بسم الله الرحمن الرحم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا –

كلية الموسيقي والدراما

# دراسة تحليلية للقيم الأخلاقية في المسرح

# An Analytical study of Ethic Values in Theater

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراة الفلسفة في الدراما

إعداد: هاشم ابراهيم البدوي منصور

إشراف: الدكتور شمس الدين يونس نجم الدين

15 أغسطس 2021م

# الإستهلال

**قال تعالى:**

( قُلْ تَعَالَوْا أَتْلُ مَا حَرَّمَ رَبُّكُمْ عَلَيْكُمْ أَلَّا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ مِنْ إِمْلَاقٍ نَحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ وَلَا تَقْرَبُوا الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ * وَلَا تَقْرَبُوا مَالَ الْيَتِيمِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ حَتَّى يَبْلُغَ أَشُدَّهُ وَأَوْفُوا الْكَيْلَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ لَا نُكَلِّفُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا وَإِذَا قُلْتُمْ فَاعْدِلُوا وَلَوْ كَانَ ذَا قُرْبَى وَبِعَهْدِ اللَّهِ أَوْفُوا ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ )

سورة الأنعام: الآيتين: (151، 152)

**قال رسول الله صلي الله عليه وسلم:**

**" أكثر ما يثقل ميزان العبد يوم القيامة حسن الخلق"**

**"أفضل الناس إيماناً، أحسنهم خلقاً وخياركم خياركم لنسائه"**

**الترمذي**

**مهما تكن عند امرئ من خليقة ... وإن خالها تخفى على الناس تعلم**

**زهير بن أبي سلمي**

# الشكر والعرفان

أولاً الشكر والحمد لله سبحانه وتعالى الذي وفقني، ومدني بالصحة والعافية، لإكمال هذه الرسالة، فله الحمد والشكر لعظيم عطائه، وجود مغفرته، بعدد خلقه وزنة عرشه، ونسأله أن يبارك لنا فيما أعطى، ويغفر لنا زلاتنا. كما توجب علينا الأخلاق أن نقدم الشكر والعرفان لمن كان لهم الفضل في إنجاز هذه الرسالة بعد الله، فمن لا يشكر الناس لا يشكر الله، اولاً أتقدم بالشكر والعرفان لأستاذي بروفيسور عثمان جمال الدين، ونسأل الله أن يتقبله قبولاً حسناً وأن يسكنه فسيح جناته مع النبيين والصديقيين والصالحين، فقد كان نعم الأستاذ ونعم الأب والمربي، ولم يبخل عليَّ بعلمه وفضله، منذ أن كنت طالباً، فقد قبل أن يرشدني في بحثي هذا كما فعل من قبل في رسالتي السابقة، وقد كانت لتوجيهاته وملاحظاته في هذا الجهد كبير الأثر في أن تخرج بهذا الشكل، فإن وفقت فمن الله وتوجيهاته، وإن أخفقت فمن نفسي والشيطان. كما أتقدم بالشكر والعرفان للدكتور شمس الدين يونس نجم الدين، الذي قَبلَ أن يواصل معي ما بدأه بروف عثمان جمال الدين، فلم يبخل عليّ كذلك بالنصح والإرشاد، لكي تخرج الرسالة بصورة لا تقل عما كان يتوقعها بروف عثمان، وأسأل الله أن يمن عليه بفضله وأن يزيده من العلم علماً. كما أتقدم بالشكر والعرفان لكل من ساهم في إنجاز هذه الرسالة من الأصدقاء والأهل والمعارف، وأخص بالشكر الأخ والصديق عبد الرحمن كوكو جماع، فقد كان يناقش كل خطوة أخوطها، كما أمدني بعدد من المراجع ذات الصلة بالبحث. وكذلك أشكر الأخ والصديق أحمد صديق بريمة، فقد كان له كبير الأثر في توفير المراجع، ومناقشة الجوانب الفلسفية من أخلاق وفلسفة الجمال. والأخ والصديق حمد عبد السلام، في توفير عدد من المراجع ذات العلاقة بفلسفة الأخلاق، والمساعدة في السيمنارات. والأخ والصديق أبوطالب محمد، في توفير عدد من النصوص المسرحية السودانية المطبوعة. كما أتوجه بالشكر والعرفان لكل من ساهم، إياً كان نوع مساهمته، صغيرة أو كبيرة.

**الباحث**

# الإهـداء

أهدي هذا الجهد الي روح والديّ

إلي روح أبي: الذي لم يبخل عليّ طول حياته.

إلي روح والدتي: التي رضعنا منها حب العلم والمعرفة

كما أهدي هذا الجهد إلي روح أستاذي:

بروفيسور عثمان جمال الدين فقد كان نعم المعلم ونعم المربي

كما أهديه إلي زوجتي: فقد تحملت في سبيل إنجاز هذه الرسالة الكثير

وإلي أخواني وأخواتي جميعاً

# فهرس الموضوعات


| الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|
| الإستهلال | أ |
| الشكر والعرفان | ب |
| الإهداء | ج |
| المستخلص | ه |
| Abstract | و |
| الإطار النظري والدراسات السابقة | 1 |
| مقدمة | 2 |
| الدراسات السابقة | 8 |
| **الفصل الأول : الأخلاق في الفكر** | 9 |
| المبحث الأول: مفهوم ونشأة الأخلاق | 10 |
| البمحث الثاني : الأخلاق في الفكر الفلسفي. | 22 |
| المبحث الثالث : الأخلاق في الفكر الإسلامي. | 43 |
| **الفصل الثاني : تصوير القيم الأخلاقية في فن المسرح:** | 53 |
| المبحث الأول: الأخلاق والفنون (فلسفة الجمال) | 54 |
| المبحث الثاني: القيم الأخلاقية في الدراما الإغريقية. | 77 |
| المبحث الثالث: القيم الأخلاقية في المسرح العربي. | 96 |
| **الفصل الثالث: المسرح والقيم الأخلاقية في السودان.** | 115 |
| المبحث الأول: نشأة المسرح السوداني والأخلاق. | 116 |
| المبحث الثاني: تطبيق على مسرحيتي (مصرع تاجوج والمحلق، بخيت المسكين). | 132 |
| الخاتمة | 150 |
| خاتمة | 151 |
| أولاً: النتائج | 152 |
| ثانياً: التوصيات | 153 |
| المراجع | 154 |

# المستخلص

سعى البحث إلى قراءة المسرح وفقاً لمدخل القيم، التى تتمثل فى قيم الخير والجمال، فالخير هو موضوع الأخلاق، لذلك ركزت الدراسة على القضايا الأخلاقية. ومن أجل الوصول إلي ذلك المبتغى تناول الباحث تعريف ونشأة الأخلاق في الفكر الإنساني، ومن ثم تطرق إلي فلسفة الجمال وربطها بالأخلاق. كما تناول القيم الأخلاقية في المسرح الإغريقي والمسرح العربي. ثم تناول الباحث المسرح السوداني بالدراسة والتحليل. تتمثل مشكلة الدراسة في تناول القضايا الإجتماعية في المسرح السوداني في عمقها الأخلاقي، فمن خلال تتبع الباحث لتاريخ المسرح السوداني، نجد عدد من الأراء حول ضعف المسرح من ناحية التأليف، فهذا الضعف لم يجد الدراسات العلمية الكافية التى تقف عليه وتحلله قيمياً وفقاً لنظريات الجمال. تهدف الدراسة إلى معرفة القضايا الأخلاقية التى تناولها المسرح العالمي ومن ثم المسرح السوداني. إفترض الباحث أن: موضوعات الدراما هي الأخلاق في المقام الأول. وقد تفرعت منه الأسئلة التالية: هل الكاتب والمؤلف المسرحي واعي بالقضايا والقيم الاخلاقية؟ ما مدي تأثر الكاتب والؤلف المسرحي بفلسفة الاخلاق؟ هل ما قدم في المسرح السوداني يعبر عن القيم الأخلاقية؟. وخلصت إلي النتائج التالية: القيم الأخلاقية في المسرح السوداني، أخذت شكل الوعظ والإرشاد في بدايته الأولي. توجد قيم أخلاقية ذات أبعاد محدودة، في الكثير من المسرحيات لكنها لم تستنطق بعد. هناك مسرحيات أحتوت على قيم أخلاقية عميقة، مثل مسرحيات ( المك نمر، تاجوج والمحلق وأكل عيش). وأوصت الدراسة بعدة توصيات منها: أن يهتم الكتاب والمؤلفين المسرحين، بالجوانب الفلسفية الأخلاقية الجمالية، وتكثيف القيمة الأخلاقية داخل أعمالهم. على النقاد والباحثين والدارسين أن يهتموا بإبراز القيم الأخلاقية في المسرحيات السودانية.

# Abstract

This research attempts to investigate theater in terms of values approach, which embodied in values of ethic and aesthetics, The Goodness is the topic of Ethetics. Therefore, the study concentrate on esthetics issues, to reach its goal the researcher, define the term esthetics, its roots in human thought, then. Took into consideration the philosophy of esthetics, he went further, to tackle the values in Greek theater, and Arabic theater. Then, he studied the Sudanese theater in terms of values.

The research problem manifested in social issues in Sudanese theater in its esthetical dimension. Going through Sudanese theater history the researcher find that there are many ideas about the weakness of Sudanese theater from the side of playwriting, this problem didn't find the scientific analysis to according to the esthetics methods.

Hence, the study aims to stand on the esthetics issues that is represented in World Theater in general and Sudanese theater in particular. The researcher hypnosis is that the drama issues are the esthetics in the first stage, then the following questions come; Do the playwright aware with the values and esthetics issues? To what extend the playwright effected by the ethetics philosophy? Do what has been represented in Sudanese theater represent Sudanese values?

The resaech comes out to the fowllowing results:

- The values in Sudanese theater takes the shape of preaching and guidence in the begging.There are some ethetical issues in some plays, but not deeply digged, besides there are other play are full of ethetical values, such as ( Mac Nimir, Tagoog and Mohalag and Akel Aash ).
- The resaech recooends:The playwright should take values into conedrations in their works, critics and resaecher should raise these vaues in their critic works.

## الإطار النظري

أولاً: المقدمة وخطة البحث.

ثانياً: الدراسات السابقة.

**مقدمة:**

إن موضوع الأخلاق هو موضوع قديم قدم الإنسان نفسه، معه بدأت ومعه نشأت، كما أن موضوع الأخلاق هو أحد المواضيع الفكرية التى تناولتها الفلسفة والدين والعلوم الإجتماعية مثل علم الإجتماع وعلم النفس والإنثربولوجيا، ويعد موضوع الأخلاق هو صميم العمل الفني المنجز منذ معرفة الإنسان بالظاهرة الفنية، إذ كانت في الحركة أو الكلمة أو في الصورة الفنية.

فقد إهتمت الشعوب والمجتمعات منذ القدم بموضوع الأخلاق. فلا يخلو مجتمع من المجتمعات من قيم عليا ضابطة لسلوك أفراده وموجهة لطرق حياته ومعيشته، منها يستمد تشريعاته وقوانينه. كما كانت الأخلاق حاضرة في إهتمامات الفلاسفة عبر العصور فتعددت التعاريف وتنوعت إلا أنها في الغالب مرتبطة بالمجتمع . فقد أشار النبي محمد عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم في حديث نبوي أنه جاء ليتمم مكارم الأخلاق فقد قال:" إنما بعثتُ لاتمم مكارم الأخلاق.

وقد قال الشاعر أحمد شوقي : إنما الأمم الأخلاق مابقيت فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وبتطور البشرية وإرتقائها في سلم الحضارة والعلوم وتطور الفكر الفلسفي وبحثه في مواضيع ( الوجود – القيم – المعرفة ) منذ سقراط. نجد مبحث القيم قد إهتم بثلاثة قضايا رئيسية وهي:( الحق ، والخير ، والجمال ) فالحق : هو البحث المنطقي فيما ينبغي أن يكون عليه التفكير السليم وهو موضوع علم المنطق، والخير: هو البحث عن الأخلاق والمثل العليا التي ينبغي أن تكون عليه تصرفات الإنسان وهو موضوع علم الأخلاق، والجمال: هو البحث فيما ينبغي أن يكون عليه الشئ الجميل، وهو موضوع علم الجمال، إذ نجد أن سقراط هو من حول إهتمام الفلسفة من الطبيعة إلي الإنسان، وذلك من خلال بحثه عن (الفضيلة، والعدالة ، والسعادة )، فقد جاء فلاسفة طبيعيون من الدرجة الأولي، لقد بحثوا عن طبيعة الأشياء الخارجية، من قوانيين وأصول العالم المادي، فقد قال سقراط عن هذه الفلسفة أنها فلسفة حسنة، ولكن هنالك فلسفة أجدر بالفلاسفة أن يدرسوها أكثر من جميع هذه الاشجار والحجارة التي تملأ الطبيعة، وحتي أهم من جميع هذه النجوم والكواكب، وهي عقل الإنسان. ماهو

الإنسان، وإلي أي شئ ستحول في المستقبل؟. وكان إذا تحدث الناس عن العدالة المتعارفة، كان يسألهم بهدوء، ماهي هذه العدالة؟ وماذا تعنون بهذه الكلمات المجردة التي تحلون بها بمثل هذه السهولة مشاكل الحياة والموت؟ وماذا تعنون بكلمة الشرف، والفضيلة، والأخلاق والوطنية؟ ... الخ.

ومن بعد سقراط صار الفلاسفة يهتمون بالقضايا الأخلاقية، من خلاق مبحث القيم، بل يكاد يكون مبحث القيم هو مبحث الأخلاق، ومع تطور العلوم وإنفصالها عن الفلسفة، خرج مبحث الوجود من دائرة إهتمام الفلاسفة، وصار محل إهتمام علم الفيزياء، وإقتصرت الفلسفة على مبحثي ( القيم ، والمعرفة).

فقد تباينت الآراء في أصل القيم الأخلاقية بين الفلاسفة عبر العصور، منهم من رجح العقل كأساس في التمييز بين الخير والشر، وردها آخرون إلى عادات وقيم وقوانين المجتمع الذي يعيش فيه الفرد ويلتزم بواجباته تجاهه. من ناحية أخرى هناك الشرع والدين كمعيار في الحكم على الأفعال من خير أو شر، وتوجيه سلوكيات الفرد لما هو صائب عن طريق التزامه بالأحكام الشرعية.

لذا إهتمت المدارس الفلسفية بدراسة الظاهرة الأخلاقية ووضع تعريف وتفسير لها، كما حاول الفلاسفة وضع ضوابط وأسس للقيم الأخلاقية عبر العصور. ومن أهم هذه القيم التي تناولتها فلسفة الأخلاق هي ( العدالة ، الحرية ، الواجب ، العفة والشجاعة )، كما أن موضوعات فلسفة الأخلاق هي ( الفضيلة ) أو ( الخير والشر)، ويشار إليها في الفلسفة بالخير القصى، فغاية الأخلاق هي (السعادة). موضوع الأخلاق له إرتباطات بالعلوم السياسية والقانونية، كما له إرتباطات بالعلوم الإجتماعية، وكذلك بالفنون.

أما في الفكر الاسلامي فقد وجدت الأخلاق إهتماما كبيراً من أغلب المدارس الفكرية في الثقافة الإسلامية خاصة المدارس الفلسفية والعرفانية. فقد تناول الفلاسفة المسلمون الأخلاق في العديد من دراساتهم وكتاباتهم وكذلك المدرسة العرفانية فقد إهتمت بالأخلاق منذ القرن الثاني الهجري وحتي الجيل السادس من أئمة المتصوفة. وقد تركروا تراثا قيماً في

الأخلاق من الناحية الدينية الإسلامية والفلسفية التي تاثرت بالتراث الاغريقي إلا أنها أخذت اللونية الإسلامية.

إلا أن الفنون لدينا مازالت حتي الآن متأخرة من أن يكون موضوع الأخلاق أحد المداخل التي يُقرأ بها وتحلل الأعمال من خلالها، فقد نجد العديد من العناوين والكتابات حول الأخلاق والسياسة، الأخلاق والمجتمع، المشكلة الأخلاقية في المجتمع وغيرها من العناوين. ولم يلتفت كتاب المسرح عندنا إلي فلسفة الأخلاق اذ كانت في الفكر الإنساني عامة أم في الفكر الإسلامي خاصة. لذا جاءت كتاباتهم ينقصها الكثير من العمق في تناول القضايا من الناحية الأخلاقية الفلسفية علي الرغم من أن هنالك كثير من المسرحيات كانت بها قضايا قريبة جداً من الفكر الأخلاقي الفلسفي إلا أنها لم تتعمق فيها.

وبما أن الفن هو منتج بشري، فهو يقع ضمن القيم الضابطة لحركة المجتمع من قيم إجتماعية وقيم فكرية وغيرها من القيم التي لا ينفك الفن يتناولها في مواضيعه المنجزة. وفن الدراما كأحد أهم الفنون في إنتشارها وتأثيرها على المجتمعات والأفراد من خلال محاكاتها للحياة البشرية بكل تفاصيلها وأفكارها، وذلك من خلال بعدها الفكري والفلسفي الذي يمثله المؤلف/ المخرج، فإن موضوع الأخلاق يكون حاضراً بقوة في الأعمال العظيمة والخالدة في التاريخ الدرامي، وبما أن المؤلف/ المخرج هما فلاسفة ومفكري ولكن بأدوات أخري غير أدوات المفكر والفيلسوف، يحاول الباحث تناول موضوع الدراما وقضايا الأخلاق في التاريخ المسرحي عامة، وفي العالم العربي والسودان خاصة. وذلك من خلال التوقف علي أهم الفترات التاريخية والمؤثرة في الحركة المسرحية العالمية.

**دوافع البحث:**

من خلال تخصص الباحث في مجال الدراما، ومن خلال إطلاعه على العديد من الدراسات والبحوث والمقالات لفت نظره إلي أن موضوع قضايا الأخلاق في الدراما لم يتطرق له أحد حتي الآن، إلا أن هنالك بعض التلميحات التي تكتفي بذكر كلمة الأخلاق دون الخوض في التفاصيل أو أي نوع من أنواع القضايا الأخلاقية التي تطرق لها العمل، ذلك من

ناحية، ومن ناحية أخري يجد الباحث بأن هنالك بعض الخلط في مصطلح الأخلاق وبين الآداب العامة والسلوك.

ومما شجع الباحث على التطرق إلي هذا الموضوع، هو ملاحظته أن علم النفس كأحد مداخل تحليل الأعمال الفنية والدرامية، لم يدخل إلي المجال الفني إلا بعد أن قام فرويد بدراسات نفسية بتحليله مسرحيتي ( أوديب وإلكترا ) في التراث الإغريقي. فهنا يحاول الباحث أن يفتح مجالاً مازال بكراً وخافياً لدي النقاد والكتاب ومخرجي العروض المسرحية، بدخول فلسفة الأخلاق أو علم الأخلاق إلي المجال الفني لسبر أغوار الأعمال المسرحية من الناحية الأخلاقية.

**أهمية البحث:**

تنبع أهمية البحث من أهمية موضوع الأخلاق في الفكر والمجتمع، وأهمية ودور الفنون خاصة الدرامية منها، ولا سيما المسرح في علاقتها وتفاعلها بالحياة الإنسانية في كافة مناحيها، وتأتي الأهمية العلمية في فتح المجال للفكر الفني وإرتباط علاقاته بالفكر الفلسفي والإجتماعي.

**فرضيات البحث:**

يفترض الباحث أن:

- موضوعات الدراما هي (الأخلاق) في المقام الأول.
- الكاتب المسرحي الإغريقي واعي بالقضايا والقيم الأخلاقية.
- الكاتب المسرحي السوداني غير واعي بالقضايا الأخلاقية.
- المسرح السوادني يحتوي على قدر من القيم الأخلاقية.

**المنهج :**

يتبع الباحث المنهج الوصفي والتحليلي.

**حدود الدراسة:**

الحدود الموضوعية: يلتزم البحث بقضية الأخلاق وعلاقتها بفن الدراما.

الحدود الزمانية : يتناول البحث محطات مهمة في تاريخ الدراما عبر العصور.

الحدود المكانية: يحاول البحث ربط الموضوع المبحوث بالدراما في السودان.

**مشكلة البحث:**

تتمثل مشكلة البحث في تناول القضايا الإجتماعية في المسرح السوداني في عمقها الأخلاقي، فمن خلال تتبع الباحث لتاريخ المسرح السوداني، نجد عدد من الأراء حول ضعف المسرح من ناحية التأليف والإخراج والتمثيل، منذ بداياته وحتى الآن، فهذا الضعف لم يجد الدراسات العلمية الكافية التى تقف عليه وتحلله بطريقة أخرى غير المعتادة، فالمسرح السوداني لم يدرس إلا من خلال النظريات الغربية فقط، تأليفاً وتحليلاً وتمثيلاً وإخراجاً ذلك من ناحية.

ومن ناحية أخرى نجد أن المسرحيات العالمية الخالدة، إستمدت عظمتها من تناولها وتصويرها للقيم الأخلاقية للمجتمع في شكل فني درامي، فمسرحيات مثل ( أوديب ملكاً ، أنتجونا ) عند الإغريق ومسرحيات مثل ( هاملت ، مكبث ، عطيل ، وتاجر البندقية) وغيرها من مسرحيات شكسبير، كما مسرحيات مثل ( بيت الدمية ) لأبسن النرويجي و( السيد) لكورني وغيرها من المسرحيات الغربية، لم تجد الخلود والعظمة في تاريخ المسرح، إلا من خلال عمق القيم الأخلاقية التى تناولتها، ففي المسرح الأوربي يمكن أن نجد عشرات المسرحيات التى خلدها التاريخ يمكن أن تكون نموذجاً لقضايا أخلاقية في الأساس، وبما أن هنالك من ينادون بمسرح سوداني، يجب أن نستوعب أولاً القضايا الإجتماعية التى يمكن أن تكون ذات عمق أخلاقي، ومن ثم تقديمها في قالب إنساني. وبما أن الدراما تكتب إستلهاماً أو توظيفاً لخدمة قضايا المجتمع من وجهة نظر الفنان. يمكن صياغة المشكلة في السؤال التالي:

ماهي القضايا والقيم الأخلاقية التي قدمها المسرح السوداني، والكيفية التي تناولها به؟.

وتفرعت منه الأسئلة التالية:

- هل الكاتب والمؤلف المسرحي واعي بالقضايا والقيم الأخلاقية؟
- ما مدي تأثر الكاتب والؤلف المسرحي بفلسفة الأخلاق؟
- هل ما قدم في المسرح السوداني يعبر عن قيم أخلاقية؟

**هيكلة البحث:**

**الإطار النظري والدراسات السابقة.**

**الفصل الأول : الأخلاق في الفكر:**

المبحث الأول: مفهوم ونشأة الأخلاق.

البمحث الثاني : الأخلاق في الفكر الفلسفي.

المبحث الثالث : الأخلاق في الفكر الإسلامي.

**الفصل الثاني : تصوير القيم الأخلاقية في فن المسرح:**

المبحث الأول: الأخلاق والفنون (فلسفة الجمال)

المبحث الثاني: القيم الأخلاقية في الدراما الإغريقية.

المبحث الثالث: القيم الأخلاقية في المسرح العربي.

**الفصل الثالث: المسرح والقيم الأخلاقية في السودان.**

المبحث الأول: نشأة المسرح السوداني والأخلاق.

المبحث الثاني: تطبيق على مسرحيتي مصرع تاجوج والمحلق، ومسرحية بخيت المسكين.

**ثانياً: الدراسات السابقة**

لم يتحصل الباحث على أي أعمال نقدية أو بحثية تتناول تصوير الأخلاق في المسرح السوداني، عدا دراسة شمس الدين يونس بعنوان: التصوير الفني للقيم الأخلاقية في المسرح السوداني ضمن كتاب الأخلاق السودانية في منظور الآخر، رؤى نقدية من واقع نموذج "نوردنستام"؛ نشرها مركز التنوير المعرفي؛ سلسلة ندوات التنوير (3)

وقد سعت الدراسة إلي تحديد مفهوم الأخلاق السودانية، عبر الإضاءة النظرية، وعبر التعرف إلي التباين في النظرة إلي الأخلاق السودانية، وآثاره على تنويع هذا المفهوم وتعديله، ثم تناولت الدراسة بعد ذلك ملامح من الأخلاق السودانية، كما طرحها "توري نوردنستام" في كتابه الأخلاق السودانية. ثم إنتقلت الدراسة لمناقشة طبيعة تناول الأخلاق السودانية، مركزة في ذلك على التعبير الأدبي والفني، مع الإشارة العابرة للأطراحات الفكرية المباشرة. واتجهت الدراسة إلي تحليل بعض الآثار الأدبية والفنية من أعمال بعض المبدعين السودانيين خلال فترة العشرينيات، والأربعينيات، مع بعض الإشارة العابرة إلي بعض الأعمال المعاصرة. كما إتجهت الدراسة لإبراز القواسم المشتركة بين الأعمال، والمتمثلة في تصوير الأخلاق التي تمثل ضمناً – كشفاً لخلل إجتماعي، أو تعزيزاً لقيم سائدة. ومن المسرحيات التى تناولتها الدراسة مسرحية "الملك نمر" لأبراهيم العبادي، ومسرحية " صور العصر" لسيد عبد

العزيز. وقد خلصت الدراسة إلي أن التعبير الأدبي والفني في السودان (وخاصة فنون المسرح والشعر) حاولت أن تصور الأخلاق السودانية في إطار العرقية العربية في محاولة لوضعها في صورة معيارية.

يتفق الباحث مع الدراسة في تناولهما تصوير القيم الأخلاقية في المسرح السوداني، ويختلف معها في المدخل، فهذه الدراسة تعتمد على مدخل فلسفة الجمال في الفكر الفلسفي والنقدي.

## الفصل الأول: الأخلاق في الفكر

### المبحث الأول: مفهوم ونشأة الأخلاق.

### المبحث الثاني الأخلاق في الفكر الفلسفي.

## المبحث الثالث: الأخلاق في الفكر الإسلامي.

### المبحث الأول: مفهوم ونشأة الأخلاق.

الأخلاق مفهوم واسع ومتعدد الجوانب اللغوية والفلسفية والدينية، فلقد إهتمت الأمم على مرِّ العصور بالأخلاق. والبحث في مجال الأخلاق يتطلب جهد عظيم للإحاطة بكل جوانبه، وموضوعاته، إلا أن الباحث في هذا الفصل سوف يقتصر البحث على مفهوم ونشأة الأخلاق في المبحث الأول، ومن ثم يتطرق إلي عرض أهم فلاسفة الأخلاق عبر التاريخ، منذ نشأة الفلسفة وحتي العصر الحديث، وسوف يقتصر البحث على أهم المرتكزات في الفكر الأخلاقي في الفلسفة، كما يستعرض الباحث في المبحث الثالث، الأخلاق في الفكر الإسلامي، وذلك حتي نكون فكرة شاملة عن الأخلاق تكون مرتكز للفصول التالية ليتثني للباحث تناول الأخلاق في الفنون، والتركيز على فن المسرح، لمعرفة كيف صور الفنان المسرحي الأخلاق من خلال الأعمال الفنية التي أبدعها.

ويقتضي منهج البحث العلمي أن نتطرق إلي مفهوم ومعني الأخلاق لغة وإصطلاحاً وكذلك تحديد موضوع علم وفلسفة الأخلاق، وأقسام علم الأخلاق النظرية والعلمية، ومن ثم نبحث في نشأة الأخلاق في هذا المبحث.

**أولاً: تعريف الأخلاق:**

**الأخلاق في اللغة:**

لقد ورددت لفظة أخلاق في العديد من القواميس في اللغة العربية بمعاني عدة، تتقارب أحياناً وتختلف أحياناً أخرى، وهنا يورد الباحث معني الأخلاق في أغلب القواميس المعتمدة والأكثر تداولاً.

فيذكر لسان العرب أن خَلق الله: دين ( فليغيرن خَلق الله) قيل معناه دين الله لأن الله فطر الخَلقَ على الإسلام. والخِلقةُ : الفِطرة. ورجل خَليقُ بين الخَلق : تام الخلق معتدل، والأنثي خَليق وخَليقة ومُختَلقة، ورجل خَلِيق إذ تم خَلقُه، ورجل خَلِيق ومُتخلق : حسن الخَلق. ويقال: أخلَقَ الرجل إذا صار ذا أخلاق. ( ابن منظور ، ص86).

لقد ربط ابن منظور معني الأخلاق بالدين، فكمال الأخلاق هو كمال الدين، أو كمال الدين الأخلاق. أما ابن فارس يعطي الأخلاق معناً مغايراً فيقول: الأخلاق: جمع خُلُق، وأصلها خَلق: الخاء واللام والقاف أصلان، أحدهما: تقدير الشئ والآخر ملامسة الشئ. ومن الأول: الخُلُق، وهي السجية، لأن صاحبه قد قدر عليه، وأما الأصل الثاني، فصخرة خلقاء أي ملساء. ( ابن فارس ، 1399ه ، ص283).

فهنا يربط ابن فارس الأخلاق بالسجية، والسجية هي كل ما يصدر من الإنسان بطريقة تلقائية وعفوية، والسجية بمعني آخر هي الطبيعة أو الصفة الفطرية في الإنسان. ويشير المعني هنا: بأن الإنسان من خلاق فطرته التي فطرها عليه الله، تكون أخلاقه، أو تتكون أخلاقه. فالله في الأثر قد خلق الإنسان على الفطرة، والفطرة بهذا المعني خيرة بالضرورة.

أما صاحب القاموس المحيط أعطي معاني أوسع للأخلاق فيقول: الخُلقُ، بالضم وبضَمتين: السَّجيةُ والطَّبع، والمروة والدين. والخِلقَة بالكسر : الفِطرة. وخَلَّقَه تَخلياً : طَيَّبَهُ فَتَخَلَّقَ به. والمُختَلَقُ : التامُ الخَلق المعُتدلُهُ. وتَخَلَّقَ بغير خُلُقِه : تَكَلَّفَهُ. (الفيروز آبادي ، 2005 ، ص881).

ففي هذا التعريف نجده أخذ أربع معاني، وهي: الطبع والمروة والدين، والفطرة، فكل واحدة من هذه الكلمات تأخذ معناً مختلفاً، فجميع هذه المفاهيم توصف بالخلق. فالطبع لايكون إلا من خلال الممارسة والتمرين، والطبع يتكون بالتربية والتنشئة، والمروءة عند العرب تعني الشهامة والشجاعة وهي النخوة وهي كمال الرجولة، ويجمع بين تعريف ابن منظور في لسان العرب وتعريف ابن فارس في معجم مقاييس اللغة.

ويذكر محمد يوسف أن الأخلاق جمع خلق: ومراد معناه في اللغة العربية وغيرها إلي معني العادة، واشتقاق خليق وما أخلقه من الخلاقة وهي التمرين، ومن ذلك تقول للذي ألف شيئاً صار ذلك له خلقاً أي مرن عليه، ومن ذلك الخلق الحسن. (موسي ، 1948، ص3).

لقد ذهب محمد يوسف هنا إلي تلخيص معني الأخلاق في اللغة وإحالتها إلي معني العادة، ويرجع العادة إلي أصلها من التمرين، حتي يتحول التمرين على الأشياء أو الأفعال ليصير شيئاً مألوفاً. ولكن هل كل عادة هي أخلاق؟، فهناك عادات قد لا تدخل في مجال الأخلاق، فهل طريقة الكلام، والملبس والمشرب تدخل في الأخلاق؟. لذلك يري الباحث أن تعريف الأخلاق بمعني العادة، تعريف غير دقيق، فلا بد من التفريق بين العادات التي تصدر عن الإنسان ويكون عليها حكم أخلاقي والعادات التي تصدر عن الإنسان ولا يكون لها حكم أخلاقي. فقد ذهب عدد من الفلاسفة والمفكرين إلي تحديد معني الأخلاق من خلال العادة، عندما عرفوا الأخلاق بأنها علم العادات.

قال الراغب: الخَلقُ والخُلقُ في الأصل واحد، كالشرب والشُرب، لكن خص الخَلق بالهيئات والشكال والصور المدركة بالبصر، وخص الخُلق بالقوى والسجايا المدركة بالبصيرة. (الأصفهاني ، 1996 ، ص297).

وفي اللغات الأوربية نجد كلمة " Ethique " وهي اسم هذا العلم في اللغة الفرنسية ترجع إلي كلمة " Ethos " الإغريقية ومعناها العادة. (موسي ، 1948 ، ص3).

يري الباحث مما سبق أن الأخلاق في اللغة ترتبط وتشير إلي العادة والسجية، فكل عادة أو سجية إذا كانت لشخص أو جماعة فهي أخلاق لذلك الشخص أو الجماعة، وإذا كانت

العادة أو السجية ناشئة عن إعتقاد ما صارت دين. كما يجد الباحث أن الأخلاق هي صفة لمجموعة السلوك التي تصدر عن الشخص بإرادة كاملة والتي يمكننا أن نراها محمودة أو مزمومة، ويخرج من ذلك كل سلوك ليس للشخص إرادة في فعلها. ويلاحظ الباحث أن لفظة **أخلاق** تطلق على الشكل والهيئات والصور التي ندركها بالبصر من ناحية، ومن ناحية أخرى تطلق على القوي والسجايا التي ندركها بالبصيرة.

**الأخلاق إصطلاحاً:**

الأخلاق في الإصطلاح لها أكثر من مدلول، ويختلف بإختلاف الكتاب والفلاسفة والمفكرين، ومن خلال إطلاع الباحث، في مجال علم وفلسفة الأخلاق، قديماً وحديثاً، ويورد هنا أهم التعريفات والمفاهيم الإصطلاحية التي تعتبر الأكثر تداولاً وشيوعاً في هذا المجال.

فالأخلاق عند القدماء، ملكة تصدر بها الأفعال عن النفس من غير تقدم روية وفكر وتكلف. فغير الراسخ من صفات النفس لا يكون خلقاً، كغضب الحليم، وكذلك الذي تصدر عنه الأفعال بعسر وتأمل، كالبخيل إذ حاول الكرم. وقد يطلق لفظ الأخلاق على جميع الأفعال المحمودة كانت أو مذمومة، فتقول فلان كريم الأخلاق، أو سئ الأخلاق. وإذ أطلق على الأفعال المحمودة فقط دلَّ على الأدب، لأن الأدب لا يطلق إلا على المحمود من الخصال. (صليبيا ، 1982 ، ص49)

يذهب الجاحظ إلي أن الخلق هو حال النفس، بها يفعل الإنسان أفعاله بلا روية ولا إختيار، والخلق قد يكون في بعض الناس غريزة وطبعاً، وفي بعضهم لا يكون إلا بالرياضة والإجتهاد كالسخاء قد يوجد في كثير من الناس من غير رياضة ولا تعمّل وكالشجاعة والحلم والعفة والعدل وغير ذلك من الأخلاق المحمودة. وكثير من الناس يوجد فيهم ذلك، فمنهم يصير إليه بالرياضة، ومنهم من يبقي على عادته ويجري على سيرته.( الجاحظ ، 1989 ، ص12).

يقول مسكويه:" الخُلق حال للنفس داعية لها إلي أفعالها من غير فكر ولا روية. وهذه الحال تنقسم إلي قسمين منها ما يكون طبيعياً من أصل المزاج كالإنسان الذي يحركه أدني شئ نحو غضب ويهيج من اقل سبب، وكالإنسان الذي يجبن من أيسر شئ، ومنها ما يكون مستفاداً

بالعادة والتدريب، وربما كان مبدؤه الفكر، ثم يستمر عليه أولاً فأولاً حتي يصير ملكة وخُلقاً" ( مسكويه ، تهذيب الأخلاق ، ص265)

فقد عرف بعض العلماء علم الأخلاق بأنه " علم العادات". ويعلق عليه قائلاً: "وهو تعريف تعوزه الدقة. لأن علم الأخلاق لا يبحث قط في أعمال الناس الإرادية التي صارت عادات وتقاليد على إختلافها بإختلاف الأمم والأيام، وإنما يبحث في توجيهها الطريق السوى طبقاً لقواعده وقوانينه، وفي الحكم لها أو عليها حسب مقاييس الخير التي يضعها". (موسي ، 1948 ، ص3)

وعلى ضوء ما سبق يعرفه محمد يوسف بأنه" علم القواعد التي تحمل مراعاتها المرء على فعل الخير وتجنب الشر ويصل بالعمل بها للمثل الأعلي للحياة. ذلك أن الأخلاق لا تبحث في حياة الإنسان الراهنة، أي من ناحية أعمالهم على ماهي عليه، أي في الحياة التي يجب أن يحيوها ليحققوا ماخلقوا له من الكمال".(موسي ، 1948 ، ص5).

وكذلك يذهب وليام ليلي بأنه يمكن تعريف علم الأخلاق بانه العلم المعياري لسلوك الكائنات البشرية التي تحيا في المجتمعات .. وأنه العلم الذي يحكم على السلوك بالصواب أو الخطأ، بالصلاح أو بالطلاح.( ليلي ، 2000 ، ص26).

ويعرف علم الأخلاق بأنه " ذلك الفرع الفلسفي الذي يهتم بشخصية الإنسان وسلوكه". ويستشهد بالشهرزوري في ذلك إذ يعتبره قسماً من الفلسفة العملية حيث يقول:" وأما الحكمة العملية وأقسامها فهو التدابير البشرية والسياسية لا تخلو إما أن تختص بشخص واحد فقط أولاً، والأول هي الحكمة التي يعرف كيف ينبغي أن يكون الإنسان في حركاته وسكناته حتي تكون عيشته الدنيوية فاضلة وحياته الأخروية كاملة ويسمي هذا القسم من الحكمة بعلم الأخلاق". (جعفر ، 1968 ، ص151).

مما سبق يخلص الباحث إلي أن الأخلاق في الإصطلاح هي ملكة تصدر عن النفس أو هي حالة النفس تظهر من خلال أفعالها، ومن ناحية أخرى هي صفة للعلم الذي يدرس عادات المجتمعات للوصول إلي معيار لتمييز الأفعال الصالحة من الأفعال الطالحة، أو التمييز بين الخير والشر. كما يلاحظ الباحث أن الأخلاق لا تعني السلوك في الإصطلاح إنما هي حالة النفس أو الهيئة التي تصدر عنها الأفعال في شكل سلوك.

**ثانياً: موضوع علم وفلسفة الأخلاق:**

لكل علم من العلوم مباحث وموضوعات بها تتحدد ويعرف، وبها يتمييز عن باقي العلوم، لذا ذهب كثير من الباحثين في فلسفة وعلم الأخلاق إلي بيان موضوعاته، وتسوير حدوده، وسوف يستعرض الباحث هنا بعض الأراء حول موضوعات علم وفلسفة الأخلاق لدى بعض الدارسين والباحثين، وهي كما يلي:

يذهب محمد يوسف إلي أن موضوع كل علم هو مباحثه التي يعني بدراستها، ونظرة إلي علم الأخلاق بإعتباره فرعاً من فوع الفلسفة ترينا أنه يتخذ هدفاً لبحوثه مسائل عديدة هي التي تكون موضوعه، نراه يبحث في الخير والشر: ماهما، وما الفرق بينهما؟ (موسي ، 1948 ، ص6). ويحدد مرحبا موضوع علم الأخلاق بالأعمال الإنسانية التي تصدر عن إرادة وعن وعي وتصميم وحرية إختيار (مرحبا ، 1988 ، ص33). من هذا يتبين أن موضوع علم الأخلاق هو الأعمال الإنسانية الإرادية، أي الصادرة عن تفكير وإرادة من هذه النواحي المتشعبة كلها.

أما براترند راسل فيذهب في تحديد علم الأخلاق من ناحية أخرى حيث يقول: تختلف الأخلاق (Ethics) عن العلوم في أن مادتها الأساسية (مشاعر وإنفعالات) وليست مدركات حسية، وينبغي أن يفهم ذلك بمعناه الدقيق، أي أن المادة هي المشاعر والإنفعالات نفسها، وليست واقعة أن لدينا هذه المشاعر والإنفعالات، فواقعة أنها لدينا حقيقة علمية مثل أي حقيقة أخرى، ونحن نعرف وجودها بواسطة الإدراك الحسي بالطريقة المعتادة، ولكن الحكم الأخلاقي لا يقرر حقيقة واقعة، بل أنه يقرر أملاً في شئ ما أو خوفاً منه، أو رغبة في شئ ما أو عزوفاً عنه، أو حباً لشئ ما أو كراهية له. (راسل ، د. ت ، ص17).

علم الأخلاق – على الأقل فيما يراه جمهرة المفكرين – لا يقتصر على البحث عما هو كائن بل إنه يبحث بطريق أولي عما ينبغي أن يكون، ويمكن أن يلاحظ ذلك بوضوح في دراسة الفرق بين ماهو خطأ وماهو صواب من السلوك، وبين ماهو فاضل وماهو رزيل من الشخصيات، وكذلك في دراسة فكرة الواجب الذي يفهم على أنه إلزام يجب أن يطيعه الإنسان بصرف النظر عما إذا تمت هذه الطاعة في السلوك الفعلي أو لم تتم. (جعفر ، 1968 ، ص152).

يذهب بارتلمي سانتهلير إلي أن علم الأخلاق يعلم الإنسان أين مصدر الخير والشرف في نفسه، فهو يربطه بذاته وبأمثاله وبالله تعالي بعرى لا انفصام لها، وغرضه أن لا يعلم الإنسان الفضيلة بالضبط، بل ماهي الفضيلة وماهي شروط اكتسابها. فإن الفضيلة لا تكون إلا من القيام الفعلي بالواجب، ولا يكون المرء فاضلاً لمجرد أنه يعلم مايجب عمله، بل فضله في أن يعمل ما يجب عليه (سانتهلير ، 1924 ص24)

مما سبق يخلص الباحث إلي أن موضوع علم وفلسفة الأخلاق هو البحث عن الخير والشر، وفي ماهيتهما، كما أنه يدرس أفعال الإنسان التي تصدر عن فكر وروية، أو عن عادة وسجية، وما يترتب عليها من مسؤولية تجاه تلك الأفعال. فكل فعل لا يصدر عن إرادة وحرية وإختيار لا يدخل ضمن مبحث الأخلاق، فالأفعال الغير إرادية حتي التي تقع تحت الجبر أو التهديد، أو التي تكون خارج إرادة الإنسان لاتدخل في إطار الأخلاق.

**ثالثاً: أقسام علم الأخلاق:**

لقد ذهب فلاسفة وعلماء الأخلاق قديماً وحديثاً إلي أن علم الأخلاق يتميز منها قسمان، قسماً يتوفر على درس المباحث النظرية وآخر يدرس المباحث العملية، الأول هو ما يعرف بالأخلاق العامة أو النظرية، والثاني ما يسمي بالأخلاق الخاصة أو العملية. (موسي ، 1948 ، ص11).

الأخلاق النظرية تدرس الضمير وماهيته ومظاهره من عواطف مختلفة ( كالرضا والإغتباط والسرور الداخلي لفعل الخير، والألم والتانيب والندم في كسب المرء شراً) وما يصدره من أحكام أخلاقية على مختلف الأعمال الإرادية، كالحكم على العامل بالخيرية أو بالشرية، وتتساءل عما إذا كانت علماً من العلوم أي عملاً من أعمال العقل أو هي وليدة التقاليد، وماهي الطريقة التي تتبع في تعرف المثل الأعلي الأخلاقي، كما تبين أركان المسؤولية الأخلاقية مثل الحرية والإرادة، وتناقش مسائل الجبر والإختيار والثواب والعقاب، و أي البواعث يجب أن يكون باعثنا الوحيد في كل ما نأتي ونذر، و أي الغايات يجب أن

تكون غاياتنا العليا، وأي الأغراض يجب أن يكون الغرض الأعلي للإنسانية عامة، وماهو الخير والشر والمقاييس التي تقاس بها الأعمال لبيان خيرها وشرها، وماهو الحق والواجب وما يتصل بهما، وأخيراً تنتقد النظريات المختلفة التي نواردت على هذه المسائل العديدة وتجتهد في أن تجد حلاً لها. (موسي ، 1948، ص11).

أما الأخلاق العملية فتبين وتدرس الواجبات المختلفة، واجب الإنسان نحو نفسه، نحو العائلة، نحو الوطن والدولة، نحو الإنسانية نحو الحيوان، ونحو الله تعالي. وبعبارة أخرى تعرض لمباحث الأخلاق النظرية بالتطبيق على ظروف الحياة العملية المختلفة لتقول فيها كلمتها، بيان ما يتفق مع معاني الخير والشر والحق والواجب، والمقاييس الأخلاقية تقول رأيها الفصل. (موسي ، 1948 ، ص12).

يخلص الباحث إلي أن الأخلاق في الدراسات الفلسفية قديماً وحديثاً تقع في قسمين: قسم يهتم بدراسة الأخلاق من الناحية النظرية، وقد أطلق عليه الأخلاق العامة أو النظرية. وقسم ثاني يهتم بدراسة الأخلاق الخاصة أو العملية وذلك من أجل تمييز الأعمال بما هي خيراً أو شراً.

**رابعاً: نشأة الأخلاق:**

من خلال مسيرة الإنسان الطويلة في عصور ما قبل التاريخ إختلف العلماء والمؤرخون في نشأة الأخلاق فهناك من نفي الحس الأخلاقي لدي مجتمعات ما قبل التاريخ مثل جيمس هنري بريستيد فهو يقول:" إن الإنسان قد مرت عليه فترة من الزمن كان لا يحس فيها مطلقاً بعنصر السلوك ( الأخلاق) وذلك حينما كان كل ما يأتيه من الأعمال يأتي عن طريق الغريزة"، ويعتقد بريستيد أن شعور الإنسان لأول مرة بالسلوك الأخلاقي كان تقدماً هائلاً في حياة البشر، وذلك عندما سما الإنسان إلي درجة أدرك فيها أن السلوك ما يستحسن وما يستهجن، ويرجع بريستيد الأخلاق إلي الضمير. فهو يقول في ذلك:" كان ظهور هذا الإدراك خطوة نحو إنبثاق الضمير، فلما أخذ الضمير في النمو أصبح في النهاية قوة إجتماعية عظيمة، وصار له بدوره أثر في ذلك المجتمع الذي أخرجه من قبل إلي عالم الوجود".(بريتستيد ، 2000، ص ص 36 – 37)

وبالرغم من أعترافه بتأثير القوة الدينية في حياة الإنسان القديم الذي يشاهد واضحاً في كل نواحي نشاطه، يري أنه لم تكن هذه القوة في نظره سوي محاولة بسيطة ساذجة يتعرف بها الإنسان ماحوله في العالم ويخضعه بما فيه الآلهة لسيطرته، فصار وازع الدين هو المسيطر الأول عليه في كل حين، إلا أننا يجب أن لا ننسي الحقيقة المتفق عليها الآن وهي: أن الدين في طوره الأول لم تكن سوى عادات شعبية قد تكون لها علاقة بالشعور بالآلهة أو الدين.

ويذهب محمد كمال إلي أن الفكرة الخلقية كامنة في كل نفس إنسانية مهما توغلت في البدائية والقدم، غاية مافي الأمر أن هناك طورين كبيرين يصوران تلك الفكرة: أولهما ذلك الطور الذي تمثل فيه الغريزة والعاطفة كل شئ وطابعه خيالي مبالغ سائد واسلوبه الاساطير ولا يقدح ذلك في عناية القدماء بالفكرة الأخلاقية أفراداً واماماً. والطور الثاني هو طور النضج الفكري والبحث النظري الذي يعكس ثروة فكرية وعمقاً، وطابعه منظم، واسلوبه يميل إلي التحديد والتجريد. ( يوسف ، 1967م ، ص153).

كما أن هناك الكثير من الكتاب والباحثين يشيرون إلي الأثر الديني في الأخلاق مثل برتراند راسل فهو يرجع المعتقدات الأخلاقية طوال التاريخ المكتوب إلي مصدران مختلفان تماماً، أحدهما سياسي والأخر يتعلق بالدين الشخصي والعقائد الأخلاقية، وتوجد المعتقدات والمشاعر الأخلاقية في جميع المجتمعات الإنسانية المعروفة حتي أكثرها بدائية، فبعض التصرفات تحظي بالثناء وبعضها يقابل باللوم، وبعضها يكافأ صاحبها وبعضها يعاقب، وبعض تصرفات الأفراد يسود الإعتقاد أنها تجلب الرخاء لا على الفرد وحده بل على المجتمع أيضاً، وبعضها يعتقد أنه يجلب الكوارث، وبعض هذه المعتقدات مما يمكن الدفاع عنه على أسس عقلية، بيد أن الغالبية الساحقة من المعتقدات في المجتمعات البدائية خرافية بحتة، وهي التي كثيراً ما تكون مصدر الوحي في أول الأمر لكثير من ألوان الحظر التي يتضح فيما بعد أنها مما يمكن تبريره عقلياً ( راسل ، د. ت ، ص ص19– 20).

ويذهب مرحبا إلي أن الأخلاق القديمة كانت جزءاً من الدين، وكانت تقوم على الوعظ والتانيب والتقريع والشعور بالاثم، ويري مرحبا أن ذلك مزلق الخطر في كتب الأخلاق عند القدماء، ويوضح ذلك بقوله: قد ظلت الأخلاق جزءاً من الدين حتي البدايات الأولي لعصر ما

قبل سقراط، كما نري في النحلة الأورفية والفيثاغورية وشعر الملاحم عند هوميروس وهزيود، فضلاً عن مصر القديمة والهند وفارس ماعدا الصين. ثم أصبحت جزءاً من الفلسفة في عصر اليونان الذهبي، ثم انتكست الأخلاق بعد ذلك في عصور احتضار العقلية اليونانية، وعادت سيرتها الأولى لتكون جزءاً من الدين والتصوف كما نري في الأفلاطونية المحدثة، ثم ارتدت لتتحد بالدين من جديد في العصور الوسطي، عصور العبقريات الدينية. لقد كان مكتوب عليها دائماً أن تبقي أسيرة الدين أو الفلسفة أو الاثنين معاً. (مرحبا ، 1988م ، ص ص27- 28)

**ويذهب راسل إلي أن المحظور** (Tabu ) هو أحد المصادر الرئيسية للأخلاق البدائية. فهناك بعض الأشياء خاصة تلك التي تخص رئيس القبيلة، تحمل في طياتها المنع (Mana) وإذا لمستها تموت. وأشياء أخري بذاتها مكرسة **(للروح)** ويجب ألا يستعملها سوى ساحر القبيلة. وبعض الأطعمة مشروعة وبعضها غير مشروع، وبعض الأفراد يعتبرون قذرين حتي يتطهروا، وبتطبيق ذلك على مثل أوليك الذين تلوثهم بعض الدماء، فلا يقتصر الأمر على من إرتكبوا جريمة قتل، بل إنه ينطبق على النساء أثناء الولادة ودوران الطمث. وكثيراً ما تكون هناك قواعد محكمة للزواج بغير أفراد العشيرة، تجعل قسماً كبيراً من القبيلة محظوراً على الجنس الآخر، وجميع هذه المحظورات إذا خرقت قد يترتب عليها كوارث للمذنب، بل أنها تجلب الكوارث على المجتمع كله إلا إذا أقيمت طقوس التكفير المناسبة. (راسل ، د. ت ، ص21)

وعن الحظر أو التابو ( الحرام ) يقول فرويد:" إن التقييدات الحرمية ليست شيئاً واحداً والتحظيرات الخلقية أو الدينية الخالصة فهي لا تُرد إلي أمر إلهي، بل تفرض نفسها من تلقاء نفسها ... ويشمل التابو الطابع المقدس أو المدنس للأشخاص والأشياء ... الحرام إذن طائفة من تحديدات تفرضها تلك الأقوام البدائية على نفسها. ويقول فونت:" إن فكرة الحرام تشمل جميع العادات والأعراف التي تفصح عن الخوف المستشعر إزاء بعض الأشياء بالاتصال مع بعض الأفعال المرتبطة بهذه الأشياء" ( فرويد ، 1982م ، ص ص31-36).

ومن ناحية أخري نجد أن الباحثين والفلاسفة يميزون بين عدة مستويات من مستويات التطور للفكري الأخلاقي وهي:

1. مستوى الغريزة: حيث يكون السلوك صائباً متي كان متوافقاً مع الحاجات والميول الفطرية والغرائز التي عرض لها ماكدوجال.

2. مستوى العادة: حيث يكون السلوك صائباً متي كان متوافقاً مع عادات الجماعة التي ينتمي إليها، وتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه.

3. مستوى الضمير: حيث يكون السلوك صائباً متي كان مثار استحسان وقبول الضمير، ويكون غير ذلك اذا استهجنه الضمير ورفضه وثار عليه. (ليلي ، 2000م ، ص65)

إلا أن محمد عبد الرحمن مرحبا يذهب إلي أن الفكرة الأخلاقية كانت موضع إهتمام قدماء المصريين كما كانت موضع إهتمام جميع الأمم القديمة من فرس وهنود وصينيين وسواهم، كانت عند قدماء المصريين تظهر في صورة عقائد دينية تدعو إلي سلوك طيب للعدالة وللإستقامة فيه مكان ملحوظ، وظهرت عند الهنود في صوفية دينية تغلو في تطهير النفس وتعذيبها للوصول بها إلي مرتبة الفناء. وظهرت عند الصينين في طابع من الحكمة عليه مسحة التعقل والفلسفة البعيدة عن الدين، لقد أنفصلت عن الدين لأول مرة في بلاد الصين حتي لكادت هذه البلاد تكون أسبق من اليونان إلي تنظيم التفكير الفلسفي عامة والخلقي خاصة. (مرحبا ، 1988م ، ص ص10 – 11)

كما يذهب مرحبا إلي أن الأخلاق وجدت منذ عصور ما قبل التاريخ، ويقول في ذلك: أن الفلاسفة السابقين على سقراط رغم ما يقال في هيمنة الأخلاق العملية عليهم، فإن هذه الأخلاق نفسها هي تطور لأخلاق سابقة عليهم وهي بدورها أخلاق عملية بطبيعة الحال، وإذا كنا نبدأ في دراسة الأخلاق اليونانية بالأخلاق العملية على أساس أن الأخلاق العملية تمهيد للأخلاق النظرية، وإذا صح أن أخلاق الشرقيين هي أخلاق عملية كما يقال دائماً تحقيراً لها، فلماذا لا نبدأ بها. والأخلاق الشرقية نفسها هل بدأت من الصفر؟ فإنما هي بدورها تطور لأخلاق سابقة عليها فالتاريخ وليد عصور ماقبل التاريخ. (مرحبا ، 1988م ، ص16).

ويذهب محمد كمال إلي أنه إذا كانت الفلسفة قد وجدت بعض مادتها الفكرية في التراث الديني، فليس من المستبعد أن تكون المبادئ الأخلاقية العامة قد مرت بفترة سابقة، كانت فيها مثلاً دينية شعبية أو غير شعبية، موحي بها أو غير موحي بها، وهذا بالطبع يخالف الرأي السائد القائل بأن الأخلاق الدينية لا تخرج عن ما أثر من مبادئ أخلاقية في الميدان الفلسفي، وكل ما أضيف إليها هو تأكيد قداسة مصدرها الذي ربط بالسماء على أنها مصدر كل شئ ونهايته. (يوسف ، 1968م ، ص156)

ومن خلال الإستعراض السابق لنشأة الأخلاق، يخلص الباحث إلي أن نشأة الأخلاق كانت في البدء أخلاق عملية مرتبطة بالدين والمعتقدات، وذلك من خلال التابو أو عملية التحريم، وقد كانت المجتمعات القديمة تعيش حياتها من خلال المعتقد، ويمكن للباحث هنا أن يشير إلي أن قصة هابيل وقابيل أبناء آدم أبو البشرية، وأول أسرة في تاريخ، والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم، وكذلك في الديانات السماوية اليهودية والمسيحية، كما لها إشارات متفرقة في عدة أساطير في الحضارات القديمة، بأنها تمثل بداية الأخلاق، وذلك من خلال جريمة القتل التي إرتكبها الأخ على أخاه، وما تبعها من إحساس بوخز الضمير، عندما بعث الله غراباً ليعلمه كيفية موارات الجثة تحت التراب، فهي أول حالة وفاة وهي كذلك أول جريمة قتل في التاريخ. وبتطور المجتمعات بالآف السنين بعد أن إستقرت حول الحقول البرية، وتعلمت كيف تزرع، بدأت المجتمعات بالتنظير على الأفعال الأخلاقية، وذلك عبر **الإستهجان والإستحسان** لأفعال الأفراد داخل مجتمعاتهم. وقد إستمر الحال الآف السنين حتي نشآت الحضارات وظهور المصلحين والحكماء خاصة في بلاد الشرق، مثل الحضارة الفارسية والهندية والصينية والمصرية ( النوبية) – حضارة وادي النيل – وغيرها من الحضارات التي قامت في بلاد الرافدين مثل حضارة بابل و أشور، ويمكن أن يشير الباحث هنا إلي **قانون حمرابي** كأقدم قانون مدني يحكم على أفعال الأفراد داخل المجتمع.

وهنا يري الباحث أن تقسيم الأخلاق إلي أخلاق تقوم على **الغريزة** ومستوى أعلي تقوم على **الضمير**، ذلك يمثل إشارة إلي مستويات التطور، فنجد الأخلاق التي كانت تقوم على الغريزة تمثل حياة الإنسان في بدايته عندما كان يهيم على وجهه، أما الأخلاق التي تقوم على الضمير، فتلك إشارة إلي مستوى التطور والإرتقاء في سلم المدنية والحضارة.

وفي إختصار غير مخل يري الباحث أن الأخلاق قد مرت بثلاثة مراحل عبر التاريخ، المرحلة الأولى هي مرحلة **الغريزة**، وهي تمتد منذ وجود الإنسان على الأرض وحتي بداية نشأة المدنية والحضارة. ثم مرحلة **الضمير** وهي تمثل الأخلاق في مرحلى الإستقرار والتمدن كما في الحالة المصرية – حضارة وادي النيل – ويمكن أن توجد في كل الحضارات القديمة. ثم المرحلة الثالثة الأخلاق **النظرية** أو الأخلاق **الفلسفية**، وهي لها إشارات في الحضارات الشرقية إلا أن الباحث يجدها بصورتها الواضحة في الحضارة اليونانية القديمة، ويؤرخ لها فلسفياً بعصر **سقراط**، أول من أنزل الفلسفة من السماء إلي الأرض وذلك عبر منهجه الجدلي وبسؤاله عن الفضيلة والعدالة وذلك ما يتطرق إليه الباحث في المبحث التالي تحت عنوان: الأخلاق في الفكر الفلسفي.

## المبحث الثاني: الأخلاق في الفكر الفلسفي:

قضية الأخلاق من القضايا الفلسفية التي شغلت بال الفلاسفة منذ عصر سقراط وحتي الآن، وذلك لما لها من مكانة في الحياة الإنسانية في كافة مناحيها، السياسية والإجتماعية والثقافية والإقتصادية، فبدون الأخلاق تتحول الحياة الإنسانية إلي فوضي كبري ليست لها ضابط، بل حتي العلاقات بين الاسرة الواحدة. لذا إهتم أغلب الفلاسفة عبر التاريخ بقضايا الأخلاق، فلا يخلو مذهب فلسفي من جوانب أخلاقية، حتي ولو لم يفصل لها الفيلسوف باباً أو مبحثاً معيناً، فنجدها ضمنية في فلسفته العامة مثل فلسفة هيجل فهو لم يفرد للأخلاق مبحثاً معيناً إلا أن الأخلاق توجد ضمناً في الكثير من كتاباته، كما هناك فلاسفة تقوم فلسفتهم كلها على الأخلاق، وهولاء كثر عبر التاريخ، مثل سقراط وأفلاطون، وأرسطو وكانط ... وغيرهم.

إن دراسة الأخلاق فلسفياً هي إعمال النظر في الأخلاق العملية أو التخلق العفوي. وهذه الفلسفة الأخلاقية النظرية أنجبت مذاهب كثيرة جداً، بعضها إتخذ الشكل الأسطوري، والآخر ذهب في إتجاه الميتافيزياء، وبعضها قام على جذور أو غايات دينية، وجلها عقلي المنهج، موضوعي القصد، علمي الزعم، ثابت المطلب، شامل الهدف، ما دامت الفلسفة الأخلاقية النظرية خاصة، والعملية عامة، تتطلع إلي أن تكون إنسانية كلية، بل مطلقة تجاوز أعراض الزمان والمكان، لتبلغ حقيقة كل إنسان، وحقيقة كل الناس.

فالفلسفات الأخلاقية، أو المذاهب الأخلاقية النظرية في تاريخ الفلسفة، لا تكاد تحصى. ومن الجائز ضمّ شتاتها في زمر أو مدارس وتيارات. مثال ذلك في الثقافة الغربية ما جاء به سابقاً المغالطون (السوفسطائيين) قبل (سقراط)، وما جاء في مدارس (سقراط) و (أفلاطون) و (أرسطو) والأبيقوريين والرواقيين ففلاسفة عصر النهضة والبعث، ثم ( ديكارت) و(سبينوزا) و(ليبنز) و(هوبز) و(روسو)، والموسوعيون والعاطفيون والحيويون والمنفعيون والذرائعيون والروحانيون والوجوديون... حتي بزغ فجر الحقبة المعاصرة (روس ، 2001م ، ص ص 6-7)

ويذهب الفلاسفة إلي أن الإنسان هو الكائن الوحيد الأرقي فليس للحيوانات تصور للماضي ولا إستشراق للمستقبل كما هي لدى الإنسان ذلك الموجود الأخلاقي الذي لا يمكن أن يحيا على مستوى الغريزة وحدها لأنه لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلي تجاوز مستوى الحياة الحيوانية الصرفة.

وبالتتبع التاريخي للفكر الأخلاقي الفلسفي يلاحظ الباحث أن أغلب المؤرخين للفكر الفلسفي يرجعون نشأة الفلسفة كنشاط عقلي بعيداً عن الدين إلي اليونان. فقد أشار ( الشرقاوي ) إلي أنه يذهب كثير من العلماء والباحثين والدارسين في الفكر الأخلاقي، إلي أن الفكر الأخلاقي ولد في بلاد الإغريق على يد سقراط. إلا أن هنالك بعض الدارسين والباحثين ذهبوا إلي أن الفكر الأخلاقي سابق للإغريق ولسقراط بالآف السنين، وأن القول بان الفكر الأخلاقي قد ولد في بلاد الإغريق على يد سقراط حكم لا ستند إلي العقل النزيه ولا إلي الواقع.(الشرقاوي ، 1990م ، ص35).

يري الباحث أن هذان الرأيان ليست بينهما تناقض، فالرأي الأول يتحدث عن بداية الفكر الأخلاقي الفلسفي، فهو قد نشأة في بلاد اليونان بعد نشأت الفلسفة خاصة في عصر سقراط، أما الرأي الثاني فهو يتحدث عن الأخلاق العملية وهي كما أشار الباحث في المبحث الأول هي أقدم من اليونان وليس في ذلك أي شك كما أوضحت الدراسات والبحوث. لذلك لابد من التفريق بين إتجاهين، إتجاه يتحدث عن الأخلاق العملية، وهي وجدت في القديم بقدم الإنسان وتوجد اليوم في أي مجتمع من المجتمعات، التقليدية والحديثة على السواء، أما الإتجاه الثاني فهو إتجاه فلسفي، يتحدث عن الأخلاق من وجهة نظر الفكر الفلسفي، وهذا وإن كانت بداياته في القديم إلا أن اليونان هم من صاغوه بشكله الحديث.

**الأخلاق عند اليونان:**

لقد شهدت اليونان القديمة نشاطاً فلسفياً وأسعاً ، لذا فقد تعددت وتباينت الإتجاهات والأراء. يقول في ذلك وليم ليلي: في الفترة اليونانية سادت مدينة الدولة خلفية الحياة الأخلاقية، ودار الحوار السوفسطائي السقراطي، وظهرت أخلاق أفلاطون المثالية، وتابعها أرسطو بأخلاق وأقعية تقوم على أساس نظريته القائلة بأن الفضيلة وسط بين رذيلتين، كما ظهرت في هذه الفترة أيضاً مذهب اللذة عند الأبقوريين، والنظرية الرواقية في طلب السعادة من خلال رباط الجأش، والتحكم في الإنفعالات والأهواء والميول الذاتية والإبتعاد عن الخوف من أي مصدر، والهدوء الناجم عن قهر الرغبات وضبط الإنفعالات وعدم الرهبة حتي من الآلهة، والمساواة والأخوة بين أفراد الإنسانية في كل مكان (ليلي ، 2000م ، ص ص43 – 45).

**الأخلاق عند السفسطائيين*:**

* السوفسطائية مصطلح أطلق على طائفة من المعلمين الذين كانوا يعلمون المهارات في فنون الخطابة والإقناع، وهي فنون كانت مفيدة لتلبية حاجة اليونانيون في تلك الفترة. فقد كان معظم هولاء السوفسطائيين من المختصين في علوم اللغة والبلاغة والخطابة والجدل. وقد لعبوا دورهم في الحياة الإجتماعية والسياسية. وقد كانوا حلقة إتصال في الفكر اليوناني،حيث نقلوا البحث من عالم الطبيعة كما كان سائداً في الفترة السابقة عليهم إلي البحث في عالم الأخلاق والسياسة، فكانوا بحق مع معاصرهم سقراط أول من أنزلوا الفلسفة من السماء إلي الأرض، وعبروا عن المشكلات الإنسانية الواقعية في عصرهم، وعكسوا المضمون الجديد للإتجاهات السياسية والإجتماعية التي سادت المجتمع اليوناني

ذهب بعض الباحثين إلي أن السوفسطائيون لم يكنوا مدرسة فلسفية كالفيثاغوريين أو الايليين لها آراء خاصة تربطها عقيدة فلسفية، إنما كانوا طائفة من المعلمين متفرقين في بلاد اليونان إتخذوا التدريس حرفة، فكانوا يرحلون من بلد إلي بلد يلقون المحاضرات ويتخذون لهم طلبة ويتقاضون على تعليمهم أجراً. وكانوا يعلمون موضوعات مختلفة يتطلبها الشعب إذ ذاك، فبروتاجوراس – مثلاً – كان يعلم قواعد النجاح في السياسة، وبروديكوس قواعد النحو والصرف، وهيباس التاريخ والطبيعة والرياضة، وعلى العموم كان غرضهم تعليم اليونان ليكونوا وطنيين صالحين للحياة ... وكان من أهم تعاليمهم علم **البلاغة** وقصدوا إلي تعليم الشبان كيف يخدمون الفكرة كائنة ماكانت وعلى أي وجه كان، بالحق أو بالباطل ( أمين، ونجيب ، 1970م ، ص ص 93 – 94).

ومن أهم ما نادي به السوفسطائيون في فكرهم الإجتماعي والسياسي والأخلاقي، أو المرتكزات الفكرية التي دارت حولها تعاليمهم الأخلاقية كمايلي:

1. نادي السفسطائيون في مجال الأخلاق بما نادوا به في مجال الفلسفة وقالوا: إن الأخلاق إعتبارات شخصية، وإن الخير هو ما أريد والشر ما لا أريد أن أفعله. فالأخلاق بهذا تكون نسبية من وجهة نظر الأفراد كما أنها تتغير من جيل إلي آخر (يوسف ، 1967م ، ص20)
2. ويذهب السفسطائيين إلي القول بأن ما يبدو لي أنه حق فهو حق بالنسبة لي، وما يبدو لي أنه صواب فهو صواب أو الخير بالنسبة إلي كل إنسان هو أن يفعل ما يلذ له أو ما يحلو له ويروقه أي إن الفضيلة هي لذة الفرد (كرم ، 1966م ، ص47).
3. والفضيلة عند السفسطائيين تعني أداء الوظيفة بنجاح وكفاية ففضيلة الطبيب هي معالجة المرضي، وفضيلة المدرب هي تدريب الخيول، وقد ذهب بعض السفسطائيون المتطرفين – إذا جاز التعبير – إلي إن القوانين والقواعد الأخلاقية هي في البدء من وضع الضعفاء وأن لكل إنسان أن يعقل ما يقوي عليه وهي شر، والطبيعة هي الخير (يوسف ، 1967م ، ص21) والسير على الطبيعة هو

الأساس وذلك لأن النجاح في الحياة هو نفسه أكبر درجة من الظلم (أمين، ونجيب ، 1970م ، ص46).

وخير تعبير على ذلك المعني هو قول ( بروتاغوراس) بأن "الإنسان مقياس كل شئ " أي أنه هو الذي يقرر صحة الشئ من بطلانه بما يتراءى له من أنه صواب أو خطأ (كرم ، 1966م ، ص46).

ويذهب أمين وزكي نجيب إلي أنه كان من آثار السوفسطائيين أن تعرض كل نظام للسقوط، وما كان للناس من مثل يطمحون إليها، سواء في ذلك الأخلاق والدين والحقيقة والقانون، فقد ذهب كل فرد في إدراك الفضيلة والرزيلة وتفسير الخير والشر مذهباً يناسب هواه ويتفق ومآربه، وأخضعوا الدين للنقد والشك حتي كادت العقائد في الآلهة تندك في أساسها ولم يعتقدوا أن تمت حقيقة في الواقع الخارجي مستقلة عن الإنسان وعبثوا بالعادات الموروثة والقوانين (أمين، ونجيب ، 1970م ، ص105).

**الأخلاق عند سقراط*:**

يقول ديورانت: لقد عاني البعض من طريقة سقراط في السؤال والبحث التي كانت تحتاج إلي تعريف وتحديد محكم صحيح وتفكير واضح، وتحليل حقيقي. وقد إعترض البعض على طريقته هذه، وقالوا أنه يسأل أكثر مما يجيب، ويترك عقول الرجال أكثر إضطراباً مما كانت عليه قبل المحاورة والنقاش أو الحديث، ومع ذلك فقد قدم إلي الفلسفة جوابين ثابتين

* ولد سقراط في أثينا حوالي سنة 470 قبل الميلاد من أب يحترف صناعة التماثيل وأم قابلة، إحترف حرفة ابيه ولبث يزاولها حيناً قصيراً، قيل إنه صنع خلها مجموعة ضئيلة من التماثيل عرضت فيما بعد في الاكروبوليس بأثينا، ثم ترك هذه المهنة، وتخصص للفلسفة التي إعتبرها رسالته في الحياة، وكان يعيش في أثينا ولبث فيها لم يغادرها قط إلا حين إضطرته ظروف الحرب أن ينخرط في سلك الجيش وظل مشتغلاً بالفلسفة حتي أتهم في نحو سن السبعين بإنكار آلهة اليونان والدعوة إلي آلهة جديدة، وأنه يفسد عقول الشبان، فحكم عليه بالإعدام ( أمين، ونجيب ، 1970م ، ص ص105 – 106).

لسؤالين تناولا مشكلتين من أكثر مشاكلنا تعقيداً، وهما ماهو معني الفضيلة؟ وماهي أفضل دولة؟ ( ديورانت ، 1988م ، ص12).

ويقول وليم ليلي: لقد فهم سقراط الحكمة على أنها كمال العلم لكمال العمل، ولا شك في أن سقراط قد إستفاد من تعاليم السوفسطائيين كمنهج عقلي خاص به، فلم يكن الجدل عنده غاية في ذاته، وذلك لأنه كان يريد أن يعيد إلي المجتمع الأثيني نظامه وأمنه وطمانيته بعد أن دست فيه الفوضي وفساد الخلق بفضل تعاليم السوفسطيين ولم يتحقق لسقراط هذا الأمل المنشود إلا بفضل العقل وتهذيب النفس وتنظيم الفكر تنظيماً منطقياً خالياً من التناقض وتعارض الأراء، وأصبح العلم بالنفس لأجل تقويمهما مؤكداً الشعار الأبدي " أعرف نفسك بنفسك" (ليلي ، 2000م ، ص46).

وهناك من يذهب إلي أن فلسفة سقراط إنحصرت في دائرة الأخلاق بإعتبارها أهم ما يهم الإنسان ... وتدور الأخلاق على ماهية الإنسان حيث يقول سقراط معارضاً السوفسطائيين: إن الإنسان هو الروح والعقل الذي يسيطر على الحس ويدبره، وإن من يحترم القوانين العادلة يحترم العقل والنظام الإلهي، والإنسان في نظر سقراط يريد الخير دائماً ويهرب من الشر بالضرور. فالإنسان إذا عرف حقيقته وماهيته معرفة يقينية فإنه لابد أن يكون فاعلاً للخير، أما الشهواني فرجل جهل نفسه وخيره، ولا يعقل أنه يرتكب الشر عمداً وعلى ذلك فالفضيلة علم، والرذيلة جهل، وهذا القول دل دلالة قاطعة على مدى إيمان سقراط بالعقل وحبه للخير (ليلي ، 2000م ، ص46).

يمكننا أن نقول أن فلسفة سقراط كانت فلسفة أخلاقية بحتة، عملت على إصلاح المجتمع الأثيني في عصره، ويقول ديورانت في ذلك:" لقد أدرك سقراط أن هناك شريعة أخلاقية أبدية لا يمكن أن تقوم على دين ضعيف كالدين الذي آمنت به أثينا في ذلك الوقت. وإذا كان الإنسان يقدر على بناء نظام من الأخلاق مستقل تماماً عن المبادئ الدينية، ويطبق على الملحد والقسيس على السواء، عندئذ قد تأتي الديانة وتروح من غير أن تحل الأسمنت الأخلاقي الذي يجعل من الأفراد مواطنين مسالمين في المجتمع. إذا كانت كلمة الخير على سبيل المثال تعني عاقل والفضيلة وتعني الحكمة، وإذا كان من الممكن تعليم الناس أن يروا

بوضوح مصالحهم الحقيقية، وليروا من بعيد النتائج البعيدة لأعمالهم ( ديورانت ، 1988م ، ص ص 13 – 14).

**الأخلاق عند أفلاطون*:**

تعتبر فلسفة أفلاطون فلسفة أخلاقية إمتداد لإستاذه سقراط، فعن الأخلاق عند أفلاطون يقول وليم ليلي: أما فلسفة أفلاطون في معالجتها للمشكلة الأخلاقية إمتداد للمذهب السقراطي، فقد ساير أستاذه في موقفه إتجاه الفلسفة السوفسطائية في ميدان الأخلاق، فقد كان هدف أفلاطون من خلال محاوراته التي تقوم على أساس من الحوار الجدلي التعليمي أن يقضي على نسبية الحقائق في مجال المعرفة أو نسبية القيم في مجال الأخلاق، كما انه أبطل رد الخيرية إلي اللذة، فلم تصبح الفضيلة قائمة في لذة الفرد كما زعم السوفسطائيون ذلك، والفلسفة القورينائية بعدهم، وإلا استحال التمييز بين الخير والشر (ليلي ، 2000م ، ص47).

وكذلك عن الأخلاق الأفلاطونية يقول عبد العال: ناقش أفلاطون طبيعة اللذة وعلاقتها بالخير أو السعادة في العديد من محاوراته وقد سعى جاهداً إلي البرهنة على بيان تهافت التطابق بين اللذة والخير، وذلك من خلال مجموعة من البراهين العقلية، فاللذة تطلب من أجل الخير ولا يمكن أن تكون هي والخير شيئاً واحداً. لأنها لو كانت كذلك لنتج بكل تاكيد نتائج كثيرة مشينة ( عبد العال ، 2003م ، ص19).

وقد إنتقد أفلاطون النظرية السفسطائية في الأخلاق كما إنتقدها أستاذه من قبل، فقد رأي: إن القول بأن الفضيلة هي اللذة يحمل آثاراً مدمرة على ميدان الأخلاق فهو يهدم الأخلاق من أساسها.

ولما كان أفلاطون قد ميز بين العقل والحس والنفس والجسم، فقد ميز في الأخلاق بين اللذة والألم من جهة، والفضيلة والرذيلة من جهة أخرى، وكما حارب الحسيين في المعرفة،

* يعد أفلاطون أحد أهم كبار الفلاسفة اليونان الذين خلدهم التاريخ، وقد تنوع إنتاجه الفلسفي ليضم معظم مجالات المعرفة، وهو أول من وضع مذهباً فلسفياً متسقاً في فروع الفلسفة جميعاً ومنها الميتافيزقيا والطبيعيات والسياسة والأخلاق وغيرها. وقد تناول أفلاطون كل هذه الموضوعات بالدراسة والتحليل في مؤلفاته والتي تعرف بالمحاورات.

والآليين في الطبيعة، فقد أعلن الحرب على السوفسطائيين وتلاميذهم القائلين باللذة وعرض نظريتهم في أقوى صورها وأبعد نتائجها ثم فندها تفنيداً.

ويمكن أن نوجز الحجج التي فُند فيها دعاوي السفسطائيين بما يلي:

1. إن نظرية السفسطائيين عن الحقيقة قد هدمت الحقيقة وجعلها ذاتية نسبية، فكذلك نظرتهم في إن الفضيلة هي لذة الفرد بدورها تهدم موضوعية الأخلاقة وتجعلها ذاتية نسبية، فلا شر وخير في ذاته في هذه الحالة، بل ستكون الأشياء جميعها خير بالنسبة لي أو لك أو لأي شخص آخر والنتيجة الطبيعية هي ظهور النسبية المطلقة في ميدان الأخلاق وافتقار المعيار الموضوعي للخير اختفاءاً تاماً (أمين ، ونجيب ، 1970م ، ص121).

2. الواقع إن نظرية السفسطائيين هذه تهدم التفرقة بين الخير والشر، إذ طالما إن الخير هو ما يلذ للفرد وطالما إن لذة فرد ما قد تكون ألماً أو شراً لشخص آخر فإن الفعل الواحد قد يكون خيراً وشراً في نفس الوقت، وخيراً بالنسبة لشخص ما وشراً بالنسبة لشخص ما، والخير والشر هنا لا يتميز كل منهما عن الأخر بل هما شئ واحد (عبد الفتاح ، 1990م ، ص84)

3. اللذة هي إشباع رغبتنا، ورغبتنا هي مجرد المشاعر ووجدانيات ومن ثم فان نظرية السفسطائيين تقيم الأخلاق على المشاعر والوجدانيات غير إن الأخلاق الموضوعية لا يمكن أن تؤسس على أمور كالمشاعر التي تتصل بهذا الفرد وذك لنه إذا كنا نريد أن نصل إلي قانون للأخلاق وإذا كنا نريد للناس جميعاً أن تسير عليه فلا بد أن يتم هذا القانون على أساس ماهو عام مشترك بين الناس جميعاً، أعني أن يقوم على العقل (عبد الفتاح ، 1990م ، ص85)

4. إن غاية السلوك الأخلاقي لابد أن تقع داخل نطاق العقل الأخلاقي نفسه لا خارجه أعني إن الأخلاق لابد أن يكون لها قيمة ذاتية أو قيمة في ذاتها لا قيمة خارجية، وبمعني أخر: أننا يجب أن نفعل الخير لا من أجل شئ آخر، بل أن نفعل الخير لأنه خير وبالتالي تكون الفضيلة غاية في ذاتها، لكن النظرية السفسطائية تضع

غاية الأخلاق خارج نطاق الأخلاق فتري أننا نفعل الخير لا من أجل ذاته بل من أجل الذة، وهكذا تصبح الأخلاق عندهم وسيلة لا غاية وسيلة تحقق بها غاية أخرى هي التمتع بالذات (أمين ، ونجيب ، 1970م ، ص122)

ومن هنا رفض أفلاطون الأخلاقية السفسطائية بإعتبارها نسبية كما أنها لا تعطي إستقلالية ذاتية للفعل الخلقي من خير أو شر وبالتالي رفض أن الفضيلة هي اللذة. وقد ربط أفلاطون نظريته في الأخلاق بنظريته في النفس الإنسانية، فالنفس هي جوهر روحاني بسيط من عالم المثل وقائم بذاته ومستقل عن البدن وموجود قبله، وهذه النفس هي علة حركة الجسم (نجيب ، 1963م ، ص ص 240 – 245)

ويقول حنا خباز: من هنا عرفت الأخلاق عنده بأنها ( **أخلاق العدالة**) حيث قال في كتابه الجهورية: إن الشخص العادل لا يسمح لأي جزء منه بفعل شئ خارج عن طبيعته ولا يقبل أن يتعدى أي جزء من أجزاء النفس الثلاثة على وظائف الجزأين الأخرين، وإنما هو شخص يسود ذاته نظام ويسيطر على نفسه بحيث يعيش في وفاق مع ذاته أو يبث الانسجام بين أجزاء نفسه الثلاثة.

يقول علي عبد المعطي محمد في هامش كتاب مقدمة في علم الأخلاق لقد بحث أفلاطون في **الخير الأقصي** للإنسان كما بحث سقراط عن هذا الخير الإنساني، وهل هذا الخير يقوم في الحكمة أو اللذة أو الثروة أو الشهرة؟ وقد بحث كل منهما عن المعني الحقيقي للأسم الكلي " الخير" إذ لابد أن نفهم أولاً الطبيعة الحقة للخير في ذاته (ليلي ، 2000م ، ص49)

**الأخلاق عند أرسطو:**

لقد تناول أرسطو الأخلاق في العديد من كتاباته إلا أنه قد خصص كتاباً معيناً للأخلاق، عرف في الفكر الفلسفي بكتاب الأخلاق إلي نيقوماخوس. يقول لطفي السيد في مقدمة ترجمته كتاب الأخلاق: ختم أرسطو كتاب الأخلاق إلي نيقوماخوس باعتبارات أسمي ما يكون على تأثير علم الأخلاق ومنفعته فقال: في الشؤون العلمية ليس الغرض الحقيقي هو العلم نظرياً بالقواعد، بل تطبيقها، ففيما يتعلق بالفضيلة لا يكفي أن يُعلم ماهي، بل يلزم زيادة على ذلك رياضة النفس على حيازتها وإستعمالها، لو كانت الخطب والكتب قادرة وحدها على

أن تجعلنا أخياراً لأستحقت – كما كان يقول تيوغنيس – أن يطلبها كل الناس وأن تشترى باغلي الأثمان، ولكن لسوء الحظ ما تستطيع المبادئ في هذا الصدد هو أن تشد عزم بعض فتيان كرام على الثبات في الخير وتجعل القلب الشريف بالفطرة صديقاً للفضيلة وفياً بعهدها" (السيد ، 1924م ، ص1)

فإذا كان كتاب الجمهورية كتاب الأخلاق الأفلاطونية فإن كتاب الأخلاق إلي نيقوماخوس هو كتاب الأخلاق الأساسي في الفلسفة الأرسطية، فقد سعى لجعل الأخلاق علماً كبقية العلوم، ويوضح أرسطو ذلك بقوله: "كل فن وكل فحص عقلي وكل فعل وكل إختيار مروي فهو يرمي إلي خير ما، لذلك رُسم الخير بحق أنه ما إليه يقصد الكل" بهذه العبارة يستهل أرسطو الكتاب، ولا غرو فإن الغائية إن كانت ظاهرة في الطبيعة فهي في الإنسان أظهر، ولما كان هذا العلم علماً عملياً وكان العمل متجهاً بالضرورة إلي تحقيق غاية لولاها لما فعل الفاعل، فمن الطبيعي أن يبدأ البحث بمحاولة تعيين غاية الحياة، نقول " غاية الحياة" لأن الغايات وإن تعددت فهي مرتبة فيما بينها، يخضع بعضها لبعض ويؤدي إليه، ولا بد من الوقوف عند حد في سلسلتها أي الإنتهاء إلي غاية قصوى لها قيمتها بذاتها وتتوجه إليها الأفعال جميعاً، هذه الغاية هي غير شك الخير الأعظم، وإن معرفتها لتهمنا إلي أكبر حد، لأن على معرفة الخير يتوقف توجيه الحياة (السيد ، 1924م ، ص220)

كانت فكرة الأخلاق في الفكر السابق له إرتبطت بمفهوم اللذة، وقد تطرق لها أفلاطون قبله، إلا أن أرسطو قد فند آراء السابقين عليه في دراسته لطبيعة اللذة وماهيتها، وإنتهى إلي أن اللذة لا يمكن أن نعدها خيراً في ذاتها. لأن هناك أشياء كثيرة خيرة غير مصحوبة باللذة، وكثيراً ما يسعي الإنسان الفاضل إلي أشياء لا يترتب عليها لذة بل على العكس قد تسبب ألماً. فاللذات قد تنطوى على آلام كما أن بعض الآلم قد تنطوى على لذات، وبالتالي فاللذة ليست غاية في ذاتها كما أنها ليست الخير الأقصي ( عبد العال ، 2003م ، ص26).

وفي سعيه لتوضيح الخير الإنساني ومحاولته للإجابة على سؤال ماهو إذن الخير الإنساني؟ يجب أرسطو بقوله:" يجب أن يتوفر فيه شرطان: الأول أن يكون غاية قصوى أو خيراً تاماً لذاته ولا يكون وسيلة لغاية أبعد. والثاني أن يكون كافياً بنفسه أي كفيلاً وحده أن يسعد الحياة دون حاجة لخير آخر، وهذان الشرطان متحققان في السعادة، فإن الخيرات التي

ذكرناها إنما يطلبها الناس لأجل السعادة ولا يطلبون السعادة لشئ آخر، فالسعادة هي هذا الخير، وفيم تقوم سعادة الإنسان؟ لكل موجود وظيفة يؤديها، وكمال الموجود أو خيره يقوم في تمام تأدية وظيفته، وللإنسان بما هو إنسان وظيفة خاصة يمتاز بها سائر الموجودات، ليست هي الحياة النامية ولا حياة الحاسة ولكنها الحياة الناطقة، وإذن فخير الإنسان يقوم بمزاولة هذه الحياة على أكمل حال، أي إن السعادة في عمل النفس الناطقة بحسب كمالها، فإن كانت هناك كمالات عدة فبحسب أحسن كمال، ولك طوال الحياة، فإنه كما أن خطافاً واحداً لا يبشر بالربيع ولا يوماً واحداً " معتدل الهواء" فكذلك السعادة ليست فعل يوم واحد ولا مدة قصيرة من الزمان (كرم ، 2014م ، ص221 – 222).

وفي ربط السعادة عند أرسطو بالأخلاق يوضح ذلك وليم ليلي بقوله:" لا شك أن موقف أرسطو في الفضيلة يرتبط كل الإرتباط بمفهومه عن السعادة التي تقوم على العقل والنفس، فلما كان الإنسان يجمع بين الحيوانية والإنسانية، كانت الفضائل نوعين أو صنفين: صنف يمثل في التغذي والحس، وصنف يتمثل في حياة التأمل والنظر المجرد، وتقوم فضيلة الصنف الأول في إخضاع الشهوات والأهواء لسلطان العقل، أما حياة التأمل فأسمي بكثير .. إنها ترتفع بالإنسان حتي تضعه تحت عرش الله وحياة الله فكر محض وتأمل خالص" (ليلي ، 2000م ، ص53 – 54)

**الأخلاق عند القورينائية*:**

إن الفلسفة الأخلاقية بعد أفلاطون لم تكن بحاجة إلي الإنتظار طويلاً لكي تنهض معارضة المذهب المثالي: فالمدرسة " الكلبية" والمدرسة القورينائية وكان على رأسهما " أنطستانس ( أنتستانس) و أرسطبوس (أرستبوس)، وهما من تلامذة سقراط، قد سبقتا إلي رفض المثل، بل إلي رفض النظر العقلي بأسره، وإلي رد الفلسفة كلها إلي البحث في الأخلاق

* ينسب المذهب القورينائي إلي مدينة قورينا التي ولد ونشأ فيها أرستبوس. ويعد أرستبوس هو مؤسس المذهب القورينائي، فقد انضم أرستبوس إلي السوفسطائيين حينما رحل إلي أثينا من قورينا، ثم أصل بسقراط وكان أحد تلاميذه المواظبين، وبعد ممات المعلم سافر إلي جهات مختلفة وقضي مدة طويلة في بلاط سراقوصة لعهد دينسوس الأول وابنه من بعده. والتقي هناك بأفلاطون، ولم يجد من النجاح بقدر ما وجد أفلاطون، لما كان يظهر من الخوع والملق استبقاء للنعمة، وفي أواخر حياته عاد إلي قورينا وعلم فيها (كرم ، 2014م ، ص254).

والسلوك، فرأي الكلبيون الخير الأعلي في " المجهود" ورآه القورينائيون في " اللذة". ولكن أرسطو حين أتخذ " المثالية" مذهباً شاملاً ينطبق على جميع حقائق الكون، حدث رد فعل قوي تجلي في نظريات تامة ضافية، فأصبح المذهب القورينائي مذهب أبيقور، وأضحي المذهب الكلبي مذهب الرواقيين. (أمين ، 1945م ، ص5).

يؤكد عبد العال إلي أن أرستبوس ذهب إلي أن البحث في السعادة أو الخير الأقصي بداية علم الأخلاق وغايته وشانه في ذلك شأن أستاذه سقراط، فالخير هو الغاية العاليا التي ينشدها الإنسان دائماً. وإذا كان سقراط رفض المساواة بين الخير واللذة ووصف الفئة التي توجد بينهما بأنها في حاجة إلي المعرفة لفهم ماهية الخير حتي ولو كان خيراً ذاتياً أنانياً، فاللذة لم تكن أبداً هدف الحياة النهائي رغم أنها قد تكون الطريق المؤدي إليه. فإن أرستبوس وأتباعه من القرونيائيين ذهبوا إلي أن الخير الذي يقصده سقراط لن نجده في شئ إلا في اللذة، فاللذة هي الخير المطلق وماعداها فلا قيمة له إلا بوصفه وسيلة إلي تحصيل اللذة ( عبد العال ، 2003م ، ص12).

يلخص عبد العال إلي أن فلسفة الأخلاق عند أرستبوس تقوم على التفريق بين السعادة واللذة قائلاً:" يفرق أرستبوس بين الغاية والسعادة، فغايتنا هي لذة معينة، في حين أن السعادة هي المجموع الكلي لكل اللذات المعينة والتي تشتمل على لذات الماضي والمستقبل. واللذة المعينة مرغوبة لذاتها في حين أن السعادة ليست مرغوبة لذاتها بل من أجل اللذات المعينة. والخير الأخلاقي ينحصر في اللذة التي يحصل عليها الفرد، وعلى وجه التحديد اللذة الحاضرة التي لا شأن لها بتذكر استمتاعات الماضي أو بالأمل في حصول متع المستقبل، فقيمة اللذة تكمن في آنيتها وحضورها، لأن الماضي قد ولى وإنقضى والمستقبل غامض وغير معروف، كما أن التفكير فيهما هو مصدر الشقاء ومبعث الهموم، ويبقى الحاضر ملك لنا، إذ ليس للإنسان سوى الساعة التي هو فيها. ومن ثم فاللذات الحسية هي الهدف الذي يجب أن تتجه إليه أفعال الإنسان، وأعظم هذه اللذات هي اللذات الجسمية وليست العقلية. وقوام السعادة عند أرستبوس هو ضبط اللذة أو التحكم فيها على نحو ذكي وحكيم وليس في الخضوع لها، ولا في الحرمان منها، وهذا ما يفسر قوله:" أنا ملك ولست مملوكاً" ومن الحكمة إذن أن نتعلم

كيف نستخدم الخيرات في الحياة بطريقة موافقة للعقل وذلك حتي يتمتع الحيكم بالهدوء والسكينة والتحرر من سيطرة العالم الخارجي ( عبد العال ، 2003م ، ص ص12–16).

**الأخلاق عند الأبيقورية*:**

تنطلق فلسفة الأخلاق الأبيقورية من المقولة الأرسطية أن الخير الأسمي هو ماله قيمة لذاته وليس من أجل شئ آخر، ويتفق أبيقور مع أرسطو على أن السعادة هي الخير الأسمي إلا أنه يختلف مع أرسطو حينما حصر السعادة في اللذة ( عبد العال ، 2003م ، ص31).

وتستند الأخلاق الأبيقورية في المقام الأول على النزعة الحسية في المعرفة والتي تنتهى إلي نظرية في اللذة كما كان الحال في الأخلاق القورينائية. فالإحساس هو التجربة القادرة على أن تقيم علاقة مشروعة بين الإنسان والواقع الحقيقي، ومن ثم فهو معيار الحقيقة على المستوى المعرفي وهو أيضاً معيار الخير على المستوى الأخلاقي ( عبد العال ، 2003م ، ص30).

ويقول يوسف كرم عن الأخلاق في المذهب الأبيقوري:" السعادة هي اللذة الجسمية من حيث إنه لا يعترف بغير المادة، وفي الواقع يقرر أبيقور أن غاية الحياة اللذة، ولكنه لا يتابع أرستبوس بل يعالج فكرة اللذة بحذق ومنطق حتي يحيلها نوعاً من السعادة الروحية ويستبقي الفضائل المعروفة ويستبعد الرزائل، مما يجعل لمذهبه الخلقي مكاناً خاصاً بين المذاهب" (كرم ، 2014م ، ص262).

وفي ذلك يقول أرستبوس:" تشهد التجربة أننا نطلب اللذة وأن الحيوان يطلبها مثلنا بدافع الطبيعة دون تفكير ولا تعليم، فالطبيعة هي التي تحكم بما يلائمها لا العقل الذي هو في الحقيقة عاجز عن تصور خير مجرد من كل عنصر حسي، وكيف يستطيع ذلك وجميع

---

* الأبيقوري هو المنسوب إلي ابيقوروس، ويطلق على أنصار مذهبه، أو على مايتعلق بهذا المذهب. أما في اللغة الجارية فإن الأبيقوري هو الرجل الذي يحب التمتع باللذات، والخيرات، من يسار ورفاهية، ويكون على العموم حاذقاً في إختيار لذاته، دقيقاً في معرفة قيمتها. وفي هذا الاستعمال الشائع التباس، لأنه لا يميز بين نظرية ابيقورس الداعية إلي القناعة والإعتدال، والزهد والإستمتاع باللذات المعنوية، وبين الأبيقوريين الحقيقيين. والأبيقورية، مذهب ابيقوروس القائم على اسعاد اللذات بلذة معنوية لا يعقبها ألم، وتطلق أيضاً على الصفات التي يتصف بها أنصار هذا المذهب (صليبيا ، 1982م ، ص34)

أفكارنا ترجع إلي إحساسات ومن ثمة إلي لذات وآلام، وإذا نحن إستبعدنا الحس من الإنسان فليس يبقي شئ. ومتي تقرر أن اللذة غاية لزم أن الوسيلة إليها فضيلة، وأن العقل والعلم والحكمة تقوم في تدبير الوسائل وتوجيهها إلي الغاية المنشودة، وهي الحياة اللذيذة السعيدة، فليس من الحق وصف اللذة بأنها جميلة أو قبيحة، شريفة أو خسيسة، فإن كل لذة خير وكل وسيلة إلي اللذة خير كذلك، بشرط أن تكون اللذة لذة وأن تكون الوسيلة مؤدية إلي لذة، ومعني هذا الشرط أن للذة عواقب وقد لا تكون ميع عواقبها خيراً، فإن الشره مثلاً يورث المرض، فيجب تعديل اللذة بالألم واجتناب اللذة التي تجر ألماً واعتبارها وسيلة سيئة للسعادة، وللألم عواقب كذلك وقد لا تكون جميعها شراً فيجب تعديل الألم باللذة وتقبل الألم الذي يجر لذة أعظم. وبهذا يستحيل مذهب اللذة إلي مذهب المنفعة (كرم ، 2014م ، ص262).

ويذهب عبد العال إلي أن الخير ينحصر عند أبيقور في اللذة فهي الهدف والغاية، أو كما يقول أبيقور:" إن اللذة هي بداية الحياة السعيدة وغايتها، وهي الخير الأول الموافق لطبيعتنا والقاعدة التي ننطلق منها في تحديد ما ينبغى تجنبه، وهي أخيراً المرجع الذي نلجأ إليه كلما اتخذنا الإحساس معياراً للخير الحاصل لنا. واللذة هي الخير الوحيد المطلق الذي تسعى إليه جميع الكائنات الحية، أما الألم فهو الشر الذي نحاول تجنبه، ومن هنا فإن أبيقور يشارك أرستبوس القول أن اللذة هي الهدف النهائي لكل أفعالنا ( عبد العال ، 2003م ، ص31).

**الأخلاق عند الرواقية*:**

يقول عثمان أمين: ليست الرواقية من صنع رجل واحد، وإنما هي جملة نظرات متعددة الينابيع. وقد تطورت على مر الزمان واصطبغ الكثير من أجزائها بألوان مختلفة. وقد أصطلح على تقسيم المذهب الرواقي إلي ثلاثة عصور كبري:

* الرواقية لفظ يطلق على المدرسة الفلسفية الكبيرة التي أنشأها " زينون " الكتيومي بمدينة أثينا أوائل القرن الثالث قبل الميلاد، ويطلق على أنصار تلك المدرسة أسم " الرواقيين " أو " أصحاب الرواق" أو " أهل المظال" نسبة إلي الرواق المنقوش الذي كانت أعمدته مزدانة بنقوش من ريشة الرسام " بوليجنوط"* وبذلك الرواق كانت تلقي المحاضرات الفلسفية في ذلك العهد . (أمين ، 1945م ، ص5).

- الرواقية القديمة: ومدتها من سنة 322 إلي 204 قبل الميلاد. وأقطابها المبرزون هم:" زينون ، كليانتس، وكروسيوس".
- الرواقية الوسطي: ومدتها القرنان الثاني والأول قبل الميلاد. ومن أشهر أنصارها " بانيتوس، بويتوس وبوزيدونيوس". وقد تسربت إلي رواقية ذلك العصر آراء مشتتة من مدارس أخرى، على أنها تكاد تقترب من مذهبي أفلاطون وأرسطو بوجه عام.
- الرواقية الحديثة: وتمدت من القرن الأول بعد الميلاد وتظل قائمة حتي الوقت الذي أغلقت فيه المدارس اليونانية عام 529 بعد الميلاد، وأقطاب الرواقية الحديثة من الرومان هم " سنكا، إبكتيتوس، ومرقس أوريليوس". وهم جميعاً يمثلون رواقية صبغت صبغة دينية ظاهرة. (أمين ، 1945م ، ص ص12 – 13).

والرواقية القديمة معاصرة للأبقورية، وترجع نشأة المدرسة إلي أوائل العصر الموسوم بالإسكندري، وهو ذلك العصر الذي أزدهرت فيه الثقافة بمدينة الإسكندرية. والرواقية ليست مذهباً فلسفياً فحسب، وإنما هي كذلك وقبل كل شئ أخلاق ودين، ولعل أظهر طابع يميز الرواقية هو نزعتها الإرادية التي جعلتها تطرح (المثالية) طرحاً دون تردد أو إحجام، فالمثل أو الكليات عندها ليس لها حقيقة في العيان، فليست موجودة خارج الأشياء، كحالها عند أفلاطون، ولا هي موجودة في الأياء كحالها عند أرسطو، وإنما المثل والصور عند أصحاب الرواق مجردات ذهنية، ولا يقابلها شئ في عالم الواقع العيني (أمين ، 1945م ، ص6).

وفي موقع أخر يذهب عثمان أمين إلي أنه قد طمح الناس منذ القدم إلي السعادة في الحياة وبحثوا عن السبيل إلي إدراكها خالصة مستقلة عن الطوارئ والظروف الخارجية، وقد عالج الرواقيون هذه المشكلة حلاً عقلياً بجملة فيما يلي: قالوا إن سعادة الإنسان لا تخضع للظروف التي تحيط به، وإنما تتوقف على حالة في النفس للإرادة سلطان عليها، فليست الأشياء الخارجية هي التي تؤثر بذاتها في وجودنا الباطني، وإنما المؤثر الحقيقي هو إستعدادنا

النفسي الذي يجعلنا نحيا في هذه الظروف ونحكم عليها أحكاما تقويمية، أعني أن نصفها بالحسن أو القبح، بالخير أو الشر. (أمين ، 1945م ، ص ص161 – 162).

يقول ابكتيتوس:" إن الذي يصيب الناس ويؤثر في حياتهم ليست هي الأشياء نفسها، بل آراؤهم عن الأشياء، فلو كان سقراط يري الموت شراً لوقع الرعب منه في قلبه، لكن سقراط لم يكن يري الموت شراً، فأقدم عليه غير مبال" (أمين ، 1945م ، ص162).

وفي الخلاصة يقول عثمان أمين: أن أصحاب الرواق يرون أنه لا يجوز لنا عقلاً أن نطلق على الحوادث الخارجية أحكاماً تقويمية من شأنها أن تعرضنا للإنفعالات النفسية التي تحرمنا سعادتنا وراحة ضميرنا، وعلى هذا لا يصح وصف الأشياء لا بالحسن ولا بالقبح، ولا يجوز مدح الدهر ولا ذمه، إذا جاز لنا أن نستعير ذلك الإصطلاح العربي الذي لايخلو من نفحات رواقية، وإنما وجود الحوادث على ماكان ينبغي أن تكون. (أمين ، 1945م ، ص164).

ويشير يوسف كرم إلي أنه اذا انحصر الخير في الإرادة وكانت الأشياء لا خيراً ولا شراً نتج أن الأخلاق والقوانين المختلفة بين الشعوب عرفية بحتة كما كان يقول السوفسطائيون والكلبيون، أما الاجتماع في حد ذاته فمطابق للطبيعة صادر عن الأسرة، وهي جماعة طبيعية بامتداد التعاطف إلي الخارج نطاقها خلافاً لما يقول أبيقورس، ولا ينبغي أن يقف هذا التعاطف عند حد، ولا أن يتفرق مدناً وشعوباً لكل منها عصبيته وقانونه، فإنهم جميعاً إخوة ليس بينهم أسياد وعبيد، وهم جميعاً مواطنون من حيث إنهم متفقون في الماهية وموجودون في طبيعة واحدة هي امهم وقانونهم، فوطن الحكيم الدنيا بأسرها (كرم ، 2014م ، ص275 – 276).

**الأخلاق في العصور الوسطي:**

تميزت أخلاق العصور الوسطي المسيحية بأنها كانت متأثرة إلي حد كبير بالديانة المسيحية، فقد ربط المفكرون في تلك المرحلة بين الأخلاق وبين الدين، كما ذهبوا إلي أنه

لاتوجد قطيعة بين الأخلاق وبين علم السياسة. ويوخذ على العصور الوسطي أنها لم تشجع التأمل الأخلاقي، ولا البحث الحر في ميدان الأخلاق، بل إنكبت على تحديد الصواب والخطأ والخير والشر بالرجوع إلي القانون الإلهي، وإلي الإنجيل كما فسرته الكنيسة، وحينما يقول شخص أو يكتب ما يخالف ذلك يعدم وتحرق كتبه، وإن كانت هناك ثمة إضافة إلي الميدان الأخلاقي فهي مجرد تطبيق ماجاء في الإنجيل على حالات فردية.

إن الأخلاق في العصور الوسطي هي أخلاق دينية من الدرجة الأولى أو على الأقل تأثرت بالدين وبقضاياه، والكنيسة وتعاليمها، لذا تم تفسير الأفعال والأقوال والسلوك على أساس ما تحمله هذه من موافقات أو معارضات للدين المسيحي، فإن وافقته كانت صائبة صالحة، وإن عارضته أو خالفته كانت خاطئة طالحة (ليلي ، 2000م ، ص57 – 58).

**الأخلاق في الفلسفة الحديثة:**

بقيام عصر النهضة في أوربا، عرف العالم جملة من التحولات الإقتصادية، السياسية، الإجتماعية، المعرفية، الفلسفية. لقد تغير وجه العالم تماماً وذلك عندما أقدم ( ديكارت 1596– 1650 ) على زرع جذور الشك في معارف العالم القديم. وذلك بزعزعته لتعاليم الكتاب المقدس، وأسس المعرفة الأرسطية، التي كانت سائدة في القرون الوسطى والتي كانت تعتمد على منهج واحد لا بديل له، يتركز في الإنجيل وفي كتب أوغسطين ومؤلفات أرسطو (زكي ، 2012م ، ص144).

إعتمد ديكارت في خلخلة المعارف القديمة، على منهجه الذي عرف به، وهو منهج الشك الديكارتي. وهو منهج يرفض أي أفكار مشكوك فيها ويعيد إثباتها وترسيخها، للوصول إلى أسس قوي المعرفة اليقينية. فقد طرح ديكارت تصوراً جديداً للكون بوصفه محكوماً بواسطة القوانين الطبيعية الميكانيكية وجرده تماماً من الرمزية الأسطورية في تغيير الكون، وسعى إلى البداهة في كل معرفة وكل يقين، ورفض أي سلطة تحاول أن تفرض نفسها على **الفكر** أو على العقل الذي يرى إن المعيار الوحيد للحقيقة هو البداهة والوضوح (حماد ، 2002 ، ص13). وبذلك حملت فلسفة ديكارت أو أفتتحت فلسفة ديكارت رسالة التوعية والتنوير إلى العالم. ثم تبعتها إسهامات (كوبر نكوس)، (جاليلو)، (سبينوزا) ومؤلفات( دانتي

اليغري ) والتي قادت إلى قيام أكبر نهضة حضارية شهدها العالم، وكان لها الأثر في جميع أنحاء العالم.

لقد تعددت المدارس والمذاهب الفلسفية الحديثة، ولكن سوف يركز الباحث على أبرز الفلاسفة الذين تطرقوا للفكر الأخلاقي بشكل وأضح، وذلك لأن المقام ليس هو مقام البحث عن الفلسفة الغربية وتطورها، فذلك يحتاج لمجلدات ضخمة، وقد يحتاج الفيلسوف الواحد لعدد من الكتب والدراسات. ومن أهم الفلاسفة الذين يشملهم البحث في هذه العجالة هم إيمنويل كانط، وإسبينوزا، وهم بصورة مباشرة أو غير مباشرة إختزلوا الفلسفة الحديثة في أهم مواضيعها وقضاياها.

**فلسفة الأخلاق عند إيمنويل كانط:**

يعد كتاب تأسيس ميتافيزقيا الأخلاق ثمرة ناضجة من ثمار المرحلة النقدية في فلسفة كانط. فقد ظهر الكتاب في العام 1785م بعد ظهور الطبعة الأولى من كتابه الرئيسي " نقد العقل الخالص" بأربع سنوات، وقبل طبعته الثانية بعامين. وقد كان كانط إكتسب الفكرة الأساسية في مذهبه الأخلاقي منذ عام 1770م، وهو العام الحاسم في نشأة فكره النقدي كله والذي ظهرت فيه رسالته اللاتينية " صور ومبادئ العالم الحسي والعقلي" متضمنة لنظريته في الزمان والمكان كصورتين قبليتين من صور الحساسية كما سنراها فيما بعد في عمله الرئيسي ممهدة للطريق النقدي الذي سيشغل الفلسفة الحديثة من بعده إلي يومنا هذا. كان هذا العام هو عام الكشف الخطير الذي سيؤدى إلي ثورة في العلوم العقلية، تشبه الثورة التي أحدثها كوبرنيكوس في علم الفلك، ثورة في منهج الفكر الإنساني بدأت من " نقد العقل الخالص" وإمتدت إلي جميع العلوم، فهدمت صرح الميتافيزيقيا السائدة في عصره ووضعت مكانها بناء محكماً متماسكاً، وأرست أسس أخلاق جديدة. نمت هذه الأخلاق مع نظرية المعرفة في وقت واحد، وامتدت بجذورها في أرض النقد ( كانط ، 1965م).

كان مذهب كانط ثورة على المذاهب التي أضعفت سلطة الأخلاق وأخضعتها لمطالب الحياة المدنية المترفة. فأراد أن يضع حداً فاصلاً بين فكرة الأخلاق وفكرة الحياة الحسية. وقد ذهب في ذلك إلي أبعد حد ممكن، فجرد معني الواجب من كل قيد يعلق به من شئون التجربة

الحسية، بل جرده أيضاً من مادته التي تظهر في شكل القواعد المختلفة، ونظر إليه في صيغة شكلية مجردة وجعل منه قانوناً عاماً يصلح لأن يطبق في قاعدة عامة بدون أن يكون عرضة لنقد العقل أو تسخيفه له. وبهذه الطريقة استطاع أن يقدر قيمة الواجبات الخاصة، من حيث أنها أخلاقية أو لا أخلاقية، وذلك بوزنها بذلك الميزان الوحيد وهو مقدار صلاحيتها لأن تكون واجبات عامة تفرض على كل إنسان. وعمومية القانون الأخلاقي عند كانط يصاغ في العبارة الأتية: " **تصرف بحيث يمكن القاعدة التي تخضع لها إرادتك أن تسرى كمبدأ يتخذ أساساً لتشريع عام**" (بدوي ، 2000م ، ص79).

يقول الأمر الأخلاقي المطلق :" أفعل الفعل بحيث يمكن لمسلمة سلوكك أن تصبح مبدأ تشريع عام" أو بعبارة أدق بحيث تريد لها أن تصبح قانوناً عاماً لجميع الناس. وكما يقول في صيغة أخرى :" أفعل الفعل بحيث تعامل الإنسانية في شخصك وفي شخص كل إنسان سواك بإعتبارها دائماً وفي الوقت نفسه غاية في ذاتها، ولا تعاملها أبداً كما لو كانت مجرد وسيلة ( كانط ، 1965م).

يقول كانط :" نستطيع أن نسمي كل فلسفة تقوم على أسس من التجربة فلسفة مادية، وكل فلسفة تأخذ نظريتها عن طريق مبادئ قبلية فلسفة خالصة. هذه الأخيرة، حين تكون صورية فحسب تسمي **منطقاً** ، فإن كانت مقصورة على موضوعات بعينها من موضوعات الفهم، فتسمي عندئذ **بالميتافيزيقا** . على هذا النحو تتكون فكرة ميتافيزيقا مزدوجة. **ميتافيزيقا الطبيعة** ، **ميتافيزيقا الأخلاق.** وهكذا يكون للفيزقيا جانبها التجريبي، بالإضافة إلي الجانب العقلي، ومثل ذلك الأخلاق، وإن كان من الممكن هنا أن يسمي الجانب التجريبي خاصة **بالأنثروبولوجيا العملية، والجانب العقلي باسم الأخلاق** ( كانط ، 1965م ، ص4-6).

ويقول كانط: "إن القيمة الأخلاقية للفعل لا تكمن في الأثر الذي ينتظر من ورائه، ولا في أي مبدأ من مبادئ الفعل تحتاج إلي إستعارة الباعث عليه من هذا الأثر المنتظر. ذلك لأن جميع هذه الآثار المترتبة على الفعل ( مثل رضا الإنسان عن حاله، بل والعمل على إسعاد الغير) يمكن أيضاً أن تنتج عن أسباب أخرى، بحيث لا يكون هناك حاجة إلي إرادة كائن حي عاقل، فيها وحدها نجد الخير الأسمي والخير المطلق. من ذلك كان تمثل القانون في ذاته،

وهو ما يتم بالطبع عند الكائن العاقل وحده، وجعل هذا التمثل، لا الأثر المتوقع، هو المبدأ المحدد للإرادة" ( كانط ، 1965م ، ص28-29).

إذن فالسؤال عما ينبغي عليّ أن أعمله، كيما يكون فعلي الإرادي خيراً من الوجهة الأخلاقية، لا يتحتاج مني للإجابة عليه إلي إرهاف حس بعيد المدى. يكفيني، وأنا العديم الخبرة عن مجرى الكون، العاجز عن مواجهة كل مايقع فيه من أحداث، ان أسأل نفسي: هل تستطيع أن تريد لمسلمتك أن تصبح قانوناً عاماً؟ فإذا كان الجواب بالنفي فإن المسلمة تكون جديرة بأن تطرح جانباً، ولن يكون مرد ذلك في الحقيقة إلي ضرر قد ينجم عنها ويلحق بك أو بغيرك من الناس، بل لأنها لا تصلح أن تكون مبدأ يجد مكانه في تشريع عام ممكن، لكن العقل يجبرني على الاحترام المباشر لمثل هذا التشريع، وهو احترام قد لا **أدرك حقاً** في هذه اللحظة علام يستند ( وذلك موضوع يمكن الفيلسوف أن يبحثه)، ولكنني أفهم منه على الأقل أنه تقدير للقيمة التي تعلو علواً كبيراً عن قيمة كل ما يمتدحه الميل، وأن ضرورة أفعالي التي أقوم بها عن **احترام خالص للقانون العملي** هي مايؤلف الواجب، وهو الذي لابد لكل دافع من أن يفسح له المكان، لأنه شرط الإرادة **الخيرة في ذاتها** التي ترتفع قيمتها فوق كل شئ ( كانط ، 1965م ، ص31 – 32).

**فلسفة الأخلاق عند اسبينوزا:**

من أهم مؤلفات اسبينوزا " رسالة في إصلاح العقل" فقد شرع في كتابتها عام 1661، إلا أنه لم يتممها، وقد أصدر في عام 1663م الكتاب الوحيد الذي يحمل أسمه وهو كتاب " مبادئ فلسفة ديكارت" ويتبعه في نفس المجلد كتاب " خواطر ميتافيزيقية". وقد كان لإهتمام إسبينوزا بأحداث الساعة هو ما منعه من إتمام الرسلة في إصلاح العقل و عطل كذلك إنجازه " علم الأخلاق". وفي نهاية عام 1675م بادر اسبينوزا بطبع " علم الأخلاق" بعد أن قضي في تأليفه خمسة عشر عاما، إلا أنه عدل عن طبعه عندما بلغه أن جمعا من العلماء ورجال الدين كانوا له بالمرصاد. أما كتابه " الرسالة السياسية " فقد وافاه الأجل قبل أن يكملها في العام 1677م (اسبينوزا ، د. ت ، ص10).

إصطنع اسبينوزا في كتاب علم الأخلاق منهج الرياضيين في الهندسة، وأسرف في إصطناع هذا المنهج، حتي لقد جاء كتابه أشبه بكتب علماء الهندسة منه بكتب الفلاسفة، لما تضمنه من تعريفات وبديهيات ومصادرات وقضايا وبراهين وحواشي وما إلي ذلك مما يصطنعه علماء الهندسة في كتبهم ورسائلهم (اسبينوزا ، د. ت ، ص12).

فالأخلاق عند اسبينوزا ليست عنصراً في فلسفته بل فلسفته كلها أخلاقية في مبادئها الميتافيزيقية التي تقوم عليها المبادئ الأخلاقية. إن المشكل الذي يتناوله اسبينوزا بالدرجة الأولى لا يتعلق ببداهة المعرفة، مثلما الشأن بالنسبة إلي ديكارت مثلاً، وإنما يتعلق بصحة النفس وسعادتها القصوى، أما السؤال الذي كان اسبينوزا يطرحه على نفسه فهو ليس : " ماذا يجب أن أفعل؟، وإنما ماذا يجب أن أفعل كي أفوز بالسعادة؟" (اسبينوزا ، د. ت ، ص16).

يقول جلال الدين السعيد في مقدمة ترجمة علم الأخلاق لاسبينوزا: لن نحيد عن الصواب إذا عرّفنا الأخلاق الاسبينوزية بأنها أخلاق السعادة، وفلسفته بأنها فلسفة الفرح، بإعتبار أن الطرح الأخلاقي لقضية الفرح والسعادة في كتاب علم الأخلاق لايخرج عن نطاق التساؤل الآتي: كيف أضمن لنفسي أكبر عدد من إنفعالات الفرح وأقل عدد من إنفعالات الحزن؟ (اسبينوزا ، د. ت ، ص17).

مما سبق يخلص الباحث أن الفكر الفلسفي تناول الأخلاق من عدة زوايا وإتجاهات، ما يمكن أن يسمي أخلاق عقلية إذ بنيت على العقل، مثل ماذهب إليه كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو، فالأخلاق عند سقراط تقوم على المعرفة، فلا يفعل الإنسان الشر إلا بجهل. وكذلك ذهب تلميذه أفلاطون، وتبعهم سقراط. كما يمكن أن نطلق على فلسفة الأخلاق عند اليونان أخلاق **السعادة**، فقد كانت سعادة الفرد أو الجماعة هي محور الفلسفات اليونانية بلا إستثناء، وقد تبعتهم الفلسفة التي أتت بعدهم حتي الفلسفة الحديثة، إلي أن جاء **كانط** وتحدث عن **أخلاق الواجب**. فالواجب هو الذي يقوم دون إنتظار شئ وراءه، فهو القانون الذي يمكن أن يصاغ من فعل الإنسان، والذي يمكن أن يكون قانوناً عاماً، وذلك خلافاً للقانون السوفسطائي الذي نادي بأن الأخلاق نسبية، فالإنسان **يفعل مايبدو له أنه حق ومايبدو له أنه صواب.** فالسوفسطائيون كما رأينا يرون **أن الخير هو ما أريد أن أفعله والشر مالا أريد أن أفعله.** وكما ذهب إلي ذلك أرسطو عندما تحدث عن **الخير**، فالخير عنده هو **الغاية القصوى أو الخير**

**التام لذاته ولا يمكن أن يكون وسيلة لغاية أبعد.** ويضع أرسطو الفضيلة وسط بين رذيلتين. وكذلك يمكن للباحث أن يميز بين اللذة وبين الخير، وبين الخير وبين السعادة، كما ميز أفلاطون، ويؤكد أن فلسفة أفلاطون تقوم على أخلاق **العدالة** كما أشار إلي ذلك في تطرقه إلي فلسفة أفلاطون.

ويمكن كذلك أن يلخص الباحث قضايا أو مواضيع الأخلاق من خلاق السرد التاريخي السابق، إلي خمسة قضايا تظهر بوضوح حيناً وتختفي أحياناً وهي **( العدالة ، الشجاعة ، العفة ، الحرية ، الواجب)** ومجموعها الكلي وهدفها الأسمى هو **السعادة** هذه جملة ما تدور حولها فلسفة الأخلاق منذ سقراط والسوفسطائيون وحتي الفلسفة الحديثة. وهذه القضايا والمواضيع هي ما سوف يتطرق إليه الباحث حينما ينظر إلي الكيفية التي صورت بها الفنون **الأخلاق.**

## المبحث الثالث: الأخلاق في الفكر الإسلامي:

لايخفي على من له أدني إلمام بالإسلام والفكر الإسلامي، أهمية السؤال الأخلاقي في الإسلام. وقد أُشتهر على ألسنة العامة والخاصة بين المسلمين حديث الرسول (ص) عن بعثه لتتميم مكارم الأخلاق. وقد قدم القرآن الكريم النبي (ص) نموذجاً وقدوة للتأسي في مجال الأخلاق، إذ وصف النبي الخاتم (ص بعظمة أخلاقه في محل، وبكونه أسوة حسنة في محل آخر. وقد تركت هذه الرؤية وهاتيك الأوصاف أثرها على الفكر الإسلامي وطرح السؤال الأخلاقي مبكراً في التراث الإسلامي وأفتتح المسلمون حقلاً علمياً أسموه علم الأخلاق، ووصف بأنه أشرف العلوم وأجلها بين أسرة العلوم التي عرفها التاريخ الفكري والثقافي الإسلامي (إسلامي وآخرون ، 2012 ، ص11)

إن الأخلاق في الفكر الإسلامي لم تأخذ شكلاً واحداً عبر عصور تطور الفكر لدي المفكرين الإسلاميين، فقد إختلفت الرؤي برغم وحدة الدين واللغة، وكذلك إختلفوا في فهم القرآن كمرجع وحيد للإسلام،

ثمة إتجاهات مختلفة في علم الأخلاق لدي المسلمين، وطبيعي أن يؤدي هذا الإختلاف في الإتجاهات إلي ظهور أنظمة أخلاقية عدة. وفي مقاربة أولية يمكننا تصنيف الكتب الأخلاقية الموجودة في أربعة محاور هي: الكتب الأخلاقية ذات الطابع الفلسفي ( العقلي)، الكتب الأخلاقية ذات الطابع العرفاني ( السلوكي)، الكتب الأخلاقية الأثرية، والكتب الأخلاقية التوفيقية (إسلامي وآخرون ، 2012 ، ص33).

أما محمد عابد الجابري فقد قسم نظم القيم في الثقافة العربية إلي خمسة أصول، أصل أخذ من الموروث الفارسي، وقد سمها **أخلاق الطاعة.** وأصل أخذ من الموروث اليوناني، وأطلق عليها **أخلاق السعادة.** وأصل يرجع إلي الموروث الصوفي، وأطلق عليها **أخلاق الفناء ، وفناء الأخلاق.** ثم أصل يرجع إلي الموروث العربي الخالص، وأطلق عليها **أخلاق المروءة.** وقد أطلق عليه خالصاً لأنه يقول: أنه ينتمي أصلاً إلي ماقبل الاسلام، ويتمثل فيما

جمع ودون من أشعار العرب وأخبارهم وحروبهم ومفاخرهم ومكارمهم في الجاهلية والإسلام. ثم الموروث الإسلامي. وقد وصفه بالخالص لأنه يستند بصورة أو أخرى إلي المرجعية الإسلامية، وعمادها **القرآن والحديث** ( الجابري ، 2001م ، ص25 – 26).

ومما سبق سوف يعتمد الباحث هنا ثلاثة مرجعيات يري أنها تغطي موضوع الأخلاق في الفكر الإسلامي، وهي **الفقه** و**التصوف أو العرفان، والمتكلمون والفلاسفة** كمعبرين عن الفكر الإسلامي أما الفقه فهو قد إهتم بالجانب الشرعي أو التشريعي، فالفقه يضم كل من العبادات من (صلاة وصيام وغيرها)، والمعاملات. لذا سوف يقصر الباحث هنا على تلك المرجعيات ليتعرف على قضايا الأخلاق في الفكر الأخلاقي الإسلامي.

من خلال الإطلاع على المكتبة العربية قديماً وحديثاً يجد الباحث أن هناك العديد من المراجع التي تناولت الأخلاق في الفكر الإسلامي، هناك من سار حسب تقسيمات الأخلاق في الفكر الفلسفي الغربي، وهناك من حاول تأسيس أخلاق على ضوء القرآن والسنة، وفيما يلي نستعرض بعضاً من تلك الإتجاهات:

**الأخلاق في الشريعة الاسلامية:**

يشير الجابري إلي أن:" الدين في نظر فقهاء الإسلام، يغطي – من الناحية المبدئية – جميع مظاهر الحياة بتشريعاته وأحكامه، صراحة أو ضمناً. أما صراحة فلأنه شرع لعدد من المسائل، ولو أنها محدودة جداً، معظمها يخص العبادات وقليل منها يخص المعاملات بما في ذلك الأحوال الشخصية. وأما ضمناً فلأن كل ما ليس فيه نص يخضع، أو يجب أن يخضع، في نظرهم للحكم الشرعي عن طريق الإجتهاد إنطلاقاً من نص" (الجابري ،2001م ، ص102). وعليه نجد أن الأخلاق في مجال الدين الإسلامي؛ قد تناولها الفقهاء صراحة وضمناً، ولكنهم لم يفردوا لها مجالاً أو باباً خاصاً بها، ولنكها تقع ضمن نطاق الشريعة.

ويقول في ذلك المليجي: "الشريعة هي الأحكام التي شرعها الله لعباده على لسان رسول من الرسل عليهم الصلاة والسلام، وتنقسم الشريعة إلي ثلاثة أقسام:

الأول: ما يتعلق بالعقائد الأساسية مثل الأحكام المتعلقة بذات الله تعالي وصفاته وبالإيمان به وبرسله وباليوم الآخر ومافيه من حساب وجزاء، وقد تكفل بهذا القسم " علم الكلام".

الثاني: ما يتعلق بتهذيب النفوس وإصلاحها كالأحكام التي تبين الفضائل المختلفة مما ينبغي أن يتحلي به الإنسان مثل الصدق والأمانة والإيثار والوفاء بالعهد والشجاعة، وكذلك بيان الرذائل التي ينبغي أن يتخلى عنها الإنسان كالكذب والخيانة والآثرة ( الأنانية) وخلف الوعد والجبن وغير ذلك مما تكفل به " علم الأخلاق.

الثالث: مايتعلق ببيان ما للناس من أعمال كالصلاة والزكاة والحج والصوم والبيع والهبة والإجارة والرهن والزواج والطلاق والنفقة والميراث وغيرها، وقد إنفرد بهذا علم خاص يسمي **علم الفقه** وهو العلم بالأحكام الشرعية **العملية** المكتسبة من أدلتها التفصيلية. ويشمل الفقه مجموعة الأحكام العملية المشروعة في الإسلام سواء كانت شرعيتها من نص صريح من القرآن الكريم أو السنة أو من الإجماع أو بإستنباط المجتهدين من النصوص والقواعد العامة" (المليجي ، 1985 ، ص5)

ويذهب الجابري في إتجاه آخر حينما يقول:" وقع التمييز داخل الفكر الإسلامي، ومنذ وقت مبكر بين (أحكام الشريعة) و(مكارم الشريعة). الشيء الذي إنعكس في وقت لاحق على بنية الفقه الإسلامي نفسه، إذ صار يميز بين الأحكام الشرعية والآداب الشرعية. ومع ذلك فقد بقي الفقه الإسلامي مشغولاً، طوال عصور مديدة من تاريخه، بالأحكام وأدلتها وكيفية إستنباطها ووجوه تطبيقها الخ، بينما أُعتبرت (آداب الشريعة) كملحق أو فصل إضافي، يكرر اللاحقون فيه ما ذكره السابقون بدون مناقشة أو إجتهاد" (الجابري ،2001م ، ص102 – 103). تدل هذه الإشارة إلي أن الفقه على الرغم من أنه قد تناول مواضيع المعاملات، وهي تحتوي فى مضمونها مفهوم الأخلاق، إلا أن الفقه لم يتوسع ليؤلف في الأخلاق كباب خاص من أبواب الفقه، أو مجال ذو خصوصية.

ولكن المليجي له رأي آخر في هذا الخصوص في تحديد موقع الأخلاق في الفقه الإسلامي ويقول:" فإذا أردنا أن نحدد موقع **الأخلاق** في الشريعة الإسلامية فيمكننا القول أنها

ليست قسماً كبيراً مستقلاً من أقسام الشريعة الإسلامية فحسب، بل أنها في جملتها تعد أحد **أصول الدين الإسلامي** الحنيف، بل أنها تعد أهم وأخطر أركان دين الله في مختلف الشرائع وعلى مر العصور ( يعقوب المليجي ، 1985 ، ص6). ويضيف أيضاً قائلاً: ويلحق بتلك الأصول العقائدية الثابتة في كل الشرائع والديانات الأمر بأمهات الفضائل الخلقية التي لا أختلاف بين العقول على حسنها مثل **العدل والإحسان والصدق والبر والعفة والشجاعة** والنهي عن أضدادها التي لا تختلف العقول على قبحها وذمها مثل **الظلم والإيذاء والكذب والجبن**، كما يشمل إصطلاح **الدين** إلي جانب تلك الفضائل الخلقية الثابتة دعائم العبادات الأساسية مثل **الصلاة والزكاة والصوم** (يعقوب المليجي ، 1985 ، ص7).

**الأخلاق عند المتصوفة، المدرسة العرفانية:**

الأصل في التصوف العكوف على العبادة، والإنقطاع إلي الله، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه. والرجل عند هؤلاء الصوفية لا ينال درجة الصالحين حتي يجوز ست عقبات، أولها أن يغلق باب النعمة ويفتح باب الشدة، والثاني أن يغلق باب العز ويفتح باب الذل، والثالث أن يغلق باب الراحة ويفتح باب الجهد، والرابع أن يغلق باب النوم ويفتح باب السهر، والخامس أن يغلق باب الغني ويفتح باب الفقر، والسادس أن يغلق باب الأمل ويفتح باب الإستعداد للموت. ( مدكور ، 1969 ، ص157)

لقد شاعت تسمية " الصوفي " في القرن الثاني الهجري، وصار يوجد تيار ثقافي يُعرف بهذا الأسم، لذا فإن الطبقة الأولى من العرفاء تعود إلي القرن الثاني للجهرة، وهذا لا يمنع من القول إن آثار العرفان والتصوف كانت موجودة في حياة بعض الصحابة والتابعين، أي منذ القرن الأول.

وقد عرف عبر التاريخ الإسلامي عدد كبير من المتصوفة، إلا أنه يمكن تصنيف المتصوفة في طبقات تبتدئ منذ القرن الثاني الهجري وتمدت حتي القرن الرابع عشر الهجري. "أما من حيث التطور مرّت الآراء والأفكار العرفانية العملية، خصوصاً ما يتعلق

منها ببحث مقامات العارفين أو ما عرف بمراحل السلوك، بخمس مراحل. مرحلتان منها تختص بما قبل التدوين، وثلاثة مراحل بما بعده". (إسلامي وآخرون ، ، 2012م ، ص50).

يقول الجابري:" مع أن التصوف ظهر في الإسلام، في بداية الأمر، كموقف فردي يطبعه " الزهد"، فإنه سرعان ما تطور إلي ظاهرة جماعية: شيخ ومريدون، رئيس وأتباع، والعيش سوية. وبمعني أوسع الإرتباط بشيخ واحد والإلتزام بسلوك واحد وهدف واحد، ويجعل من الجماعة – الطائفة – كياناً واحداً تنسجه علاقة خاصة هو ما يسمونه بـــ " آداب الصحبة" وبما أن أعضاء هذه الجماعة/الطائفة يجمعهم الزهد، الذي يعني أول ما يعني " قطع العلاقة مع الدنيا ومشاغلها"، فإن الشيء الوحيد الذي يبقى كموضوع للتبادل بينهم هو "الصحبة" ذاتها، أي كونهم " رفاق الطريق" وهو ما يعبرون عنه بـــ "حق الصحبة" وهو "حق" ينظمه "قانون داخلي للجماعة/الطائفة: هو ما يطلق عليه "آداب الصحبة" (الجابري ، 2001م ، ص446 – 447).

لقد بذل الغزالي جهداً عملياً في سبيل أن يوفق بين الشريعة والطريقة، ويطبق إحداهما على الأخرى. كما قام بتسليط الضوء على عديد من المعارف الأخلاقية الصوفية، تحت عنوان المُهلكات والمنجيات، في كتابيه: إحياء العلوم، وكيمياء السعادة.

والناظر إلي الإتجاه الصوفي يجد أنه يقوم على عمليتان، عملية داخلية فيما يخص النفس وترويضها عن إتباع الهوى والشهوات، ويشار إليه بمصطلح المجاهدة، وعملية خارجية تتعلق بالتعامل مع العالم الخارجي، بكل محتوياته صعوداً حتى التعامل مع الذات الإلهية، ويشار إليه بمصطلح الصحبة، وجميع مؤلفات التصوف تدور حول هذه المبادئ.

عن المجاهدة يذهب توفيق الطويل إلي أن المجاهدة تمثل الجانب الأخلاقي في حياة الصوفية، وتتمثل في إيثار ما لله على ما للنفس، وتغليب مرضاته تعالي على الإستجابة لأهواء الذات ونزواتها، وهي محاولة وعرة للتخلص من الصفات القبيحة ومحاسبة النفس على أثامها، لأنها تبدأ بالتوبة التي تحرر السالك من قيود الشهوات ومغريات الرغبات حتي يفطم نفسه عن المألوفات، ويصرفها حتي عن المباحات، وبمقدار ما يكون زهد السالك في متع

الدنيا ومباهجها، يكون إقترابه من الله وإقباله على حبه وحرصه على مرضاته. ( مدكور ، 1969م ، ص158).

كما يشير توفيق الطويل إلي قول القشيري:" إن من ترك مذموم أفعاله بلسان الشريعة يقال إنه فني عن شهواته، فإذا فني عن شهواته بقي بنيته وإخلاصه في عبوديته، ومن زهد في دنياه بقلبه فني عن رغبته، فإذا فني عن رغبته فيها بقي بصدق إنابته، ومن عالج أخلاقه فني عن قلبه الحسد والحقد والبخل والشح والغضب والكبر وأمثال هذه من رعونات النفس يقال: فني عن سوء الخلق، فإذا فني عن سوء الخلق بقي بالفتوة والصدق" ( مدكور ، 1969م ، ص159).

أما عن الصحبة فيقول الجابري:" يطلق على المتأدب بآداب الصوفية اسم "المريد" والمريد "مسافر" يريد الوصول إلي الله، وهو في سفره هذا يقطع مراحل يتجرد خلالها من العلائق التي تشده إلي آداب أهل الدنيا وقيمها لينقطع إلي بناء علاقات أخرى مع أطراف أخرى. وهذه الأطراف هي: **الشيخ** المرشد، **والأصحاب** رفاق الطريق، **والله**. مع أن الاتجاه إلي الله هو البداية وهو المنتهى لإان الوصول إليه يتم عبر طريق ربد فيه من مرشد ولا بد فيه من رفاق. وبالتالي لابد من أدب خاص مع المريد، وأدب خاص مع الأصحاب، فضلاً عن الأدب مع الله ... ومن هنا كانت **آداب الصحبة** أربعة أنواع: آداب الصحبة مع الله، وآداب الصحبة مع النفس، وآداب الصحبة مع الأكفاء والنظراء، وآداب الصحبة مع الشيخ (الجابري ، 2001م ، ص445).

ويورد الجابري أراء بعض المتصوفة في آداب الصحبة وتصنيفاتها فيقول:" معظم المؤلفين في التصوف يختصرون هذه الأطراف الأربعة في ثلاثة، والغالب ما يكون ذلك تحت ضغط المبدأ الذي يعتمدونه في التصنيف والذي يختارونه من أجل قضية أخرى غير قضية الصحبة ذاتها. فالقشيري مثلاً يجعل الصحبة ثلاثة أقسام: " صحبة مع من فوقك وهي في الحقيقة خدمة، وصحبة مع من دونك وهي تقضي على المتبوع بالشفقة والرحمة وعلى التابع بالوفاق والحرمة، وصحبة الأكفاء والنظراء وهي مبنية على الإثار والفتوة. وهكذا: فمن صحب شيخاً فوقه في الرتبة **فأدبه** ترك الاعتراض وحمل ما يبدو منه على وجه جميل وتلقي أحواله بالإيمان به، والأدب هنا "خدمة". وأما إذا صحبك من هو دونك فالخيانة منك في حق

صحبته أن لا تنبهه على ما فيه من نقصان في حالته. أما إذا صحبت من هو في درجتك فسبيلك التعامي عن عيوبه وحمل ما ترى منه على وجه التأويل جميل ما أمكنك، فإن لم تجد تأويلاً عدت إلي نفسك بالتهمة وإلي التزام اللائمة (الجابري ، 2001م ، ص445 – 446).

وعن أهمية الصحبة للمريدين السالكين يورد الجابري رأي الهجويري محتجاً في ذلك بحديث نبوي قائلاً:" المرء على دين خليله فالينظر أحدكم من يخالل ... فإذا صحبتَ الأخيار فهو خّير وإن يكن شريراً، لأن تلك الصحبة تجعله خيراً، وإذا صحبت الأشرار فهو شرير وإن يكن خيراً، لأنه يرضى بما فيهم" ويفسر ذلك بكون " النفس تسكن إلي العادة، والمرء بين أية جماعة يكون يعتاد أفعالهم .... وللصحبة أثر عظيم في الطبع، وللعادة صولة صعبة إلي حد أن البازي يصير عالماً بصحبة الآدمي، والببغاء يصير ناطقاً بالتعلم، والحصان يتحول بالرياضة من العادة البهيمية إلي العادة الآدمية ( الجابري ، 2001م ، ص447).

مما سبق يجد الباحث أن أخلاق التصوف تقوم على مفهومي **الصحبة والمجاهدة،** وهي تتعلق بالنفس، فلقهر النفس يحتاج المريد أن يكبح جماح نفسه وشهواته الدنيوية، ليفوز بالقرب من الله وينال الدرجات العلى في الجنة، والصحبة تعين مجاهدة النفس، إذا كانت صحبة من هو أعلي من المريد في الدرجة أو من هو مساوٍ له في الدرجة، أو من هو أدني منه درجة، ولكل صحبة آداب يجب أن يتأدب بها المريد، حتى تصير له عادة، وما صار عادة يقع في حكم **الأخلاق.**

**الأخلاق في الفكر الفلسفي الإسلامي:**

قبل ظهور الفلسفة بشكلها اليوناني الأرسطي والأفلاطوني؛ في الحضارة الإسلامية بدأت تظهر الميول نحو التفلسف، وذلك عقب الفتنة الكبري التي وقعت بعد مقتل (عثمان) والحرب بين (علي) و(معاوية) فظهر على أثر ذلك مدارس ومذاهب، مثل الخوارج، الذين قاموا بتكفير الطائفتين؛ ثم ظهور المعتزلة، والقدرية، وغيرها من التيارات الفكرية، التي كان لها عظيم الأثر في ظهور علم الكلام والفلسفة في الحضارة الإسلامية.

لا تقوم الأخلاق إلا على الحرية، وعلى الإختيار، فهي شرط ضروي للمسئولية؛ ففي جميع الديانات وفي جميع الفلسفات لا يعتبر الإنسان مسئولاً إلا بما صدر عنه بحرية وإختيار.

ولقد ظهرت القضية الأخلاقية في الفكر الإسلامي؛ حينما تحول نظام الحكم في الحضارة الإسلامية؛ من خلافة راشدة، إلي ملك عضود؛ وعليه فقد ظهرت مدارس وفرق، للإجابة على سؤال **هل الإنسان مخير أم مسير؟**

يقول الجابري:" لقد جعل معاوية ورجاله وخلفاؤه من بعده من **الجبر عقيدة** تبرر سياستهم وتسقط المسئولية عنهم، فكان لابد أن يثير ذلك ردود فعل فكرية من أولئك الذي إختاروا المعارضة السياسية على الإنزلاق مع أيدلوجيا (التكفير) التي تبناها الخوارج أو مع ميثولوجيا الإمامة التى حاكها الذين رفعوا راية التشيع لعلي وآل بيته. هذه المعارضة الفكرية هي التي كانت منطلق الحركة التنويرية التي طرحت في وقت مبكر مسألة حرية الإختيار وبالتالي المسؤولية" (الجابري ، 2001م ، ص80)

يقول توفيق الطويل: توارث المسلمون علم ( فلسفة) الأخلاق عن اليونان، وقل منهم من كتب فيه بطريقة علمية، ويكاد لا يخطئ من يقول إن فلسفة الأخلاق في الإسلام قد نبتت في ظل التصوف، ونمت بمجهود أهله الذين عبروا بحياتهم العملية عن نوع من المثل الأخلاقي الأعلي، وفلسفوه بتأويلاتهم للتجربة التي عاشوها، وقد شبه الكثيرون منهم علم الأخلاق بعلم الطب، وعدوا الرزائل أمراضاً نفسية، وجعلوا صناعة طبيب الأرواح مداواة الأمراض وحفظ الصحة إبتغاء السعادة. (مدكور ،1969م ، ص157).

لقد نظرت النزعة الطبية (الرازي، ابن سنان، ابن الهيثم، مع إضافة رسالتي الكندي وابن حزم) إلي السعادة نظرة الطبيب إلي الصحة. فلما كانت سعادة الإنسان من الناحية الجسمية تكمن في الصحة فكذلك سعادته من الناحية النفسية/ الأخلاقية. ولم يكن هناك تمييز بين ماهو نفساني وماهو أخلاقي عند هؤلاء، فـــ " فالخلق" كما عرفه جالينوس وقال به جميع المنتمين إلي هذه النزعة هو:" حال للنفس داعية الإنسان إلي أن يفعل أفعال النفس بلا روية ولا أختيار" (الجابري ، 2001م ، ص423)

ظهر ميل العرب إلي الفلسفة بعد الفتوح الإسلامية خاصة للعراق، حيث كان العنصر الآرمي فيها منذ بضعة قرون يأخذ بنصيب من علوم اليونان، وكان مجئ الدولة العباسية وإتخاذها العراق مقراً للخلافة عاملاً ذا أثر بعيد في زيوع الفلسفة وإنتشار مبادئها ونظرياتها،

لأنها فتحت الباب للأعاجم للدخول في مناصب الدولة ثم التدخل في شؤونها بعد ذلك، وكان الخليفة أبو جعفر المنصور أول من فتح باب الترجمة إلي العربية فنقل إبن المقفع بعض كتب المنطق لأرسطو ثم جاء الخليفة المأمون فأنشأ دار الحكمة عام 217ه وجعل رئاستها لحنين بن إسحق الذي امتدت رئاسته بعد المامون في عهو حكم المعتصم والواثق والمتوكل، وكان يعاونه في الترجمة إبنه إسحق ولإبن أخته إبن الحسين وطائفة من المترمين، وكان حنين بن إسحق قد نقل فيما نقل عن أرسطو كتاب الأخلاق. وهكذا كانت الفلسفة اليونانية باباً دخلت منه نظريات الفلاسفة اليونانيين في الأخلاق إلي الفكر الإسلامي وأثرت فيها آثاراً ظاهرة، وكذلك وجدنا أبا نصر محمد الفارابي الفيلسوف الإسلامي المعروف، يشرح كتاب الأخلاق إلي نيقوماخوس الذي ألفه أرسطو وهذا العصر الذي شاهدنا فيه تأثير الفلسفة اليونانية على الفكر الإسلامي هو نفسه العصر الذي ولد فيه علم الأخلاق لدي مفكري المسلمين وعلمائهم، فلم يتمتع بنقاء المنشأ ولا بصفاء المنهج بل خالطته وشابته آراء وأفكار لفلاسفة ومفكرين عاشوا قبل الإسلام بعشرات القرون، بل نشأت مدرستان كانت كلتاهما معبراً للفلسفة اليونانية إلي الفكر العربي والإسلامي الأولى في الشرق إشتهر منها يعقوب الكندي وحنين بن إسحق وثابت بن قرة وأبو زيد البلخي ويحي بن عدي وفلاسفة البصرة واخوان الصفا وأبو نصر الفارابي والرئيس إبن سينا والرازي والجرجاني وتلاميذهم. وأما المدرسة الثانية فكانت في المغرب الإسلامي وقد حمل لواءها إبن رشد الذي قام بتلخيص كتاب الأخلاق وتلخيص كتاب النفس لأرسطو.

وفيما عدا ذلك لا نكاد نعثر على مؤلفات كافية في علم الأخلاق الإسلامية، اي أننا ليس لدينا سوى هذا التراث من علم الأخلاق الذي تأثر بالفلسفة اليونانية تأثراً عميقاً، وحتي أولئك النفر القليل من المفكرين والعلماء المسلمين الذين حاولوا أن يصوغوا علم أخلاق إسلامي مستقل فإنهم لم يستطيعوا التخلص تماماً من سيطرة الفكر اليوناني الأرسطاطاليسي على الأخلاق ونظريته فيها خاصة آرائه في الفضيلة ومعناها وفكرة الوسط العدل فيها وأنواع الفضائل الخلقية ومسألة الضمير، ولعل هذا التأثير يبدو واضحاً في كتابات إبن مسكويه في الأخلاق.

وفي ذلك يقول المليجي: " وقد يبدو لنا أمراً غريباً حقاً هذا العزوف عن علم الأخلاق في الفكر الإسلامي ولدي علماء المسلمين وعدم قيام علم أخلاق إسلامي أصيل نقي المصادر يرجع بجذوره إلي الشريعة الإسلامية وحدها ولا تخالطه أفكار وفلسفات اليونان، وحتي إبن خلدون في مقدمته حين تكلم عن العلوم وتقسيماتها لم يذكر من بينها علم الأخلاق" (المليجي ، 1985م ، ص ص9- 10).

يخلص الباحث إلي أن الفكر الإسلامي تناول الأخلاق على مستوى واسع، في الفكر العرفاني وعلى المستوى الفلسفي، وقد إرتبطت دراسة الأخلاق لدى الفلاسفة المسلمين بالفلسفة اليونانية، إلا انهم قد سعوا إلي أسلمة الفكر اليوناني وصبغه بصبغة دينية إسلامية، وعلى الرغم من إعتراض بعض الباحثين على أنه لم يكن هناك علم خاص بالأخلاق، فالأخلاق حتى الآن لم تتحول إلي علم بالرغم من المحاولات في ذلك الإتجاه، ولكن الأخلاق كمبحث فكري وجد عند المفكرين والفقهاء، وعلماء الكلام، وغيرهم. وقد تعددت المصادر لدى المفكرين والفلاسفة الإسلاميين، في بحثهم عن الأخلاق، فهناك التراث الفارسي، الذي تمثل في أخلاق (الطاعة) والتراث اليوناني الذي تمثل في أخلاق (السعادة)، وهناك التراث العربي القديم الذي تمثل في أخلاق (المروة)، والتراث الصوفي الذي تمثل في(**أخلاق الفناء ، وفناء الأخلاق**) ثم التراث الديني الإسلامي، الذي (عماده **القرآن والحديث**).

## الفصل الثاني: تصوير القيم الأخلاقية في فن المسرح

### المبحث الأول: الأخلاق والفنون (فلسفة الجمال)

### المبحث الثاني: القيم الأخلاقية في الدراما الإغريقية.

### البحث الثالث: القيم الأخلاقية في المسرح العربي.

## المبحث الأول: الأخلاق والفنون:

قضية الأخلاق بالفنون كانت وماتزال مثار للجدل بين النقاد والفلاسفة، ويمكننا أن نشير إلي أن قضية الأخلاق في الفلسفة تقع ضمن أحد مباحثها التي تأسست عليها منذ نشأتها عند اليونان، وحتي إكتمالها. فقد تأسست الفلسفة على عدة مباحث تقليدية تعارف عليها دارسي الفلسفة وكان أهمها ثلاثة مباحث وهي:

1. مبحث الوجود.
2. مبحث المعرفة.
3. مبحث القيم.

فإن القضايا الأساسية التى يتناولها مبحث القيم من مباحث الفلسفة هى قضية القيم أو المثل العليا. والمثل أو القيم العليا الأساسية لدي الفلاسفة القدماء هى (الحق ، الخير والجمال). ومن الأسئلة المهمة التى أثيرت في هذا الشأن: ( عبد المتعال ، ص86)

- هل للحق ، الخير والجمال وجوداً موضوعياً ( أي مستقلاً عن الذات المدركة – العقل ) أم أنها تنتمي إلى مجال ماهو ذاتي بمعني أنها تتبدل وتتغير بتغير الذات المدركة.

- قضية المعيار الموضوعي الخاص بالحكم على القضايا الخلقية والجمالية .

- طبيعة الأحكام الخلقية والجمالية"

فعلى الرغم من أن الفن صاحب الإنسان منذ قديم الزمان، إلا أن فلسفة الفن والجمال لم توجد إلا مع نشاة الفلسفة عند اليونان، وفلسفة الجمال لم تكن تنفصل عن نظرية المعرفة ونظرية الوجود لديهم. ومع مرور الزمن عبر العصور الحضارية والمعرفية حدثت تبدلات فيما يتصل بمواقف المدارس الفلسفية من مباحث الفلسفة الرئيسية التى أشار إليها الباحث أعلاه، ففى الراهن المعاصر نجد أن هناك العديد من التيارات الفلسفية قد حذفت مبحث الوجود ولم تعد تهتم إلا بمبحث المعرفة.

ففى إطار الوضعية المنطقية وكذا فى إطار التحليلية اللغوية فإن الفلسفة ما عُدت تعني شيئاً سوى التحليل اللغوي المنطقي للمفاهيم، كما تم حذف نظرية القيم حيث تم التمييز بين العلوم الوضعية ( الطبيعية) من جهة والعلوم المعيارية من جهة أخري، ولما كانت الوضعية المنطقية قد جعلت من المعرفة العلمية ( أو التجريبية ) النموذج الأعلي للمعرفة الحقة فإنها ما لبثت أن حذفت العلوم المعيارية من دائرة إهتمامها. واصبحت دراسة **القيم** لا تعني شيئاً سوى إخضاع المفاهيم ( أو القيم ) الخلقية والجمالية للتحليل اللغوي المنطقي. أما موقع الميتافيزيقية ( أي نظرية الوجود أو ما يعرف أحياناً باسم ماوراء الطبيعة) فهو موقف عدائي صارخ" ( عبد المتعال ، ص82).

لذا نجد أن مبحث القيم تجزاء إلي علوم، فقد صار مبحث الجمال يتناول في المحافل العلمية والأكاديمية والفلسفية **بعلم الجمال، أو فلسفة الجمال.** ومبحث الخير، عرف **بعلم الأخلاق أو فلسفة الأخلاق.** ومبحث الحق، عرف **بالمنطق أو علم المنطق.**

وكما أشار الباحث إلى أن فلسفة الجمال لدى الفلاسفة تقع ضمن الإطار الكلي لفلسفتهم، فقد كان الإهتمام ياتي من خلال مفاهيمهم عن الجمال وغاياته، وإهتموا بالبحث عن

المعايير التى من خلالها تمكنهم من تحديد جمالية العمل الفني، وكذلك الغرض من العمل الفني، وأهدافه. ومن ذلك يمكن أن يشير الباحث إلى أن تكامل مبحثي الخير والجمال لم يكن فى أي علم كما هو فى الفنون، وذلك من خلال فلسفة الجمال أو علم الجمال، فمبحث **الخير** يرتبط بالعديد من العلوم، فنجد تماساته بالمعرفة والسياسة. لذا يذهب الباحث بأن مبحث الأخلاق يمثل خيط أريان* الذي يجمع كل العلوم الإنسانية والأدبية والفنية، والعلوم التطبيقية والعلوم التجريبية.

ويجد الباحث أن معظم الفلاسفة والمفكرين والدارسين قد أشاروا إلي وجود علاقة بين الأخلاق والفنون، وقد إرتبطت فلسفة الجمال أو علم الجمال قديماً بنظريات الكون والإلهيات، وعلى مدى التاريخ أقتربت من نظريات المعرفة والأخلاق. فأفلاطون في محاولته لبناء المجتمع المثالي، تطرق إلي الفنون والفنانيين، وجاء بنظرية المحاكاة، فالفنان يحاكي أو ينقل من عالم محاكي، أي أنه ينقل من غير الأصل، لذلك أبعد الفنانيين من مدينته الفاضلة. والفضيلة مفهوم أخلاقي قبل كل شئ، وقد شاع الحديث عن الفضيلة في ذلك الوقت حينما كان أستاذه سقراط يتجول في الشوارع والساحات وهو يسأل الناس عن ماذا يعنون بالعدل؟ وماذا يعنون بالفضيلة؟ فبالأخلاق أبعد أفلاطون الفنانيين عن مدينته، فهو يعتقد بأن المحاكاة ومن ثم الفنون لا تُربي المواطن اليوناني تربية فاضلة. ولكن رغم ذلك استمرت الفنون معبرة عن الدين اليوناني القديم، وعن الأخلاق اليونانية السائدة.

**تعريف فلسفة الجمال / علم الجمال:**

الجمال لغة:

* خيط أريان من الأساطير اليونانية القديمة. نشأ التعبير عن الأساطير حول البطل الأثيني ثيسيوس ، الذي قتل مينوتور ، رجل نصف رجل وحشي. بناءً على طلب من الملك كريتي مينوس ، اضطر الأثينيون إلى إرسال سبعة شبان وسبع فتيات إلى جزيرة كريت كل عام ليأكلهم مينوتور ، الذي كان يعيش في متاهة بنيت من أجله ، ولم يستطع أحد الخروج منها. فقد ساعدت أريادن ابنة الملك كريتي ثيسوس البطل اليوناني، وقد وقعت في حبه. سرا من والدها ، أعطته سيفا حادا وكرة من الخيط. عندما تم نقل ثيسيوس والأولاد والبنات المحكوم عليهم بالقطع إلى المتاهة ، ربط ثيزيوس نهاية الخيط عند المدخل وذهب على طول الممرات المتشابكة ، وفك الكرة تدريجياً. بعد قتل المينوتور ، وجد ثيسوس طريقًا للخروج من المتاهة.

الجمال مصدر الجميل، والفعل جمل أي حسن، أي الجمال هو الحسن ( ابن منظور، 1988 ، ص503)

فى اللغات الغربية مشتقة من esthetic اليونانية، وتعني الشعور أو الحس، ويعرفها قاموس إكسفورد بأنها: المعرفة المستمدة من الحواس.

وقد عرف القاموس الإنجليزي الحديث، هذا العلم، على أنه فلسفة أو نظرية التذوق أو إدارك الجميل فى الطبيعة والفن ( شاكر عبد الحميد ، 2001 ، ص18)

ويشير لالاند فى موسوعته الفلسفية إلى أن مفهوم الأخلاق فى الفكر الفلسفي أكثر شمولاً واتساعاً منه فى الدراسات الأخرى، فبينما تقوم فكرة الأخلاق فى النظرة العادية على إتباع قانون سلوكي محدد ومعين، فإن مفهوم الأخلاق من الناحية الفلسفية يمتد ليشمل ميادين الخبرة الإنسانية كلها، ومنها بطبيعة الحال الخبرة الجمالية ( لالاند ، 1996 ، ص ص 840).

لقد تناول العديد من الفلاسفة والمفكرين والنقاد تعريف الجمال فى عشرات الكتب، والباحث لا يريد أن يعيد هنا تلك التعاريف، ولكن يريد أن يلفت النظر إلى أنه ليس هناك إتفاق محدد ومعين لتعريف الجمال، ويمكن إرجاع ذلك إلى **تذوق** الفنون فالذوق يختلف من شخص لآخر. ومن خلال الإطلاع على العديد من المراجع يصنف الباحث القضايا التى تناولتها المراجع فى فلسفة الجمال وهى: ثلاث مستويات أو موضوعات هناك من يتناول مصدر الفن، والبحث فى منشأ الفن، هل هو الإلهام أم العقل الواعي، وهذه الدراسات قد أخذت حيز كبير من كتابات القدماء والعصور الوسطى، ولكنها إنتهت ولم تعد تشغل بال الفلاسفة والنقاد أو المبدعين أنفسهم. أما المستوى الثاني فنجد الإهتمام بالكيفية التى ينتج بها الفن خاصة فى الفنون القولية، وهى تقع ضمن الدراسات الأدبية، مثل الشعر والنثر والقصة والرواية والمسرحيات وغيرها من فنون القول، وهى تركز على القواعد التى يجب إتباعها فى كتابة أي عمل أدبي، من بناء وصياغة العمل بوضع القواعد والشروط الفنية التي يجب إتباعها، ونجد مثل هذا النوع من الدراسات ركزت عليه الدراسات النقدية، وتصنيفاتها المذهبية والمدرسية، مثل الكلاسيكية أو الواقعية والرومانسية وغيرها من المذاهب الأدبية

والفنية، وهى تهتم ببناء العمل وأهم ملامحه، والقواعد التى يحددها النقاد لكل مدرسة ومذهب، وهى الطريقة السائدة حتى الآن فى النقد الأدبي والفني لدينا. أما المستوى الثالث هو الغاية أو الهدف والغرض من الفنون، وفى ذلك إنقسم الفلاسفة إلى قسمين قسم يرى فى الفنون غايتها اللذة ( المتعة) وهولاء منهم من قال بأن اللذة هى لذة العقل، ومنهم من قال بأن اللذة المطلوبة هى لذة الحواس أي اللذة الحسية. أما القسم الثاني فهم من نادوا بأن يكون غاية الفنون هى الأخلاق أو التربية والتنشئة، وهم لا ينفون المتعة التى تحققها الفنون، لكن لا يتوقفون عند المتعة فقط وهم الأكثرية. وهذا المستوى الثالث هو ما يهدف إليه الباحث بالدراسة فى هذه العجالة وذلك لعدة أسباب أولها إتساع الدراسات الجمالية والتى تحتاج لمجلدات ضخمة، وثانيها أن هذه الدراسة تحاول أن تدرس القيم الأخلاقية فى العمل الأدبي والفني، خاصة فى المسرح، وهو ما يعرف فى الدراسات النقدية **بالموضوع** الذى يتناوله الفنان فى أعماله، فالنقاد عبر مدارسهم ومذاهبهم إبتعدوا عن إبراز الجوانب الأخلاقية فى الأعمال وعملوا على إبراز الجوانب **الشكلية** وهذه المعضلة عرفت فى الأدبيات النقدية **بالشكل والمضمون**، إلا إنحياز غالبية النقاد الآن إلى الإهتمام بالشكل أكثر من المضمون، خاصة بعد ما عرفت مدارس نقدية مثل **البنيوية** و **التفكيكية** وكذلك الدراسات **اللسانية** وغيرها.

إن الإهتمام بغاية الفنون وأهدافها إهتم به الفلاسفة والمفكرين، وسوف يتطرق الباحث فى هذا المبحث القصير إلى أهم الفلاسفة والمفكرين عبر التاريخ الذين بحثوا فى فلسفة الجمال عبر التاريخ وكان لهم تأثير فى عصرهم على إنتاج الفنون أو فى النقد الفني عبر التاريخ، مع التركيز على علاقة الفنون بالأخلاق فى رأي الفلاسفة والمفكرين.

**تاريخ فلسفة الجمال:**

لم يكن فى التاريخ القديم علم خاص بالجمال أو فلسفة خاصة بالجمال، بل كان التطرق إلى تناول مواضيع الفنون يقع ضمن الفلسفة الكلية للفيلسوف، ومن المتعارف عليه فى مجال دراسات علم الجمال أن الفيلسوف جوتليب بومجارتن فى القرن الثامن عشر (1714 – 1762م) هو أول من صاغ مصطلح (استاطيقا) لأول مرة ( شاكر عبد الحميد ،2001 ، ص16).

ولكن ذلك لا يعني غياب للفكر الجمالي فى العالم القديم، فأي باحث فى مجال العلوم الإنسانية خاصة بالفلسفة والفنون تقوده خطاه نحو الحضارة اليونانية، وذلك ليس لأسبقية الشعب اليوناني على غيره من الشعوب فى الإنتاج الفني أو الفلسفي، بل لأن الشعب اليوناني هو أول من صاغ الفكر الفلسفي وكذلك الفني، وحفظه لنا ليكون نقطة فاصلة فى تاريخ الفكر لدى الشعوب التى سبقته والتى أعقبته.

فقد شكلت الفلسفة السفسطائية تيار فلسفي عريض فى القرن الخامس قبل الميلاد، وكانت لهم رؤاهم الجمالية بلا شك، فهم أول من نفي عن الفنون إرتباطها بمصدر إلهي، ففى اليونان القديمة كان الإعتقاد بأن الفنان وخاصة الشعراء لا يكتبون عن وعي منهم بل تلقي ألهة الفنون عليهم وتساعدهم فى صياغة الشعر، لذا نجد مثلاً هوميروس يبدأ ملحمته الإلياذة بمخاطبة ربات الشعر، وفى ذلك تقول أميرة حلمي: قد اعتمدت الفلسفة السفسطائيية على نظريتهم الحسية في المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلي التوحيد بين المعرفة وبين الإدراك الحسي أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأي الفرد وبحريته في التعبير عن رأيه وعن إحساساته وإنفعالاته الخاصة. ولما كان أكثر السفسطائيين ياخذون بموقف نقدى من التراث فقد أرجعوا القيم جميعاً سواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلي المصدر الإنساني، وبناء على ذلك فقد نظروا إلي الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلي أصل إلهي أو مصدر مقدس كذلك وضح لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وبحسب إختلاف الزمان والمكان. ( أميرة ، 1998م ، ص20)

ومن أشهر الفلاسفة السوفسطائيين الذين تطرقوا إلى هذا الموضوع بروتاجوراس، فقد إستطاع بروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بدأت تنتشر مع سياسة الديموقراطية وكان أهم ماجاء به بروتاجوراس هو تأكيده لنسبية القيم وإرجاعها إلي الإنسان فعبارته " الإنسان مقياس كل شئ" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة بإختلاف ما يبدو للإنسان منها. كذلك صرح لهم بان مفاهيمهم عن **العدالة والحق والخير والجمال** ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلي مصدر إلهي وإنما مرجعها إتفاق الناس ومواضعاتهم – فالفن مفهوما على هذا الأساس هو نشاط لا يكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال ولا هو هبة الآلهة ينفرد الفنان بها لطبيعة تعلو على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس

الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم، حتي المعاني السياسية للخير والعدالة كلها قابلة للتعليم وموزعة بالتساوي بين جميع الناس ( أميرة ، 1998م ، ص21).

نجد فى نقد الحركة السوفسطائية ونفيها لأي مصدر إلهي للفنون هو ما يمثل إبعاد الفنون لأي غاية أو غرض غير إمتاع الإنسان. فإذا كان بروتاجوراس قد أهتم بمصدر الفنون، نجد جورجياس قد إهتم بالغاية أو تأثير الفنون على الإنسان. تقول اميرة حلمي: أما جورجياس فقد ذهب إلي الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان. وقد قدم جورجياس أراءه الفلسفية في صورة أسطورية في مؤلفيه " الدفاع عن بلاميد" و" الدفاع عن هيلينا" وأهم ماجاء في مؤلفه الدفاع عن هيلينا بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة في النفس الإنسانية وقدرتها على بعث الأوهام التي تسلب الإنسان إرادته إلي حد أن ينساق إلي أعمال قد لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق هيلينا وهربها من وطنها إلي طروادة مع الأمير الجميل " باريس" مثلاً على السحر في النفس البشرية. ويقول جورجياس أن في اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الإقناع العقلي بل يصل إلي إثارة العوطف ولعله كان في هذا الرأي سابقاً على أرسطو في قوله بأن للشعر التراجيدي تأثيراً في النفس وتصفية لها من الإنفعالات... وتأثير الكلمة سواء في الشعر أو في الخطابة أشبه في رأي جورجياس بأثر الدواء في الجسد، إن أخذ بحكمة وإعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف في استعماله أضر به. ( أميرة ، 1998م ، ص22)

ومن ذلك يمكن للباحث أن يشير إلى إهتمام الحركة السفسطائية بالفنون كان مدخله إهتمامهم باللغة والكلام وكذلك بفن الخطابة، وهو الفن الذى وجد إهتمام فى زمانهم، وبتطور الديموقراطية فى المجتمع اليوناني، وهم كمعلمين لفن الإقناع، لا يعترفون بمرجعية أخلاقية ثابتة، فالإنسان عندهم هو مقياس كل شئ ومرجع كل شئ، ولا يوجد عدل مطلق أو حق مطلق، فكل ما يمكن أن يدلل على أنه هو العدل، هو العدل، وهذه يمكن أن تعد بداية ونقطة انطلاقة لفلاسفة اليونان أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو.

ويستطيع الباحث القول أن أول من بذر بذرة فلسفة الجمال هو **سقراط**، فقد إستطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية فى الجمال. فالجمال لدى **سقراط** هو جمال هادف،

إذ أن الجمال هو ما يحقق النفع أو الفائدة، أو الغاية **الأخلاقية** العليا، فهو لا يهتم بالجمال الحسي لدى فنانو عصره وشعراوه قدر إهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل، لذا تسأل باحثاً عن الجمال:" أيمكن ألا ينطوى هذا الجمال الساحر على نفس تناسبه جمالاً وخيراً " ( أميرة ، 1998م ، ص31)

ومما لا شك فيه أن إتجاه سقراط إلى أن الإنسان لا يفعل الشر الا عن جهل. فهو يدعوا إلى تحكيم العقل أداة المعرفة فى السلوك الإنساني والتمسك بأخلاق الزهاد، قد جعله يحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطن فى نفوس البشر. وفى ذلك نجد أن سقراط قد خالف فى فلسفته نظريات السفسطائيين الذين أنتشروا فى زمانه. فمعايير اللذة الجمالية التى فصلت بين الجمال وقيم **الحق والخير** لم تكن فى رأي سقراط سوى نوعاً من انواع التدهور الفني والإنحلال الخلقي، فالمعيار الحسي المرتبط بنظرية اللذة الجمالية عند جورجياس وغيره من الفلاسفة، والقواعد التى كانوا يحفظونها ويعلمونها للناس، كانت كلها فى رأي سقراط لا تكفي لخلق الفن الأصيل، وتفتقد العنصر الجمالي الذى تنطوى عليه أخلاقية الإنسان.

وأراء سقراط فى الجمال قد عكسها أفلاطون فى عدد من محاوراته. فقد إستطاع سقراط أن يضع نظرية تختلف عن النظرية السوفسطائية التى تجعل الفن غاية لذاته، فنظريته ترى أن الفن سواء ما كان منه فناً جميلاً أو فناً صناعياً له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية، وبمعني أدق الحياة الأخلاقية ( أميرة ، 1998م ، ص28). فعند سقراط إلتقا مبحثي الخير والجمال بشكل وأضح وصريح، إذ جمع سقراط بين المتعة أو اللذة بالخير والفضيلة، فالعمل الفني مهما كانت متعته إذا لم يكن له هدف وغاية خيرية أو فضيلة لا يكون مفيداً للإنسان.

وجاء بعد سقراط تلاميذه ومن أشهرهم أفلاطون، فذهب فى نفس الإتجاه الذى كان يسير فيه أستاذه، فقد كانت فلسفته تمثل هجوماً للفلسفة السوفسطائية التى كان يحاربها سقراط من قبل. وقد بين أفلاطون أراءه الفنية فى العديد من محاوراته، ولكن فى الغالب أنها كانت تمثل أراء سقراط أكثر من أراءه هو، حتى أن العديد من الفلاسفة قد أشاروا إلى أن الأراء فى

محاوراته الأولى تمثل فلسفة سقراط. ولكن تعتبر أراءه فى كتابه الجمهورية هى تمثل فلسفته الخاصة.

يُعد أفلاطون أول من وضع نظرية مكتملة عن الفنون، وذلك حينما قال بنظرية **المحاكاة** وفقاً لنظريته المثالية، فقد أشار أفلاطون فى كتابه الجمهورية إلى نظرية المحاكاة وطبقها على العديد من أنواع الفنون مثل الخطابة والشعر والموسيقي والتصوير. فأفلاطون يعتبر أن المحاكاة تعمل على تزيف للحقيقة وبث للأوهام وما يترتب على ذلك من أخطار على النشئ وعلى المجتمع وعلى التكوين الفلسفي للفيلسوف، فتلك المحاكاة التى لا تستند إلى معرفة الحقيقة التى ضللت فن السفسطائي وفن الخطيب هى أيضاً التى تضلل فن الشعر وباقي الفنون الجميلة الأخرى، لأنها محاكاة لا تصحبها معرفة فهى سلاح خطر فى يد من لم يكن على علم بأصول إستعماله، وهذا ما نفي به الفنانين من جمهوريته. فهو يقول فى كتابه لن نقبل بأي من الأحوال هذا النوع من الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة فهذه ضرورة قد حتمتها دراستنا للنفس وقواها .. ويمكن أن أشرح لك هذا الأمر على ألا تجلب علىّ هجوم شعراء التراجيديا وباقي المؤلفين الذين يستخدمون المحاكاة، إذ يبدو لى أن كل هذه المؤلفات تفسد نفوس هولاء الذين يستمعون إليها ما لم يكن قد تحصنت بمناعة كافية أي بمعرفة طبيعة هذه المؤلفات على الوجه الصحيح ( أميرة ، 1998م ، ص49 – 50).

لقد تميزت نظرية أفلاطون فى الجمال بالهجوم على الجانب العاطفي والحسي والنزوع نحو الجانب الأخلاقي والمثالي وإحترام المنطق والعقل والإهتمام بإثارة الحماس والنخوة والشجاعة (عبد المعطي، راوية ، 2005م ، ص25)

ولم يطلق أفلاطون حكمه الجائز على كل أنواع الشعر، بل خص الشعر التمثيلي بهجومه وأستثني الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي، لأن المحاكاة فى هذه الأنواع لا تتجه إلى نقل المحسوسات المتغيرة، بل هى تعبير صادق عن قيم الحق والخير والجمال حين تتخذ موضوعاتها من مدح الآلهة والأبطال والتغني بصورة المجد والبطولة والارشاد إلى المثل العليا التى ألهمت أمثال ترتاريوس وبندراوس بأروع القصائد الغنائية. ( أميرة ، 1998م ، ص 55).

وأشد ما أخذ أفلاطون على التراجيديا من مآخذ أنها فن يعتمد على المقدرة الفائقة فى خداع الناس وإذا كان قد إنتبه لأول مرة لما تثيره التراجيديا من إنفعالات عميقة فى النفس الإنسانية، إلا أنه لم ير فى إثارة هذه الإنفعالات تطهيراً للنفس كما رأى أرسطو وإنما رأى فيها ضياعاً لاتزان النفس. وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب وعدها أحط لأنها تولد فينا الضحك الذى لا يليق بالإنسان الحر ( أميرة ، 1998م ، ص55).

وفى محاورة القوانين يقول أفلاطون: إذا هدف الشعراء إلى ما يهدف إليه الفلاسفة من تصوير للحياة المثالية الرائعة للجمال فإنهم سوف يتفقون مع الفلاسفة، وهو لا يتردد أن يعلن أن الفلاسفة شعراء يحاولون أن يقدموا حياة رائعة. وينبغي على شعراء التراجيديا أن يخضعوا للقواعد الأخلاقية والشروط التى للفن الجيد ومن أهم شروطه هنا أن تؤلف الجوقة من كبار الرجال، ويسميها بالجوقة الديونيسية لأن مثل هذه الجوقة سوف تكون أدرى بطبيعة الوزن والإئتلاف الموسيقي وأختيار ما يوافق النفس البشرية ( أميرة ، 1998م ، ص64).

ثم جاء أرسطو مخالفاً لأستاذه أفلاطون في نظرته إلي المحاكاة، ومدافعاً عن الفنون والفنانيين، وقدم أعظم نظرية نقدية في ذلك الوقت وحتي قيام عصر النهضة، وذلك في كتابه فن الشعر. وقد شجع أرسطو المحاكاة وجعلها إتجاه إلى المعرفة وإلى التمييز بين الأصل والصورة، ومن ثم تصبح المعرفة النظرية أسمي من الممارسة العملية لان فى المحاكاة إفساح لخلق الذات وإبداعاتها، والمحاكاة عنده تهتم بالعمل المتصل بالناس فهى نافعة لأنها تؤدي إلى العلم والمعرفة لذلك فإنها تقابل حب المعرفة والاستنارة، وقد إستخدمها أرسطو ليحدد بها الفنون الجميلة ويميز بينها وبين سائر الفنون الصناعية الأخرى ( أميرة ، 1998م ، ص37)

وقد حدد أرسطو للفن وظيفة إجتماعية هامة، فهو فى رأيه يخدم فى النهاية الراحة والتسلية، ويطهر إنفعالات معينة ويقدم التعاليم الأخلاقية، وهذا يدل على أن الفلاسفة الإغريق، لم يكونوا ينظرون إلى الجمال، على أنه قيمة خالصة، بل كانوا يربطونه دائماً بالقيم الأخرى،( الأخلاقية، والمنطقية)، عبر مبحثي ( الخير، والحق)، وهذا يدل على أن نظام القيم عندهم كان كلاً لا يتجزأ.

وقال أن الفنان يحاكي الأشياء إما أفضل مما هي عليه أو كما هي عليه أو أسواء مما هي عليه. فمن محكاة الأشياء أفضل مما هي عليه نشأت التراجيديا، ومن محاكاة الأشياء أسواء مماهي عليه نشأت الكوميديا، وقال عن التراجيديا أنها: محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولا معلوما، وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف بإختلاف أجزاء المأساة وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة وبهذا تؤدى إلي التطهير، أي تطهر النفوس من أدران إنفعالاتها ( دريني خشبة ، 1961م ، ص4).

ويشرح دريني قول أرسطو بأنه يقصد باللغة ذات الأولوان من الزينة اللغة المشتملة على الإيقاع والألحان والأناشيد، ويعد من أجزاء المأساة القصة ( أو الخرافة ) والأخلاق ( أي الشخصيات) .... ولما كانت المحاكاة عند أرسطو لا تتم إلا بفعل Action أي أداء. موضوع وتمثيله، كان لابد أن يقوم بهذا الفعل أشخاص تتمثل فيهم فكرة الموضوع وأخلاق الشخصيات. ( دريني ، 1961م ، ص4) فكما أبعد أستاذه الفنون بدواعي أخلاقية أبقي عليها أرسطو كذلك بدواعي أخلاقية أيضاً، فالغرض من التراجيديا هي التطهير، والتطهير مفهوم ديني، إلا أنه يحمل بعداً أخلاقياً.

إن الحديث عن الجمال لم يكن ذا بال خلال عدة عصور بعد إنهيار الحضارة اليونانية، وقيام الدولة الرومانية، ولم يظهر بصورة وأضحة إلا فى مدرسة الإسكندرية عند إفلوطين، ويقول فى ذلك عز الدين إسماعيل:" الواقع أنه من الصعب كذلك أن نتبين من خلال الفلسفة الصوفية فى الإسكندرية نظرية حقيقية فى الفن، فقد إختلط البحث الميتافيزيقي بالأخلاق، وشغل الفلاسفة بذلك، مما لم يترك مجالاً للبحث فى العبقرية المبدعة مستقلة ( إسماعيل ، 1992م ، ص35)

ويوضح إسماعيل فكرة الجمال عند إفلوطين قائلاً:"والجميل عند إفلوطين والمدرسة الإفلوطونية الحديثة – يشير إلى الواحد المطلق الخير الذى تصدر عنه الصورة المشعة، ولا شك أنه من الواضح تأثر هذه النظرية بفلسفة أفلاطون فى الجمال المفرقة فى محاوراته كالمائدة وفيدر وهيبياس. ويتكلم إفلوطين عن الجمال والحب، وإذا كان أفلاطون قد وحد بين

الجمال والخير فقد تأثر به إفلوطين، فعنده كذلك أن الجميل هو الخير، والخير فى هذا الرأي كامن خلف الجميل وهو مصدره ومبدؤه، كما هو مصدر كل شئ ومبدؤه" فالواحد المطلق خير قبل كل شئ وهو جميل لأنه خير، فالخير هو المبدأ الأول الذى يصدر عنه الجمال، وإذا كان للجمال هذه الطبيعة، فإن الوسيلة إلى إدراكه هى الروح. أما الحواس فإنها لا تدرك سوى إنعكاسات هى ظلال للجمال، وسوى إيحاءات للحقيقة. وهذه الأداة يجب أن تهذب، فيجب أن تصقل بالتفكير الراقي وبحياة الألم. ورغم أن الخير والجمال شئ واحد فإن الجمال مع ذلك يقع فى مجال أدني من الخير ( اسماعيل ، 1992م ، ص35).

لقد سيطرت فكرة الجمال عند إفلوطين في نظرية الفيض، خلال القرون الوسطى، في الفكر المسيحي، وكذلك أثرت على الفكر الجمالي الإسلامي العربي، وذلك بإرجاع الجمال وربطه بالله الواحد الخالق.

**فلسفة الجمال فى العصور الوسطي:**

لم تعرف القرون الوسطي في الغرب المسيحي، أي دراسات عن الجمال أو فلسفة عن الجمال، إلا شذرات، ولم يعرف فلاسفة لهم كتابات ونظريات فى الجمال، كما أن هناك إشارات فى العديد من الكتب أن الفترة التى سيطرت فيها الكنيسة على مجمل الحياة الغربية قد أبعدت الفنون وعدتها شكل من أشكال الخطئة، ويمكن أن ينطبق نفس هذا القول على مجمل الحياة فى الشرق مع سيطرة الدين الإسلامي الذي حرم الفنون جميعها خاصة الرسم والنحت، مع إستثناء الشعر فهو ديوان العرب. ومع أن المسلمون قد ترجموا العديد من كتب فلاسفة اليونان مثل أفلاطون وأرسطو خاصة إلا انهم لم يهتموا بالفكر الجمال أو الفني لدى كل من أفلاطون وأرسطو، إلا قليلاً. وسوف يتطرق الباحث إلي الفكر الجمالي عند المسلمين والعرب، فيما بعد، خلال هذا البحث.

يقول عز الدين إسماعيل:" إذا نحن مضينا إلى العصور الوسطي وجدنا فلسفة إفلوطين تحتل مكاناً بارزاً من التفكير الجمالي عند فلاسفة المسيحية أو فلاسفة الكنيسة بلفظ أدق. ولكن هل أهملت فلسفة أفلاطون وأرسطو وأكتفي الآباء بصوفية إفلوطين؟ يبدو أنها لم تهمل، لكنها

كيفت تكييفا خاصاً يتلاءم مع الفهم العام والفلسفة العامة التى سادت العصور الوسطى ( اسماعيل ، 1992م ، ص38)

كانت الإستطيقا فى الكنسية، أي بلفظ آخر الإستطيقا الدينية فى العصور الوسطي، تسعى إلى تأكيد فكرة أن الله الخالق هو مصدر الجمال فى الكون. ويعد سانت أوغسطين ممثلاً لهذه الوجهة، وهو يدين بالكثير للنظريات أرسطو – أفلاطونية ( اسماعيل ، 1992م ، ص38)

ومن خلال الإشارات التى تخللت كتب الفلسفة والنقد الفني، نجد أن أهم مفكري القرون الوسطي فى الغرب هما أوغسطين وتوما الإكويني فقد كان لهما تأثير كبير على مجمل الحياة الفكرية.

وعلى الرغم من تعصب أوغسطين الظاهر للدين المسيحي إلا أن أهميته فى فلسفة الجمال ترجع إلى أمرين أساسين أولهما تأليفه لكتاب قيم عن الموسيقي، وثانيهما روح فلسفته العامة المتشبعة بالفلسفة الأفلاطونية، وهو ما يمكن ان نسميه بعلم الجمال الميتافيزيقي (أبو ريان ، 1989م ، ص65).

يمثل توما الأكويني، ظاهرة إستثنائية، حيث أخضع هذا العلم لوجهة النظر الدينية، فهو يقول: إن أعلى درجات الجمال، موجودة فى الإله، الذى يعبر عن أصل الجمال فى الفن والطبيعة. ويضع ثلاثة شروط من أجل تمييز الجميل، وهى **الكمال والتناسب الصحيح ثم الوضوح** وعنده الكمال هو أعلى درجات الجمال، الذى يوجد فى الإله الخالق، وهو يضفى منه على الطبيعة، وعلى سائر المخلوقات. وهذا السر لا يدركه إلا العارفون بالخالق، المتصلون به. أما التناسب الصحيح ففى الأحجام والأجرام، ويخضع لمنطق القياس، لأن الشكل الخارجي للشئ الجميل يكون متوافقاً وأجزاؤه متناسبة طولاً وعرضاً وحجماً ( شارل لالو ، ص10).

على الرغم من حذف مبحثي الوجود والقيم من الفلسفة المعاصرة كما أشار الباحث، إلا أنه نجد أن الفكر الفلسفي المعاصر إهتم بالبعد الجمالي فى الفن والأدب، وتنوعت

الإتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق فى الفكر الفلسفي، فلم يعد البعد الجمالي أحد أبعاد التجربة الفلسفية للمفكر، وتأتي فى ذيل إهتماماته كتطبيق لمنهجه العام فى مجال الفن والخبرة الجمالية، وإنما إتجه بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك فى الحياة الثقافية لمجتمعه ناقداً أو محللاً للأعمال الفنية والأدبية، ونجد هذا لدى مارتن هيدغر، وجورج لوكاش، وكروتشة وديوي وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على إختلاف إتجاهاتهم.

يعتبر **امنويل كانط** نقلة مهمة فى تاريخ الفلسفة، وترجع أهميته فى علم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين إستوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد فى تاريخ هذا العلم هو العصر الذى يطلقون عليه إسم العصر النقدي نسبة غلى فلسفته التى سماها الفلسفة النقدية لعنايتها بنقد المعرفة والبحث فى شروطها الأولية السابقة على التجربة ( أميرة ، 1998م ، ص107)

تدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاث مجالات رئيسية وهى مجال المعرفة الذى يعتمد على ملكة الذهن وهو موضوع نقد العقل الخالص، ومجال الأخلاق الذى يعتمد على العقل وهو موضوع نقد العقل العملي، ومجال الشعور باللذة والألم الذى يعتمد على ملكة الحكم وهو موضوع نقد الحكم ( أميرة ، 1998م ، ص108)

فقد قسم كانط الفلسفة إلى فلسفة نظرية وفلسفة عملية، تهتم الأولى بالمعرفة والثانية بالأخلاق، وقد إهتمت فلسفته النقدية بهذه الجوانب، وكتب كتابه نقد العقل الخالص، وأتبعه بكتابه نقد العقل العملي. ومن ذلك نفهم أن للإنسان مستويين للعقل. إلا أننا نجده قد تابع فى فلسفته النقدية وأصدر كتابه نقد ملكة الحكم. وهو فى ذلك يقول: يمكن إرجاع جميع ملكات الذهن إلى ثلاثة، وهي ( ملكة المعرفة – ملكة الشعور باللذة والألم – وملكة الرغبة) ( كانط ، 2009م ، ص75).

وقد قرن كانط قوى الذهن بالملكات العليا الآتية

| | |
|---|---|
| ملكة المعرفة | الفهم |
| الشعور باللذة والألم | ملكة الحكم |
| ملكة الرغبة | العقل |

ويشرح ذلك بقوله: أن الفهم يمتلك مبادئ خاصة قبلياً لملكة المعرفة، وملكة الحكم تمتلك فقط المبادئ الخاصة للشعور باللذة والألم، فى حين أن العقل يمتلك فقط المبادئ المتعلقة بملكة الرغبة. وتؤدي هذه المبادئ الصورية دور أساس لضرورة هى إلى حد ما موضوعية، وإلى حد ما ذاتية، لكنها أيضاً تمتلك صحتها الموضوعية جزئياً لنها ذاتية بقدر ما تحدد هذه المبادئ، من خلال الملكات العليا الملازمة لها هنا، القوى المقابلة لها فى الذهن ( كانط ، 2009م ، ص76).

| | | |
|---|---|---|
| ملكة المعرفة | الفهم | التوافق مع القانون |
| الشعور باللذة والألم | ملكة الحكم | الغرضية |
| ملكة الرغبة | العقل | الغرضية التى هى قانون فى الوقت نفسه ( الإلزام) |

ويقول كانط أنه هكذا تؤسس الطبيعة توافقها مع القانون قبلياً على مبادئ الفهم بوصفه ملكة المعرفة، ويستهدي الفن قبلياً فى غرضيته وفق ملكة الحكم من حيث علاقتها بالشعور باللذة والألم، وأخيراً تبرز **الأخلاق** ( كنتاج للحرية) تحت فكرة صورة غرضية مهيأة لأن تكون قانوناً كلياً بوصفها الأساس المحدّد للعقل فيما يتعلق بملكة الرغبة. والأحكام التى تظهر على هذا النحو من مبادئ قبلية خاصة بكل من الملكات الأساسية للذهن هى أحكام **نظرية، وجمالية، وعملية** على التوالي ( كانط ، 2009م ، ص77).

| الملكة الذهنية | الملكات المعرفية العليا | المبادئ القبلية | النتاجات |
|---|---|---|---|
| ملكة المعرفة | الفهم | التوافق مع القانون | الطبيعة |
| الشعور باللذة والألم | ملكة الحكم | الغرضية | الفن |
| ملكة الرغبة | العقل | الغرضية التى هى قانون فى الوقت نفسه ( الإلزام) | الأخلاق |

ويذهب كانط إلى أن العقل بإعتباره أعلى الملكات يحدد لملكة الرغبة الغاية النهائية التى يصاحبها الرضا العقلي الخالص بالموضوع. وينتمي مفهوم ملكة الحكم عن غرضية الطبيعة إلى رأس المفاهيم الطبيعية، ولكن فقط باعتباره مبدأ مشروعاً للملكات المعرفية، برغم أن الحكم الجمالي حول بعض الموضوعات فى الطبيعة أو الفن الذى يتخذ من هذا المفهوم سبباً هو مبدأ مكون فيما يتعلق بالشعور باللذة أو الألم. وتلقائية العمل فى الملكات المعرفية، التى تنطوى تناغمها على أساس هذه اللذة، يجعل من المفهوم المذكور فى نتائجه رابطة وسيطة مناسبة لربط عالم مفهوم الطبيعة بعالم مفهوم الحرية، ويرقي فى الوقت نفسه حساسية العقل للشعور الأخلاقي ( كانط ، 2009م ، ص119)

| الملكات العقلية | الملكات المعرفية العليا | المبادئ القبلية | التطبيق |
|---|---|---|---|

| | | | |
|---|---|---|---|
| ملكة المعرفة | الفهم | التوافق مع القانون | الطبيعة |
| الشعور باللذة والألم | ملكة الحكم | الغرضية | الفن |
| ملكة الرغبة | العقل | الغاية النهائية | الحرية |

يأتي كانط بنقد ملكة الشعور باللذة والألم كحلقة وسط بين عالم الضرورة وعالم الحرية، وذلك لأن ملكة الحكم تصبح الواسطة بين الذهن والعقل ويصبح الشعور باللذة هو الواسطة بين المعرفة والإرادة. لأن المبدأ الذى تعتمد عليه ملكة الحكم فهو مبدأ **الغائية** أو **القصدية** وهو الذى يسمح بقيام الحكم المنعكس. ففكرة الغائية هى على وجهين عند كانط وجه شكلي ذاتي فى الحكم الجمالي، ووجه حقيقي موضوعي فى الحكم الغائي، وبهذا الحكم الغائي توصل كانط إلى حلقة الوصل بين الطبيعة ونظام الأخلاق والحرية ( أميرة ، ص 109-110)

يعد هيغل أحد الفلاسفة الذين أثروا فى الفلسفة الحديثة وله أراءه الجمالية التى طرحها خلال فلسفته كما أفرد لها حيز فى مؤلفاته غير المحاضرات التى قام بتدريسها بالجامعات وقد حوى كتابه المدخل إلى فلسفة الجمال أو فلسفة الفن الذى ترجمه جورج طرابيشي إلى اللغة العربية، نظريته في الجمال، وقد ميز هيجل الجمال الطبيعي عن الجمال الفني، وفيما يلي يستعرض الباحث أهم المرتكزات الفلسفية لنظرية الجمال عند هيجل:

يذهب هيغل إلى أن فلسفة الفن تمثل حلقة لازمة فى مجمل الفلسفة ( هيغل ، 1988م ، ص14). وعنده أن أسمى مقصد للفن هو ذلك المشترك بينه وبين الدين والفلسفة. فهو نمط تعبير عن الإلهي عن أرفع حاجات الروح وأسمي مطالبه (هيغل ، 1988، ص33). وهو يري أن الشعوب وضعت فى الفن أسمي أفكارها، وكثيراً ما يشكل بالنسبة لنا الوسيلة الوحيدة لفهم ديانة شعب من الشعوب، إلا أنه يعتقد ان الفن يختلف عن الدين والفلسفة بكونه يمتلك

المقدرة على إعطاء تلك الأفكار الرفيعة تمثيلاً حسياً ويضعها فى متناولنا. ويعتبر أن الفكر ينفذ إلى أعماق عالم ما فوق حسي ويعارض به ( هيغل ، ص33). وهو يشبه ما ذهب إليه أرسطو حينما ميز بين الفن والتاريخ وإعتبر الفن أقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ.

وفى كتابه تناول هيغل الأفكار الشائعة عن طبيعة الفن، أو الغاية من الفن، وبتعبير ثاني وظيفة الفن. فهناك ثلاثة نظريات كانت متداولة فى زمانه، وهى لها أصولها فى تاريخ الفلسفة. وهذه النظريات هى ( الفن محكاة الطبيعة – الفن إيغاظ النفس – وظيفة الفن تهذيب الأخلاق) وقد تناول هيغل هذه النظريات بالنقاش المستفيض كعادته دائماً، ولكن يحاول الباحث هنا أن يلخص أهم ما عرضه هيغل فى كتابه مدخل إلى فلسفة الفن.

**أولاً الفن محاكاة للطبيعة:**

يقول هيغل: بمقتضي هذا التصور، يتوجب على الفن أن يقتصر على محاكاة الطبيعة، الطبيعة بوجه عام، الداخلية والخارجية على حد سواء. ويذهب إلى أنه يكمن الهدف الأساسي للفن بموجب هذا التصور فى المحاكاة. وتكون ضرورة مثل هذا التقليد ( المحاكاة) الذى يتم وفقاً للطبيعة مصدراً بالتالي للذة[1] ( هيغل ، 1988 ، ص36).

وينتقد هيغل هذه النظرية بقوله:" أن هذا التعريف يعزو إلى الفن هدفاً شكلياً خالصاً، ويتسأءل ما الهدف الذى ينشده الإنسان بمحاكاته الطبيعة؟ ويجيب بهذه الإجابات: أن يمتحن نفسه، أن يظهر براعته وأن يلتذ بكونه صنع شيئاً له ظاهر طبيعي. ولا تعنيه هنا مساءلة معرفة وكيف يمكن حفظ نتاجه ونقله إلى الأجيال القادمة أو إطلاع شعوب أخرى وبلدان أخرى عليه. أنه يلتذ قبل كل شئ بأنه خلق شيئاً صناعياً أثبت مهارته وبراعته، تأكد بنفسه مما هو قادر عليه يلتذ بصنيعه، يلتذ بعمله الذى قلد به الله الفاطر الأخلاق وواهب السعادة. لكن ذلك الفرح وذلك الإعجاب بالذات لا يلبثان أن ينقلبا إلى سأم وتبرم، ويتم هذا الإنقلاب بسرعة أكبر وسهولة اكثر كلما نسخت المحاكاة النموذج الطبيعي بأمانة أعظم ( هيغل ، 1988، ص37 – 38).

[1] يعكس هيغل هنا أن هدف الفن هو المتعة أو اللذة التى سادت منذ فلاسفة اليونان

ويخلص هيغل إلى أنه حين يزعم الزاعمون أن المحاكاة تمثل هدف الفن، وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد أمين لما هو موجود أصلاً، فإنما يضعون الذاكرة فى أساس الإنتاج الفني. وهذا معناه حرمان الفن من حريته، من مقدرته على التعبير عن الجمال ( هيغل ، ص40). ومن هنا نجد أن هيغل يرفض هذه النظرية محكاة الطبيعة، وهو هنا يرفض فكرة اللذة، أو إعطاء الفن هدف شكلي فقط هو اللذة.

**ثانياً: أيقاظ النفس:**

يقول فى ذلك هيغل:" ذلك هو على ما يقال الهدف النهائي للفن، وذلك هو المفعول الذى يفترض فيه أن يسعى إلى الوصول إليه. وذلك هو ما يتوجب علينا أن نهتم به فى المقام الأول ( هيغل ، 1988، ص45). وهو يذهب إلى أن هدف الفن يكمن فى الكشف للنفس عن كل ماهو جوهرى وعظيم وسام وجليل وحقيقي كامن فيها، إنه يزودنا من جهة أولى بتجربة الحياة الواقعية، وينقلنا إلى مواقف لا تعرف شبيهاً لها فى تجربتنا الشخصية وقد تعرفه أبداً، كما ينقل الينا تجارب الأشخاص الذين يمثلهم ويفضل مشاركتنا فى ما يقع لهولاء الأشخاص نصبح من الجهة الأخرى، قادرين على أن نحس إحساساً أعمق مما يجرى داخلنا ويكمن هدف الفن فى أن يضع تحت متناول الحدس ماهو موجود فى الفكر الإنساني، الحقيقة التى يؤد بها الإنسان ذلك ما يقع على عاتق الفن مهمة تمثله ( هيغل، 1988 ، ص46). هنا نجد هيغل يؤكد على وظيفة أو هدف إيقاظ النفس. وذلك لأن فلسفة هيغل هى فلسفة الروح ( النفس) والفن يعمل على السمو الروحي للإنسان والإنتقال من مشاعر وتجارب حسية إلى أن يبلغ الإنسان كمال الروح بالمعرفة.

**ثالثاً: وظيفة الفن تهذيب الأخلاق**

يذهب هيغل فى ربط هذه الوظيفة بوظيفة إيقاظ النفس، ويقول: فى أن تسامي النفس لا يمكن أن يتوقف عند طور من الانقطاع الشكلي المحض فى التركيز، بل لابد أن تستمر السيرورة إلى أن تتلقي النفس مضموناً يعطيها القوة على مكافحة الأهواء، وان أمكن على قهرها. لكن إذ سلمنا بان هدف الفن يكمن لا فى إستحضار الأهواء فحسب بل أيضاً فى تطهيرها ( Catharsis)، وبعبارة أخرى إذا سلمنا بان الإستحضار ليس غايته الأخيرة، ليس

غاية فى ذاتها، أمكننا القول، شرط أن تعطي كلمة تطهير ( كاثارسيس) معني محدد، أن تهذيب الأخلاق هو الذى يشكل هدف الفن ( هيغل، 1988 ، ص52 – 53). فيكون من نتيجته السيطرة، ولو فى حدود ضيقة، على الأهواء وعلى الغرايز المنفلتة والوحشية. فهو يذهب إلى أن الفن يفعل فعله بتنشيطه الإرادة الأخلاقية، يتعزيزه إياها، بحيث تتاح للنفس القدرة على الوقوف فى وجه الأهواء بصورة فعالة، ناجعة، وبهذا المعني يقال: إن على الفن أن ينشد هدفاً أخلاقياً، وعلى العمل الفني أن يكون ذا مضمون أخلاقي. وإن على الفن أن يحتوى على شئ سام تلحق به النوازع والأهواء، ويجب أن يصدر عنه مفعول أخلاقي قادر على تشجيع الروح والنفس فى الصراع مع الأهواء ( هيغل، 1988 ، ص52 – 53).

وقد قارن هيغل فى هذا الصدد هدف الفن بين المتعة ( اللذة) وبين الأخلاق، كغاية نهائية للفن، فهو يقول: قد أثارت وجهة النظر هذه مناقشات كثيرة فى الآونة الأخيرة، وقد لفت الإنتباه بهذا الصدد، بادئ ذئ بدء، إلى أن مثل ذلك الهدف لا يليق بالفن – يعكس هيغل هنا الرأي الرافض لهدف الأخلاق للفن – ويعترض عليهم بقوله: فلئن لم يكن بد بأي ثمن من عزو هدف نهائي إلى الفن، فإن هذا الهدف يجب أن يكون من طبيعة يكفى معها نفسه بنفسه، وعليه، لايمكن لغايته المفترضة إلا أن تكون غاية فى ذاتها. والقول بأن على الفن أن يرضي ويبهج، وأن يكون مصدراً للذة، فهذا معناه أن هدفاً عرضياً صرفاً يعزى إليه، هدفاً لا يمكن أن يكون هدفه. إن الدين والطبائع والأخلاق مواضيع موجودة من الأساس فى ذاتها، وكلما أسهم الفن فى تشجيع الصبوات الدينية والميول الأخلاقية، وفى تلطيف الطبائع، يكون الهدف الذى أدركه على هذا النحو اكثر ارتفاعاً وسمواً. وتلك هى معايير مطلقة، ومن يقل بوجوب تقيد الفن بها فى خلقه لأشكاله، فإنما يعزو إليه مضموناً دقيقاً محدداً. وقد أدى الفن بوصفه تعبيراً عن هذا المضمون، دوراً فى تعليم الشعوب (هيغل ، 1988، ص53 – 54).

وقد مثلت الفلسفة النفعية أو العملية فى الفكر الأمريكي كذلك مرحلة من مراحل التنظير فى الفنون، وإيجاد نظرية فنية تعبر عنها، ولإرتباط الأخلاق بحياة الإنسان فقد أكد جون ديوي على العلاقة الوثيقة بين الفنون والأخلاق وذلك من خلال قوله: إن النقد يكون أشد إلتصاقاً بالصفة الأخلاقية من الكثير من مظاهر السلوك الأخلاقي، وآية ذلك أن الأخلاقيات السائدة إنما هى تميل بكل تأكيد إلى أن تصبح بمثابة إثبات للحالة الراهنة أو هى إنعكاسات

للعرف الإجتماعي أو تدعيم للنظام القائم، ولقد كان دعاة الأخلاق الذين عرفتهم البشرية شعراء، وهنا فقد أصبح الفن بمثابة وسيلة الإحساس بالغايات التى تتجاوز الحقائق الواضحة ( ديوي ، 1962م ، ص 170 – 181).

وفي الفكر الفلسفي الحديث والمعاصر، يجد الباحث أن القلة القليلة هي من قالت **بإبعاد الفنون عن موضوع الأخلاق.** وذلك مثل من نادوا بنظرية **الفن من أجل الفن.** فهم يقولون بأن الفن ليس له جوانب أخلاقية، فكل ما يهتم به هو قيم جمالية، بغض النظر عن القيم الأخلاقية، وإن كانت موجودة، فهي ليست هدف من أهداف الفن، أن يقوم بالتربية الأخلاقية، فذلك دور التربويين وليس الفنانيين. وأشهر من نادى بذلك هو الفيلسوف الإيطالي **بندتو كروتشة،** فقد قال في كتابه المجمل في فلسفة الفن وذلك من خلال تعريفة للفن: " بأن الفن رؤيا أو حدس". فالفن في نظره يقدم صوراً أو خيالاً. وهو بهذا التعريف ينكر على الفن عدة أمور، فهو ينكر مادية الفنون وينكر أي جوانب نفعية أو لذية للفنون، وكذلك ينكر أي دور للأخلاق في الفن ويقول: " الإنكار الذي ينطوي عليه تعريفنا بأنه حدس، أن ينظر إلي الفن على أنه فعل أخلاقي. أي على أنه ذلك النوع من التأثير العملي الذي، على إتصاله بالمنفعة واللذة والألم. ليس نفعياً ولا لذياً بصورة مباشرة، وإنما يحلق في أفق روحي أسمي وأرفع. ولكننا نقول: مادام الحدس فعلاً نظرياً فهو متعارض مع كل أنواع التأثير العملي، حتي لقد لوحظ من قديم الزمان أن الفن ليس ناشئاً عن الإرادة. فلئن كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان. ومتي كان الفن غير ناشئ عن الإرادة، فهو في حِل كذلك من كل تمييز أخلاقي. لا لأنه وهب ميزة التحلل، بل لمجرد أنه لا سبيل إلي إنطباق التمييز الأخلاقي عليه ( كروتشة ، 2009م ، ص34)

ومع ذلك يشير كروتشة إلي أن النظرية الأخلاقية في الفن وجدت، هي الأخرى في تاريخ المذاهب الفنية وهيهات أن تكون قد إندثرت الآن، وإن كان إعتبارها قد سقطت لدى الرأي العام. وقد سقطت لا لفقدان قيمتها الذاتية فحسب، بل أيضاً وإلي حد كبير لزوال القيمة الأخلاقية في بعض الإتجاهات الحديثة ( كروتشة ، 2009م ، ص35)

ويقول كروتشة عن الأخلاق فى الفن: ومن تفرعات المذهب الأخلاقي في الفن لايخلو ولن يخلو يوماً بفضل تناقضاته نفسها، من خير وفائدة. وقد كان ولا يزال وسيظل محاولة ( ولو غير موفقة) لفصل الفن عن مجرد اللذة، وإحلاله منزلة أسمي وأرفع، بل إنه، هو نفسه ينطوي على جانب من صواب، فلئن كان الفن خارجاً عن نطاق الأخلاق، فإن الفنان – من حيث هو إنسان – ليس خارجاً عن نطاق الأخلاق. إنه لا يستطيع أن يتحلل من واجباته كإنسان، وينبغي له أن ينظر إلي الفن نفسه على إنه رسالة، وأن يمارسه كواجب مقدس ( كروتشة ، 2009م ، ص36)

وقد جاء شيللر في رسائله التي كانت تعبر عن نظرية إستطيقية مفنداً للعديد من الأراء والنظريات الفنية في عصره. فقد كان هاجسه الوحيد في البحث عن توحيد ما جزاته الفلسفة والثقافة العامة وسعي إلي إجراء مصالحة بين الطبيعة والثقافة وبين العقل والحواس، وبين الغريزة والأخلاق، والحرية والواجب. وكانت الغاية التي شغلته والتي تدور حولها كل نصوصه النظرية والتي بالكاد تعلن عن نفسها صراحة هي تلك التي عبر عنها ذات سنة بعيدة في محاضرة له بعنون ( المسرح منظوراً إليه كمؤسسة أخلاقية) غاية فنية تربوية. وهي محاولة لوضع نظرية تجعل من الفن ( مسرحاً أو شعراً أو فنوناً تشكيلية ) عماداً أساسياً للتربية الأخلاقية للإنسان.

أما نظريته الأخلاقية في الفن عبر عنها في مقالة بعنوان ( عن سبب المتعة التي نجدها في المواضيع التراجيدية إذ يقول:" أياً كانت الجهود التي يبذلها بعض الإستطيقيين الجدد من أجل أن يثبتوا خلافاً للإعتقاد العام، أن فنون الخيال والأحاسيس لا ترمي البتة إلي غاية المتعة – كما لو كانوا يريدون تبرئتها من تهمة – فإن ذلك الإعتقاد العام سيظل مع ذلك محتفظاً بالأساس الذي كان ومايزال قائماً عليه، ولن تقبل الفنون بسهولة بمقايضة الرسالة الممتعة التي كان يعترف لها بها دوماً ودون منازع برسالة جديدة يدعي هؤلاء تشريفها بها بكل سخاء ..." ( شللر ،2017م ، ص17)

هنا يجد الباحث أن هنالك فريقاً من الإستطيقيين كانوا يحاولون أن يفرقوا بين المتعة والرسالة الأخلاقية للفنون، وأن هناك فريقاً يتمسك برسالة الفن في الإمتاع دون غيرها، ومن

الظاهر أن القائلين بالرسالة الأخلاقية كانوا يركزون عليها بما أدي إلي رداءات فنية حسب قول شيللر في مكان أخر. وكذلك القائلين بالمتعة حصروا الفن في هذه المهمة دون سواءها مما أدي إلي فن بلا معني. وذلك مادعي شيللر إلي محاولة فهم الرسالة الأخلاقية ضمن المتعة التي تحققها الفنون.

وفي سعي شيللر لنقد النظريات التي كانت سائدة والتي قامت على حسن النية كما يظن، فإنه يقول:" تلك النية الحسنة على أية حال والمتمثلة في ملاحقة المنفعة الأخلاقية كهدف نهائي سام، والتي أسهمت في خلق ومساندة العديد من الرداءات في الفن، قد تسببت في أضرار مماثلة على مستوى النظرية أيضاً، فمن أجل أن تتمكن الفنون الجميلة من الإرتقاء إلي مرتبة رفيعة ولكي تضمن لها كسب ودّ الدولة وإحترام جميع الناس، تم الدفع بها خارجاً عن مجالها الحقيقي الخاص، ويعتقد أصحاب هذه النوايا أنهم يقدمون خدمة جليلة للفنون عندما يضعون لها غرضاً أخلاقياً عوضاً عن الغرض الطائش المتمثل في ما نمارسه من سحر على الجمهور، ويكون على ما تتمتع به من تأثير وأضح على الطباع أن يمضي بالتالي في اتجاه دعم هذا الزعم الأخلاقي" (شللر ،2017م، ص18).

ويواصل شللر فى ذلك قائلاً:" إذ يبدو لهولاء من غير المنطقي أن يكون هذا الفن نفسه ذا قدرة فائقة على تحقيق الهدف الأسمي للإنسان وفي الوقت نفسه لا يمارس هذا التأثير إلا بصفة ثانوية، ويجعل متعلقه النهائي في مثل هذا الغرض الرذيل حسب تصورهم وهو المتعة" (شللر،2017م ، ص18).

ومن أجل وضع الفنون في وضعها الصحيح والطبيعي يسعي شيللر للتوفيق بين متعة الفنون وهدفها النهائي وهو الأخلاق، ويقول في ذلك:" غير أنه سيكون بإمكاننا أن نرفع من هذا التناقض الظاهر بكل سهولة، ان كنا نمتلك نظرية متينة في المتعة وفلسفة فنون متكاملة، وسيتضح لنا من خلال هذه النظرية أن متعة حرة مثل تلك التي يمنحنا إياها الفن ترتكز كلياً على أساس من شروط أخلاقية، وأن مجمل الطبيعة الأخلاقية للإنسان تكون فاعلة داخلها، وسينتج عنها أيضاً إثارة تلك المتعة غاية لا يمكن بلوغها أصلاً إلا بواسطة وسائل أخلاقية،

وأن يمر عبر الأخلاق، وهو يسلك طريقه نحو تحقيق المتعة الكاملة كغاية أسمي له. ( شللر ،2017م ، ص18 – 19)

فالفن لا يستطيع أن يكون ذا تأثير نافع على الأخلاق إلا عندما يكون قد أنجز أرقي تأثيره الإستطيقي ( الجمالي) لكنه لا يستطيع أن ينجز تأثيره الإستطيقي الأرقي إلا من خلال ممارسته لحريته كاملة. ( شللر ،2017م ، ص19)

من المؤكد أيضاً أن كل متعة عندما تكون نابعة عن مصدر أخلاقي، تهذب أخلاق الإنسان، وهكذا تتحول النتيجة عندها إلي سبب. فالمتعة التي نجدها في الجميل، وفي المؤثر، وفي النبيل تمتن أحاسيسنا الأخلاقية. ( شللر ،2017م ، ص19)

يكون الإمتياز الأخلاقي مرافقاً طواعياً لمتعة الأحاسيس. وهكذا فإن الفن لا يحقق تأثيره الأخلاقي إذا فقط لانه يتوخي في ذلك وسائل أخلاقية تسحرنا، بل كذلك لأن المتعة نفسها التي يمنحنا إياها تتحول إلي وسيلة تهيئة أخلاقية. ( شللر ،2017م ، ص20)

من خلال هذا السرد التاريخي للعلاقة بين الأخلاق والفنون يجد الباحث بأن النظرة الأخلاقية كانت حاضرة في النظريات النقدية، بل يعتقد الباحث بان الأخلاق حاضرة عند الفنان وهو ينتج فنه. لذا يجب أن نحدد الكيفية التى تصور بها القيم الأخلاقية فى الأعمال الفنية ونقصد بها هنا الأعمال المسرحية. فقد أشار الباحث فى الفصل السابق إلى أن قضايا الأخلاق يمكن حصرها فى ( العدالة ، الحرية ، الواجب ، الشجاعة ، العفة) وهذه القضايا عندما تصور داخل العمل الفني أو الأدبي تكون كامنة في خيارات الشخصية المصورة وسلوكها، أو بعبارة أرسطو **فعل** الشخصية. فالشخصية تتفاعل فى وسط إجتماعي وأحداث، هذه الأحداث لها تأثيرها على أحاسيس ومشاعر الشخصية وفكرها، وكل ما كان التوتر بين ماهو عقلي وماهو حسي يكون التصوير الأخلاقي عظيم.

## المبحث الثاني: القيم الأخلاقية في الدراما الإغريقية.

### اولاً: نشأة المسرح الإغريقي والقيم الأخلاقية:

نشأ فن المسرح في ظل الحضارة الإغريقية، وفقاً لمعتقداتهم الدينية، فالشعر والملحمة والنحت والدراما خاصة خرجت من صلب الطقوس الدينية. ويشير طه حسين إلي أن الشعراء والممثلون من اليونان يعتمدون في تمثليهم بحكم الفن نفسه وبحكم الدين أيضاً على الأساطير. فالأبطال القدماء هم موضوع المأساة اليونانية التي تصور حياتهم أو تصور ما تمتاز به حياتهم من المحن والخطوب. وتصوير هذه المحن التي ألمت بالأبطال وعرضها على النظارة في ملاعب التمثيل شئ كان يرونه فناً ويرونه ديناً. فيه الجمال الأدبي الذي يعظ النفس ويذكي القلب ويثير العاطفة وينمي الفضيلة ويرفع الإنسان عن صغائر الحياة إلي جلائل الأمور وفيه تقديس الآلهة وتمجيد الأبطال والإشادة بالقديم وما فيه من مآثر كتب لها الخلود (حسين ،1980م ، ص14).

ونما وتطور فن المسرح في القرن الخامس قبل الميلاد، عصر الفلسفة، فقد ظهر السوفسطائيين وسقراط في تلك الفترة، وتناولوا المعتقدات اليونانية بالنقد. إلا أن النقد الفني لم يظهر إلا مع إفلاطون تلميذ سقراط حينما طرح نظريته في المثل، وفي رغبته في بناء مجتمع مثالي، فتحدث في السياسة وفي الأخلاق، ففلسفته أخلاقية على خطئ أستاذه سقراط.

فالأدب والفن اليوناني يتكي ويأخذ من الأساطير الدينية والشعبية، وأغلب الأساطير اليونانية تدور حول الأبطال العظام، وأفعالهم ومغامراتهم، كما تدور حول علاقة الآلهة بالبشر وتداخلاتهم فى الصراعات البشرية والحروب، وكذلك فى العلاقات الإجتماعية من حب

وبغض، والوفاء والخيانة، والأمانة والغدر، فحياة الأبطال والملوك والأمراء فى حالة السلم أو فى حالة الحرب تتخللها العديد من المواقف وإتخاذ القرارات، ومن تدبير الدسايس والمؤامرات ومحاولة الإستئثار بالملك أو السلطة أو إمتلاك قلب إمراة إذا كانت بشرية أو إلهة من الآلهة. فالمسرح اليوناني يمكن أن يقال عنه أنه مسرح التناقضات البشرية والعواطف الدينية الجياشة، والمسؤولية تجاه الأفعال، فقد كانت أغلب أفعال البشر لا تتبع منهم وفقاً للإساطير فهي ما قررته الآلهة لبني البشر، ومع ذلك يجب أن يعاقب أو يثاب الإنسان وفقاً لما يترتب عليه فعله، وغالباً ما تكون النهاية بالموت، أو النفي والإبعاد من البلاد.

ومرجعية أغلب الأساطير اليونانية نجدها جاءت عبر هوميروس الشاعر اليوناني العظيم، وهو يصنف من أعظم الشعراء، كما يعتبر هوميروس أحد أهم المصادر للتاريخ اليوناني القديم، وكان له التأثير الأكبر على مجمل الحضارة اليونانية القديمة. تأتي أهمية هومر من صياغته الشعرية لدين وتاريخ الإغريق، فقد كتب الإلياذة والأوديسة، اللتين تعتبران بمثابة إنجيل الإغريق، فقد ظلت هاتان القصيدتان لقرون أساس التربية والتعليم عند الإغريق، سواء منه الرسمي أو ذلك الذى تقوم عليه حياة المواطن العادي الثقافية ( كيتو ،1962م ، ص52)

ويعد هومر أقدم شاعر صاغ الفكر الديني شعراً يتلوه جيل بعد جيل، فقد إستأثر بأذهان الإغريق وخيالهم وسيطر عليهم سواء كانوا من الفنانين أو المفكرين أو من عامة الناس، فاتجه الرسامون والشعراء يستلهمونه ويستمدون منه موضوعاتهم الواقعية، فقد تواضع أسخيلوس فوصف إنتاجه بأنه " فتات مأدبة هومر" ( كيتو ، 1962م ، ص53).

**الالياذة:**

والإلياذة كما يقول باورا هي قصة غضب أخيليوس الذي يجسد العصر البطولي تجسيماً مثالياً. فأخيليوس – ابن عروس البحر – الذي وهب كل ما يتطلع إليه الإنسان من شجاعة وجمال وبلاغة، ولكنه تقضي عليه بالموت في شرخ الشباب. فأخليوس بطل حقيقي، حتي في النقائض التي تشوب نبله، لذا فقد جعل هوميروس منه بطل ملحمته بيد أن مكانه عند هوميروس يختلف عنه في القصص التي شاعت عنه من قبل، إذ لابد أن أخيليوس كان في

هذه القصص المحارب الأكبر الذي فقد صديقه " باتروكلوس" فأنتقم لنفسه إنتقاماً مروعاً من " هيكتور" قاتل صديقه.

أما الألياذة فتحكي حكاية أخرى. إذ يتحول فيها موضوع غضب أخيليوس من مجانبته للصواب في إستقلال فرصه ومواهبه نصف الالهية، أو هو يتشاجر مع سيده – أجاممنون – الذي يدين له بالولاء بشأن إحدى السبايا، ويكون الحق في جانبه، وهو يتمادي في غضبه، ويرفض الإشتراك في الحرب تاركاً أصدقائه يكابدون الهزيمة والخسارة دون أن يصغي إلي رجائهم له بأن يساعدهم في محنتهم، رغم ما يقدمه إليه أجاممنون نفسه من إعتذار كريم. وهنا يصبح أخيليوس مخطئاً دون شك، فقد خرج على المبدأ الذي يحتم وقوف الإنسان إلي جوار أخيه وقت الشدة، ويأتي بعد ذلك ماهو أسواء، إذ يطلب " باتروكلوس" السماح له بمساعدة الآخيين المهزوميين، ويأذن له أخيليوس بالذهاب ويعيره درعه الخاص، ويلقي باتروكلوس مصرعه بيد هيكتور وهنا ينزل أخيليوس إلي الميدان، ولكن دافعه الوحيد إلي ذلك هو رغبته في الثأر من هيكتور. ويمضي أخيليوس نصف مجنون من الغضب يطارد هيكتور ولا يرحم أحد يعترض طريقه، حتي ينال هيكتور فيصرعه ثم يعمد إلي تشويه جسده خارجاً بذلك على نواميس البطولة، وفي القصة القديمة تأتي الخاتمة بهذا الإنتقام الوحشي. ولكن هوميروس يمضي إلي خاتمة مختلفة، إذ ياتي " بريماموس" الشيخ ملك طروادة إلي القاتل ليفدى جثة أبنه هيكتور وحينما يري أخيليوس هذا الشيخ الضارع يقبل يديه اللتين صرعتا الكثير من أبنائه يتحرك قلبه بالشفقة، ويتذكر أباه وتختفي من محياه كل علائم الغضب ويسلم جثة هيكتور لأبيه، وبذلك يتطهر الغضب بالشفقة.

أن لهوميروس مرماه الأخلاقي، من خلال إستخدامه حادثة "حصار طروادة" فهو نتيجة لإغتصاب باريس لهيلين " زوجة منلاوس" ورفضه أن يعيدها إلي أهلها على الرغم من توسلات الطرواديين، ونتيجة لذلك قد تكبدت طروادة العناء، وإنصبت عليها وعلى أخيليوس لعنة فتنة أرسلتها الآلهة، ومن الواضح أن سقوط طروادة كان أمراً محتوماً، فقد جلب السقوط مآسي الموت والإسترقاق التي لا حصر لها. ولن الطرواديين أبطال فانهم يقفون إلي جانب باريس ويدفعون ثمن ولأهم هذا. وفي المأساة المقابلة لمأساة اخيليوس يحرص هوميروس على تصوير الشخصية الرئيسية التي يمثلها هيكتور. وهيكتور هو نقيض أخيليوس وخصمه

المثالي، وقد ولد هيكتور من أصل آدمي عادي، ولكنه يتميز بكل الصفات التي تصنع الرجل بدلاً من البطل، فشجاعته نفسها هادئة واعية، مستوحاة من حبه لبلده، وهو يتعرض للحظات من الشك ومن الخوف أيضاً، وعلى نقيض أخيليوس نجد هيكتور زوجاً وأباً متفانياً، والأبن المفضل لأبوين مسنين تقع على عاتقه مسئوليات الإنسان. وهو موضع إعجاب الناس وحبهم، يحارب حرباً رائعة لأن هذا مفروض عليه، ولكنه لا يستمرىء لذة القتال طويلاً، كما أن ظل الموت يحلق فوقه هو الآخر، فالرجل فيه يقف موقف الند من أخيليوس نسبه الاله، ولابد من أن يهلك الرجل في هذا الصراع. وهيكتور ينتمي – كما يبدو – إلي عصر متأخر من عصر الأبطال العظام، تعوزه ثقتهم العظيمة بالنفس وتحررهم من أعباء الحياة العادية.

وتقع شخصيات هوميروس في مجموعتين تثيران الإعجاب ببنائها وقالبها، فحياة الآخيين هي حياة المعسكرات، وهنا تجد أجاممنون الملك الرفيع مندفعاً قوي العواطف، تثقل كاهله المسئوليات لكنه كفء للنهوض بأعمال كريمة جريئة، ونستور العجوز ثرثاراً ماكراً ممتعاً حكيماً ملماً بحكمة آجيال ثلاثة، و ديوميديس الشاب الذي تعلم أن يكون الأحسن دائماً، وأن يفوق سائر الرجال ولا يهاب مهاجمة الآلهة أنفسهم في ساحة القتال. و أوديسيوس الذي يتجسد في شخصه الإدراك السليم والمهارة في المناورات والخدع، أما في طروادة فالحياة تختلف، فهيكتور له مناصروه الذين يتمثلون في باريس خاطف هيلينا الذي لا يخلو من سحر ومن شئ من الشجاعة البدنية.

**تدور أحداث الأوديسيا** حول موضوع شائع في كافة الآداب القديمة وهي غياب الزوج لمدة طويلة بحيث يظن الجميع أنه قد مات بيد أنه يعود في الوقت المناسب أي في آخر لحظة وعلى غير توقع ليحول بين زوجته والزواج من رجل آخر.

بالرغم من أن الأوديسيا تحكي قصة البطل اليوناني أوديسيوس بعد عودته من حرب طروادة إلا أنه تلاقيه الصعاب وهو في رحلة عودته من حرب طروادة، فتتأمر عليه بعض الآلهة حتى لا يعود. وقد تناول المسرح الإغريقي هذه القصة في مسرحيات كثيرة وكتبت أكثر من مرة وكتبها أكثر من كاتب. ويظل وفاء زوجة أوديسيوس هو قمة الفعل الأخلاقي الذي يؤكد على وفاء الزوجة لزوجها في غيابه. ومهما تحدث النقاد عن شخصية أوديسيوس

كبطل عظيم من أبطال الألياذة وحرب طروادة، نجد زوجته **بينيلوبي** تمثل أعظم قيم الوفاء لزوجها مقابل التنكر والخيانة من قبل النبلاء، ويكون موقف الزوجة كقيمة أخلاقية عالية تماثل شجاعة الأبطال. لذا سوف تكون القيمة الحقيقية في الأوديسة ليس مغامرات **أوديسيوس**، وشجاعته في التغلب على المصاعب التي واجهته، ولا في كيفية الإنتقام التي قام بها، بل تكمن في الزوجة، **الطاهرة العفيفة** التي حفظت زوجها في غيابه.

وبالرغم نشأة المسرحية في الحضارة اليونانية القديمة نشأة دينية، إلا أن الدراما لم تكن تتناول طقوسهم الدينية وأن أشارت إليها في بعض المواقف، ولا مناسك، ولم تتعرض الدراما اليونانية إلي الأسرار الدينية الخاصة بالدين اليوناني القديم، ولكنها قدمت مفهوم اليونان عن الألهة، فمجتمع الآلهة عندهم مثله مثل المجتمع الإنساني، يحب ويكره، ويخون وينتقم، ويسرق ويفعل الخير ويقف في صف أحد الأشخاص ضد آخر، لا لشئ سوى رغبة الآلهة في فعل ذلك. وتعتبر عظمة الدراما اليونانية القديمة عند النقاد والدارسين، في أنها قدمت صراع الإنسان أمام الأقدار، أو ما تتنازعه من أهواء أو قوى خارجية. إلا أننا من ناحية ثانية نجدها قد صورت حرية الإنسان في أبهى صورها وأرقى مستوياتها. ومفهوم الدراما عند اليونان كما أشار بذلك العديد من الكتاب وكما وصفها فلاسفتهم أفلاطون وأرسطو، بأن الدراما هي محاكاة، ولا تعني المحاكة التقليد أو النقل الحرفي، وهي محاكاة تتم عبر التمثيل وليس عن طريق السرد أو الرواية كما وصفها أرسطو في تعريفه للتراجيديا.

وأشار أحد الكتاب إلي أن الفعل الذي تتم محاكاته ينبغي أن يكون جاداً، بمعني أنه يحتوى على معالجة جادة لمشاكل السلوك الإنساني بين الفرد والجماعة بوجه عام، وبمعني أنه يصور ما يصيب الإنسان في صراعه الدائب مع من حوله من البشر أو قيود العقيدة أو حتمية القدر. ( مكي ، 1994 ، ص24)

في كتاب أشهر المذاهب المسرحية بعد أن يقدم دريني خشبة شرحاً لمفهوم المأساة عند أرسطو يقول: أن كل مأساة عند أرسطو تشتمل على ( تحول) أي أنتقال من السعادة إلي التعاسة والعكس وعلى ( تعرف) أي أنتقال من الجهل إلي المعرفة مما ينتقل بالشخصية من المحبة إلي الكراهية أو العكس. ( خشبة ، 1961م ، ص5). وينتقل بنا إلي نقد أرسطو فيقول

في ذلك:" فأرسطو يقول: إن البطل ينتقل من السعادة إلي الشقاء .. ويقول: إن هذا الإنتقال لا يكون سببه أن البطل شرير أو سئ الخلق لأنه لو كان كذلك لما أثار فينا مشاعر الرأفة به أو العطف عليه. وكذلك يجب أن يكون الإنتقال من السعادة إلي الشقاوة من حظ الطيب الخالي من النقص، لأن هذا لو حدث لا يثير فينا إلا الإحساس بالدهشة، ويري أرسطو أن بطل المأساة لابد أن يكون وسطاً بين هاتين الحالتيت، فيكون فيه جانب من الخير وجانب من الشر وهو الذي يجلب على نفسه الشقاوة بخطئه وسوء أحكامه ... " وهذا التحتيم الذي يحتمه أرسطو في بطل المأساة لا يكاد يتوفر في كثيرين من أبطال المآسي اليونانية التي وضع قوانينه على هدى من موضوعاتها ومن أبطالها ... ولإ فأي شر في أوديب يوجب أن يشقي كل هذا الشقاء الذي حل به؟ أن الخطأ الذي أخطأه لم يكن فيه من فعله ولا يد له فيه .. ثم هذه أورست الذي قتل أمه وعشيقها .. أي شر فيه وقد ثأر لأبيه الذي قتلته هذه الأم، وصان كرأمة بلاده بإنقاذها من ذلك العشيق الذي كانت تعاشره أمه معاشرة محرمة، ثم هذا هيبوليت الذي أبي أن يخون أباه بالاستجابة إلي ما طلبت إليه إمرأة هذا الأب من تلبية غرامها .. ماذا صنع هيبوليت حتي يستحق أن يشقي وأن ينتهي أمره إلي القتل؟" ( خشبة ، 1961م ، ص8)

وأرسطو حينما كان يكتب في كتابه فن الشعر كان في باله إنتاج الفنانين الكبار اسخليوس وسفوكليس ويوربيدس. وأكثر مسرحية شغلته وأثرت عليه مسرحية أوديب ملكاً. بل أننا نجد أن هذه المسرحية ومنذ أن وردت أسطورة أوديب الملك في ملحمة الأوديسة في نشيدها الحادي عشر قد شغلت بال كثير من المبدعين من قبل الثلاثة الكبار وبعدهم.

ويصور طه حسين ذلك بقوله: الشعراء والممثلون من اليونان يعتمدون في تمثيلهم بحكم الفن نفسه وبحكم الدين أيضاً على الأساطير. فالأبطال القدماء هم موضوع المأساة اليونانية التي تصور حياتهم أو تصور ما تمتاز به حياتهم من المحن والخطوب. وتصوير هذه المحن التي ألمت بالأبطال وعرضها على النظارة في ملاعب التمثيل شئ كان يرونه فناً ويرونه ديناً. فيه الجمال الأدبي الذي **يعظ النفس ويذكي القلوب ويثير العاطفة وينمي الفضيلة ويرفع الإنسان عن صغاير الحياة إلي جلائل الأمور**، وفيه تقديس الآلهة وتمجيد الأبطال والإشادة بالقديم ومافيه من مآثر كتب لها الخلود (حسين ، 1980م ، ص14).

في الأسطر القادمة سوف يحاول الباحث أن يشير إلي القيم الأخلاقية في الدراما الإغريقية من خلال مسرحيتي (إنتغونى) بشكل عام ثم من بعد ذلك يعمد إلي عرض وتحليل مسرحية (أوديب ملكاً)، التي تعتبر أحد عيون المسرح الإغريقي القديم، وهي لها مكانتها في تاريخ المسرح القديم والحديث على حدٍ سواء. فهي كما يعلم المتخصصين في مجال الدراما أن مسرحية (أوديب الملك)، هي إحدى المسرحيات التي إعتمد عليها أرسطو في صياغة نظريته الفنية، في كتابه فن الشعر.

**ثانياً: مسرحية انتغوني: سوفكليس:**

تبدأ المسرحية بعد موت الأخوين المتنازعين إتيوكليس المدافع عن المدينة وبولينكيس الذي هاجم وطنه بالتحالف مع أرجوس، وبعد أن سقط كل منهما صريعاً بيد أخيه تحقيقاً للعنة التي صبّها عليهما والدهما الراحل أوديب.

ففي المشهد الأول من المسرحية نرى أنتغوني وهي تتحدث مع ختها إسميني حول القرار الذي أصدره كريون، بصفته حاكم المدينة وخالهم، الذي آل اليه عرش طيبة، وهو قرار يقضي بدفن جثة إتيوكليس الذي قضي نحبه وهو يدافع عن وطنه طيبة، ويترك جثمان بولينيكليس في العراء دون دفن ولا طقوس جنازة، لأنه كان معتدياً على وطنه مهاجماً له. وتفزع أنتغوني لدى علمها بهذا القرار الجائر في نظرها، فتصمم على معارضته حتى ولو كان الموت هو الثمن، إذ كانت شخصيتها على النقيض تماماً من أختها إسميني التي ما أن عرفت حتي إستبد بها الخوف، وشرعت تحذر أختها من معارضته حتى لا تتعرض للهلاك. لكن أنتغوني لا تلقي بالاً لتحذيرات أختها، وتقدم على مخالفة قرار الملك، ومن ثم يضبطها أحد الحراس وهى تهيل حفنات من التراب على جثة أخيها، فيقوم بإحضارها لتمثل أمام كريون وأمام الجوقة المكونة من شيوخ طيبة. وكان من الطبيعي أن تنحاز الجوقة في مبدأ الأمر إلي كريون، وتقف في صفه ضد أنتغوني حينما تبدي الأخيرة عنادها، وتتباهي بفعلتها. وإزاء هذا التحدي السافر من جانب أنتغوني تستبد الغطرسة، بكريون، ويلجأ إلي التهور خوفاً على هيبته التي توشك على الضياع بسبب العبث بقراراته. وبعد نقاش عنيف وجدل محتدم مع

أنتغوني يأمر الملك باقتيادها مكبلة بالأغلال إلي السجن، إلي أن تنفذ فيها عقوبة الرجم حتى الموت كما يقضي القرار.

وهنا تندفع إسميني مولولة صارخة، وملقية بالتبعية على عاتقها وحدها، ومتوسلة إلي كريون أن يبقي على حياة أختها، راغبة في مشاركتها العقاب على إعتبار أنها شريكتها في الجرم، غير أن كريون لا يري في مسلك إسميني سوى الطيس والجنون، فيأمر بحبسها مع أختها. وفي الوقت نفسه ترفض أنتغوني بشدة أن تشاركها أختها تبعة فعلة قامت هي بها، حيث إن ذلك لم يصدر بناء على إيمان بالواجب الحق منذ البداية، بل تم بدافع العطف وحده، لذلك فهي لا تقبل حباً يأتي في غير وقته أو عطافاً بعد فوات الأوان. ثم يدخل **هايمون** خطيب أنتغوني وابن كريون في الوقت نفسه، ويبدأ النقاش مع أبيه في تعقل وهدوء أول الأمر، مفنداً قراره الجائر، ومحاولاً إقناعه بان الصواب جانبه، وأن عليه التروي والتدبر حتى لا يعض بنان الندم. لكن هذا النقاش الهادئ بين الوالد والأبن ما يلبث أن يحتدم ويصبح ساخناً، فيثور كريون في خاتمة المطاف ويستبد به الغضب ويستنكف من أن يتلقي درساً من شاب غر في نظره، فيهدد بقتل الخطيبة أمام ولده، وعندئذ يخرج هايمون من القصر والغضب يملؤه معلناً أنه يفضل الموت مع أنتغوني على الحياة مع أبيه. ( مكي ، 1994 ، ص147 – 149)

تكمن المواقف الأخلاقية في مسرحية **أنتغوني**، في موقف انتغوني المعارض لموقف السلطة المفردة للحاكم، أي أن ليس من حق الحاكم أن يتعالي على حق أي إنساني عام وهو إكرام الميت بدفنه، وهي هنا لا تدافع عن أخيها بقدر ما تدافع عن موقف إنساني، وهو موقف أخلاقي يتمثل في الواجب، فواجب الأخت أن تدفن أخاها حتى وإن كان مات دفاعاً عن باطل، وأن العدالة الالهية أعلي من العدالة الإنسانية. وهي نقيض لشخصية أختها يسمين التي تتخاذل في موقفها تجاه أخيها وواجبها تجاهه خوفاً وجبناً فالجبن هو قيمة أخلاقية سالبة لقيمة الشجاعة التي تتمثل في أختها انتغوني، وهي بشجاعتها تتحدى كريون وتصر على موقفها حتى ولو أدى بها إلي الهلاك.

ومن المواقف الأخلاقية الأخرى تتمثل في موقف هايمون وهو يدافع عن انتغوني ويدعمها ويقف في صفها ضد أبيه، فهو يمثل الشجاعة في قول الحق ويحاول أن يثني أبيه

عن قراره، ويؤكد له بأن قراره خاطئ. فكريون يعتقد بأن طاعة الحاكم واجبة فهو يقول لأبنه ينبغي طاعة من يقوم على أمر الدولة حتى في أصغر الأمور، سواء أكانت عادلة أم على العكس من ذلك. وحينما يقول له: أمن الصواب أن تدعم عملاً من أعمال العصيان. ويرد عليه هايمون بقوله: لست بالذي يسمح لمخلوق أن يحترم الأشرار. ويتحدى أبيه حينما يصيح فيه كريون قائلاً: أوليست الدولة ملكاً لمن يحكمها؟ ويرد عليه هايمون قائلاً: خير لك إذا أن تحكم بمفردك أرضاً مقفرة ( من سكانها).

هذه المواقف تمثل نصرة الحق على وأجب إطاعة الأب. فالأبن يجد نفسه بين أمرين أما أن يحترم قرار أبيه القاضي بأن يحرم دفن ( ) أو أن يقف مع أنتغوني في دفاعها عن الحق والواجب الإنساني الأكبر وهو دفن الميت، وإحترام القانون الإلهي على القانون الإنساني الذي لا يعبر إلا عن إستغلال للسلطة التي يمتلكها.

وقد أشار أحد الكتاب إلي موقف هايمون في مناصحته لأبيه ذلك عبر فهمه وإستيعابه لمفهوم الدولة لدي اليوناني، ويقول: أين هذه الأقول المتغطرسة من سماحة الديموقراطية الأثينية، التي تتجلي في كلمات **بريكليس** عن إنتماء الدولة إلي الكثرة لا إلي القلة. أو في كلمات الرسول الفارسي في مسرحية **الفرس** لأيسخليوس التي تصف الأثينيين بانهم ليسوا عبيداً لحاكم. أو في مقولة **ليسيوس** في مسرحية **الضارعات** ليوربيدس: لا حاكم فرداً يحكم مدينتنا لأنها مدينة حرة. لذا نجد هايمون يعي هذه الحقيقة، ويدرك أن والده يسلك الطريق الوعر الذي سيؤدي به، فيحذره من مغبة الشعور بالتفرد أو التفوق في الفكر لأن هذه ستكون بداية السقوط بالنسبة له. ( مكي ، 1994 ، ص174).

يشير معظم النقاد بان المسرحية ذهبت إلي عرض قضية السعادة والتعاسة، وذلك من خلال كلمات الجوقة في ختام المسرحية: إن الشطر الأكبر من السعادة يكمن بادئ ذي بدء في الحكمة، وفي الا يقصر المرء في توقير الأرباب. إن الأقوال التي تنطوي على المباهاة، والتي ينطق بها المزهوون المتفاخرون ترتد إلي نحورهم في (صورة) ضربات قاصمة، يكفرون بها عن إثمهم، ويتعلمون في شيخوختهم كيف يتمسكون بأهداب الحكمة . ( مكي ، 1994 ، ص176)

ذلك أن إفتقار كريون إلي الحكمة قد جلب عليه التعاسة، وأن عدم توقيره للأرباب قد دفعه إلي إنتهاك حرمة الدفن، وإلي التفاخر بسلطانه في أقوال تتسم بالغطرسة، ولذلك تلقّى ضربات قاصمة جعلته يشعر بجسامة إثمه ويتعلم في شيخوخته كيف يركن للحكمة ويستمسك بالتعقل. ( مكي ، 1994 ، ص177)

وقد نظر النقاد إلي موقف هايمون كما نظر كريون إذ يروا بأن موقف هايمون أملته عليه عاطفة الحب وكما فسرتها الجوقة بإنشادها أنشودة " إروس" التي ألقتها عقب المواجهة الحادة بين هايمون وأبيه، بأن سلطة الحب التي لا تقهر والتي وقف كريون في وجهها، هي التي عجلت بدمار كريون، وأوصلته إلي نهايته المأساوية. رغم أن هايمون لم يصرح بعاطفته تجاه أنتغوني في المسرحية. ويعتقد " **إنغرام**" أن انفجار هايمون في وجه أبيه بسبب تهديد الأخير بقتل خطيبته لم يكن راجعاً إلي استيائه من رفض أبيه لنصيحته العاقلة. بل بفعل قوة عاطفته تجاه الفتاة وتعلقه بها. وكان هذا هو الدافع أيضاً وراء هجومه على أبيه في الكهف وشهر سيفه في وجهه بقصد قتله. ( مكي ، 1994 ، ص181).

ولو ذهبنا في مثل هذا الإتجاه نجد أن هايمون يقع ضحية بين **واجب الأبن تجاه أبيه، وواجب الحب تجاه حبيبته**، وهي قوتان تتصارعان داخله، وهي قوة " **إروس**" إله الحب والرغبة الجنسية في الإسطورة الإغريقية الذي يربطه بأنتغوني والأخرى عاطفته التي توجب عليه البر بأبيه. كما يمكن أن نقول بأن المسرحية تعكس من خلال مواقف أبطالها **(كريون وأنتغوني)** كشخصيتان إحداهما تدافع عن **كبريائها وسلطتها** ولأخرى تدافع عن **العدالة والواجب** تجاه الموتي. بين الحق والعدالة الإلهية وبين الحق والعدل البشري الذي يمكن أن يجانبه الصواب. رأي البشر الذي لا يمكن تقديسه وفرضه بالقوة، وحمل الآخرين على القبول به. هذه المواقف هي التي تعطي المسرحية قوتها وقيمتها الجمالية، وهي تحقق متعتها لدى المشاهدين حينما تنتقل من دُفعات كل إتجاه لمواقفه وتبريراتها.

ونجد أن سوفكليس قد تمكن من بناء المسرحية وفق ذاك الزمان بقدر كبير من العبقرية، لذا صارت مسرحية إنتغوني من المسرحيات التي تم إعداة كتابتها عبر العصور وفي كل عصر تمثل إنتغوني موقفها من السلطة الحاكمة. ويمكن أن نشير لمسرحية الجزيرة

لأثول فوقارد بإستلهام وإستدعاء موقف أنتغوني من السلطة ويوظفها لقضية تخدم واقعه. وستظل هذه المواقف الأخلاقية خالدة عبر الزمن، وسوف نجد إسقاطاتها دايماً بين عدالة السلطة الحاكمة والعدالة بمفهومها الأشمل، أو العدالة الإلهية.

**مسرحية أوديب ملكاً سوفكليس:**

تعتبر قصة أوديب من أكثر القصص التي تناولها الكتاب الثلاثة في اليونان القديمة وغيرهم من الشعراء المتآخرون من اليونان، وفي العصر الروماني تعرض كذلك الشاعر سينيك إلي قصة أوديب. إلا أن التاريخ لم يحفظ لنا التاريخ ما كتبه اسخليوس ويوربيدس من مسرحيات حول أوديب، ولكنه إحتفظ لنا بقصة أوديب كما صورها سوفكليس، فقد أصبحت قصة سوفكليس هي النموذج القديم الوحيد الذي ألهم المحدثين من الأوروبيين، فاستعار الشعراء من الإنجليز والألمان والإيطاليين والفرنسيين. فقد وضع الشاعر الإنجليزي دريدن في القرن السابع عشر قصة أوديب، كما وضع الشاعر الإيطالي ألفييري في القرن الثامن عشر قصة أوديب. أما الفرنسيون فقد فتن شعراؤهم وكتابهم بقصة أوديب منذ أوخر القرن السادس عشر إلي الآن. ومنهم على سبيل المثال كورني فقد وضع تمثيلية لأوديب فُتن بها معاصروه وأن فولتير قد وضع في أول القرن الثامن عشر قصة لأوديب كثر حولها الحديث والنقد، وأن شاعرين فرنسيين هما دي سيس وشينيه وضعا قصتين لأوديب في آواخر القرن الثامن عشر وأول القرن التاسع عشر . أما في القرن العشرين فقد عني بأوديب الكاتب الفرنسي العظيم أندريه جيد كما عني الشاعر المعروف جان كوكتو في قصته المشهورة " أداة الجحيم" (حسين ، 1980م ، ص 17 – 18).

ذلك من ناحية ومن ناحية أخرى نجد النقاد والدارسين يذهبون إلى أن مسرحية أوديب تصور صراع الإنسان مع القدر أو مع الآلهة، نعم أن المواضيع التى كان يتناولها الفن والأدب اليوناني مأخوذة من الحكايات والأساطير وهى كذلك من عمق التاريخ، ويقول فى ذلك طه حسين:"وواضح أن سوفكليس إنما قصد في هذه القصة – يقصد قصة أوديب – كما قصد في أكثر قصصه الأخرى إلى ما يصوره لنا صرامة القضاء من جهة وحرية الإنسان من جهة أخرى، وإلي أن يلائم بين هذين الضدين المختصمين على نحو ما. فالقضاء صارم

قاس بالقياس إلي أوديب وإلي أبويه في هذه القصة، وهو صارم بالقياس إلي أبنائه في قصة أخرى هي قصة إنتجون. (حسين ،1980م ، ص20). لكن السؤال هل فقط أراد الكاتب فى القرن الخامس قبل الميلاد عصر الفلسفة والفن والديموقراطية أن يعكس صرامة القضاء؟ أم أن هناك أهداف وأغراض أخرى يريدها الكاتب؟. خاصة إذا عرفنا أن أغلب الكتاب اليونانيين لم يكونوا أمينين للقصة أو الأسطورة، فهم يتدخلون ويغيرون فى الأحداث حسب ما تقتضيه أهدافهم، وسوف نؤكد وندلل على ذلك من خلال مسرحية أوديب نفسها.

القضاء صارم قاس لأنه كتب في غير حكمة بينه للإنسان على لايوس أن يموت مقتولاً بيد أبنه، وكتب على جوكاست أن تقتل نفسها بعد أن تتورط في إثمها ذاك البشع الشنيع، وكتب على أوديب أن يكون قاتلاً لأبيه متزوجاً لأمه مسبباً لموتها، فاقئاً عينيه بيده. ومن البين أن أحداً من هولاء الأبطال لم يكن حاضراً حين كتب القضاء ما كتب، ولم يقترف قبل وجوده إثماً يغري به القضاء ويسلط عليه قسوة الأقدار. فهناك إذن علة خفية لا يدركها الإنسان تدفع القضاء إلي أن يدبر أمر الناس والآلهة كما يشاء. ومن يدري لعل هذه العلة الخفية لا وجود لها ولعل القضاء يمضي كما يريد لا يخضع لقانون ولكنه على كل حال صارم قاس بالقياس إلي الآلهة والناس جميعاً (حسين ، 1980م ، ص20 – 21)

لذلك ذهب طه حسين في إتجاه حرية الإنسان تجاه صرامة القضاء حينما قال:"ومن الآيات على حرية الإنسان أمام القضاء، أنه لا يطمئن إلي العلم بما كتبت الأقدار عليه، وإنما يحاول أن يخلص مما قي عليه من الشر. وليس المهم أن ينجح أو يخفق في هذه المحاولة وإنما المهم أن يحاول. فلايوس وجوكاست يعلمان أن ابنهما سيقتل أباه ويتزوج أمه، فيحاولان التخلص من هذا الشر بقتل الصبي قبل أن ينمو ويقترف هذه الآثام، ولا عليهما بعد ذلك أن يفلت الصبي مما دبرا له من الموت. وأوديب يعلم بما دبر القضاء له، فيفر من قصر الملك في كورنث محاولاً أن يتجنب الإثم، ولا عليه بعد ذلك أن يقتل لايوس، فلو قد عرف أنه أبوه لما قتله، ولا عليه أن يتزوج جوكست فلو قد عرف أنها أمه لما إقترن بها. وهناك آية أخرى على حرية الإنسان أمام القضاء ويصورها لنا سوفكليس في قصة " أوديب في كولونا" وهي أن الإنسان حين يعجز عن رد القضاء لا يري نفسه منهزماً ولا يري نفسه مسؤلاً عما تورط فيه من الإثم. فهو يؤمن بأن التبعة يجب أن تكون نتيجة للحرية وأن يكون حظ الإنسان من

هذه التبعة ملائماً لحظه من الحرية، فأوديب تدفعه الغريزة الإنسانية الأولى كما تدفعه التقاليد الموروثة إلي أن يعاقب نفسه حين يستكشف الإثم المروع الذي تروط فيه، ولكنه بعد شئ من التفكير يستطيع أن يثبت للقضاء وأن يقف من الآلهة موقف المدافع عن نفسه المحتج لها، لأنه لم يرد قتل أبيه، ولم يقتله وهو يعلم أنه أبوه، ولم يرد الزواج من أمه، ولم يتزوج منها وهو يعلم أنها أمه. فإن كان في هذا كله إثم فليس هو المسئول عن هذا الإثم، وإنما يسأل عن القضاء الذي دبره والآلهة الذين ضللوا أوديب حتى تورط فيه على كثرة ما حاول تجنبه والتخلص منه. (حسين ،1980م ، ص20 – 22)

وبهذا الفهم الذي يدل على حرية الإنسان، وتصوير قيمة الحرية رغم الجهل بالأقدار، هو الفهم الصائب، وذلك لأن الإنسان إذا كان مجبر أو مسير في تنفيذ ما يحدده القدر له، فيجب أن لا يحاسب الإنسان على تلك الأفعال، رغم شناعتها، فهو لم يكن يمتلك الإرادة ليفعل أم لا يفعل، وبذلك لا يمكن ان تنسب تلك الأفعال أو تدخل في باب الأخلاق، من جانب الأقدار، لأن الفعل الأخلاقي يكون حينما يتعلق بالحرية والإرادة. ومن هذا الإتجاه ذهب طه حسين إلي تبرئة أوديب حينما قال:" هو إذن برئ أمام نفسه، ولا عليه أن يراه الناس بريئاً وأن يتهموه ويحكموا عليه، على أن أوديب لا يكتفي بذلك وإنما يريد أن يقنع القضاء والآلهة أنفسهم ببراءته، وهو يبلغ ذلك مما يريد، فقد رضي الآلهة عنه آخر الأمر فآووه إلي هذه الضاحية من ضواحي أثينا، وألقوا عليه السكينة، وشاعوا في نفسه الطمأنينة والأمن، وجعلوا جثته مصدر بركة للبلد الذي تدفن فيه. وهم قد عاقبوا مدينة( ثيبا ) فأثاروا فيها الفتنة بين الأخوين الملكين، وحرموها هذه البركة المتصلة بشخص أوديب حين قضوا أن يموت غريباً وأن يدفن في بلد غريب ... إذن فقد إنتهت حرية الإنسان إلي شئ من الفوز. إلا انها لم تستطع أن تجنب صاحبها المحنة ولا أن تنقذه من الشر في هذه الحياة، ولكنها قد صفّت نفسه وطهرت قلبه وأستخلصته من الآثام كما يستخلص المعدن النقي مما يحيط به من الخبث. فليست هذه المحنة إذن إلا تجربة لحرية الإنسان، ووسيلة إلي تصفية نفسه وتنقية جوهره إن استطاع أن يثبت للآلام وينفذ من الخطوب (حسين ، 1980م ، ص23).

لقد ذهبت قراءة طه حسين إلى تحليل المسرحية فى بعدها الأخلاقي عبر **(الحرية)** حرية الإنسان، وهى قراءة معمقة، وهنا يود الباحث أن يضيف إلى **الحرية** موقف أوديب تجاه فعله للشر أو للخير، عن معرفة أم عن جهل، وأن نكشف عن الجوانب الأخلاقية الأخرى.

في البداية عندما نلقي نظرة سريعة لمسرحية ( أوديب ملكاً) نجد أوديب فى كل فعله كان محاولاً أن يتجنب فعل الشر بعد معرفته لفحوى النبوة التى أعطاءه له العراف فى معبد دلفي، ولكن النبوة لا تقول كل شئ، لا تقول له من أبيه الذى سوف يقتله، هل هو الذى تربي فى كنفه أم الذى أبعده وأمر بقتله، وهذا المفهوم يجب أن يتعمق فيه، من هو الأب هل هو الذى ينجب أم الذي يربي.

ذلك من ناحية ومن ناحية أخرى نجد أن الأب أتخذ موقفه تجاه أبنه بأن أمر بقتله، وذلك مضحياً بأبنه فى سبيل أن يظل ملكاً. ألم يكن للأب أن يختار أن يضحي بنفسه مقابل أن يعيش أبنه، وبذلك يتجنب أي أنحراف أو فعل لا يؤدي ألى موت الأبن، فيأتي وينتقم من ابيه. يقع فعل الأب تجاه الأبن فى إثاره لنفسه فى حياته مقابل حياة أبنه. إلا أن الأبن ينجو بفعل القرار الذى إتخذه الراعي الذى كلف بقتله وبتعاطفه تجاه قتل طفل بري.

كل الدارسين يعلمون أن أوديب حاول أن يتجنب النبوة، بالهرب من المدينة التى يعتقد أن أبيه هو من تربي فى كنفه، وذلك جل ما يحويه من معرفة، وذلك ما قاله سقراط بأن الإنسان لا يفعل الشر عن معرفة.

والسؤال هو: هل الأب يستحق القتل لما فعله من أثم تجاه أبنه، وهل الأم جوكاستة تستحق ما حدث لها حينما وافقت زوجها فى قتله لأبنهم؟. فلو كان أوديب يعلم أن الذى قام بتربيته كأبنه ليس هو أبيه الفعلي، هل كان يمكنه من قتل أبيه البيلوجي حينما استفذه؟. أم كان يمكنه أن يري فى كل رجل كهل صورة لأبيه؟.

**تحليل مسرحية أوديب الملك:**

تدور أحداث المسرحية فى زمن أنتشر فيه طاعون أدى إلى موت العشرات من سكان (ثيبا) وقد إستنجد سكان ثيبا بالملك أوديب ليخلصهم من هذا الوباء كما خلصهم من قبل من

الوحش ( الهولة) وعلى أثره إعتلي عرش ثيبا على الرغم من أنه غريب. فهذا ما نجده فى حديث الكاهن أمام قصر الملك أوديب فى بداية المسرحية فهو يقول:

الكاهن: ".... إنك تدرك كما ندرك نحن أن ثيبا، وقد أخذتها الأمواج، لم تعد قادرة على الاحتفاظ براسها فوق الموجة القاتلة. إن الموت يصيبها فى البذور التي تتكون بها الثمار فى تربتها، والموت يصيبها فى قطعان الثيران، وفى النساء، اللواتي لم يعدن ينجبن حيأة. إن إلاهة حاملة مشعل، إلاهة مروعة كل الترويع، ألا وهي " الطاعون" قد إنقضت علينا، وتغلغلت فى مدينتنا، فأفرغت من أهله بيت قادموس، بينما الجحيم الأسود يثرى من نواحنا وزفراتنا ..... نحن نتوسل إليك راكعين عند قدميك. إكتشف لنا معونة، ولا يهم هل يعلمك فى هذا صوت إله، أو واحد من الناس الفانين. إن الناس المحنكين هم أيضاً أوليك اللذين تتوج بالنجاح غالباً نصائحهم. اجل، أنهض بمدينتنا، فأنت أفضل بني الإنسان، نعم، وحذار لنفسك! إن هذا البلد ذكرى حزينة عن حكمك أو أنك بعد أن أنهضته قد تركته ينهار. أنهض بمدينتنا نهضة تستمر أبداً. لقد أتيتنا بالنجاة فى الماضي تحت طالع سعيد: فما كنته، أستمر فى ان تكونه. أما إذا كان مقدراً عليك أن تحكم هذه البلاد كما تحكمها اليوم، أوليس الأفضل أن تكون مأهولة أولى من أن تكون خاوية؟" (سوفكليس ، 1996م، ص99 – 100)

هذا الحديث هو ما يمثل الدافع والأساس الذي تقوم عليه الأحداث فى مسرحية أوديب الملك، إذا ما تعمقنا فيه نجد أنه يمثل المهمة المطلوبة من الملك أوديب أن يقوم بها، أن يقوم بواجبه كملك فى إنقاذ مدينته كما أنقذها من قبل، وإلا سوف يحكم مدينة من الأشباح، وسوف يفني الطاعون سكان المدينة.

ويكون السؤال الرئيسي الذى يدور حول القيمة الرئيسية للمسرحية، هل يستطيع أوديب أن يقوم بهذا الواجب وهل يستطيع أن ينقذ المدينة وبأي طريقة حتى ولو أدى ذلك إلى التضحية بنفسه من أجل إنقاذ مدينته، أو إنقاذ رعاياه، إنقاذ الأطفال والنساء والشيوخ والصبيان من الموت المحدق بهم من كل جانب؟ أم أنه سوف يجبن ولا يستطيع الإيفاء بما وعد به فى إنقاذ المدينة وإنقاذ نفسه كذلك؟

ولكن نجد موقف أوديب فى رده للكاهن كان كما يلي:

أوديب:" يا أولادي المساكين! لقد جئتم إلى محملين بأماني لستُ أجهلها بل أعرفها كل المعرفة. أنا أعلم أنكم جميعاً تعانون المتاعب، لكن أيا ما كانت متاعبكم، فليس من بينكم من يعاني من المتاعب أكثر مني أنا. إن متاعبكم أنتم ليس لها غير موضوع واحد: فلكل واحد منكم متاعبه هو الخاصة، هو وحده. أما أنا فإن قلبي يتبين من أجلنا ثيبا كلها، من أجلكم ومن أجلي أنا، من أجلنا نحن جميعاً. انتم لا توقظون إنساناً غلب عليه النوم. بل على العكس عليكم أن تعلموا أنني ذرفت الكثير من الدموع، وأطلت الحبل مديداً لتفكيري المهموم. والعلاج الوحيد الذي استطعت أن اكتشفه بعد طول التأمل، قد استعملته دون إبطاء. لقد أرسلت ابن منكيا " كريون " إلى فونو عند فوبوس " ابللو" لأسأله ماذا ينبغي علىّ أن أقول أو أفعل من أجل إنقاذ مدينتنا ... يقلقني، ماذا حدث لكريون؟ إن مدة غيابه تجاوزت المدة المعتادة تجاوزاً أكثر مما هو طبيعي. لكن حين يصل، فإنني سأكون مجرماً إذا أنا رفضت العمل بما أعلنه الإله" (سوفكليس ، 1996م، ص101)

الجزء الأخير من الحوار يؤكد مدى جدية أوديب فى السعي للقضاء على الوباء وتخليص المدينة منه، حتى أنه يلتزم أمام الشعب بأنه سوف يعد نفسه مجرماً إذا لم يفعل بما يقوله " أبوللو". وهذا إلتزام أخلاقي ألزم به أوديب نفسه فهل يمكنه أن يعمل على تحقيقه. وهل فى إستطاعته أن يضحي بنفسه إذا قال الإله بأنه هو سبب هذا الوباء؟ وهل يعرف فعلاً أنه هو سبب هذا الوباء؟

نجد فى هذا الحوار أن أوديب يحمل هموم أهل ثيبا جميعاً وأن الوضع الذي حل بها لم يجد له حلاً سوى الاستعانة بالالهة وقد بعث كريون إلى معبد أبللو وما تحدده اللالهة سوف يقوم به بما يحقق له ولهم إنقاذ المدينة من الوباء الذى حل بها وبهم.

ونحن لم نزل فى بداية المسرحية وهى تؤسس إلى الأحداث بصورة واسعة. فنحن نفهم بأن هناك واجب لابد أن يقوم به أوديب تجاه مدينته بحكم أنه هو الملك والحاكم، وغير ذلك فإن المدينة تعده مخلصاً لها من الوباء وذلك بحكم تجربتهم القديمة حينما خلصهم من الوحش الذى كان يهدد المدينة. ولكننا ماذلنا نجهل أسباب هذا الوباء، إذا ما عرف السبب هل يستطيع أوديب أن يعمل على محاربته؟

هذا ما سوف يعطينا إليه الكاتب فى الحوار التالي بين أوديب وكريون:

أوديب: "هاهو ذا الآن على مدى أصواتنا، أيها الأمير، يا صهري العزيز، يا ابن منكيا، بأي جواب من الإله أحضرت إلينا إذن؟

كريون: بجواب سعيد. صدقني ، إن أسواء الأمور، حين تتخذ طريقاً حسناً فإن من الممكن أن تنقلب إلى سعادة.

أوديب: لكن ماهو بالدقة هذا الجواب؟ إن ما تقوله لا يبعث الطمأنينة فى نفسي وإن كان لا يزعجني

كريون: أتريد أن تسمع منى أمامهم؟ أنا مستعد للكلام. أو تفضل أن ندخل؟

أوديب: هيا، تكلم أمامهم. إن مصابهم يثقل على أكثر من الهم الذى يصيبني أنا شخصياً.

كريون: إذن، هاهو ذا الجواب الذى أعطي لى بإسم الإله. إن المولي " فوبوس" يامرنا أمراً صريحاً بان نطهر النجاسة التى فى هذا البلد، وألا ندعها تنمو حتى تصير غير قابلة للعلاج.

أوديب: نعم. لكن كيف نطهر أنفسنا منها؟ وما طبيعة هذا الداء؟

كريون: بطرد الجناة، أو بإرغامهم على أن يدفعوا القتل بالقتل لأن الدم الذي يتكلم عنه هو الذي يحدث الأضطراب فى مدينتنا

أوديب: لكن من هو إذن الإنسان الذي يعلن الوحى عن موته؟

كريون: هذا البلد، أيها الأمير، كان يتولي الحكم فيه لايوس فيما مضي، قبل الوقت الذي توليت أنت الحكم فيه" (سوفكليس ، 1996م ، ص101 – 102)

من هنا تأخذ المسرحية منحى أخر فى معرفة قاتل " لايوس" فنحن هنا نقف على أن الوباء الذي حل بالمدينة سببه هو قتل الملك السابق الذي كان يحكم هذه المدينة، وفى نهاية المشهد يتعهد أوديب تعهد أخر حينما يدعوا أهل المدينة إلى النهوض والتوجه إلى منازلهم فهو يقول فى نهاية حديثه

أوديب:" سأتولي أنا قضية ثيبا وقضية الإله معاً. وليس من أجل أصدقاء بعيدين بل من أجلي أنا سأعمل على أن أطرد هذه النجاسة من ههنا. وأيا من كان القاتل، فمن الممكن أن يريد أن يصيبني بضربة مماثلة لهذا إنني حين أدفع عن لايوس، فإنني إنما أخدم نفسي. فأنهضوا إذن دون إبطاء أيها الأولاد من هذه الدرجات وأحملوا هذه الأغصان المتوسلة، وليجمع إنساناً آخر ههنا شعب مدينة قادموس. وبالنسبة إلى أنا مستعد لعمل كل شئ وإذا أعانني الإله، فلا شك أنني إما أن أنتصر وإما أن أهلك" (سوفكليس ، 1996م ، ص103)

وفى حديث أوديب مع أهل ثيبا حينما يجتمعون أمام القصر ليخاطبهم، يتعهد أمامهم بأنه سوف يقتص من قاتل لايوس، حتى ولو كان أوديب نفسه سوف يسلم نفسه بنفسي ويوقع عليها جميع العقوبات التى جاء على ذكرها، كما تعهد على ان يجعل حياة الجاني، حياة بائسة لا سرور فيها.

أوديب:" .... من منكم يعلم بأي ذراع قتل لايوس، ابن لابداكوس، أنا آمره بأن يكشف عن كل شئ. فإن كان يخشي على نفسه، فليحرر نفسه دون ضجيج، من التهمة التى تثقل كاهله: إنه لن يلقى أية متاعب وسيرحل من ههنا فى أمان تام. وإن كان يعلم أن القاتل شخص غيره أو شخصاً مولوداً فى بلد آخر فلا يعتصمن بالصمت، وسأدفع له ثمن ما يكشف عنه، وأضيف إلى ذلك عرفاني جميله هذا. أما إذا أردتم البقاء صامتين وإذا تهرب واحد منكم، خوفاً منه على آخر من أهله أو على نفسه، فأعلموا ماذا سأفعل فى هذه الحالة. أياً كان الجاني، فإني أمنع الجميع، فى هذا البلد الذي فيه العرش والسلطان، من ان يستقبلوه، أو أن يتكلموا معه، أو أن يعطوه أية نقطة من ماء الشعائر الدينية. وأريد من الجميع أن ينبذوه خارج بيوتهم بوصفه نجاسة فى بلدنا: إن الوحى الجليل فى فوثو قد أفصح لى عن هذا منذ قليل. هكذا أنوى أن أخدم الإله وهذا القتيل. وأجعل الجاني سواء أكان قد ارتكب جريمته وحده دون أن يكشف عن نفسه، أو بالاشتراك مع غيره، سأجعل الجاني يحيا حياة بائسة لاسرور فيها وإذا تصادف أنني استقبلته فى بيتي وأنا عالم بذلك، فإنني أسلم نفسي بنفسي إلى كل العقوبات التى أتيت على ذكرها فى أوامرى بالنسبة إلى الآخرين. كل هذا أدعوكم إلى فعله معى، من أجل أبولون، ومن أجل هذه الأرجل التى تموت وقد حرمت من المحاصيل ونسيتها آلهتها" (سوفكليس ، 1996م ، ص106)

هذا الحوار على الرغم من طوله إلا أنه يوضح معدن أوديب الحقيقي، الشخص الذى يعمل من أجل الآخرين. ويوضح مدى حبه للخير، وفعله له، فهو لا يتواني ولا يتردد فى الإتجاه نحوه.

ثم تذهب المسرحية وتتطور فى الكشف عن قاتل لايوس حتى يكتشف أوديب أنه هو من قتل لايوس وأن لايوس هو أباه الحقيقي وأن زوجته هى أمه، ويكتشف بأنه هو سبب الوباء وأنه هو الذى قتل أباه وتزوج أمه، وهذا ما قالته الآلهة. هل يجبن أوديب فى هذا اللحظة؟ هل يحقق وعوده لأهل المدينة بأنه هو من يقتص من قاتل لايوس أو إنه هو من يخلص المدينة من الوباء والنجاسة التى حلت بها.

ففى هذه اللحظة نجد أوديب قد أوفى بما وعد أهل ثيبا به، بانه سوف يعمل على رفع والوباء، وحينما عرف أن سبب الوباء هو قتل الملك السابق لايوس، وأن الوباء لا يرفع إلا بالإقتصاص من قاتل لايوس، يقدم أوديب نفسه فداءاً للمدينة، وذلك بأن يفقأ عينيه وينفي نفسه من المدينة وذلك بإعتباره هو الرجس الذى كان يدنس المدينة.

كما يمكن أن يشير الباحث إلى أن موقف أوديب الأخلاقي رغم غطرسته وغروره يتمثل في أنه يصر على معرفة الحقيقة حتى ولو هلك في سبيل ذلك. وحينما يتكشف له بأنه هو سبب الوباء وبأنه قاتل ابيه وزوج أمه. وذلك وأضح في مشهد وصول الراعي المسن ويتعرف عليه الرسول، وكذلك رئيس الجوقة. غير أنه يحاول التخلص والتهرب من الإفصاح عن السر، ومن ثم يضغط عليه أوديب ليبوح بالحقيقة المروعة التي تكشف عن سر مولده، يكون بمثابة مفاجأة لأوديب وتحل عليه كالصاعقة فيترنح تحت وطأة ثقلها، ويصبح أكثر الناس شقاء، بعد أن أيقن من أنه التعس قاتل أبيه وزوج أمه التي أنجبته، ويندفع أوديب بفعل الكارثة المزلزلة إلي القصر ليفتك بجوكستي، كي يخفي عاره وإثمه. فتنشد الجوقة أنشودة حزينة تجنح فيها إلي التأمل الفلسفي وتجعل من هذه الأنشودة مرثية لأوديب الذي صار أشقي البشر، ويخرج رسول ليروي على مسامع الجوقة نبأ انتحار الملكة، وفقء الملك أوديب لعينيه، ليعيش في ظلام دامس بقية عمره.

## المبحث الثالث: القيم الأخلاقية في المسرح العربي

### أولاً: القيم الأخلاقية في المسرح العربي.

فن المسرح لم يعرف على نطاق واسع فى العالم القديم سوى لدى الشعب اليوناني، فهو من أحدث النقلة الأولي فى تطور فن المسرح من الطقوس الدينية لفن له قواعد وأصول، وقد إنتشر في جميع العالم حينما سيطرت اليونان على اغلب العالم القديم، ومن ثم بدأ رحلته في الإنتقال والتطور من عصر لعصر ومن قطر إلي قطر، حتى وصل إلينا ونحن ندخل القرن الواحد والعشرين. إلا أن ذلك لا يمنع أن تكون هناك أنماط وأشاكل أخرى للمسرح، إلا أنها لم تتطور داخل نسقها الثقافي والحضاري إلا من خلال التلاقح مع الأشكال الحضارية الإنسانية عبر العصور.

لا يرغب الباحث في إعادة كتابة تاريخ المسرح والجدل الذي دار حوله، لدى المهتمين والباحثين العرب، حول إيجاد مسرح عربي، ولكن يرغب الباحث في إستنطاق الأنساق الفنية المسرحية من خلال نظرة جمالية أخلاقية، وسوف يعتمد الباحث هنا على كتاب المسرح في الوطن العربي الذي صار مرجعاً معتمداً لدى الكثير من الفنانين العرب، ولا يرغب الباحث في تقديم نقد لصدقية أو عدم صديقية المعلومات حول المرجع فذلك موضوع

آخر، إنما يتطلع الباحث لقرأءة تطور الفكر الجمالي المسرحي الأخلاقي من خلال ما تطرحه علي الراعي في كتابه، خاصة الإشارات الأولي للأشكال المسرحية التي مارسها العرب في تاريخهم الوسيط حتى تعرفهم على الشكل الغربي الذي ينتشر الآن في الأقطار العربية.

يورد علي الراعي العديد من الأشكال المسرحية في التاريخ العربي الوسيط والحديث، إلا أنها في غالبها يمكن أن تصنف في جانب المهرجانات والرقص يغلب عليها. بجانب فن خيال الظل والأرجوز، الذي يشير علي الراعي أنه لم يتطور، وأقدم الاشارة في هذا الجانب أوردها الرحالة "كارستين نيبور" عام 1761م، في مصر (الراعي ، 1999م ، ص47).

من خلال الإشارات لم يوجد وصف لأعمال يمكن مناقشتها وإستنطاق غايتها الأخلاقية، وإن كانت تحتوى على جوانب جمالية، وذلك باب يمكن أن يدرس في إيطار إيجاد نظريات جمالية خالصة لمثل تلك الأعمال، وسوف يركز الباحث في الأسطر القادمة على بعض الإشارات التي وصفت وصفاً يمكننا أن نستنطق غاياتها الجمالية الأخلاقية.

لقد أورد علي الراعي في كتابه عدة إشارات لوجود مسرح ذو خصوصية في العالم العربي قبل مارون النقاش في العام 1847م فهو يقول:" إذا رحنا نصر على أن المسرح العربي قد ولد فقط في عام 1847م، يوم أن أخرج مارون النقاش المسرحية العربية الأولي " البخيل" استيحاء من موليير، فلا بد، في الوقت ذاته، أن نلح إلحاحاً شديداً على أن هذا قد كان ميلاداً مؤقتاً للمسرح العربي، مجرد انبثاق إلي الوجود، ومحاكاة لظواهر فنية رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استيراداً إلي بلادهم ( الراعي ،1999م ، ص65).

لقد أورد علي الراعي، شواهد تاريخية لوجود مسرح في العالم العربي الإسلامي في مظاهر فنية مثل خيال الظل، والقرادين، وغيرها. كما في التاريخ الحديث إستشهد بكتابات الرحالة الذين عبروا وعاشوا فترة من حياتهم وسط المجتمعات العربية في مصر، فقد شاهدوا شكل من أشكال المسرح كان يقدم قبل ظهور مارون النقاش بفترة طويلة، ومن خلال ما أورده الراعي عنهم سوف يحاول أن يستنطق الباحث تصوير القيم الأخلاقية في البدايات التي نقلوها لنا الرحالة.

شاهد بلزوني مسرحيتين قدمتهما فرقة شعبية مصرية في حفل أقيم في شبرا عام 1815م، " بدأ الحفل بالموسيقى والرقص، وهي تدور حول رجل يريد أن يؤدي فريضة الحج، فهو يذهب إلي راي إبل ويطلب إليه أن يحصل له على جمل مناسب يركبه إلي مكة. ويقرر الجمال أن يغش الحاج المنتظر، فيحول بينه وبين رؤية صاحب الجمل الذي قرر أن يبعه له. ومن ثم طلب في الجمل مبلغاً أكبر مما طلب صاحبه بينما يعطي صاحب الجمل مبلغاً أقل بكثير مما دفع الشاري ويحتفظ بالفارق لنفسه. ثم يدخل جمل مكون من رجلين تغطيا بالكسوة التقليدية، ويظهرا كما لو كانا جملاً حقيقياً على أهبة الرحيل إلي مكة. ويركب الحاج الجمل فيكتشف أنه ضعيف، قليل الهمة، فيرفض أن يقبله ويطلب أن تعاد إليه نقوه. ويقوم بين الحاج والجمال نزاع، ثم يتصادف أن يدخل صاحب الجمل، فيتبين هو والشاري أن الجمال لم يكتفي بخداع الاثنين، فيما يخص الثمن، بل إنه احتفظ لنفسه بالجمل الأصلي وأعطى الشاري جملاً حقير الشأن. وتنتهي المسرحية بهرب الجمال بعد علقة حامية" (الراعي ،1999م ، ص49 – 50).

من خلال ذلك الوصف يري الباحث أن المسرحية تحمل في داخلها بذرة غرض وغاية أخلاقية، تتعلق بالأمانة والصدق، فالجمال خاين للأمانة والثقة التي وضعها فيه كل من الحاج وبائع الجمل. وتنتهي المسرحية بجلد الراعي، فهي نتاج عادل لما قام به من فعل. ويجب أن يفعل كل شخص ذلك لكل من تخول له نفسه الغش والخداع. ويمكن أن يصنف الباحث تلك المسرحية في باب الوعظ والإرشاد.

وقدم وصفاً آخر لمسرحية أخرى من خلال الوصف فهي غرضها وغايتها الضحك والاستمتاع. وبعد خمسة عشر عاماً يصف لنا سائحاً آخر عرضاً مسرحياً لفرقة المحبظين يدعى "لين". فقد قدم "لين" وصفاً إلي حفلاً قد شاهده في عام 1830م قدمه المحبظين أقامها محمد علي لمناسبة ختان واحد من أنجاله. تدور المسرحية التي شاهدها حول فلاح فقير اسمه عوض، تقول السجلات إن عليه ألف قرش لجباة الضرائب لم يدفع منها سوى خمسة فقط. ويسأل شيخ البلد الفلاح عوض: لماذا لم يدفع ما عليه؟ فيقول: إنه معدم لا يملك ما يدفعه. وإذ ذاك يأمر شيخ البلد بطرحه أرضاً وجلده عشرين جلدة ثم يساق إلي السجن. وتزوره زوجته في السجن، فيطلب إليها أن تأخذ بيضاً وقليلاً من "الكشك والشعرية" وتعطيها للكاتب القبطي

المعلم حنا، وتطلب إليه أن يعمل على إخراج الفلاح من السجن. وتأخذ الزوجة هذه الطلبات في ثلاثة اسبتة وتمضي تسأل عن بيت المعلم حنا، فيقال لها: هذا هو جالس أمام البيت، وإذ ذاك ترجو الزوجة المعلم أن يقبل منها هداياها وأن يخرج لها زوجها. يقبل الكاتب الهدايا، ويطلب إلي الزوجة أن تحصل على عشرين أو لاثين قرشاً وتعطيها لشيخ البلد، وتعطي الزوجة شيخ البلد القروش وهي تقول صراحة أقبل مني هذه الرشوة، وأخرج لي زوجي، ويقبل شيخ البلد الرشوة وينصحها بأن تتوجه إلي بيت الناظر. وتتكحل الزوجة، وتحني يدها وقدميها، وتتوجه لبيت الناظر وترجوه في إلحاح أن يطلق سراح زوجها، وتبتسم له وهي تستعرض جمالها أمامه وتوضح أنها ستقدم له من نفسها ما يكافئ خدماته، ويقبل الناظر العرض الشهي، وينحاز للزوج ويعمل على تحريره من السجن" (الراعي ،1999م ، ص51).

من هذا الوصف نجد أن هناك شكل فني مسرحي يحمل داخله شكل من أشكال الأخلاق، فالمسرحية تعرض لنا مدى الفساد الأخلاقي لدى الشخصيات العامة، التي تمثل رجال الدولة، فهي تقبل الرشوة، والهدايا والإغراءات الجنسية، مقابل هدم قيمة العدل، والأمانة التي يجب أن يتحلى بها رجال الدولة. وهي مسرحية تفضح الأساليب والسلوكيات، لكنها لم تقدم لنا مواقف مناهضة لما يحدث، فعوض وزوجته ليس لهم حيلة غير الرضوخ للأمر الواقع. وبذلك يمكن أن يصنف الباحث العمل في باب النقد والعرض لما يحدث، وكذلك تقع في خانة الوعظ والإرشاد. لذا يخرج الباحث بان العروض المسرحية في ذلك الزمان تقع في باب الوعظ والإرشاد، والنقد الإجتماعي.

لم يعرف العرب والمسلمون فن المسرح بشكله الغربي الأرسطي فى تاريخهم القديم حتى القرن الثامن عشر 1848م، على الرغم من معرفة العرب والمسلمين وإتصالهم بمنتجات الفكر اليوناني القديم متمثلاً فى أرسطو وأفلاطون غيره من الفلاسفة اليونايين، فقد تم ترجمة الفلسفة اليونانية إلى اللغة العربية فى ظل الدولة العباسية، ونجدهم قد ترجموا فيما ترجموا كتاب أرسطو فى فن الشعر، إلا إنهم لم يتعاملوا معه إلا فى إطار فهمهم للشعر وأغراضه، من مدح وذم، وفخر وغزل ورثاء. وبرغم وجود مظاهر مسرحية في جوانب حياتهم الثقافية.

عرف العرب المسرح فى شكله الحديث فى منتصف القرن التاسع عشر، عندما أقام مارون النقاش مسرحه الخاص بجوار بيته فى عام 1848م، حينما ترجم وعرب مسرحية البخيل لموليير. وهي مسرحية تصور القيم الأخلاقية بشكل كوميدي، فالبخل قيمة أخلاقية سالبة، تقع ضمن قيمة الجبن، فالبخيل شخص جبان، ولا يمتلك الشجاعة لفعل الخير. وأغلب المسرح العالمي الذي ترجم وعرب، كان ذو قيم أخلاقية رفيعة. وهذه الترجمة هي التي شكلت المسرح العربي الحديث، فقد أخذ العرب يكتبون المسرح على النسق الغربي، بكل تفاصيله ومحمولاته الفكرية والجمالية. فقد كتب مارون النقاش مسرحيات أخرى مثل مسرحية " أبو الحسن المغفل" أو " هارون الرشيد" عام 1949م،

بعد مارون النقاش أخذ المسرح العربي منحى الشكل الأرسطي الغربي، شكلاً، ولكن مضموناً إتجه ناحية التراث، فقد جاء الرائد الثالث يعقوب صنوع في نهاية القرن التاسع عشر حينما شاهد أعمال بعض الفرق الاروبية الزائرة في عام 1870م، ويكون فرقته الخاصة. وفي ذلك يقول علي الراعي:" ثم يمضي صنوع من بعد يصنع المسرحيات ويدرب عليها الممثلين، ويقوم بإخراجها وإدارتها على المسرح، حتى وصل عددها اثنين وثلاثين، أغلبها تصوير للواقع الإجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامه، وانتقاد لبعض مظاهر التخلف والظلم الإجتماعي في تلك الأيام، وفي هذه المسرحيات يسير الأثر الأوربي ولأثر الشعبي جنباً إلي جنب داخل القالب الغربي، وإن كانت الحياة العملية التي عاشها صنوع قد جعلته أكثر قرباً من الناس العاديين وأقدر على ملاحظاتهم وهم يضطربون في حياتهم اليومية" ( الراعي ،1999م ، ص68).

لقد أخذ المسرح العربي شكله الغربي الكامل مع بداية القرن العشرين، وتوالت ظهور المسرحيات الإجتماعية، فجاء جورج أبيض فى عام 1910م حينما عاد من فرنسا بعد دراسة أصول المسرح، فألفت له مسرحيات إجتماعية وعربت له مسرحيات شكسبير مثل " تاجر البندقية وعطيل" وغيرهما.

ومع ظهور ابراهيم رمزي تخلص المسرح المصري (العربي) من كل أثر لاقتباس أو تمصير أو أي اعتماد آخر على النصوص المسرحية الغربية ، فكتب عدداً من المسرحيات

التاريخية والإجتماعية والغنائية أهمها: الحاكم بأمر الله (حوالي 1914م) وأبطال المنصورة (1915م) وبنت الإخشيد (1916م)، والبدوية (1918م)، وإسماعيل الفاتح (1937م)، وبشاور بن مجيد (1938م)، كل هذا في اللون التاريخي (الراعي ،1999م ، ص71).

من خلال تلك الأعمال التاريخية وإمتلاك القالب الغربي لدى المسرحين العرب، صاغوا مسرحيات، تحمل غايات جمالية أخلاقية، بوعي منهم أو بغير وعي، في الجوانب الإجتماعية أم في الجوانب السياسية والتاريخية. فمثلاً مسرحية صرخة طفل (1923م) كمسرحية إجتماعية تتناول مشكلة الزواج في مصر أواخر العشرينيات، تحكي عن محام شاب ناجح: علي بك، متزوج من إمرأة جميلة في شرخ الشباب: زهيرة هانم. وبرغم أن زواجهما قد اتصل خمسة أعوام، فإن زهيرة لم تنجب، مما يجعلها عصبية متوترة، تنهال باللوم على زوجها لأنه يهملها وينصرف إلي عمله، بينما يفلسف هو الأوضاع ويقول:" إن برود العاطفة بين الأزواج بعد اتصال الزواج أمر طبيعي، وأن وضع زهيرة القلق هذا ما كان ليستمر لو أنها كانت تنجب. وتنكر زهيرة أن يكون هذا هو السبب، وتروح تقضي وقت فراغها الطويل في إلقاء شباكها على " خليل" الطبيب الشاب، الحديث التخرج من جامعات بريطانية. فهي تريد أن تجره لغرامها على أن تسعى من بعد الطلاق من زوجها، وتتزوج الطبيب. ويوافق "خليل" على هذا المشروع، رغم أنه قد صرح بحبه لأخت " زهيرة" المسماة "عطية"، وهي نقيض أختها في كل شيء. بل لقد أمعن خليل في الطريق فذكر رغبته في الزواج من "عطية" لأهلها. وتولت "عطية" نقل هذا النبأ السار لأختها "زهيرة"، وبالطبع تثور "زهيرة" وتحاول بشتى الوسائل أن تقف حائلاً دون الزواج، ولكن جهود "بشير آغا" الحبشي الخصي الذي علم أجيالاً من بنات الأسرة القراءة والكتابة والدين والتهذيب، تنجح في تحقيق زواج خليل من عطية. وتقبع "زهيرة" في بيتها حسرة، لا تسمع إلا صرخة الطفل – أي صرخة الطفل الكائن في أحشائها، والذي لم تستطع أن تنجبه (الراعي ،1999م ، ص71).

إن الملخص الذي أورده علي الراعي أعلاه يوضح أن المسرحية تحمل أبعاداً أخلاقية ذات عمق، فالشخصيات لها سلوكيات ومواقف من الأحداث التي تجري، داخل البناء الدرامي، ويمكن أن نعتبر ذلك نوأة لتطور المسرحية العربية، في تناولها القيم الأخلاقية، بطريقة جمالية ممتعة بعيداً عن الوعظ والإرشاد.

إستمر المسرح العربي في التطور والتجويد عاماً بعد عام، وعلى الرغم من أن المسرح العربي لم يقم على نظرية جمالية خاصة به، فقد أخذ من الغرب الشكل الأرسطي والنظريات الجمالية داخل الإطار المدرسي والمذهبي، وأخذ من الواقع والتاريخ والتراث العربي الإسلامي الموضوعات. وحينما سعي العرب لإقامة مسرح عربي، لم يخرجوا من عباءته الغربية الجمالية، ففى بحثهم عن مسرح عربي، حاولوا ذلك فى بحثهم فى التراث عن القصص والحكايات، ولكنهم لهم يسعوا لبناء نظرية جمالية خاصة بالمسرح العربي، وكذلك لم تسعى معاهد الفنون فى تدريس نظريات نقدية من التراث، حتى يتم التعرف عليها وتطويرها، وإنما إتجهوا إلى التراث فى شقه الأدبي ونسوا أو تناسوا شقه النظري

**ثانياً: تطبيق على نموذج من المسرح العربي الحديث:**

في الأسطر التالية يحاول الباحث أن يتناول نموذج من الكتاب العرب لهم إسهام ومكانة في الحركة المسرحية العربية، وهو صلاح عبد الصبور. فقد قدم أعمال مسرحية ذات أبعاد جمالية أخلاقية، ترتقي لتكون نماذج تدرس لمعرفة عمق المواضيع الأخلاقية التي إهتم لها الكتاب العرب، في تناولهم المسرحي. وسوف يقتصر الباحث الدراسة على مسرحية الحلاج (1964م).

**مسرحية مأساة الحلاج:**

تناول معظم النقاد والمخرجين مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور التى نشرت فى العام 1966م فى إطار المسرح السياسي، وفى العلاقة بين السلطة المتحالفة مع الدين والمعارضة، وهي تعبر عن أزمة فكر وأزمة أمة. أما عمقها الفكري والفلسفي فيتجلي فى أزمة الحرية، وأزمة الأخلاق، فالسياسة لا تقوم إلا على الحرية والأخلاق، فإذا إنعدمت الحرية والأخلاق، إتخذت السايسة مساراً لا أخلاقي، أو تذهب في الجوانب السلبية من

الأخلاق. لذا سوف يحلل الباحث مسرحية **مأسأة الحاج** لمعرفة القيم الأخلاقية التي تم تصويرها، في المسرح العربي من خلال مسرحية مأسأة الحلاج.

فالفعل الذي سعى إليه **الحلاج** هو أن يؤكد على مفهوم الإنسان الكامل في التراث إسلامي، فهو يؤمن بوجود ( الإنسان الكامل) الإنسان الذي يحقق صورة الله في الأرض، وذلك ما نطقت به أقوال أغلب الفلاسفة والمتكلين المسلمين، أن تكون أفعال الإنسان تشبه أفعال الله كلها خير للإنسان، وذلك ما قال به القرطبي أن الجمال هو في ثلاثة صور– صورة خارجية جميلة – والعاطفة – الأفعال – وجمال الأفعال هي تتمثل في الأفعال التى تكون ملائمة لمصالح الخلق – الناس – تجلب المنافع وتصرف الشر عنهم.

**فكرة المسرحية:**

تتناول المسرحية شحصية المنصور بن حسين الحلاج، الصوفي الذي عاش في القرن الثالث للهجرة، والذي قدم روحه فداءاً للتغير، فالمسرحية لا تعتبر تاريخية بقدر إنها وظفت التاريخ لخدمة الحاضر، فليس من الضوري أن يكون الحلاج قتل حقاً في التاريخ لأنه دافع عن حقوق المساكين والفقراء، كما صوره صلاح عبد الصبور، فقد إتهم الحلاج بالكفر والزندقة في التاريخ إلا أن صلاح عبد الصبور أضاف إلي التهمة تهمة أخرى وهي إفساد أمر العامة. فالصراع في المسرحية يدور بين الحق والعدل، وبين الباطل والظلم، فالحكام يمثلون جانب الباطل والظلم، الإ أن هناك من يحسبون على الدولة والنظام لهم ضمائر حية مثل القاضي (ابن سريج) الذي يقف مع الحق ويريد أن يقيم العدل. أما عامة الناس فيمثلون الواقع المرير والسلبية في مواجهة الظلم والباطل. وهي ذات أبعاد سياسية إذ تدرس العلاقة بين السلطة المتحالفة مع الدين والمعارضة كما تطرقت لمحنة العقل. ويوظف صلاح عبد الصبور شخصية الحلاج نصيراً للحق والعدل، لذا نجده يقدم نفسه فداءً من أجل التغيير السياسي والإقتصادي والإجتماعي. والمسرحية تبدأ بموت الحلاج وصلبه على جزع شجرة في ساحة عامة ببغداد.

**تصوير القيم الأخلاقية في المسرحية الحلاج:**

يمكن القول بأن القيم الأخلاقية فى مسرحية مأساة الحلاج تتمثل فى مواقف الحلاج فى محاربتة للفساد، الذي يرى أن مصدره الحكام وولأة الأمر، وسعيه لإقامة دولة العدل، دولة الله. فمن خلال المسرحية نجد صلاح عبد الصبور بنا شخصية الحلاج الصوفى المدافع عن حقوق الفقراء والمساكين، وعن إقامة دولة العدل، حتى أنه ضحى بروحه ليكون فداءً لطلب الحق، وفى الثورة عن الباطل.

فالمسرحية تبدأ بموت الحلاج وصلبه على جزع شجرة في ساحة عامة ببغداد، وقد عنونه بالكلمة: تدور أحداثه حول الموت وكأنما يصور موت الحق في حياة البشر خاصة العالم العربي والاسلامي، وهو موت بالكلمات، والموت هنا يصير لغزاً يحتاج لحل، من الشيخ المصلوب؟ ولماذا صلب؟ لذا يسأل الواعظ والتاجر والفلاح، وهي ثلاثة شخصيات تمثل ثلاثة أركان من أركان الدولة، الواعظ يمثل غياب الوعي الديني، والتاجر يمثل غياب الجانب الاقتصادي، والفلاح يمثل عامة الناس المغلوبين على أمرهم. لذا يدور الحوار بينهم كالأتي:

**التاجر:** أنظر ... ماذا وضعوا في سكتنا

**الفلاح:** شيخ مصلوب

**الواعظ:** يبدو كالغارق في النوم .. أو غلبته الأيام على أمره.

**التاجر:** فحنا الجذع المجهود، وحدق في التراب

**الواعظ:** ليفتش في موطيء قدميه عن قبر ... أجعلها في الجمعة القادمة موعظتي في مسجد المنصور .... فلنسأل هذا الجمع ... يا قوم .... من هذا الشيخ المصلوب؟

**مقدم المجموعة :** أحد الفقراء

**الواعظ :** هل تعرف من قتله؟

(عبد الصبور، 1996م ، ص8)

هذا المشهد يصور بعدد الشخصيات الثلاثة عن واقع الأحداث التي تدور في البلاد، فهذا الحدث لم يكن في الخفاء، بل كان الصراع في العلن، وقد أخذ زمناً طويلاً حتى تم صلب الشيخ. وهذا ما توضحه المسرحية في جميع مشاهدها. فهذه الشخصيات تمثل غياب تلك المجالات التي تمثلها الشخصيات الثلاثة، وهو غياب أخلاقي في مضمونه ومحتواه. فهي بعيدة

عن قيامها بواجبها تجاه المجتمع بصورة سليمة، فهي تفكر في نفسها ووضعها الإجتماعي والإقتصادي. لذا فهي لا تعرف ما يدور من حولها. وتسأل عمن قتل الشيخ المصلوب:

**الواعظ:** هل تعرف من قتله؟

**المجموعة:** نحن القتلة

**الواعظ:** لكنكمو فقراء مثله

**المجموعة:** هذا يبدو من هيئتنا

(عبد الصبور، 1996م ، ص8)

لكن هل فعلاً أنهم من قتلوه أم أن هناك من قتله، فهم فقراء لا سلطة لهم ولا قدرة على فعل ذلك، وإلا أين النظام؟ وأين الشرطة؟ والقضاء؟. هل ذلك يعني أن القتل هو فعل عادي؟ لذلك تسألت التاجر عن كيف قتلوه:

**التاجر:** أبأيديكم ...؟

**المجموعة:** بل بالكلمات

**التاجر:** " ضاحكاً، وناظراً إلي زميله" قتلوه بالكلمات .... ها .. ها .. ها

**مقدم المجموعة:** أقتناه حقاً بالكلمات ...؟

لا ندري، واليكم ما كان

**المجموعة:** صفونا .. صفاً .. صفاً

الأجهر صوتاً والأطول وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتواني وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلا منا ديناراً من ذهب قاني براقاً لم تلمسه كف من قبل

قالوا: صيحوا .. زنديق كافر صحنا زنديق .. كافر

قالوا: صيحوا فليقتل انا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل انا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا: امضوا فمضينا

الأجهر صوتاً في الصف الأول ذو الصوت الخافت والمتواني يمضي في الصف الثاني

(عبد الصبور، 1996م ، ص9 – 10)

هكذا قتلوه، هكذا حملوا العامة دمه. ولكن هل فعلاً الشيخ المصلوب زنديق كافر؟ أم أن القتلة إستخدموا الدين، ليحققوا مآربهم؟ ذلك ما يعكسه لنا مشهد الحلاج والشبلي في منزل الحلاج، حينما يدور الحديث بينهما، ليوضح موقف الحلاج عن ما يدور من حوله.

الشبلي: ... يا حلاج، أسمع قولي ... لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا الدنيا .. أسرعنا لله الخطو العجلان، فلما أضنانا الشوق الظمآن .. طرنا بجناحين .. ولمسنا أهداب النور ..... هل تدري

الحلاج: لكن .. يا أخلص أصحابي ، نبئنى... كيف أميت النور بعيني ....

الشبلي: لا بل حدقت الي الشمس ... وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن .. لذا، فأنا أرخي أجفاني في قلبي وأحدق فيه، فأسعد .....

الحلاج: هل تدري يا شيخي الطيب لم نور ربي قلبك؟

الشبلي: هذا حالي يا حلاج ... لن تحسدني ومعاذ أخوتنا أن يخطر في بالك ....

الحلاج: لا أني أشرح لك ... لم يختار الرحمن شخوصاً من خلقه ليفرق فيهم أقباساً من نوره .. هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل ويفيضوا نور الله على فقراء القلب .. وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة .. لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء

الشبلي: لا ، يا حلاج .. أني أخشي أن أهبط للناس .. قد أبسط أجفاني فوق الدنيا ... فأرى ، يسراها، أتمنى النعمي واليسرى، وأرى عسراها، أوقي العسرى .. ويموت النور بقلبي.

الحلاج: هبنا جانبنا الدنيا ... ما نصنع عندئذ بالشر؟

الشبلي: الشر ... ماذا تعني الفقراء؟

الحلاج: فقر الفقراء... جوع الجوعي ...

(عبد الصبور، 1996م ، ص18 – 22)

بذلك الحوار يتضح لنا أن الحلاج لا ينظر إلي نفسه فحسب، بل ينظر إلي جميع الناس، يريد لهم الفلاح في الدنيا، وكذلك الفلاح في الآخرة، وهذا يشير إلي كمال الأخلاق

لدى الحلاج، ويعمل على أفاضتها على الآخرين، وذلك لا ينقص من كماله شيء، كما يفيض الله بنوره على أهل النعمة، فلا ينقص ذلك من نوره شيء.

لكن مَن مِن الناس يخرج ليحارب الظلم هل هم الجوعي والمرضي والفقراء أم من بيدهم الحكمة، أهل الحق. لذلك قرر الحلاج أن يكون هو من يحارب الظلم ليس من أجل مكاسب شخصية أو حظوة لدى السلطان بل ليقيم دولة العدل في أرض الله، حتى ولو أدى ذلك بحياته. فذلك هو قمة الأخلاق التى يسعى الإنسان أن يجعلها معياراً للحق والباطل وللخير والشر، أن تطلب الخير لكل الناس، وذلك هو ما يشبه قانون الأخلاق التي قال بها (كانط).

**الحلاج:** .... فى أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها

أحياناً أقرأ فيها " ها أنت تراني لكن تخشي أن تبصرني لعن الديان نفاقك"

أحياناً أقرأ فيها " فى عينك يذوي اشفاق، تخشى أن يفضح زهوك ليسامحك الرحمن"

قد تدمع عيني عندئذ، قد أتألم أما ما يملأ قلبي خوفاً، يضنى روحى فزعاً وندامة

فهى العين المرخأة الهدب .. فوق استفهام جارح " أين الله" ...؟

والمسجونون المضفودون يسوقهمو شرطى مذهوب اللب

قد أشرع فى يده سوطاً لا يعرف من فى راحته قد وضعه من فوق ظهور المسجونين

الصرعي قد رفعه ورجال ونساء قد فقدوا الحرية

تخذتهم أرباب من دون الله عبيداً سخرياً

يا شبلي .... الشر استولي فى ملكوت الله ... حدثني .. كيف أغض العين عن الدنيا الا أن يظلم قلبي.

**الشبلي:** مهلاً .. مهلاً ... بل أنت الآن على حافة أن يظلم قلبك

**الحلاج:** لا ، بل اني أتنور من رأسي حتى قدمي

**الشبلي :** صمتاً، واليك جوابك كى ترتد إلى نفسك ... هل تسألني من صنع الفقر؟ من ألقي فى عين الفقراء؟ كلمات تفزع من معناها .. واليك جواب سؤالك.

الظلم ...

هل تسألني من ذا صنع الاستعباد؟

الظلم ...

لكني ألقي فى وجهك بسؤالك

قل: من صنع الموت؟

قل: من صنع العلة والداء؟

قل من سمل العميان؟

من مد أصابعه فى آذان الصم؟

من شد لسان البكم؟

من سود وجه السود؟

من صفر وجه الصفر؟

من ألقانا فى هذى الدنيا مأسورين لنغص بمشربنا، ونشاك بمطعمنا .. نتنفس أبشع رائحة مصاعدة من رجع حلوق الموتي.

الموتي الأحياء المقتولين القتلة .. الكذابين الخوانين ، لصوص الأطفال ومنتهكي الحرمات، وتجار الدم .... من ألقانا بعد الصفو النوراني الطافح

الحلاج: لا .. لا .. لا أجرؤ .. تريد تقول .. لا .. لا .. لا تملأ نفسي شكا يا شبلي

**الشبلي:** بل إني أملأها علماً ويقينا .. يا حلاج .. الشر قديم في الكون .. الشر أريد بمن في الكون .. كي يعرف ربي من ينجو ممن يتردى .. وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه فإذا صادفت الدرب فسر فيه واجعله سراً، لا تفضح سرك.

**الحلاج:** يا شبلي .. دعني أتأمل فيما قد قلت الآن .. ها أنت تزلزلني في داري .. والسوق يزلزلني أن أترك داري .. كلماتك تجذبني يمنه .. وعيوني تجذبني يسره ...

(عبد الصبور، 1996م ، ص22 – 26)

يبين هذا الحوار إتجاهين في الفكر الديني والسياسي، فكر يتعالي عن الواقع ويتعامل معه بأنه قدر من أقدار الله، وفكر يرى بأن ذلك ليس من صنع الله بل من صنع البشر. تتمثل أزمة الحرية فى التاريخ الإسلامي منذ تحول نظام الحكم من **خلافة راشدة** إلي **ملك عضود،** وظهرت التيارات والمدارس الفكرية في التاريخ الإسلامي، وظهور عقيدة ( الجبر والتخيير)، وطرح سؤال هل الإنسان (مسير أم مخير)؟ وهذه الأزمة كان لها تأثير كبير على جميع مجالات الحياة اليومية السياسية والإقتصادية والفكرية والدينية. لذا يمثل الحلاج الموقف

الداعي إلي التغيير وإلي الحرية، بينما يمثل الشبلي الموقف السلبي وإلي القدرية. فالحوار يتصاعد بينهما في هذا الاتجاه، ويوضح وجهة نظر الحلاج.

وعندما يحذر الحلاج من جانب أتباعه ومحبيه، أن السلطة تضمر له شراً، وينصحونه بالهروب، وذلك عندما يدخل ابراهيم بن فاتك منزعجاً مسرعاً:

**الحلاج:** ماذا تطوى في قلبك حتى فاض على سيماك .. هديء من روعك ، فالدنيا عند الشبلي في خير ما دمنا في خير

**ابراهيم:** ما أصبحنا في خير بعد الآن .. قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سريج .. نبأني أن ولاة الأمر يظنون بك السوء ...

**الحلاج:** بي يا ابراهيم؟

**ابراهيم :** ويقولون هذا رجل يلغو في أمر الحكام ويؤلب أحقاد العامة .. ورجائي أن أنبيك رجاءه بالحيطة والكتمان

**الحلاج:** ماذا نقموا مني؟ أترى نقموا مني أني أتحدث في خلصائي وأقول لهم ان الوالي قلب الأمة .. هل تصلح الإ بصلاحه .ز فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة في أكواب العدل؟

أترى نقموا مني تدبيري رأيي في أمر الناس إذ أشهدهم يمشون إلي الموت .. لكن توجههم للموت يباعدهم عن رب الموت

**ابراهيم :** زعموا أن قد أرسلت رسائل سرية لأبي بكر الماذرائي، والطولوني، ولمحمد القنائي .. وسواهم ممن يطمح للسلطة

**الحلاج:** هم بعض وجوه الأمة .. وهمو أيضاً خلصائي، أحبابي .. وعدوني أن ملكوا الأمر أن تحلو سيرتهم ويعفوا عن سقط الفعل .. أن يعطوا الناس حقوق الناس على الحكام .. فنجاوبهم بحقوق الحكام على الناس .. هم زهرة آمالي في هذا العالم يا ابراهيم

(عبد الصبور، 1996م ، ص27 – 29)

ويعترض الشبلي على ذلك، فهو يرى أن الصوفي لا صديق له سوى نجوى الليل وبكاء الخوف من الدنيا، وأناشيد الوجد المشبوب وآهات الذل، وفتوح المحبوب بنور الوصل،

لذلك يجب أن يلزم أهل الخرقة، خرقتهم، ولا يتواصل مع أبناء الفاقة ممن قنعوا باليأس عن الآمال. وكيف يضمن أن يحفظ وجوه الأمة وعدودهم، فيدور الحوار حول ذلك كما يلي:

**الشبلي:** قل لي .. يا حلاج ... أوثقت بأن وجوه الأمة ممن تعرف أن ولوا ظلوا أهل مودة؟

**الحلاج:** لا يعنيني أن يرعوا ودي أو ينسوه .. يعنينيأن يرعوا كلماتي.

**الشبلي:** بل ما يدريك بأنهمو أن ولوا تسكرهم خمر السلطة وبأنهمو ما التفوا حولك .. إلا لكراهتهم من دبر لك

**الحلاج:** قد خبت إذن، لكن كلماتي ما خابت .. فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع .. تنحدر منها كلماتي فيالقلب .. وقلوب تصنع من ألفاظي قدره وتشد بها عصب الأذرع .. ومواكب تمشي نحو النور .. لا ترجع إلا أن تسقي بلعاب الشمس .. روح الإنسان المقهور الموجع.

(عبد الصبور، 1996م ، ص30)

هذا الحوار يوضح لنا رؤية الحلاج المتكاملة، ففي عمله قدر يخيب، لكن كلماته لان تخيب، لذلك لا عذر له في أن يتخلي عن الفقراء والجوعى .. عليه أن يستمر في رسالته التنويرة، حتى منتهاها، وهو يدري بان نهايتها الموت، لكن لا تراجع، تلك هي أخلاق البطولة، أخلاق الإنسان الكامل.

ومن ناحية أخرى تصور مسرحية الحلاج، فساد الحكام والقضاء، عنوان العدل، من خلال مشهد المحاكمة، فالقاضي عمر المكي، لا يتواني في تنفيذ كل ما تأمر به السلطة الحاكمة، وكذلك ابن سليمان، لكن به بعض التردد، فهو يريد أن ينفذ للسلطة ما تريد، لكنه لا يريد أن يحمل وزره. أما ابن سريج فهو نموذج القاضي العادل، الذي يسعى إلي إقامة العدل. والمشهد بكل تفاصيله يكعس ذلك بكل وضوح، لذا نستعرض هنا ما يصور الأخلاق السلبية التى تمارس.

**أبو عمر:** بسم الله الهادي للحق .. وعليه توكنا .. ندعوه أن يهدينا للعدل ويوفقنا أن ننهض بأمتنا .. يا حاجب .. لم لم يأتو بالرجل المفسد حتى الآن؟

**الحاجب:** الشرطة يأتون به من باب خراسان وهم يتلمسون الطرق الخالية من العامة حتى يتوقوا أهل الفتنة ..

**أبو عمر:** الفتنة ! ألأن عدوا لله وللسلطان يؤدب .. يتجمع أوباش الناس على الطرقات؟

حقاً ما أصغر أحلام العامة

.... أنظر ، هل جاءوا بالرجل المفسد؟

**ابن سريج:** أأبا عمر، قل لي ، ناشدت ضميرك .. أفلا يعني وصفك للحلاج .. بالمفسد، وعدو الله .. قبل النظر المتروى في مسألته أن قد صد الحكم .. ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا؟

**أبو عمر:** هل تسخر يا ابن سريج؟ هذا رجل دفع السلطان به في أيدينا موسوماً بالعصيان .. وعلينا أن نتخير للمعصية جزاء عدلا .. فإذا كانت تستوجب تعذيره ..

**ابن سليمان:** عذرناه

**أبو عمر:** وإذا كانت تستوجب تخليده في محبس باب خراسان

**ابن سليمان:** خلدناه

**أبو عمر:** وإذا كانت تستوجب أن يهلك

**ابن سليمان:** أهلكناه

**أبو عمر:** لا .. ليس بأيدينا، إذ نحن قضاة لا جلادون .. ما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع والسياف يشد الحبل

(عبد الصبور، 1996م ، ص85 – 88)

يمثل الحوار أعلاه كيف يقتل العدل من أهل العدل، وبذلك يصير القضاة تحت السلطة التنفيذية بدل أن تكون أعلى منها، وليس مهمتها البحث عن الحكم الشرعي أو القانوني في التهم الموجهة للمتهم، بل أن يتحققوا من التهمة، فلو ثبتت يحكام وفقاً للشرع والقانون. أما أن يكون القضاء آلية لتحقيق رغبات الحكام، والتصفيات السياسية، يسود الظلم والظلمة، ويموت العدل بين الناس، ويمارس الفساد في كل مكان. لذلك يجابه الحلاج القضاء، وينفي التهم الموجهة إليه ويوضح للقضاة وجهة نظره، ومن خلال الحوار

**أبو عمر:** يا حلاج .. اتدري لم جئت هنا؟

**الحلاج:** ليتم الله مشيئته ياسيد

**أبو عمر:** هذا حق .. والله تبارك وتعالي .. قد ثبت فيكف خليفتنا الصالح – أبقاه الله – ميزان العدل وسيفه

**الحلاج:** لا يجتمعان بكف واحدة يا سيد

**أبو عمر:** هذا ضرب من فتان القول لا يدركه أمثالك من أهل الفتنة ..... مولانا لا يدفع عبداً ممن ولى فيهم للسياف إلا أن أحصى ما فرط من أمره في ميزان الإنصاف .. مولانا يدري من زمن أنك تبغى في الأرض فساداً .. تلقى بذرة الفتنة في أفئدة العامة وعقول الدهماء .. تتستر خلف الذقن الشبهاء أو أثواب المجذوبيين الفقراء .. والأقوال الغامضة المشتبهات القصد ..إذ تسبكها وتقفيها كهذا الشعراء .. قل لي .. ماذا تبغي بهذائك؟ هل تبغى أن يضع المسلم .. في عنق المسلم سيف الحقد؟

**الحلاج:** لا .. يا سيد .. بل أبغى لو مد المسلم للمسلم كف الرحمة والود

**أبو عمر:** ولهذا تعرض للحكام من أهل الرأى وأصحاب النعمة .. ماذا تبغى؟ أن يختل الناموس ويصبح أمر العامة أعلى من أمر الخاصة .. أن يحكم فينا الحمقى والجهلة .. أن يعطى الأمر لمن ليس بأهل له .... يا حلاج .. الجرم الثابت لا ينفيه أن تتباله وتتمتم

(عبد الصبور، 1996م ، ص92 – 95)

مثل هؤلاء القضاة هم من يقتلوا العدل بين الناس، فليس لهم من يحميهم من جور الحاكم، إذا غاب القاضي العادل، أمثال ابن سريج، فهو يخالف أصحابه فيما يذهبون إليه ويعلي من أمر العدل في الحوار التالي:

**أبو عمر:** هل تخشى أن تحمل دم هذا المفسد؟

**ابن سليمان:** لا أخشى أن يلزم دمه عنقي باسم الشرع .. لكني لا أرضى أن يلزمني باسم السلطة .. فأنا لم أشهده يبغى افساداً في الأرض

**أبو عمر:** الشرطة قد شهدته

**ابن سليمان:** لكني لم أتحقق من قول الشرطة ..

**أبو عمر:** يا ابن سليمان .. لسنا أهل لتحقيق .. بل أهل الفتوى .. أعلم هذا الجيل بأحكام الشرع .. فالشرطة والوالي والسلطان يسوسون أمور الأمة .. ويميزون الجاني ، ويقيسون الجرم بامعان وتثبت فإذا صح الجرم لديهم ، وقفوا الجاني بين يدينا لنرى فيه الرأي الشرعي الصائب

**ابن سليمان:** يا مولانا .. رأيي من رأيك .. لكنك قد وضحته ببيان مثلي لا يدرك حسنه .. فلتسمح لي أن أعرض رأيي بعباراتي الجرداء من الفطنة .. أني قد أسال نفسي الآن من نحن، وما علة هذا الجمع؟ نحن رجال العلم، وأهل الشرع .. والوالي يستفتينا ف أمر وعلينا اتقان الفتوى .. أنا لا يعنيني ما اسم المتهم الماثل بين يدينا .. والحلاج لدينا حال ، لا شخص ماثل .. وكأن الوالي يسألنا ما حكم الشرع في من يبغى في الأرض فساداً، يبذر فيها بذر الفتنة .. وهنا نتملى في الأحكام، وننثرها، نتخير منها ، ونقول: للوالي لا للحلاج .. هذا حكم الشرع في من يبغى في الأرض فساداً ، يبذر فيها بذر الفتنة .. أن تقطع أرجله ، أيديه .. ويصلب في جذع الشجرة .. ويفض المجلس .. هل فتوانا ملزمة للوالي؟ لا ؟؟ فله أن ينفذها .. أن أن يسترجع أمره .. وهنا لا نحمل وزر دم مسفوك في ظلم أو عدل

**ابن سريج:** لا ، لا ، يابن سليمان .. ما تنسجه من محبوك القول .. أحبولة شيطان .. أن الكلمات إذا رفعت سيفاً فهي السيف، والقاضي لا يفتي .. بل ينصب ميزان العدل .. لايحكم في أشباح .. بل في أرواح أغلاها الله .. إلا أن تزهق في حق .. أو في انصاف .. الوالي والقاضي رمزان جليلان للقدرة والحق .. لا تدنو من مرماها أفراس القدرة لا تبلغ غايتها .. إلا أن أمسك فرسان الحق بزمام أعنتها .. فإذا شئتم أن ينقلب الحال أن تلقوا فرسان الحق صرعى تحت حوافر أفراس القدره .. فأنا أستعفى من مجلسكم

**أبو عمر:** يا بن سريج .. هذا مجلس حكم مخصوص .. وله تقدير مخصوص .. ينظر في أمر مخصوص .. وكما قال القائل ...

**ابن سريج :** "مقاطعاً" مخصوص .. مخصوص .. مخصوص .. هل خصوا هذا المجلس بالظلم .. قل لي في لفظ واضح .. هل نحن قضاة باسم الله أم باسم السلطان؟

**أبو عمر:** بل قل أنت .. أوتنكر أن السلطان خليفة رب الأكوان على الأكوان؟

**ابن سريج:** هذا السلطان العادل ..

**أبو عمر:** أوتبغى أن تدفع عن مولانا صفة العدل؟

**ابن سريج:** بل أرجو أن أثبتها له .. ليس العدل تراثاً يتلقاه الأحياء عن الموتي .. أو شارة حكم تلحق باسم السلطان إذا ولى الأمر .. كعمامته أو سيفه .. مات الملك العادل .. عاش الملك العادل .. العدل مواقف .. العدل سؤال أبدي يطرح كل هنيهة .. فإذا ألهمت الرد ، تشكل في كلمات أخرى وتولد عنه سؤال آخر ، يبغى ردا العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه ...

**أبو عمر:** العدل .. العدل .. ماذا تبغى حتى يجري العدل

**ابن سريج:** أن نسمع صوت المتهم الماثل بين يدينا ونسائل أنفسنا وضمائرنا

(عبد الصبور، 1996م ، ص95 – 101)

هذا الحوار وهذه المرافعات عن العدل وكيفية تحقيقه، تعكس وجهات النظر في وضعية القضاء بالنسبة للسلطة، هل هم أهل للفتيا أم أهل للنظر .. ويمثل موقف ابن سريج هنا الدفاع القوي عن الحق، وأهل الحق .. فهو يحكم ضميره .. وذلك ما ينبغي أن يكون عليه القاضي العادل.

يمثل الحلاج وابن سريج المدافعون عن الحق، وفي كل المواقف يقعون بين أن يفعلون أم لا يفعلون، ذلك التلاؤم الغائي الذي يلازم الأبطال، وهم يذهبون إلي قدرهم، وتلك هي مأساة الحلاج التي أوصلته أن يصلب في سبيل الحق، كما قادت ابن سريج أن يستعفى من مجلس الظلم الذي عقد لمحاكمة الحلاج. ذلك تصوير مبدع للأخلاق بعيداً عن الوعظ والإرشاد .. مواقف وأفعال الشخصيات عبر الحوار بين فكرتين أو أكثر. وبذلك تستحق مسرحية مأساة الحلاج أن تكون النموذج في المسرح العربي لتصوير القيم الأخلاقية بشكل جمالي متكامل.

# الفصل الثالث: المسرح والقيم الأخلاقية في السودان.

المبحث الأول: تاريخ المسرح السوداني والأخلاق.

المبحث الثاني: تطبيق على مسرحيتي مصرع تاجوج والمحلق، ومسرحية بخيت المسكين.

## المبحث الأول : تاريخ المسرح السوداني والقيم الأخلاقية

لم يتأسس المسرح السوداني على نظرية خاصة به، فقد بدأ المسرح تقليداً للمسرح العربي الذى بدوره قام على النظريات الغربية الأدبية، وهذه الحقيقة لا تنقص من قيمته شيئاً، فالمسرح يعتبر وافد فى جميع أقطار العالم من المسرح اليوناني، وعلى الرغم من إتصال الحضارة العربية الاسلامية بالحضارة العربية، إلا أن المسرح لم يكن أحد مرتكزات الاتصال، رغم أن الفلاسفة العرب والمسلمين قد ترجموا أعمال أرسطو ومن ضمنها كتابه عن فن الشعر، فقد تعامل العرب معه كشكل من أشكال الشعر وهم لهم شعرهم الخاص بهم ولا يحتاجون إلى الاوزان الاغريقية.

والسودان بعد أن صار جزءاً من العالم العربي والاسلامي تحت راية العثمانيين عبر محمد علي باشا عام 1821م بدأ الاتصال بالمعارف الادبية، والشعر العربي، وأكتفى الشعراء

بمعرفتهم للعروض وبحور الشعر عبر كتاب الفراهيدي. وعندما حدثت الصحوة القومية في بداية القرن العشرين، والمناداة بأدب قومي وشعر قومي، كانت نقلة كبيرة فى إتجاه تكوين فكر أدبي، فقد كتب فى ذلك حمزة الملك طمبل مقالاته فى الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه، فقد قاد ثورة عن أشكال التقليد المتبع لنمط الشعر العربي، خاصة الوقوف على الأطلال، بل حتى أسماء المحبوبة لدي الشعراء السودانيين، أخذت من الشعر العربي، كما بداية القصيدة. فهو يسعى لأن يعبر الشعر عن السودان بكل تنوعه إذ يقول:" نريد أن يكون لنا كيان أدبي عظيم نريد أن يقال عندما يقرأ شعرنا فى خارج السودان أن ناحية الفكر فى هذه القصيدة أو ( روحها ) تدل على إنها لشاعر سوداني هذا المنظر الطبيعي الجليل الذى يصفه الشاعر موجود فى السودان هذه الحالة التى يصفها الشاعر هى حالة السودان هذا الجمال الذى يهيم به الشاعر هو جمال نساء السودان نبات هذه الروضة ( أو هذه الغابة ) التى يصفها الشاعر ينمو فى السودان وغير ما ذكر فان فى جمال هذا الكون وجلاله مما يثير أجل وأسمي العواطف فى نفوسنا وفى إتساع عوالم نفوسنا الباطنة ما يتدبر فيه من متدبر ( وفي أنفسكم أفلا تبصرون )". (طمبل ، 2005م ، ص60)

ومن ناحية أخري يجب أن يكون الشعر فى السودان له علاقة بالدين الإسلامي فهو يعبر عن ذلك بقوله :"الأدب يصح أن يكون قاعدة يقوم عليها أساس صالح التدين لأنه عامل آخر ( غير العبادة ) من العوامل الموصلة لمعرفة حقائق الأكوان والأشياء وبالتالي إلى معرفة بارئها العظيم القديم" (طمبل ،2005م ، ص9)

وفي إطار دراسة الأخلاق السودانية في الإنتاج الأدبي والفني نجد أن شمس الدين يونس يقول:" يمكن أن نرى رؤية محددة للأخلاق السودانية المتدفقة عبر الإنتاج الأدبي والفني، وليس الفكر المنظم العقلاني للأخلاق، إن صورة الأخلاق هنا ( أي في السودان؛ والمقصود به دائماً في هذه الدراسة شمال السودان) تعني أن السوداني يتمثل قيم البطولة والكرم والشهامة العربية وتعطي الشعور بأن الأخلاق السودانية أخلاق عربية إسلامية تتميز بعمق أفريقي يمنحها خصوصية ثقافية طاغية" ( يونس ، ص123).

وعليه يذهب الباحث في هذا البحث إلي إستنطاق الأعمال الفنية الدرامية/ المسرحية وفقاً لخطوط أخلاقية وأضحة تتمثل في القيم الكلية كما أشار إليها في الفصل الأول وهي (

العدالة – الشجاعة – العفة – الحرية – الواجب) أو في كلياتها التي تتمثل في سعى الإنسان لتحقيق السعادة في الدنيا بصفة عامة أو في الدنيا والآخرة من وجهة نظر دينية.

وبالرغم من أن بداية المسرح فى السودان كانت فى العام 1903م عند بداية القرن العشرين، كما يذكر المؤرخون، وذلك عندما قدم الشيخ بابكر بدري عرض مسرحي بطلاب مدرسة رفاعة الابتدائية بساحة المولد، إلا أن مسرحية المرشد السوداني التى كتبها عبد القادر مختار فى العام 1908م تمثل أول مسرحية مكتوبة، فقد ذكر خالد المبارك:" فى قرية القطينة عام 1908م، أي بعد عشر سنوات فقط من إحتلال السودان. كانت المسرحية ( نكتوت ) التى ألفها المامور المصري عبد القادر مختار، وكان الغرض منها هو إقناع الأهالي بارسال أبنائهم للمدارس، ومن الشخصيات الريئسية فيها فتى يرعي الأغنام وآخر يدخل المدرسة، وخصص دخل تلك المسرحية لبناء الجامع بالقطينة" ( المبارك، د.ت ، ص9). من خلال ذلك يفهم أن الغرض من المسرحية كان يدعوا الاهالي إلى إرسال أبنائهم للمدرسة، فالتعليم يرفع الإنسان من الجهل الذى يشين الإنسان. فهى يمكن أن تصنف مسرحية فى خانة الوعظ والإرشاد، فالإبن الجاهل يذهب فى إتجاه شرب الخمر

أما المسرح فى كلية غردون فقد كان له صدى واسع من خلال ما قدمه من أعمال لها علاقة بالمجتمع السوداني بعد أن كان يقدم مسرحيات معربة أو مقتبسة من المسرح العـــالمي بعد أن أشرف عليه عبيد عبد النور بعد عودته من بيروت، ويقول محمد حامد:" بدت الفرقـــة تقدم أعمالها من التراث العربي والغربي وهو عبارة عن تمثيليات قصيرة .. وأستمر الحـــال حتى عاد عبيد عبد النور بعد تخرجه من الجامعة الأمريكية ببيروت وأستلم الراية من الشاب الشامي، وبدأ نشاطه المسرحي بشكل يختلف عن ما كان سائد ، فقد بدأ بتقديم بعض التمثيليات القصيرة المقتبسة محاولاً من خلالها تصوير الحياة الإجتماعية للسودانيين فكانت محاولاته تلك أولي محاولات الإقتباس والسودنة، إذ خرجت متقدمة نسبياً لتناقش قضايا المجتمع السوداني" (حامد، 2007م ، ص52). ومن أشهر الأعمال التى قدمها عبيد عبد النور هما مســـرحية ( الأبن العاق ) ومسرحية ( المأمور والمفتش ورجل الشارع).

تمثل مسرحية ( الإبن العاق) التى قدمها عبيد عبد النور، بدايـــة إرتبـــاط المســـرح بالقضايا الأخلاقية فى السودان، فهى مسرحية حاول عبيد تصوير الحياة الإجتماعية السودانية،

المتمثلة فى حياة أسرة صغيرة، وإتخذ عبيد من خلال علاقة الإبن بأبيه من الناحية الدينيـــة، فمطلوب من الأب أن يربي أبنه تربية صالحة، ليصير إنسان سوى وصالح لنفسه ولمجتمعـــه من ناحية، ومسألة عقوق الوالدين من ناحية أخرى، وهى مسألة جوهرية فى بنـــاء الأســـرة. فأحداث المسرحية تعبر عن إستهتار أحد أبناء الأسر المحافظة، وهي تجري داخل منزل والد الشاب الذي يأتي متأخراً ليلاً وهو مخمور، فيسب الدين لأبيه. فيضربه والده ضـــرباً شـــديداً حتى يرجع بعد ذلك من هذه العادة وحياة المجون والإستهتار ( البدوي ، 2017م ، ص90)

وبالرغم من أن موضوع المسرحية، موضوع تربوي، يصب فى باب الوعظ والإرشاد، إلا أن المسرحية قد خلقت إشكال لعبيد عبد النور مع رجال الدين، وقد ذهبوا إلى تكفيره. وقد أشار إلى ذلك هاشم صديق بقوله:" رغم سذاجتها إلا أنها أحدثت ضجة كبيرة إذ استدعي القضاة عبيد عبد النور وطلبوا من الشيخ أبو القاسم هاشم شيخ علماء السودان فتوي بتكفير عبيد عبد النور، إلا أن الشيخ قابل عبيد فشرح له عبيد مضمون الرواية، وتفهم الشيخ أبو القاسم ما يرمي إليه عبيد فافتي قائلاً : إن محاكاة الكفر ليس بكفر طالما كان الغرض نبيلاً". (حامد ، 2007م ، ص94)

إذا هى مسرحية تصب فى تهذيب السلوك للشباب، من ناحية و تدعوا إلى التخلق بالأخلاق الفاضلة وعدم معاقرة الخمر لأنها تذهب بعقل الإنسان، وقد تؤدي إلى عقوق الوالدين. كما تحث الأسر والأباء خاصة بتربية أبنائهم تربية سليمة. ومن هذا الباب يمكن القول أن مسرحية الإبن العاق، مسرحية رغم سذاجتها كما أشار هاشم صديق فهى تمثل بداية جديدة للمسرح فى المجتمع السوداني. فغرض المسرح ليس الترفيه والمتعة فقط، بل أن يقدم نماذج للشباب الناشئ فى ظل دولة تقع تحت الإحتلال الإنجليزي المصري، ولها قيمها التى قد لا تتوافق مع قيم المجتمع السوداني المحافظ والذى يدين بدين الإسلام.

حينما خرج المسرح من كلية غردون، بدأ الإهتمام بالمسرح يزداد لدي السودانيين وإتجه إلى نادي الخريجين، كفضاء أوسع من فضاء كلية غردون، حتى ذلك الوقت لم يكن السودانين قد إمتلكوا الحرفية اللأزمة لصناعة عرض مسرحي متكامل، لذا نجدهم قد حاولوا نقل المسرحيات كما شاهدوها ومارسوها داخل الكلية غردون، ففي ذلك يقول الطاهر شبيكة:"لا يخامرنا أي شك فى أن السودانيين المتعلمين تأثروا بهذه الفرق المسرحية الوافدة،

لاسيما الطلاب الذين مارسوا هذا الفن فى كلية غردون التذكارية على أيدي معلميهم الشاميين والمصريين والإنجليز. ومن بين هولاء صديق فريد، عبد الرحمن علي طه ... ولما لم يجدوا أمامهم غير هذه النصوص التى تكررت مشاهدتها، كان حتماً عليهم أن يتدربوا عليها ويعرضوها على الجمهور السوداني بإسلوب فى الأداء والإخراج مشابه لأسلوب فرق الجاليات" (شبيكة ، 1979م ، ص25)

أما فى الثلاثينات التى يعدها الكثير من النقاد والدارسين هى فترة تبلور المسرحية السودانية تأليفاً وإخراجاً، فقد شهدت ظهور الكتاب المسرحين السودانين بصورة واضحة، وفي مسرحيات طويلة ذات الفصول، أمثال خالد أبو الروس وأبراهيم العبادي، الخليفة يوسف الحسن وسيد عبد العزيز وغيرهم من الكتاب والشعراء. فقد إحتضنت الأندية الرياضية النشاط المسرحي وفتحت له أبوابها فكان لكل نادي فرقة مسرحية، يمكن أن يعدها الباحث كذلك تمثل تبلوراً لتصوير القيم الأخلاقية، وذلك ما يجده من مواضيع تقارب القضايا الأخلاقية في الفكر الفلسفي الأخلاقي.

ويورد العديد من المؤرخين إن نادي حي العرب هو أول الأندية التى ساهمت فى النشاط المسرحي، حينما بدأ نشاطه بتقديم مسرحية (حياة الرجل بين الزوجتين) لخيلفة يوسف، ويعدها محمد حامد بأنها( أول المسرحيات التى كتبت بالشعر القومي السوداني) ويذهب شمس الدين يونس إلى أنها قد مثلت (مرحلة جديدة من تطور البناء الفني للمسرحية فى السودان) كما يعتبرها قد مهدت لظهور نشاط مسرحي بنادي الذهرة 1929م حيث أسس خالد أبو الروس فرقة للتمثيل ( حامد ، 2007م ، ص55)

لم يتحصل الباحث على نص المسرحية، إلا أنه يمكن أن يشير من خلال عنوان المسرحية، على أنها تعكس الحياة الإجتماعية للأسرة وما يعترضها من مشاكل تصور واقع تعدد الزوجات. فقد أباح الإسلام التعدد إلا أنه ربطه بالعدل وذلك من خلال النص القرآني، قال الله تعالي:" وأنكحوا ما طاب لكم من النساء مثني وثلاث ورباع" ( سورة النساء ، الآية رقم 35). إذن الحكمة من المسرحية كما يتصورها الباحث هي تقع في خانة العدل بين الزوجات وما يعتورها من قصور الرجال تجاه النساء من ناحية، أو المشاكل التي تختلقها النساء كضرات تجاه بعضهم البعض أو تجاه الرجال، وهي بذلك يمكن أن نصنفها كمسرحية

تخدم القيم الأخلاقية في المجتمع، فالأسرة هي نواة المجتمع، إذا صلحت صلح المجتمع وإذا فسدت فسد المجتمع. وكما يعتبرها شمس الدين يونس بداية مرحلة جديدة من تطور النباء الفني للمسرحية في السودان، يعتبرها الباحث بأنها مهدت الطريق لتصوير القيم الأخلاقية تصويراً فنياً، أكثر تطوراً من الوعظ والإرشاد.

والكاتب الثاني فى تلك الفترة هو الشاعر ابراهيم العبادي فقد كتب مسرحية (الملك نمر) التى استلهم فيها التاريخ من قصة الصراع الذي دار بين البطاحين والشكرية. وقد كتب ابراهيم العبادي لنادي المريخ ، فبجانب خالد أبو الروس والعبادي كان هناك سيد عبد العزيز الذي كتب لنادي الحديد مسرحية (صور العصر) كما كتب أمين التوم، حينما كان طالباً بكلية غردون ، لنادي الشاطئ تمثيلية ( فتاة البادية ) كما كتب عباس رحمة الله (الجوامعة والجعلين) لنادي التاج ( حامد ، 2007م ، ص106).

إن الشاعرين خالد أبو الروس وابراهيم العبادي قد شكلا واقع جديد في الكتابة للمسرح السوداني، ولكن العبادي يعتبر مقلاً في الكتابة للمسرح، فلم تعرف له سوى مسرحيتين هما مسرحية (الملك نمر، وعائشة بين صديقين) وقد إشتهر بمسرحيتة **الملك نمر** التي إعتبرها النقاد والباحثين كمسرحية سودانية لحماً ودماً. ومنا ذلك يمكن للباحث القول أن مسرحيات أبو الروس والعبادي، ذهبتا في إتجاه تصوير القيم الأخلاقية بشكل أكثر تطوراً مما كان قبلهما. وذلك مما يحاول الباحث أن يثبته من خلال إستعراض بعض المسرحيات في الصفحات التالية.

تمثل مسرحية **الملك نمر** إحدى عيون المسرح السوداني، وحظيت بالعديد من الدراسات النقدية، ويحتفى بها بإعتبارها مسرحية تدعوا السودانيين للوحدة في وطن وأحد هو السودان، وقد غفل كثير من الباحثين عن القيم الأخلاقية داخل المسرحية، كـــ (نص/عرض)؛ ولم يشير أحد من النقاد والدارسين إلي الجوانب الأخلاقية عدا (شمس الدين يونس) فقد قدم قراءة نقدية لمسرحية (الملك نمر) بمدخل أخلاقي وذلك ضمن دراسته الأخلاق السودانية في منظور الآخر، رؤى نقدية منواقع نموذج نوردنستام، حيث قال في ذلك:" لإستقصاء صورة الأخلاق السودانية في مسرحية ( الملك نمر) للشاعر ابراهيم العبادي، حيث تسيطر على المسرحية فكرتين أساسيتين تمثلان النموذج الفني للفكرة المسرحية عند العبادي؛ الفكرة الأولي

نجدها في درس الإنفعال بالوحدة الوطنية؛ والثانية نجدها في عدم التنازل عن المبادئ والقيم الأخلاقية لأي سبب من الأسباب" ( يونس، ، ص123).

فبجانب ما أشار إليه شمس الدين يونس، يمكن أن يشير الباحث إلي نواحي أخرى ذات دلالات أخلاقية أعمق مثل تعزيز قيمة السلم في مقابل الحرب وقيمة العفو وحقن الدماء وهذا الخط يتمثل في (شمة) زوجة (الملك نمر) التي تجد نفسها في وضع لا يحسد عليه. فبعد أن قام (الملك نمر) بحماية (طه وريا) فلا بد الحرب بين القبيلتين واقعة لا محالة، بالرغم من وجود علاقة النسب، التي تمثلها (شمة) فهي من قبيلة الشكرية، والمقتول شيخ العرب (حمد ود دكين) عمها، فإن وقفت في صف الجعليين فسوف تفقد أهلها وقبيلتها الشكرية، وإن وقفت في صف الشكرية، تفقد زوجها وأولادها. لذلك نجدها سعت لإخماد نار الحرب، وتعزيز قيمة السلم والعفو، وحقناً للدماء، لذلك لجأت إلي ود النعيسان ليساعدها في رسالتها.

إلا أن الخط الأخلاقي الرئيسي يتمثل في **القيم** التي تحملها شخصية **(طه)** التي عبر عنها بالأقوال والأفعال، إذ تمثل أخلاقه أخلاق الأبطال والنبلاء والفرسان، فالمسرحية تحكي قصة التضحية التي قام بها (طه) كشخصية رئيسية في المسرحية، تجاه قبيلته في سبيل تجنيبهم الحرب مع الشكرية، فالشكرية كقبيلة كبيرة وأكثر عدداً من البطاحين سوف يؤدى ذلك إلي قتل العديد من أبناء البطاحين، من ناحية ومن الناحية الثانية تمسك بإبنة عمه ريا التي سوف تصبح زوجته، فتنازله يعني جبنه تجاه قبيلة كبيرة، وأخلاق الفرسان لا تسمح له أن يتنازل عن شرفه، حتى ولو أدى الأمر إلي موته، ومع ذلك يريد أن يجنب أهله الحرب، خيارين كل واحد منهما أمر من الآخر. لذلك قرر (طه) ان يهرب، وتكون المواجهة فقط بينه وبين شيخ العرب. وفعلاً يحدث ما توقعه، وتحدث المواجهة ويقتل (طه) شيخ العرب.

فالمسرحية تقوم على قيم (البطولة والشجاعة والشهامة، والكرم، والتسامح)، وهى قيم يجب أن تسود لدى المجتمعات المحلية، وهي قيم أخلاقية تمثل **شرف القبيلة**، أو المجموعة. فمسرحية الملك نمر عندما نقرأها كشعر شعبي أو نشاهدها كمسرحية يجذبنا إليها شجاعة **طه**، ومقدرته على التضحية بنفسه وروحه فى سبيل حماية زوجته وعرضه بنت عمه **ريا**، كما أنه يفضل الهرب على أن يجر أهله إلى حرب ربما أدت إلى فنائهم جميعاً، فهو فارس وليس من شيمته الهروب، ولكنه يفضل فعل ذلك وأن لحقه العار بالهروب والمواجهة. وغير ذلك نجده

يقدر خصمه ويعطيه حقه، فرغم قتله لشيخ العرب، إلا أنه يقول فى حقه، ( موت المتلك خسارة) فشخصية طه من البداية نجدها قد رفضت الحقارة، والحقارة فى العرف السوداني، هو أن تأخذ شيئاً بالقوة وإستصغار الأخر.

وقد كان طه فارس يتمتع بكل قيم الفرسان، وحينما قرر أن لا يتنازل عن حبه وزوجته مستقبلاً، مقابل السلام وعدم الدخول في حرب مع الشكرية، فذلك يمثل تلاؤم غائي كما أشار إلي ذلك شللر* فـ (طه) وقع بين أمرين أحلاهما مر، وهو التخلي عن حبه وزوجته المستقبلية إبنة عمه **ريا**، وبين أن يحقن الدماء بين القبيلتين، أو يتمسك بإرتباطه بـــ (ريا) ويدخل في حرب مع الشكرية لا تتحمل قبيلته (البطاحين) نتائجها، لذلك إختار طه أن يحتمي بقبيلة الجعلين، كقبيلة كبيرة، يمكن أن تجيره. وطلب الجوار والحماية هي عادة عربية، وهي تمثل قيمة أخلاقية كبيرة، أن تحمي شخصاً لجأ أليك، وأن تفديه بروحك إذ تطلب الأمر.

لقد كتب أبو الروس الكثير من المسرحيات التي تصب في الجوانب الأخلاقية، ويمكن أن نعد أبو الروس من أكثر الكتاب تناولاً للقيم الأخلاقية في مسرحياته، بدأً من مصرع تاجوج والمحلق. وفي هذه الجزئية عن ملامح تصوير الأخلاق في مسرحيات أبو الروس، يتطرق الباحث لمسرحية خراب سوبا.

كتب خالد أبو الروس مسرحية خراب سوبا مستلهماً فيها التراث الشعبي الشفوي حول قصة **(عجوبة الخربت سوبا)**، فهي قصة متداولة في المجتمعات الشعبية، وترجع فيها سقوط وخراب سوبا حدث بفضل إمرأة تدعى **عجوبة**، حاولت الإنتقام لزوجها الملك المقتول، وتقوم بتوظيف إبنتها ذات الجمال الأخاذ لإثارة الفتن، بين الملوك والأمراء. الإنتقام هو يمثل شكل من أشكال تحقيق العدالة في مستواها البدائي، في غياب أطر قانونية، ويمكن أن يعتبر الباحث

---

* يذهب شللر كما أشار، إلي إن المنبع العام لكل متعة، بما في ذلك المتعة الحسية، هو التلاؤم الغائي ( أي أن يكون فعل ما مناسباً وموافقاً للغاية النهائية) وتكون المتعة حسية عندما لا يتجلي لنا هذا التلاؤم عن طريق ملكة التمثيل، بل فقط عن طريق قانون ضرورة طبيعية يكون إحاس المتعة نتيجة فيزيائية له. هكذا تنجم عن الحركة الغائية للدم والقوى الحيوانية المتعة الجسدية بكل أنواعها ومختلف تشكلاتها داخل بعض الأعضاء أو في الآلة بكليتها؛ نشعر بهذا التلاؤم الغائي من خلال الإحساس الممتع، إلا أننا لا نتوصل إلي أي تصور، وأضحاً كان أم غامضاً عنه. وعنده تكون المتعة حرة عندما نتمثل التلاؤم الغائي، ويرافق هذا التمثل الإحساس الممتع. وهكذا فإن كل التصورات التي ندرك من خلالها تلاؤماً مع الغاية وإنسجاماً تشكل مصادر متعة حرة، وتكون بالتالي مؤهلة لكي يستخدمها الفن لهذه الغاية. وتتوزع هذه التصورات داخل الخانات التالية: الخير، الحق، الكمال، المؤثر، الجليل. يشغل الخير عقلنا، والحق والكمال ذكاءنا، أما الجميل فيشغل الذكاء والخيال معاً، ويشغل المؤثر والجليل العقل والخيال. ( شللر ، ص21)

أن مسرحية (خراب سوبا) هي مسرحية تتحدث عن الحرب بين (الخير والشر)، لذا ومن وأجب عجوبة الزوجة المخلصة لزوجها الملك المقتول، أن تنتقم لزوجها ممن قتله (أبو الروس، مسرحية خراب سوبا ، نسخة ورقية)

وفكرة الإنتقام في المسرح العالمي توجد بكثرة منذ المسرح اليوناني وحتى المسرح المعاصر، ففي اليونان القديمة نجد مسرحية مثل (أورست) التي تتحدث عن إنتقام الأبن أورست لمقتل أبيه أجاممنون، على يد زوجته كلمنسترا وعشيقها، وذلك بمعاونة أخته. أو إنتقام هاملت عند شكسبير الذي يسعى إلي الإنتقام لقاتل أبيه، وعشيق أمه، وهو عمه أخ أبيه. إذا فكرة الإنتقام لتحقيق العدالة تصب في جانب تصوير القيم الأخلاقية في المسرح على مرّ العصور. لذا يمكن أن نعد مسرحية **خراب سوبا** أحدى المسرحيات التي تتناول فكرة الإنتقام لتحقيق العدالة لقاتل الملك، عبر إستخدام الحيل والمكر والدهاء الذي تمثله شخصية عجوبة. فمن هذه الناحية ودون الخوض في تفاصيل المسرحية، والحيل والمكر والدهاء الذي تمتعت به شخصية (عجوبة) لتحقيق هدفها، وتعتبر المسرحية مرحلة متقدمة من مراحل تصوير القيم الأخلاقية في المسرح السوداني، بعيداً عن الوعظ والإرشاد.

إستمر تطور النص المسرحي السوداني عبر السنين؛ إلا أنه كان يفتقد إلي **النظرية** والنقد **الفلسفي القيمي**، بالرغم من أن الفنان السوداني إطلع على ما يدور في العالم من حوله، وأن بدأ بتقليد الكتاب العرب، في البداية، ثم التعرف على الأدب العالمي، عبر مسرح شكسبير، ترجمة وتعريب، كما حدث في تجربة بخت الرضا في الأربعينيات والخمسينيات، وقيام المعهد العالي للموسيقي والمسرح في الستينيات، وتجارب المسرح الجامعي بعد الإستقلال، خلال الستينيات والسبعينيات، وقيام مواسم مسرحية منتظمة بالمسرح القومي السوداني منذ 1967م، مما أدى إلي تطور في تقنية الكتابة والأغراض الجمالية الأخلاقية؛ عبر تبني نظريات ومذاهب وإتجاهات مسرحية عالمية، وعبرها عرف المسرحيين السودانيين، **الكلاسيكية، والواقعية، والرومانتكية، وحتى العبثية والملحمية والوجودية،** بالرغم من ذلك كله، إلا أن الفنان المسرحي السوداني لم يهتم بالجوانب الفلسفية والفكرية كثيراً، وإن كان قد تطرق لها أحياناً، لذا غاب النظر النقدي بمداخل **فلسفة الجمال**.

ففي المواسم المسرحية، صنف سعد يوسف عبيد وعثمان علي الفكي فى كتابهما الحركة المسرحية فى السودان المواضيع التى تناولتها المسرحية خلال المواسم المسرحية 1967 – 1978م إلى أربع مواضيع رئيسية وهى: (يوسف والفكي ، 1979، ص9)

- العادات والتقاليد.
- مشاكل التعليم.
- الخدمة المدنية.
- والتاريخ والأسطورة.

فعن الخدمة المدنية قالا: "دخلت الخدمة المدنية متاهات كثيرة من حيث التلاعب بقوانينها ونوعية موظفيها، ولم تعدم صغار النفوس بل إمتلاءت بهم .. هؤلاء الذين يستغلون نفوذهم فى إخضاع المال العام لمصلحتهم الشخصية، وهكذا إنتشرت المحسوبية والرشوة والفساد.. ومقالات الصحف تتحدث عن الحالات التى إكتشفت ولسان حالها يقول ما خفي أعظم .. وإجتاحت المسرح موجة غضب عارمة فدخل فى لب الموضوع كاشفاً ومديناً ساخطاً ومطالباً بالإصلاح" (يوسف والفكي ، 1979، ص15).

على الرغم من أن نظام الخدمة المدنية لم يكن معروفاً فى الممالك السودانية بنفس النظام الذى أتي به الإنجليز، فقد كانت الخدمة تقوم على الملك أو السلطان فى الممالك السودانية مثل السلطنة الزرقاء، أو مملكة الفور والداجوا، فقد كان النظام العشائري والقبلي هو ما يتحكم فى الخدمة العامة، فالسلطان والملك هو من يعين من يقوم بخدمة الناس من مشايخ ومكوك وعمد وشراتي وغيرها من أنظمة الأدارة الأهلية، فلم تعرف الدووابن الحكومية، غير دار السلطان والملك.

لذلك حينما نال السودان إستقلاله، تراجعت الخدمة المدنية من خدمة عامة إلى العودة إلى ممارسة النظام القبلي والعشائري، والأقارب، ضاربين عرض الحائط بقوانين الخدمة المدنية التى وضعها الإنجليز، كما قاموا بضرب القيم الدينية التى تحتم عليهم حفظ الأمانة، وأداء الواجب كما يقتضيه العمل. لذلك نجد أن بعض المسرحيين قد تناولوا موضوع الخدمة المدنية فى مسرحياتهم، وهم ينتقدون فيها حال الخدمة المدنية، وما آلت إليه، ومن أبرز من

ناقش قضية الخدمة المدنية الفاضل سعيد فى مسرحيته أكل عيش، التي قدمت في الموسم الأول بالمسرح القومي 67 – 1968م، وهى مسرحية تدور أحداثها فى فترة مابعد إستقلال السودان والتحولات التى ظهرت فى المجتمع السوداني ومجتمع القطاع الحكومي، وبالتحديد شريحة الموظفين. وهى فى تناولها لقضية الخدمة المدنية خاصة فى الفصلين الأول والثاني، تفضح وتعري طريقة الإختيار للعمل فى سلك الخدمة المدنية، الذي يقوم على الواسطة أو المحسوبية، دون الكفاءة والجدارة (سعيد، ، فيديو مسرحية أكل عيش)

أما الفصل الثالث ممكن أن يعتبر مسرحية من فصل واحد قائمة بذاتها على الرغم من محاولة ربطها بأحداث الفصلين الأول والثاني، وهو أن رئيس اللجنة فى المؤسسة فى محاولة التخلص من العجب يخدعه بأن هناك وكالة عالمية تريد أن توظفه، وطلبته شخصياً. ثم يأخذه إلى مستشفي للأمراض النفسية والعقلية، ويطلب من الطبيب أن يضع العجب كمريض نفسي وهو متكفل بكل التكاليف. وفى المستشفي يكتشف الطبيب أن العجب شخص طيب ومسكين وأنه ضحية مؤامرة للتخلص منه، فيطلب من العجب أن يبلغ البوليس، فيرفض العجب، لأن السيد المدير لديه أطفال، دايرين ياكلوا ويشربوا، ويمكن أن يطلعوا أحسن منه. ثم يقوم الطبيب بتوظيف العجب معه فى المستشفي (سعيد، ، فيديو مسرحية أكل عيش).

فالفصل الثالث، يعبر عن قيم الخير في الشخصية السودانية ممثلاً في الطبيب النفسي، الذى يعمل على توظيف العجب معه في العيادة، كما يعمل على توجيه العجب إلي السير في الإتجاه الصحيح بفتح بلاغ في المفسدين، إلا أن طيبة العجب؛ التي تمثل طيبة السودانيين في ترك الأمور بغير محاسبة، هو من يجعل المفسدين يتمادون في فسادهم. وهي كذلك تعتبر رسالة إلي الجميع بأنه يجب أن لا نتعامل بعفوية وطيبة مع الأمور العامة، التي لها مردود سئ على كل المستويات.

ومن ناحية ثانية فإن المسرحية لها ثلاثة مستويات، المستوي الأول: هو التحسر على ما أصاب الخدمة المدنية من مرض، بعد أن كانت الخدمة المدنية قمة فى الإنضباط والمسؤلية.

والمستوي الثاني: هو عدم ملاءمة بعض القيم السودانية لإدارة الخدمة المدنية، لأن السوداني بطبعه وتربيته يميل لخدمة الأهل والأقارب، لذا جاءت الواسطة فى التوظيف

الحكومي بعد الإستقلال من خلال دُفع الخريجين. فشكل الخريجين قبيلة جديدة للقبايل السودانية.

والمستوي الثالث: وهو إمكانية المعالجة بوضع الشخص المناسب فى المكان المناسب. وذلك عندما يكتشف الطبيب النفسي أن العجب ليس مريضاً، وفيوظفه معه فى العيادة

فقد إتخذ الفاضل سعيد القالب الكوميدي لينتقد طبقة الموظفين والقيم التى تم إستبدالها داخل منظومة الخدمة المدنية، التى كانت تقوم على الكفاءة والصدق والأمانة، منذ أن تم تاسيسها فى فترة الحكم التركي وإستمرت خلال فترة الحكم الإستعماري الإنجليزي المصري، وكانت مهمتها الإسهام فى عملية البناء الإقتصادي والإجتماعي وتقديم الخدمات فى شتي المجالات الصحية والتعليمية.

فبعد الإستقلال تعرضت الخدمة المدنية لإستغلال النفوذ، من قبل النخبة المتعلمة والتى كان حرياً بها المحافظة على الخدمة المدنية والسعي فى تطويرها الى الأفضل. فقد حل الإختيار والتعين على أساس الولاء والإنتماء السياسي، أو العلاقات الشخصية، من أجل مكاسب ذاتية، وهو ماقاد إلى فساد الخدمة المدنية، والتى قدمت فيها عدد من الأعمال، من ضمنها مسرحية أكل عيش للفاضل سعيد.

تعكس مسرحية أكل عيش المأزق الأخلاقي القيمي للشخصية السودانية، حينما تتبؤا المناصب الإدارية، فهى تضرب بكل القيم الدينية والأخلاقية من (أمانة – صدق – وواجب) فالشخصيات ليست أمينة ولا تتمتع بأي حس أخلاقي لحفظ الأمانة التى تتولاها، كما أن الواجب الوظيفي الذى يأخذون عليه مرتباتهم لا يقومون به على الوجه الأكمل ناهيك عن الواجب الإنساني الذي يجب أن تقوم به الشخصيات وفقاً للقانون الأخلاقي الذى صاقه **كانت** فى كتاباته:" أفعل الفعل بحيث يمكن لمسلمة سلوكك أن تصبح مبدأ تشريع عام" أو بعبارة أدق بحيث تريد لها أن تصبح قانوناً عاماً لجميع الناس. وكما يقول في صيغة أخرى :" أفعل الفعل بحيث تعامل الإنسانية في شخصك وفي شخص كل إنسان سواك بإعتبارها دائماً وفي الوقت نفسه غاية في ذاتها، ولا تعاملها أبداً كما لو كانت مجرد وسيلة ( كانط ، 1965م ).

فقد إتخذ الفاضل سعيد القالب الكوميدي لينتقد طبقة الموظفين والقيم التى تم إستبدالها داخل منظومة الخدمة المدنية، التى كانت تقوم على الكفاءة والصدق والأمانة، منذ أن تم تاسيسها في فترة الحكم الإستعماري الإنجليزي المصري، وكانت مهمتها الإسهام فى عملية البناء الإقتصادي والإجتماعي وتقديم الخدمات فى شتي المجالات الصحية والتعليمية (هاشم ، 2017م ، ص128).

فبعد الإستقلال تعرضت الخدمة المدنية لإستغلال النفوذ، من قبل النخبة المتعلمة والتى كان حرياً بها المحافظة على الخدمة المدنية والسعي فى تطويرها إلى الأفضل. فقد حل الإختيار والتعين على أساس الولاء والإنتماء السياسي، أو العلاقات الشخصية، من أجل مكاسب ذاتية، وهو ماقاد إلى فساد الخدمة المدنية، والتى قدمت فيها عدد من الأعمال، من ضمنها مسرحية أكل عيش للفاضل سعيد (هاشم ، 2017 ، ص128).

وتعتبر الخدمة المدنية هى أحدى آليات الدولة فى التنفيذ، ولها قوانين ضابطة لكل أشكال الفساد والانحراف عن أهدافها، لذا جاء المسرح السوداني معبراً عن الفساد الذى أصابها فى تقديم خدماتها للمواطنين، فى عدالة ومساواة، وعد المحسوبية فى التوظيف، أو المحاسبة للمختلس والرشوة، وكل أشكال الفساد. وهى تعكس للمسؤولين حتى يتم إصلاحها.

فتلك الشخصيات بالرغم من ممارستها لتلك السلوكيات فإنها لا تغرها كسلوك صحيح يجب أن يمارس على أوسع نطاق، فهى شخصيات متناقضة. لذلك إنهارت الخدمة المدنية من جراء تلك السلوكيات، التى طالما أشار المسرحيون إلى الإنتباه لها ومعالجتها فى حينها، إلا أن الإدارات العليا لم تنتبه لما نبه له المسرحيين. ومن أهم المسرحيات التى قدمها المسرحيون عن الخدمة المدنية مايلي:

- أحلام جبرة تأليف عبد الرحيم الشبلي إخراج عثمان قمر الأنبياء 69 – 1970م
- التمر المسوس تأليف عبد المطلب الفحل إخراج عثمان قمر الأنبياء 72 – 1973م.
- مدير ليوم واحد تأليف علي سالم ، إعداد وإخراج عثمان أحمد حمد 81 – 1982م.

- موية الرهاب ( الرجل الذي ضحك) تأليف السر قدور إخراج عثمان قمر الأنبياء 82 – 1983م.
- العشر قام ليه شوك ، تأليف وإخراج عثمان علي الفكي 82 – 1983م.
- رمي الصاجات بدر الدين هاشم ، إخراج محمد شريف علي 1990م.

**مسرحية خطوبة سهير (70 –1971م)**

**فكرة المسرحية:**

تدور فكرة المسرحية على أحداث خطوبة لفتاة دعي سهير وهى فتاة ذكية متعلمة وتعمل فى إحدي المؤسسات الحكومية وقد تعرفت على شاب يدعي عاصم، يعمل معها فى نفس المؤسسة. فأسرة سهير مكونة من الأب خليل، رجل متعلم يعمل فى مؤسسة حكومية باش كاتب، وهو رجل سكير، غير أنه متماهي مع الثقافة الغربية، ثقافة المستعمر، وهو معجب بنفسه، حتى إنه يعتقد أنه فيلسوف والأم سكينة، فهى إمراة سودانية لكنها ولظروف عمل زوجها عاشت فى مدينة، وإكتسبت عادة المباهاة التى تظهر فى التفاخر بالمال والممتلكات، الوضع الإجتماعي .

وأسرة عاصم مكونة من والده حسنين، فهو معاشي عمل فى المؤسسات الحكومية مع الإنجليز مثله مثل خليل، لكنه رجل متدين، أو هو أقرب إلى التشدد، لا يظهر عليه إنه متصوف. وبجانب هذا نجد أسرة أخري، لها علاقة بعاصم من ناحية النسب والقرابة، ولها علاقة باسرة سهير من ناحية السكن والعمل، وهى أسرة عوض، خال عاصم، فهو له عدد من الأبناء لا يظهرون على المسرح ولكن من خلال الحديث عنهم، وزوجته عديلة، فهى مثلها مثل سكينة تحب المظاهر، وذلك بحكم تنقلها مع زوجها بمدن السودان (عبد القادر، 2016).

تنتهي المسرحية بفشل الخطوبة، وذلك بسبب خليل الذى يأتي مخموراً، وهذا السلوك بالنسبة لوالد عاصم مرفوض، فهى أسرة غير جديرة بالنسب.

تدور أحداث المسرحية ضمن إطار النقد العام لسلوكيات وقيم شخوص المسرحية ضمن سياقها الإجتماعي، وهو سياق حياة المدن التى نشأت فى ظل الإستعمار التركي ثم الإنجليزي المصري، فخلال هذه الفترة التى إستمرت لقرابة 120 عام، تشكلت أنساق ثقافية

وفكرية، وعلى أثرها شهد الواقع الإجتماعي السوداني جملة من التحولات والتغيرات الثقافية والإجتماعية أفرزت طبقة موظفي الحكومة، وهذه الطبقة الإجتماعية الجديدة عرفت أنذاك باسم الأفندية. وأبرز المظاهر الإجتماعية لهذه الطبقة كان إكتسابها لقيم وعادات متناقضة أو مخالفة لعادات وقيم المجتمع السوداني والتى تبلورت بشكل ملحوظ وواضح خلال الفترة السنارية.

لقد إستخدم الكاتب حدث الخطوبة، ليس بغرض الحديث عن الخطوبة كقضية تمثل إشكالية، بل إستخدمها لتقديم جملة من الانتقادات، للمجتمع الذي ظهرت فيه كثير من التغيرات السلوكية والأخلاقية، التى تتنافي وقيم المجتمع الأصيلة، يهدف الكاتب إلى إبراز التغيرات التى حدثت لدي سكان المدن، على وجه التحديد، فمن ضمن النقد الذى قدمته المسرحية للمظاهر الإجتماعية غلاء المهور، وهى ظاهرة تناولتها العديد من المؤلفات المسرحية فى تلك الفترة، منها ما قدمه المؤلف سيد عبد العزيز فى مسرحية صور العصر وهى ظاهرة إعتبرها كتاب تلك الفترة مظاهر إجتماعية سالبة.

إلا أن مسرحية خطوبة سهير على الرغم من تسيدها المشهد المسرحي السوداني، ويعتبر مؤلفها حمدنا الله عبد القادر، رائد الواقعية في السودان، إلا أن أبطال المسرحية تنعدم لديهم إتخاذ مواقف حاسمة، أو قرارات مصيرية، فقد كانت المسرحية تحاول بقدر الإمكان أن تحافظ على شعرة معاوية على مكونات المجتمع السوداني ممثلاً في الأسرة. ولكن تجنب الكاتب أن يميل إلى أتخاذ مواقف، إذا كان من جانب **عاصم** الشاب الذي يرغب في الإرتباط بـــ **سهير** ويعمل معها في نفس المؤسسة، وأحب سهير وأحبته؛ وهما متفقان على الزواج والإرتباط ببعضعها البعض، إلا أن عاصم لا يتخذ موقف تجاه والده حينما يعترض على إرتباطه بسهير، لا لخلل أخلاقي بها، فقط لأن وألدها مدمن خمر، وكذلك لم تتخذ **سهير** موقفاً تجاه وألدها حينما جاء مخموراً، على الرغم من تحذيرات **سكينة** والدة سهير من أعطائه مالاً حتى لا يذهب وتشرب (السم الهاري) أي الخمر، وياتي ويخرب عليها خطوبتها.

كان يمكن لأحدى الشخصيات أن تتخذ موقفاً، إلا أننا نجد أن **عاصم** يدور في فلك أبيه، و**سهير** متعاطفة مع والدها. وقد سامحته في ناهية المسرحية.

## مسرحية نبتة حبيبتي (73 – 1974م)

يعد النقاد مسرحية نبتة حبيبتي من المسرحيات السياسية، وهى لها مكانة خاصة فى تاريخ المسرح السوداني ( فقد قدمت فى العديد من الفعاليات، مثل المواسم المسرحية والمهرجانات وإمتحانات كلية الموسيقي والدراما، المعهد العالي للموسيقي والمسرح سابقاً)، وهى ترتبط بالجانب الثورى وبأنها مسرحية ضد الدكتاتورية، وقد عبر عن هذا الرأي الناقد راشد مصطفي بخيت فى دراسته " أسئلة الحداثة فى المسرح السوداني" وهى دراسة فى خطاب القيم والتحول الإجتماعي ... وفى ختام تحليله يقول: كما يضع المؤلف الفنان " فارماس" حاملاً وداعماً للواء التغيير الإجتماعي والفكرى وهو بهذا انما يضع الفنان فى مقابل النقيض للثنائية المتعارضة بين الفنان/ السياسي الذى لا يستطيع أن يضطلع بمهام التحول الإجتماعي وتموجاته الخافية خصوصاً إذا وضعنا فى الإعتبار أن تاريخ كتابة هذه المسرحية يقع فى العام 1973م والذى كان السودان السياسي يقع تحت قبضة دكتاتورية الرئيس جعفر نميري وسيطرته التامة على مقاليد الحكم وإنفراده بالسلطة السياسية وبداية انقلابه على الشيوعيين وأحداث مجزرة الشجرة التى أصدر فيها أمر بإعدام اللجنة المركزية للحزب الشيوعي ( راشد بخيت ، 2006).

ويعتقد الباحث أن مثل هذه الدراسات النقدية قد ضللت كثير من المتلقين والممارسين لفن المسرح لوقت طويل، حتى أن المخرجين الذين تناوبوا على إخراجها وتقديمها على خشبات المسارح المختلفة لم يستطيعوا أن يخرجوا المسرحية من تلك العباية، وكذلك يعتقد الباحث أن غياب الفكر الجمالي الأخلاقي ساهم فى عدم قراءة المسرحية فى إطارها الصحيح، وهو الإطار الأخلاقي الجمالي المتمل فى ( الحرية والحب).

لقد قامت فكرة المسرحية على أسطورة القتل الطقسي الذى كان يقام فى الحضارة الكوشية القديمة بشقيها ( نبتة ومروي)، وقد إعتمد فيها الكاتب هاشم صديق على قصة أوردها جمال محمد أحمد بعنوان ( سالي فوحمر) فى كتابه قصص وحكايات من أفريقيا (صديق ، نسخة ورقية من مسرحية نبتة حبيبتي).

يمكن أن نشير أولاً على أن المسرحية تقوم على شخصية سالي أكثر من شخصية عكاف الملك المسالم والذى لا يريد أن يخرج من التقاليد المتبعة من قبل رجال الدين. فنجد

سالي التى أحبت فارماس العبد الذى أتي من بلاد الشرق البعيدة، وتعلقت وشغفت به حباً وهياماً جعلها تتخلي عن موقعها بجانب النار المقدسة، التى ينبغي أن تحرسها فتاة عذراء وأن تقوم على متابعتها حتى لا تنطفي، حتي يلامس القمر النجم، وهو الميعاد الذي يحدده الكهنة للحظة إنتقال الملك للعالم الآخر عبر القتل الطقسي. ولكن الحب الذى حبته سالي لفارماس جعلها تكفر بدين أجدادها وتتخلي عنه من أجل أن تستمر فى الحياة بجانب العبد الذى أحبته. فهذا الفعل الذى إتخذته سالي يدخل فى مجال الأخلاق والتمرد على السائد، وهى فى سبيل تحقيق رغبتها تتخلي عن كل شئ، بما في ذلك عقيدتها. والحب فى حد ذاته قيمة أخلاقية، تناولها المسرح العالمي.

هذه ملامح من تصوير الأخلاق في تطور المسرح السوداني منذ بدايته الأولي، وحتى نهاية الثمنينيات من القرن العشرين، فقد قدمت الحركة المسرحية الكثير من النصوص والعروض الجماهيرية الطويلة، ولكن في بداية التسعينيات إتجهت الحركة المسرحية إلي النصوص القصيرة ذات الفصل الواحد، يرى الباحث أن هذه الفترة وما بعدها تحتاج إلي قراءة فكرية جمالية أخلاقية، منفصلة، لذا يتوقف الباحث عند تلك الفترة، لما تتسم به من وحدة الفكرة والموضوعات. وفي المبحث الثاني من هذا الفصل يتناول الباحث إنموذجين يمثلان إمتداد هذه الفترة، الإنموذج الأول من البدايات الأولي في الثلاثينيات، يتمثل في مسرحية (مصرع تاجوج والمحلق)، والإنموذج الثاني، من نهاية الفترة المقترحة للبحث، وهي نهاية الثمنينيات، ويتمثل في مسرحية (بخيت المسكين).

**المبحث الثاني: تطبيق على مسرحيتي مصرع تاجوج والمحلق، ومسرحية بخيت المسكين:**

سوف يقوم الباحث في هذا المبحث بتحليل إنموذجين من المسرحيات التي تعبر عن فترات زمنية مختلفة، إبتداءً من فترة الثلاثيينات، وحتى نهاية الثمنينيات من القرن العشرين، هي فترة قدمت فيها العديد من المسرحيات، وتعتبر فترة خصبة للدارسين. لذا إختار الباحث

مسرحيتين الأولي تمثل طرف البداية لفترة الدارسة، وهي تعد البداية الحقيقية للمسرح السوداني وقد إختار الباحث منها مسرحية (مصرع تاجوج والمحلق 1932م) والثانية تمثل طرف النهاية في الثمنينيات من القرن العشرين، وقد إختار الباحث منها مسرحية (بخيت المسكين 1988م).

**أولاً: مسرحية مصرح تاجوج والمحلق (1932م):**

تعتبر مسرحية مصرع تاجوج والمحلق من أوائل المسرحيات السودانية الطويلة؛ وهي كذلك تعتبر مفتتح مرحلة مسرح الثلاثينيات أو ما عرف في الأدبيات النقدية بمسرح الأندية، وهي كتبت وفقاً للنموذج المسرحي العربي الشعري، الذي يتمثل فيما كتبه أحمد شوقي في مسرحيته ( مجنون ليلي). ويقول مؤلف المسرحية خالد أبو الروس:" في سنة 1932م عندما كان المسرح السوداني يقدم الروايات الأجنبية مثل "تاجر البندقية" و"الفارس الأسود" و" صلاح الدين الأيوبي" و" عنترة" دار بخلدي أن أضع رواية سودانية لحماً ودماً، ولم يطلبي التفكير حتى إهتديت إلى قصة " تاجوج ومحلق" فشرعت في جمع المعلومات والمراجع، ثم بدأت في التأليف بالشعر السوداني " الدوبيت" ولم ينتهي ذلك العام حتى اكتملت التأليف ... ومنذ ذلك الحين أصبح لنا مسرح يقدم روايات سودانية أصيلة" ( أبو الروس ، 2019م ، ص9).

تقوم مسرحية مصرع تاجوج والمحلق على قصة تاريخية من تراث قبيلة الحمران بشرق السودان، وهي قصة حب محلق لإبنة عمه تاجوج أجمل فتيات القبيلة. فقد شكلت مسرحية مصرع تاجوج والمحلق القيم الأخلاقية لمجتمع البادية في السودان، حيث تلعب العادات والتقاليد دوراً مهماً في النسق الأخلاقي للقبيلة، ويعتبر الخروج عن هذه التقاليد خروجاً عن قيم القبيلة. مثلت تاجوج قيم وتقاليد القبيلة والتي تمييز من حيث الوضع الإجتماعي بين الحرة والخادم، فما هو متبع ومقبول أخلاقياً من الحرة لا يمكن أن ينطبق على الخادم. وكذلك الأمر بالنسبة للخادم، فماهو مطلوب منها لا يمكن أن ينطبق على الحرة، ويمثل المحلق، الخروج عن تلك التقاليد الراسخة، فعندما يطلب من تاجوج أن تاتي فعل شئ هو يطلب من الخادمة، فهذا يعتبر خروجاً عن القيم الأخلاقية عند القبيلة.

فقضية الحب من القضايا الإجتماعية الأخلاقية في التاريخ البشري منذ بدايته بوجود أول إنسان على كوكب الأرض، فالاسطورة الدينية تحكي عن أول جريمة قتل في التاريخ حينما قتل قابيل أخيه هابيل، ترى الأسطورة ان سبب قتل قابيل لأخيه هابيل هو إعتراضه على زواج أخيه من أخته التؤام، فالانجاب في بداية البشرية هو إنجاب زوجي تؤائم دوماً، ويتم التزاوج بطريقة عكسية. وفي اغلب الحضارات القديمة نجد قصة الحب والتضحية موجودة في الأساطير القديمة، ويمكن أن نمثل في لذلك بقصة ايزيس و أوزريس، وهي تمثل قصة وفاء الزوجة لزوجها، حينما قام حورس أخ أوزريس بقتله وتقطيعه إلي أجزاء.

تعتبر مسرحية مصرع تاجوج والمحلق من أوائل المسرحيات السودانية الطويلة؛ وهي كذلك تعتبر مفتتح مرحلة مسرح الثلاثينيات أو ما عرف في الأدبيات النقدية بمسرح الأندية، وهي كتبت وفقاً للنموذج المسرحي العربي الشعري، الذي يتمثل فيما كتبه أحمد شوقي في مسرحيته ( مجنون ليلي). ويقول مؤلف المسرحية خالد أبو الروس:" في سنة 1932م عندما كان المسرح السوداني يقدم الروايات الأجنبية مثل "تاجر البندقية" و"الفارس الأسود" و" صلاح الدين الأيوبي" و" عنترة" دار بخلدي أن أضع رواية سودانية لحماً ودماً، ولم يطل بي التفكير حتى إهتديت إلى قصة " تاجوج ومحلق" فشرعت في جمع المعلومات والمراجع، ثم بدأت في التأليف بالشعر السوداني " الدوبيت" ولم ينتهي ذلك العام حتى اكتملت التأليف ... ومنذ ذلك الحين أصبح لنا مسرح يقدم روايات سودانية أصيلة" ( أبو الروس، 2019م، ص9).

تقوم مسرحية مصرع تاجوج والمحلق على قصة تاريخية من تراث قبيلة الحمران بشرق السودان، وهي قصة حب محلق لإبنة عمه تاجوج أجمل فتيات القبيلة وهو فارس الفرسان بالقبيلة. فقضية الحب من القضايا الإجتماعية الأخلاقية في التاريخ البشري منذ بدايته بوجود أول إنسان على كوكب الأرض، فالاسطورة الدينية تحكي عن أول جريمة قتل في التاريخ حينما قتل **قابيل** أخيه **هابيل**، إذ تروي الأسطورة الشعبية، ان سبب **قتل** قابيل لأخيه **هابيل** هو إعتراضه على زواج أخيه من أخته التؤام، فالانجاب في بداية البشرية هو إنجاب زوجي تؤائم دوماً، ويتم التزاوج بطريقة عكسية. وفي اغلب الحضارات القديمة نجد قصة الحب والتضحية موجودة في الأساطير القديمة، ويمكن أن نمثل في لذلك بقصة ايزيس و

أوزريس، وهي تمثل قصة وفاء الزوجة لزوجها، حينما قام حورس أخ أوزريس بقتله وتقطيعه إلي أجزاء.

كما تعتبر قضية الحب من المشكلات الفلسفية كما أشار إلي ذلك زكريا أبراهيم في سلسة مشاكل فلسفية، كتاب **مشكلة الحب** وفي ذلك كتبت العديد من المسرحيات عبر التاريخ تتناول قضية **(الحب)** من زوايا **الحب والتضحية** مثل مسرحية **(أندرو ماك)** التي كتبها يوربيدس، أو **الحب والوفاء** أو **الحب والواجب** مثل مسرحية **( السيد )** التي كتبها الفرنسي بيير كورني، أو مسرحية **عطيل** لشكسبير، وفي المسرح العربي مسرحية **مجنون ليلي** التي كتبها أحمد شوقي، والتي مثلت النموذج الذي صاغ عليه خالد أبو الروس مسرحية مصرع تاجوج والمحلق، وغيرها من المسرحيات في هذا الجانب. ومن خلال ذلك يمكن أن يصنف الباحث مسرحية **مصرع تاجوج والمحلق** من ضمن مسرحيات **الحب والكرامة.**

دايماً مانجد في قصص الحب وجود للعوازل، الذين يعمولون على هدم الحب بين الحبايب، وهو ما تمثله شخصية " ياغو" في المسرح العالمي، التى كتبها شكسبير في مسرحية " عطيل" الذي أحب ديدمونة وأحبته" وهنا في مسرحية مصرع تاجوج ومحلق نجد شخصية " **خلف**" تلعب ذلك الدور، الذي يعمل على إفساد العلاقة بين محلق وتاجوج. ونرى ذلك حينما يأتي " خلف" إلى منزل والد محلق ليفتن بينه وبين والده ويجد والدة محلق بالمنزل ويدور الحوار التالي:

خلف: سلام يا مدينة

مدينة: مرحب حبابكم عشرة

خلف: عمي صقير معاك؟

مدينة: والله شال العّشرة .. أنت منو؟

خلف: خلف ...

مدينة: بي صقير يا خلف شن دائر

خلف: ولدك يا مدينة علىّ أصبح غائر

ولدك يا مدينة لقيتو وسط الغابة

هائج الأسد دائر معاي حرابة

مدينة: هاج من غير سبب؟؟!

سامر : سبب الغرام يا والدة

وفي قلب العليل تاجوج أضحت خالدة

مدينة: عاشق بت عمه؟

سامر وخلف: أي ..

مدينة: وافضيحة أمه

( أبو الروس، 2019م، ص ص26 – 27).

لقد عمد "**خلف**" وصديقه "**سامر**" إلي خلق فتنة للمحلق، فالحب ليس محرماً في حد ذاته، ولكن أن يؤدي الحب إلي القتال بين الرجال، فهو في الأعراف العربية، يكون سبباً للفضائح. إلا أن دور **العوازل** لا يستمر طويلاً في حكاية **المحلق وتاجوج**، فقد أدى كشف حالة الحب لوالديه، ومن ثم إلي عمه، الذى إعترض في البداية؛ إلا أنه أدى إلي زواج الأحبة، وهو إنتقال إيجابي، في تطور المسرحية، وهذه العقدة لم تتطور، وكانت خطاً ثانوياً، لم يستثمرها المؤلف بشكل عميق، ليقدم لنا خطاً أخلاقياً، يتمثل في **الفتنة، والفتنة** في الفكر الديني الرسمي أو الشعبي أشد من القتل، إلا أن **(خلف)** لم ينجح في خلق **فتنة** ذات أثر وأضح، بل كانت سبباً في زواج **محلق وتاجوج.**

ومن ذلك يرى الباحث أن القيمة الأخلاقية في مسرحية مصرع تاجوج تكمن بعد الزواج، وتتمثل في المشهد الذي يدور بين تاجوج والمحلق، حتى يطلب طلبه الذي تعتبره تاجوج **إهانة لها ولكرامتها**، وهو مشهد عبر فيه محلق عن حبه لتاجوج وتغزل في جمالها، إلي أن يصل الحوار بينه وبين تاجوج ليقول لها أن له طلب، يقول محلق:

محلق : في عيونك انت شفاي فيها حياتي فيها مماتي فيها شقاي

فيها سعادتي فيها هناي فيها رجاي فيها أموت شهيد واغني فيها غناي

تاجوج : فات زمن الغنا وبلغت لي مطلوبك خليه الغنا لبست وقارك توبك

بين السعُدا يا محلق لقيت مكتوبك ما أحلى السعادة الفيها داخل دوبك

( أبو الروس، 2019م، ص ص47 – 48).

يمثل هذا المشهد وهذا الحوار مدى حب الطرفين لبعضهما البعض، وقد عبر **المحلق** أن في محبوبته، مماته وشقاه، وفيها سعادته وهناه وفيها رجاه؛ بل فيها موته شهيداً للغرام، وفيها غناه. وقد كان رأى **تاجوج** مخالف لرأي **محلق**، ترى، إنه طالما وصل إلي مبتغاه يجب أن يترك الشعر، ويلبس ثوب الوقار، ويكون إنسان مسؤول، فالزواج يختلف عن حياة الشباب والطيش، وتذكره بانه قد نال رجاه ومبتغاه، وأضحى من السعُداء. ولكل بطل خطأ تراجيدي، يقوده من حال السعادة إلي حال الشقاء، وقد تمثل خطأ **المحلق**، في طَلبه من **تاجوج**، وهو ما يقدمه الحوار المستمر بين **المحلق وتاجوج** حينما يقول:

محلق : مهما نلت يا بت عمي جاري وراكي زاد الغرام وانت زاد مسراكي .... لكن لي طلب

تاجوج : ما تقول

محلق : دائر أراك ...

تاجوج : ما تتم الكلام

محلق : خائف يزول إدراكي

تاجوج : ما تقول الطلب

محلق : بت عمي خائف خائف

تاجوج : لا تخاف ياخوي

( أبو الروس، 2019م، ص48)

من هذا الحوار يتبين صعوبة الطلب الذي يريده **المحلق من تاجوج**، لذلك نجد فيه التردد، والخوف، فهذه اللحظة تمثل حالة **المحلق** بين أن يقدم طلبه أم يتركه، فالسبب الذي يتركه متردداً هو إدراكه لما سوف تؤول إليه حاله، فهو يقول:

محلق : لي موتي تاجوج شايف

تاجوج : طلبك قول لي

محلق : تاجوجي خائف منه وخائف أقول يقول أخوك رجع لي جنه

تاجوج : خجلان منه ليه

محلق : ما ترضي بيه أظنه

تاجوج : الزول يا الحبيب دايماً يخالف ظنه

( أبو الروس، 2019م، ص48)

فهو يرى في طلبه الموت، كما أنه خائف يقال إنه مجنون. تلك أسباب تتركه متردداً، بين أن يقول طلبه، ام يتركه، لكنه في قرارة نفسه إلي الأمر الأول أقرب. حتى هذه اللحظة؛ وهذا التشويق، إلا أننا لم نعرف ماهو طلبه، وماهو نوعه، الذى يجعله متردداً وخائفاً إلي هذه الدرجة، هل بين **الزوج والزوجة** طلب يمكن أن يجعلهما يختلفان، لذا نجد **المحلق** يبادر إلي قول طلبه، ثم يرجع إلي تردده:

محلق : داير أراك .. آه والله ما أظن أقدر

تاجوج : انت شغلتني بالله قول أتقدر

( أبو الروس، 2019م، ص48)

حتى هذه اللحظة، لم تفهم **تاجوج** الطلب بصورة وأضحة، فهي أمامه، وتريد أن تتعرف على مبتغاه، فمانوع **الرؤية** التي يرديها، لذلك طالبته بأن يتقدر ليقول طلبه، إلا أن **(المحلق)** لم يبارح خوفه وتردده. فهو يخاف بعد أن نال السعادة والوصال من المحبوبة، أن يتبدل حاله إلي حال التعاسة، فيقول:

محلق : خائف يا مناي بعد النعيم اتكدر

تاجوج : اتكدر عدوك

محلق : خائف أعود أدردر

تاجوج : طلبك قول خلي السكات لا تخجل ليك أنفذ شايفاك صبحت مبرجل

( أبو الروس، 2019م، ص48 – 49)

وهنا تحاول **تاجوج** أن تطمئن قلب **محلق** وقد رثت لحاله، وتعده بأن تنفذ له طلبه، إلا أن **محلق** يرى أن طلبه صعب.

محلق : طلبي صعب خلاص

تاجوج : بدور تاجوج بخاف

تاجوج : قول الكلام اترجل أضحت لي زوج في الحب صبحنا شراكا

وليه حامل الهموم في الدنيا انت براكا قول طلبك

( أبو الروس، 2019م، ص49)

هنا تذكره تاجوج بانهما أصبحا زوجين، وشركا في الحياة، وتطلب منه ان لا يحمل الهموم لوحده، فهذا يمثل قمة أخلاق الزوجة تجاه زوجها، أن تتركه يحمل همومه لوحده.

إلا أن تردد **المحلق** ، **وإلحاح تاجوج** يستمر لمعرفة السبب، إلي أن يقول المحلق:

محلق: داير أراك

تاجوج : اتحيرت فيك، شن داير؟

محلق: داير اشوف محياك كالصباح الناير داير أراك داير أراك تاجوج داير

تاجوج : وضح لي الكلام أنا فكري أصبح حاير وحاتي وحات جمالي وحبي قول الداير .... أموت ليك يا الحبيب

محلق: كفي يا الجميلة مسايره أنا داير أشوفك بس بخاف الدايره

تاجوج : ما تخاف روحي ليك والزول حبيبه بسايره

محلق: داير أراك لكن عن ثيابك عارية

( أبو الروس، 2019م، ص50)

عندما ينطق **المحلق** بطلبه، يكون قد حسم أمره، تحت إصرار **تاجوج** لمعرفة طلبه. وقد كان ردة فعلها، أنها إستغربت طلبه ذلك، وهي متبرية منه، كما أنها تعتبر هذا الطلب بمثابة إهانة لها، وتمثيلها بالجواري، والخادمات، وتحذره بأن حبه قد فات حدوده، وقد عبرت تاجوج بقولها:

تاجوج : يا محلق يمين جنيته، منك باريه ماني الخويدم أو إليك أنا جارية
وما عارفاك كدى اليوم بقيت أنا دارية يا محلق أخوي حبك تعدى مكانه
وما شفناه عند عشاق زومان الكانه وطلبك صار صعب

محلق : لا بد من أمكانه يا روح الفؤاد النظرة لي شن فيها؟

تاجوج : يا محلق أخوي والله فيها وفيها

محلق : روحي بالنظر من العذاب أشفيها

تاجوج : نفسك راجعها يا أخي الضلال يكفيها

محلق : أرجوك جودي لي براي جوه الخيمة

تاجوج : محلق امتنع العاقبة صعبة وخيمة

( أبو الروس، 2019م، ص50)

حاولت **تاجوج** أن تثنيه عن طلبه، وتحذره من عاقبة تحقيق رغبته في النظر إليها بلا ثياب، إلا أن **المحلق** يصر على أن يراها بلا ثياب لوحده داخل الخيمة، وعندما يلح عليها، تسأله عن ماذا سوف يعطيها مقابل **النظر إليها بلا ملابس**:

محلق : قصدي النظرة داير أراك براي في الخيمة

تاجوج : عاقبة النظر

محلق : رضيان وخيمة وخيمة لا بد النظر

تاجوج : ( بعد تفكير طويل) في النظرة شن تديني؟

محلق : أديك كل شئ

تاجوج : خايفاك ما تديني

محلق : أديك الفؤاد، وإن درتي أخدي حياتي

تاجوج : زي ما دايرة أطلب؟

محلق : آي يمين والله بتظنيني كاذب لي حديثي ولاهي
كيف ما أجيب مطالبك يا أم جبيناً باهي أضحيت بيك مغرم يوت مفكر ساهي

تاجوج : ما دام حلفت أرجاني عاد في الخيمة

( أبو الروس، 2019م، ص50 – 51)

مقابل **النظرة** يتعهد **المحلق** بأن يعطيها ما تريده، وهذا يمثل خطأً تراجيدياً ثاني، فقد تمثل الخطأ الأول في **الطلب نفسه**، أما الخطأ الثاني فهو حلفه لها بأن يعطيها ما تريده، لذلك وفقت **تاجوج** على تحقيق طلبه، بالرغم من أنها تعتبره **إهانة لها ولكرامتها**، تمثيلها بالجواري والخادمات، ولكنها مقابل ذلك أرادت أن تنتقم من **المحلق** وتجعل كل البلد تتفرج، وذلك ما عبرت عنه بقولها:

تاجوج : داير يراني عارية بالله إيه مرماه الحب جنن محلق غرامه عماه
قصد يذلني وزوادنا ما هماه والزول الشقي الهدم بناه رماه
داير يشوفني عارية وفي عاد يتفرج أقيف من غير ملابس بين ادين أدرج
أنا بت الرجال كيف غير ثياب اتبرج لا بد انتقم واخلي البلد تتفرج
"ثم تدخل تاجوج خلفه إلي الخيمة وهي في حالة غضب"

( أبو الروس، 2019م، ص51)

"يدخل محلق في حالة نشوة وسرور، وهو يضحك، ويكاد يطير من الفرح" ويقول:

محلق : قد شفت القوام لفاه الجمال وكساه
وشفت الديس حلال وصل القدم واساه
وشفت ضمير نحيل تقل الردف قاساه
مهما شفت حبي إليك لا أنساه ..... الخ

( أبو الروس، 2019م، ص53)

يعبر **المحلق** عن مدى سعادته بما ناله من **النظرة** إلا أنه لا يدري العواقب بعد، فحينما تدخل **تاجوج** وهي في حالة غضب وتقول:

تاجوج : أوفيني الطلب
محلق : حاجتك إلي قوليها لو درتي النجوم من السماء أدليها
تاجوج : ما دايرة النجوم
محلق : شن دايرة يا آمالي أخدي حياتي أخدي فؤادي أخدي جمالي

تاجوج : أنا دايرة الطلاق

محلق : تاجوج؟؟؟؟!!!

تاجوج : تاجوج وما اتغيرت ومن غير الطلاق والله عاد ما درت

لو كنت قبيل لي العاقبات قدّرت ما كنت طلبك النظرة ليّ بدرت

( أبو الروس، 2019م، ص53 )

تمثل هذه اللحظة قمة التصوير الأخلاقي، التي تتمثل في تقدير العواقب، فالمحلق لم يقدر عاقبة النظر حينما طلبها، بالرغم من تردده، وخوفه، أو لم يدر بخلده أن تطلب منه **تاجوج** مثل هذا الطلب، كان يتوقع عاقبة **وخيمة**، إلا أنه لم يدري أنه الفراق بينه وبين محبوبته، لذا نجده يقول:

محلق : يا تاجوج حرام بعد الوصال تجفيني أنا مذنب إليك أرجوك أن تعفيني

تاجوج : أنا دايرة الطلاق

محلق : سيبي، الصدود يكفيني

تاجوج : أوفيني الحلف

محلق : من الحلف أعفيني

تاجوج : حالف يا محلق ولي حلفك أوفي لي ذليت أترك لي جدالك يكفي

أنا دايرة الطلاق أنا قلبي منك مكفي

محلق : يا تاجوج حرام عفيني

تاجوج : ما أظن أعفي

محلق : أطلبي روحي أطلبي قلبي شيلي جمالي بس خلي الطلاق بالله يا آمالي

تاجوج : دايرة الطلاق

محلق : انهدمت آمالي

تاجوج : تموت تطفش تجن ... داير الطلاق

محلق : رحماك، تاجوج اشفقي، شايف الغضب أعماك

تاجوج : بس قصدي الطلاق

محلق : كلامي ما هماك

تاجوج : حلفك نفذ

( أبو الروس، 2019م، ص54 )

وبتنفيذ **المحلق** لوعده بالطلاق تتبدل حاله، إلي أن يلقى مصرعه في نهاية الأمر، وكذلك تلقى تاجوج مصرعها بعد ان تفقد القبيلة حامي حماها وفارس الفرسان **المحلق**، لذا تكون القبيلة عرضة للغارات والسلب والنهب من قبل قبائل أخرى، وقطاع الطرق. ويمكننا أن نقول: لقد شكلت مسرحية مصرع تاجوج والمحلق القيم الأخلاقية لمجتمع البادية في السودان، حيث تلعب العادات والتقاليد دوراً مهماً في النسق **الأخلاقي للقبيلة**، ويعتبر الخروج عن هذه التقاليد خروجاً عن قيم القبيلة. مثلت تاجوج قيم وتقاليد القبيلة والتي تمييز من حيث الوضع الإجتماعي بين **الحرة والخادم**، فما هو متبع ومقبول **أخلاقياً** من الحرة لا يمكن أن ينطبق على الخادم. وكذلك الأمر بالنسبة للخادم، فماهو مطلوب منها لا يمكن أن ينطبق على الحرة، ويمثل (المحلق)، الخروج عن تلك التقاليد الراسخة، فعندما يطلب من تاجوج أن تاتي فعل شئ هو يطلب من الخادمة، فهذا يعتبر خروجاً عن القيم الأخلاقية عن القبيلة. لذلك تقرر **(تاجوج)** الإنتقام **لكرمتها** من حبيبها وزوجها **(المحلق)**.

**ثانياً: مسرحية بخيت المسكين (87 – 1988م)**

قدمت مسرحية بخيت المسكين ضمن المواسم المسرحية 87 – 1988م، من تأليف عمر عبد المنعم الحميدي، وإخراج عبد الرحمن الشبلي. وقد جاء عمر الحميدي إلي الحركة المسرحية من المسرح الجامعي.

عمر الحميدي كاتب مسرحي وتشكيلي وقاص ومخرج، له العديد من المسرحيات التي قدمت في المواسم المسرحية مثل ( بلد ناس فاطنة ، 1975م) و ( السيل 1976م) و( المهدي يحاصر الخرطوم 1982م) وغيرها من المسرحيات. كما أنه كتب للتلفزيون مسلسلات مثل ( المال والحب – انصار الحق – ثورة الزنج) وغيرها ( الحميدي ، 2016م ).

تمثل مسرحية بخيت المسكين مرحلة من مراحل تطور النص المسرحي السوداني، خاصة في تقنية الكتابة، ويعود ذلك إلى معرفة المسرحيين السودانيين وإطلاعهم على المذاهب والمدارس الغربية، ولا سيما **الملحمية**، فالمسرح المعاصر في الوطن العربي في غالبيته إتجه نحو الملحمية والتغريب والعبث. وقبل أن نتناول المسرحية يشير الباحث هنا إلى تجربة سعد

الله ونوس كنموذج عربي؛ ويوسف خليل كنموذج سوداني في إستخدامهما تقنية الملحمية في الكتابة المسرحية، ومسرحية **بخيت المسكين** تذهب في ذات الإتجاه. فالاسلوب الذي اتبعه عمر الحميدي في المسرحية يتطابق مع طريقة سعد الله ونوس في مسرحياته مثل ( رحلة حنظلة – ورأس المملوك جابر – ومنمنمات تاريخية؛ إلا أن الحميدي لا يستخدم شخصية الراوي. والمسرحية لا تركز على حدث معين، ولكنها تحاول أن تفضح الفساد في العديد من المستويات عبر الشخصية الرئيسية في المسرحية **(بخيت)**، فمن خلال شخصية بخيت يعكس الكاتب الخلل الأخلاقي في المجتمع السوداني، فالمسرحية تبدأ من المنزل **الزوجة** مروراً بالعمل؛ إنتهاءً بالفنون والفكر، فكل شئ أصابه الفساد الأخلاقي.

والشخصية المعادلة والنغيض لشخصية **بخيت** هي شخصية **المسخ**، فهي تمثل المدير في مكان العمل، وتمثل القاضي في المحكمة، وتمثل أصحاب المال، كما تمثل أهل الفكر والفن والثقافة والأدب. ومن خلال ذلك يحاول الكاتب أن يفضح الواقع المزري لمستوى القيم والأخلاق داخل المجتمع. وهناك شخصيات ثانوية، مثل شخصية البوليس والصحفي، فهي أدوات يتم بها تحقيق متطلبات **المسخ** في جميع المستويات. والشخصية المكملة لشخصية **بخيت** هي شخصية **حورية**، وبتحويرها هي الحرية، لكي يتحرر (بخيت) من كل القيود، ويواجه الفساد.

شخصية **بخيت** تمثل كل القيم والأخلاق، فهي شخصية مؤهلة تأهيل علمي، وذو أخلاق، ومن ألمع المثقفيين العاملين في البلد؛ ذلك ما يقوله القاضي في المحكمة عندما عرضت قضية إتهام إنتحال **بخيت** لشخصية **بخيت.**

**المسخ** : (يأتي صوته عميقاً، مجلجلاً، فارغاً) نحن هنا بصدد الحكم في قضية هامة، محتال يعتدي على الحرمات، ويدخل البيوت متهجماً سارقاً، وقد إنتحل لنفسه اسم واحد من ألمع الميقفيين العاملين في البلد؛ بخيت علي عجب العيدروس – الله يرحمه.

**بخيت** : انت بتعرفو ياحضرة القاضي؟

**المسخ** : آااي بعرفو أيام كان في الجامعة، كان جنو قراية، لله لا كسبو – استغفر الله – بس يكب الدروس صم، لا بلعب كورة، لا بخش سينما، لا بشترك في مظاهرة، لا بحرر معانا جرائد، وأنا هسه ما قادر أصدق نفسي إنو بخيت يفارق بالطريقة دي

( الحميدي ، 2016م ، ص17).

بالرغم من أن شخصية **بخيت** تمثل جانب المعرفة والإلتزام الأخلاقي، إلا أننا نجدها من خلال وصف القاضي (المسخ) أنها شخصية سلبية، فهو لا يستطيع أن يغيير واقع الحال إلى الأفضل، وبذلك يترك المساحة لغير المؤهليين في التقدم وتولي المناصب والمواقع المهمة في الدولة، كمديره في العمل أو القاضي في المحكمة وغيرها. والجملة الإعتراضية التي قالها القاضي( الله لا كسبو) ثم يستغفر بعدها؛ تدل على مدى الصراع بين أهل المعرفة والعلم وأهل النفاق والتزلف.

ومن خلال المشهد الرابع في الفصل الأول؛ في مكتب المدير ( المسخ) ومعه الصحفي، يسأله عن بخيت. من خلال الحوار نعرف إنضباط **بخيت** وإلتزامه وأخلاقه في العمل منذ أن تم تعيينه وحتى يوم مماته المزعوم.

**الصحفي** : هل كان بخيت بشتكي من شئ قبل ما يفارق مكتبو؟

**المسخ** : نعم! ودي لأول مرة منذ أن عاصرت بخيت، فاليوم اللي مات فيهو بالذات، طلب مني أن اسمح ليهو يمشي البيت عشان هو تعبان شوية

الصحفي : وكان ردك ليهو شنو؟

المسخ : ( بعد أن يفكر قليلاً) في الحقيقة أنا ما قاعد أبداً اسمح بقبول اعذار بالشكل ده، أنت عارف ظاهرة التسيب.

الصحفي : عارف

المسخ : وعارف كيف إنو التسيب أصبح ظاهرة خطيرة تهدد المجتمع

الصحفي : عارف

المسخ : عشان كده أنا اترددت كتيرن لكن بصفتي المدير، ومن حقي إنو يكون عندي تقديري الخاص تجاه أي مشكلة فأنا اعتبرت مشكلة بخيت حالة خاصة.

الصحفي : (يردد) حالة خاصة؟

المسخ : نعم! حالة خاصة لأنو بخيت كان بمثل ظاهرة معكوسة للحاصل في الأيام دي.

الصحفي : ماذا يعني سيادتكم بعبارة ظاهرة معكوسة؟ ( الحميدي ، 2016م ، ص23)

يعكس هذا الحوار وإمتداده مشكلة التسيب في الخدمة المدنية، فهو موضوع متجدد في المسرح السوداني؛ وقد أشرنا إليه في مسرحية (أكل عيش) للفاضل سعيد وغيرها من المسرحيات. فالتسيب في الخدمة المدنية يعبر عن فقدنا للقيمة العمل، وتدني القيمة الأخلاقية في ممارسة العمل الذي يأخذ العامل والموظف عليه مقابل مالي، وغيرها من الحوافز. إلا أن شخصية **بخيت** تختلف عن الجميع في أنها شخصية ملتزمة بمواقيت ودوام العمل، بعكس الجميع. ولكن ماذا سوف تنال تلك الشخصية؟ هل سوف تترقي في السلك الوظيفي أم تهمش، من قبل المدراء وأصحاب المصالح الشخصية، ذلك ما يعكسه إمتداد حوار الصحفي مع المدير ( المسخ).

الصحفي: أنا داير أصل لي موقف بخيت من ناحية الترقيات؟؟

المسخ : الترقيات!!

الصحفي: نعم

المسخ : (يتزحزح) بكل آسف، بخيت من اتخرج والتحق بوزارتنا هنا ما اترقي أبداً

الصحفي : لكن أنت طلعت بيهو السما، وقلت ده موظف مافي زيو أبداً.

المسخ : (بتوتر) طلعت بيهو السمان نزلت بيهو الواطة، هو ما كان مؤهل للترقية أبداً.

الصحفي : ليه؟!

المسخ : أن بقول ليك ليه، بصفة خاصة، يعني تعتبر الكلام دا بيني وبينك وما تنشرو.

الصحفي : دي مهمتنا نحن بنعرف ننشر شنو، وما ننشر شنو.

المسخ : عارف، بس الاحتياط واجب.

الصحفي : اطمئن ... اطمئن.

المسخ : بخيت كان فعلاً نموذج للموظف المثالي، لكن كان بتنقصو حاجات هامة كتيرة.

الصحفي : زي شنو؟

المسخ : ..... ومع دا كلو ما كان متعاون أبداً!!

الصحفي : يعني شنو؟

المسخ : ما بعرف يمرر

الصحفي : (بدهشة) يمرر

المسخ : آااي يمرر الاوراق الخاصة

الصحفي : آها .. فهمت .. لا ... لا ده ما يستحق ترقية أبداً.

المسخ : عشرة سنين بدون ترقية.

الصحفي : يستاهل

( الحميدي ، 2016م ، ص ص25 – 27).

خلال المسرحية نجد أن شخصية **بخيت** لم تتخذ أي موقف لتغيير الواقع المتردي، بل شخصية سلبية، في السوق، حتى بعد أن خرج من السجن، وعاد ليطالب بحقوقه، إلا أنه لم يتغيير، بل هو لا يعرف ماذا يعمل، لذلك أشار إليه المؤلف في اسم المسرحية **بالمسكين**، والمسكين في المفهوم السوداني هو الشخص الذى تمارس عليه كل أنواع الظلم ويتقبل ذلك بكل برود، ودون أي إعتراض.

شخصية (بخيت) هي شخصية يتم من خلالها تعرية (تفسير) الواقع، وليس تغيير الواقع. بالرغم من أن المسرحية، حددت مكامن الفساد والضعف في الجمتع السوداني، إجتماعياً، وسياسياً، وإقتصادياً، وفنياً، ودينياً. ومن يقف خلف (بخيت) لكي يتغيير ويغيير ما حوله هي شخصية حورية، فمنذ أن يلتقيها، تدعوه إلي التغيير وإستعادة حياته، في نهاية الفصل الأول:

بخيت: أن وحيد وأنت وحيده، أنا داير اي واحدة تقيف معاي.

حورية: (بحماس) يدك.

بخيت (تلتقي يده بيدها)

حورية: في الأول أنت لازم تستعيد حياتك.

بخيت: كيف؟

حورية (تهتف) بالكفاح، بالصبر، بالعرق، بالدم.

بخيت: من فضلك يا حورية .. نحن في غابة؟

حورية: منو تاقال ليك، نحن في غابة، القوي فيها ياكل الضعيف.

بخيت: لو الحكاية كده ياهم اكلوني.

حورية: (ثائرة) ياكلوك كم مرة، مارموك في السجن وقتلوك، أكتر من كده يعملو ليك شنو؟

بخيت: يدخلوني مستشفي المجانين.

حورية: آااي ويعملوا فيك اكتر من كده

بخيت: وهسه العمل شنو؟

حورية ارتاح يا بخيت، باكر عندك عمل كتير، أنت لازم تقابل مدير المصلحة الكنت شغال فيها، عشان يتعرف عليك، ويرجع ليك حقوقك.

(الحميدي،2016م ، ص51 – 52)

من خلال حورات (حورية) نتعرف عليها بإعتبارها شخصية ثورية، مصادمة، بعكس شخصية (بخيت) شخصية مستكينة، مسالمة. وهي تحاول أن ترشده في كيفية إستعادة حياته، لذلك في كل مرة يفشل فتوجهه إلي أن يوجه الفساد ويقتل العصابة، أو أن يحاول ولا يستلم، مثل حوارها في الفصل الثاني المشهد الثالث:

حورية: (تستقبل بخيت) إن شاء الله خير؟

بخيت: خير شنو والمسخ طلع راجلها.

حورية: (بدهشة) راجلها .. راجل منو؟

بخيت: جليلة.

حورية: دي عصابة.

بخيت: عصابة خطيرة يا حورية.

حورية: أنت محتاج لبنطلون جينز وحزام بكمر ومسدس.

بخيت: (بدهشة) ليه.

حورية: عشان تهاجم العصابة وتنتصر عليها.

(الحميدي ،2016م ، ص69)

وكما في الحوار بينهما في المشهد الثاني من الفصل الثالث، تفرح عندما تعرف أن بخيت بدأ يفكر في قتل المسخ، عندما تجده يلعب بمدفع من مدافع لعب الأطفال وهي تصدر أصوات طلقات متعددة:

حورية: ده شنو؟

بخيت: برين.

حورية: تلعب ليك بي مدفع يا بخيت.

بخيت: منو قال ليك بلعب.

حورية: طيب البتسوي فوقو ده شنو؟

بخيت: بتدرب.

حورية: بتدرب؟

بخيت: آاااي.

حورية: بتدرب على شنو؟

بخيت: كيف أقتل الزول المجنني

.....

حورية: وداير تقتل بيهو منو ان شاء الله؟

بخيت: الزول المجنني زي ما قلت ليكي

حورية: (تضحك)

بخيت: بتضحكي ليه.

حورية: أنا سعيدة يا بخيت.

بخيت: سعيدة؟

حورية: آاااي على الأقل بقيت تفكر في قتلو.

وبذلك تكون (حورية) قد عملت على تغيير (بخيت) من الاستسلام إلي المواجهة، وذلك مايؤكده المشهد الأخير من المسرحية الذي ينتفض فيه (بخيت) ليقتل المسخ بمساعدة حورية:

بخيت: ده اللقيناهو من الفكي بتاعك.

حورية: ضللنا.

بخيت: أنا من شفتو عرفت.

حورية: يعني هو نفس الزول؟

بخيت: نفسو.

حورية: أنت متأكد؟

بخيت: يا حورية ده بعرفو زي جوع بطني.

حورية: مافي حل غير أنك تقتلو.

بخيت: (بحماس شديد) جهزي لي البرين يا حورية

حورية (بحركة مرحة تسرع للداخل)

المسخ: (يظهر في شكل غوريلا مخيف، تتبعه جليلة وصدرها ملئ بالأشياء المسروقة، الصحفي يحل الآت التصوير ويتبعهم الشرطي، المسخ يتجه نحو بخيت، يصيح كالرعد) بخيت.

بخيت: (بصوت قوي شجاع) أيها المسخ .. هاتي البرين يا حورية خليني أقتلو ..

حورية: (تناوله البرين) ااي يا بخيت ... أقتلو .. أقتل الجشع .. أقتل الظلم .. أقتل الكضب .. أقتل العذاب .. أقتل التملق .. أقتل الفساد .. أقتل الجهل .. أقتل الدجل ....

المسخ: (يصيح، بخوف، يرتجف) برين، برين! لا ... لا ... لا يا بخيت ما تقتلني ... (يدور حول نفسه ويقع جثة هامدة)...

(الحميدي ،2016م ، ص13 – 138)

هذا المشهد الختامي، يمثل نهاية الصراع بين الخير والشر، الخير الممثل في شخصية (بخيت) بالرغم من سلبيته في البداية من مواجهته، وكذلك الخير الذي يوجد في شخصية

(حورية)، رغم ثوريتها، فقد تكاملت الشخصيين في تحقيق هدف واحد وهو هزيمة كل أشكال الفساد، ويمكن أن نطلق على المسرحية رحلة (بخيت) من الاستسلام إلي الثورة.

المسرحية رغم بساطتها، ورغم أنها كتبت باللغة الدارجة، إلا أنها لا تستخدم الوعظ والإرشاد بطريقة مباشرة، فهي تخاطب، عقل المشاهد، وتخاطب فيه (بخيت المسكين) الذي يجلس مستكيناً وسط غابة من الفساد والمسوخ الذين يسطرون على مجمل أوجه الحياة، فهي تطالب بموقف ثوري ضد كل أشكال الظلم والفساد، الذى غطى جميع أوجه الحياة. فيجب على (بخيت) كل منا أن يتحرك من خانة الإستسلام إلي خانة المواجهة، وأداء الواجب الأخلاقي في محاربة الفساد.

## الخاتمة

تحتوي على

أولاً: النتائج

ثانياً: التوصيات

## الخاتمة

سعت الدراسة منذ البداية إلي التعرف على القيم الأخلاقية في المسرح، لذا كان لابد من إيجاد الإطار النظري لمفهوم ونشأة الأخلاق، والمواضيع والقضايا التي تتناولها الأخلاق، وقد توصل البحث إلي أن الأخلاق نشأت مع نشأة الإنسان، على مستوى الغريزة ثم على مستوى الضمير، وكذلك الأخلاق من الناحية الفلسفية، فقد تنالتها الفلسفة من ناحيتين، ناحية نظرية، وناحية عملية، ثم خلص البحث عن الأخلاق إلي أنها تتعلق بكل فعل إرادي تترتب عليه مسؤولية، ثم حصر الباحث قضايا الأخلاق الرئيسية من خلال المفاهيم والتعاريف عبر التاريخ في (العدالة – الشجاعة – العفة – الواجب – الحرية)، وفي مجملها تبحث عن الوصول إلي الخير الأقصي وهو السعادة. ثم قام الباحث بربط مبحث الأخلاق بمبحث الجمال، في الفكر الفلسفي عبر التاريخ، لدى الفلاسفة الذين منذ عصر سقراط وحتى الفلسفة الحديثة. توصل الباحث إلي أن مبحثي الأخلاق والجمال لا ينفصلان في الفكر الفلسفي الجمالي، فالأخلاق هي غاية العمل الفني. ثم قام الباحث بالتطبيق على بعض الأعمال المسرحية لمعرفة القيم الأخلاقية التي تم تناولها من خلال العمل المسرحي، ففي المسرح اليوناني القديم إتخذ الباحث مسرحيتي (أوديب ملكاً وإنتغوني) وفي المسرح العربي تناول الباحث مسرحية (مأسأة الحلاج). ومن خلال هذه النماذج وما توصل إليه من قيم أخلاقية في

صميم العمل المسرحي، قام الباحث بدراسة المسرح السوداني لمعرفة القيم الأخلاقية، وقد توصل الباحث إلي عدد من النتائج نوردها فيما يلي:

**اولاً: النتائج:**

1. إهتمام الفلاسفة والمفكرين بالأخلاق في الفنون، ولا سيما فن المسرح.
2. يوجد تصوير للقيم الأخلاقية منذ بداية نشأة المسرح عند الأغاريق.
3. صور الكتاب الإغريق القيم الأخلاقية فى أفعال الشخصيات.
4. صورت قيمة الحرية في مسرحية أوديب ملكاً، فأوديب كان حراً فى أفعاله وكذلك لايوس حينما أمر بقتل الطفل أوديب.
5. صورت قيمة الواجب في مسرحية أوديب ملكاً عندما قام أوديب بالبحث عن أسباب البلاء الذى أصاب المدينة. وعن قاتل لايوس.
6. صورت قيمة التضحية عندما قام أوديب بفقأ عينيه ونفي نفسه من المدينة من أجل إنقاذ أهل ثيبا.
7. صورت القيم أخلاقية في المسرح العربي منذ وقت مبكر، ولكنها إنحصرت في جوانب الوعظ والإرشاد.
8. تطور تناول القيم الأخلاقية في المسرح العربي مع تطور المسرح العربي.

9. تصوير القيم الأخلاقية في المسرح السوداني، أخذت شكل الوعظ والإرشاد في بدايته الأولي.

10. صورت القيم الأخلاقية في أبعاد محدودة، في الكثير من المسرحيات لكنها لم تستنطق بعد.

11. هناك مسرحيات أحتوت على قيم أخلاقية عميقة، مثل مسرحيات ( الملك نمر، أكل عيش، المحلق وتاجوج، خراب سوبا، نبتي حبيبتي)، وغيرها من المسرحيات السودانية.

12. مسرحية مصرع تاجوج إحتوت على عقدة أخلاقية تمثلت في (الحب والكرامة).

13. من خلال ما تم إستعراضه من مسرحيات، توصل الباحث إلي: إن الكاتب المسرحي السوداني، لا يهتم كثيراً بإبراز القيم الأخلاقية بشكل أساسي ووأضح، ليكون محور العمل المسرحي تلك القيمة الأخلاقية، ولكن رغم ذلك ومن لا وعي الكاتب ومن خلال الموضوع تظهر قيمة أخلاقية هنا وهناك، داخل المسرحية الواحدة، وتتفلت القيم الأخلاقية من بين السطور، لذا يكون وجودها مبعثراً، وبشكل ضعيف.

**ثانياً: التوصيات:**

على ضوء ما توصل إليه الباحث من نتائج ومن مناقشة الفروض يوصي بالآتي:

1. أن ينتبه الكتاب المعاصرين إلى القيم الأخلاقية حينما يكتبون مسرحياتهم.

2. الإهتمام بالبحث عن القيم الأخلاقية فى الأعمال المسرحية من قبل النقاد.

3. أن يهتم المخرجون بالبحث عن القيم الأخلاقية فى الأعمال المسرحية، لإبرازها فى العرض المسرحي.

4. إهتمام الأكاديميين بالجوانب الأخلاقية فى محاضراتهم وأوراقهم العلمية، وفى تدريسهم لفلسفة الجمال.

5. أن يهتم الكتاب والمؤلفين المسرحين، بالجوانب الفلسفية الأخلاقية الجمالية، وتكثيف القيمة الأخلاقية داخل أعمالهم.

6. على النقاد والباحثين والدارسين أن يهتموا بإبراز القيم الأخلاقية في المسرحيات السودانية.

7. أن يهتم المخرجين بالبحث عن المحور الأخلاقي في العمل المسرحي، وإبرازه بالشكل الملائم له.

8. أن يتم الإهتمام بالفسلفة الأخلاقية والجمالية، في المناهج الدراسية بالكيات التى تدرس فنون المسرح بالسودان.

**المصادر والمراجع:**

**أولاً: المصادر:**


1. ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، ج2 ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر بيروت ، 1399هـ .
2. ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد العاشر ، دار صادر ، بيروت ، باب القاف ، بدون تاريخ.
3. ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر ، 1988م.
4. الأصفهاني، الراغب ، المفردات في غريب القرآن ، تحقيق صفوان عدنان ، دار القلم دمشق ، الدار الشامية بيروت ، 1996.
5. الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ط8 ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، 2005م ، باب القاف فصل الخاء.
6. القرطبي، أبو عبد الله محمد، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني، وابراهيم اطفيش، دار الكتاب المصرية، القاهرة ، ط2، 1964م

7. صليبيا، جميل ، المعجم الفلسفي، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولي ، 1986م.

**ثانياً: الكتب:**

8. أبو الروس ، خالد ، مصرع تاجوج والمحلق ، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، نصوص (22) ، الطبعة الأولي 2019م.
9. أبو ريان، محمد علي ، فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة ، 1989م
10. أبو زهرة، محمد ، مقارنة الأديان، الديانات القديمة ، دار الفكر العربي ، 1965م.
11. احمد، عزت السيد ، فلسفة الأخلاق عند الجاحظ ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، 2005م.
12. اسبينوزا ، علم الأخلاق ، ترجمة جلال الدين السعيد ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، بدون تاريخ.
13. إسخليوس ، ثلاثية أورست، اجامنون ، ترجمة وتقديم لويس عوض ، الدار القومية للطباعة والنشر
14. إسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية فى النقد العربي ، 1992م
15. إمام، إمام عبد الفتاح ، فلسفة الأخلاق ، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1990م.
16. أمين، احمد ، كتاب الأخلاق ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر ، 2012م.
17. أمين، احمد، ونجيب، زكي ، قصة الفلسفة اليونانية ، 1970م.
18. أمين، عثمان ، الفلسفة الرواقية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1945م.
19. بدوي، السيد محمد ، الأخلاق بين الفلسفة وعلم الإجتماع ، دار المعرفة الجامعية ، 2000م.
20. بدوي، عبد الرحمن ، أفلاطون ، بيروت: دار العلم ، بدون تاريخ.
21. بريتستيد، جيمس هنري ، فجر الصمير ، ترجمة سليم حسن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميع ، 2000 ،.

22. بوشنسكي، إ. م. ، الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ترجمة عزت قرني ، عالم المعرفة ، كتاب رقم (165) 1992م.
23. الجابري، محمد عابد ، العقل الأخلاقي العربي ، دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية ، نقد العقل العربي (4) ، الطبعة الأولي ، 2001م.
24. الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر ، تهذيب الأخلاق ، قرأهُ وعلق عليه أبوحذيفة ابراهيم بن محمد ، دار الصحابة للتراث للنشر والتحقيق والتحقيق والتوزيع ، طنطا، الطبعة الأولي ، 1989م.
25. جرهام، جوردون ، فلسفة الفن ، مدخل إلي علم الجمال ، ترجمة محمد يونس ، القاهرة: سلسلة آفاق عالمية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولي ، 2013م.
26. جعفر، محمد كمال ابراهيم ، في الفلسفة والأخلاق ، القاهرة: دار الكتب الجامعية ، 1968م.
27. حماد، حسن ، تأملات فى العقل والخلاص والاغتراب ، دار الحكمة ، الطبعة الاولي ، القاهرة 2002م.
28. خشبة، دريني ، أشهر المذاهب المسرحية ، ونماذج من أشهر المسرحيات ، القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز والمطبعة النموذجية ، 1961م.
29. ديوي ، الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، القاهرة: دار النهضة العربية ، 1962م.
30. راسل، برتراند ، المجتمع البشري في الأخلاق والسياسة ، ترجمة عبد الكريم أحمد ، جامعة الدول العربية ، مكتبة الانجلو المصرية ، بدون تاريخ.
31. الراعي، علي ، المسرح في الوطن العربي ، الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون ، سلسلة عالم المعرفة العدد (248) ، أغسطس 1999م.
32. رجب، منصور علي ، تأملات في فلسفة الأخلاق ، مطبعة مخيمر ، الطبعة الأولي ، 1953م.
33. رشوان، محمد مهران ، تطور الفكر الأخلاقي في الفلسفة الغربية ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998م.

34. روس، جاكلين ، الفكر الأخلاقي المعاصر ، ترجمة عادل العوا ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولي ، 2001م.
35. زكي، محمد علي ، الإقتصاد السياسي للتخلف ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الأولي ، ابريل 2012م
36. زين العابدين، عبد المتعال ، مدخل جديد إلى الفلسفة ، الخرطوم: جامعة الخرطوم ، الطبعة الاولي 1995م.
37. سانتهلير، بارتلمي ، مقدمة الترجمة الانجليزية لكتاب الأخلاق إلي نقاماخوس، ترجمه إلي العربية لطفي السيد ، 1924م.
38. سترومبرج، رونالد ، تاريخ الفكر الأوروبي الحديث ، ترجمة احمد الشيباني ، دار القارئ العربي ، الطبعة الثانية ، 1994م.
39. السحمراني، أسعد ، الأخلاق في الإسلام والفلسفة القديمة ، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1988م.
40. السيد، أحمد لطفي ، علم الأخلاق إلي نيقوماخوس ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1924م.
41. شبيكة ، الطاهر ، صديق فريد والمسرح العربي ، الخرطوم: مجلة الموسيقي والمسرح ، منشورات معهد الموسيقي والمسرح ، العدد الأول ، أبريل 1979م
42. الشرقاوي، محمد عبد الله ، الفكر الأخلاقي دارسة مقارنة ، بيروت: دار الجيل ، القاهرة: مكتبة الزهراء بحرم جامعة ، الطبعة الأولي ، 1990م.
43. طمبل ، حمزة الملك ، الادب السوداني ومايجب أن يكون عليه ، منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية ، الطبعة الثالثة يناير 2005م.
44. الطويل، توفيق ، مذهب المنفعة العامة في فلسفة الأخلاق ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولي ، 1953م.
45. عبد الحميد، شاكر ، التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة العدد (267) ، مارس 2001م

46. عبد العال، عبد العال عبد الرحمن ، دراسات في الفكر الفلسفي الأخلاقي عند فلاسفة اليونان ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، 2003م.
47. عبده، مصطفي ، فلسفة الأخلاق ، مكتبة مدبولي ن القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1999م.
48. على عبد المعطي محمد ، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي ، دار المعرفة الجامعية ، 2005م
49. فردريك كوبلستون ، تاريخ الفلسفة ، المجلد الأول ( اليونان وروما) ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، القاهرة: المجلس الأعلي للثقافة ، الطبعة الأولي ، 2002م ،
50. فرويد، سيغموند ، الطوطم والحرام ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1982م.
51. فريدرش، شيللر ، مقالات فلسفية فى المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، ترجمة: علي المصباح ، بغداد: منشورات الجمل ، الطبعة الأولي 2017م.
52. فوكوياما، فرانسيس ، نهاية التاريخ والإنسان الأخير ، ترجمة حسين الشيخ ، بيروت: دار العلوم العربية ، الطبعة الاولي ، 1992م.
53. كانط، إمانويل ، نقد ملكة الحكم ، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت: كلمة ومنشورات الجمل ، الطبعة الأولي ، 2009م.
54. كانط، إمنويل، تأسيس ميتافيزقيا الأخلاق، ترجمة عبد الغفار مكاوي ، القاهرة: المكتبة العربية، الثقافة والإرشاد القومي ، 1965م.
55. كرم، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، 2014م.
56. كروتشة ، بندنتو ، المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولي ، أكتوبر 2009م.
57. كريسون، أندرية ، المشكلة الأخلاقية والفلاسفة ، ترجمة عبد الحليم محمود و أبوبكر ذكرى ، مطابع دار الشعب ، القاهرة ، 1979م.
58. الكندى، يعقوب بن اسحاق ، رسائل الكندي الفلسفية، القاهرة: مطبعة الاعتماد ، 1950م.

59. كوبلستون، فردريك ، تاريخ الفلسفة ، المجلد السادس ، ترجمة: حبيب الشاروني، محمود سيد احمد ، الطبعة الأولي ، 2010م.
60. لالاند، أندرية ، موسوعة لالاند الفلسفية ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المجلد الأول ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، الطبعة الثانية ، 2001م.
61. ليلي، وليام ، مقدمة في علم الأخلاق ، ترجمة علي عبد المعطي محمد ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 2000م
62. المبارك، خالد ، حرف ونقطة ، بدون دار نشر ، بدون تاريخ
63. إسلامي، محمد تقي ، نوري، محمد عالم زاده، بور، أحمد ، زاده، مهدي علي ، المدارس الأخلاقية في الفكر الإسلامي ، دراسة منهجية حديثة في المصادر والإتجاهات ، تعريب: عبد الحسن بهبهاني بور ، بيروت: مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي ، ط1 ، 2012م.
64. محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، مؤسسة هنداوي ، 2020م
65. مدكور، ابراهيم ، الكتاب التذكاري: محي الدين بن عربي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر بالاشتراك مع المجلس الأعلي لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية ، وزارة الثقافة ، مصر ، الناشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1969م.
66. مرحبا، محمد عبد الرحمان ، المرجع في تاريخ الأخلاق ، ج1 ، جورس برس، طرابلس ، لبنان ، الطبعة الأولي ، 1988م.
67. مرزوقي، جمال ، الفكر الشرقي القديم ، دار الافاق العربية ، مصر ، ط1 ، 2001م.
68. مسكويه ، تهذيب الأخلاق ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولي ، 1985م.
69. مسكويه، أبي علي أحمد بن محمد يعقوب ، تهذيب الأخلاق ، دراسة وتحقيق عماد الهلالي ، منشورات الجمل ، الطبعة الأولي ، 2011م.
70. مطر، أميرة حلمي ،فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر ، 1998م ،

71. المليجي، يعقوب ، الأخلاق في الإسلام، مع المقارنة بالديانات السماوية والأخلاق الوضعية ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية ، 1985م.
72. موسي، محمد يوسف ، مباحث في فلسفة الأخلاق ، مطبعة دار الكتاب العربي ، مصر ، 1948م.
73. نيتشة، فريدريك ، أصل الأخلاق وفصلها ، ترجمة حسن قبيسي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، بدون تاريخ.
74. ه. د. كيتو ، الإغريق ، ترجمة عبد الرازق يسري ، دار الفكر العربي ، 1962م
75. هويدي، يحي ، مقدمة في الفلسفة العامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة التاسعة ، 1989م.
76. هيغل ، المدخل إلي علم الجمال ، فِكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط3 ، 1988م.
77. هيغل ، فريدرك ، علم الجمال وفلسفة الفن ، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة: مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولي ، 2010م.
78. ول ديورانت ، قصة الفلسفة ، ترجمة فتح الله محمد المشعشع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، الطبعة السادسة ، 1988م.
79. يوسف، سعد، والفكي، عثمان ، الحركة المسرحية في السودان (1967 – 1978م)، 1979
80. يوسف، كمال الدين ، 1967 ، ص20)

**ثالثاً: المجلات والدوريات:**

81. يونس، شمس الدين ، في: الأخلاق السودانية في منظور الآخر، كتاب جماعي ، رؤى نقدية من واقع نموذج نوردنستام، الخرطوم: سلسلة ندوات التنوير (3)، مركز التنوير المعرفي.

**رابعاً: الرسائل الجامعية:**

82. يحي ، محمد حامد محمد ، الصورة البصرية فى مشاريع عروض التخرج بكلية الموسيقي والدراما ، ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقي والدراما ، 2007م.
83. البدوي، هاشم ابراهيم ، الأصول الفكرية للاخراج المسرحي في السودان في الفترة من (1969 – 1979م) ، الخرطوم: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ، كلية الموسيقي والدراما ، رسالة ماجستير ، 2017م.

**خامساً: المسرحيات:**

84. سوفكليس، مسرحية أوديب ملكاً ، ترجمة عبد الرحمن بدوي، 1996م
85. سوفكليس، مسرحية أنتغونا ، ترجمة ، مكي ، 1994م.
86. الحميدي ، عمر عبد العظيم ، بخيت المسكين ، الخرطوم: سلسلة مسرح سودني ، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي ، الطبعة الأولي ، يناير 2016م.
87. حسين، طه ، مقدمة ترجمة مسرحية أوديب و ثيسيوس ، من أبطال الأساطير اليونانية ، تأليف أندرية جيد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، فبراير 1980م.
88. سعيد ، الفاضل ، مسرحية أكل عيش ، نسخة مصورة فيديو من قناة السودانية دراما.
89. عبد الصبور ، مسرحية مأساة الحلاج ، القاهرة: مهرجان القرأءة للجميع، 1996م.
90. عبد القادر، حمدنا الله ، مسرحية خطوبة سهير ، الخرطوم: سلسلة مسرح سوداني ، مركز عبد الكريم ميرغن الثقافي ، الطبعة الثانية 2016م.