو أنه من غير المثمر اعتبار "القضايا" الثلاث، قضية الاشتراكية وقضية النساء وقضية الانسانية، مقصورة على إبسن. فاهتمامه بشأن حالة الروح الانسانية يتجاوز حدود الطبقة والجندر. غير أن هذا لا يعني القول إنه لم يركز اهتمامه، بين حين وآخر، على وضع النساء كنساء، وإن هذا الاهتمام هو الذي نحاول إضاءة جوانب منه هنا.

وعلى الرغم من خطابه في حفل منظمة حقوق النساء النرويجيات عبر إبسن الشاب عن عدد من الآراء والمواقف التي تؤهله الى أن يحتل موقع "فيلسوف اجتماعي". وفي ملاحظات كتبها عن مسرحيته (بيت الدمية) عام ١٨٧٨ قال إن "المرأة لا يمكن أن تكون نفسها في مجتمع معاصر، ذلك أنه مجتمع رجالي على وجه الحصر حيث القوانين يصوغها الرجال، وحيث المحامون والقضاة يحكمون على السلوك الأنثوي من وجهة نظر رجالية". وإذ أكد هذه المشاعر، حث إبسن، في خطاب له، العام التالي، أمام الجمعية الاسكندنافية في روما، على أن تحتل امرأة منصب أمين المكتبة، وأن تمنح عضوات الجمعية حق الاقتراع في الاجتماعات. بل كان مفعماً بالمعنى السياسي ذلك الدعم الذي أبداه عام ١٨٨٤ لمطلب حقوق الملكية المستقلة للنساء المتزوجات. وفي توضيحه لماذا يتعين التشاور مع النساء وليس مع الرجال بشأن مشروع قانون ملكية النساء المتزوجات علق إبسن قائلاً إن "التشاور مع الرجال يشبه سؤال الذئاب عما إذا كانوا يرغبون في حماية أفضل للخراف".

ويتمثل العنصر الحاسم لعلاقة إبسن بالنسوية في الدور الذي لعبته النسويات الحقيقيات في حياته وعمله. فقد بدأ تأثيرهن في إطار عائلته مع زوجته سوزانا توريسن إبسن، وزوجة أبيها ماغدالين توريسن، الكاتبة الروائية والمسرحية ومترجمة مسرحيات فرنسية أخرجها إبسن الشاب على المسرح الوطني النرويجي في بيرغن. وربما كانت (المرأة الجديدة) الأولى التي التقى بها نموذجاً لسوزانا، المرأة المستقلة التفكير التي كانت جورج ساند كاتبتها المفضلة. وتركت سوزانا بصمتها على مفهوم إبسن حول بطلات قويات الارادة مثل هجوردس في مسرحية (الاسكندنافيون في هليغلاند) ١٨٥٨، وسفانهيلد في مسرحية (كوميديا الحب) ١٨٦٢، ونورا في (بيت الدمية) ١٨٧٩.

ولكن ربما كانت الروائية والناقدة كاميلا كوليت، التي تعتبر أول وأهم نسوية في النرويج، الأكثر تأثيراً على مواقف إبسن تجاه النساء. فروايتها الواقعية (بنات حاكم المنطقة) ١٨٥٤، التي هاجمت المؤسسة الاجتماعية التقليدية لتجاهلها مشاعر النساء وتدميرها الملازم للحب، تجد أصداء في مسرحية إبسن (كوميديا الحب). وخلال سبعينات القرن التاسع عشر كان إبسن قد أثار ووسع الحوارات مع كوليت حول قضايا مثل الزواج ودور النساء في المجتمع. ويتجلى احترامه الشديد لها في رسالة كتبها بمناسبة ذكرى ميلادها السبعين عام ١٨٨٣، وفيها تنبأ بأن نرويج المستقبل ستحمل آثار "عملها الفكري الريادي"، وفي وقت لاحق كتب اليها بشأن تأثيرها المديد على كتاباته. ولا يمكن أن تكون أية مقدمة لموضوع إبسن والنسوية كاملة من دون ذكر الكيفية التي استقبلت بها أعماله ومواقفه. فسواء اختار المرء أم لم يختر اعتبار عمله نفسه عملاً نسوياً، لا يمكن نكران أن كثيراً منه، وبشكل خاص (بيت الدمية)، كان موضع ترحيب حار من جانب المفكرات النسويات في النرويج وفي أوروبا. وباغلاقها البيت على زوجها وأطفالها فتحت نورا الطريق أمام حركة النساء في منعطف القرن. ولذكر أمثلة قليلة حسب على تأثير المسرحية وصفت جينا كروغ، وهي نسوية نرويجية بارزة في ثمانينات القرن التاسع عشر وأول محررة للمجلة النسوية (نايلاندي)، الدراما وآثارها البناءة باعتبارها معجزة. وأثنت أمالي سكرام، الكاتبة الطبيعية الأولى في النرويج، وأول مؤلفة نرويجية عالجت موضوع جنسانية النساء، على المسرحية دراماتيكياً وسيكولوجياً، ورأت فيها تحذيراً مما يمكن أن يحدث عندما تنهض النساء عموماً ضد المظالم التي ترتكب بحقهن. وكان لـ (بيت الدمية) تأثير كبير، حقاً، على تحسين وضع النساء في الدول الاسكندنافية، كما وثقت ذلك، مثلاً، أنّا أغيرهولت في كتابها (تاريخ حركة النساء النرويجية) ١٩٣٧.

وسنقارب موضوع النسوية في المسرحيات الرئيسية نفسها عبر إلقاء الضوء على موضوعات مثل المعايير المزدوجة، والمؤسسة الاجتماعية والعائلية التقليدية، والنساء المتحررات، ووظيفة الأمومة. ومن الملفت للانتباه أن تجليات الفوارق بين السلوك والشخصيات الذكورية والأنثوية يجري التعبير عنها، مراراً وتكراراً، عبر شخصيات ضيقة، محافظة، منافقة، أو شخصيات غير متعاطفة. ومن أجل ذكر بعض الأمثلة فاننا نجد في مسرحية (أعمدة المجتمع) ١٨٧٧ أن مدير المدرسة المتزمت والمبتذل رورلوند يقرأ من كتاب (النساء في خدمة المجتمع) لمجموعة من سيدات المدينة المنضويات في جمعية تسمى (الجمعية من أجل الجانحين أخلاقياً)، في محاولة لدعم تكريسهن للخنوع الاجتماعي، في ضوء الرياء والأكاذيب والادعاءات والأنانية التي يقوم عليها المجتمع. وعلى نحو مماثل فان من يخلق هذا التضليل يرى أن النساء مقتنعات بأن يتخذن وضعاً محتشماً إن لم يكن متواضعاً. كما أن تورفالد هيلمر في (بيت الدمية)، الذي يعتبر همه الأشد هو الحفاظ على المظاهر بغض النظر عن الثمن السايكولوجي، ميال الى إعطاء تصريحات حول العجز والحماقة الأنثوية مقابل القوة والدهاء الرجالي.

ويمكننا أن نجد مثالاً فظاً على المعايير المزدوجة في مسرحية (الأشباح) ١٨٨١، حيث القس ماندرز يعبر عن الاستهجان ليوهانا، خادمة عائلة ألفنغ السابقة باعتبارها امرأة ساقطة، ولكنه يسخر من تشخيص السيدة ألفنغ لزوجها المريض باعتباره رجلاً ساقطاً. وما دامت وجهات النظر هذه يجري التعبير عنها من جانب رجل يصدمه أي تلميح للتفكير الحر، والذي كان ولاؤه الراسخ للمبادىء قد أعاد، ذات مرة، السيدة ألفنغ الى زوجها المنغمس في

الملذات، وبذلك دمر حياتها، فانه ليس من الصعب الاستدلال على موقف إبسن منهم. وفي ضوء شخصيات مثل هذه فإنه ليس من المدهش أن تحتوي المسرحيات الرئيسية على تصوير واسع واحد فقط لزواج سليم نسبياً، وهو الزواج بين آل ستوكمان في مسرحية (عدو الشعب) ١٨٨٢. وحتى هذا التصوير يظهر السيدة ستوكمان مرتابة بمثالية زوجها.

وإذا ما أخذنا بالحسبان حساسية إبسن تجاه القضايا النسوية، فانه ليس مما يثير الدهشة أنه غالباً ما تلقى الثناء على خلقه الشخصيات النسائية. ويعتبر تقييم جيمس جويس عام ١٩٠٠ نموذجياً في هذا الشأن: "معرفة إبسن بالانسانية ليست أكثر وضوحاً مما هي عليه في تصويره للنساء. إنه يدهش المرء باستبطانه الموجع. ويبدو أنه يعرف النساء على نحو أفضل مما يعرفن أنفسهن. وإذا كان للمرء، في الواقع، أن يقول هذا عن رجل يتميز بخصائص رجولية فإن هناك مزيجاً غريباً من المرأة في طبيعته". وعلى الرغم من أن أغلبية أبطال إبسن هم من الرجال، فإن بعضاً من أشهر وأبرز شخصياته هن من النساء مثل نورا هيلمر، وهيلين ألفنغ، وربيكا ويست، وهيدا غابلر. وتتحدث الممثلة الأميركية إليزابيث روبنز باسم كل الممثلات في منعطف القرن العشرين عندما تقول بأنه "ما من كاتب مسرحي يعني الكثير بالنسبة لنساء المسرح كما هو الحال مع هنريك إبسن". وقد استمرت قوة أدواره النسائية على اجتذاب أفضل الممثلات حتى يومنا هذا.

وفي ما يتعلق بموضوعة النساء المتحررات نسب الى إبسن، على نطاق واسع، الابتكار الفعلي للمرأة المتحررة في الفصل الأخير من (بيت الدمية). وبسبب أن تحقيق نورا لذاتها يظهر متأخراً جداً في المسرحية، فاننا سنركز هنا على أربع شخصيات أخرى قد ينظر إليهن، بدرجات متفاوتة، كنساء متحررات: لونا هيسل في (أعمدة المجتمع)، وبيترا ستوكمان في (عدو الشعب)، وربيكا ويست في (روزمرشولم) ١٨٨٦، وهيلده فانغل في (البنّاء العظيم) ١٨٩٢.

وتتميز هذه الشخصيات برفضها للتقسيم الصارم بين السلوك الذكوري والأنثوي التقليدي، وتحررها من الرياء الذي غالبا ما يصاحب الابقاء على الوضع الراهن. وتنعكس حالتها التحررية في مظهرها ولغتها وسلوكها، وهو ما نجد مثالاً عليه في شخصية لونا هيسل في (أعمدة المجتمع) وربيكا ويست في (روزمرشولم) وإليدا فانغل في (حورية البحر) ١٨٨٨.

والسمة الأخرى الدالة على تحرر هذه الشخصيات النسائية هي مستواهن التعليمي العالي. فتأليف لونا لكتاب يكشف عن هذه الحقيقة. وبيترا ستوكمان معلمة تظهر أولا على المسرح مع مجموعة من الكتب المدرسية تحت ذراعها لتعبر عن الولع الخاص بعملها. أما ربيكا، التي تلقت تعليمها الى حد كبير في البيت على يد والدها بالتبني، فتقرأ الصحف الراديكالية في محاولة لمواكبة التطورات الجديدة وتتبادل الكتب والأفكار مع روزمر. ومن الأهمية بمكان أنها هي التي تبادر في محاولة مساعدة الكاتب الثوري الفقير أولريك برينـدل عبر الطلب من الصحفي الراديكالي بيتر مورتنسغارد للمجيء بهدف مساعدته. وشخصية ربيكا ويست، التي قيل إنها كانت بإلهام من ماغدالين توريسن، تتلقى الثناء عليها من جانب النسويات. وقد رأت جينا كروغ إن "خلاص المستقبل" يتجلى في (روزمرشولم): ثقة إبسن بالنساء، بنساء بلاده، لم يجر التعبير عنها، أبداً، بفخر كما هو الحال هنا".

وفي مواصلتهن ميولهن التحررية تؤدي هذه الشخصيات، على نحو نموذجي، دور فضح الأكاذيب التي تظلل حياة الشخصيات الأخرى. وبيترا، الشابة المتحررة التفكير التي ترفض ترجمة قصة لأنها تدافع عن المعتقدات التقليدية، تشعر بنفور من النظام المدرسي الذي يتطلب منها أن تقوم بتعليم أشياء لا تعتقد بها، وتعلن أنها تفضل إقامة مدرسة بنفسها لو أنها امتلكت الوسائل. وهي تدعم، كلية، فكرة والدها للكشف عن التلوث الذي يصيب الحمامات المحلية، ومثله تخضع الرفاه الخاص لعائلتها الى الالتزام بالحقيقة والمباديء والرفاه العام.

وشأن مفهوم ربيكا ويست، فإن مفهوم لونا هيسل كانت تلهمه معاصرة نسوية حقيقية لإبسن هي أستالا هانستين. وهذه المرأة، التي تتخذ من رسم البورتريهات مهنة، والمطالبة التي لا يشق لها غبار بحق النساء في الاقتراع، حققت شهرتها عام ١٨٧٤ عبر دعم قضية بارونة سويدية زعمت أنها تعرضت الى إغراء من جانب طالب طب نرويجي، حيث طرحت قضية البارونة باعتبارها قضية تخص كل النساء. وفي جدالها لصالح طرد الطالب في مقالات وخطابات ومظاهرات، أفلحت هانستين في إبعاد نفسها عن رياء المجتمع. وكان إبسن متعاطفاً مع هانستين، وأقلقه مصيرها على يد الصحافة والجمهور. وربما يعتبر تأثيرها على مسرحية (أعمدة المجتمع) أكثر وضوحاً في ملاحظات لونا الى بيرنك حول التعامل مع النساء، سواء من جانبه أو من جانب المجتمع عموماً. وعندما يتذمر بيرنك من أن زوجته بيتي لم تكن أياً مما كان يحتاجه، تجابهه لونا قائلة: "ذلك لأنك لم تشاركها اهتماماتك. ولأنك لم تكن صريحاً معها في كل تعاملاتك. ولأنك أبقيتها في ظل العار الذي أثقلت به عائلتها".

وتشترك هذه الشخصيات النسائية الأربع في الكثير من الخصائص مع "المرأة الجديدة"، وهو النموذج الأدبي الذي ازدهر، قبل كل شيء، في الرواية الفكتورية في تسعينيات القرن التاسع عشر. وتقيم المرأة الجديدة، نموذجياً، الانجاز الذاتي والاستقلالية بدلاً من المثال الأنثوي المقبول للتضحية بالذات، وتؤمن بالمساواة القانونية والجنسية، وهي أكثر انفتاحاً بشأن جنسانيتها من "المرأة القديمة"، وهي ذات تعليم جيد، وتقرأ كثيراً، ولديها مهنة، وهي نشطة جسدياً، وتفضل الملابس المريحة على الزي النسائي التقليدي. غير أنه بينما كانت شخصيات إبسن النسائية المتحررة مؤثرة في مفهوم المرأة الجديدة، لم يكن متماثلات بالكامل مع هذا النموذج. إن الاعتراف بمؤهلاتهن لتحريرهن مهم بالنسبة لفهم موقف إبسن من النسوية.

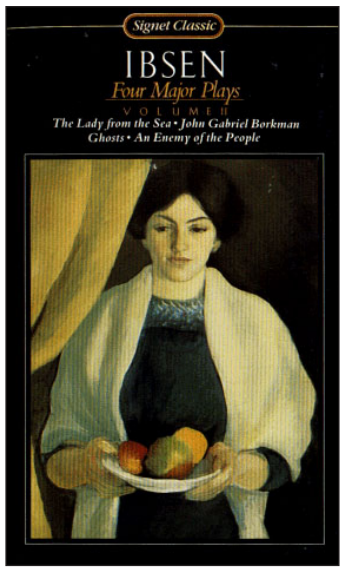
وإذا ما دققنا النظر في الشخصيات التي جرت مناقشتها أعلاه، نرى أن جميع الأربع يجري تعريفهن، في نهاية المطاف، في إطار الشخصيات الذكورية. فعلى الرغم من شخصية لونا هيسل وقوة تفكيرها واستقلاليتها فانها تخبر بيرنك بأنها عادت من حياتها الجديدة في أميركا بسبب مشاعرها نحوه، ولكي تساعده على إعادة تأسيس نفسه على أساس صادق. وعبر مسرحية (عدو الشعب) تصاغ آراء بيترا ستوكمان من خلال آراء أبيها، وهو تأثير أكدته الكلمة الأخيرة في الدراما: "الستارة تنسدل بينما تمسك بيترا بيدي توماس ستوكمان وهي تقول مندهشة: يا أبي!"

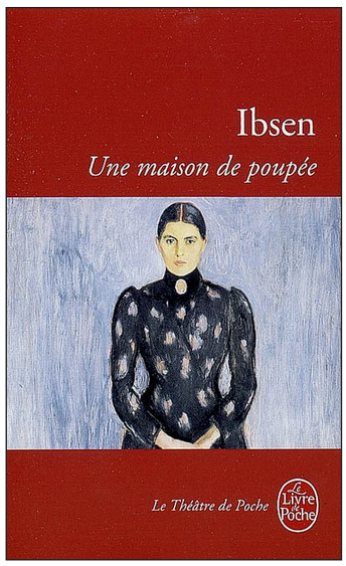
وحتى ربيكا ويست، التي تعتبرها النسويات المعاصرات بطلة لهن، تكشف عن نفسها باعتبارها متجهة، من دون ريب، الى الرجال. فعندما يقول كرول صهر روزمر (مشيرا الى بقائها مع روزمر): "أنت تعرفين... هناك شيء رائع نوعاً ما بشأن ذلك. امرأة تتخلى عن أفضل سنوات شبابها وتضحي بها من أجل الآخرين"، تجيب ربيكا: "ما الذي غير ذلك كان بوسعي العيش من أجله؟". وتتركز رؤاها في تمجيد الانسانية على روزمر، موضوع حبها، بدلاً من نفسها. وعندما يسألها روزمر في نهاية المسرحية عن الكيفية التي تكون فيها الأشياء بالنسبة لها كما تراها، تجيب إن ذلك ليس هاماً. ويعلق كرول بأن ما تسميه تحررها هو ليس سوى شيء مجرد. وفي هذا الاطار يأتي اعترافها بأنها عندما وصلت سن الخامسة والعشرين بدأت تسقط سنة من عمرها المعترف به، طالما أنها كانت تشعر بأنها بدأت تصبح أكبر قليلاً بحيث لا يمكنها أن تبقى من دون زواج.

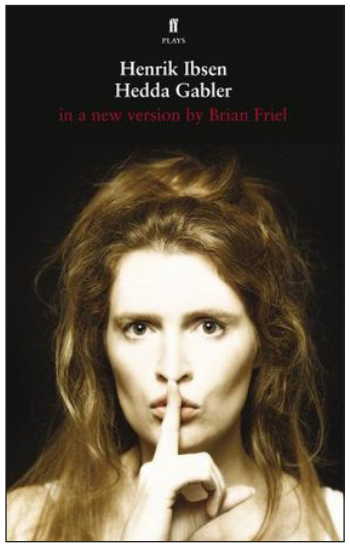
كما أن ربيكا ويست أنثوية، على نحو نمطي، في إغرائها، وميلها الى استخدام جاذبيتها لاستغلال الآخرين. ويتهمها كرول، الذي يقول "مَنْ هناك من لا تستطيعين أن تخلبي لبه إذا ما حاولت؟"، باستخدام افتتانه السابق بها من أجل الحصول على مدخل الى روزمرشولم. ويسميها بريندل "حوريتي الصغيرة الفاتنة" في تحذير روزمر من الاعتماد عليها في تحقيق أهدافه.

إن دراسة الشخصيات المعقدة للونا هيسل وبيترا ستوكمان وربيكا ريست وهيلده فانغل تلقي ضوءاً جديداً على ملاحظة إبسن من أن المرأة لا يمكن أن تكون نفسها في المجتمع المعاصر. وعبر هذه الشخصيات الدراماتيكية القوية يشير إبسن إلى أنه حتى بالنسبة للنساء المتحررات جزئياً فان طبيعة الهيمنة الرجالية التي يتسم بها مجتمعه، والتي تؤثر على تفكيرهن منذ الولادة، تقف في طريق استقلاليتهن الكاملة. ويتعزز هذا الاعتقاد من خلال التصوير المتعدد للأمومة، الفعلية أو المجازية، في مسرحياته النثرية الرئيسة.

وهذا الرأي يلقي ضوءاً جديداً على ادعاء إبسن في سنواته الأخيرة من أن "النساء هن اللواتي يقدر لهن حل المشكلة الاجتماعية". وقد تقف مسرحية (حورية البحر) باعتبارها الكلمة الأخيرة بشأن مسألة إبسن والنسوية.







ذلك أنها تبدو بقدر ما تعكس اتجاه نموذج (بيت الدمية)، فانها لا تعرض النساء مع الخيار بين الأمومة و"الأمومة الجديدة" المعزولة، وإنما بدلاً من ذلك تدافع بقوة عن حق النساء في اختيار مصيرهن، وممارسة أدوارهن كما يرغبن. وبدعم الاعتقاد بأن عقل المرأة وجسدها يعودان إليها لتتحكم بهما كما تشاء، فإن إبداعات إبسن تجعله حليفاً للمفكرات النسويات لا في عصره حسب، وإنما في عصرنا أيضاً.

(٢)

يعكس تجسيد إبسن للنساء "المعركة الطاحنة" بين القديم والحديث لأنه يرفض واقع تبعية النساء للرجال، المستمرة منذ قرون في كل الثقافات. إن وضع النساء الثانوي هو مثال على ما يسميه السوسيولوجيون "اللامساواة الدائمة"، حيث تنسب جماعة باعتبارها تابعة طبيعياً لجماعة أخرى بسبب العرق أو الطبقة أو الجنس أو الدين أو القومية أو سمات أخرى تتحدد منذ الولادة. ويضفي طابع الشرعية على العلاقة غير المتساوية بين الجماعتين المهيمنة والتابعة بجعلها جزءاً من "القوانين الطبيعية" للمجتمع، مثل مكان المرأة في البيت ومكان الرجل في العالم. وهذا تجسيد لجوهر النظام البطرياركي الذي يسعى الى تأبيد تبعية النساء.

وبسبب أن سايكولوجيا العلاقات غير المتساوية على نحو دائم تتطلب أن يخلق التابعون مزايا شخصية مسلية للجماعة المهيمنة. الخضوع، السلبية، الافتقار الى المبادرة. فان التابعين يرغمون على التصرف بطرق مكتومة أو غير مباشرة. وفي (بيت الدمية) تؤدي نورا دور المغفلة وتنقذ حياة زوجها بدون معرفته. وفي (الأشباح) تدير امرأة الأعمال غير العملية المسز ألفنغ أملاك زوجها. وفي (هيدا غابلر) ١٨٩٠ تلعب هيدا دور البرجوازية المقتنعة وتتآمر سراً لجلب شيء من المعنى لحياتها. وفي (عندما نستيقظ نحن الموتى) ١٨٩٩ تتظاهر إيرين بأنها تعتنق هويتها التي تقدم الخدمات باعتبارها مصدر تسلية لروبيك. وما دام التابعون يتكيفون، أو يبدون متكيفين، لوجهة نظر المهيمنين، فانهم يعتبرون منضبطين بصورة جيدة. وعندما لا يفعلون ذلك، ويتمردون، فإنهم يعتبرون غير طبيعيين: حكم تورفالد على مغادرة نورا العائلة في (بيت الدمية)، وحكم ماندرز على مغادرة المسز ألفنغ زوجها في (الأشباح)، وحكم فانغل على استقلالية إيليدا عنه في (حورية البحر)، وحكم روبيك على رفض إيرين تكرار خدمتها له في (عندما نستيقظ نحن الموتى).

وغالباً ما يعرف التابعون عن المهيمنين أكثر مما يعرف الآخرون عنهم: فنورا تعرف كيف تروض تورفالد عبر إطراء ذاته، والمسز ألفنغ تدرك مكر العالم الأخلاقي للقس ماندرز، وهيدا تدرك وتزدري تفاهة آل تيسمان، وإيرين تعرف ذات روبيك المتضخمة. وعلى النقيض من ذلك فان تورفالد لا يعرف زوجته الداهية، وماندرز يصدم عندما تواجهه المسز ألفنغ بمفاهيمها الليبرالية، ولا يمتلك آل تيسمان أية فكرة طفيفة عن يأس هيدا، وروبيك غير واع بمعاناة إيرين. كما أن التابعين يعرفون عن المهيمنين أكثر مما يعرف هؤلاء عن أنفسهم، ذلك أنه إذا ما اعتمد مصير امريء على إمتاع الآخرين، فانه لن يكون هناك الكثير من المبرر في معرفة المرء نفسه.

وما هو ضمني في مفهوم اللامساواة الدائمة للمرأة هو أنها وسيلة أكثر منها مستقلة، وأن غرضها ليس أن تكون بل أن تخدم. ومن (كاتلاين) ١٨٥٠ حتى (عندما نستيقظ نحن الموتى) يعبر أبسن بطريقة مسرحية متناغمة عما سماه السوسيولوجي الألماني جورج سيميل "تراجيديا المرأة" في التاريخ، حيث النساء "يعاملن ويقيمن باعتبارهن أدوات". وتهاجم مسرحيات إبسن أيديولوجيا المرأة

◄

باعتبارها الجنس الخادم عبر سخرية مباشرة، من خلال التصوير المنتقص للرجال الذين يعتبرون عبودية النساء جزءاً من العلاقة الطبيعية بين الجنسين، وعبر تصوير المرأة كضحية في المسرحيات التي تركز على المرأة، وعبر تثبيت قيمة المرأة المستقلة مقابل المرأة الهدامة، في المسرحيات التي تركز على الرجل، وغالباً ما تتداخل النماذج وتظهر سوية في المسرحية ذاتها.

وتشكل السخرية المباشرة من دور النساء في الخدمة جوهر (كوميديا الحب) في إصرار فالك العنيد على أن مهمة سفانهيلد كامرأة هي خدمته كمصدر وحي، و(أعمدة المجتمع) في قراءة رورلوند، مدير المدرسة المتزمت، لسيدات المدينة من (المرأة كخادم للمجتمع)، و(البطلة البرية). ١٨٨٤ في انشغال هجالمار في أن تجري خدمته من جانب زوجه وابنته، و(حورية البحر) في ملاحظات لينغستراند الساذج المبتذلة حول قدر المرأة السعيد باعتبارها مساعدة لرجل متفوق، و(هيدا غابلر) في خدمة ثيا في أعمال السكرتارية للوفبورغ وتيسمان وفي تضحيات العمة جولي المفرطة لابن أخيها المدلل.

والشخصيات الرجالية الرئيسة في (براند) ١٨٨٦. و(بيت الدمية) مدافعة شديدة عن عبودية المرأة باعتبارها نتيجة طبيعية ومتوافقة عاطفياً مع جنسها. فبراند يضفي طابع الشعر على دور المرأة باعتباره استراحة المحارب في محاضرته العاطفية لأغنس عن مهمتها النسائية. كما يحاضر تورفالد لنورا حول مبرر خدمتها من أجل الحياة: "واجباتك تجاه زوجك وأطفالك". ويظهر مستخدمون للنساء بذهنية أقل تنظيراً في مسرحيات (بيتر غينت) . ١٨٦٧ و(أعمدة المجتمع) و(البناء العظيم) و(إيولف الصغير). ١٨٩٤ و(جون غابرييل بوركمان). ١٨٩٦. و(عندما نستيقظ نحن الموتى). و لا يمنح بيرنيك لسولفيغ أي مبرر لعبوديتها، ولكنه مع ذلك يفرضها. وإذ يبقيها محتجزة بينما يجول في مختلف أنحاء العالم، فانه يعود لمطالبتها بإنقاذه من نفسه. وفي (أعمدة المجتمع) و (جون غابرييل بوركمان) تلبي النساء يلبين حاجات أكثر ابتذالا: فبيرنك يتخلى عن خطيبته المعدمة ليتزوج وريثة أرباح "بيرنك أند كومباني". وبوركمان يتاجر بزوجته من أجل سلطة المال. وفي (البناء العظيم) و(إيولف الصغير) نجد النساء كمساند عاطفية وكذلك مالية للرجال الطموحين: فسولنيس يستخدم ملكية زوجته كاجا وافتتانها به باعتبارها موجودات مشاريع تجارية، ويستولي بلهفة على هيلده باعتبارها ملهمته لانجاز أعظم. وأولمرز يتزوج ريتا من أجل المال الذي يمنحه وقت الفراغ اللازم لتأليف كتاب ويستخدم إعجاب أستا الشديد به كموازن لغروره. وفي (عندما نستيقظ نحن الموتى) يؤكد روبيك لإيرين أهميتها بالنسبة له بكلمات تغيب عنه أهميتها لخدمة ذاته: "استطعت أن استخدمك لكل شيء كنت بحاجة اليه".

وتحتج مسرحيات إبسن التي تركز على مثلث النساء على عبودية النساء عبر حبكة التضحية في الزواج القسري. فمارغيت في (الوليمة في سولهوغ). ١٩٥٦، وسانهيلد في (كوميديا الحب)، والمسز ألفنغ في (الأشباح) يتزوجن رجالا موسرين انطلاقا من الواجب العائلي. أما هجوردس في (الاسكندنافيون في هلغيلاند) فتحب رجلاً يهبها لآخر. وإيليدا في (حورية البحر) وهيدا غابلر تتزوجان من أجل الأمان المالي. وعواقب هذه الزيجات تمتد من الخيبة الجنسية والعاطفية لمارغيت، ورفض سانهيلد الكئيبة الاعلان عن خطوبتها، الى التعاسة العامة لحالات الموت المتعددة في (الاسكندنافيون في هلغيلاند)، حتى بؤس المسز ألفنغ والارث القاتل للإبن، والمرض العاطفي لايليدا فانغل، ويأس هيدا غابلر.

وفي المثلث الابسني الآخر، أي مثلث الرجل المطوق بامرأة قوية وضعيفة، يكمن التحدي لخدمة المرأة في معارضة المرأة لاحباطها السلبي المرتبط بالرجل. ففي (كاتالين) و(فايكنغ) و(أعمدة المجتمع) تعيش الخانعات أوريليا وداغني وبيتي فقط من أجل علاقتهن برجل، بينما المنتقمة نوريا، والمحاربة هجوردس، والكاتبة لونا لديهن أهداف أخرى. وفي مسرحية (هيدا غابلر) تعيش ثيا أولا من أجل انجازات لوفبورغ، ومن ثم من أجل إعادة بناء تيسمان لها، بينما تفضل هيدا أن تقتل نفسها على أن تبقى زوجة لتيسمان. وفي (إيولف الصغير) تعيش أستا أولاً من أجل انجازات ألفريد ثم انجازات بورغهايم، بينما ستعيش ريتا من أجل هدف مسؤول. وفي (البناء العظيم) تؤذي ألاين نفسها بسبب فشلها في هدف حياتها كزوجة لسولنيس وأم أطفالهما، بينما هيلدا تلهم سولنيس الارتقاء الذي يدمره بإنجازها. وفي (عندما نستيقظ نحن الموتى) تعرّف ماجا الحرية باعتبارها الخيار الذي يمنحه روبيك لها لكي تستبدله برجل آخر، بينما تتمرد إيلين على استخدام روبيك لها.

وبسبب أن المرأة النشطة في المثلث تظهر قوة فردية فانها توصف تقليدياً باعتبارها "مسترجلة"، بينما نقيضها السلبي المتماثل مع الرجل يوصف بـ "الأنثوي". وتعني مقارنة الذكوري بالأنثوي في الجنس ذاته، ضمناً، نكران ثنائية الجندر. والنقطة الأكثر أهمية هي أن التضاد بين المرأتين يعكس رفض إبسن الشديد للحكمة التقليدية من أرسطو الى روسو وحتى فرويد من أن "أحد الجنسين يجب أن يكون فاعلاً وقوياً، والآخر سلبياً وضعيفاً"، وأن "المزايا الأساسية للرجال والنساء، التي تعتبر مقدسة لأنها طبيعية، هي الشجاعة والقوة بالنسبة للرجال، وفن الابهاج والخضوع بالنسبة للنساء". ورفض إبسن لإنسانية مجندرة ثنائياً يجعله رائداً لما سماه الروائي البريطاني جورج غيسنغ "الفوضى الجنسية" التي هيمنت على أدب العقدين الأخيرين للقرن التاسع عشر. إن بروز التساؤل عما يعنيه "له" و"لها"، مرة أخرى بحدة في نهاية القرن العشرين، يجعل من إبسن ليس فقط المبشر بالفوضى الجنسية الحداثية وإنما ما بعد الحداثية أيضاً.

والمثال الأبسط على رفض إبسن للجندر الثنائي هو عدد الشخصيات الثنائية الجنس في مسرحياته. ومن الناحية التقليدية فأن يكون المرء ذكراً يعني أن يكون فظاً، مغامراً، طموحاً، محللاً، حاسماً، ذكياً، مادياً، واثقاً من نفسه، جنسياً، قوياً، ناجحاً، وخبيراً بالحياة والناس. وأن يكون أنثى يعني أن تكون متعاونة، معبرة، تركز على البيت والعائلة، رقيقة، مساعدة، ميالة الى الحدس، ساذجة، مربية، حساسة، متعاطفة، شفافة، وضعيفة. وأول شخصية ثنائية الجنس في مسرحيات إبسن هي شخصيته النسائية الأولى فوريا، وهي فظة ومغامرة وحاسمة وواثقة من نفسها. والثانية هي مارغيت التي لديها سمات مماثلة. وتقول بطلة مسرحية (الليدي إنغر من أوسترات). ١٨٥٥ التي تشارك في الميادين الرجالية للحرب والسياسة إنها رجل أكثر من الرجال الذين يلاحقونها. وهجوردس، بطلة (الاسكندنافيون في هلغيلاند) هي امرأة محاربة، وهي حاسمة وواثقة من نفسها وتتمتع بطاقة لا حدود لها. ومشاركة هجوردس وإنغر في العالم الذكوري تؤكد رسالة تفجع هجوردس على جنسها: "إمرأة! إمرأة! آه، ما من أحد يعرف ما تقدر عليه المرأة!" ولونا هيسل، الشخصية التي تعبر عن رأي المؤلف في (أعمدة المجتمع)، مغامرة وحاسمة وذكية وواثقة من نفسها وقوية وناجحة. وفي (بيت الدمية) تعرض فكرة تورفالد عن نفسه كرجل قوي البنية وراسخ الايمان باعتبارها خداعاً للذات عبر رد فعله الهستيري على أنباء تزوير نورا. وفي (الأشباح) فان المسز ألفنغ هي المديرة الناجحة، والقس ماندرز، الذي صور نفسه باعتباره رجل أعمال قوياً يجري ابتزازه بسهولة باحتيال واضح. وفي (عدو الشعب) يعتقد الدكتور ستوكمان الساذج إنه عندما تقال الحقيقة للناس فان الحق سيحقق فوزاً في المباراة، بينما زوجته الواعية تعرف الأمور بصورة أفضل. وفي (البطلة البرية) نرى غريغرز وهجالمر ضعيفين ومبالغين في عواطفهما، بينما جينا وبيرتا قويتان وعمليتان، وأن جينا، وليس هجالمر، هي معيلة العائلة. وفي (إيولف الصغير) تكشف ريتا القوية المحللة مواقف زوجها الضعيف الأناني. وفي (روزمرشولم) و(إيولف الصغير) يتناقض عجز روزمر وألمرز بشدة مع جنسانية ربيكا وريتا. وفي (هيدا غابلر) يتسكع تيسمان، المحب للحياة المنزلية، بنعاله، بينما الفارسة هيدا تنطلق بالحصان وهي تطلق النار من مسدسها، تواقة الى الهرب من سجنها كامرأة في البيت والعائلة.

وتعكس شخصيات إبسن الثنائية الجنس تحديه للاستقطاب الجنسي الذي ميز البطرياركية منذ بدايتها. وتجسد مسرحيات إبسن الشخصية المنقسمة للعلاقة بين الجنسين بكل خللها. إن الاستقطاب الجنسي للحياة وتفوق المجال الذكوري يجري تحديهما عبر صور الرجال المضللين في (الاسكندنافيون في هليغيلاند) و(المدّعون) ١٨٦٣. و(براند) الذين يشوهون سمعة النساء باسم عالمهم الرجالي.

وترفض (بيت الدمية) فكرة الطبيعة الذكورية والأنثوية المستقطبة بتحديها لأيديولوجيا "المجالين" في القرن التاسع عشر، فكرة أن ضعف المرأة وعاطفيتها تجعل من البيت قصرها الطبيعي حسب تعبير المؤرخ الاجتماعي الأميركي بيتر غاي، بينما قوة واحساس الرجل بالتفوق تضعه في العالم الخارجي العام.

وتتحدى مسرحيات (البناء العظيم) و(إيولف الصغير) و(جون غابرييل بوركمان) و(عندما نستيقظ نحن الموتى) فكرة عالم الجندر الثنائي عبر تجسيد شخصيات تعتنقها بصورة صادقة. فالأزواج في هذه المسرحيات هم صور استحواذية لرجال ونساء تستغرقهم هوياتهم الذكورية والأنثوية، حيث الرجال يحكمون على أنفسهم عبر إنجازاتهم والنساء يحكمن على أنفسهن عبر نجاحهن كحبيبات أو زوجات أو أمهات.

وبينما يسعى مكافحو إبسن من الرجال الى تحقيق دورهم الذكوري، فان مكافحاته من النساء يصارعن ضد دورهن الأنثوي. وفي هذا فان المرأة في دراما إبسن هي شخصية حديثة بطريقة لا يستطيع أن يكونها الرجل. وفي (سوسيولوجيا الدراما الحديثة) يشير لوكاتش الى فكرة "الاستقلالية" التي تحدت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر النماذج التراتبية القائمة عبر تأبيد الصراعات في "علاقة الأعلى بالأدنى، أي السيد بالخادم والزوج بالزوجة والوالدان بالأطفال". إن الدراما الحديثة هي، بالضرورة، "دراما الفردانية". والمرأة كفرد مستقل في مسرحيات إبسن هي فرد بالمعنى الحداثي للوكاتش. فهي تتمرد على مكانة التبعية المفروضة عليها. أما الرجل الابسني الداعي الى الفردانية فيتمرد ضد النظام السائد ولكن استقلاليته مفترضة. وينتمي مكافحو إبسن الرجال الى التقليد الأدبي الغربي الذي يمتد من المتمرد البروميثوسي الى المتمرد النيتشوي، بينما مكافحاته النساء يجسدن الكفاح الحداثي في سبيل الهروب من سجن الجندر.

إن نموذج إبسن المتكرر لصراع المرأة بين هويتها الموصوفة واستقلالها الفردي، أي ما يطلب المجتمع منها ما يجب أن تكونه وما هي حرة لأن تكونه، إن هذا النموذج يجسد الوجهين الايجابي والسلبي للحديث باعتباره مضاداً للتقليدي: الحرية والحرمان، والحاضر الحي والماضي الميت. وتتنبأ صراعات إبسن المتعلقة بالنساء المتمردات في مسرحياته الأولى بصراعات متمردات إبسن اللاحقات المعروفات بصورة أكبر. فإنغر يجب أن تختار بين الولاءات الشخصية والسياسية، ومارغيت تثور ضد زواجها المفروض عليها كواجب. وهجوردس تحتج على تعامل سيغورد معها كشيء من ممتلكاته.

وفي (أعمدة المجتمع) تصبح نساء إبسن الفردانيات مهاجمات بصورة مباشرة للمعتقدات القائمة ذلك أنهن يواجهن بصراحة الأفكار المعترف بها التي ترفض استقلاليتهن. وبرفضها السلوك الأنثوي الذي يفرضه المجتمع تجسد لونا هيسل الناحية الايجابية من الحديث، أي الحرية والحاضر الحي. إن توجيه النقد القاسي إليها من جانب المواطنين الطيبين هو مثال رائع على ملاحظات براندس بشأن الأنثوية المفروضة في مقدمة ترجمته لكتاب جون ستيوارت ميل (استعباد النساء): "نحن نعامل أرواح نسائنا بالطريقة ذاتها التي يعامل بها الصينيون أقدام نسائهم. مثل الصينيين نحن نفعل ذلك باسم الجمال والأنوثة. فالمرأة التي تنمو أقدامها بصورة حرة وصحية تبدو فاقدة للأنوثة وقبيحة بالنسبة للصيني. وفي صيننا الصغيرة البرجوازية فان المرأة التي تتطور بحرية تبدو مشوهة على نحو قبيح وفاقدة للأنوثة". وتزدري لونا هيسل الضالة أعمدة المجتمع السائدة التي يمكن أن تستبدلها بأعمدة جديدة: روح الحقيقة وروح الحرية.

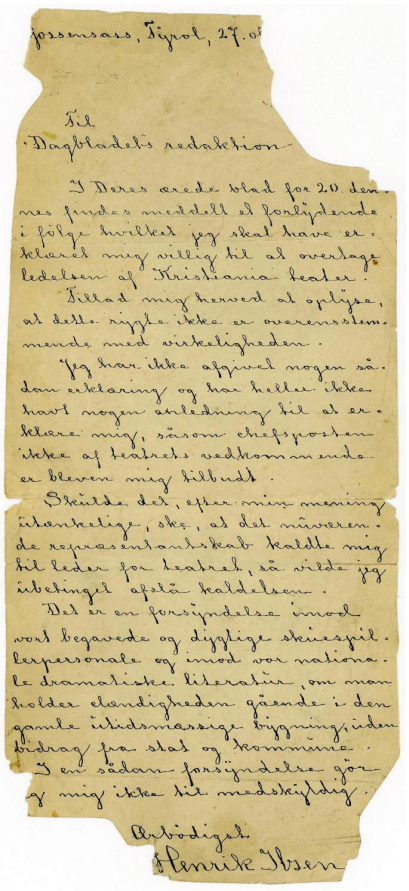
أما تجربة نورا هيلمر، وريثة لونا هيسل، فتجسد، أيضاً، الناحية الايجابية للحديث كمضاد للتقليدي. فنورا تعرف أن رأي تورفالد بأنها قبل كل شيء زوجة وأم يعكس ما تقوله الأغلبية، وما هو مكتوب في الكتب، وما يجري تعلمه في المؤسسات التقليدية. وبرفضها هذه الأيديولوجية فإنها تتمرد على الرأي الذي يشترك فيه الناس العاديون، ورأي المثقفين، والسلطة الاجتماعية التي ترى أنها وجدت على الأرض لكي تخدم الآخرين.

وأما مسرحية (الأشباح) فربما تعتبر أفضل من أي عمل أدبي آخر في الكشف عن الوجه السلبي للحداثة: تضليل الحرمان والماضي الميت. وتجسد هذه المسرحية، التي تعتبر واحدة من الدراسات في أدب خضوع المرأة للسلطة، تراجيديا جبن هيلين ألفنغ.

وفي (حورية البحر) تتأقلم المرأة لعالم الرجل. ولكن إذا كانت الحبكة الرئيسة في هذه المسرحية تجسد الوجه الايجابي للحداثة فان الحبكة الثانوية تجسد الوجه السلبي. أما (هيدا غابلر) فتجسد وجهي الحداثة داخل شخصية واحدة.

وتصور صراعات نساء أبسن في عالم يحرمهن من الحياة الانسانية الكاملة معركة بين التعاليم والمبادىء البالية والنبضات المتمردة لبداية عالم جديد يولد. وكان إبسن من ذلك النمط من العباقرة السابقين لعصرهم لأنه، ببساطة، رأى المستقبل في الحاضر. فنساء أواخر القرن التاسع عشر، اللواتي كافحن ضد الافتراضات الموغلة بالقدم، هن التجسيد الأشمل لحداثة إبسن.

هنريك إبسن وأدب الرحلة


Fossensaas, Tyrol, 27.o
Til
Dagbladets redaktion
I Deres ærede blad for 20 dennes findes meddelt el foreligende
i følge hvilket jeg skal have erklæret mig villig til at overtage
ledelsen af Kristiania theater.
Tillad mig herved at oplyse,
at dette rygte ikke er overensstemmende med virkeligheden.
Jeg har ikke afgivet nogen sådan erklæring og har heller ikke
havt nogen anledning til at erklære mig; særom chefposten
ikke af theatrets vedkommende er bleven mig tilbudt.
Skulde det, efter min mening
ihanketige, ske, at det nuværende repræsentantskab kaldte mig
til leder for theatret, så vilde jeg
ihetingsit afslå kaldelsen.
Det er en forsyndelse imod
vort begavede og dygtige skuespilpersonale og imod vor nationale dramatiske literatur, om man
holder elendigheden gående i den
gamle indskrænkede bygning; uden
bidrag fra stat og kommune.
I en sådan forsyndelse gør
jeg mig ikke til medskyldig.
Ærbødigst
Henrik Ibsen

الرحلة حركة انتقال مادي ونفسي، حيث ينتقل فيها الإنسان من مكان إلى مكان، محمولاً على أسبابه المتباينة من فرد إلى آخر إما لضيقه بالمكان (هجرة)، وإما لنوع من التغيير طلباً للترفيه، وهو انتقال قد يكون مغامرة اختيارية أو يكون اجبارياً إذا كان نفياً أو تهجيراً. وفي هذه الحالة لا يخرج عن كونه نوعاً من الغربة. وقد يكون انتقالاً واقعياً، وقد يكون انتقالاً خيالياً – من حيث الشكل-. وقد يكون انتقالاً نفسياً مع وجود الإنسان وجوداً مادياً في بيئته. وذلك تعبيراً عن رفضه لتلك البيئة واستحالة تفاعله مع معطياتها الثقافية والعلائقية. وهذا النوع من الانتقال النفسي هو ما يعرف بالاغتراب Alienation، وفيه يظهر تمرد الإنسان على تلك المعطيات البيئية ؛ حيث يرى ذاته غير متحققة تحققاً ذاتياً أو يرى ذاته منتقصة الهوية. وهنا تبرز قدرات أو موهبة إنسان عن آخر، حيث يستطيع الشخص الموهوب في تأمله الذاتي المنعزل عن بيئته نفسياً أن يعوض ذلك النقص الذي يشعر أن وجوده في ذلك الوسط البيئي سبب في عدم اكتماله. من هنا يستطيع عبر موهبة الكتابة - إن كان قد أعطاها - أو فن من الفنون أن يجمع شتات ذاته في ظل وجوده المادي في ذلك المناخ الثقافي والاجتماعي نفسه.

وقد عني الأدب منذ أقدم العصور بموضوع الرحلة، فأنشدت الملاحم التي تتغنى بعظمة الأبطال المحاربين الذين قادوا الجيوش عبر البحار لغزو بلاد أخرى طلباً للتوسع أو للثأر أو للغنائم مثل الإلياذة والأوديسيا والإنيادة في الآداب الهيلينستية، أو تلك الرحلات التي صاغها أدباء كبار مثل (حي بن يقظان) للفيلسوف الأندلسي "ابن طفيل"، ومثيلتها (روبنسون كروزو) في الأدب الحديث، ومن قبل هذا القصص الأدبي، عرف أدب الرحلة فيما كتب فيلسوف اليونان القديم أفلاطون في (محاورات فيدون) كما عرف مسرحياً لأول مرة في مسرحية (الضفادع) لأريستوفانيس. كذلك عرفها أدب السيرة والرحلات، في رحلات ابن بطوطة وغيرها.

ومن الغريب أننا نجد العديد من الدراسات والبحوث العلمية التي تناولت أدب الرحلة في فن الرواية غير أننا لم نر دراسة واحدة تتعرض لأدب الرحلة في المسرح العالمي أو المحلي، مع أننا يمكن أن نشير بالرصد إلى عشرات النصوص المسرحية التي قام الحدث فيها على الرحلة سواء أكانت رحلة تاريخية أو واقعية أو رحلة دينية ميتافيزيقية أو خيالية، عرفها المسرح العالمي والمصري عبر العصور عند (مارلو – جيته – بول فاليري – بريخت – موريس دي كوبرا – سارتر – يوسف إدريس – ألفريد فرج – عز الدين المدني – توفيق الحكيم – يوسف عز الدين عيسى، وغيرهم).

وإن كانت بعض البحوث والدراسات قد تعرضت لفكرة الاغتراب وهي نوع من الارتحال النفسي أو الافتراق المتمرد على ثقافة البيئة والمجتمع، أو ثقافة العصر بشكل عام من دون المفارقة المادية للمكان.

غير أن تلك الدراسات لم تنظر إلى حالات اغتراب الشخصية المسرحية – إلا نادراً بوصفها نوعاً من الفراق أو الارتحال النفسي المفارق لثقافة المجتمع والعصر، وإنما كانت تلك الوقفات البحثية أقرب إلى التأملات من خلف أبواب الفلسفة.

وهذا البحث وإن كان لا يستهدف السباحة النقدية في خضم التحليلات الدرامية والفنية للنصوص المسرحية التي تعرضت لفكرة الرحلة (واقعية أو تاريخية ميتافيزيقية أو رومانتيكية)، فإنما يكتفي منها بنص واحد للكاتب المسرحي العالمي هنريك إبسن وهو نص (بيرجنت) الذي اجتمعت في بناء شخصيته المحورية فكرة الاغتراب والغربة معاً، حيث عاش حالة تمرد ثقافي مفارق لبيئته وعصره فساح في كثير من المناطق والبلاد في رحلة غربة طويلة شائقة يختلط فيها الواقع بالخيال بحثاً عن ذاته أو عن هويته الحقيقية، وتفعيلاً لطاقة المغامرة وروحها بمعايشة ثقافات أجنبية مغايرة انتهت بزيارته لمصر – مروراً بليبيا – حتى أنه احتجز بمستشفى الأمراض النفسية بالعباسية. ولاشك أن لزيارة "هنريك إبسن" نفسه للقاهرة تلبية لدعوة "الخديوي إسماعيل" لحضور افتتاح (قناة السويس) بصفته أحد كبار المبدعين والمفكرين العالميين الذين أثروا في حركة الفكر الاجتماعي بإبداعاتهم ورؤاهم الفكرية وإنتاجهم العلمي وأدوارهم السياسية – في ذلك العصر –، لاشك أن زيارة "إبسن" للقاهرة – حينذاك– كان لها الأثر الكبير في تطواف (بيرجنت) بطل مسرحيته، جنباً إلى جنب مع روح المغامرة والتمرد التي عاشتها الشخصية المسرحية العجائبية (فاوست) في مسرحية "مارلو" في عصر النهضة، وفي مسرحية "جيته" في عصر الرومنتيكية، وتفاعل تلك الثقافات مجتمعه في شخصية "بيرجنت" الذي هو بمثابة الشخصية القناع التي حملت على عاتقها معرفة المؤلف وثقافته وآراءه.

والبحث بذلك يقف وقفة تحليل نقدي لنص مسرحية (بيرجنت) درامياً وفنياً ؛ كشفاً عن تفاعل الثقافات العالمية في رحلة التمرد والمغامرة العجائبية المشحونة بطاقات الرومانتيكية والروحانية والواقعية السحرية، تلك التي عكسها فكر هنريك إبسن من خلال شخصية (بيرجنت).

عن كتاب ابسن النرويجي..

عبد الحميد البشلاوي

كان الكاتب المسرحي هنريك إبسن، الذي تستمر، هذا العام، احتفالات الأوساط الثقافية في مختلف أنحاء العالم بالذكرى المئوية لرحيله، أكثر من رائد في المسرح الحديث، إذ كان يحمل مشعلاً لكل أولئك الذين يكافحون من أجل الحرية. فالكاتب النرويجي،، أبدع مجموعة من المسرحيات يمكن أن تزعم، بحق، أنها بشرت بالمسرح الحديث. وهي تواصل ممارستها التأثير الاجتماعي العميق منذ القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا. وقد شهد المسرح العراقي على مدى عقود من الزمن عروضاً لبعض من مسرحيات إبسن، سواء كان ذلك للجمهور، أو في إطار الطلاب من دارسي المسرح.

ولسنا ساعين في هذا المقال الى تقديم نظرة شاملة في إبسن. فلمثل هذه النظرة مقام آخر. غير أننا لابد أن نلقي ضوءاً على بعض ملامح تتفق مع سياق المقال.

فقد تنبأت مسرحيات إبسن، التي اتسمت بغنى الموضوعات وجمالية الخصائص الفنية، بالتطورات الكبرى في القرنين العشرين والحادي والعشرين. فصورت مشاعر اغتراب الفرد عن المجتمع، والأغلال التي تكبل فرديته. وكشف إبسن عن ضغوط الحياة الحديثة بتصويره الصراعات الداخلية التي تحبط المرء وتؤدي الى تدميره.

روبنز، الممثلة والروائية الأميركية المعروفة، باعتبارها "رائعة ببساطة" في مسرحية إبسن المذهلة (هيدا غابلر) قائلة "إننا نجد فيها فنانة عظيمة حقاً". وهي فكرة حملها كثيرون ممن حضروا العرض الافتتاحي، وكان بينهم هنري جيمس وتوماس هاردي وجورج مريديث وبرناردشو، فضلاً عن جون بيرنز رئيس اتحاد عمال الغاز، وجمهور واسع ومثقف من الفابيين والاشتراكيين وسواهم.

وكانت إليانور ماركس تنشر التعاليم الإبسنية خارج حدود بلومزبري الى مناطق الطبقة العاملة في لندن ووسط انجلترا. وكان برناردشو يعدّ محاضرته الفابية الهامة حول إبسن عام ١٨٩٠ (التي أعيد النظر فيها لتتحول الى موضوع بعنوان "جوهر الإبسنية" بعد عام من ذلك). وكان إبسني ثالث مشغولاً بحملته النشطة المثيرة للجدل المؤيدة لإبسن، وهو ويليام آرتشر، المترجم ومراجع الكتب والمخرج.

ويهمنا هنا أن نشير، بايجاز، من بين هذه الأشكال الثلاثة من الإبسنية المبكرة باعتبارها تمثل المواقف النقدية منذ سبعينيات القرن التاسع عشر حتى الحرب العالمية الأولى، الى موقف إليانور ماركس. فقد عرفت إليانور، على أفضل نحو، باعتبارها واحدة من المترجمين الأوائل لمسرحيات إبسن (عدو الشعب، وحورية البحر). ولكن أهميتها بالنسبة لتاريخ النقد هي نوعاً ما أهمية نصيرة لمسرح إبسن خلال ثمانينات القرن التاسع عشر، عندما كان الحماس الروحي للاشتراكية البريطانية يسمع صدى آيديولوجيتها في مسرح الطليعة الأوروبي. ومن الجلي أنّ (بيت الدمية). ١٨٧٩ قدمت دليلاً معززاً لمواقفها السياسية.

وكانت إليانور وايفلنغ قد نشرا بشكل مشترك مقالة في "الويستمنستر ريفيو" تحت عنوان "قضية النساء: من وجهة نظر اشتراكية"، وفيها يجادلان (باقتباس من مسرحية إبسن) بأنه بدون الثورة الاجتماعية الكبرى لن تتحرر النساء. وبالنسبة لإليانور كانت "المعجزة" تغيراً ماركسياً بوعده بالتحرير الاقتصادي والفكري للنساء والعمال أيضاً. ويبدو عائق نورا العائلي كمجاز لاستغلال واضطهاد العمل.

وكان تأثير إبسن على إليانور ودائرتها المباشرة متقداً، شأن احساس الغضب الذي شعر به نقاد انكليز في أول عرض لمسرحياته. فقد أذهلتهم هذه "الدراما الاجتماعية" الجديدة بانفصالها عن التقاليد المسرحية لذلك العصر، سواء في الطريقة الفنية أو في المحتوى.

وأثارت مسرحيات إبسن مواقف متعارضة في أوساط النقاد والصحف والجمهور في لندن. فقد عبرت أوليف شراينر، الكاتبة

إليانور ماركس تضيء أسئلة إبسن

ومن بين القيم الأساسية لدى إبسن قيمة الحرية، التي كان يعتقد أنها ضرورية للانجاز الذاتي. ويميز إبسن، على نحو خاص، التناقضات بين القابلية والرغبة، والارادة والظروف، وامتزاج تراجيديا وكوميديا البشر والفرد.

وكان إبسن، على الدوام، يمارس التجريب ويتجاوز الحدود في كتابته. وغالباً ما جعلت نزعة الاستكشاف هذه منه ومن مسرحياته موضوعاً مثيراً للجدل، وصادماً للجمهور والنقاد المحافظين. وعن هذه النزعة أو العادة قال: "حيث كنت أقف في ذلك الحين، عندما كتبت كتبي المختلفة، هناك الآن حشد مكتظ، ولكنني، أنا نفسي، لم أعد هناك. أنا في مكان آخر، آمل أن يكون في الطليعة".

ومما يضفي صعوبة على امكانية تصنيف إبسن التعقيد الذي يصور به أبطاله وموضوعاته. وقد مكّن هذا الالتباس القراء من أن يجدوا دعماً لمعتقداتهم ومزاعمهم بأن إبسن يتوافق معها. ومثلما كان هذا صحيحاً في القرن التاسع عشر، فانه يصح في أيامنا أيضاً. فقد مُنح إبسن توصيفات كثيرة بينها، على سبيل المثال، ثوري ورومانتيكي ومثالي وواقعي وطبيعي ورمزي واشتراكي ونسوي، بل ورائد للتحليل النفسي.

وكان لإبسن تأثير عميق على الدراما سواء في عصره أو في القرن العشرين. وأدت متطلبات مسرحياته بالمخرجين الى السعي الى سبل جديدة لتقديمها، مثلما أدت بالممثلين الى السعي الى سبل جديدة لادائها. فالأسلوب الخطابي الانفعالي في التمثيل في عهد إبسن لم يكن، مثلاً، قادراً على أن يقدم، بإقناع، الحوار الطبيعي لمسرحيات إبسن الأخيرة، الذي تميز بتشظي الجمل، وكلمات التعجب، والتعابير القصيرة. ومثل هذا الحوار مألوف في المسرحيات والأفلام والدراما التلفزيونية في أيامنا. غير أنه في عهد إبسن كان ابتكاراً أربك، بل وأقلق مرتادي المسرح.

ويجري تصوير المجتمع البرجوازي، الذي سفهته أعمال إبسن، عبر عيون النساء، ضحايا الاضطهاد. وفي مسرحيته (هيدا غابلر) . ١٨٩٠ يشعر المرء، باستمرار، بأن إبنة الجنرال هي مثل أسد مأسور في قفص، تكافح من أجل التحرر من العالم الضيق الذي ترغم على العيش فيه. وأخيراً تسقط، فتحطم مَنْ حولها وبالتالي نفسها، لأنها ترفض الخنوع.

وظل سؤال علاقة إبسن بالنسوية، سواء أشار المرء بشكل خاص الى حركة النساء في مطلع القرن العشرين أو بشكل عام الى النسوية كآيديولوجيا، سؤالاً مثيراً للجدل. فالرأي الذي يدعم إبسن كنصير للاتجاهات النسوية يمكن أن ينظر إليه متجلياً على امتداد طيف واسع من المواقف مع إبسن كاشتراكي بمعنى ما في طرف وإبسن كإنساني في الطرف الآخر. وقد يشير المدافعون عن الموقف الأول الى أداء هواة لمسرحية (بيت الدمية) عام ١٨٨٦ في غرفة للضيوف بشقة في منطقة بلومزبري بلندن، حيث كان جميع المشاركين لا من المرتبطين بالقضية النسوية حسب وإنما كانت لهم أو ستكون انجازات في الحركة الاشتراكية البريطانية.

وإبسن نفسه غالباً ما ربط قضية النساء بالمجالات الأخرى التي تحتاج الى إصلاح، مجادلاً، على سبيل المثال، بأن "كل المهمشين" (وبينهم النساء) ينبغي أن يشكلوا حزباً سياسياً قوياً للكفاح في سبيل تحسين وضع وتعليم النساء. وعلى نحو مماثل وفي خطاب ألقاه أمام الشغيلة في ترونديهايم عام ١٨٨٥ قال إبسن إن "تحويل الظروف الاجتماعية، الذي يجري الآن في مختلف أنحاء أوروبا، مرتبط، الى حد كبير، بالوضع المستقبلي للعمال والنساء. وذلك ما آمله وأنتظره، وما سأسعى اليه بكل ما أوتيت من طاقة". ويلقى الضوء على مسألة علاقة إبسن بالاشتراكية من خلال حقيقة أن الاشتراكية والنسوية في القرن التاسع عشر كانا حليفين مألوفين. ورأى المفكرون الاشتراكيون الأبرز في ذلك الوقت، رجالاً ونساء، أن المساواة الجنسية الحقيقية تتطلب تغييرات أساسية في بنية المجتمع.

وكتبت إليانور ماركس، إبنة ماركس الصغرى، التي تعلمت النرويجية لتتمكن من ترجمة مسرحيات إبسن، الى هافيلوك إيليس، الطبيب وعالم النفس البريطاني والشخصية الفابية الشهيرة، في أواخر كانون الأول ١٨٨٥ تقول "أشعر أنه يجب علي القيام بشيء لجعل الناس يفهمون إبسننا بطريقة أوسع مما يفعلون". ولهذا وجهت دعوات الى "عدد قليل من الناس الجديرين بمشاهدة عرض قراءة نورا". وفي يوم ١٥ كانون الثاني عام ١٨٨٦، وفي شقتهما في غريت رسل ستريت بلندن، استضافت إليانور ماركس وزوجها ادوارد ايفلنغ واحداً من العروض (القراءات) الأولى في انكلترا لمسرحية إبسن (بيت الدمية). وأدت إليانور دور نورا بينما أدى ايفلنغ دور هيلمر. وكان برناردشو واحداً من أهم المدعوين، وقد لعب دور كروغشتاد أمام المسز ليندي، الذي لعبته ماي، إبنة ويليام موريس، الكاتب والاشتراكي البريطاني البارز. وتحولت الأمسية الى أمسية تبشر بـ "الابسنية"، ونقطة التقاء بين الماركسية والاشتراكية والفابية.

وكانت تلك المرة الأولى التي أدى فيها برناردشو دوراً مع إليانور وايفلنغ. وفي يوم ٢١ تشرين الثاني ١٨٨٤ كانت هناك "أمسية فنية" للموسيقى والقراءة والدراما في نيوميير هول بهدف جمع التبرعات لاتحاد المنظمات الاشتراكية الديمقراطية. وافتتح البرنامج بعزف ثنائي على البيانو لمندلسون أداه برناردشو وكاتلين إينا. وقرأ ايفلنغ قصيدة شيلي (رجال انكلترا). وكانت هناك فقرات وصفتها هيلين ديموث، التي كانت هناك، لفرديريك إنجلز، الذي لم يتسنَ له حضور الأمسية.

وفي ٣٠ كانون الثاني ١٨٨٥ ظهر برناردشو مرة أخرى مع إليانور وايفلنغ في أمسية مسرحية موسيقية أقامتها "المنظمة الاشتراكية" في لادبروك هول بحي نوتنغ هيل.

وتجدر الاشارة الى أن إليانور ماركس كتبت في أيام الاحتفال بعيد العمال العالمي عام ١٨٩١ الى صديقتها كارولين رادفورد تشكرها على مجموعتها الشعرية الأولى التي قالت عنها إنها "ستظل على الدوام شيئاً ثميناً". ثم أشارت الى إليزابيث

والنسوية الجنوب أفريقية البارزة، عن إعجابها العميق بإبسن. وفي رسالة لها الى هافيلوك إيليس في ٢٩ تموز ١٨٨٤ قالت "لقد سمعت جزءاً من مسرحية إبسن (الأشباح) ١٨٨١. وهي ما تزال في مسودتها. إنها واحدة من أعظم الأعمال التي لم نرَ مثيلها منذ زمن بعيد". غير أن مسرحيات إبسن واجهت مشاعر رعب من جانب عدد من نقاد المسرح في لندن. وظهرت مقالات تهاجم إبسن في "الديلي تلغراف" و"ايفننغ ستاندارد". ووصفت الأخيرة جمهور مسرحية (الأشباح)، التي عالجت موضوع الأمراض التناسلية وآثام الآباء الذين ينتقمون من أبنائهم، بأنهم "عشاق الشبق وهواة قلة الاحتشام التواقون الى إرضاء أذواقهم غير المشروعة بذريعة الفن". ولكن مقالات أخرى نشرت دفاعاً عن إبسن، واعتبر الناقد المسرحي البريطاني هارلي غرانفيل باركر أول إخراج لمسرحية (بيت الدمية) عام ١٨٨٩ "الحدث الأكثر دراماتيكية في العقد".

وكانت أوليف شرايبر قد أشارت في يومياتها في ٩ آذار ١٨٨٤ قائلة "أحب (نورا) إبسن". وكتبت الى إيليس تقول "هل قرأت هذه المسرحية الصغيرة التي تحمل اسم (نورا)؟ التي كتبها إبسن وترجمتها عن السويدية فرانسيس لورد. إنها عمل في غاية الروعة". وعادت الى الموضوع بعد أيام لتقول "في ما يتعلق بـ (نورا) أعتقد أن إبسن يرى الجانب الآخر من المسألة. ولكن في كتاب هو عمل فني وليس مجرد أطروحة فلسفية، ليس من الممكن دائماً أن يجسد المرء كل الجوانب".

وكان موقف إبسن السياسي ما يمكن أن نسميه اليوم غير ملتزم. لكنه عندما نشر مراسل صحيفة "الديلي كرونيكل" في برلين يوم ١٣ آب ١٨٩٠ مقابلة معه طعن فيها بآرائه، رد على ذلك في رسالة الى أتش. أل. براكشتاد، وهو صديق في لندن كتب الى الصحيفة مقتبساً من كلمات إبسن مترجمة: "لم أقل إنني لم أدرس المسألة الاشتراكية الديمقراطية. على العكس من ذلك، حاولت، باهتمام عظيم، وبقدر استطاعتي، أن أجعل من نفسي قريباً من النواحي المختلفة لهذه المسألة. ولكنني قلت بالفعل إنه لم يتسنَ لي الوقت لدراسة الأدب الشامل الذي عالج الجوانب الاشتراكية المختلفة. وعندما يشير المراسل الى قولي بأنني لم أنتم الى الحزب الاشتراكي الديمقراطي، تمنيت لو أنه لم يحذف ما أضفته وشددت عليه، وهو أنني لم أنتم وربما لن أنتمي الى أي حزب كان... كنتَ مندهشاً من أنني، أنا الذي جعلت أساساً من موضوع حياتي أن أصور شخصيات ومصائر الرجال، في نقاط معينة، ومن دون وعي أو قصد مباشر لعزو أي شيء من هذا النوع، توصلت الى النتيجة ذاتها التي توصل اليها الفلاسفة الأخلاقيون الاشتراكيون الديمقراطيون عبر البحث العلمي. وهذا الذي يعكس دهشتي، وقد أضيف، هنا، قناعتي، هو ما عبرت عنه للمراسل".

وتصور مسرحية (بيت الدمية) بطلة هي نورا التي تعاني من قيود العائلة الفكتورية وترغم على الصراع ضدها. وعلى خلاف هيدا غابلر، فانها تقف في نهاية المسرحية على عتبة حياة جديدة تتسم برفض الزوج والعائلة، وهي نهاية صادمة لمسرحية في القرن التاسع عشر بحيث أنه كانت هناك محاولة لاعادة كتابة النهاية. ففي قلب هذا المجتمع "المحترم" هناك سم يؤثر على جميع أفراده. وهذه الفكرة الرئيسة تتجلى في مسرحيات أخرى مثل (الأشباح) و(عدو الشعب). ١٨٨٢.

ويعتبر تفسير إليانور ماركس لمسرحية (بيت الدمية) واحداً من التحليلات النقدية الماركسية المبكرة لإبسن باعتباره رسول التغيير في نظام برجوازي متفجر. ولابد أنه يؤدي هنا دور نموذج لحجة نقدية، وإن كانت غير معصومة، سائدة في أوروبا ما بعد الحرب، ولكنها لم تتابَع بشكل نشيط في النقد الانجليزي. ولكونها أكثر ارتباطاً بالمقاربات المعاصرة تعتبر إليانور ماركس الأولى من بين ناقدات إبسن النسويات، وسلفاً لحركة كسبت قوة في سبعينات القرن الماضي من خلال صورة الكاتبة والنسوية البريطانية البارزة كيت مليت عن نورا باعتبارها انبعاثاً حقيقياً للثورة من أجل تحرير النساء. ولكن على خلاف النسويات البرجوازيات اللواتي يجادلن بأن مأزق نورا قد يمكن حله عبر المساواة في الجنس حيث النساء سيحققن المساواة السياسية والاقتصادية والاجتماعية مع الرجال، وعلى خلاف النسويات الأكثر راديكالية اللواتي يربطن المشكلة بالصراع الأبدي بين قوى الرجال والنساء، أكدت نسوية إليانور ماركس الاشتراكية على أن الصراع يستند بالأساس الى الطبقة وليس الجندر (التمايز الجنسي)، وأن مصالح الطوائف يجب أن تحل نفسها في العمل الثوري الأكبر. إنها حجة تبقى بقوة أكبر في عمل النسويات الاشتراكيات المعاصرات.

وكان الاشتراكيون الأوائل متحمسين لإبسن. وكان تأثيره على ذلك الجيل من الكتاب عميقاً، ولكن لديه الكثير لقوله للناس الذين يرتابون في المجتمع اليوم. فبعد ازدهار حركة تحرير النساء أواخر ستينيات القرن الماضي أدى تماثل إبسن مع النساء المضطهدات الى اهتمام متجدد. فقد ظهرت نسختان من فيلم (بيت الدمية) في أوائل السبعينيات. وكان أحدهما من بطولة جين فوندا، التي أبدعت في اداء دور المتمردة نورا في النهاية، ولكنها لم تكن مقنعة في الواقع في أدائها دور نورا المضطهدة في معظم فصول المسرحية.

وقد شاهد الناس في مختلف أنحاء العالم نسخاً كثيرة من مسرحيات إبسن على المسرح، أدتها ممثلات هن أنفسهن مجسدات تجربة مسرحية عظيمة. ولكن بالنسبة لنا فإن المأثرة العظمى تتمثل في أن إبسن، على الرغم من كونه رجلاً، يعبر عن غضب النساء عبر الأجيال. ولعل الرجل المسرحي الآخر الذي فعل هذا هو برتولت بريخت. وبالتالي فان إبسن وبريخت يظهران مآسي الرأسمالية عبر إضاءة الظلم الذي تسببه للنساء، وبالتالي يساعداننا في فهم العالم من أجل تغييره.

عن كتاب يعده الناقد رضا الظاهر عن ابسن

هنريك إبسن.. الأب الشرعي للحداثة في المسرح المعاصر

سعدي عبد الكريم

إن مكونات المعرفة التجريبية، هي جل الركائز والدعائم الفكرية والعلمية والفلسفية التي قامت عليها الحضارة الغربية، وهي بالتالي التي أدت إلى انبثاق وتطور اهم النظريات التجاربية العلمية التطبيقية، وازدياد حجوم التواتر المجدي والنفعي الكلي في حقول الاختراعات والاكتشافات الكبيرة، التي ما زالت تنعش الحيثيات اليومية المعاشة في رحم الجدوى الانسانية بالكلية، والتي ما زالت تتعاقب وفق تأسيساتها التنظيرية المتواترة، في تجديد وتنشيط منظومة العقل البشري، وهي المصدر المهم والملهم للعديد من الباحثيين والمنظرين المجددين، الحداثويين، ويبدو من خلال استقراء سريع للواقع الغربي، ووفق التطور التصنيفي الموثق في علومة وثقافاته وفلسفاته المختلفة، انه لم يصل الى هذا النوع من المعرفة الا بعد مخاضات عسيرة، على كافة الاصعدة والمستويات، الاجتماعية، والعلمية، والثقافية، والفلسفية، ومن الجدير بالاشارة اليه هنا، ان من أوائل الذين اسسوا ركائز ودعائم هذا النوع الجديد من المعرفة هو (فرانسيس بيكون (Francis Bacon)) ١٥٦١ - ١٦٢٦ الذي صاغ وأسس المواطن الاصيلة العامة لطروحات فلسفته الفكرية في نهاية القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر، اي في تلك الفترة الخطرة من التحولات التروطراقية والفكرية والفلسفية القلقة التي شهدتها الساحة الاجتماعية والسياسية الاوروبية، في رحم عصر انتعشت فيه فلسفة الشك عند (رينيه ديكارت) (René Descartes) (١٥٩٦ - ١٦٥٠) الذي كان يعرف أيضا بـ(بكارتيسيوس) (Cartesius) الفيلسوف الفرنسي، الرياضاتي، الذي يعتبر ايضا من مؤسسي الفلسفة الحديثة ومؤسس الرياضيات الحديثة، من أوائل الذين مجدوا العقل، ونادوا بتأييد الاتجاه العقلي، حتى اطلق عليه (ابو الفلسفة الحديثة) وقد نادت الفلسفة الديكارتية بالحق الذي برهنت عليه في وضوح الذهن ونوازع بداهيته الاصلية، ومجّدت العقل ايما تمجيد واعتبرته سيد المؤسسين للظواهر الفلسفية ومفسرها المنتج، وفي معرض حديث ديكارت عن العقل يؤكد قائلاً:

× العقل هو أحسن الأشياء توزعاً بين الناس إذ يعتقد كل فرد أنه أوتي منه الكفاية حتى الذين لا يسهل عليهم أن يقتنعوا بحظهم من شيء غيره، ليس من عادتهم الرغبة في الزيادة على ما لديهم منه × (١).

وربما سياخذنا هذا الشكل من الطروح العقلية الغربية لاستنباط واستخلاص ما يفكر به العقل العربي على مستوى ميدان ذات الفلسفة في النزعة المظاهرية في تمجيد العقل وبداهته واستظهار قيم الشك لاثبات الحقائق الفوقية على اتفاقها الاصيل الناجز الغير قابل للتاويل، او المساس بقدسية الذات العليا، حيث يصرح الامام الغزالي في مدونته (المنقذ من الضلال) قائلا:

لقد كان التعطش إلى درك حقائق الأمور دأبي وديدني من أول أمري وريعان عمري، غزيرة وفطرة من الله (٢).

وهنا عليّ التأكيد، بان الذهاب الى مستوى هذا الاستدلال العميق في الرؤية الاستنباطية المبنية للحقائق، وفق قواعد فلسفية حاضرة جادة، انما يدل دلالة واضحة على ان العقل العربي الفلسفي يرتاد فكرة ادراك الحقائق المجردة الناتجة عن خصائص المنتج الاشيائي، والانساني المستتر الباطني، او الظاهراتي العام، عبر تفكيكها واعادة ترميمها ، وانشاء النص المُنجز عبرها، ومن ثم اعتبار العقل مصدرا من مصادر الاستنتاج وجوهر الاستنباط، والمجس الانموذجي لادراك غرائز الفطرة والسلوكيات الفردية والجمعية الابتدائية للحقيقية المستقرئة.

وفيما اذا انتقلنا الى جوهر التطور الحاصل على مستوى العلوم الفلكية ونهضة الاكتشافات الكبرى في اوروبا، والتي تحققت على يد العالم الايطالي (غاليليو غاليليه)، بإعادة إحياء معرفة حقائق الشكوك الكبرى، بذات عصر الإصلاح الديني والذي تحدى فيه السلطات المعرفية والدينية التقليدية، الذي كما هو معروف آل مصيره الى ما آل اليه على يد رجال الكنيسة، والى جانب الانفصال الروحي والديني في انكلترا عن الكنيسة الاصيلة في روما، وما تبع ذلك من متغييرات اجتماعية، ودينية، واقتصادية، وسياسية، حيث كانت أوروبا في حاجة الى رؤية وتبيان أطر جديدة، تساعدها على مواجهة جل هذه التحولات وعلى كافة الاصعدة، والتي نشأ عنها ذلك التطور الصناعي الهائل في ابتكار آلة الطباعة، والبوصلة، واستخدام البارود كسلاح لمواجة التحديات، ومن جانب اخر فقد مكنت الطباعة الناس البسطاء (العامة)، من غير طبقات النبلاء وحاشية البلاط ورجالات الاديرة والرهبان، من الاطلاع على المستجدات الفكرية والعلمية والفلسفية، من خلال قراءة مجمل التصانيف من الاصدارات الجديدة للكتب، كما مكنت البوصلة الملاحين من اكتشاف العالم والوصول الى فضاء عالم آخر جديد، ومنظومة اخرى من الثقافات والشعائر الانسانية المختلفة.

ورغم ذلك ظلت الفلسفة كما هي تدور في فلك ارسطو والثوابت التي كان قد قررها (المدرسيين)، الذين اصطلح على تسميتهم بالمفكرين والفلاسفة (الكلاسيكيين).

وعند عودتنا الى الرواد الاوائل الذين إنتبهوا إلى غياب جدوى المنطق الأرسطي الذي يعتمد على القياس، نجد ان الفيلسوف الانكليزي (فرانسيس بيكون (Francis Bacon) رجل الدولة، والفيلسوف المعروف بقيادته للثورة العلمية عن طريق فلسفته الجديدة، التي يؤكد فيها على مبدأين اصليين هما:

١- الملاحظة.

٢- التجريب.

حيث اعْتُبرَ (بيكون) من اوائل المنظرين لحركة التنوير الاوروبية التي شهد فيها القرن السابع عشر تغييرات مهمة، في طريقة التفكير والتناول والبحث، جعلته بمثابة ثورة، الا أنها لم تكن بالغة الأثر وذلك راجع بالتاكيد الى جملة من الضغوط المستفحلة القوية المستحدثة التي أثرت على بناء الفكر وتلاحمه، وقد جاءت تلك الضغوط من اتجاهات عدة أهمها الأفكار العلمية التي فجرها عصر النهضة على يد كل من (غاليليو) في اثباته العلمي لكروية الارض، والتي على ضوئها انتعش عصر الاكتشافات الكبرى الما ورائية، التي سخرت منه الكنيسة في حينها واعدمته، و (نيوتن) صاحب الاحداثية العظمى (الجاذبية) وما لحق بهذا الاكتشاف الثر من تاسيسات علمية خارقة وفتحت ملاحق وابواب علمية عديدة، في اكتساح الفضاء فيما بعد..

وهذا الاستعراض الاستهلالي التاريخي الموجز السريع في دراسة مبحث اصل الحداثة على يد رائد الحداثة (فرانسيس بيكون) سيأخذنا بالضرورة لاسقاط موضوعة بحثنا هذا ضمن سياق عنوانها الدراسي والبحثي، فمن الملفت لنظر الباحث والمهتم والمعني باصل الحداثة في ادب المسرح بالعموم، وتاريخ المسرح بالخصوص، بانه قد يكتشف بوقت غير مبكر، بإن هناك حيزا كبيرا من التغييب، والاغفال، بل وحتى التقصير التاريخي القصدي، الذي مارسه الترتيب التقويمي الزمني، او على صعيد السياق البيلوغرافي التوثيقي، او ربما حتى على مستوى الحركة النقدية المسرحية والادبية بالعموم، إزاء الشاعر والكاتب المسرحي النرويجي المبدع الكبير (هنريك ابسن) (ibsen henrik) (١٨٢٨ - ١٩٠٦) الذي عُدَ بحق سيد وشيخ الحداثة في المسرح العالمي، وهذا الاجحاف جاء مبكرا بالرغم من ان اعماله المسرحية المدونة قد تناولها العديد من المخرجين الكبار، وتم اخضاعها لفرضية العرض المسرحي، ضمن الموضوعية المنهجية التراتبية، ابتداءً من الاستقراء الابتدائي، ومرورا بالنقد التحليلي، ومن ثم لاحالتها لمنصة التفسير، والتاويل، والاستنباط المدارسي والاسلوبي، ووفق الخريطة المسرحية التنظيرية العربية والعالمية، وانتهاءً بالمحفل السمعبصري للمتخيل الصوري المرئي الجمالي للعرض المسرحي.

وربما ما يعزز هذا الايراد الذي ذهبنا اليه، ما دونته (توريل موي) في كتابها النقدي المثير للجدل والمقروء على مستوى النخبة الوعيوية الاكاديمية المتخصصة المعنية بالحركة المسرحية، بجل تصانيفها المهمة الغنية، كتاب موي الموسوم (هنريك ابسن ومولد الحداثة) الصادر مؤخرا عن جامعة أكسفورد حيث تؤكد فيه:

كان (ابسن) الكاتب المسرحي الأكثر اهمية بعد شكسبير، كما وتشير ايضا، الى انه قد حضى باهتمام نقدي ضئيل لا يتناسب وأهميته المهارية الإبداعية، بشكل يثير الاستغراب وذلك من قبل المنظرين للحداثة وما بعد الحداثة، وعلى ضوء ملاحظة موي الحاذقة النقدية التحليلية الثاقبة تلك، ساحاول من خلال هذا البحث تسليط الضوء على جملة من التفاصيل داخل الرحلة الفنية المضنية لـ(هنريك ابسن) استهلالا من بواكير اعماله الشعرية والنصية المسرحية ومرورا بهجرته المبكرة داخل وطنه وخارجه، وانتهاءا بمحاولة استقراء سريعة لمجمل اعماله وتاثيرها على الحركة المسرحية العالمية بالعموم، والاثبات العلمي الناجع لفرضية ان (ابسن) كان يستحق لقب شيخ الحداثيين في ادب المسرح.

ومن اجل الولوج لباحة ابسن المسرحية الخصبة الواسعة عليّ ان أؤسس ابتداءا لمدخل تراتبي زمني، كي استطيع بالاجمال ان الملم ولو بملامح واجهية سريعة، او الاحاطة التقريرية والامساك بتلابيب الحالة الاستقرائية الموضوعية لمسيرة هذا الكاتب المسرحي العظيم، وربما سيكون

المدخل من وجهة غرائبية بعض الشيء، حيث ان من غير المتداول والمعروف نسبيا لدى الكثير من المعنيين والمهتمين بادب المسرح بان (هنريك ابسن) (ibsen henrik) قبل ان يكون كاتبا مسرحيا عبقريا لامعا وصاحب امتياز في تثوير مواطن الحبكة المسرحية الجديدة وصياغة خطاب ادبي مسرحي ملهم وجديد، اطلق علية (الواقعية الاجتماعية) او (الدراما النفسية) انه كان شاعرا مجيدا حيث اصدر عام (١٨٧١م) مجموعة شعرية رائعة، وكان ملتزما ايما التزام بثوابت ترسيخ المفاهيم والقيم المجتمعية الناهضة، حيث كابد الاهوال، من اجل ان يصل الى هذه الشهرة العالمية الواسعة ليصبح في مصاف الكتاب المسرحيين الكبار امثال (وليم شكسبير) على الاقل من حيث تناول مسرحياته نصا، ونقدا، وتفسيرا، وعرضا او ربما الاختلاف علية بين معارض لطروحاته الفكرية، وبين مغال في مناصرته، بقياس المنتج النصي المدون الثر، ومن ثم المنتج العرضي الخصب من نتاج مسرحياته عالميا، وايضا من ناحية عمق افكاره الانسانية النبيلة، ومن المفارق ان (ابسن) قد عرف الغربة مبكرا فقد سافر وهو ابن السادسة والثلاثين الى بريطانيا، والمانيا، ولكن المفارقة الاكثر ايلاما، انه لم يعد البتة الى وطنه الاصيل (النرويج) الا عندما بلغ الثالثة والستين من عمره ليقضي ما تبقى من ايام عمره المترعة بالمنجز المسرحي الابداعي، حيث وافاه الاجل وهو ما زال مترعا بسمو الكتابة في مدينة (كرستينا) عن عمر يناهز الثمانية والسبعين عاما، حافلة بالرقي والاخصاب المسرحي.

هو هنريك يوهان ابسن (henrik johan ibsen) ٢٠/ آذار ١٨٢٨ – ٢٣ ايار ١٩٠٦، شاعر نرويجي الاصل أُعدَ من أعظم كتاب الدراما المسرحية واعتبَره النقاد المسرحيون، والمهتمون والمتتبعون الاكاديميون (ابو الدراما الحديثة) وذلك للاثر الكبير الذي احدثه في عموم فن المسرح شكلا ومضمونا، وتناولا، فقد استطاع ان يهضم الاساليب الكتابية المسرحية السالفة وبخاصة في ما يتعلق في بناء المسرحية الفائقة الجودة في الصناعة الحرفية والاسلوبية، والتي ارتبطت ايما ارتباط باعمال الكاتب المسرحي الكبير الفرنسي (يوجين سكريب) (yugen Scribe) رائد المسرحية القوية والجيدة الحبك، من حيث الاحتفاظ، والتاكيد على تمتين عنصري:

١- التشويق.

٢- والمفاجأة.

كما وتعكس كتابات (ابسن) المسرحية مدى تاثره المباشر في صياغته للمسرحية الواقعية الاجتماعية العالية الجودة، والمتانة التاسيسية في صنع وصياغة الحبكة، وانتخاب الموضوعات الاجتماعية الباعثة على الجدل، في اسقاطها المباشر على ارضية الواقع الاجتماعي اليومي المعاش بالكاتب الألماني (فردريك شيلر) ((Friedrich Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) وبخاصة في احداث المسرحيات التي تدور ملامح جذورها الثيمية في اجواء الكفاح الانثوي الناتج عن مخاض نضالي بحت، واللمسات الشعرية الراقية، وان اختلفت طرائق التناول الحكائي والمعالجاتي بين الاثنين، ولكنهما اتفقا بالاجمال في طريقة الدفاع عن المشاغل التي تهم المجتمع برمته، والمرأة بالخصوص، والخلاص الى التاثير المباشر على المتلقي، ومن هذه المسرحيات (الشيليرية) التي اتسمت بالقرب الشديد من ملامح مسرحيات (هنريك ابسن) مسرحية (حب ودسيسة) ومسرحية (اللصوص) ومسرحية (فيلهلم تل) ومسرحية (ماريا ستيوارت) ومسرحية (مؤامرة فيسكو في جنوى).

اما في ما يخص عملية المقاربة الدرامية، والمتانة في الحبكة الدرامية الاجتماعية في تأثر (هنريك ابسن) بأدب وشاعرية وصياغة النص المسرحي لـ(فردريك شلير) فيبدو ان المثال الاقرب لذلك الاسقاط، هي المسرحية التي اعتبرت من اهم التراجيديات المأساوية الناهضة في صياغة حبكتها الدرامية، ومتانة قيمتها التفاعلية في التناول، ومثلوجيتها ومرجعيتها، وبكونها مكتوبة بلغة متقنة عالية اخاذة، وبقوام انثوي موقفي صارم شجاع، بذات اللحظة التي يتزاوج فيها الشعر الرومانسي مع ثبات الموقف ذي التجذير الانثوي، والتي كان قد كتبها الشاعر والكاتب المسرحي (فردريش شيلر) عام ١٨٠١، تحت مسمى (عذراء أورليانز) والتي كان قد اقتبس حكايتها عن قصة الفرنسية (جان دارك) التي تم بيعها إلى الإنكليز بعد أن الصقوا بها تهمة السحر والشعوذة وقُدمت إلى المحكمة الكنيسية، واعتبرت ملحدة ومرتدة، وهو ما ترتب عليه حرقها حية في عام ١٤٣١، وبعد تسعة عشر عاما على حرقها وتحديدا في عام ١٤٥٠ أقيمت محكمة لتبرئتها وتكريمها، وبعد مرور اكثر من اربعة قرون ونيف، وتحديدا في عام ١٩٠٩ جرى تقديرها وتبجيلها كفتاة مسيحية ، ولقبت (جان داراك) بـ(القديسة).

وظلت على الدوام (جان دارك) مصدرا مهما ومهما لاستلهام فكرة البطلة الانثوية، ومبعث الهام للكثير من المبدعين، وخرجت للنور العديد من الأعمال الأدبية التي تحكي قصتها.

كان الألماني (فردريش شيلر) من أكثر الذين عرفوا كيف ينصفون البطلة الفرنسية من دون أن تفوته ، بين الحين والآخر بعض سهام النقد اللاذع من بعض الاقلام النقدية، و(عذراء اورليانز) هي الاخرى نصا مسرحيا مكتنزا، كانت وما زالت، مصدر إلهام واكبار وتقديس بكونها محط تبجيل للشعب الفرنسي كله، ومدعاة للحزن والاسى بمصيرها البائس التي آلت اليه على ايدي الإنكليز، ولكن (دارك) لم تنل عند الاوربيون بالعموم وبخاصة الإنكليز والألمان منهم، الحظوة الفائقة ذاتها التي نالتها من لدن الفرنسيين، فهي لدى الفرنسيين اشبه ما تكون قديسة أما عند الطرف الاخر، فانها تزاوج ما بين الجنون والتعصب والمغامرة والشطح الفكري والمغالاة والشعوذة والسحر.

حتى عندما تناولها الالماني (برتولد بريشت) بنص مسرحيته التي تدور أحداثها في العصور الحديثة ووصف بطلة المسرحية بالمهيمنة على المسالخ، لم يكن تقديره لها بالمرة تقديرا شفيفا.

ويمكن القول بان (برنارد شو) هو الآخر ايضا لم ينصف (دارك) فقد سخر منها بشكل لاذع.

وبالاجمال فقد كان الألماني (فردريش شيلر) هو الاكثر انصافا لهذه البطلة التاريخية الفرنسية، بالرغم من انه لم يتخلص البتة كما اسلفنا من طروحات النقاد اللاذعة بحقه.

ومن هنا يجيء ذلك التاثر الواضح من قبل (ابسن) بـ(شيلر) لانهما اهتما بذات القدر بالقضايا والمحاور الاجتماعية الواقعية وكتبوا الدراما الانثوية، فقد استطاع ابسن من صياغة نصوص مسرحياته الحديثة، من استلهام جل العناصر الابداعية المرتكزة على الفهم التراتبي البنائي، لاخصاب التوافر العضوي الدرامي، من (سوفوكلس) في القرن الخامس ق.م الى (سكريب) في القرن التاسع عشر، ولكنه مع استلهامه وفهمه العميق لتلك الاطاريح المسرحية الفنية التي سبقته فقد خلق لنفسه اسلوبا دراميا متميزا خاصا ومتفردا عرف بـ(المنهج الانقلابي) (Retrospective Method).

ويتبنى هذا المنهج في مواطن تراتبياته الاجتماعية الاصيلة وجوهر صيرورته الواقعية، في ان يبدأ الخطاب المسرحي (النص) المدون، بموقف ابتدائي استهلالي في ابان اللحظة المتقدة في خاصرة الزمكانية الآنية الحاضرة، لتتوالى الاحداث المتراتبة مستحضرا اياها من جلابيب الماضي، ومن ثم العودة لنسج النهاية المأساوية لابطال نصوصه المسرحية، ومن الجدير بالذكر ان ما يميز (ابسن) عن اقرانه ومعاصريه من كتاب الدراما، هو انحيازه البائن وانعطافه الواضح صوب الواقعية المحضة، والذي اعطى لاعماله المسرحية قيمة مضافة لقيمة المضامين الاجتماعية الجديدة، حتى اصبحت باحة المسرح في عصره اكثر من (حضور ترفيهي) ومشاهدة بصرية ممتعة لـ(فرجة عاطفية) مغرية ومثالية او حتى جسدية، والتي لا تخلو من مثالب، لتنحو بالمسرح الحديث لمناحي ليست من مهامه الاصيلة في عملية التغيير المجتمعي الذي كان يعتقده، بل راح منتشيا يعرض الحقائق، كما هي، بل بتوقيعاتها على ارضية الواقع، والاهم من ذلك انه استطاع ان يحيل المسرح الى باحة يمكن من خلالها اكتشاف الحقيقة الواقعية الاجتماعية المرة، في دواخل الذات البشرية المنعسكة على جملة احداث الواقع المعاش، بل كانت الصالة المسرحية مكانا تعرض علية الوقائع الخطيرة والمفاجئة، التي كان يعاني منها الجسد المجتمعي الاوروبي، بالرغم من ان مدوناته النصية المسرحية لم تخل من طروحات انسانية وفكرية مهمة وعميقة، حيث تعرض (ابسن) وبدقة اسلوبية خارقة وبلغة شعرية فائقة لقضية ماهية الحقيقة، والفرق بين الحقيقة، والواقع، والصراع ما بين:

١- الواقعي.

٢- المثالي.

وهذا يتضح جليا عبر الاستعراض الدايلوجي والتوقيعي بين سلوكيات معظم شخصياته داخل المنظومة الفنية للنص المسرحي، وبين ابطاله، كما جاء في مسرحية (براند) (Brand) (١٨٦٦) في عرض القيمة الجوهرية الاساسية المثالية.

× (إما ان تحصل على كل شيء، او لا شيء)

عودة "بير غونت" إلى خشـبة المسرح بعد غياب طويل

قدم مسرح "لينكوم" بموسكو الذي يعتبر من مسارح الطليعة في روسيا رائعة الكاتب النرويجي هنريك ابسن "بير غونت" بعد غياب عقود طوال من السنين عن خشبة المسرح الروسي. وقدمت خلال الفترة السابقة في المسارح الروسية مسرحياته الأخرى مثل "بيت الدمية" و"الاشباح" و"البطة البرية" وغيرها ذات المواضيع الاجتماعية والانسانية الجريئة. لكن "بير غونت" تختلف عنها تماما واعتبرها النقاد بداية التيار الوجودي في المسرح حيث تعكس الصراع بين الواقع والمثال الذي يصبو اليه بطل المسرحية بير غونت الذي غادر وطنه للبحث عن الحقيقة وهدف الحياة.

عبد الله حبه

وقد كتب ابسن هذه المسرحية ذات الطابع الفولكلوري والرومانسي في عام ١٩٦٧ في اثناء وجوده مع عائلته في ايطاليا واعتبرت آنذاك شيئا غريبا على المسرح الذي سيطر عليه الاتجاه الميلودرامي او الكوميديا المبتذلة لتسلية الجمهور. وقوبلت بهجمات النقاد والاوساط الثقافية ووصفها هانز كريستيان اندرسن صاحب الحكايات المعروفة بأنها خالية من المغزى.وبمرور الزمن تغير الموقف من المسرحية واعتبرت البطلة سولفيج رمزا للأمومة والمرأة الوفية التي انتظرت حبيبها طويلا. وما ساعد على زيادة الاهتمام بهذه المسرحية ان المؤلف الموسيقي النرويجي الشهير ادوارد جريج كتب بطلب من ابسن الموسيقى من اجل عرض المسرحية، وفي ما بعد صارت المسرحية تقدم بشكل اوبرالي. وعرضت في عام ٢٠٠٦ عند نصب ابي الهول في الجيزة بمناسبة الذكرى المئوية لمولد الكاتب. وحضرت العرض ملكة النرويج.

أما في روسيا فقد قدمت في عام ١٩١٢ على خشبة مسرح موسكو الفني بإشراف فلاديمير نيميروفتش دانشينكو أحد مؤسسي هذا المسرح الى جانب قسطنطين ستانيسلافسكي، بالرغم من عدم تحمس الاخير لها. وقام بتصميم الديكور للعرض الفنان الكبير نيقولاي ريريخ. ولم تقدم المسرحية مرة اخرى إلاّ في جمهوريات البلطيق ومرة واحدة في لينينغراد(بطرسبورغ حاليا) في مسرح بوشكين الدارامي في عام ١٩٨٠. وتعتبر "بير غونت" من المسرحيات الخالدة مثل "هاملت" شكسبير التي يقدم كل جيل تفسيره لها. علما ان اخراجها للمسرح يقترن بصعوبات كبيرة اولها الحفاظ على الصبغة الفولكلورية والعالمية في آن واحد لهذه المسرحية وكشف الافكار الدفينة فيها.

واليوم عمد مارك زاخاروف كبير مخرجي مسرح "لينكوم" بموسكو الى تقديم العرض المسرحي بشكل مبتكر معاً مع مخرج الباليه اوليج جلوشكوف. وكان العرض مزيجا من الرقص والغناء والموسيقى والاداء الدارمي. ونجد الممثلين بأزيائهم الوطنية النرويجية يرقصون ويغنون ويقومون بألعاب بهلوانية على هياكل الديكور المبتكر الذي يتألف من مكعب دوار تفتح فيها الابواب والنوافذ. ومما يكسب العرض قيمة كبيرة ان جميع الممثلين من الشباب الذين أفلحوا في خلق جو احتفالي تقدم خلاله افكار المؤلف عبر احداث المسرحية التي تجري في وادي غودبران في النرويج والجبال المحيطة وعلى ساحل البحر في المغرب وفي مستشفى المجانين في القاهرة، ومن ثم في البحر وبعدها يعود البطل ثانية الى النرويج. وتجري الأحداث كافة منذ ان يهرب من قريته بعد اختطاف البطل لعروس رجل آخر، ثم تركها ليجوب الآفاق ويلتقي ثلاث راعيات متعطشات الى الحب: المرأة ذات الرداء الاخضر وابنة الجد دوفر التي اراد ان يتزوجها والمرأة القبيحة المنظر بييغن. وعاش بير بعيدا عن وطنه عدة اعوام ومارس مختلف المهن منها: الاحتيال في ميناء في المغرب والتجول في الصحراء والوقوف عند ابي الهول وتولي زعامة احدى القبائل البدوية حتى تتويجه إمبراطوراً في مستشفى المجانين. ولدى ركوبه البحر تحطمت السفينة ونجا من الموت بإعجوبة. ويلقى في ما بعد بائع الازرار الذي اراد صهره مع أشياء اخرى لمعرفة متى كان بير غونت على حقيقته.

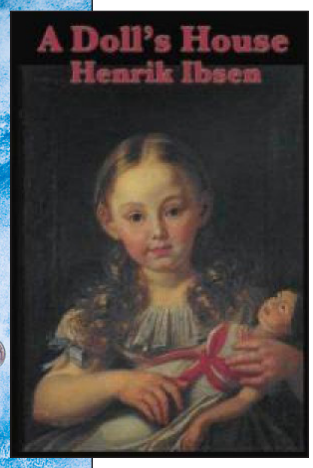
وقال المخرج زخاروف عن بطل مسرحيته: "لقد كتب البعض عن هذا البطل انه يحمل افكار الوسطية. لكن هذا تفسير سطحي لا يليق بالبطل – المعجزة والفذ وفي الوقت نفسه العادي وحتى المألوف لدينا الذي ابدعه قلم ابسن. وتكمن في بير غونت ليست الحماقات فقط، وهو لا يحيا بالتداعيات الفلوكلورية فقط، بل توجد فيه الجرأة والجسارة، والفظاظة والاستكانة الوديعة في آن واحد. لقد قدم ابسن الى العالم إنساناً يشبه بطل تشيخوف الذي يصعب جدا تحديد – من هو. وعندما بدأت حياتي كمخرج ثمنت وتغنيت بـ" الانسان البسيط". أما الآن فيبدو لي اننا جميعا تقريبا نعيش معاً مع دوستويفسكي وبلاتونوف وبولجاكوف وغيرهم من عظام الكتاب المتنبئين الذين ادركوا الحقيقة او اقتربوا منها وهي انه يوجد حولنا اناس غير بسطاء جدا حتى لو تظاهروا بأنهم اذلاء لا ارادة لهم اوكائنات بدائية او وحوش غريبة الخلقة".

ويعتقد الفيلسوف الروسي نيقولاي بيرديايف" ان "بير غونت" هذا الابداع العظيم لأبسن لم يحظ بعد بالتقييم الكافي. فان موضوعا عالميا ألبس ثوب حكاية شعبية نرويجية. ويمكن ان نقارن "بير غونت" من حيث الأهمية بـ"فاوست" لغوته. إنها مأساة عالمية تجسد الفردية وشخصية فرد. وانا لا أعرف عملاً آخر في الادب العالمي تصور فيه بهذا الشكل الفردية وشخصية الفرد... ولعل اقوى شخصية في "بير غونت" هي شخصية سولفيج التي تجسد إخلاص المرأة وتضحياتها من اجل الحب. فقد بقيت سولفيج طوال حياتها وفية لبير وانتظرته طوال حياتها وبقي محفوظا في قلبها. وعندما حلت ساعة الموت وجد بير الذي فقد شخصيته الملاذ له فقط في قلب سولفيج التي نسيها، وفي حبها وإخلاصها... ان سولفيج هي في الوقت نفسه الأم الحنون وآخر ملاذ للأنسان الضائع والمحكوم عليه بالهلاك".

ويعتبر عرض "بيرغونت" في مسرح "لينكوم" من ابرز العروض في الموسم المسرحي الحالي بموسكو. وجمع بين الواقعية والشرطية في الاداء والموسيقى والغناء الفولكلوري، وأصبحت المأساة.. مأساة بير غونت ذات طابع يلفه السحر والغموض وحيرة البطل بين الحقيقة والواقع، مما أثار دهشة وإعجاب الجمهور!.

المرأة والدلالات الاجتماعية في مسرح هنريك إبسن

عصمان فارس



ظهر ابسن ليقود المسرح الى طريق الحداثة يختلف اسلوبه عما كان قبله من كتاب بعد ان عرف أثار التقدم العلمي ودراسة المجتمع الصناعي بكل تناقضاته، وماكانت نورا تجرأ ان تضرب الباب وتخرج الى الشارع الا رسالة الثورة الابسنية في الشارع الاوروبي والذكوري. يعتبر هنريك أبسن ابا للمسرح الحديث وينحاز جليا في مسرحياته وسيرته العملية الى دراسة واقع الحياة المعاصرة وله تأثير مباشر في الدراما العالمية خصوصا في مسرحياته: اعمدة المجتمع، بيت الدمية، الاشباح، ومسرحية عدو الشعب، وهذه المسرحيات جمع ابسن فيها البناء الدرامي والجرأة على اختيار الموضوع. وفي مسرحية بيت الدمية اظهر موقع الحقيقة والزيف في الزواج. يمتاز ابسن انه شاعر حتى في كتاباته النثرية والشحنة المتسمة بالخيال التي تضيفها هذه الحقيقة على اعماله والتي تجعله مفعما بالحيوية اليوم ونحن بصدد تحليل مسرحية بيت الدمية والتي ركز الكاتب فيها وتشديده على الحيوية الانسانية في شخصية الزوجة نورا والتي يجب ان لا تقمع من قبل اراء المجتمع التقليدي. ان مسرحية بيت الدمية هي النسخة النرويجية لموضوع كبير في اوروبا كلها في القرن التاسع عشر الا وهو الأم والمرأة في عالم يهيمن الرجل عليه. ونجاح مسرحية بيت الدمية هو نجاح كاتب وهذا النجاح يعتمد في استخدام ابسن لاسلوب شخصي في النثر كان تصورا طبيعيا لامكانيات لغته الخاصة. وكانت مسرحية بيت الدمية في نظر معاصريه عملا عظيما لأنها عالجت بشكل واقعي مسائل ذات اهمية شخصية للمتلقي واليوم تبقى هذه المسرحية عملا مؤثرا لانها تعالج مشكلة انسانية. يمتاز ابسن انه كان ثائرا في المسرح والزعيم السياسي المحرض وظهر هذا جليا في ذلك النبض في مسرحياته والتي بلغت ٣٢ مسرحية البطل في مسرحياته يعاني من تسلط التقاليد والعادات، وما مسرحية الاشباح بكل نوافذها وابوابها المفتوحة والمغلقة عبارة عن دار مويوء يسكنه الاشباح، وهل تستطيع السيدة الفنج ان تعطي السم لابنها وموته بطريقة القتل الرحيم، ونورا هل تجد المكان المناسب بعد تركها الاطفال؟ المرأة تبحث عن الحرية الفردية لان الحرية تساعد على التقدم والتحضر. ان الدلالات الاجتماعية في بيت الدمية والحتمية البيولوجية في مسرحية الاشباح والبطلة البرية ولاجدال ان ابسن كانت تراوده مخاوف من عصره ولكنه اهتم وركز على الصراع الروحي والذي ينبع من شخصيات حيوية مثل براند،ونورا. صراع يمنح القوة ويجلب الدمار والضياع الى اقرب المقربين اليهم بسبب السطوة وحب الذات وجعل مجموعة من البشر مجرد فريسة الى الاخرين وبيد القدر كفريسة اوزفالد تنخر به فيروسات مرض عضال. وكذلك معالجة الدكتور وانجل والعلاج النفسي لما تعانيه زوجته من مرض عصبي. اذا اردنا حقيقة ان نفهم هنريك ابسن انه كان شاعراً لذلك كان يري وهو القائل "من يريد ان يعرفني عليه ان يعرف بلدي النرويج." فشخصية براند هي نسخة من شخصيتي عندما اكون في احسن الاحوال".ويلعب العامل الوراثي في توسيع وتأزيم عقدة الاطفال الضحايا ...اولف، واولاف، اوزفالد.

ابسن انتقد الحياة الاجتماعية من وجهة النظر الاخلاقية والنفسية، وتأثر بنظرية قانون الوراثة وعالج هذا الموضوع في مسرحية الاشباح وكذلك في مسرحية بيت الدمية وشخصية رانك. البطل في مسرح ابسن تبدأ مأساته عندما يخترق التقاليد المتوارثة ويثور عليها، والموت ليس فاجعة عند ابسن بموت البطل كما في المسرح التراجيدي اليوناني، وسعي ابسن بالبطل نحو الموت كما في مسرحية بيت آل روزمرز وانتحار ربيكا لفقدانها الامل وعقدة الانتظار. اما شخصية هيدا جابلر وقصة زواجها الفاشل من رجل لا تحبه اصلاً، امرأة تكره الاطفال وتتضايق من كلمة الحب. اما صديقتها مسز ثيا ترغب بالحرية لكن الزواج كبلها ولذلك هجرت زوجها.

ابسن وقضية المرأة

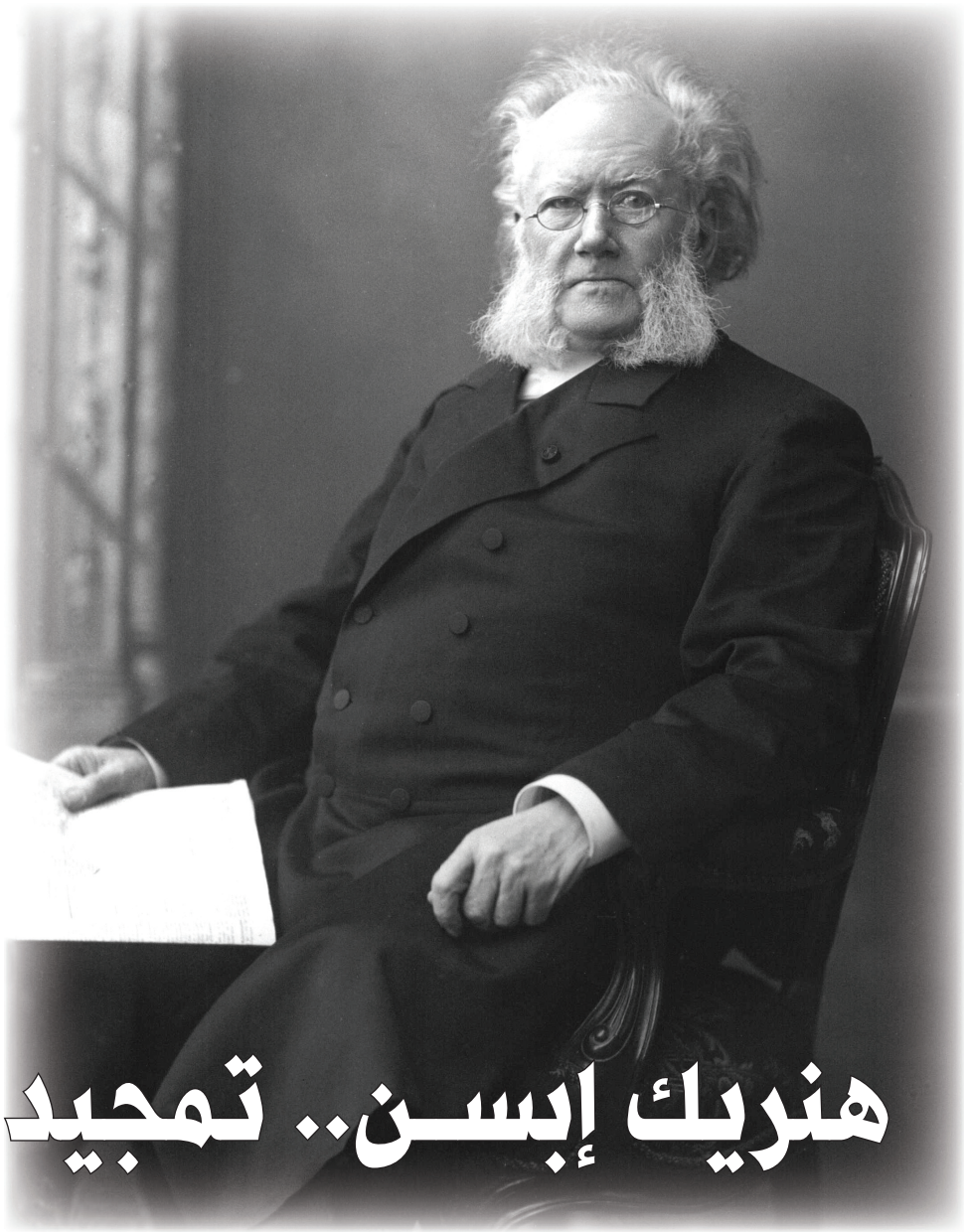
يعتبر ابسن الكاتب المشاكس والمثير للجدل تجاوز حدود التابوات والممنوعات وقفز على تقاليد عصره وطرح الحب الممنوع ومزق ستر الرياء وكذبة العلاقات الشكلية والهشة في العلاقات الاسرية وجعلهم يصابون بوباء وراثة غلطة الاباء كما في الاشباح أبسن، ومسرحياته سنوياً تعرض بتحارب ورؤية مختلفة على مسارح برلين وستوكهولم واوسلو مثل مسرحية بيت الدمية، اعمدة المجتمع، بيت آل رومرز، حورية من البحر، البطة البرية،الاشباح – هيدا جابلر، عدو المجتمع، فضلا عن له مسرحيات في ذاكرة الدراما العالمية مثل،عندما نبعث نحن الموتي، وايولف الصغير، والبناء العظيم وبيرجنت، ولم يحدث ان مرت له مسرحية مرور الكرام على الخشبة، فقد كان كل عمل له حدثا نوعيا، حتى لو اختلفت فيه الآراء، وهو ما يفسر استمرار حضوره القوي الى الآن بعد مرور قرن كامل من الزمان على رحيله، اذا كانت بيت الدمية مسرحية رائعة لكونها عالجت بشكل واقعي مسألة مهمة للمتلقي وهي مشكلة الطبيعة الانسانية وبعد عامين ظهرت مسرحية الاشباح وهي من المسرحيات الاخلاقية والمسرحية ليست مأساة ولكنها عبارة عن كابوس وتكرار الحلم ومرض انفصام الشخصية وهي قريبة من عالم ادجار الن بو وصف دقيق ومنطقي على حافة الجنون مسرحية أشباح تناقش النتائج المأساوية لزواج أملته التقاليد الاجتماعية لا الحب، وتتخذ من موضوع الأمراض التناسلية التي تنتقل بالوراثة صورة للفساد في الحياة العائلية. فالزوجة تصر خطأ لأسباب اجتماعية على البقاء في بيت الزوجية مما يؤدي الى النهاية المأساوية التي تصل إليها الأسرة معظم مسرحيات هنريك ابسن هي أيضاً دراسات نفسية عميقة تسبر أغوار النفس الإنسانية وأسرارها. وقد دعا إبسن الى الصدق مع النفس، واتجهت مسرحياته باطراد نحو الرمزية والمعالجة النفسية، وأصبحت النفس الإنسانية عنده بؤرة الصراع، وهذا ما يلاحظ في مسرحية البطة البرية، وهي تعالج موضوع الأثر المأساوي وهيدا غابلر اللتين تعالجان موضوع فردية المرأة، إذ تعاني البطلتان وهيدا غابلر وربكاوست من عدم الانسجام بين طبيعتهما ورغباتهما. وتمثل هذه المسرحيات الأوج في كتابات إبسن المسرحية، وتتصف بمستواها الرفيع، وغدت المسرحيات المفضلة لدي أعظم الممثلين والممثلات في العالم.

مسرحية بيت الدمية هي النسخة النرويجية لموضوع كبير في اوروبا كلها في القرن التاسع عشر الا وهو ألأم والمرأة في عالم يهيمن الرجل عليه. ونجاح مسرحية بيت الدمية هو نجاح كاتب وهذا النجاح يعتمد في استخدام أبسن لاسلوب شخصي في النثر كان تصورا طبيعيا لامكانيات لغته الخاصة.لأنها عالجت بشكل واقعي مسائل ذات اهمية شخصية لاسلوب شخصي في النثر كان تصورا طبيعيا لامكانيات لغته الخاصة. لأنها عالجت بشكل واقعي مسائل ذات اهمية شخصية عملا مؤثرا لانها تعالج مشكلة انسانية.

وتدور أحداث المسرحية حول شخصية السيدة الفنك وهي أرملة الكابتن الفنك الذي أمضى حياته في الفسق والفجور كانت نتيجتها أن ولدت له إبنة إسمها ريجين تعمل الآن خادمة لدي السيدة الفنك التي تمثل الطاعة والولاء للزوج والقيم الإجتماعية السائدة على حساب سعادتها. وكانت لها علاقة مع الأب ماندر الذي هربت إليه أثر تأزم علاقتها مع زوجها تقوم بتوظيف جميع أمواله لإنشاء ميتم بإشراف الأب ماندرز، لكن الميتم يحترق لتحترق معه كل آثام زوجها الكابتن الفنك. وللسيدة الفنك إبن إسمه أوسفالد، ما أن يشبّ حتى تقوم بإرساله الى الخارج للدراسة لئلا يتأثر بحياة أبيه فيعمل مدة طويلة رساماً ويعيش هو الآخر في الفسق والرذيلة ثم يعود أخيراً الى أمه وقد أصابه مرض خبيث. وهو لا يمانع من الزواج من الخادمة ريجينا حتى بعد أن تسرّ إليه أمه بأنها أخته من أبيه، من أجل أن تخفف عنه آلامه. وتنتهي المسرحية بمشهد إلفنك المريع والمؤلم وهو يطلب من أمه أن تعطيه جرعات دواء مميت لتخلصه من العذاب وهي تصيح الأشباح الأشباح التي ترمز الى الرذيلة والغش والخداع. وتبقى الأم حبيسة تلك الأشباح رغم رغبتها الشديدة في التحرر منها.

وبعد عامين ظهرت مسرحية الاشباح وهي من المسرحيات الاخلاقية والمسرحية ليست مأساة ولكنها عبارة عن كابوس وتكرار الحلم ومرض إنفصام الشخصية، تناقش النتائج المأساوية لزواج أملته التقاليد الاجتماعية لا الحب، وتتخذ من موضوع الأمراض التناسلية التي تنتقل بالوراثة صورة للفساد في الحياة العائلية. فالزوجة تصر خطأ –لأسباب اجتماعية– على البقاء في بيت الزوجية مما يؤدي الى النهاية المأساوية التي تصل إليها الأسرة.

تعتبر مسرحية الاشباح من أنضج اعمال ابسن الاجتماعية وكان الهدف من كتابتها لكي يرد على النقاد الذين هاجموا مسرحية بيت الدمية ولغرض تسليط الضوء على الزواج والعلاقات الاسرية المفككة وطرح موضوع المشكلة الاجتماعية وعوامل الفساد ومحاولة السيدة الفنج التحرر من الماضي والقيم الزائفة ويشكل الماضي عندها عالم الاشباح وعنصر الماضي يدمر الحاضر.



هنريك إبسن.. تمجيد الواقعية

للكاتب المسرحي النرويجي هنريك ابسن "١٨٢٨ – ١٩٠٦" مكانة فريدة في تاريخ المسرح العالمي، إذ يعتبره النقاد رائداً للمسرح الحديث وأول من أضفى على الدراما "صبغة واقعية"، فقد كانت المسرحيات السائدة في وقته هي من نوع "الميلودراما" التي تعتمد على إثارة حواس الجمهور والمؤثرات المفتعلة وهو ما كان يعرف بـ "المسرحية المحكمة الصنع well – made play التي حمل لواءها بعض الكتاب الفرنسيين أمثال: سكريب وساردو وأوجيه.

ماجد نور الدين

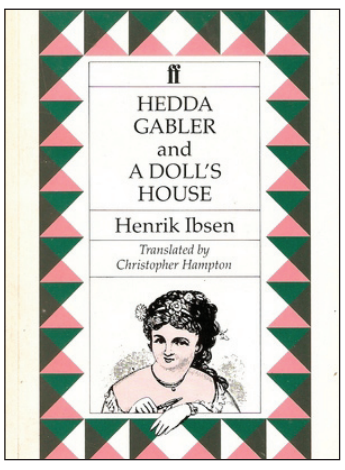
كان كتّاب هذه المدرسة يحاولون شدَ المتفرج إلى النسيج الدرامي المعقد لمسرحياتهم بينما هم يشدّون خيوط الحبكة المسرحية ببراعة حتى تنتهي المسرحية وقد حلت جميع عقدها، وطبيعي أن يلجأ هؤلاء الكتاب إلى افتعال أسباب تعقيد البناء المسرحي لرواياتهم حتى يتيحوا المجال لبراعتهم وإظهارها في الوصول بالمسرحية إلى نهايتها المقررة. أما بالنسبة للمتحمسين من أنصاره مثل الكاتب "وليام آرشر" الذين كانوا يرون أن الواقعية النثرية هي ذروة الانتصار في الدراما الغربية بأسرها، فإن عظمة ابسن ترجع إلى حد كبير إلى ابتكاره طريقة درامية جديدة قائمة على المسرحية الفرنسية الجيدة الصنع، وهي طريقة استبعدت في النهاية مخاطبة الممثلين لأنفسهم والمناجاة على المسرح. بينما كان برناردشو يرى أن أهمية هذا النرويجي تكمن في إدخاله عنصر المناقشة الاجتماعية السياسية إلى المسرحية عن طريق تضاد الشخصية مثل "الشرير والمثالي" و "امرأة مسترجلة"، ولعل المناقشات الأخلاقية المستفيضة هي التي جعلت من الأفكار الابسينية مثار مناقشة وجدلاً نقدياً على مدى عقود من الزمان.

الواقعية نهجاً

لقد أطاح هنريك ابسن بالمسرحية التي سميت بالمتقنة الصنع، وأقام على أنقاضها المسرحية التي تنسم أحداثها بالتسلسل الطبيعي والمنطقي، وتنقل للمتفرجين صورة واقعية للحياة البشرية، ولعل الواقعية وهي الصفة التي تميز مسرح ابسن عن مسرح معاصريه هي التي ساعدته على أن يعبر صراحة عن مأساة الإنسان حين يربط نفسه بعجلة مبادئ ومثل عليا ليس من طبيعته أن يحيا بمقتضاها، فالإنسان في نظره يحيا حياتين: حياة كلها رياء وتظاهر يفرضهما عليه المجتمع. وحياة حقيقية تنبع من العواطف والانفعالات الحقيقية التي يحسَها في مواقف بعينها. فالتجربة إذاً هي النبع الذي يستقي منه ابسن موضوعاته وشخصياته، ولكنها في الواقع تجربة من نوع خاص جداً. انه يرفض "تلك التجربة الشخصية أو الواقعية" ذات الصلة الخارجية البعيدة عن أحداث حياته هو (كان ابسن على نقيض الكاتب السويدي أوجست سترندبرج قلما يستغل سيرة حياته في مسرحياته)، وكان يستلهم بدلاً منها تجربة حياته الباطنية والقوى التي كانت تصوغ تطوره الذهني والعاطفي والروحي، فعن طريق تحليل هذه الحياة الباطنة في خبيئة نفسه بحثاً عن النقائض والفضائل وتعريض شخصيته هو لنقد وامتحان عسيرين، كان يستمد أبعاد جميع شخصياته الثورية الكبرى. وعندما يكتب ابسن أعماله الملحمية لا يتردد في الإقرار بصلته الوثيقة بشخصياته الرئيسية فهو يقول عام ١٨٧٠: "إن براند هو أنا في أحسن أوقاتي، كما أن من المؤكد أنني بتحليلي لنفسي أخرجت إلى النور كثيرا من صفات كل من بيرجنت وستنسجارد".

اتساع الأثر

كتب ابسن عدداً كبيراً من المسرحيات أبرزها على الإطلاق مسرحيته الشهيرة (بيت الدمية ١٨٧٩) علاوة على (أعمدة المجتمع ١٨٧٧) و (الأشباح ١٨٨١) و (عدو الشعب ١٨٨٤) و (البطة البرية ١٨٨٤) و (هيداجبلر ١٨٩٠). وبعض مسرحياته تعرف بالمسرحيات ذات التحليل الرجعي Thedrama of resropective وهي أن المسرحية تتعرض لتحليل حادث معين تم حدوثه بالفعل قبل أن يبدأ العمل المسرحي، ويظهر هذا الحادث شيئاً فشيئاً أثناء أحداث المسرحية، وقد اهتم بالفكرة وفضلها على القصة، وقد قضى على التقسيم القديم للمسرح فأصبحت المسرحية لديه بثلاثة فصول بدلاً من خمسة فصول، ملتزم بناؤها بالوحدات الثلاث (عرض – عقدة – مناقشة) بدلا من (عرض، أزمة، انفراج، حلّ). وقد أثارت نقطة المناقشة في مسرحياته أوروبا كلها، حتى تبنى البعض ما يسمى اليوم بالنهاية المفتوحة، وغير ذلك فقد ثار على الموضوعات التقليدية، فاستمد موضوعاته من حياة المجتمع المحيط به (مجتمع الطبقة المتوسطة) فتناول أفكارهم من زواج وبؤس وفضيلة، مركزاً على خصوصية العلاقات الزوجية التي لم تذكر



أو تطرق من قبل بشكل بارز، منادياً بقوة باستقلالية المرأة، وألا تكون وبالا على نفسها على نحو ما وجدناه في مسرحيته (هيداجبلر) بفطرتها وشهوتها وطموحها. إن جميع مسرحياته هي نتاج هذا التأرجح بين اندماج المؤلف وابتعاده، بين الذاتي والموضوعي، الأخلاقي والجمالي، الثائر والمرتدع، هذا التأرجح في الدراما يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل، بحيث تكون شخصياته التي تعمل بالفكر وبالفعل ذات حياة فكرية خصبة إلى جانب وجودها الدرامي.

ففي مسرحية بيت الدمية مثلا نرى تحول البطلة (نورا) من عالة تكاد تكون طفولية وفي حاجة إلى الحماية، إلى شخصية تتكلم بحزم بلسان الدعوة إلى الحرية الفردية. وقد يكون هذا التحول مناسباً في مسرحية الافكار، لكنه أبعد ما يكون عن الإقناع في مسرحية الفعل، ولكن عندما يتقن ابسن هذه الطريقة تصبح واحدة من الأيدي الأصيلة التي أسداها إلى المسرح الحديث وتسبغ على أعماله بعداً مزدوج المستوى يصعب أن يبلغه أي كاتب مسرحي حديث آخر. ولهذا نجد مدى التأثير الكبير الذي أحدثه على مسارح أوروبا، فقد قام برناردشو بعد عرض مسرحية بيت الدمية بالمناداة بالإصلاح عبر الأفكار الجريئة التي اقتبسها عن أبسن. أما في فرنسا فقد قام المخرج الفرنسي الشهير اندريه أنطوان بإنشاء المسرح الحر وافتتحه بعرض مسرحي لابسن هو الأشباح، كما قوبلت نورا بطلة مسرحية بيت الدمية بالترحاب بعد عرض المسرحية في باريس. وفي ألمانيا فقد قام (هويتمان) بالدفاع عن عمال ألمانيا من استبداد أصحاب المصانع بهم، وعلى إثر ذلك قامت جماعة برلين المسرحية بإنشاء مسرح حرَ آخر، وقدَم أعمالاً كانت تسبقها كتابات الشكر لأبسن على خلاص ألمانيا على يده من كابوس الأدب الفرنسي والأخذ بيد المسرحيين والكتاب والمخرجين نحو الواقعية الاجتماعية. أما في أميركا فقد جاء الكاتب المسرحي أوجين أونيل وصبَ اهتمامه في مسرحياته على ما يصادف الطبقة المتوسطة من عقبات مادية ومشكلات اقتصادية، كما أدت الثورة الأبسينية إلى نشر مدارس تعليم البنات وقيام الجمعيات النسائية، وفي إيطاليا عالج براتشو المسائل الاجتماعية وكتب كثيراً عن الواقعية، أما في روسيا فقد تأثر انطون تشيخوف في أغلب مسرحياته بمنهج ابسن، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحيتيه: الشقيقات الثلاث وبستان الكرز.

لقد جلبت مسرحية براند إلى هنريك أبسن شهرة عمّت العالم كله، فلما انتشى بذروة نجاحه، قرر أن يقوم بمحاولة أخرى في مجال المسرحية الشعرية ذات الأحداث فكتب مسرحية "بيرجنت" وإذا كانت شخصية براند تعبر عن ابسن في أحسن حالاته كما ذكرنا، فإن (بير) يعبر عن ابسن في أقل حالاته شعوراً بالمسؤولية – أي في أشد حالاته المعنوية تراخياً، ومع ذلك فإن (بير) يأسرنا بشخصيته الظريفة المحبوبة. ومن المحتمل أن يكون ابسن – بعد أن انزل العقاب بمثاليته المتعصبة – قد حاول هنا أن يخضع الجانب المسموح به من طبيعة نفسه، جانب من يسعى إلى البهجة في شمس ايطاليا. فالمسرحية – بصفتها الشعبية ولمساتها الهجائية، وما فيها من جو استوائي – قد تبدو نقيضاً لمسرحية براند تماماً، ولكن الواقع أنها تدور حول الموضوعات نفسها من زاوية كوميدية ساخرة. فإن (بير) الذي تتجسد فيه روح التراضي والمهادنة والرياء وعدم المسؤولية وخداع النفس ذو شبه كبير بهؤلاء الناس الخائبين الذين جاء براند لكي يصلح من حالهم.

من القمة الى القاع

في مرحلة ما من تاريخ حياته الكتابي انصرف ابسن عن المسرحية الخلاصية بعد أن كتب مسرحية (الإمبراطور والجليلي)، فبعد أن أخذ نصيبه من الكتابة عن (فن المستقبل) قرر ألا ينشئ ملاحم مستفيضة عن الإنسان فوق قمة العالم، بل مسرحيات نثرية واقعية محكمة عن الإنسان في أعماق المجتمع وصحب هذا الاكتشاف تحوله إلى النموذج الكلاسيكي الموضوعي. بمعنى

آخر لقد نجح ابسن في الخروج إلى مرحلة جديدة في التعبير والبناء والحوار ورسم الشخصيات من خلال جملة مسرحياته: الأشباح وأعمدة المجتمع وبيت الدمية، محققاً من خلالها تزاوجاً تاماً بين الشكل والمضمون. إن مسرحية الأشباح خالية من الانتكاسات المثيرة والمناقشات غير المقنعة، فهي لا تتضمن زيجات مفاجئة كما في مسرحية رابطة الشباب، أو بواخر الموت التي تمنع من الإبحار في آخر لحظة كما في مسرحية أعمدة المجتمع، أو خطابات اتهامية تصلك من صندوق البريد كما في بيت الدمية، وبدلاً من ذلك نرى، كما لاحظ "فرنسيس بيرجسون"، أن المسرحية مكتوبة على منوال مسرحية "أوديب" لليوناني سوفكليس، إذ تبدأ قبل الكارثة تماماً، ومن ثم البدء باستخراج الأدلة من الماضي حتى تصل إلى نهاية حتمية مفزعة. وبسببٍ هذا الإتقان لم نعد نحس تعارضاً تكوينياً بين مسرحية الافكار ومسرحية الفعل كما نجد مثلاً في بيت الدمية حيث تدور مناقشة طويلة بعد أن تكون المسرحية قد وصلت إلى ختامها.

أبسن والمرأة

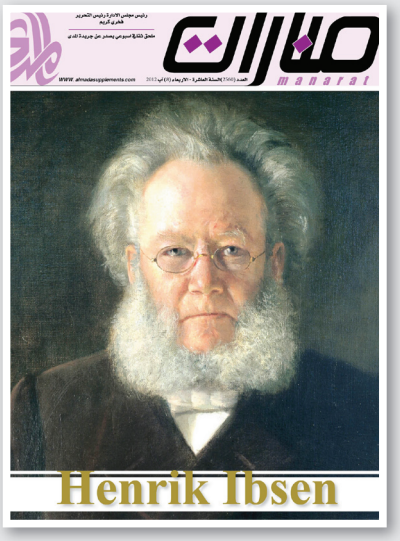
وجد ابسن المرأة في عصره وقد ألغيت شخصيتها تماماً في مجتمع هو بكل المقاييس مجتمع الرجال، قوانين ونظام قضائي يحكم على سلوك المرأة من وجهة نظر مجتمعية يقف على رأسها الرجال، والمرأة في المنظور العام فشلت في تكوين شخصية موازية لشخصية الرجل، وقد حمّل المرأة جزءاً كبيراً في فشلها، ومع ذلك خرج ليدافع عنها كإنسان وليس كامرأة فقط، فطالب بتحريرها ودفعها إلى خوض المعركة لتحس بفرديتها وشخصيتها المتكاملة، لأنها لا تقل كفاءة عن الرجل.. وبهذه النظرة التحررية إلى المرأة كان يجب تغيير آخر هو تغير المجتمع الذي يجب أن يغيّر نظرته للمرأة، وبالتالي يغيّر في بعض أنظمته وشرائعه الرجعية وإلا دفع المرأة لأن تكون وبالاً على نفسها وعلى الآخرين. وحين قدمها ابسن في مسرحه جاءت أكثر نشاطاً وأوضح هدفاً وأقوى إرادة من بعض الرجال.. والبطلة نورا هي مثال وأنموذج جديد في مسرحية بيت الدمية. لقد بذلت قصارى جهدها أن تكون مخلصة، وأن تتعذب بالحب من أجل الآخر (الزوج أو الأبناء) ولكنها في النهاية قوبلت بالغدر، وكان يجب أن تتخلص من هذا العالم المزيف بأن تتركه إلى حياة جديدة أخرى. أما في مسرحية الأشباح فنرى السيدة الفنج، امرأة من صميم الحياة، امرأة رجعية ظلت مع زوجها رغم مغامراته النسائية وانحرافاته حفاظاً على القيم الاجتماعية المتوارثة، وهي هنا شخصية على النقيض تماماً من شخصية نورا، أو قل هي نورا قبل اكتشاف ذاتها وزيف الحياة مع زوجها. أما البطلة هيداجبلر فقد تزوجت رجلاً اقل منها اجتماعياً من حيث نظرة المجتمع، وهي تسخر من الجميع حتى لا تكون مدانة لأحد، وهي امرأة على عكس نساء الطبقة المتوسطة اللاتي يدرن شؤون البيت ويشاركن الرجل في مختلف مناحي حياته، وقد جسدها ابسن على أنها تمثل ترسبات تقاليد مجتمع بالٍ.

ابسن والرمز

إن أهمية ابسن في تاريخ المسرح العالمي هي أنه أول من نجح في إدخال إحساس مطلق بالواقع في مسرحياته من خلال الرموز، فشقّ بذلك الطريق لكتاب المسرح الحديث في بلورة الحياة الإنسانية من خلال الترميزات والإيحاءات لكشف غموض النفس الإنسانية، ونستعرض هنا استخدامات عديدة لهذا العنصر الفني من خلال بعض أعماله المسرحية خاصة (الأشباح) وهي مسرحية طبيعية بفعل عنصري البيئة والوراثة، ويتجسد الرمز فيها من خلال القسّ (براند) الذي بنى كنيسة بعد وفاة زوجته، وأعجب الناس بشكلها الخارجي وتصميمها من دون أن يهتموا بالمحتوى العام أو غرض العبادة التي أنشأت الكنيسة من أجله. وهذا جزء من الرمز الذي قصد إليه المؤلف وهو تمسك الناس بالتعاليم الشكلية والماديات من دون تعمق في الروح والعقيدة، وفي وسط هذا الانهيار نجد القسّ براند يجلس في مقبرة ويسمع من بعيد صوتاً لموسيقى تصافح خيالاته وأحلامه، فإذا هي في الحقيقة موسيقى إنشاد جنائزية تنذر ببعض الزوابع والعواصف التي ترى فيما بعد في مشاهد تكشف للمتفرج عن تطورات جديدة في الحدث المسرحي وحالات الشخصيات. وتعالج مسرحية (سيدة البحر ١٨٨٨) مشكلة تحرير المرأة من ربقة الخضوع لقيم المجتمع واعتمادها على إرادتها الحرة في تقرير مصيرها. البطلة (اليدا) متزوجة من رجل ناجح، ولكنها تشكّ في انه تزوجها حبّاً في ذاتها، وهي لا ترى فيه إلا ذلك الزوج الذي فرضته عليها تقاليد المجتمع. وفي سياق الأحداث نعرف أنها تهرب منه كل ليلة إلى (البحر) وهو رمز الاتساع والحرية والانطلاق، تنتظر بحاراً قابلته في صباها، وكانت تتوهم أنه حبيب قلبها والذي لا بدّ وأن يربطها القدر به.. وحين يأتي هذا البحار بالفعل تتحطم كل آمالها وأحلامها إذ تجده (سكيراً، عربيداً) لا يحقق مثلها العليا، وزيادة في تأكيد الرمز يعرض عليها زوجها اختيار من تريد، وحين تجد فرصة حقيقية للاختيار تختار زوجها، ولك من خلال هذا التناقض أن تكتشف حجم المفارقة الدرامية التي خلقها أبسن من خلال رمز البحر والخيال الذي يبعثه في النفس البشرية. وفي مسرحية (هيداجبلر) وهي من أكثر الشخصيات النسائية أنانية في مسرح ابسن، نتعرف إلى بطلة المسرحية وهي امرأة جامدة العواطف، خاضعة للتقاليد العمياء، ذكية، حساسة. يقول عنها المؤلف: (إنها كشخصية نذكرها على أنها ابنة أبيها أكثر من زوجة زوجها) وهي واحدة من شخصيات ابسن التي تذهب ضحية للتقاليد والمثل التي يفرضها المجتمع والتي يعجز الفرد عن وقف تيارها. وإذا كانت لـ (نورا) الشجاعة الكافية لتحطيم قيودها، فإن (هيداجبلر) الجزء الساكن في نورا، ولعل في هذا التناقض رمزاً آخر على مدى النتائج الخطيرة للتمسك بالتقاليد البالية.

مأساة البرجوازية

يقول ابسن في ملاحظاته على مسرحية الأشباح: "إن الجنس البشري كله يسير في الدرب الخاطئ"، موضحاً بذلك أن "أشباح" لم تكن مأساة بين ألفنج فحسب، بل مأساة أوروبا البرجوازية في القرن التاسع عشر، لأن غرضه المستتر هنا هو أن يوضح كيف يمكن لسلسلة من التقاليد البالية التي أبقينا عليها من دون تفكير، أن تؤدي إلى إبادة العالم الحديث كله وليس أسرة تقليدية فحسب، وعلى ذلك فإن ضعف بطلة المسرحية مسز ألفنج ومرض أوزوالد، وتهتك الكابتن ألفنج، ونفاق انجسترادن، وغباء الأب ماندر، كل هذا ليس إلا مجرد براعم مصابة نبتت من جذور المجتمع الحديث الآخذة في الموت. ومن ثم فإن مسرحية الأشباح التي صيغت وفق مأساة سوفوكليس، تفتقر إلى أحد الأمور الجوهرية عند سوفوكليس وهو التقبل الجوهري لدينونة البشر، إن سوفوكليس الإغريقي يعزو هلاك أبطاله إلى ارادة الآلهة، بينما يعزوه أبسن إلى غباء الإنسان وعدم إنسانيته جيلاً بعد جيل، وهكذا نجد أن تضمينات ابسن مناقضة تماماً لقدرية الإغريق، وحتى إيمانه بالحتمية ينطوي على إيمان بالإرادة، وقد نجح أيما نجاح في أن يكشف لنا عن الفساد الذي يصيب الحياة الحديثة من خلال رؤيا مسرحية حققت ثورة ابسينية في المسرح مازالت ماضية.



manarat
WWW. almadasupplements.com

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

مدير التحرير
علي حسين

الاخراج الفني
خالد خضير

التدقيق اللغوي
محمد حنون

صارات

طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون