دراسة البنية الدرامية في نصوص الخيال العلمي للمسرحيات والآليات التي اعتمدها الكاتب في صياغة نصه الأدبي المسرحي الذي ينتمي إلى أدب الخيال العلمي

م.م. حيدر محمد حسين

رئاسة جامعة بابل/ قسم النشاطات الطلابية

Studying the drama structure in the texts of the science fiction of the plays and mechanisms adopted by the writer in the formulation of the literary text of the play belongs to science fiction literature

Ass.Lec. Haidar Mohammed Hussein

Presidency of the University of Babylon\ Department of student activities

aliartbabil@yahoo.com

ABSTRACT

This research is concerned with studying drama structure in the texts of the science fiction play and the mechanisms adopted by the writer in the formulation of the text of the literary drama that belongs to science fiction.

The research is divided into four chapters divided as follows:

Chapter I: The methodological framework for research and the integration of the problem and the importance and objectives and limits and definition of its terms.

Chapter Two: Combining two subjects: The first part: the presentation of the drama structure in the doctrines and the currents of the theater from Aristotle to the end of the irrational Brama address elements of the composition of theatrical text is plot, language and personality. The second topic has included several axes. The focus is on compatibility and conflict between science and literature. The second axis concerned me with the definition of science fiction conceptually and the right of the axis of science fiction literary genres ie story, novel, theater and the conclusion of the chapter of science fiction in the Arab world and the result of the theoretical framework.

In the third chapter of the research, two samples were chosen from a society consisting of fourteen theater texts of four books belonging to different nationalities: Karel Chabik, Tawfiq al-Hakim, Mour Rice, Raid Pride Puri, and Anbar. The play was chosen as a cartoon and a play. The researcher adopted the descriptive approach (content analysis.(

The fourth chapter includes the results, conclusions and recommendations, and then the proposals and the conclusion of the search list of sources, the most prominent results is the author's dependence on two external networks and the multiplicity of ideas within the same text, and the characters are typical characters work programs, which are models used by the writer. Language was easy, simple and uncomplicated, and the plays reflected the pessimistic vision of the scientific revolution.

Keywords: drama structure, science fiction, plays, theatrical literary text.

الملخص:

يُعنى هذا البحث بدارسة البنية الدرامية في نصوص الخيال العلمي المسرحية والآليات التي اعتمدها الكاتب في صياغة نصه الأدبي المسرحي الذي ينتمي إلى أدب الخيال العلمي.

يقع البحث في أربعة فصول مقسمة كالآتي:

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث وضم المشكلة والأهمية والأهداف وحدوده والتعريف لمصطلحاته.

الفصل الثاني: ضم مبحثين المبحث الأول: عرضه البنية الدرامية في المذاهب والتيارات المسرحية ابتداءً من أرسطو وانتهاءً بدراما اللامعقول فتناول عناصر تكوين النص المسرحي وهي الحبكة واللغة والشخصية. أما المبحث الثاني فقد ضم عدة محاور فالمحور عُني

بالتوافق والتضاد بين العلم والأدب. والمحور الثاني عُني بالتعريف على الخيال العلمي مفاهيمياً ولحقها محور الخيال العلمي بالأجناس الأدبية أي القصة والرواية والمسرح وختم الفصل لأدب الخيال العلمي في الوطن العربي وما أسفر عنه الإطار النظري.

وفي الفصل الثالث الفصل الإجرائي للبحث تم اختيار عينتين من مجتمع يشمل أربعة عشر نصاً مسرحياً لآربعة كتاب ينتمون لجنسيات مختلفة وهم كاريل تشابيك وتوفيق الحكيم والمر رايس ورايد برايد بوري وصباح الأنباري، وتم اختيار مسرحية إنسان رسوم الآلي لكاريل تشابيك كعينة بحث ومسرحية لو عرف الشباب لتوفيق الحكيم فاعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

أما الفصل الرابع فقد شمل النتائج والاستنتاجات والتوصيات ومن ثم المقترحات وختم البحث بقائمة المصادر فأن ابرز النتائج هو اعتماد الكاتب على حبكتين خارجيتين وتعدد الأفكار داخل النص الواحد، أما الشخصيات فهي شخصيات نمطية عملها تنفيذ برامج وهي نماذج يستخدمها الكاتب. أما اللغة فقد جاءت سهلة وبسيطة وخالية من التعقيد، وعكست المسرحيات الرؤيا التشاؤمية للثورة العلمية.

الكلمات المفتاحية: البنية الدرامية، الخيال العلمي، مسرحيات، النص الأدبي المسرحي.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً. مشكلة البحث:

استقى المسرح منذ نشأته موضوعاته من الأساطير والملاحم وأصبحت المنهل الزاخر الذي يغترف منه الكاتب وذلك بما تحمله من خيال جامح وفضاءً مفتوح على المستوى المكان والزمان حيث وضفة الأسطورة والملحمة في النص المسرحي واتخذت بنية فنية بعيداً عن بعدها الفكري والاجتماعي حيث أصبح هناك ضبط لكل عناصر البنية الدرامية من حبكة وشخصيات وفكرة، فعمل الكتاب الأوائل من اليونان أمثال (أسخيلوس وسوفوكلس وبورمينس) على الاستعانة بأساطيرهم لكتابة نصوصهم المسرحية وكل حسب ما يراه مناسباً وفق مرجعياته المعرفية مما أصبح هناك تفاوت قي بنية كل كاتب آنف الذكر وتعتبر أول نظرية درامية وضعت شروط وقواعد لكتابة النص المسرحي نظرية فن الشعر لـ(أرسطو) حيث اعتمد بنظريته على قراءة المنجز الإغريقي المسرحي وانتق نصاً واحداً واعتبره أنموذجاً وبنى نظريته عليه وهو نص للشاعر الإغريقي (سوفوكلس) ومسرحيته (أوديب) فحدد عناصر بنائه من خلال تحليله للنص وعرفها وبين شروطه فسار الكاتب على هذه البنية عقوداً طويلة ومنهم من أحدث خرقاً في تلك البنية علة مستوى المكان والزمان وتضمين النص إضافة إلى الحبكة الرئيسية حبكاً ثانوياً تكون مساندة لها كما حدث في الكلاسيكية الحديثة وكذلك الرومانسيين.

وظهرت نظرية تحمل روح العصر وهي نظرية المسرح الملحمي لـ(برتولد برشت) حيث خالف كل ما جاء به (أرسطو) من قواعد ووضع قواعد جديدة لبناء النص تتطابق مع تفكير وحاجات المجتمع الذي عاش فيه. فلكل عصر خصوصية على جميع الأصعدة فالتبدل في المجتمع أثر الاكتشافات العلمية والطروحات الفلسفية التي حدثت في القرن التاسع عشر والعشرين التي ناقضت في طروحاتها الفلاسفة الذين سبقوهم، فالمنجز الأدبي ما عاد يحتكم لآليات بناء واحدة بل أصبح لكل اتجاه أو مذهب طريقته لبناء نصه المسرحي على وفق ما يراه ملائماً لإيصال أفكاره فالتقدم العلمي والاكتشافات العلمية في القرن العشرين حفزت الكتاب إلى توظيف تلك الاكتشافات والنبوءات العلمية وطرحها بطريقة فنية جمالية وإظهار سلبيات وإيجابيات تلك الظاهرة على المجتمع وسمي هذا الأدب الذي يحمل الرؤى العلمية بأدب الخيال العلمي لأنه مزج ما بين الخيال والعلم والأدب، ولمعرفة آليات الكاتب المسرحي الذي استطاع أن يمازج بينها بما تحمله من توافق واللاتوافق وبهذا نتوصل إلى السؤال التالي: "ما البنية الدرامية في نصوص الخيال العلمي المسرحية؟"

ثانياً. أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث بتقديمه دراسة تفيد الدارسين المختصين في مجال المسرح كونه يدرس آليات وعناصر البنية التي الدرامية التي تشكل نص الخيال العلمي المسرحي.

ثالثاً. هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى تعريف البنية الدرامية في نصوص الخيال العلمي المسرحي.

رابعاً. حدود البحث:

زمانياً: مسرحية كاريل تشابيك/ إنسان رسوم الآلي 1920.

مسرحية توفيق الحكيم/ لو عرف الشباب 1950.

مكانياً: مسرحية تشابيك/ جيكوسلوفاكي.

مسرحية الحكيم/ مصر.

موضوعياً: دراسة البنية الدرامية في نصوص الخيال العلمي المسرحية.

خامساً: تحديد المصلحات

أولاً: البنية

1. لغةً: هو من الفعل بنى. بنى الجسم وبنى المبنى والبناء جمع أبنية والبنية بالضم والكسر ما بنى ويقال فن صحيح البنية "بنية الكلمة، صيغتها والمادة التي تبنى منها"[(1)].

2. اصطلاحاً: "الكلمة مشتقة من الأصل اللاتيني (Struere) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقاوم بها مبنى ما من وجهة النظر الفنية"[(2)]، وعرفها (محمد عناني) بأنها "التنظيم الجمالي للعمل الأدبي تحكمها قوانين تنظم عملها"[(3)]، أما تعريف (فرانشيك) هو: "أنها الحالة التي تنظم فيها عناصر أي شيء بوصفه كلاً"[(4)].

البنية الدرامية:

عرفها (إبراهيم حمادة) بـ"الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته والذي يتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لمزاج معين لكي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور"[(5)]. وورد في تعريف آخر هو: "تكوين الموضوع وتزيينه وتطويعه بحيث يغدو ملائماً للمفهوم المسرحي"[(6)]. وعرفه (سمير سرحان)بـ"ترتيب الأحداث بطريقة منطقها الداخلي، أي من خلال السبب والنتيجة أو هو إضفاء الوحدة على الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية"[(7)]. وعرفها (أسلن) بأنها: "توازن دقيق جداً بين عناصر عديدة جداً يجب أن تسهم كلياً في النسيج العام وأن يعتمد بعضها على بعض"[(8)].

وعرفها (حميد علي حسون) بأنها "الأسلوب الذي يتبعه الكاتب الدرامي في تنظيم وترتيب وربط أحداث المسرحية لبلوغ النتائج المطلوبة والتعبير عن موقفه الفكري"[(9)]. وعرفها أيضاً هو نسق المؤلف الخاص بترتيب وربط العناصر التي تخضع المسرحية "الحبكة الشخصيات، اللغة الفكرة، الصراع في كل موحد ومؤثر في المتلقي"[(10)].

(1) عبد الله البستاني: المعجم اللغوي، ج1 (بيروت، مطبعة الاميركانية، 1972) ص197.
(2) صلاح فضل: نظرية البناء في النقد الأدبي (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1980) ص175.
(3) محمد عناني: المصطلحات الأدبية، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي (بيروت، مكتبة ناشرون، 1996) ص104.
(4) فرانشيك دياك: البنيوية في المسرح، مساهمة مدرسة براغ، تر: سامي عبد الحميد، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد (34) (بغداد، 1991) ص5.
(5) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: دار الشعب، 1964) ص941.
(6) إبراهيم محمد حمدي: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية (القاهرة: دار الثقافة، 1977) ص55.
(7) سمير سرحان: المسرح والتراث العربي (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1989) ص78.
(8) مارتن أسلن: تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي (عمان: دار الشروق، 1987) ص62.
(9) حميد علي حسون الزبيدي: مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة، 1998م، ص11.
(10) المصدر نفسه، ص10.

التعريف الإجرائي للبنية الدرامية: اعتمد الباحث التعريف الثاني لـ(حميد علي حسون) لأنه الأقرب إلى البحث.

أدب الخيال العلمي:

هو "نوع من المصالحة بين الأدب والعلم... فأحدهما يقوم على الخيال بينما الآخر لا يقوم إلا على أساس التجربة واستقراء الواقع والانتهاء من ذلك كله إلى قوانين محددة بل إلى صيغ رياضية كلما أمكن ذلك"[1].

وعرفها أيضاً: "خيال مبدع أو أصيل أو مبتكر أو خلاق في حين أن نقيضه خيال عابث وهمي"[2]. وعرفه (ايزاك السيموف): "هو أدب قصص يدور حول مستقبل العلم والعلماء"[3]. وعرف (سعيد علوش) رواية الخيال العلمي "هي رواية تسبق الأحداث العلمية يتخيلها وهي تصور لأحداث الغد مع التأكيد على عنصر التحول الإنسانية"[4]. ويعرفه (نوري جعفر) بأنه: "أدب يجمع بين أو يوحد الأدب الذي له قوانينه الفنية الجمالية التي تربطه بالفن بما فيه الشعر من ناحية، وبين العلم (الذي له قوانينه الموضوعية المعروفة لاسيما الفيزياء من ناحية ثانية، وبين الخيال الذي له هو الآخر قوانينه الخاصة المستمدة في الأصل إلى أو المستمدة من علم النفس)"[5].

التعريف الإجرائي:

نص الخيال العلمي المسرحي هو أحد فروع الأدب يعرض حقيقة علمية أو مقترحه عن طريق الشخصيات واللغة وصهرها في قالب مسرحي وحبك أحداثها بصيغة درامية لإيصال فكرة أو عدة أفكار تعالج موضوع في الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

حيث وردت مصطلحات في متن الإطار النظري وارتأى الباحث بتعريفها.

اليوتوبيا Utopia

"أي المدينة الفاضلة هي نموذج لحياة اجتماعية يبلغ ما فيها بلغ الكمال... ومعنى كلمة يوتوبيا هو ما لا يوجد في أي مكان ويقصد بها أرض خيالية تكون بها الحياة تلبي كل رغبات المجتمع"[6].

الفنتازيا:

"هي الشكل الأدبي الذي يعتمد تماماً على الانطلاق بالخيال دون التقيد بالمنطق أو أية قوانين معروفة. بل تدور الأحداث غالباً حول السحر والأمور الخارقة للطبيعة والتخاطر"[7].

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

البناء الدرامي في المسرح العالمي:

يتألف كل نص مسرحي من مجموعة من العناصر حيث اختلف تعامل كل كاتب مع تلك العناصر حسب مرجعياته المعرفية وفلسفته ومتطلبات العصر الذي عاش فيه منذ الإغريق إلى وقتنا الحاضر.

وبهذا أصبحت هناك مذاهب وتيارات فرزت وأعطت خصوصية لكل نص، من خلال طروحاتهم وأفرزوا ما بين النصوص وفصلوا ما بين ما هو رديء وما هو جيد من وجهة نظرهم فأول نظرية درامية وصلت هي للفيلسوف الإغريقي (أرسطو طاليس) حيث

(1) يوسف الشاروني: الخيال العلمي في الأدب العربي، مجلة عالم الفكر، مج11، عدد3 (الكويت، 1980) ص243.
(2) نوري جعفر: الخيال العلمي في أدب الأطفال (بغداد: دار ثقافة الأطفال، 1985) ص8.
(3) جورج تبرنز: الخيال العلمي كأدب، تر: كوثر الجزائري، ملة الثقافة الأجنبية (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1968) ص14.
(4) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية والمعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: الدار البيضاء، منشورات المكتبة الجامعية، ص60.
(5) نوري جعفر، مصدر سابق، ص9.
(6) رءوف وصفي: أدب الخيال العلمي التاريخ والرؤى، الموسوعة الصغيرة (347) (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1990) ص80.
(7) المصدر نفسه، ص11.

سميت نظريته بالنظرية الأرسطية. في كتاب (فن الشعر) حيث قعد (أرسطو) للدراما من خلال إطلاله وقراءته المنجز الإغريقي المتمثل بالنصوص المسرحية كتبت من خلال كتاب التراجيديا وهم (أسخيلوس أو سوفوكليس ويوريدس) وكذلك من خلال قراءته لاعمال (ارستوفانيس وميناند) الكوميدية.

حيث أنه انتقى من ذلك المنجز المسرحي الضخم واعتبرها أنموذجاً وبنى نظريته ونظر على غرار ما بناها كاتبها (سوفكس) وهي مسرحية (اوديب ملكا) حيث أصبحت معياراً لكل الكتاب والنقاد والمختصين وسار على هذه النظرية عقوداً طويلة حتى ظهور الدراما الحديثة فأحدثت خروق في تلك البنية وأصبح لكل مذهب بنية خاصة به.

البنية الدرامية الأرسطية:

قسم (أرسطو) في كتابه فن الشعر أجزاء المسرحية التراجيدية إلى قسمين الأول الأجزاء الكيفية وتشمل "الحبكة، والشخصية، واللغة والفكرة والمرئيات المسرحية، والغناء"[1].

ما يهمنا في البحث هي الأجزاء الثلاث الأولى وهي (الحبكة والشخصية واللغة) لأن هذه العناصر هي التي تكون النص المسرحي أما باقي العناصر فأنها تتواجد أثناء العرض المسرحي.

وأما الأجزاء الأخرى للتراجيديا هي الأجزاء الكمية وهي "المقدمة، المشهد التمثيلي أو المخرج وغناء الجوقة– والأخير ينقسم إلى قسمين– المدخل والمنشد"[2].

والتراجيديا هي "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له قول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[3].

الحبكة:

وضع (أرسطو) الحبكة في صدارة الأجزاء الكيفية واعتبرها الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي[4].

وهناك ترابط وصلات قوية بين عناصر البناء الدرامي "الحبكة مصنوعة– بالضرورة– ما تفعله الشخصيات، وما تفكر فيه وما تشعر به، وعلى هذا يمكن القول بأن مادة الحبكة هي الشخصية ومادة الشخصية هو الفكر في عامة وجوهه"[5].

ويذكر (أرسطو) القصة– كمحاكاة للفعل– يجب أن تعرض فعلاً واحداً تاماً في كليته، وأن تكون أجزاؤه العديد مترابطة ترابطاً وثيقاً، حتى أنه لو وضع جزء في غير مكانه "وحذف فأن الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب"[6].

ويبين (أرسطو) بأن الشيء يمكن أن يكون كاملاً حيث تقول: "الكامل هو حالة بداية ووسط ونهاية"[7]. فالبداية والوسط والنهاية يربطهما تطور منطقي للحدث.

وقسم (أرسطو) الحبكة إلى (الحبكة البسيطة والحبكة المعقدة).

الحبكة البسيطة وهي "ذلك الفعل الواحد المتواصل... والذي يتغير فيه خط البطل دون حدوث تحول أو تعرف"[8].

أما الحبكة المعقدة "فهي التي يتغير فيها خط البطل أما عن طريق التحول. وأما عن طريق التعرف وأما بينهما معا ويجب أن يتولد التحول أو التعرف من صميم بناء الحبكة نفسها. وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة"[9].

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1983) ص96.
(2) المصدر نفسه، ص127.
(3) أرسطو، مصدر سابق، ص95.
(4) المصدر نفسه، ص98.
(5) هامش، مصدر سابق، ص103.
(6) أرسطو، مصدر سابق، ص112.
(7) المصدر نفسه، ص108.
(8) المصدر نفسه.
(9) المصدر نفسه، ص120.

فالسببان الرئيسيان في تحديد نوع الحبكة وهي التحول والتعرف فالتحول هو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه... على أن يتفق مع قاعدة الاحتمال والحتمية. أما التعرف هو تغير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة مما يؤدي إلى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشفاء وأجود أنواع التعرف هو التعرف المقرون بالتحول[1].

ويقرر (ارسطو) أن الحبكة تتضمن جملة من الأحداث المتنوعة إلا أنه يجب أن تكون منظمة في فعل واحد، وعلى هذا يستبد إمكانية وجود فعل آخر مواز للفعل الأول، أو متفرع منه...

إن (أرسطو) يعارض وجود حبكة ثانوية أو فرعية، حتى لا يتشتت انتباه المتفرج ولا يضيع تأثير النهاية التراجيديا[2].

والنهاية التراجيديا التي يقصدها (أرسطو) هي النهاية التي يتولد عنها التطهير من خلال عنصري الخوف والشفقة.

وبذكر صفات الحبكة الجيدة "الفردية في موضوعها، لا مزدوجة وأن يكون التحول في خط بطله من حالة السعادة إلى حالة التعاسة وليس من حال التعاسة إلى حال السعادة... كما ينبغي ألا يكون هذا التحول نتيجة شر أو رذيلة ولكن بسبب خطأ ما، أو سوء تقديره"[3].

الشخصية:

فالتراجيديا هي محاكاة لأفعال وأن هذه الأفعال تجسدها شخصيات وأن أفعال الشخصيات تصنع الحبكة "ونوعيات الشخصيات التي يستخدمها الكاتب المسرحي تحدد ملامحها، طبقاً للأفعال التي تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامي"[4].

ويرى (أرسطو) أيضاً أن الشخصية الدرامية لا هي أحسن مما هي عليه ولا أسوأ مما هي عليه وإنما وسط بين الفضيلة والرذيلة. وعند مواجهة الشخصية لمصيرها المؤلم فذلك لا يكون عليها سلوكياً فيها وإنما هو ببساطة نوع من الظهور الذاتي الطبيعي الشائع عند كل البشر[5].

اللغة:

أما اللغة فيقول (أرسطو) وأعني بنص... التعبير عن الأفكار الشخصيات بواسطة الكلمات وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر[6].

ويقسم اللغة إلى لغة اعتيادية ولغة ممتعة، فأما اللغة الممتعة فهي "اللغة التي بها وزن وإيقاع وغناء"[7].

أما اللغة الغير الممتعة فهي ما عدا ذلك من الكلام كان تكون لغة التخاطب اليومي أو لغة الكتابة التاريخية أو لغة الكتاب العلمية، أو لغة المراسلات[8].

يحدث لغة تتناسب مع مقام الشخصية أي كل شخصية لها وزن معين تتحدث به حسب مكانتها في المجتمع.

الفكرة:

لكل نص مسرحي يحتوي على فكرة معينة تظهر من خلال أفعال الشخصيات والحوار المتبادل فيما بينهما لحل مشكلة معينة حيث أن الكاتب يريد أن يوصلها عن طريق النص المسرحي. ويعني (أرسطو) بالفكرة "القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المتاح"[9].

(1) أرسطو، مصدر سابق، ص122.
(2) المصدر نفسه، ص137.
(3) المصدر نفسه، ص133.
(4) المصدر نفسه، ص103.
(5) حميد علي حسون، مصدر سابق، ص18.
(6) أرسطو، مصدر سابق، ص199.
(7) أرسطو، مصدر سابق، ص195.
(8) حميد علي حسون، مصدر سابق، ص18.
(9) أرسطو، مصدر سابق، ص98.

البنية الدرامية ما بعد (أرسطو):

ظهرت تنظيرات عديدة في الدراما بعد نظرية (أرسطو) "فن الشعر" بحقب وأزمنة مختلفة الآن هذه النظريات جاءت تأكيد على ما جاء به (أرسطو) مبدأ في كتابة النص الدرامي وتغير امتداد لها مثل (هوراس) في كتابه الذي حمل عنوان (فن الشعر) حيث لم يضيف على ما جاء به (أرسطو) إلا أنه أكد على مبدأ اللياقة. وذلك ما بعد كان يمارس من مشاهد سفك الدماء على خشبة المسرح. وهذا عارض به ما كان يحصل في عروض المسرح الروماني حيث كان في مشهد القتل يبدل الممثل بآخر (من العبيد) ويقتل أمام الجمهور. وأكد (هوراس) على أن تكون المسرحية من خمسة فصول وهذا وجد في المنجز الروماني للكتاب أمثال (سينكا) وسار على هذا النص من تأثر بـ(سينكا) ما وجدناه في النصوص المسرحية في (عصر النهضة) مثل نصوص الكاتب الإنكليزي (وليم شكسبير).

لأن (شكسبير) زحزحه شيء من الثوابت الأرسطية، ولم يلتزم بها كاملةً حيث نجد بالإضافة إلى الحبكة الرئيسية حبك ثانوية تكون سائدة ومكملة للحبكة الرئيسية. وكذلك نجده لدى الكاتب الفرنسي (بيير كورني)، في مسرحية (السيد) التي على أثرها قدم (كورني) الذي قدم (كورني) للأكاديمية الفرنسية مذنباً كون أنه خرج عن القواعد الكلاسيكية لبناء المسرحية، لأن الكاتب في تلك اللحظة أكد في اختيار شخصياتهم من علية القوم وكذلك اللغة المستخدمة هو اللغة الشعرية. وراعى الكاتب المسرحي أن تكون اللغة التي تسند إلى الشخصية هي تتلائم مع مكانته ومركزه الاجتماعي، من ساروا على خطى الكاتب في عصر النهضة هم الرومانسيين فيما بعد فأن خصائص التأليف كانت امتداد للبنية الدرامية لدى (شكسبير)، من خلال بناء الحبكة حيث أنها اتسعت وأخذت تشمل حبكات ثانوية إضافة للحبكة الرئيسية.

إلى أن اختيار الشخصية الرئيسية اختلف كما كان يحدث في المسرحية الكلاسيكية باعتمادها على شخصيات عضامية عن قبل ففي المسرحية "هرناني" لـ(فيكتور هيكو) فالشخصية الرئيسية هي من الطبقة الدنيا في المجتمع، على عكس شخصية البطل في المسرحية الكلاسيكية التي يجب أن تكون من علية القوم. وكذلك تعدد المكان وصبح الزمن مفتوح لم يكن له حدود تحده.

وجاءت الواقعية كرد فعل على المذهب الرومانسي محاولة منها أن تصور الواقع تنقله كما هو بدون تغيير. أي تعرض الحقائق كما هي حيث تشمل الأفعال الإيجابية والسلبية، ونجد هذا في مسرحيات (أبسن) حيث استمد أفكاره من الحياة المعاصرة له محاولاً رسم صوره صادقة للحياة الإنسانية.

لذا فأن الشخصية في المسرحية الواقعية هي شخصيات مستمدة أبعادها من الواقع وهي شخصيات حقيقية يعني الكاتب بإبراز ملامحها والكشف عنها عن طريق أفعالها وحوارها. أما اللغة التي تتسم بالبساطة حيث يبتعد الكاتب في النص المسرحي الواقعي عن التزويق والزخرفة اللفظية والمبالغة في اختيار الكلمات حيث يستخدم لغة تتناسب الشخصيات أي لغة واقعية.

من عارض النظرية الأرسطية وجاء بنظرية كما يقول تتناسب مع متطلبات العصر هو (بروتولد برشت) ونظريته التي أسماها (نظرية المسرح الملحمي) حيث فتحت الباب أمام أمام التيارات والاتجاهات الحديثة في المسرح تدعو إلى التمرد وعدم الالتزام بما ورثته الدراما من القيود التي كبلت الدراما عقود طويلة تمثلت بـ(الرمزية، والتعبيرية، والملحمية، واللامعقول... الخ).

البنية الدرامية في نصوص المسرحية الرمزية:

الرمزية من المدارس الحديثة التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، حيث رفضت مبدأ المحاكاة الطبيعية، وأراد الرمزيين استكشاف المشاعر والحالات النفسية أي أرادوا عن طريق الرمز لخرق الحجب والنفاذ إلى عوالم لا تتوصل إليها الحواس.

الحبكة:

الحبكة هي الدراما الرمزية رفضت البناء التقليدي "لأن إيصال المعنى لديهم أن يكون عن طريق التسلسل المنطقي أو مطابقة الواقع أو مشابهته.... بل عن طريق الصدمة الدرامية والانفجارات الشاعرية، فالمسرحية لديهم لا تمثل قصة تطور بقدر ما تمثل صورة ثانية تعرض"[1]، وضف الرمزيين في الحبكة قصتين يسيران بشكل متوازي حيث تتفوق الواحدة على الأخرى في الكثير من الأحيان

(1) تسعديت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم (بيروت: دار الحداثة، 1986) ص40.

حيث يعمل الكاتب في إبراز الأولى الخارجية على حساب الحبكة الحسية وبالعكس حيث "أصبحت الحبكة عبارة عن سرد لقصتين أحدهما خارجية حسية، والأخرى موازية لها داخلية أو مجردة... غير أن لهذه الازدواجية مزالقها فكثير ما تشوه حقيقة الحبكة الخارجية لتستجيب لمتطلبات الحبكة الداخلية"[1].

الشخصية:

حرر الرمزيون شخصياتهم من أعباء الحياة المادية حيث أعطوا لها الصفة الملحمية "فالشخصية في الدراما الرمزية كائن ينتمي إلى عالم الحلم ويفتقر إلى سمات الإنسان المحدودة فاستعادت الشخصية نقائها الكامل بعد أن ركز الكاتب إلى إزالة كل ما من شأنه أن يقيدها بالعالم المادي فأصبحت الشخصية روحاً متحررة من كل ما يعطيها سمة الفرد"[2]. وافتقرت الشخصيات المسرحية في الدراما الرمزية إلى الأبعاد الدراماتيكية التي توفرت في الدراما الطبيعية.

"فالشخصيات ليسوا أشخاص لهم معالم محدودة وماض وتاريخ ميلاد، ويعيشون في مكان وزمان محدد، بل هم أفكار روحية تتصارع في محاولة لاستكشاف دورها في الوجود وتوحدها مع النفس العليا للكون"[3].

وتظل شخصيات الدراما الرمزية "مجرد رموز أو أدوات تتحرك وفق رؤيا مبدعها وما يرسمه ويلجأ الكاتب الرمزي أحياناً نحو الإنكار التام للشخصية أو في أحيان أخرى نحو تحقيق الشخصية عن طريق التكتل والجماعة ويكون عرضة لما أما بصورة معنوية أما بصورة رمزية"[4].

اللغة:

اللغة بطبيعتها تتكون من رموز إلا أن لاستخدام الرمز في التعبير ما هو إلى مظهر من مظاهر اللغة، والاختلاف الحقيقي بين الرمزيين وغيرهم من الأدباء الذين استخدموا الرمز كوسيلة أدبية فعالة يمكن في محاولة الرمزيين استخدام تلك الآراء اللغوية كوسيلة لاختراق حجب الغيب والنقاد إلى عوالم لا تتواصل إليها الحواس... لقد حاولت المدرسة الرمزية إعطاء الرمز وظيفة روحية وبعداً دينياً متسامياً بدلا من اعتباره أحد الأساليب الفنية مثله في ذلك مثل التشبيه أو الاستعارة أو الكتابة[5].

فقد اعتمد اللغة في المسرحية الرمزية على "المفارقة، والتقابل والتضاد، والصور والاستعارة الغريبة وتداعي الأصوات والمعاني، مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مألوفة"[6]، فالشخصيات هي شخصيات غير معروفة ولم يعطي لشخصياته أسماء بل استبدالها بالأول، الثاني، الضوء، المرأة وممكن أن تكون الشخصيات حيوانات وجمادات وهي تظل كرموز أو قطع الشطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دوراً خاصاً في المعركة التي تتصورها تلك الصورة[7]. ووظف الرمزين الاستعارة الشعرية لأن أغلب الرمزين شعراء.

البنية الدرامية في النص المسرحي الملحمي:

اقترنت الملحمية بالكاتب والمخرج والناقد الألماني (برتولد برشت) حيث كتبت نظريته التي اسماها نظرية المسرح الملحمي، فعارض (برشت) الأشكال القديمة للمسرح واعتبرها أشكال غير صالحة لمعالجة أو تغير الواقع الجديد ففي نظريته الجديدة عارض البناء الأرسطي للمسرحية واستخدم عنصر التغريب الذي تميز به.

الحبكة:

رغم الاختلاف بين النظرية الملحمية والأرسطية إلا أن (برتولد برشت) يتفق مع (أرسطو) على أن "الحبكة في نهاية المطاف الشيء الرئيسي أنها لب كل حفلة ومحورها"[8].

(1) مالتون ماركس: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر: فريد مندور (بيروت: دار الكتاب العربي، 1965) ص275.
(2) علي محمد هادي الربيعي: دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة بابل- كلية التربية الفنية، 2001، ص67.
(3) نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع).
(4) علي محمد هادي، مصدر سابق، ص69.
(5) نهاد صليحة، مصدر سابق، ص9.
(6) المصدر نفسه، ص23.
(7) محمد مندور: الأدب ومواهبه (القاهرة: دار النهضة، 1974) ص140.
(8) برتولد برخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف التكريتي (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1973) ص314.

لكن تختلف بطريقة المعالجة حيث أن "الحبكة المسرحية الملحمية قائمة على تعدد اللوحات التي تكون كل لوحة منها بذاتها تجمعها وحدة فكرية"[1]، وبهذا فأن الحبكة في المسرحية الملحمية أصبحت أكثر اتساعاً وتعدد الحبك غير مترابطة ولا يوجد هناك تطور منطقي للأحداث، فيطالب (برخت) بأن "لا تتعاقب الأحداث وراء عضها بصورة غير ملحوظة من الضروري أن يثار النقاش في الفواصل بين الأحداث"[2]، فالنمو والتطور للأحداث في العمل المسرحي ينتج من خلال التطور الذي يبدأ وينتهي داخل كل حبكة من الحبك العديدة التي تألف منها النص المسرحي الملحمي. حيث تتكون فكرة موحدة تربط ما بين أجزاء المسرحية.

الشخصية:

(برخت) عارض (أرسطو) بنظريته فاختيار الشخصية هي جزء من ذلك التعارض حيثما عادت الشخصية ذات الأبعاد الدراماتيكية واضحة المعالم بل أصبحت شخصية بسيطة مهمتها توضيح وإيصال فكرة معينة وجعل (برخت) شخصياته أكثر واقعية أسوة بالدراما الواقعية التي ابتعدت عن "عالم الملوك والقياصرة إلى عالم الأفراد والأشخاص الواقعيين"[3].

ورغم إن الشخصيات لدى (برخت) واقعية ولكن صور "شخصياته وفق مواقف تاريخية لا تسمح بأن يكون لها امتداد لشخصيات معاصرة، وبهذا فهو يلغي أزلية الملامح الاجتماعية المعاصرة بوصفها أرثاً إنسانياً من عمق التاريخ لا يمكن تغييرها بل أن هذه الملامح قابلة للتغير وأن صفة الثبات والخلود لهذه الملامح الاجتماعية يمكن أن تزول وتسقط بمرور الوقت"[4]، حيث تتمتع شخصيات (برتولد برخت) بصفات وسمات عمومية مما يتيح لها الحرية والتكيف في أي زمان ومكان.

اللغة:

بما أن اختيار (برخت) لشخصياته م الواقع فلا بد من إسناد لتلك الشخصيات لغة تتناسب معها وبالتالي تكون سهلة ومستساغة من قبل الجمهور الذي أراد (برخت) أن يلتقي به ويجعل منه عنصراً يقضاً مشاركاً أي متلقي إيجابي فتبنى اللغة الشعبية وأن هذه اللغة "يجب أن تحتفظ بالقابلية على التطور، يجب أن تكون حية ومتنوعة. الشعب يتحدث باللهجة العامية وبهذه اللهجة العامية يعبر عن أدق أفكاره"[5]، وكذلك اهتم (برخت) باللغة الشعرية وضمن بعض أعماله كون (برخت) شاعراً بالدرجة الأساس.

البنية الدرامية في النص المسرحي التعبيري:

التعبيرية "مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها وتتخذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضعاً مشروعاً للإبداع الفني"[6].

الحبكة:

الحبكة في الدراما التعبيرية لا تخضع للتطور النطقي للأحداث حيث أنها "عبارة عن مشاعر مفككة الأوصال يكون كل منها جزءاً من الصورة، وعليه فأنها لا تتقدم بكل مشهد خطوة على نحو ما هو مألوف في المسرحيات"[7].

حيث عدم الالتزام بتنامي الحدث أعطى حريته للكاتب في استخدام الوسائل والأساليب الفنية التي من خلالها بنى نصه الدرامي حيث "يتحرر من قيود الزمان، كما يتحرر من السياق المنطقي للأحداث"[8]. وتفكير المؤلف ينصب على تجارب الفرد، ويعمل على إظهار مكنوناته من خلال منلوجات طويلة فيعمل على تفتيت الحدث إلى مشاهد منفصلة متتالية تعبر عن مراجل تطور في شخصياته

(1) حميد علي حسون، مصدر سابق، ص92.
(2) برتولد برخت، مصدر سابق، ص315.
(3) فوزي مهدي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ط2 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1968) ص72.
(4) علي محمد هادي الربيعي، مصدر سابق، ص73.
(5) برتولد برخت، مصدر سابق، ص337.
(6) نهاد صليحة، مصدر سابق، ص64.
(7) حميد علي حسون، مصدر سابق، ص92.
(8) طارق العذاري: التعبيرية في المسرح (عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع، ب. ت) ص238.

المحورية التي هي وجدان المؤلف. في رحلتها الشاقة نحو هدف روحي رفيع[1]، حيث ابتعدت الحبكة في الدراما التعبيرية عن البناء التقليدي للحبكة الأرسطية.

الشخصية:

الاعتماد على الشخصية المحورية أي هناك بطل ولكن ليس البطل التاجيدي الذي فيه مواصفات النبل والشهامة.... بل البطل الذي يحقق طموح الكاتب ويتلائم مع فكرة قصته وأيضاً نجد الشخصيات الأخرى التي دائماً تكون ثانوية تعمل على تسهيل الحدث وتوضيحه "فالشخصية المحورية في المسرحية التعبيرية تكون بمثابة بوق للمؤلف المسرحي"[2].

والشخصية التعبيرية "عرضة للتحولات السريعة المفاجئة التي تسفر عن تغيير مجرى الصراع وسرعة إيقاعه وتوتره، وكلما عاش الكاتب توترات نفسية وتبدلات موضوعية في مفردات حياته انعكس ذلك على أبطاله"[3].

ولم تصور الدراما التعبيرية العلاقات الاجتماعية للشخصية بل "تصور أعماق النفس البشرية وإلى تجسيد مكونات العقل الباطن"[4].

فالشخصية التعبيرية هي شخصية نموذجاً حيث نفى الكاتب منها صفة الإنسان وعمل على وضع لها صفات أو رموز وليس أسماء كما هو في الدراما الواقعية "فقد الشخصية التعبيرية فرديتها وصارت تعرف بمجرد دلالات دون أسماء (الرجل، الأب، الابن، العامل، المهندس) وما إلى ذلك كاتب هذه الشخصيات أنماطاً، وشخصيات كاريكاتيرية أكثر مما هي شخصيات ذات خصوصية. وكانت تمثل مجموعات اجتماعية، لا أناس محددين لأنها غير شخصية كانت بإمكانها أن تبدو غرائبية لا واقعية"[5].

اللغة:

شتت التعبيريون اللغة فأصبحت لغة أشبه بالبرقيات السريعة، لا ترابط بينهما يتقاذفهما ككل من الشخصيات فيما بينهم وأحياناً يسند الكاتب منلوجات لشخصياته وهذا يعمل على كشف للشخصية لأنها تتحدث ن نفسها ومعاناتها. حيث يذكر (الربيعي) أن اللغة التعبيرية "لغة شاعرية لا بالمعنى التقليدي للدراما الشعرية لكن يوصفها شكلاً من أشكال التعبير يتسق مع أبرازها الكثيف للانفعالات فصهرت التعبيرية لغتها و؟؟؟؟ الكتاب تركيب الجمل وقواعد اللغة واستجمدت أدوات التعريف واقتطعت الجمل وخلقت كلمات جديدة واختزال الحوار في بعض اللحظات المتطرفة إلى مجرد عبارات تعجب"[6].

وبما إن اللغة لم تخضع إلى قواعد تحكمها فالتعبيريون فلم يحسب حساباً دقيقاً بقواعد اللغة أو ببناء الجملة التقليدي وأنصبت محاولاته على تأسيس حاله شعورية إنسانية تمتزج فيها الأصوات والكلمات والصمت لتؤثر في المشهد من خلال تحرك مشاعره وأحاسيسه باتجاه الحالة الشعورية المعروضة أمامه[7]. فاللغة لدى التعبيريون هي حالة اللاشعورية لدى الشخصية.

البنية الدرامية في نصوص مسرح اللامعقول:

سيطرت فكرة اللاجدوى على معظم نصوص اللامعقول المسرحية "فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان، وكل الخبرات التي يكتسبها مهما بالغ في فلسفة قيمتها ونفعها. ما هي في حقيقة الأمر سوى ألعاب تسلية لا طائل من ورائها ولا تغير من شيء. وفائدتها الوحيدة هي قطع الوقت وقتل الملل. في انتظار خلاص لا يجيء في الرقعة الجدباء بين ميلاد باختبار للإنسان فيه. وموت كثيراً ما يستعصي عليه وإذا جاء لا يمثل خلاصاً أو مولداً جديدياً بل يمثل العدم الكامل"[8].

(1) نهاد صليحة، مصدر سابق، ص70.
(2) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سابق، ص104.
(3) طارق العذاري، مصدر سابق، ص132.
(4) إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص104.
(5) استيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص419.
(6) علي محمد هادي الربيعي، مصدر سابق، ص193.
(7) طارق العذاري، مصدر سابق، ص233.
(8) نهاد صليحة، مصدر سابق، ص109.

الحبكة:

لبناء الحبكة في دراما اللامعقول تهشيم لكل ما نادى به أصحاب الرأي والوسط والنهاية، حيث تضيف (هنجلف) بناء دراما اللامعقول "إذا كان من الواجب أن تظم المسرحية الجدية قصة بارعة التركيب فأن هذه المسرحيات لا تضم قصة أو حبكة خليقة بالاهتمام كما أن هذه المسرحيات غالباً ما تخلو من بداية ونهاية. وأن كان على المسرحية الجيدة أن تعكس صورة الطبيعة وتطور طرائق العصر ونزواته في تخطيطات دقيقة الملاحظ فأن هذه المسرحيات غالباً ما تعكس أحلاماً أو كوابيس"[1].

والحبكة الأرسطية التي بنيت على أساس السبب والنتيجة فالحبكة في اللامعقول نبذت الشكل التقليدي لعلاقة السبب والنتيجة وتخلت عن الأجزاء المألوفة في تطوير الحدث الدرامي (العرض التغيرات، التطور، الذروة، الحل) فبدلاً من تطور أحداثها في هذا الخط التصاعدي يبقى الفعل دائرياً ليركز على بنيته الوضعية نفسها بدلاً من أن تكون قصة ذات أجزاء متصلة"[2].

ولهذا فأن المسرحية العبثية لا تتطور وتنمو بشكل منطقي حيث "لا تتطور من ألف إلى باء كما في المسرح التقليدي بل يسير نحو استكمال الصورة الشعرية المركبة التي تعبر عنها المسرحية"[3].

الشخصية:

فقدت الشخصية في الدراما اللامعقول صفتها الإنسانية وأصبحت "شخصيات مهمشة لا يمكن تميزها وأقرب إلى الدمى الآلية"[4].

وكذلك فأن الشخصيات في هذه الدراما صورها الكاتب بأنها شخصيات "تعاني من حالة العزلة والضياع بعد أن فقدت كل أبعادها التقليدية، في فقد كل مقومات وجوده في نظرتهم، فقد حول كتاب اللامعقول الشخصية إلى مجرد (هيكل) يعيش بمعزل عن الماضي والمستقبل، كما عزلوا الشخصية عن مجتمعها الذي تنتمي إليه وقطعوا أواصر العلاقة بينها وبين الآخرين وهذا ما أدى بالنتيجة إلى أن تفتقر الشخصية إلى الصفة البشرية"[5]. فلم تقدم دراما العبث شخصيات من علية القوم بل "يقدم لنا شخصيات منبوذة لا منتمية لفظتها (الحياة) وهو يضع هذه الشخصيات في صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط وجودها المادي والمعنوي"[6].

فابتعدت شخصيات اللامعقول عن حالتها الطبيعية "شخصيات اللامعقول تقتصر إلى الدوافع الموجودة في الدراما الواقعة وبهذا الشكل يتعمق إحساسها بالعبثية"[7].

اللغة:

مسرح العبث له موقف من اللغة فتعتبر اللغة بالنسبة لرواد مسرح العبث، مثل (صاموئيل بكت، وهارود بنتر يونسكو وكاموا... الخ)، إنها قاصرة عن التعبير وتحقيق مهمتها التي أنشأت من أجلها وهي التفاهم ما بين البشر حيث "أن اللغة قد توقفت عن التعبير في ما هو حي أو أساسي أصبحت تقليدية أكثر من اللازم فهي قناع يخفي الفكر والعاطفة أكثر مما يفصح عنها"[8].

ومن الوسائل التي اعتمدت إلى التقليل من قيمة اللغة وتفتيتها "كان يكون الحوار مناقضاً للحادثة. ومقدار التتابع المنطقي، وعدم وجود علاقة بين السؤال والجواب واستخدام المعنى المتعدد للتعبير الواحد وكذلك استعمال الأصوات غير ذات معنى"[9].

(1) ارنولدب هنجلف: اللامعقول، موسوعة المصطلح النقدي (5، تر: عبد الواحد لؤلؤة (بغداد: دار الحرية، 1979) ص20-21.
(2) حياة جاسم محمد: مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي، دراسة مقارنة، مجلة الأكاديمي، العدد (4) (بغداد: أكاديمية الفنون الجميلة، 1981) ص25.
(3) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية (النهضة المصرية العامة للكتاب، 1991) ص203.
(4) حسن حماد: مفهوم العبث بين الفلسفة والفن (القاهرة: دار الحكمة، 2002) ص63.
(5) علي محمد هادي، مصدر سابق، ص76.
(6) نهاد صليحة، مصدر سابق، ص109.
(7) نفس المصدر.
(8) رشاد رشدي، مصدر سابق، ص233.
(9) ينظر: حياة جاسم محمد، مصدر سابق، ص27.

لقد استبدل مسرح العبث شعر الكلمة بشعر الحركة "فالاعتماد على الاستعادة المسرحية المجسدة فمسرح العبث مسرح شعري، يقدم رؤية كلية لا رؤية تحليلية، ويتوسل بالصورة الفنية إلى التعبير عن رؤية لكنه يختلف عن المسرح الشعري المعهود في كفره باللغة المنطوقة ويستعيض عنها بلغة التجسيد المسرحي. إن الاستعارة الشعرية في مسرح العبث تتجسد في تشكيل لفني محسوس على خشبة المسرح"[1].

وبهذا فأن اللغة في دراما اللامعقول هي لغة مفككة لا تخضع إلى نظام معين فهي لغة منفلتة من القيود.

المبحث الثاني

التوافق والتضاد بين العلم والأدب

وقف الإنسان منذ نشأته وحتى وقتنا الحاضر متأملاً لهذا الكون الفسيح الذي هو جزءاً منه. فدأب على إيجاد وتوفير ظروف ملائمة تساعده على الديمومة والاستمرار للبقاء على وجه الأرض متحدياً كل الظواهر الطبيعية وعمل على إرضاءها في الماضي والسيطرة عليها وتسخرها لمصلحته في الوقت الحاضر.

فبدأ يبحث عن عوالم جديدة ونجد ذلك ظاهراً من تطور الإنسان من البداية الأولى وهي مرحلة الجمع إلى مرحلة الصيد ثم الزراعة "فمنذ العصور القديمة كان الإنسان يفكر بمستقبله إلا أن الأدوات التي كانت في متناوله بدائية لا تخدم طموحاته الكبيرة غير أن ذلك لم يمنحه من البحث عن المستقبل"[2].

واستمر هذا البحث والتفكير عند الإنسان حتى تطور المجتمعات وظهور المعارف، فأصبح المستقبل الشغل الشاغل لدى فلاسفة ومفكري الحضارات القديمة وكذلك فلاسفة ومفكري العصور التي تمرحلت بعد تلك الحضارات.

وبسبب هذا البحث وإخضاع جميع الظواهر إلى العقل وبدأ الإنسان يجرب ثم اكتشاف الكثير من الأمور التي كانت يعتبر بأنها أشياء تحدث بسبب قوى تتحكم بها وبالتالي تم معرفتها وإخضاعها إلى قوانين وتم التحكم بها والتنبؤ بحدودها وذلك باستخدام أجهزة اكتشفت لهذا الغرض. مثل أجهزة الرصد الجوي وأجهزة التنبؤ بالزلازل، وثوران البراكين.... الخ. والإنسان يغني لعصوره خاضع لتسلط الدولة والمعتقدات الدينية فما يملي عليه من هاتين السلطتين يجب الأخذ به ولا يمكن الحياد عنه حتى نجد أن في العصور الوسطى عندما أدلي (غاليلو) بدلوه وقال أن الشمس هي مركز الكون، وعارض السلطة الدينية التي اعتبرت أن الأرض هي مركز للكون إلا أن (غاليلو) أثبت عكس ذلك، وتم التأكيد منه بعد مضي سنوات حتى اكتشف الأجهزة الحديثة من تلسكوبات وأجهزة رصد.... الخ أثبت أن (غاليلو) كان على حق. وإزهاق روحه من قبل السلطة الدينية كان باطلاً، فالاكتشافات الحديثة التي ساعدت الإنسان على معرفة الحقائق والتطلع إلى الأمام ومعرفة مركزه في هذا الكون.

ويقول (بير جاك) في كتابه الفنان في عصر العلم "فإذا استطعنا أن نفسر الكون فنستطيع فهم أنفسنا وفهم أنفسنا يمثل حاجة إنسانية نستشعرها جميعاً"[3]، وبسبب هذه الاكتشافات تبدل الفكر الإنساني والرؤية إلى المستقبل فلاحظوا كل من (ماكس وفيبر ودور كايتم) "أن المجتمع كان يتغير من مجتمع تنشأ فيه السلطة والمعتقدات من التقاليد والانفعالات إلى مجتمع يحكمه استخدام العقل والممارسات العلمية وتقدير الكفاءة والقدرة على تفسير العالم بشكل علمي"[4].

فظهرت اليوتوبيا جيدة تختلف عن يوتوبيا العصر الكلاسيكي التي كانت تركز على ضرورة الانسلاخ من أهمية المتعة المادية والتركيز على الترف الذهني والسعادة الروحية أصبحت يوتوبيا القرن التاسع عشر تحكم بالثراء المادي[5].

(1) نهاد صليحة، مصدر سابق، ص110.
(2) سلمان رشيد سلمان: المستقبلية (بغداد: دار الحرية، 1968) ص9.
(3) بيرك باك: الفنان في عصر العلم، تر: فؤاد دواره (بغداد: وزارة الإعلام، 1977) ص22.
(4) تيخوفز روبيدتس، يمي هايت: من الحداثة إلى العولمة، تر: سمير الشليشكي (الكويت: سلسلة كاتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 2004) ص13.
(5) طه محمود: مقدمة نص مسرحية إنسان روسوم الآلي، تأليف: كارل تشابيك، تر: طه محمود طه (الكويت: وزارة الإعلام، 1980) ص5.

وتفجير الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر التي أصبحت تطور سريع وتبدل في آليات التفكير لدى لمجتمع فأجبرته على التطلع إلى الأمام فعملت على "نقل الإنسان الأوربي من مجال التصورات إلى عر تحقيق الأماني التي طالما راودت الكثير من المخططين الاقتصاديين وكانت النتيجة قيام مجتمعات الصناعة الأوربية"[1].

فالثورة الصناعية والاكتشافات التي رافقتها "فتحت أمام كتاب اليوتوبيا أفاقاً جديدة وأصبح الكثير منهم يؤمن بأن في استطاعة هذه الثورة أن تجد الحل العلمي لتغلب على الفقر وتحقيق المساواة"[2].

وهذه الثورة أيضاً أثارت مخاوف الكثير من الأدباء والمفكرين بما أصاب المجتمع من تفكك وعدم وجود الأحادية وسيطرة طبقة أصحاب رؤوس الأموال الذين امتلكوا المال والسلطة فأصبح العامل في هذه الظروف في عزلة في هذه الحياة وفي ظل سيطرة الآلة، فالتفائل باختراع الآلة عمل على إيجاد وسائل طرق على تقبل البشر الشيء الجديد بدون خوف فعمل الفنان والأديب والعالم كل حسب اختصاصه للبشر بهذا الشيء القادم الذي سيغير وينقل المجتمع من حالٍ على حال.

ويقول (بيرباك) "إن الجنس البشري كان يواجه دائماً الآفاق الجديدة بخوف مبدئي ومن واجبات الفنان أن يخطو إلى خارج الخوف حتى يستطيع الآخرون يتبعوه إلى عالم متسع الآفاق....، ومن واجبات الفنان الكاتب أن يستخدم النتائج التي توصل إليها العلماء وأن يلقي عليها الضوء في مسرحيات وروايات وقصص حتى يتخلص الناس من الفزع"[3]، فألقى (بيرباك) المسؤولية على الفنان بأن يطرح نفسه كأداة للتخلص من الروح التشاؤمية التي تولد لدى البشر.

فلم تكن الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر هي التي الأداة الوحيدة في التغير إلا أن ظهور الفلسفات والنظريات في القرن العشرين التي انفردت عن الفلسفات التي سبقتها وكذلك النظريات مثل النظرية النسبية لـ(أينشتاين) ونظرية النشوء والارتقاء لـ(دارون)، حيث هذه الفلسفات فلسفات ونظرتها كل الرؤى والتفكير الإنساني، ففلسفة القرن العشرين تختلف عن ما قبلها من فلسفات ونظرتها إلى الكون "تتمثل في التخلي عن فكرة القانون المطلق الثابت أو الحقيقة المطلقة في اقتراب الفلسفة من وضعية العلوم، وبالتالي التخلي عن تأمل الأبعاد الميتافيزيقية أو القوانين الثابتة في التجربة الإنسانية، والتركيز على فحص الإنسان في طريقة تفكيره، ونشاطه اللغوي، ووصفه التاريخي والاجتماعي والاقتصادي (الوجودي) وذلك من خلال منظور النسبية الذي أتى به (أينشتاين) والذي صبغ فلسفات القرن العشرين وأحل فكرة النسبية مكان فكرة المطلق"[4].

وتأثير النظرية النسبية على الفلسفات وفكر القرن العشرين تقول "أن عاملي الزمان والمكان اللذين كانا دائماً حجر الأساس الثابتين في الفكر الإنساني لم يعودا وفق النظرية النسبية يمثلان مسرحاً ثابتاً متجانساً تدور عليه دراما الطبيعة المتغيرة بحيث يراها البشر من منظور ثابت– مهما اختلفوا حول طبيعة هذا البشر من منظور الرؤية التي تنجم عنه– بل أصبحا جزء لا يتجزأ من العلمية الديناميكية التي هي الكون نفسه والذي يفترض بحكم تكوينه استحالة ثبات المنظور"[5].

تنوعت التيارات الفلسفية في القرن العشرين وقسمت إلى تيارين هما:

تشكل "الفلسفات التي تبحث في العقل الإنساني ويمثله فلاسفة مثل (نيتشه وسارتر) والوجوديين ويمثله أيضاً (كارل ماركي) والفلاسفة البرجماتيون من أمثال (وليم جيمس وبرجسون وجون ديوي) وأيضاً يمثله أتباع المدرسة السلوكية... ويشترك هؤلاء في معظمهم في ظاهرة أساسية وهي رفض فكرة أن هنا حقيقة بل يؤكدون أن الفعل يعزز القيم، وترتبط قيمته ومعناه بنتائجه"[6].

(1) سلمان رشيد سلمان: المستقبلية، ص10.
(2) طه محمود طه، مصدر سابق، ؟؟؟؟؟؟.
(3) بيرباك، مصدر سابق، ص30.
(4) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر (بغداد: دار الشؤون الثقافية، القاهرة: الهيئة المصرية، 1985) ص52.
(5) المصدر نفسه.
(6) نهاد صليحة، مصدر سابق، ص53.

أما التيار الثاني في فلسفة القرن العشرين، والذي ينظم عدداً كبيراً من الفلاسفة، فهو يركز على القول أي يبحث في الفكر الإنساني والمعاني والمفاهيم التي يتداولها البشر من خلال تحليل اللغة والمنطق. فهو ينظر إلى جميع الحقائق والأفكار باعتبارها أولاً وأخيراً صياغات لغوية ومنطقية، ويمثل هذا التيار (راسل ومور وتجنشتاين واير وجلبرت رايل) ومدرسة الوضعية المنطقية"[1].

فأن هذين الفلسفتين عكستا بوضوح التنظير للأدب والفن في القرن العشرين، حيث خالفا كل من الكلاسيكية "أي النظرة المحافظة للأدب باعتباره محاكاة موضوعية (أي لا تتدخل فيها شخصية الكاتب أو آراؤه) للواقع (وفق تفسير معين لهذا الواقع يمثل الرؤية الشرعية للواقع التي تفرضها الأيديولوجية السائدة) ووفق قواعد أدبية متوارثة (تتفق والأيديولوجيا السائدة وتخدم رؤيتها للعالم– ويخالف هذان التياران الرومانسية– أي النظرة الثورية إلى الأدب اعتباره نشاطاً فردياً روحياً خلاقاً يقوم به الشاعر الفرد ويلتزم فيه بالقوانين التي تفرضها عليه رؤيته الشعرية الخاصة)"[2].

فالنظرة إلى العمل الفني في القرن العشرين "انعكاساً سلبياً لشيء إيجابي خارجه بل أصبح أما عالماً إيجابياً قائماً بذاته يفرز قوانينه ومعناه، وقيمته في انفصال عن الفرد والمجتمع، وأما فعلاً إنسانياً إيجابياً لا يتحقق معناه وقيمته إلا في نتائجه على الإنسان والمجتمع"[3].

فالنظرة للأدب اختلفت في القرن العشرين أبان النظرية النسبية والتيارات الفلسفية واكتشافات العلم ومنهج البنيوية اللغوي، ومنهج التفكيكية، وفلسفة التحليل اللغوي. وما عاد الكاتب أن يلتزم بالقواعد والأصول التي فرضت من قبل الكلاسيكية والرومانسية من أتاح للكاتب حرية في بناء نصه كل حسب ما يراه فظهرت تجاربه أدبية وفنية عديدة لا تنتمي لقانون محدد فأن كل تجربة لها خاصيتها المنفردة التي تتبلور من خلال مزاج الفنان نفسه، وظروفه الخاصة والمؤثرات الاجتماعية والفكرية التي تعرض لها[4].

ليست الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر وظهور التيارات الفلسفية والنظريات في القرن العشرين لها الأثر الأكبر في التبدل الذي حدث في أوربا بل أن الحرب العالمية الثانية لها الأثر البالغ على الدول التي ربحت الحرب "إن فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية قد شهدت تغيرات عميقة ضمن الدول المتقدمة فبعد أن كانت الصورة الصناعية تعتمد على المنجزات التكنولوجية جاءت الثورة العلمية والتكنولوجية التي يتميز بها عصرنا لتعتمد بشكل أساسي على العلم وأصبح العلم أداة إنتاجية وبدأت الدول المتقدمة تنتقل من العصر الصناعي إلى العصر ما بعد الصناعي.... باعتمادها على الخدمات وعلى الصناعات... أهمها الصناعات الالكترونية والتكنولوجية الحياتية والهندسة الوراثية"[5].

وهذا التطور بالاكتشافات ساعد على رؤية وأفاق الرؤيا لدى العلماء أنفسهم والأدباء إلى العالم "فأصبحت الأدوات اللازمة لدراسة واستشراق المستقبل والتنبؤ به متوفر لدى الدول المتقدمة بشكل خاص وأصبحت هذه الدول تخطط للسنين القادمة بحيث أن المفاجآت لا تفرض عليها بل تفرض من قبلها"[6]، فأصبحت هناك سيطرة من قبل الإنسان شبه كلية على الظاهرة الكونية فيمكن توقعها أو التنبؤ بحدوثها قبل أن تحدث.

وأصبحت النظرة الشاملة وكلية إلى العالم فمن "مميزات العلم أنه يبحث عن الاطراد في ظواهر الطبيعة، فليس الذي يعنيه هو الحادثة الفذة القديرة التي لا تكرار لها بل الذي يعنيه هو التشابه بين مجموعة من الظواهر بحيث يجوز إدراج المجموعة المتشابهة كلها تحت قانون واحد، وأما الحادثة الواحدة أو الكائن المفرد الواحد فلا يهم العلم إلا من حيث هو حالة من بين مجموعة الحالات التي تخضع كلها على السواء لتعميم واحد"[7].

(1) نهاد صليحة، مصدر سابق، ص56.
(2) المصدر نفسه، ص58.
(3) المصدر نفسه، ص59.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص76.
(5) سلمان رشيد سلمان: المستقبلية، مصدر سابق، ص11.
(6) المصدر نفسه، ص12.
(7) زكي نجيب محمود: الأدب في عصر العلم والصناعة، مجلة الثقافة، العدد (2) (بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1963) ص15.

فارتبط الإنسان في هذه المرحلة بالإله وأصبح جزءاً منها "فالتقدم العلمي والتكنولوجي لم يستأصل التناقضات الطبقية بل بالعكس شددها هابطاً بوضوح أكثر من قبل بدور الفرد إلى دور يتسم بآلية الإنتاج"[1].

وهذا مما حدا بالكتاب إلى التواصل مع الاكتشافات علمية وما سوف يتحقق في المستقبل وأن الثورة العلمية والتكنولوجية إذن بإمكانها أن تساعد الأدب على أن يمد السلسلة بكاملها، أن يخلق منظراً شاملاً أخاذا للواقع المعاصر... وتكهن المتنبئون بالمستقبل... وبهذا يعمل الكاتب بسبب ملاحظته وخياله إل صياغة موضوعه أن يكون خائفا مما سيحدث أو متفائلاً وهذا يعتمد على ذاتيته ورؤيته للظاهرة، فعمل الكاتب الأديب إلى خلق نوع من المصالحة بين العلم والأدب.

أدب الخيال العلمي/ مفاهيمياً:

جاءت الرواية العلمية في القرن العشرين نتيجة للتغيرات التي حصلت في المجتمعات الصناعية كاشفة عن آمال الناس ومخاوفهم من التكنولوجيا الحديثة.

وانتشر مصطلح الرواية العلمية أو الأدب القصصي العلمي في الثلاثينيات فكان له مريدين وهناك رافضين لهذا النوع الجديد من الأدب حتى اتخذ أشكالاً وتسميات شتى منها "أنه أدب مفتعل، تصوري، تجاري، أدب مجلات الإثارة"[2]، وبمرور الوقت أصبحت الرؤية والقصص العلمية لها شعبية ومريدين حتى أصبحت لها خصائص ومميزات وأصبح نوع إداري متفرد عن الأعمال الأدبية الأخرى.

ويذكر (محمد عزام) في كتابه الخيال العلمي في الأدب يمكننا تحديد اتجاهات (أدب الخيال العلمي) في اتجاهين رئيسين يحتوي كل اتجاه منهما على تيارات متفرقة:

1. اتجاه يعتمد على الفكر الفلسفي، ويمكن أن نمثل له بأدب (اليونييات) المثالية، منذ (أفلاطون) وحتى (كابيه). وهو اتجاه إنساني يوصف الفكر في خدمة الإنسان، ويدعو إلى حل مشكلاته الاجتماعية والحياتية ويشجب القمع والاستغلال، ويدعو إلى الحرية والكرامة.
2. اتجاه يعتمد على الفكر العلمي، ويمكن أن يمثل له بما كتب حول (فيرن) الذي يقول "لقد بنيت دائماً روايات على أساس من الحقائق واستخدمت في صناعتها طرقا ومواد ليست فوق مستوى المعلومات المعاصرة. وبما كتب (هـ. ج ويلز) الذي لا يدعي إمكانية تحقيق ما يصل إليه ويقوم أدبه على أساس فنتازي وهناك تيار في هذا الاتجاه العلمي يقوم على التنبؤ وتوقع الانجاز الحضاري الجديد"[3].

وهذا التيار نشأ بحدوث أشياء وتحققت في المستقبل حيث أصبحت هناك عملية استباقية من قبل الكاتب الذي تنبأ أو توقع حدوث ذلك.

وبالرغم من وجود اتجاهات وتيارات لهذا الأدب "إلا أن حدد لها المعالم (هوغو جرنسياك) في أواخر العشرينيات من هذا القرن، ومنها أسماً اشتهرت به: الخيال العلمي (Science–Fiction) أو باختصار (SF)"[4].

فأدب الخيال العلمي أصبح له خصائص ومميزات أعطته خصوصية "فالخيال فيه ليس خيالاً جامحاً أو حراً، لأنه يربط نفسه منذ البداية بحقائق علمية معروفة، أو باكتشافات علمية قائمة أو محتملة (بناء أيضاً على ما هو معروف) ينطلق منها للكشف عن جانب مجهول من الكون أو من الحياة والنفس الإنسانية، محركاً أحداثه في مكان مجهول في الحاضر أو الماضي، أو منطلقاً إلى المستقبل"[5].

(1) فالنتينا ايفاشيفا: عصر البايلوجيا والأدب، تر: عادل العامل، من كتاب الأدب وقضايا العصر، مجموعة مقالات نقدية (بغداد: وزارة الثقافة، دار الرشيد، 1981) ص73.
(2) ياسين طه حافظ: أدب الخيال العلمي، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1968) ص7.
(3) محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب (دمشق: دار طلاس، 1994) ص10.
(4) جان غاتينيو: أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري (دمشق: دار طلاس، 1990) ص10.
(5) عصام بهي: الخيال العلمي، سلسلة كتاب الشباب، مكتبة الأسرة، ص12.

وقد حاول كاتب الخيال العلمي (إسحاق اسيموف) حصر موضوعات واتجاهات أدب الخيال العلمي قال "أن ثمة ثلاث أنواع من الخيال العلمي تقع تحت (ماذا لو) و(لو أنه وحسب) و(لو أن هذا استمر)"[1].

فالرواية العلمية تناولت مواضيع عدة وبذلك تنوعت أساليب المعالجة ويرجع ذلك إلى رؤية الكاتب نفسه إلى الظاهرة ونذكر مثلاً (جون فيرن) وهو أول من نشر "الخيال العلمي بين الناس وبشكل واسع الآن فريق خلق النوع الأدبي الفرعي المسمى الخيال العلمي التكنولوجي حيث تشكل البدائل من جراء استخلاصها من الحقائق العلمية الصلبة وبذلك ثم تخطى القواعد الواقعية في حين كان الإصرار على المنطق بدل اللامسؤولية الخيالية يبعد الأعمال عن صيغة الخيال الفنطازي"[2].

أي أن الخيال العلمي يختلف عن الخيال الفنتازي الذي لا يحتكم لقانون ويكون خيالاً جامح "الفنتازي التي تتمثل في حلم الإنسان في تجاوز الحواجز الزمانية والمكانية دون أن يقوم هذا الحكم على أية أسس علمية (رياضة أو تجريبية كما تتمثل في مخاوف من تدخل قوى غيبية في حياته كالسحر والأماكن الموصورة والجن– ويذكر أن الفنتازيا هي الأب الشرعي لقصص الخيال العلمي)"[3].

فالأشياء الخيالية في الفنتازيا تحولت ويوجد العلم إلى أشياء يمكن تحقيقها أي أن بساط الريح في قصة الفنتازيا تحول إلى منطاد في قصص الخيال العلمي، فالخيال العلمي ليس مهمته هو التنبؤ بالمستقبل بل يتعدى إلى إقامة عوالم جديدة وبديلة للحياة "فالخيال العلمي لا يكل عند البحث في الفلسفة والعلم والفن عن بدائل ممكنة للحياة، للعمل، للرؤية، للتفكير، والرغبة هذه وقد سمي (ويلز) أدبه بأدب البدائل الممكنة أن الوضع البديل هو محور ومدار عمل الكاتب أي أنه كل شيء"[4].

"الشخصيات تسخر لإظهار كيف أن واقع البديل الذي يطرحه الكاتب سيؤثر في الرجال والنساء. وبذلك تقلب إحدى البديهيات الأدبية القديمة هنا لا تقرر الشخصيات كما تفعل عادة في الأدب الواقعي. ما يحدث في القصة، ويدل ذلك يتحركون في بيئة مظهرين بواسطة فعالياتهم تأثيرات تلك البيئة (الحبكة) لم تعد تقدم الشخصية من خلال سلسلة من الأحداث بل فعل البيئة على الإنسانية الموجودة فيها"[5].

وبهذا فأن أدب الخيال العلمي ابتعد عن الصيغة المتعارف عليها في فعل الشخصية بالأجناس الأدبية.

"لما كان تقدم الجوانب البارزة لوضع بديل يتطلب عادة حركة لا بأس بها من التنويع في الحبكة فقد أظهر الخيال العلمي ميلاً للرواية المثيرة بدلاً من تلك العروض التي نستعرض الأحداث بتأن، وترتيب على ذلك ضعف في تصوير الشخصيات حيث ظهر رجال الفضاء الأشرار والأبطال الذين يتصرفون دائماً بعنف وبدون تفكير حين يجابهون بأحداث غير متوقعة"[6].

فأصبح هذا مألوف في القصص الخيال العلمي، الآن على الكاتب أن يستعمل في قصصه فروض علمية مطروحة وذلك بالتالي حتى يرصن منجزه "القصة العلمية في الحقيقة قصة خيال تبحث عن المجهول بعبارات علمية مفهومة مستعملة الاختراعات الخيالية والاكتشافات في أمكنة تشمل جوف الأرض والكواكب الأخرى وحتى الذرة، أما الزمان فغالباً ما يكون في المستقبل البعيد أو في الماضي قبل التاريخ وفي أبعاد جديدة"[7].

حيث إن روايات الخيال العلمي تنقل القارئ إلى عوالم بعيدة عن الواقع ولكن تحت تأثير مؤثر علمي كأن تكون آلة مصنعة مثل آلة (ويلز) التي تنقل الإنسان عبر الزمن وأسماها آلة الزمن.

(1) المصدر نفسه، ص13.
(2) جورج تبرنز، مصدر سابق، ص17.
(3) يوسف الشاورني: الخيال العلمي في الأدب العربي، مجلة عالم الفكر، م ج عدد (3)، 1980، ص243.
(4) جورج تبرفر، مصدر سابق، ص18.
(5) جورج تبرفر، مصدر سابق، ص19.
(6) المصدر نفسه، ص21.
(7) روبرت شولز: جذور القصة العلمية، تر: عبد الرحمن محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، مصدر سابق، ص58.

وأطلق على أدب الخيال العلمي هو أدب التغير أن الانتقال من حال إلى حال فالحاضر ليس هو الماضي ولا يكون يشبه المستقبل "فالتغير شيئاً مثيراً للقلق يدعو للخوف والرهبة ولكننا في العصر الحديث نتحدث عن صدمة المستقبل ونتوق للأيام الجميلة الماضية حيث كان كل شيء معروفاً وفي مكانه المناسب"[1].

وإن هذا الخوف لم يراود البشر العامة فقط بل حتى المختصين ومنهم الأدباء حيث عملوا على امتصاص هذا الخوف يطرح كل ما هو مكتشف وما سميت في نص أدبي يستساغ من قبل القارئ خدمةً للقارئ والبشرية لا خدمة للاختراعات العلمية "أن الثورة العلمية التكنيكية تضاعف المتطلبات الداخلية، يجب على الأدب ألا يزين ويجمل الثورة العلمية التكنيكية وألا ينحني أمامها. وإنما يجب عليه أن يساعد على استيعابها ليس هدف قائم بحد ذاته، وإنما كوسيلة وأن يبين حدودها وأخطارها وأن يضيف لها"[2].

وهذا ما أضيف على مهمة الكاتب حيث من خلال أدب الخيال العلمي "يجعل الإنسان أكثر إدراكاً لوضعه الصحيح في المكان والزمان"[3]، فالرواية العلمية يمكن أن تحل بعض المشاكل وأحياناً تعرضها فقط. "فالغاية من الروايات العلمية هي جعل القارئ يدرك المشاكل الاجتماعية، فهي لا تتنبأ عن أمور سرعان ما تتحول إلى حقيقة. كما أنه لا يقدم حلول لمشاكل تحاول هذه الروايات أن تصورها"[4]. فالرواية العلمية عرض لوقائع أو أحداث متوقع حدوثها أو يمكن أن تحدث. ويتصف أدب قصص الخيال العلمي بصفتين هما– من ناحية المحتوى، الجانب السلبي الذي ينصب على نقد الجوانب السلبية الشائعة في المجتمع الحديث من وجه والجانب الإيجابي المتمثل في البديل الأمثل الذي يتخيله الكاتب من جهة أخرى، كما يتصف أدب قصص الخيال العلمي بصفتين أخريتين من ناحية الأسلوب يشاركها فيه فن الرواية الاعتيادية هما الوصف الموضوعي الواقعي للأحداث مع البالغات الأدبية المعروفة والجانب الرومانتيكي (الخيالي: الجمالي أيضاً في آن واحد)"[5]. إذن فجوهر أدب الخيال العلمي مستمد من الواقع الذي يعيشه الكاتب. حيث أن الواقع "ليس جامداً أو خامداً كما هي الحال في الأدب الواقعي المعروف. بل هو واقع ديناميكي صاعد متطور بصورة عديمة الانقطاع"[6].

والانتقال من الحاضر إلى الماضي والحاضر إلى المستقبل حيث "يمر أثناء حركته الصاعدة إلى الأعلى والأمام بمراحل ثلاث متتابعة ومتبادلة الأثر هي الماضي الذي أصبح حاضراً والحاضر الذي سيكن مستقبلاً والمستقبل الذي كان حاضراً منظوره إلى ذلك كله من الناحية الفنية الجمالية ومعبر عنه بالأناقة الفنية"[7].

فأدب الخيال العلمي لا يعكس الصورة كما هي من الواقع (فوتوغرافياً كما هو الحال في الأدب الواقعي لأنه لا يتعامل مع حقيقة حدثت وإنما يتعامل مع حقائق يمكن أن تحدث في المستقبل مستنداً إلى أدلة وبراهين علمية. أو تجارب يمكن الوصول من خلالها إلى حقائق). حيث يقوم الكاتب بواسطة خياله صياغة موضوعه ويجمع بين الزمان والمكان التي غالباً ما تكون متباعدات. كما أن أدب الخيال العلمي يحمل جانباً رومانتيكياً "فالجانب الرومانتيكي في أدب قصص الخيال العلمي هو الذي يجعل صاحبه سابقاً لزمانه من ناحية تصوره للمستقبل الأفضل"[8].

وهذا التمثل للمستقبل يمكن تحقيقه "فالمستقبل حاضر منتقى ومؤجل يكمن في رحم الحاضر الراهن وهذا الذي يميز كتاب أ, أدباء قصص الخيال العلمي عن الأدباء الواقعيين الذي يتم تركيزهم على ما هو موجود بالفعل بشكله الجامد والذين يعتبرون المستقبل ضمنياً عالماً آخر جديداً قائماً في حد ذاته ما زال معلقاً في الهواء ينقصه الوجود المادي"[9].

(1) رؤوف وصفي، مصدر سابق، ص45.
(2) اغرانين: الثورة العلمية والأدب، تر: ضياء نافع، مجلة الثقافة الأجنبية، مصدر سابق، ص65.
(3) يوسف الشاروني، مصدر سابق، ص243.
(4) هيرب ليمان: الرواية العلمية والمشاكل الاجتماعية، تر: يوئيل يوسف عزيز، مجلة الثقافة الأجنبية، مصدر سابق، ص87.
(5) نوري جعفر: الخيال العلمي في أدب الأطفال (بغداد: دار الثقافة الأطفال، 1985) ص34.
(6) المصدر نفسه.
(7) المصدر نفسه، ص34-35.
(8) نوري جعفر، مصدر سابق، ص35.
(9) المصدر نفسه، ص36.

وذكر (نوري جعفر) يمكن أن "نص أدب قصص الخيال العلمي بأنه أدب واقعي في الأصل من حيث المنطلق ومن حيث الغاية القصوى التي يسعى إلى تحقيقها من الناحية العلمية والواقعية في المدى البعيد، الغاية القصوى هذه هي في هذه المرحلة من مراحل تطور المجتمع مازالت ذات طبيعة رومانتيكية وأن كانت مثرية بالعلم"[1].

للخيال العلمي مميزات يمكن من خلالها أن تميزه عن بقية الآداب مثل الواقعي والرومانتيكي أن أدب قصص الخيال العلمي هو "في جوهره أداة لدراسة الواقع دراسة فنية جمالية، ومن هذه الناحية فأن هذا الأدب يثري الأدب الواقعي ويرفعه إلى مستوى أعلى من الأناقة ويوسع أفقه ويفتح له منافذ واسعة تجعله يلتحم بالأدب الرومانتيكي الذي يصبح بدوره أكثر أناقة وجمالاً وروعة من الناحية الفنية"[2].

الاهتمام يتم على الجانب الفني التي تكون منه النص "فأن الحكم على قيمة أدب قصص الخيال العلمي ينبغي أن لا يستند إلى جانبه العلمي بقدر استناده إلى ناحيته الفنية الجمالية وذلك لأن الجانب العلمي قد لا ينسجم في بعض الأحيان مع معطيات العلم أو منطقة ولكن الجانب الفني الجمالي الأنيق الذي يتألق فيه ويعطيه روعته. ومن جهة ثانية فأن كثيراً ن توقفاته التي لا تنسجم مع العلم في مرحلته الراهنة ربما تجد صداها العلمي في فترة لاحقة من تطور العلم، فأن أدب قصص الخيال العلمي أكثر طموحاً من العلم"[3].

أدب الخيال العلمي بالأجناس الأدبية:

يرتبط أدب قصص الخيال العلمي بطروحات وأفكار سبقت انتشاره في القرن العشرين وتعود إلى آراء المصلحين والفلاسفة ابتداءً من (أفلاطون في الجمهورية والقوانين) و(الفارابي في آراء أهل المدينة الفاضلة) وأصحاب الرسائل الطوباوية و(دانتي في الكوميديا الإلهية) و(المعري في رسائل الغفران) و(الهمداني والحريري في المقامات) له علاقة بقصص (ابن المقفع في كليلة ودمنة) ويقصص (لافونتين التهذيبية) وله صلة وثيقة بكتاب (ألف ليلة وليلة) والصلة المشار إليها في الأصل على ما تراه من الجانب الخيالي الذي يجمع أو يوحد بين أدب قصص الخيال العلمي وبين تلك الأنماط المتعددة من الأدب القصص الذي لا صلة له بالعلم... ولكنه يعتمد على تصوير نماذج أو أنماط من العلاقات الاجتماعية"[4].

ويتفق معظم مؤرخو الأدب وهذا يذكره (رؤوف وصفي) في كتابه أدب الخيال العلمي أن أول عمل قصصي له كل خصائص أدب الخيال العلمي، هي رواية لـ(ماري شيللي) بعنوان (فرانكشتاين) التي صدرت في عام 1818. وأن هذه الرواية قد غيرت بشكل أساسي إحساس الإنسان بالمستقبل. وندور أحداث الرواية بأن الأجناس الجديدة هي ببساطة نتيجة للتغير الوراثي لنا شيء عن توالد سليم. أما الوحش (فرانكشتاين) فيمثل فشلاً في عملية التغير الوراثي"[5].

وهناك من سبق (شيللي) بمائة عام وهو (جوناثان سويفت) رحلات جلفز الذي صدر عام 1726، وتغير هذه الرواية إحدى عجائب العالم الأدبي، ففيها بروز البطل عدة أماكن خيالية تعبر موتا فاضلة... بلاد الأقزام والعمالقة والعلماء والفلاسفة ثم بلاد الخيول الناطقة، وتتضمن رحلات جلفر نق لاذعاً للنظام الاجتماعي في أوربا خلال القرن الثامن عشر"[6]. ويعد (فرانسيس بيكون) أول من كرس دراسة خاصة لهذا الموضوع ويغني بذلك كتابه الذي يحمل عنوان (أطلانطس) الجديد وقد ظلت هذه اليوتيبيا لفترة طويلة من الزمن العمل الوحيد الذي ينتمي لما عرف فيما بعد بالرواية العلمية أو الخيال العلمي... وقد استطاع (بيكون) أن يقيم دعائم مجتمعه المثالي على التذرع بالعلم كوسيلة للوصول إلى الحقيقة، وكأداة لسيطرة الإنسان على الطبيعة وتحسين أحوال البشر. ويبدو أن روح التقدم العلمي والتكنولوجي الذي تميزت به العصور الحديثة يرتد في جزء كبير منه إلى رؤية (بيكون) الوضعية[7].

(1) المصدر نفسه، ص44.
(2) المصدر نفسه، ص46.
(3) المصدر نفسه، ص48.
(4) نوري جعفر، مصدر سابق، ص30.
(5) رؤوف وصفي، مصدر سابق، ص21.
(6) نفس المصدر، ص22.
(7) حسن حماد: الخيال اليوتوبي (القاهرة: دار الحكمة، 1999) ص66-68.

وبعد أن أحس الكثير من المعنيين أن تبني العلم هو الخلص في هذا العصر، ومنهم (اوجست كونت) الذي "كان يفكر في تطور البشرية بدءاً من حقبة لاهوتية- هي كلمة تعني في أعمال حقبه سحرية إلى أن يصل عبر الحقيقة الميتافيزيقية إلى الحالة الوضعية، حقيقة العلم والتقدم والسعادة البشرية"[1].

وإن (كونت) أحس أن العلم سيكون سبب في صنع الرفاهية للبشر "وقد تنشأ بمجتمع جيد تديره نخبة ممتازة من العلماء والمديرين الصناعيين... ويوتيبيا (كونت) عاشت تحت وهج حرارة عصر التنوير لذا فقد أضفت بأن العلم والتكنولوجيا من شأنها أن يزودا البشر بكل ضروب النفع التي طالما حلموا بها وأن الحياة الكريمة السعيدة سوف تتحقق على ظهر الأرض"[2].

ونذكر أيضاً (أدجانا لان بو) أمريكي الجنسية (1809-1849)... وله عدد من قصص الخيال العلمي وهي (هانز بفال وخدعة البالون وفون كمبيلين واكتشافة) ومن بين العناصر التي حرص (بو) أن يضمنها في قصصه بحيث تحدث أثراً في القارئ، ذلك الخيال المرعب الذي يثير مخاوف كامنة أو مدهشة ممزوجة بالرهبة... والخيال العلمي عند (بوكتشيف)... العلاقة بين الأشياء وأسرارها وتطابقها، ومن ثم تنمو في بطء وتعبر بوضوح عن الحقيقة العلمية التي تتضمنها القصة[3].

حيث ركز (بو) على الإدهاش للمتلقي وكذلك على الحقائق العلمية وكذلك (جول فيرن الفرنسي 1828-1905) حيث طرح مسائل يمكن أن تتحقق في المستقبل فالرحلات العجيبة التي كتب عنها كان لها أن تتحقق فقط عند الانتقال من الحقائق الثابتة إلى الممكنة فالخيال العلمي الذي يقترح أمامه طرق وجود بديلة في زمن المستقبل في عوالم أخرى أو ببساطة في أذهان الشخصيات مقامة على حقائق ثابتة تربطها بالعلم الحقيق في الوقت الذي يقتصر على العنصر الخيالي على التطور المنطقي[4].

وإن (فيرن) اهتم بالنقد المادي للخيال العلمي من خلال تأكيده على سيطرة الإنسان على الفضاء. ومن أعماله الروائية (حول العالم في ثمانين يوماً) صدرت عام 1875 و(من الأرض إلى القمر) التي صدرت عام 1865 و(رحلة إلى مركز الأرض) عام 1864 و(رحلة إلى القمر) عام 1865 و(الجزيرة الغامضة)عام 1870 و(20000 فرسخ تحت سطح البحر) عام 1870[5].

ومن المتنبئين بمهمة عصر العلم (ريثان) الذي تنبأ بمجيء الإنسان التكنولوجي وهذا في كتابه (محاورات وشذرات فلسفية/ 1876) عبر تصوره لعالم مقبل سيكون بمقدور أبنائه أن يخلقوا أنماطاً جديدة من البشر وأن يصبحوا هم أنفسهم في مصاف الآلهة سواء بسواء... وبعده جاء (ولاف ستابلدون) وكتابه (الرجال الأولون والآخرون) حيث زعم أنه سيكون في وسع البشر أن يخلقوا عالماً جديداً لا يحققون فيه كل ما يصبون إليه من غايات في الحاضر فقط بل ويمتلكون التأثير في الماضي أيضاً... ويذكر في نفس الكتاب تاريخاً مفصلاً لما بعد الحضارة الإنسانية في المليونية سنة القادمة[6].

ف(ستايلدون) بطروحاته هذه يعتبر نفسه صاحب أسطورة وليس صاحب نبوءة على العكس من (هربرت جورج ولتر 1866-1964) يحرص على الاعتراف بنبوءته[7].

وأسهم (ويلز) بإثراء أدب الخيال العلمي بإصداره كتابيه (يوتوبيا حديثة) و(بشر كالآلهة) وأن الكاتب الأول يدين بالكثير إلى يوتوبيا الماضي. أعلن (ويلز) في (يوتوبيا حديثة/ 1905) القطيعة مع التراث اليوتوبي برفضه وصف مجتمع كامل. وهو يقول: "لن يكون هناك مكان للكمال في يوتوبيا حديثة. إذ يجب أن تحتوي اليوتوبيا أيضاً على الخلافات والصراعات وهدر الطاقات، وأن كان الهدر فيها أقل بكثير جداً مما يحدث في عالمنا... ويتوبياه حالة ممكنة التحقيق كما هي في نفس الوقت مرغوبة فيها أكثر من العالم الذي نعيش فيه ولكنها ستكون مستحيلة إذا نظر إليها بأي معيار بالمقارنة بين اليوم والغد"[8].

(1) رامون شيروان، مصدر سابق، ص300.
(2) حسن حمادة، مصدر سابق، ص68.
(3) رؤوف وصفي، مصدر سابق، ص31.
(4) جورج ترنر: الخيال العلمي كأدب، تر: ياسين طه، مصدر سابق، ص16.
(5) رؤوف وصفي، مصدر سابق، ص31-33.
(6) حسن حمادة، مصدر سابق، ص69.
(7) المصدر نفسه، ص70.
(8) ماريا لويزا يرنيري: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1977) ص362.

و (ويلز) أول من استخدم فكرة الزمن بشكل عالمي في قصته (آلة الزمن) التي كتبها عام 1985 وتعتبر أول رواية من الخيال العلمي يكتبها (ويلز)... والسفر عبر الزمن لدى (ويلز) يقوم بتصميم آلة وفق مبادئ علمية... وكان (ويلز) يعلم أو وجود مثل هذه الآلة هو أمر مستحيل ولكنه ابتكر هذه الوسيلة ليستطيع التعرف على الوقائع المستقبلية التي تتطور من الأحداث الحاضرة"[1]، ويعتبر (ويلز) من أهم من كتب باليوتوبيا فيذكر أن يوتوبياه التي "فتحت الباب لقصص الخيال العلمي في القرن العشرين باعتباره أدب النبوءة الكوني"[2].

وهناك رواية لا تقل أهمية عن آلة الزمن وهي للكاتب (لالكسي تولستوي/ 1883–1945) بعنوان (ايليتا) أو غروب المريخ ونشرت عام 1923. حيث أقام الكاتب حوادثها على نظرية (تسيلكوفسكي) العالم الرياضي الروسي الذي كان أول من وضع أسس علم الصواريخ– نظرياً–[3]، من الكتاب البارزين في القرن العشرين هم (رايس يورو/ 1875–1950) الذي ابتدع شخصية طرزان ومسلسلات قصص الغابات ومغامراتها ومعه (ايج. بي لفكرافت واوكت ديرلت). ومن أشهر كتاب القصة العلمية حديثاً (راي براد بيري/ 1920) وكتب (تواريخ كوكب المريخ وتفاح الشمس الذهبي والتنين)[4].

ويتميز (براد بوري) في كتاباته الروائية والقصصية إلى "القدرة الفائقة على بناء الحدث الدرامي وخلق التوتر والرعب في أحداث القصة حتى يصل إلى الذروة، ولذلك التحليل الدقيق للعقل البشري وهو يتطور أو يتحطم... كما يتميز أسلوب (براد بوري) بالشاعرية والحيوية وبأنه مفعم بالخيال فهو حريص على اختيار الكلمات المناسبة واللغة المجازية من كتاباته ومن ثم يخلق أسلوباً يمتلئ بالبلاغة والشاعرية وهذا يضفي على أعماله سحراً آخذاً"[5].

ومن النسوة الاتي كتبن في أدب الخيال العلمي (جوان فينج) وضعت روايتها تحت عنوان (ملكة الثلج) وكذلك الكاتبة (سوزي ماكي جارناس) وروايتها (نهشات الغولة)[6].

ومن الروائيين الذين تحولت أعمالهم إلى أفلام سينمائية هدفها التسلية والمتعة للمشاهد وكذلك المردود لمادي للمنتجين ومنهم "(ايان فلمنغ) التي تدور روايته كلاها حول طلبة العميل السري المشهور (جيمس بوند) الذي يستخدم التكنولوجيا المذهلة في تنفيذ مهامه السرية لإنقاذ العالم من المجرمين"[7]، ولهذا فقد تنوعت مواضيع وأساليب المعالجة لأدب الخيال العلمي.

الخيال العلمي في النصر المسرحي العالمي:

يعد الخيال العنصر الأساسي في النص الأدبي لما يمتلكه من القدرة على خرق الحواجز التي لا يمكن خرقها والوصول إليها والقفز على الزمن بحرية حيث اعتمد الكاتب على الأسطورة والملحمة واعتبرها المعين الذي لا ينضب وبما تحمله من خيال جامح لا حده حدود. حيث وضعت الشخصيات الأسطورية والأحداث التي تتسم بالفنتازيا التي تبتعد عن الواقع، باعتمادها الخيال الجامح، فاعتمد هذا الخيال في مجال المسرح إلا أن كتاب الخيال العلمي لم يعتمدوا بل اعتمدوا الخيال المنضبط المقنن الخاضع للقوانين العلمية.

أما الكاتب المصري (رؤوف وصفي/ 1939) فقد نشر مجموعته القصصية (غزاة الفضاء 1978). كما واضع دراسة عن الكون والثقوب السوداء 1979. وفي قصصه تغزو الكائنات أرضنا وهي كالفيروسات لا ترى بالعين المجردة أو هي كتل هلامية شرهة إلى بروتوبلازما الإنسان الحي. أما الحب في القرن الحادي والعشرين فلا وجود له في حياة البشر[8].

(1) رؤوف وصفي، مصدر سابق، ص34.
(2) حسن حمادة، مصدر سابق، ص71.
(3) طالب عمران: في الخيال العلمي (ب، م، ب. م، 1980) ص38.
(4) روبرت شولز: جذور القصة العلمية، مصدر سابق، ص58.
(5) رؤوف وصفي، مصدر سابق، ص116.
(6) سوتزان شفارتز: المرأة والخيال العلمي في أمريكا، تر: لطيفة الدليمي، مجلة الثقافة الأجنبية، مصدر سابق، ص177.
(7) نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، (لوجيمان: الشركة المصرية العلمية، 1996) ص198.
(8) محمد عزا، مصدر سابق، ص72.

ووضعت دراسات عدة تختص بأدب الخيال العلمي في الوطن العربي حيث وضع الكاتب السوري طالب (عمران) أكثر من عشر كتب منها الدراسات العلمية والقصة العلمية والرواية ففي الدراسة وضع العالم من حولنا (1976) وفي العلم والخيال العلمي (1980) (ونافذة على كوكب الحياة 1980) وفي القصص العلمي وضع (كوكب الأحلام 1978) و(صوت من القاع 1979) و(ضوء في الدائرة المعتمة 1981) و(ليس في القمر فقراء 1983). و(أسرار من مدينة الحكمة 1988) و(محطة الفضاء 1987) وفي الرواية وضع (العابرون خلف الشمس 1979) و(خلف حافز الزمن 1985)[1].

وصدرت عدة كتب من أدب الخيال العلمي في الوطن العربي ففي مصر صدرت للكاتب (مصطفى محمود) قصة بعنوان (العنكبوت) والحب في القرن الحادي والعشرين لـ(رؤوف وصفي) وفي العراق صدرت (بداية بعد نهاية) لـ(طالب ناجي) و(العزيز) وقصص أخرى لـ(نمير عبد الأمير) وفي المغرب (غداً) لـ(أحمد افزارن) وفي السودان (الحصان الأسود) لـ(ابن خلدون)[2].

وفي التسعينيات من القرن العشرين ظهر كتّاب في العراق مهتمين بهذا النوع من الأدب منهم (صباح الأنباري) ومسرحيته زمرة الاقتحام 1993 وأسطورة عودة التنين لـ(احمد محمد 1998) وإن إصدار مثل هذه المسرحيات هو اهتمام الكاتب العربي بهذا اللون من الأدب وذلك بسبب التقدم العلمي الحاصل في أرجاء الكرة الأرضية.

الدراسات السابقة

بعد التقسيم والإتباع من قبل الباحث لم يجد دراسة مشابهة تعنى بموضوع البحث الذي يدرس بالبنية الدرامية لنصوص الخيال العلمي للمسرحية.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

المبحث الأول

الحبكة:

1. الحبكة في البنية الأرسطية: هي حبكة منطقية تخضع لقانون الاحتمال والحتمية، وتعتمد في بنائها على (بداية ووسط ونهاية).
2. أما الحبكة في الدراما الرومانسية فإنها تعتمد على الحبكة التي جاء بها (أرسطو) دون تغيير. واعتمد الرومانسيون بإدخالها الحبك الثانوية التي بالإضافة إلى الحبكة الرئيسية حيث ترتبط معها بروابط وثيقة واعتمد على كسر وحدتي الزمان والمكان التي اعتمد عند (أرسطو وهوراس).
3. تأثرت الحبكة الواقعية بالحبكة الأرسطية وخالفوه من حيث الفكرة حيث تدور الفكرة الواقعية الطبقة الوسطى والدنيا في المجتمع.
4. خالفت الحبكة في الدراما الرمزية سمات الحبكة لدى (أرسطو) حيث اعتمد النص الواحد على حبكتين أحدهما خارجية مجردة والأخرى حسية داخلية، وعدم الاهتمام بمنطقية الأحداث.
5. أما الحبكة في الدراما التعبيرية فإنها تميل إلى التفكك وعدم الترابط بين الأحداث وبعد كل جزء قائم بذاته.
6. وفي الدراما الملحمية التي أكدت على إيصال الأفكار والمعاني والمواقف بشكل على تعدد المشاهد المختلفة والتي تربطها فكرة موحدة ولا تتبع تسلسل الأحداث في بنائها إنما تتطور في منحنيات وحتى قفزات.
7. وابتعدت دراما اللامعقول على الشكل المنطقي التي سارت عليه الدراما من بداية ووسط ونهاية، بل عمد الكتاب إلى بناء الحدث بشكل دائري أي يبدأ وينتهي بنفس النقطة.

(1) المصدر نفسه، ص74.
(2) رؤوف وصفي، مصدر سابق، ص114.

الشخصية:

1. أكد (أرسطو) على شخصية البطل التراجيدي واتسمت شخصيته بالثبات والديمومة وتوفر الانسجام المنطقي فيها وأن الشخصية تنتمي إلى علة القوم وأن تكون نبيلة.
2. أما في الدراما الرومانسية أكدت على المبادئ التي جاء بها (أرسطو) أما في الدراما الرومانسية فاستمت الشخصية بالتفاوت أي تضم شخصيات عضامية وأخرى تتسم بالدونية.
3. ابتعدت الشخصية في المسرحية الواقعية عن العضامية وأصبحت شخصيات واقعية تنتمي إلى عدة طبقات.
4. اهتم الكاتب بالكشف عن أبعادها وإظهارها بشكل واضح.
5. افتقدت الشخصية في الدراما الرمزية إلى السمات الإنسانية فهي بلا معالم محددة أو ماضي محدد ولا تاريخ وتعيش في مكان وزمان غير محددين.
6. اعتمد الكاتب بالكشف عن أعماق النفس البشرية وذلك من خلال شخصياته وعمد الكاتب إلى التشويه وإظهار الشخصية بصورة كاريكاتيرية.
7. اتسمت الشخصية في الدراما الملحمية بالعمومية أي لم يعد الكاتب إلى الفور في أعماق الشخصية وإظهار مكوناتها بل جعلها تتغير تبعا للموقف الذي يمر به.
8. أما الشخصية في دراما اللامعقول فقد تحولت إلى هيكل يعيش بمعزل عن المجتمع وثم بالتشاؤمية والغربة داخل المحيط التي تعيش فيه.

اللغة:

1. اللغة في الدراما الأرسطية أكدت على مبدأ المتعة والتي تتناسب مع مقام الشخصيات وأمدها كذلك (هوراس) باعتماده على معطيات (أرسطو) للغة التي حدد معطياتها (أرسطو) حيث اتسمت بالخطابية.
2. عمد الدراما الرومانسية إلى اختيار لغة سهلة تقترب إلى العامية غير عضامية.
3. اعتمد اللغة في الدراما الرمزية على المفارقة والتقابل والتضاد وذلك للوصول إلى عوالم لا يمكن أن تصل إليها الحواس.
4. اتسمت اللغة في الدراما التعبيرية بالتشتت وأصبحت لغة تلغرافية وغير مترابطة واعتمد في كثير من الأحيان الحوارات المطولة التي تتسم بالرتابة والملل.
5. أما في الدراما الملحمية فقد اعتمد اللغة الشعبية وذلك لإيصال الأفكار إلى المتلقي دون تشويه أو خلط في المفاهيم.
6. اتسمت دراما اللامعقول اللغة واعتبرتها أداة غير مجدية تعمد إلى التشويه فتحولت إلى تمتمات وكلمات بدون معنى وكذلك اتسمت بالتكرار الممل.

المبحث الثاني

1. اعتماد العلم في الجنس الأدبي كوسيلة للكشف عن عوالم جديدة مما تعود على الإنسان بالخير والرفاهية وتحقيق أحلامه التي اعتبرها من المعجزات مما تخفف من النظرة التشاؤمية التي أفرزتا الثورة الصناعية.
2. المزج بين العلم والأدب والخيال هو نتاج من القرن العشرين التي ظهرت فيها فلسفات رفضت فكرة أن هناك حقيقة مطلقة بل أكدوا على أن الفعل يفرز القيم وترتبط قيمته ومعناه بنتائجه.
3. القفز بحرية بين الأزمنة والأمكنة في نص الخيال العلمي وبصورة منطقية أي هناك سبب ووسيلة للانتقال.
4. استعارة العالم للكلمات تكون لها وظيفة واحدة وهي إيصال المعنى العلمي وهذا ما ينعكس على شخصية العالم التي تتسم بالجمود على العكس من الأديب الذي ينتخب كلامه وألفاظه التي تحمل حساً موسيقياً.

5. تعدد اتجاهات ومواضيع أدب الخيال العلمي حيث شمل الفكر الفلسفي والفكر العلمي وبذلك تنوعت أساليب المعالجة للنص الأدبي.
6. اعتماد نص الخيال الأدبي على فروض علمية مقررة أو مقترحة للبحث عن المجهول وما لم تصل إليه الحواس بصيغة أدبية تتسم بالوضوح والإيجاز.
7. إعطاء الإله صفة إنسانية حيث تبدو الشخصيات أكثر عقلانية وأقل عاطفة.
8. المجتمع طرف أساسي في الصراع في نص الخيال العلمي ينطلق كتاب الخيال العلمي من الواقع ولكن لا ينقله بصورة فوتوغرافية لأنه يتعامل مع حقائق يمكن أن تحدث في المستقبل مستند على أدلة وبراهين علمية أو تجارب يمكن تحقيقها.
9. اعتماد الدهشة والصدمة لدى القارئ من خلال الابتعاد عن المألوف وتوظيف موضوعاً علمياً.
10. إنتاج بيئة مقترحة تدور فيها أحداث شبيهة للواقع.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من ثمانية عشر نصاً مسرحياً(*) ينتمي إلى أدب الخيال العلمي.

عينة البحث

انتقى الباحث عينة البحث بصورة عشوائية منتظمة للوصول إلى تحقيق أهداف البحث هما:

1. مسرحية إنسان روسوم الآلي لكاريل شابيك/ 1920.
2. مسرحية لو عرف الشباب لتوفيق الحكيم/ 1950.

أداة البحث

اعتمد الباحث في أداته على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

منهج البحث

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) لملائمته للبحث الحالي.

إنسان روسوم الآلي(*)

تأليف: كاريل تشابيك/ 1920

ترجمة: طه محمود طه

تدور أحداث مسرحية (إنسان روسوم الآلي) لـ(كاريل تشابيك) حول مصنع لإنتاج الإنسان الآلي حيث يقع المصنع بجزيرة نائية ويدار من قبل عدد قليل من المختصين ينتمون إلى بني البشر وفي خضم الطلب على زيادة الإنتاج بسبب الطلب المتزايد على (الروبوت) زار المصنع صحفية وهي (هيلينا) فطلبت من مدير المصنع (دومين) أن تتعرف على كيفية صناعة (الروبوت) وعند علمها بأن كل عمال المصنع هم من الآلات ولكنها لم تصدق ذلك لأن المعمل يصنع الروبوت مشابهاً للبشر فطلبت أن تكون لهم حقوق وتأمين وعند إقامتها في المصنع طلب بالسر من (د. جول) أن يغير بطبيعة صنع تلك الآلات وجعلها قريبة للبشر في أفعالهم.

جول/ لقد غيرت من طبيعة الناس الآلية غيرت طريقة صنعهم بع التغيرات في أجسادهم فقط وعلى الأخص سرعة الانفعال. ص122.

(*) ينظر ملحق رقم (1).

(*) كاريل تشابيك: نص إنسان روسوم الآلي، تر: طه محمود طه (الكويت: وزارة الإعلام، 1983).

مما أدى هذا التغير إلى جعل الآلات تحس كما البشر ولديه غرائز وعليه إشباعها فصور (تشابيك) تلك الغريزة بحسب السلطة حيث تمردت الآلات على البشر وقتلت جميع الناس على الكرة الأرضية وأبقت على واحد فقط وهو الدكتور (الكويست) ولذلك لعلمهم بسر صناعتهم الذي أحرقته (هيلينا).

ولذلك من أجل ضمان تكاثرهم لأن المصنع قد أعطى بعمل تلك الآلات مدة عشرين سنة وبعدها تكون عاجزة عن الحركة.

حيث بدأ (تشابيك) مسرحيته بمقدمة للتعريف بالمصنع من خلال الحوار بين (دومين) مدير المصنع والصحفية (هيلينا).

إن فكرة المصنع هي فكرة رسوم العجوز الذي أراد أن يتحدى الطبيعة والقدرة الإلهية بصناعة أناس حقيقيون إلا أن (تشابيك) وضع حوار ليفر من تلك العملية.

هيلينا/ أي عملية.

دومين/ عملية محاكاة الطبيعة، ففي بادئ الأمر حاول صنع كلب صناعي واستغرقت هذه التجربة سنوات عديدة وخرج منها بعمل ناقص النمو مات بعد أيام قليلة. ص44.

وبعد وفاة العجوز عمل بالتجربة أن أخ العجوز رسوم الشباب الذي قال (من العبث أن نقضِ عشر سنوات في صنع إنسان لأنه إذا لم يكن في استطاعتك صنعه بطريقة أسرع من الطبيعة فما عليك إلا أن تغلق المصنع). ص45

وهذه الفكرة هي فكرة رأس مالية أي يجب أن تكون هناك سرعة في الإنتاج لغرض النفع المادي السريع، فبدأ صنع الإنسان الآلي على طريقة رسوم الشباب.

حيث تشكلت أزمة المسرحية عندما عرف أصحاب المنع من خلال الصحف أن الإنسان الآلي قد تمرد وشكل منظمة تهتم به ولها رئيس. وأصبحت تمارس القتل ضد بني البشر فأصاب الفزع كادر المصنع كون جميع مقدرات الإنسان الحالية هي تحت أمره الإله مثل الحسابات والكهرباء ووسائل النقل... الخ. أي أن (تشابيك) عبر عن ذلك تعبير مجازي من نفس العنصر فالإنسان الآلي أي هي نفسها الآلات في المصانع لأصحاب رؤوس الأموال وجعل من البشر الذي صنعها هي عبدا لها فالصراع هنا في هذه المسرحية هو صراع البشر مع الآلهة.

ورغم الورطة التي يعيشها أعضاء المصنع يهددهم بالموت من قبل الآلات التي حاصرتهم إلا أنهم يفكرون في الكيفية يستطيعون أن يحصلوا على أكبر عدد من الأموال ويعيد (تشابيك) فيها فكرة العنصرية وكذلك (أي فرق تسد).

دومين/ من الآن فصاعداً لن يكون لدينا مصنع واحد لن يكون هناك إنسان آلي في جميع أنحاء العالم سنقيم مصنعاً في كل بلد في كل دولة وهل تدرين ماذا ستنتج هذه المصانع.

هيلينا/ كلا ماذا؟

دومين/ إنسان آلي وطني.

هيلينا/ ماذا تعني.

دومين/ أعني أن كل مصنع سينتج أناساً آليين بلون مختلف ولغة مختلفة وسيكونون غرباء بعضهم لبعض ولن يستطيعوا أبداً أن يفهموا بعضهم بعضاً وسنشجعهم بعد ذلك على المضي في هذا الاتجاه.

هيلينا/ والله سنصنع إنساناً آلياً زنجياً وآخر سويدياً وإنساناً آلياً إيطالياً وآخر صينياً وبعد ذلك. ص106.

عمل (تشابيك) على حبك موضوعه بصورة محكمة ووفق بناء الأحداث عن طريق الحوار والشخصيات، حيث أنه عمل على حبكتين في داخل النص الواحد الحبكة الأولى تبدأ من البداية وحتى نهاية الفصل الثالث عندما سيطرت الآلات على الأرض بقتل جميع بني البشر والإبقاء على (الكويست) أحد أعضاء مصنع رسوم الآلي. والحبكة الأخرى هي الفصل الرابع بدأ صراع جديد للآلات نفسها بالبحث للديمومة والخلود. فعمل على التوفيق بين الشخصيات رغم أنه اعتمد شخصيات غير بشرية إلا أنه أعطاها صفة الآدمية شخصيات لا تقل خرافية بل شخصيات من نتاج العلم ووزع لغة الحوار بصورة متكافئة متساوية بين حوار الإله وحوار بني البشر فجرد

(تشابيك) الشخصيات من العاطفة والإنسانية كون المجتمعات الصناعية فقدت شيء إنه الرومانسية والألفة الإنسانية فالحوار كان جافاً لا يحمل شيء من العواطف إلا في موضع في آخر المسرحية ذكر حوار بين (هيلينا وبيريموس) وإنشائهم من الآلات التي خضعت لتجربة (د. جول) وأراد الكاتب أن يعطي فكرة أن لابد من الألفة والمحبة وذلك من أجل ديمومة الحياة.

بريموس/ (تبعها إلى النافذة) ماذا تريدين.

هيلينا/ أن الشمس تشرق.

بريموس/ لا تنظري إلى الشمس سوف تجعل عينيك تدمع.

هيلينا/ هل تسمع؟ أن الطيور تغرد. أي أني أود أن أكون طائراً يا بريسموس. ص157.

فلم يعمد (تشابيك) إلى اللغة العلمية لتكون بعيدة عن المتلقي مما يحدث إليه قطع وعدم التواصل مع الحدث حيث عمد (تشابيك) إلى التشويق بصياغة حواراته فلم يطرح الفكرة مباشرة بل يمهد لها ووظف عنصر المفارقة حيث يجعل أحد أطراف الحدث يجهل شيء معين أو يكون المتلقي جاهلاً له مما يضفي جمالية للنص فيكسر حاجز الملل ويجعل المتلقي يتواصل للكشف عن النتيجة فاستخدم الأسلوب السهل الممتع بصياغة حواراته والابتعاد عن الزغرفة اللفظية والإطالة والسرد وكانت الحوارات قصيرة موزعة على الشخصيات بصورة متكافئة بين أعضاء مصنع الروم الآلي الذين ينتمون إلى البشر والآلات البشرية التي هي من صنعه فلم يحدث هناك تطور بالشخصيات من بني البشر ولم يكشف الكاتب عنه بل جعلهم شخصيات مجردة تعمل على تنفيذ أعمال أي هم نماذج لشخصيات التي يكون همها الأول اعمل من أجل جمع المال فجردهم الكاتب من الإحساس جعلهم أشبه بالآلات التي تنفذ برامج فلم يجعلهم متزوجين فجردهم من العاطفة التي يحلم بها كل إنسان فأعطى (تشابيك) الثبات إلى الإنسان وجعل التطور إلى الآلهة حيث أن العلم قد يسبق الإنسان ورغم أنه من إنتاجه فالعلم في تطور دائم وسريع وإنسان الرسوم الآلي بعد أن صنعه الإنسان لأجل خدمته بفضل العلم والتجربة سبق الإنسان وقضى عليه وهذه النظرة متشائمة بالنسبة للعلم (حيث جرد الإله من العاطفة والإنسانية وجعلها كابوساً يجثم على صدور البشر).

هيلينا/ ولكن هل الناس الآلية الذكور والإناث مشتركون كلهم.

دومين/ كلهم لا يبالون بعضهم بعض يا مس جولي ليس هناك أي نوع من العاطفة بينهم.

هيلينا/ هذا فضيع.

دومين/ لماذا.

هيلينا/ أن هذا غير فضيع بالمرة لا يدري الفرد أن كان يجب عليه أن يشمئز لذلك أو يكرههم أو ربما.

دومين/ يشفق عليهم.

فأن نص (تشابيك) ضمن أكثر من فكرة فأنه نص أفكار أراد أن يوصلها عن طريق صوته هذا بتشاؤمه من التطور العلمي الذي غايته النفع المادي وأن كان على حساب الإنسان وكذلك فالإنسان يكون مسلوب المشاعر والأحاسيس وفاقد إنسانيته لانشغاله بطول ساعات العمل.

بالإضافة إلى أن العلم وحده ليس لديه القدرة على ديمومة الحياة إلا بوجود وتدخل البشر بشكل رئيسي حيث الشخص الوحيد الذي يستطيع التكاثر هم الكائنات الحية وحدها والإنسان بشكل خاص الذي يملك العقل الخلاق وتوظيفه في خدمة البشرية جمعاء.

راديوس/ ليس في استطاعتنا أن نصنع رجلاً.

الكويست/ استعينوا بآدميين.

راديوس/ لم يبقى منهم أحداً.

الكويست/ هم وحدهم الذين باستطاعتهم أن يكثروا من الناس الآلية لا تضيع وقتي. ص150.

مسرحية لو عرف الشباب(*)

تأليف: توفيق الحكيم/ 1950

مسرحية لو عرف الشباب هي إحدى مسرحيات (توفيق الحكيم) والتي تنتمي إلى أدب الخيال العلمي. تدور أحداث المسرحية حول شخصية (صدقي باشا) الذي يحلم أن يعاد له الشباب يوماً فتتولد له هذه الفكرة أثر تجربة علمية أجراها الدكتور طلعت الذي كان يرعاه حول دواء يعيد الشباب ويجدد الخلايا.

فتمسك (صدقي باشا) بهذا الأمر وأجبر الدكتور طلعت أن يجريها عليه. إلا أن الدكتور يمتنع من إعطائه الدواء كون التجربة أجريت على الأرانب ولم تجرى على البشر. وبعد الضغط من قبل الباشا على الدكتور الحقنة عادت إليه فعاد له الشباب فتنقلب حياة الباشا حيث لم يستطع مصارحة أحد بما حدث إحدى أفراد عائلته المتكونة من زوجته وابنته نبيلة وخطيبها مدحت فيضطر إلى مغادرة البيت دون علم العائلة فاعتقدت العائلة أن هناك خلية إرهابية خطفته وبعد ذلك اعتقدوه مقتولا فأقاموا له حفلات التأبين.

وفي نفس الوقت لم يستطع عقل الطبيب أن يستوعب ما حصل أي عودة الباشا إلى الشاب من أثر العقار الذي أعطاه إياه. فنقل على أثرها إلى المصحة للأمراض العقلية.

وفي آخر المسرحية تعاد نفس الظروف التي حدثت في المشهد الأول وهي أن الدكتور طلعت قد قدم إلى بيت الباشا لإعطائه حقنة ضد الذبحة الصدرية فينهض الباشا من نومه فيفاجأ بعودته إلى الشيخوخة ويفاجأ المتلقي بأن الأمر كله لم يكن إلا حلماً رآه الباشا خلال أربع دقائق غفا فيها بعد الحقنة.

حيث تبدأ المسرحية بتقديم الأحداث ثم تبدأ نقطة انطلاق الحدث عندما يأخذ الباشا الحقنة التي تعيد الشباب حيث تتولد الأزمة عندما يعاد الشباب إلى الباشا ولم يستطع أن يصارح به أفراد عائلته ولا حتى المجتمع لأنه ألأمر غير قابل للتصديق وتتأزم الأمور عندما يخرج الباشا من بيته ويسكن الفندق ولم يتمكن من الحصول على النقود كون تغير توقيعه وحتى شكله حيث يصبح رجل لا يملك المال الذي يملكه.

صديق باشا/ (يقترب في الحال من طلعت) النقود بسرعة يا طلعت النقود.

طلعت/ أي نقود؟!

صديق/ الشيك الم تصرف الشيك.

طلعت/ رفض البنك صرف الشيك.

صديق/ رفض.

طلعت/ إمضاء الباشا متغيرة، هكذا قالوا.

صديق/ إمضائي متغير... كيف. إمضائي.

طلعت/ إمضاء الباشا كان فيه رجفة الشيخوخة.

فالأزمة تبر عندما يتدخل الدكتور عن معرفة الباشا أثر الصدمة الدماغية التي حدثت له حيث لم يستطع الباشا بإقناع الدكتور أن يذب ليشهد له بأنه مخترع علاج لإعادة الشباب وأجريت التجربة على الباشا.

صديق/ (باسما) وأنا.

طلعت/ (ينفرس فيه) أنت؟- من أنت؟

صديق/ من أنا؟ ألا تعرفني؟

طلعت/ (يحملق فيه) انتظر- لا تؤاخذني- لا أذكر اسمك ولكني أعرفك. نعم... نعم رايتك عند الباشا قبل أن يختفي... جئت من أجل وظيفة فيما أعلم أليس كذلك.

(*) توفيق الحكيم: نص لو عرف الشباب (القاهرة: مكتبة مصر، ب ت).

وبهذا فتتقلب الأحداث حيث يرجع الباشا إلى الشباب ولكنه لم يستطع أن يعيش شبابه كما حلم بها وتصورها. حيث أنه عاد إلى الشباب كشكل ولكن بقيت روحه وتصرفاته وفكره تنتمي إلى الشيخوخة. ويتصل كل المجتمع عنه أي لم يستطع أن يعيش حياة طبيعية حيث اعتبر أنه في أعداد الموتى وأن شخصية (صديق) هي بمثابة روحه التي بقيت تراقب حيث الكاتب جرده من ملزمات الحياة حتى المرأة التي جعلها الكاتب نموذج للخيانة وهي زوجة الدكتور التي اعترفت له بحبها لم تصدقه عندما صارحها بحقيقته وبالمقابل وجد إن الإخلاص والوفاء يكمن عند زوجته حيث بقيت متمسكة بحبها وإخلاصها حتى بعد أن عرفت بموته.

حبك الحكيم الموضوع برصانة حيث لم يكن هناك هفوة في صياغة النص كون أنه جمع بين حبكتين خارجيتين في النص، الحبكة الأولى وهي حضور الدكتور إلى بيت الباشا من أجل إعطائه حقنة ضد الذبحة الصدرية وبعد إعطائه الحقنة نام الباشا لمدة أربع دقائق فحلم بعودته إلى الشباب وحدث في الحلم من أحداث اعتبرت حبكة ثانية داخل الحبكة الأولى. إلا أن الحكيم عاد بالأحداث بصورة درامية أي عن طريق العلاقات بين الشخصيات. برز بأن الأحداث التي حدثت أثناء عودة الباشا إلى الشباب ما هي إلا حلم قدمه الحكيم في صورة أمر واقع ليكون منطقياً مع نفسه ومع العلم كون أن العلام قد توصل إلى بعض من حالات إعادة الشباب كتبديل القلب مثلا أو عمليات التجميل التي تحدث الآن.

وإن قدرة الكاتب على التوفيق من خلال خياله توقف فكره تنتمي إلى اللامعقول داخل حدث واقعي فعن طريق الحوار رسم الحكيم معالم الحدث وتطوراته حيث حتى عند انتقال الحدث من الواقع إلى الحلم فلم يعمد الحكيم إلى تغيير لغة الحوار حتى يصبح هناك ثلم في الحبكة بما يحدث قطع عند المتلقي ويمنعه من التواصل مع الأحداث حيث أبقى على نفس اللغة من بداية المسرحية إلى نهايتها.

فالحكيم وظف بنية مفارقة الحدث حيث بدأ بمسرحيته كأنها تنتمي إلى المذهب الواقعي ولكن في نهاية الأمر الأحداث التي جرت هي بمثابة حلم ولم تمت إلى الحقيقة بشيء فحدث الحلم استمر من البداية حتى نهاية المسرحية وكان الضحية في هذه اللعبة التي صنعها الحكيم هو المتلقي فعنصر المفارقة استمر من البداية إلى النهاية.

فالمسرحية عالجت حالات اجتماعية اعتمد الحكيم في لغة الحوار على التبسيط والسلاسة والكلمة المفهومة فلم يعمد إلى لغة العلم التي تكون دائماً معوقة لآلية التلقي. كون الحكيم لم يقف عند (المؤثر) العلمي الذي حول الأحداث فلم يستغرق في وصفه فكان ذكره بطريقة ليست علمية شرح التجربة مختبرياً.

الدكتور/ (يخرج زجاجة متوسطة الحجم من حقيبته الصغيرة) هذه هي المادة العجيبة ولقد أجريت هذه التجربة نفسها على عدد كبير من الأرانب الهرمة فكانت النتيجة واحدة... كلها عادت إلى الشباب.

الباشا/ هذه الزجاجة؟!

الدكتور/ نعم.

الباشا/ هذه التجربة؟ هذه التجربة؟

فالحوار كان على نسق واحد فلا يوجد تفاوت بالحوار ما بين الشخصيات في النص المسرحي لأن كل الشخصيات ترجع إلى طبقة اجتماعية واحدة وحاصلة على تحصيل علمي..

وخلل الحكيم حواراته بعض المواقف التي تحمل طابع السخرية والتهكم لكسر الرتابة والملل.

وكذلك اعتمد الحكيم في صياغة الحوار على طرح الفكرة ولم يجعل للمتلقي الفرصة في التخمين ماذا يريد من هذه الفكرة لأنه في مكان آخر يجيب على هذه الفكرة التي طرحها أي أن الحكيم لم يجعل من المسرحية ذهنية بل قيد وحدد من الفكرة التي يطرحها باعطائها جواباً هو وجود هكذا طرح في نفس الحوار.

نبيله/ لقد دهشت حقاً من أن رئيس الحزب ووكيله لم يحضرا واعتذرا وأنابا عنهما عضوا غير بارز... أما الحكومة فلم ترسل غير موظف صغير... لم أرى أحداً ذا مقام في الحفلة... وهي حفلة تأبين تقام لدولة صديق باشا رفقي فكيف إذا سيذكرونه في الأعوام القادمة.

صديق/ هي يا سيدتي أن زوجك شاهد الحفلة ورأى منها ما رأيت ماذا كان يصنع.

نبيله/ (بسرعة) أنا أعرف ماذا كان يصنع... كان يغادر الحفلة بعد بدئها بقليل ساخطاً صائحاً "أهذا هو الخلود في بلدنا".

ولذا كانت حوارات المسرحية تارة تكون مقاطع قصيرة تتبادلها الشخصيات وتارة تكون مطولة حيث تتجاوز حوار الشخصية يضيف شيء من الملل والتكرار.

صديق/ من رأي أنا أنه كان يبقي إلى آخرها.. كان يبقى إلى آخر دقيقة ويستمع إلى آخر شخص ويصغي إلى آخر كلمة.

لم يتعمق الحكيم في رسم شخصياته في مسرحية لو عرف الشباب حيث بين المواقف في القضية التي طرحها فقسم الحكيم الشخصيات على مراحل العمر فمنها من تنتمي إلى جيل الشباب مثل نبيه وخطيبها مدحت والدكتور طلعت وزوجته لطيفة وبالمقابل إلى الباشا وزوجته تنتمي إلى جيل الشيوخ حيث جعل إلى الشباب رغباتهم وتطلعاتهم إلى الحياة وأفكارهم التي اختلفت عن كبار السن حيث أن الإنسان المتمثلات في نبيه ولطيفة أردنا حياة تملؤها الرومانسية وأن يسمعن كلام ناعم على مدى الوقت الذي يقضيانه مع أزواجهن.

وحتى شخصية الباشا عندما أعاده إلى الشباب بقي شابا فقط في جسده ولكن زوجه تحمل الشيخوخة والكبر.

فلم تتطور الشخصيات في المسرحية إلا الشخصية واحدة وهو الباشا بانتقاله إلى الشباب عن طريق مؤثر علمي وهو العقار الذي أعطاه إياه الدكتور طلعت حيث التبدل لم يحدث عن طريق التعرف التي قسمها (أرسطو) في كتابه فن الشعر فعنى بوعوده الباشا إلى الشباب لم يظهر عن تلك الشخصية وما هو ماضيها عن ماذا تحب أو تكره وجعل الثبات والاستقامة على طول أحداث المسرحية لباقي الشخصيات وخاصة زوجة الباشا وكذلك أنه برز العديد من الأفكار داخل النص حيث عالج العديد من الحالات الاجتماعية.

ومنها قضية الخلود حيث إن العقار يجدد الخلايا إلا أنه يجعل تلك القضية تحدث في الحلم وهذا مما يظهر أن الكاتب كونه ينتمي إلى المجتمع الإسلامي الذي يتعارض مع تلك الفكرة أي فكرة الخلود.

بالإضافة إلى فكرة أن الشباب لهم أفكارهم تختلف عن أفكار الكبار بالسن حيث بينت فيه أن الشباب التي تكون مرتبطة بالعمل يكونون مشغولين بالحياة العملية أكثر من انشغالهم بحياتهم العاطفية وأن كان شباب وفي قمة الثورة.

وكذلك عالج الحكيم قضية الوفاء والإخلاص من قبل العائلة إلى الفقيد الذي ينتمي إلى العائلة نفسها حيث ظهرت زوجة الباشا وهي متمسكة بحبها لها وأن زوجة الدكتور أظهرا الخيانة.

لطيفة/ ونحن لم نزل في ربيع العمر لا ماضي لنا بعد يثقل ظهورنا ويقعدنا عن الاندفاع بكل قوتنا الفنية وعواطفنا المتلهية وراء ذلك المجهول.. الذي يلمح لنا عن بعد.

صديق/ المجهول.

لطيفة/ نعم يا صديق.. هلم بنا نكتشف الحياة معاً. هلم بنا نقرأ معا هذا الكتاب الجديد علينا.

وعالج قضية روحية في هذه المسرحية حيث أن الأجساد التي تموت وتبقى الأرواح حيث أن الحكيم أراد أن يقول هكذا من خلال شخصية الباشا وعودته إلى الشباب أن يجعله بمثابة روح تراقب ما يحدث إلى المجتمع وإلى عائلته إذا مات وفارق الحياة من هو المنافق ومن هو المخلص وتصرفات وأفعال كل المجتمع إلا أن الحكيم جعل نماذج ذلك المجتمع وهم أهل الباشا وكذلك عائلة صديقة الدكتور وأفراد من أصدقائه الذين أقاموا له حفلاً تأبينياً وما هي ردود أفعالهم أثناء الحفل. وكذلك أظهر فكرة أن لكل مرحلة خصائصها للإنسان. فلا يمكن القفز عليها أو الإعادة لها وهذا لم يحدث إلا في الأحلام وهو بعيد عن الأمر الواقع.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. اعتمد نص الخيال العلمي على حبكتين خارجيتين أما منفصلين كما اعتمدها (كارل تشابيك) في نصه إنسان روسوم الآلي أو حبكة داخل حبكة أخرى فالحبكة الرئيسية في كلا المسرحيتين تعتمد على شخصيات واقعية، أما الحبكة الأخرى فأنها الأحداث وقعت جراء المؤثر العلمي. حيث كل حبكة تختلف عن الأخرى بالزمان والمكان والموضوع. وهذا ما يقترب من الحبكة في الدراما الطبيعية.
2. لم يلتزم كلا الكاتبين بوحدتي الزمان والمكان والموضوع فالانتقال من مكان إلى آخر حدث بحرية في كلا المسرحيتين حيث تعددت الأمكنة في نصر مسرحية (كارل تشابيك) وحدث الانتقال وكذلك الزمان وحدث ذلك في مسرحية الحكيم أيضاً عندما انتقل بشخصيته الرئيسية ن الحاضر إلى الماضي.
3. اتسم نص (كارل تشابيك) بنهاية الحبكة الأولى ولكن أبقى على حبكته الثاني مفتوحة أما الحكيم فأنه عمد في حبكته إلى المنطق الأرسطي التي اعتمد على البداية والوسط والنهاية في حبكه الرئيسية التي ضمنها حبكة أخرى بداخلها.
4. اعتماد عنصر المفارقة مما يخلق الدهشة والصدمة لدى المتلقي فيضفي على النص عنصراً جمالياً ويضفي للنص الحركة وتصعيد بالإيقاع الأحداث عن طريق لغة الحوار.
5. الإنسان في النصيين أحدى طرفي الصراع فالطرف الثاني الإله في نص (كارل تشابيك) والزمن كطرف ثاني في مسرحية لو عرف الشباب.
6. خلق أجواء حلمية وجعلها قريبة من الواقع.
7. اعتماد شخصيات واقعية وأخرى غير واقعية كما هو في مسرحية (كارل تشابيك) حيث أعطى الصفة الإنسانية على الآلهة البشرية (الروبوت) لكنه جردها من العاطفة وجعلها أكثر عنفاً وقسوة وقوة من بني البشر. أما الشخصيات الواقعية فهي شخصيات تكو قريبة لشخصيات في الدراما الرمزية أي شخصيات لا يهتم الكاتب بإظهار تفاصيلها والغور في الأعماق كما يفعل كاتب الدراما الواقعية فجعلها كالآلات لتنفيذ برامج وإيصال أفكار الكاتب.
8. اعتمد الكاتب على اللغة البسيطة الواضحة الخالية من الترويق والزخرفة اللفظية وعمد على إيصال الأفكار بسلاسة ووضوح حيث اتسمت بالواقعية وعدم التكلف وحتى الشخصيات الخيالية في مسرحية (كارل تشابيك) أسند لها نفس اللغة المتداولة بين بني البشر مما أضفى الصفة الإنسانية إلى الإله.
9. التخلي عن اللغة العلمية التي تكون صعبة الفهم على المتلقي مما يضفي عنصر المتعة لجعل النص محبب من قبل القارئ ويستساغ من الجميع.
10. تخللت كلا النصين أكثر من فكرة حيث يمكن أن تطلق عليها نص أفكار حيث شملت أفكار اجتماعية وأخرى علمية حيث الأفكار في نص (تشابيك) جعلها مطلقة فلم يعمد إلى تقنيتها وإعطائها صفة الحيود كما فعل الحكيم الذي عمد إلى إيجاد أجوبة لكل حوار تطلقه الشخصية فأن نص (تشابيك) نصاً ذهبياً حيث يقبل التأويل وتعدد القراءة.
11. اقترب الحكيم كثيراً في بناء نصه على الرغم اختف الفترة الزمنية والموضوع في بعض عناصر البنية الدرامية مثل تقديم الأحداث وتوظيف حبكتين واستخدام اللغة البسيطة وعدم الاهتمام برسم الشخصيات وكذلك عدم الالتزام بوحدتي الزمان والمكان والموضوع بإضافة على عدم تحديد معالم مكان وزمان الأحداث. إلا أن الحكيم قنن نصه بأفكار غير قابلة للتأويل وحتى الحدث الذي بناه نتيجة المؤثر العلمي استدرك وجعله حلما حلمه شخصيته الرئيسة (الباشا) إلا أن (تشابيك) جعل سيطرة الآلات أمراً واقعياً وممكن حدوثه فجعل النص مفتوح مما يؤكد أن نظرة (تشابيك) جعل سيطرة الآلات أمراً واقعياً وممكن حدوثه فجعل النص مفتوح مما

يؤكد أن نظرة (تشابيك) هي نظرة تشاؤمية. أما الحكيم فيمكن القول أن الذي منعه بسبب الواعز الديني الإسلامي الذي يتعارض مع فكرة الخلود للإنسان ولا يمكن التعارض مع الإرادة الإلهية.

الاستنتاجات

1. إن الانتقال من الواقع إلى اللاواقع هو هدف الخيال العلمي وذلك لبحث طرق بديلة للحياة نحو الأفضل أو يكون هناك نظرة متشائمة محتمل وقوعها نتيجة حقيقية علمية مما يعرض على النص بوجود أكثر مكان وزمان وتعدد الأحداث.
2. إن العلم هو نتاج العقل الإنساني فاشتراك الإنسان كعنصر في طرف الصراع داخل النص لابد منه من أجل خلق المؤثر العلمي والتي تظهر نتائجه وهي الثيمة الرئيسة التي يعمد الكاتب لإيصالها إلى المتلقي.
3. إن اختيار الأزمنة والأمكنة والشخصيات المقترحة وهي لغرض الإمتاع وكذلك إشباع رغبات وهو الكشف عن المجهول.
4. إن غرض الكاتب هو إيصال نصه إلى جميع طبقات المجتمع مما يعمد إلى اللغة الواضحة والمفهومة من جميع الطبقات بغض النظر عن الدوافع التي دفعته لخلق نصه الدرامي.
5. إن تقنين الأفكار أو انفتاحها هي مهمة ترجع إلى مرجعيات الكاتب وطريقة تفكيره ونظراته إلى الحياة بكل تفاصيلها.

التوصيات:

1.ضرورة ترجمة وطبع جميع المنجز الأدبي المسرحي الخاص بالخيال العلمي.

2.تشجيع على تأليف نصوص مسرحية للخيال العلمي.

المقترحات: دراسة البناء الدرامي لعروض مسرح الخيال العلمي.

المصادر

القرآن الكريم

أولا. الكتب:

1. حمدي، إبراهيم محمد: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية (القاهرة: دار الثقافة، 1977).
2. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1983).
3. هنجلف، ارنولد: اللامعقول، موسوعة المصطلح النقدي (5)، تر: عبد الواحد لؤلؤة (بغداد: دار الحرية، 1979).
4. بيرك باك: الفنان في عصر العلم، تر: فؤاد جواره (بغداد: وزارة الإعلام، 1977).
5. حمودي، تسعديت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم (بيروت: دار الحداثة، 1968).
6. تيخوفز روبيدتس، يمى هايت: من الحداثة إلى العولمة، تر: سمير الشيشكلي (الكويت: سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 2004.
7. جان غاتينيو: أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري (دمشق: دار طلاس، 1990).
8. ستيان. ج. ل: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1995).
9. حماد، حسن: مفهوم العبث بين الفلسفة والفن (القاهرة: دار الحكمة، 2002).
10. حماد، حسن: الخيال اليوتوبي (القاهرة: دار الحكمة، 1999).
11. وصفي، رؤوف: أدب الخيال العلمي التاريخ والرؤى، الموسوعة الصغيرة 347 (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1990).
12. ر. ل. بريت: التصور والخيال، تر: عبد الواحد لؤلؤة (بغداد: وزارة الثقافة، دار الرشيد، 1971).
13. رشدي، رشاد: فن كتابة المسرحية (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991).
14. سرحان، سمير: المسرح والتراث العربي (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1989).
15. سلمان، رشيد سلمان: المستقبلية (بغداد: دار الحرية، 1968).

16. ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، ط2 (القاهرة: دار المعارف، 1966).
17. فضل، صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1980).
18. العذاري، طارق: التعبيرية في المسرح (عمان: دار الكندي للنشر ولتوزيع، ب. ت).
19. عمران، طالب: في الخيال العلمي، ب، م، ب، م، 1980.
20. نعمة، عبد الغفور: الاتجاهات المعاصرة في المسرح (البصرة: مطبعة الحداد، 1971).
21. بهي، عصام: الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، سلسلة كتاب الشباب، مكتبة الأسرة.
22. فالنتينا، ايفاشيفا: عصر البايلوجيا والأدب، تر: عادل العامل، من كتاب الأدب.
23. فوزي مهدي احمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ط2 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1968).
24. مارتن أسلن: تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي (عمان: دار الشرق، 1987).
25. ماتون ماركس: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر: فريد مندور (بيروت: دار الكتاب العربي، 1965).
26. محمد مندور: الأدب ومواهبه (القاهرة: دار النهضة، 1974).
27. محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب (دمشق: دار طلاس، 1994).
28. ماريا لويزا يرنيري: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997).
29. نوري جعفر: الخيال العلمي في أدب الأطفال (بغداد: دار ثقافة الأطفال، 1985).
30. نهاد مليحة: التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع).
31. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر (بغداد: دار الشؤون الثقافية، القاهرة: الهيئة المصرية، 1985).
32. نبي راغب: فنون الأدب العالمي (لوجيمان: الشركة المصرية العلمية، 1996).
33. نوري جعفر: الخيال العلمي في أدب الأطفال (بغداد: دار الثقافة للأطفال، 1985).
34. وقضايا العصر: مجموعة مقالات نقدية (بغداد: وزارة الثقافة، دار الرشد، 1981).
35. يوريس اناشينكوف: الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية، تر: عادل العامل، ومن كتاب الأدب وقضايا العصر.

المعاجم:

36. إبراهيم حماد: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: دار الشعب، 1964).
37. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية والمعاصرة، عرض وتقديم وترجمة (الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية).
38. عبد الله البستاني: المعجم اللغوي، ج1 (بيروت: مطبعة الامبركانية، 1927).
39. محمد عناني: المصطلحات الأدبية، دراسة ومعجم إنكليزي– عربي (بيروت: مكتبة ناشرون، 1996).

الدوريات:

40. اغرانين: الثورة العلمية والأدب، تر: ضياء نافع، مجلة الثقافة الأجنبية.
41. المر رايس: مسرحية الآلة الحاسبة، تر: لويس مرقس (القاهرة: الدار المصرية، 1966).
42. توفيق الحكيم: لو عرف الشباب (القاهرة: مكتبة مصر، ب ت).
43. جورج تبرنز: الخيال العلمي كأدب، تر: كوثر الجزائري، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986).
44. حياة جاسم محمد: مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي، دراسة مقارنة مجلة الأكاديمي، العدد (4)(بغداد: أكاديمية الفنون الجميلة، 1981).
45. روبرت شولز: جذور القصة العلمية، تر: عبد الرحمن محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية.
46. زكي نجيب محمود: الأدب في عصر العلم والصناعة، مجلة الثقافة، العدد (2)(بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1963).

47. سوزان شفارتز: المرأة والخيال العلمي في أمريكا، تر: لطيفة الدليمي، مجلة الثقافة الأجنبية.
48. فرانشيك دياك: البنيوية في المسرح، مساهمة مدرسة براغ، تر: سامي عبد الحميد، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد (34)(بغداد: 1991).
49. كارل تشابيك: مسرحية إنسان روسوم الآلي، تر: طه محمود طه (الكويت: وزارة الإعلام، 1983).
50. هيرب ليمان: الرواية العلمية والمشاكل الاجتماعية، تر: يوئيل يوسف عزيز، مجلة الثقافة الأجنبية.
51. يوسف الشاروني: الخيال العلمي في الأدب العربي، مجلة عالم الفكر، مج11، عدد (3) (الكويت: 1980).
52. ياسين طه حافظ: أدب الخيال العلمي، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1968).
53. فرانس روتن شتايز: أدب الخيال العلمي في أوربا الشرقية، تر: إقبال أيوب، مجلة الثقافة الأجنبية.

المسرحيات:

54. المر رايس: نص مسرحية الآلة الحاسبة، تر: لويس مرقص (القاهرة: الدار المصرية، 1966).
55. توفيق الحكيم: نص لو عرف الشباب (القاهرة: مكتبة مصر، ب ت).
56. كارل تشابيك: نص إنسان روسوم الآلي، تر: طه محمود طه (الكويت: وزارة الإعلام، 1983).

الرسائل والأطاريح:

57. حميد علي حسون الزبيدي: مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة، 1998.
58. علي محمود هادي الربيعي: دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة بابل– كلية التربية الفنية، 2001.

ملحق رقم (1)

مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف	سنة التأليف
.1	إنسان روسوم الآلي	كارل تشابيك	1920
.2	مسرحية الحشرات		1920
.3	مسألة ماكر وبولوس		1922
.4	آدم الخلاق		1927
.5	القوة والمجد		1937
.6	الحرب مع السمندر		1937
.7	الآلة الحاسبة	المر رايس	1923
.8	لو عرف الشباب	توفيق الحكيم	1950
.9	رحلة إلى غد		1957
.10	طعام لكل فم		1963
.11	رحلة إلى القمر		1958
.12	تقرير قمري		1972
.13	شاعر على القمر		1972
.14	عمود من نار	راي براد بوري	
.15	الكلايد سكوب		
.16	نفير الضباب		
.17	زمرة الاقتحام	صباح الأنباري	1993
.18	أسطورة عودة التنين	احمد محمد عبد الأمير	1998