وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

البعد الأسطوري في مسرحية "بجماليون" لتوفيق الحكيم

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

ميدان اللغة والأدب العربي تخصص: مسرح عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

– جميلة زيغمي

إشراف الأستاذ:

– د. علي محدادي

نوقشت وأجيزت علنا بتاريخ: 2021/05/20 أمام اللجنة:

أ.د. أحلام معمري .... جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ..... رئيسا

د. علي محدادي ..... جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ..... مشرفا ومقـــررا

أ.د. أحمد موساوي ..... المركز الجامعي، النعامة ..... عضوا مناقشا

أ.د. أحمد قيطون ..... المركز الجامعي، النعامة ..... عضوا مناقشا

د. أحمد التجاني سي كبير.... جامعة قاصدي مرباح، ورقلة .... عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2020– 1442/.2021هـ

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

الإهـــــداء

أهدي عملي هذا إلى من غمراني بدعوتهما. إلى أعز شخصين في الوجود وأغلى ما أملك في هذه الدنيا.. الوالدين الكريمين حفظهما الله وبارك في عمريهما.

إلى الأخوة والأخوات كل باسمه وجميع أفراد العائلة، إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل، وإلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

شـــكروعرفان

الحمد لله الحي القيوم الموفق الذي وفقني لإتمام هذا العمل.

في مثل هذه اللحظات يتوقف الشخص ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات،تتبعثر الأحرف وعبثا يحاول أن يجمعها في سطور، سطور كثيرة تمر في الخيالولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلا من الذكريات والصور تجمعنا برفاق كانوا أحبابنافواجب علينا شكرهم ونحن نخطو خطوتنا الأولى في غمار الحياة ونخص بجزيل الشكروالعرفان كل من أشعل شمعة في دروب عملنا وإلى من وقف على المنابر وأعطى حصيلة فكره لينير دربنا كما نتوجه بالشكر إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي وأخص بالذكر أستاذي الذي صبر معي طوال إنجاز هذا البحث الدكتور علي محدادي.

المقـــــدمـــة

المقــدمــة:

الأسطورة كلمة لها سحرها الخاص ذلك السحر الذي ينبع من أهميتها حيث إنها توحي بعدة دلالات؛ توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة وبالخيال وهو يثري واقع الحياة بكل تناقضاتها، فهي وسيلة فنية تجمع بين التجربة الذاتية والتجربة الاجتماعيةبأحداثها الخارقة والتي لا يصدقها أي عقل ولا يتقبلها؛ ونجد أنها سجلت حضورها في مختلف الأجناس الأدبية التي اتخذتها كمادةً لموضوعاتها واستطاعت بفضل فاعليتها الإبداعية إعادة إنتاج عدة أعمال قديمة بصبغة جديدة تتوافق والعصور الحديثة.

كما أنها كانت سببا في ظهور المسرح كفنٍ مستقل؛ ويعود الفضل إلى تلك الطقوس التي قام بها الإنسان الأولوالتي ساهمت في إرساء قواعد المسرح الأولى، والمسرح بدوره كان تجسيدا لتلك العقائد والطقوس وقد اعتبرتتلك الطقوس بمثابة الجانب الفعلي للأسطورة،وقد وكانت محاولة لخلق بديل جديد أكثرإشراقا وجمالا؛ إنهاالنافذة التي يستطيع من خلالها أن يرى المؤلف النور لأنه يحاول من خلالها أن يحاكي الواقع وينتقده ويبدي آراءه من خلالها بكل حرية ودون أي قيود معتمدا فيها على الرمز؛ كما أنها واحدة من تلك الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتدى إليها الكثير من الأدباء ووظفوها في الكثير من أعمالهم سواء في الشعر أو المسرح أو الرواية وغيرها من الفنون الأدبية؛ كونها تعطي قيمة خاصة للعمل الأدبي وإن انعدمت فيها أحيانا عملية القصد؛ والكاتب في توظيفه لها يريد من خلالها الإشارة إلى قضية ما تشغله بطريقة رمزية حيث يبث أفكاره على لسان شخصيات المسرحية وعن طريق الرمز وما يحمله من أبعاد ودلالات.

وقد كان توفيق الحكيم من بين هؤلاء الذين استلهموا الأسطورة ونزعوا إليها في أعمالهم فساق على لسان أبطاله عدة قضايا فلسفية وحضارية وفنية. وهذا الاتجاه يبدو أكثر وضوحا خاصة في مسرحياته المستوحاة من الأساطير اليونانية والعربية والإسلامية؛

حيث نجده يمزج فيها بين الرمزية والواقعية على نحو يتميز بالخيال والعمق دون أي تعقيد أو غموض وهذا ما يميز مسرحيته **بجماليون**، فيكتشف القارئ لها عالماً من الدلائل والرموز التي يمكن إسقاطها على الواقع لتسهم في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع تتسم بقدر كبير من العمق والوعي؛ ومن خلال هذا سأقف على توظيف الأسطورة في المسرح العربي الحديث وبالتحديد عند توفيق الحكيم من خلال مسرحية بجماليون كأنموذج للدراسة وتبيين الدور الذي يؤديه هذا النوع في النصوص المسرحية الحديثة والمعاصرة.

أعني بهذه الدراسة دراسة مسرحية **(بجماليون)** في المسرح الحديث والمعاصر حيث سأتناولها كأسطورة وكيف تم توظيفها في المسرح العالمي عند جورج برنارد شو ثم كيف تم توظيفها في المسرح العربي عند توفيق الحكيم .

ومن هنا جاء موضوع البحث بعنوان: **البعد الأسطوري في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم؛** وإذا أردنا البحث في هذا الموضوع فإننا نقف لنواجه عدة أسئلة تتبادر إلى أذهاننا فنحاول الإجابة عنها، وأهمها : كيف وُظفت أسطورة بجماليون في المسرح العالمي والعربي وعند توفيق الحكيم تحديدا؟

وتندرج تحت هذه الإشكالية جملة من التساؤلات منها:

1- ماهي الأسطورة باعتبارها رافداً مهما للمسرح ؟

2- ماهي الأبعاد الأسطورية والرمزية في مسرحية بجماليون ؟

3- كيف كان التأثير والتأثر بين برنارد شو وتوفيق الحكيم ؟

ومنه سنحاول تحديد مفهوم الأسطورة ثم رصد علاقتها بالمسرح وتبيين المصادر الأسطورية التي استقى الكاتب منها مسرحيته وأهدافه التي يسعى لها من خلال هذا التوظيف.

وللإجابة عن هذه التساؤلات قمنا بتقسيم البحث إلى أربعة فصول: الفصل الأول الموسوم ب: "التراث الأسطوري والمسرح "وفيه نتطرق إلى تعريف الأسطورة ونشأتها ومميزاها والفرق بينها وبين الخرافة. مع إبراز مظاهر توظيف الأسطورة عند الإغريق وفي المسرح العربي والعلاقة بين الأسطورة والمسرح.

بالنسبة للفصل الثاني جاء تحت عنوان:"مسرحية بجماليون في المسرح العالمي" وفيه نُشير إلى الأصل الإغريقي لأسطورة بجماليون ومسرحية بجماليون في المسرح الغربي الحديث وبالتحديد عند جورج برنارد شو ثم تقديم قراءة عامة في المسرحية وعلاقة الأسطورة بالمسرحية ورصد أبعاد الشخصية الواقعية وأثرها في المسرحية.

والفصل الثالث نخصصه لدراسة الأسطورة في أعمال توفيق الحكيم واخترنا نماذج لدراستها، ومنه نتعرف على كيفية توظيفه لأسطورة بجماليون.

أما الفصل الرابع فدراسة سيميائية لمسرحية بجماليون عند توفيق الحكيم.

منهج الدراسة: بالنسبة للمنهج الذي اتبعته هو المنهج السيميائي كما استفدت من إجراءات المنهج المقارن الذي ساعدني على مقارنة هذا العمل في الأدب الغربي والعربي.

أهداف البحث: يسعى هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف أهمها تبيين الأثر الأسطوري في المسرحية والكشف عن مدى الاستفادة من المصادر الأسطورية الإغريقية القديمة في المسرحية .

حدودالدراسة: يمكن تحديد الدراسة بحدود نظرية تناول موضوع الأسطورة من الشق النظري، أما الحدود التطبيقية فتتمثل في تحليل مسرحية بجماليون وفق المنهج السيميائي ومحاولة التوصل إلى أدق تفاصيلها في رسم الشخصية والحدث.

ولا بأس أن نشير إلى أبرز الجهود البحثية والدراسات السابقة التي تناولت مواضيع مشابهة لهذا البحث نذكر منها ما قام به الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه: "**قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**" ففيه وقف على أهم القضايا الفكرية التي تناولها توفيق الحكيم. ومحاولة أحمد عثمان في كتابه" **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**" حيث تحدث فيه عن الموضوعات المستوحاة من التراث الإغريقي. وقد عالج أحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه "**الأسطورة في المسرح المصري المعاصر**" وتعرض خلاله إلى المصادر الأسطورية عند توفيق الحكيم سواء أكانت إغريقية أم فرعونية أم دينية، بالإضافة إلى ما قام به تسعديت آيت حمودي في كتابه: "**أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم**" فقد درس البناء الرمزي في مسرحيات توفيق الحكيم.

وككل بحث لم تخْلُ مسيرة بحثنا هذا الذي أخذ جهدا ووقتا من بعض الصعوبات نذكر منها صعوبة وفرة مادة البحث من مصادر ومراجع باللغة الانجليزية خاصة المدونة الخاصة بجورج برنارد شو ونص المسرحية المترجم إلى اللغة العربية.

وأخيرا، لا يسعني إلا أن أقول الحمد لله الذي وفقني لإنهاء هذا البحث، وآمل أن يكون مثمرا ويكون إضافة مفيدة في مجال الدراسات الأدبية، كما أجدد شكري لأستاذي المشرف الدكتور علي محدادي على نصائحه وتوجيهاته التي قدمها لي فقد تعب معي كثيرا وكان يصوبني في كل مرة فمهما شكرته لن أوفيه حقه.

والله أسأل التوفيق...

جميلة زيغمي

ورقلة في: 2021/02/06

الفصل الأول: التراث الأسطوري والمسرح.

تمهيد

1/مفهوم الأسطورة(لغة- اصطلاحا).

2/ نشأة الأسطورة.

3/أنواع الأسطورة ومميزاتها.

4/ بين الأسطورة والخرافة.

5/ علاقة الأسطورة بالمسرح.

تُعد الأسطورة شكلا من أشكال التعبير التي لجأ إليها الإنسان القديم لتفسير الوجود من حوله، لقد عبّرت عن منطقه في فترات معينة فكانت رمزاً لنمط عيشه آنذاك حيث كان الإنسان القديم يؤمن بالخرافات والسحر والشعوذة كما يؤمن بالقوى الشريرة والخيرة ووضع مسميات لكل منها، وإله حسب الظاهرة الطبيعية، كآلهةالشمس، آلهة الرياح، آلهة الخصب...وغيرها. فهو من خلالها حاول قراءة الواقع الاجتماعي وتغييره، من خلال ماتتميز به من عناصر خارقة للعادة تتصف باللألوهية في كثير من الأحوال، هذا ما يجعلها مميزة.

ويُصوَر فيها الباحث أفكارا عن مجتمع ما، وعن مجموعة من الشَخصيات الخياليَة التي تتميز بالتَعالي، كما أنَها تفوق الواقع المعقول فهي إذن مكون من مكونات التاريخ الإنساني إلا أن جوهرها واحد وغالبا ما يُعاد إنتاجها بحسب التلون البيئي والثقافي للشعوب.

إن إعادة صياغة الأسطورة عملية جمالية تهدف إلى البحث عن عالم جميل ومغاير يتحدى سلطة الكلمة أو المجتمع أو العادات والتقاليد بل ويتجاوزها، فالإنسان هناك محرر لا قيود تربطه، فهي في الواقع علم قديم؛ويشير الباحثين والدارسين إلى أنها أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية، لذلك كانت ترتبط دائما ببداية الإنسان أو ببداية البشر قبل أن يمارسوا السحر كضرب من ضروب العلم أو المعرفة .

والحديث عن الأسطورة يجرنا إلى الحديث عن المسرح باعتباره كما قلنا جزءًا من مظاهر الأسطورة وبدياته كانت نابعة مع تلك الطقوس التراثية التي ساعدت في تطويره كفن مستقل.

فالتراث الأسطوري بصفة عامة هو بمثابة إرث ثقافي بكل دلالاته وأبعاده الرمزية الفنية التي يحملها وهو المصدر الأول الذي يستقي منه أي مؤلف أعماله، والأسطورة حيز مهم في تراث الإنسانية، كما أنها كانت سببا في تطور العديد من الأجناس الأدبية

ومن أهمها المسرحالذي يُعد الوسيلة الأقرب للناس في إيصاله للعديد من الأفكار والقضايا فهو بمثابة المرآة التي تعكس بالظواهر الإنسانية، وعليه نرى بأنه يعكس للمتلقي الصورة الحقيقية للواقع من خلال ما يعرضه من قضايا مختلفة كما أنه يعكس ثقافة المجتمع وواقعه المعاش، وبهذا دخلت الأسطورة إلى مجال التعبير الدرامي وفرضت وجودها مما أتاح للكُتاب والمؤلفين استغلالها وإسقاطها على واقعهم من خلال واقع معيش لشعوب أزلية، فتسنى لهم الإدلاء بآرائهم من وجهات نظر متعددة .

وقبل الحديث عن الأسطورة وعلاقتها بالمسرح وجب علينا أولا الوقوف على مفهومهاومعرفة نشأتها، فما هي الأسطورة؟ وكيف نشأت؟ وما الفرق بينها وبين الخرافة؟

هذا ما سنبرزه في هذا الفصل الأول من البحث.

1/مفهوم الأسطورة:

شغلالبحث في مفهوم الأسطورة حيزا في البدايات الأولى في تاريخ الأدب، فلم يُحدد لها مفهوم معين سواء في الفكر العربي أو الغربي، وكان ذلك لتداخلها مع الأنواع الأخرى وربما لصعوبة حصرها في معنى مقيد كونها تحمل جميع الأنواع الأدبية لكن نجد أغلب الدراسيين يجمعون في معناها كلفظة على أنها تصب ضمن الأكاذيب التي لا أساس لها من الصحة والأقوال المؤلفة والكاذبة وسنورد ذلك في التعريفات التالية .

1.1- الأسطورة لغة:

إن الباحث في معاجم اللغة العربية وقواميسها عن أصل كلمة أسطورة يكتشف أن جلها تتفق على أن الجذر اللغوي لها ينصب تحت مادة(س-ط-ر) وقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "سَطَرَ: السَطْرُ والسطر: الصف الأول من الكتاب والشجر والنخل ونحوهما."

والجمع من كل ذلك أَسْطُرٌ وأَسْطَاْر وأَسَاطِيرٌ. عن اللحياني وسُطُورٌ، ويقال هي سَطراً وغرس سَطراً. والسَطرُ: الخط والكتابة، والأساطير: هي الأباطيل أحاديث لا نظام لها. يقال سطر من كتب وسطر من شجر معزولين ونحو ذلك:

إني وأسطارٍ سُطِرْنَ سَطْراً لقائل يا نَصْرُ نَصْراً نصراً[1]"

وقد عبَر **مرتضى الزبيدي** عن لفظة أسطورة: بمصطلح الأباطيل أو الأكاذيب والأحاديث فقد ورد في قوله: "الأساطير: الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا نظام لها.

يقال سطر فلان علينا، يُسطرإذ جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال هو يُسطر ما لا أصل له أي يؤلف"[1].

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 2000، ج7، ص182.

وفي حديث الحسن سأله الأشعث عن شيء من القرآن فقال له: والله إنك ما تسطر عليا بشيء: أي تروج، ويقال سطر فلان على فلان أي حرف له الأقاويل ونمقها.[2]

ويتفق ابن منظور مع مرتضى الزبيدي على أنَ لفظة أساطير هي الأكاذيب والأباطيل التي لا أساس لها من الصَحة، وماهي إلا مجرد أحاديث منمقة إذ تُعد ضربا من ضروب الكذب.

فأما الأساطير كأنَها أشياء كتبت من الباطل فصار ذلك اسما لها مخصوصًا بها، هذا ما أشار إليه **الزمخشري** في كتابه: أساس البلاغة، وقال: "سطر واستطر: كتب وكتب سطرا من كتابه، وسَطْرًا وأَسْطُرٌ وُسطُورًا وأسْطاراً. وهذه أسطورة من أساطير الأولين: مما سطَر ومن أعاجيب أحاديثهم، وسطر علينا فلان: قص علينا من أساطيرهم"[3].

وللجذر اللغوي من كلمة (أسطورة) عدة معاني نذكر منها:

– الاصطفاف: جاء في مقاييس اللغة "مُحددا الوضع اللغوي للفظة الأسطورة: "سَطَرَ" السين والطاء والراء، أصل مطرد يدلَ على اصطفاف الشيء كالكتاب والشجر وكل شيء اصطفَ."[4]

– القطع: " يقال سطر فلان فلاناً بالسيف سَطْراً إذ قطعه به كأنه سطر مسطور ومنه قيل لسيف القصاب ساطور"[5].

---

[1]محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج3، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ط1، مادة سطر ص267–268.

[2] نفسه: ص267.

[3]أبو القاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح، محمد باسل عيون السود، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، ج1، ص474.

[4] ابن فارس: مقاييس اللغة، تح، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت– لبنان، د.ط، د . ت، ج 3، ص72.

[5] ابن منظور: لسان العرب، ج7، ص182.

وفي الهادي إلى لغة العرب: "سطره بالسيف ضربه فقطعه كما يقطع اللحم بالساطور"[1].

– الخطأ: "يقولون للرجل إذا أخطأ فكفوا عن خطأه: أسطر فلان اليوم، وهو الإسطار بمعنى الإخطاء"[2].

– التأليف: كما أشرنا سابقا في تعريف ابن منظور فيقول: "وسطرها(أي الأسطورة) ألفها وسطر علينا أتانا بالأساطير، يقال سطر فلان علينا إذ جاء بأحاديث تشبه الباطل، فيقال: هو يسطر ما لا أصل له"[3].

– زخرفة القول: أي تحسين القول وتجميله وتنميقه" يقال سطر فلان إذ زخرف له الأقاويل ونمقها"[4].

– الأكاذيب والأباطيل: كما ورد عن مرتضى الزبيدي وورد في معجم الوسيط "الأساطير: الأباطيل والأحاديث العجيبة"[5].

كما وردت لفظة الأسطورة في القرآن الكريم في تسعة مواضع متفرقة في تركيب إضافي مع كلمة (الأولين)، لقوله تعالى: {ومنهم من يستمع إليك وجعلنا على قلوبهم أكنة أن يفقهوه وفي آذانهم وقراً وإن يروا كُلَ آيةٍ لا يؤمنوا بها حتى إذا جاءوك يجادلونك يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين}[6].

---

[1] حسن سعيد الكرمي: الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان، بيروت، ط1، 1991م، ج 2، ص344.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ص182.

[3] المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[4] مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ص268.

[5] إبراهيم أنيس، عطية صوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط –مجمع اللغة العربية، دار المعارف، مصر 1972م، ط2، ج 1، ص429.

[6] سورة الأنعام: الآية 25.

ويفسر ابن كثير(أساطير الأولين) "أي: أخذه قوم عمن قبلهم من كتب يتلقاه بعض عن بعض وليس له حقيقة."[1]

أما الطبري فيذهب إلى القول بأنها "مقولة المشركين للرسول صلى الله عليه وسلم، ويريدون بها أن ما وعدهم به من بعث بعد الموت، وعذاب ونحوه ليس لها حقيقة ولم يتبين له صحة، إلا ما سطره الأولون من الناس من الأباطيل."[2]

ونجد في معجم الألفاظ والأعلام القرآنية "لمحمد إسماعيل إبراهيم": ...والأساطير جمع أسطورة وأسطارة. وهي الأحاديث الباطلة، وأساطير الأولين ما سطروه من أعاجيب حديثهم وترهاتهم التي لا صحة لها."[3]

ويذكر الجرجاني في كتابه" درج الدرر في تفسير الآي والسور" أن أساطير واحدتها أسطورة وقيل أسطارة، وقيل لا واحد لها، وهي ما سطره الأولون وكتبوه في كتبهم من الأسماء والأباطيل"[4].

إذن ما يمكن قوله في لفظة أسطورة حسب ما ورد في القرآن الكريم أن لها جذور في التاريخ الإسلامي وقد ارتبطت بمزاعم المشركين، فكانت تدل على الأحاديث المفترية والباطلة، "ومرَد هذه النظرة المرتابة لها هو إيحاءات الكلمة في النص القرآني حيث تكررت عبارة (أساطير الأولين) أثناء الحديث عن الأخبار القديمة المنسيَة والمندثرة. هذا ما خلق سُمعة سيئة للمصطلح"[5].

---

[1] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط2، 1988، ج 3، ص596.

[2] الطبري: جامع البيان في تأويل القرآن، دار الإعلام، عمان – الأردن، دار ابن حزم، بيروت– لبنان، ط 1، 2002م، ج9، ص231.

[3] محمد إسماعيل إبراهيم: معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، بيروت –لبنان، ط2، 1969،، ص266 .

[4] عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني: درج الدرر في تفسير الآي والسور، تح، وليد بن أحمد بن صالح الحسين، إياد عبد اللطيف القيسي، ط 1، 1429ه–2008م، ص708.

[5] ابن منظور: لسان العرب، تحت مادة سطر، المحيط، دار الجيل، بيروت –لبنان، ج1، 1988، ص143.

من خلال التعريفات نلاحظ أن جلها اتفقت على أن لفظ أسطورة ما هو إلا الأحاديث والأكاذيب الباطلةبمعنى التخاريف والأقاويل التي تنبع من خيال الإنسان ولا أساس لها من الصحة كما أنها غير قابلة للصدق، أي لا يتقبلها العقل مطلقا كما تشير إلى لأقوال المنمقة والمزخرفة.

وقد زعم بعض الباحثين: " أنَ كلمة أسطورة ليست عربية وإنَما هي مقتبسة من كلمة "أستوريا" اليونانيَة وتعني حكاية أو قصة، إلا أن كلمة أسطورة تعني حكاية غير حقيقية بينما الكلمة ذاتها تعني "التاريخ" أيضا، ولوغوس صارت "علم" وهكذا أصبحت ميثوس المترجمة "أسطورة" بعكس لوغوس وأستوريا وتعني شيء غير موجود في الواقع؛ أي خرافة."[1]

وهناك من يرى أن الكلمة في أصلها تعود إلى أصل إغريقي وفي هذا الشأن نجد جواد العلى يقول: " ..ويظهر أن الجاهليين أخذوها من الروم قبل الإسلام واستعملوها بالشكل المذكور وبالمعنى نفسه أي في معنى تاريخ وقصص..."[2].

أما الشيخ الطاهر بن عاشور فيرى: " بأن الأسطورة لفظ معرب عن الرومية أصله "إستوريا" وهو القصة، ويدل ذلك على اختلاف العرب فيه فقالوا: أسطورة وأسطيرة وأسطور وأسطارة وإسطار، والاختلاف في حركات الكلمة الواحدة من جملة أمارات التعريب، ومن أقوالهم أعجمي فالعب به ما شئت."[3]

لذلك رأى الكثير من المفكرين أن بعض الحقول المعرفية التي حملت لفظة أسطورة غير صائبة، في حين اتجه بعضهم إلى تسميتها أمثولة أو أحدوثة، بينما يرى محمد

[1] ميساء مضر الشيخ يوسف: اللغة في الأسطورة بين التأويل والتعليم، مقاربة سيميائية للنصوص الأوغارتية: إشراف محمد إسماعيل بصل، جامعة تشرين، اللاذقية 1429-1430ه/2008م، ص1 .

[2] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، منشورات جامعة بغداد، ط2، 1993م، ج8، ص348.

[3] محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، الدار التونسية، تونس، د.ط، 1984م، ج 7، ص182.

أركون: "إنه من الصعب إيجاد مصطلحات في العربية للدلالة الفكرية الكاملة، ولا يعني ذلك أن اللغة العربية غير قادرة على تأدية المعاني التابعة لتلك المفهومات، وإنما أنها كسائر اللغات لها تاريخها الفكري الخاص بها."[1]

إذن الكلمة في الأصل هي يونانية، كما أنه لم تحدد الفترة الزمنية التي انتقلت فيها اللفظة إلى العربية.

أما إذا بحثنا عن كلمة Mythe في معجم le gronde l rousse الذي يُترجم عادة بأسطورة فإننا سنجد هذه التعريفات[2]:

1/ الأسطورة: تقديم تصور ما عن حدث أو شخص كان له وجود تاريخي ولكن تدخل الخيال الشعبي أو التراث قد غير الى حد كبير من صفته الواقعية.

2/ عرض فكرة أو تعاليم مجردة بصيغة مجازية وشعرية.

3/ صورة المستقبل التي تعبر عن الطموحات العميقة لطبقة اجتماعية ما .

4/تقديم تصور مثالي عن حالة معينة من حالات البشر في الماضي.

5/ تصور تبسيطي ومشوه قليلا أو كثير، لواقعة ما (حادثة، فكرة، عاطفة).

6/ماهو خيالي بعيد عن كل حقيقة.

ولعل أقرب تعريف من خلال ما ورد يعطي مفهوما أقرب للأسطورة في رأيي هو التعريف الأول الذي يرى أن الأسطورة تقديم تصور عن زمن ماضي مع تدخل عنصر

[1] محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت– لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1996م، ص8.

[2] د.يونس لوليدي: الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة أنفو برانت –، القادسية – فاس، ط1، 1996ص3.

الخيال فيه وتغييره في قالب قريب للواقع، وهكذا فالفرق شاسع في المصطلح بين العرب والغرب كما أن مفهومه متغير حسب الدلالات اللغوية.

2.1- الأسطورة اصطلاحا:

إن لفظة أسطورة من أكثر المصطلحات اتساعا من حيث المعنى الاصطلاحي لها حيث لا يمكن أن نحصرها ضمن مفهوم واحد، إذ إن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد تعريف موحد وشامل للمصطلح على وجه الخصوص، فهو يتسع للعديد من الدلالات ويختلط بمجموعة من الأنساق المعرفية، فهي شكل من أشكال الأدب الشعبي كما يمكن اعتبارها حكاية مقدسة لثقافة شعوب قديمة تعكس مدى محاولات الإنسان الأول في فهم الوجود، لذلك صارت الوعاء الفكري الأول الذي من خلاله برزت عدة علوم منها الفلسفة، الأدب والحكمة ...وغيرها.

يرى الدكتور **أحمدخليل** أنَ الأسطورة "هي الأحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث والقصص العجيبة الخارقة للطبيعي والمعتاد عند البشر، وهي حكاية عن كائنات تتجاوز تصوَرات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها فالأسطورة موضوع اعتقاد؛ أي مرتبطة بالمعتقدات الدينية."[1]

كما يؤكد الدكتور **أحمد كمال زكي** على أن منطق الأسطورة هو "اللامنطق واللامعقول واللازمان، وفي هذا كله تبدو الأسطورة وسطا بين الحلم واليقظة، أو لعلها تبدو وكأنها ضرب ممتع من أحلام اليقظة."[2] كما أنه يقر بعدم واقعية الأسطورة وأن العقل البشري لا يقبلها فهي "لا تخرج عن أن تكون قصة خيالية قوامها الخوارق

[1] خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، 1986، ط3، ص8.
(الفرق بين الدين الإنساني والدين الإلهي، أن الدين الإنساني يتمثل في تعدد الديانات كالمسيحية مثلا، ا أما الدين الإلهي فهو دين واحد بنسبة لنا خصه الله وهو الإسلام).

[2] أحمد كمال زكي: الأساطير- دراسة حضارية مقارنة، ط 1، مكتبة الشباب، لقاهرة، 1975، ص115.

والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ ولا يقبلها العقل، حتى أننا عندما نريد أن ننفي شيء نقول أنه أسطوري"[1].

من هنا يتضح لنا أن الأسطورة تبقى المادة الخصبة التي تمثل فن الانسان البدائي الذي هو مزيج بين السحر والدين والتأمل والتاريخ والخيال وقد وردت بأسلوب غلب عليه الخيال واللامنطق وكأنها حلم يمتزج بالحقيقة ويصعب تصديقها في شتى الأمور، لهذا كان منطقها في تركيبه خاص لأن العقل يعجز عن تفسيرها وتصديقها.

ونجد الدكتور **فراسالسوَاح** الذي تعمق في دراسة موضوع الأسطورة وتاريخ الأديان يرى بأنها: "حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود"[2]؛ أي أنها ليست حكاية عادية بل حكاية مقدسة فهي تُعبر عن المعتقدات التي ترتبط بمجتمع معين وبنظام ديني معين، فقدسيتها تنبع من مسألة الدين بعينها.

وفي محاضرة له حول الأسطورة والتي تطرق فيها إلى تعريف الأسطورة كمصطلح وكيفية التميز بين النص الأسطوري والنص الغير الأسطوري حيث قال "إن القدماء لم يعملوا على تمييز النص الأسطوري عن غيره ولا هم دعوه باسم خاص يساعدنا في التعرف عليه بوضوح بين كل ما تركوه، ويمكن أن نسوق في هذا المجال مثالين: وهما السومريون والإغريقيون، فقد كان للسومريين مكتبات يحفظون فيها الرقم تدعى (بيت الألواح) وكان لهم نظاما للأرشيف يخزنون فيه كل معتقداتهم، ولو نظرنا إلى لوائح أرشيفهم لوجدنا أن النصوص الأسطورية مبعثرة، وقد فعل جامعوا الحكايات التقليدية الإغريقية نفس الشيء عندما جمعوا شتاتا من الحكايات التي تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة ضمن سفر واحد، وعندما جاء الباحثون الغربيون في العصر الحديث أطلقوا على

[1] أحمد كمال زكي: المرجع نفسه، ص41.

[2] فراس السواح:الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا، 1997، ص14.

تلك المجموعات الأدبية اسم أساطير، وعمدوا إلى إعادة صياغة ما جمعه الإغريق بلغة عصرية تروق لقارئ اليوم. [1]"

ولما سُئل فراس السواح كيف يمكن تقديس ما لا وجود له؟ أجاب قائلا: "الأساطير لها وجود وهو أن صاحبها يؤمن بمحتواها كما يؤمن بشيء آخر، و أنا لست حكما لأقول بأن ما نؤمن به صحيح أو لا، الحكاية المقدسة موجودة، وأنا لا أحكم تاريخها، بل أحكم على الرمز الموجود فيها، فليس من الضروري أن تكون حدثا أو أنَها تكون حقيقيَة."[2]

كما نجده يؤكد في حديثه على سمة القداسة ويضيف لها خصائص أخرى فيقول: "الأسطورة حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة ؛ وأحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة؛ إنَها سِجل لأفعال الآلهة المتخيلة لدى الإنسان الأول، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العماء ووطدت، نظاماً لكل شيء قائم ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر وتنتقل من جيل لآخر عن طريق المشافهة مما يجعلها ذاكرة جماعية."[3]

وقد ذهبت **نبيلةإبراهيم** إلى القول بأنَ" الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد، ويمكن القول أنَها وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أنَ يضفي على تجربته الحياتيَة طابعا فكريا وأن يخلق للحياة العادية معنى فلسفيا."[4]

---

[1] د.فراس السواح: دراسة في معنى الأسطورة وتطورها عند الشعوب، محاضرة ألقاها الباحث السوري فراس السواح في مركز القيروان التربوي في بلدة الجديدة، لبنان، البقاع الشمالي، 10 / كانون الأول/1993.

[2] ينظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر–دمشق، سوريا، ط1997، ص14.

[3] ينظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[4] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، د.ت، د.ط، ص9 .

وجاء في موسوعة الأساطير" أن الأسطورة نشأت علما بدائيا يهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان، وقد كانت حكاية مقدسة لأنها تروي حادثة وقعت في أول الزمان، كما أنها تصور علاقة انسجام بين الإنسان والكون."[1]

أما عن تعريف الأسطورة عند الغرب فقد ورد في معجم "**فونكFawnuk**" أنها: "قصة تبدو وكأنَها حدثت فعلا في زمن سابق وهي تفسير للعقائد الميتافيزيقية وما وراء الظواهر الكونيَة الطبيعيَة والآلهة وأبطال الآلهة والسمات الثقافية والمعتقدات الدينية."[2]

كما جاء في الموسوعة العالمية للأساطير قول **روبرتسميثRobert Smith**: " إنَها ليست إلا نوعا خاصا من قصة نموذجها حددته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية ...فهي على كلَ حال قصص أبطال ولكنَها تتميَز بصفات الحكاية الشعبيَة المستوحاة من التاريخ."[3]

لقد اهتم **مرسيااليادMircea Eliade** بموضوع الأسطورة من خلال كتابه "مظاهر الأسطورة" ويرى بأنها تُعبر عن الحقيقة المطلقة، وأنها واقع ثقافي مركب يمكن تناولها وتأليفها من وجهات نظر متعددة ومتكاملة، حيث إنها تمكننا من معرفة أصل الأشياء. ويعرفها بقوله: "إن الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، وحدثا جرى في الزمن البدائي، الخيالي هو زمن (البدايات)، وبعبارة أخرى تحكي لنا كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، لا فرق أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون مثلا أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من النبات أو مسلكا يسلكه الإنسان. هي سرد لحكاية الخلق: تحكي لنا كيف كان إنتاج شيء كيف بدأ وجوده، أما أشخاص الأساطير فهي(كائنات عليا) نعرفهم بما قد صنعوه في

[1] محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب من الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1994، ص41.

[2] كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، تقديم مختار السويقي، الدار المصرية اللبنانية 1993، ط 1، ص27.

[3] عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشرMTE، م، س، ص13.

الأزمنة القوية، وباختصار تصف الأسطورة مختلف أوجه التفجير القدسي أو الخارق في العالم."[1]

يقول **لوسيانليفيبرولLucien Levy Bruhl:** " الأساطير هي نتاج عقلية بدائية، تظهر عندما تحاول هذه العقلية تحقيق مشاركة لم تعد فورية، وعندما تلتجئ إلى الوسطاء، وإلى وسائل معينة لتحقق علاقة لم تعد معيشة." [2]

في حين يرى **مارسيلغريولMarcel Griaule:** "أن القناع والتمثال والرسم الصخري كلها تجسيدات أسطورية فهي تتحرك داخل الزمن الأصلي الأبدي والثابت والحالي في الوقت نفسه، وهي من جهة أخرى موضوع عقيدة."[3]

في حين نجد **جيمسفريزرJames Frazer** صاحب (الغصن الذهبي) و**إدواردتايلورEdward Tylor** يريان أن كلمة أسطورة ترتبط ببداية الإنسانية "حيث كان البشر يمارسون السحر وطقوسهم الدينية، التي كانت سعيا فكريا لتفسير الظواهر الطبيعية، والأسطورة تنمو في الدين والأدب والفن بعد موت الطقوس التي كانت سببا في وجودها."[4] وبذلك فبداية الأسطورة في نظر فريزر تتصل بالطقوس لتتصل بعدها بالدين والأدب لتتطور شيئا فشيئا.

---

[1] مرسيا الياد: مظاهر الأسطورة، تر، نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق، ط1، 1991، ص10.

[2] يونس لوليدي: الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، ص8. نقلا عن:
Grigorieff Vladimir: Mythologies du monde entier

[3] نفسه، ص9.

[4] ينظر: جيمس فريزر، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين: تر: أحمد أبو زيد، مصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ط، 1971، ج1، ص19_20.

وقد اعتمد في دراسته حول الفكر الإنساني على الأسطورة التي تكشف عن علاقة الإنسان بالكون فرأى أنه مر بثلاث مراحل وهي " مرحلة السحر ثم الدين وأخيرا العلم، وقد ربط في دراسته بين السحر والعلم."[1]

ويرى**رولانبارت Roland Barthes** بأنَها: " تقليد يكشف عن واقع تاريخي أو فلسفي من خلال المجاز والاستعارة، ثم تحولَت إلى حكاية مسليَة عن طريق التَشويق، وفي نهاية المطاف إلى (الرمز) فهي(نسق التواصل إنها رسالة ونمط دلالي) ولا يمكن أن تكون شيئا أو تصوراً أو فكرة بل شكلا ومعنى إنهاتتألف من نظام موجود مسبقا هو نظام اللغة."[2] بمعنى أنها عبارة عن كلام ولا تتحدد بموضوع رسالتها إنما بالطريقة التي تُروى بها.

أما الفيلسوف الفرنسي وعالم اللسانيات المعاصر **بولريكور Paul Ricoeur**قد تناول أبعاد الأسطورة وربطها بالطقوس وهو يضمَنها بُعدين أحدهما تفسيري والثاني استكشافي يشير إلى الوظيفة الرمزية للأسطورة فيقول أنَها: "حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقسيَة عامة وتأسيس أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدَد الإنسان موقفه من العالم، فهي تتشكل بشكلها ومضمونها ووظيفتها باعتبارها حكاية لها مضمون عريق يضرب بجذوره في أعماق التاريخ."[3]

وقد وَجَدْتُ بعض التعاريف التي تقول بأن الأسطورة، قصة حقيقية خيالية، فكيف تكون حقيقية وخيالية في نفس الوقت، يبدو أنهذا التعريف غير منطقي ومتناقض، وفي رأيي ربما تكون الأسطورة تحمل شقين أي: تحتوي على عنصر الحقيقية والخيال في نفس الوقت ومثال ذلك أسطورة طروادة الغنية عن التعريف التي تمثل حقائق

---

[1] المرجع نفسه ص43.

[2] ينظر: رولان بارث، الأسطورة اليوم، تر: حسين العزفي، دار الشؤون الثقافية، بغداد– العراق، د.ط، 1990، ص5.

[3] يونس لوليدي: الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، ص7 .

تاريخيةحقيقية وقعت بين طروادة والممالك الإغريقية، وقد أثبتت الدراسات التاريخية أن تلك الحروب قامت بالفعل والدليل على ذلك وجود آثار تدمير مدينة طروادة بأسلحة الإغريق، لكن أسبابها بقيت مجهولة، فالبعض يقول إنها قامت لأسباب سياسية واقتصادية بين الطرفين، والبعض الآخر يقول إن سبب الحرب هو اختطاف هيلينا الإغريقية وهروبها مع أمير طروادي والبعض يرى أن غضب الآلهة من أهل طروادة هو سبب الحرب، إذن أسطورة طروادة تحتوي على عنصر الحقيقة التاريخية، ثم يأتي التأويل لسبب نشوب الحرب وإضافة بعض التفاصيل والتعديلات للقصة والمبالغة في تهويل الأحداث هذا يضفي عليها صفة الخيالية، فيجعلنا نقول إنها حقيقية خيالية في نفس الوقت .

" إن صحة الأسطورة يمكن أن ننظر لها من زاويتين، الزاوية الأولى: هي زاوية اللاشعورية الجمعية وقدرة الأسطورة أن تعبر على ذلك الشعور، أما الزاوية الثانية: فهي الزاوية النقدية العلمية المتعلقة بعلم من العلوم الوضعية أو بمنهج من مناهج التفكير الفلسفية النقدية.[1]"

ويوازي الأسطورة من حيث هي كلمة مصطلح النبوءة لدى الإغريق، والتي كانت تصدر عن بعض الأمكنة المشهورة المقدسة عند اليونانيين مثل دلفي، حيث يستشير فيه الناس كهنة يُعتقد أن لديهم القدرة على الكشف والتنبؤ بما سيحدث في المستقبل وكان الإغريقي يرحل ليلتمس الإجابة عن تساؤلاته فيما يختص بمصير شيء ما، والفرق بين النبوءة والأسطورة، هو أن النبوءة تختص بحدث من أحداث الحياة بينما تختص الأسطورة بالظواهر الكونية والطبيعية.

[1] خليل حنا تادرس: أحلى الأساطير العالمية، مجموعة رائعة من أساطير العالم، منتدى اقرأ الثقافي، دار كتابنا للنشر، بيروت– لبنان، ص9.

ولعل هذا يفسر لنا المعنى الأصلي لكلمة أسطورة عند الإغريق القدماء إذ كانت تعني "الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالهم ومغامراتهم."[1]حيث كان الإنسان البدائي بطبيعته يتساءل عن وجود الآلهة لكونها المصدر الأول للظواهر الطبيعية، وكان يربط وجود تلك الظواهر بالقوى الغيبية (الآلهة) التي آمن بسيطرتها عليه، من هنا نشأت الطقوس الدينية التي كان يحييها البدائيون في مواسم معينة لاستقبال موسم الحصاد أو نزول المطر والأسطورة بحد ذاتها كانت وصف لتلك المظاهر.

وهكذا نجد أن الأسطورة "كانت وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا وأن يخلع على الحقائق العادية معنى فلسفيا... وفي هذا تتفق الأسطورة مع القصة الحديثة من حيث إنها استجابة لنوازع الداخلية التي يعيشها الإنسان نتيجة إحساسه بالخوف ورغبته في التعرف على الحقيقة المؤكدة، ولكن الإنسان البدائي قد عثر على الشكل القصصي الذي ترتاح إليه نفسه."[2]

وقد تتطور الحكاية الأسطورية تحت تأثير صنعة القاص، وما يلبث أن يتلاشى أصلها الديني، وتتخذ شكل آخر مثل الحكاية خرافية أو الشعبية، وذلك بتحويرها من جديد وزيادة أحداث ونقصانها، ونذكر على سبيل المثال قصة (سندريلا) المعروفة لدى الجميع خاصة الأطفال" فسندريلا في الأصل هي ملكة أو آلهة الربيع التي أُهملت نتيجة قسوة الشتاء، فعاشت فترة وحدتها تعاني الإهمال، حتى جاءت إحدى إلهات الطبيعة، ويرمز لها في الحكاية بالجنية فأمدتها بكل ما يعيد لها مظهرها الجميل حتى تحضر حفل الأمير، أي حفل إحياء الربيع، وليس الأمير سوى الملك المقدس أو الإله في الأسطورة القديمة.

---

[1] نبيلة إبراهيم أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص10. نقلا عن :
Lewis Spense :The outines of Mythology ;P13(New york1961)

[2] ينظر: المرجع السابق، ص11.

وبالفعل تظهر سندريلا في منظر بهيج وتعيش في بهجة للحظات قصيرة، يبحث الملك عن سندريلا ويتم زواجه بها[1]."

فالحكاية في أصلها لا تمت بصلة للحكاية المعروفة عندنا سوى بالفكرة حتى إن القارئ للقصتين لا يدرك التشابه إلا بعد قراءات عديدة، فقد جرّد الكتاب المحدثين القصة من مغزاها الديني لتصبح حكاية خرافية ممتعة، ويمكن أن نقول إعادة صياغة القصة والأخذ بالمغزى كان أفضل من الأسطورة الأصل في حد ذاتها.

من هنا نقول إن من يتناول الأساطير بالاطلاع والتأمل عليها يجب أن يتناولها من زاويتين زاوية تفاعلية وزاوية انفعالية ونقصد بالتفاعلية أي التفاعل بين العاطفة العقل فهي الأقرب للتعبير عن المجتمعات القديمة، وقد تعبر عن أحداث ووقائع تاريخية وذكريات ظلت محفوظة، مدة طويلة إلى أن ترجمها الإنسان بالكلمات الرمزية التي كان يكتبها، والتماثيل المنحوتة والرسومات المصورة على الجدران، فهي إذن كانت مجرد شذرات معرفية مسوقة في قالب شعري أو نثري على نحو رمزي يكتنفه نوع من الغموض.

إن اختلاف وجهات النظر التي ننطلق منها لتعريف الأسطورة يؤدي إلى اختلاف في مستويات قراءة هذه الأسطورة حيث يرى "**جاكفيدال**" أن للأسطورة أربعة مستويات للقراءة تتمثل في: [2]

أ/المستوى السردي: ويتعلق الأمر هنا بتحليل النظام النصي لأسطورة ما، وهي مهمة اللسانيين والبنيويين والأنثربولوجيين.

---

[1] نبيلة إبراهيم أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 12 نقلا عن:

Lewis Spense :The outines of Mythology ;P13(New york1961)

[2] Jacques Vidal :Myth in : Dictionnaire des religions- Directeur de la publication Paul poupard .p.u.f. paris 1985 ; 2éme édition- corrigée ; p1173. .

ب/المستوى السببي: ويتعلق بوصف العمل التفسيري والتأسيسي لأسطورة ما، في مجتمع ما أو ثقافة ما، أو ديانة ما، وهذه مهمة علماء الاجتماع وعلماء الأجناس ومؤرخي علم الأديان.

ج/ المستوى الرمزي: بمعنى التعرف على الصور والرموز، وتتبع منطقية تصورها، مع الفضاءات والطاقات الموجودة في أسطورة ما، وهي مهمة الفلاسفة وعلماء النفس .

د/ المستوى الديني: ونعني به العلاقة الحتمية الموجودة بين الأسطورة والدين، وبين الأسطورة والممارسات الشعائرية التي كانت تُقام، وهي مهمة علماء الأديان.

من خلال ما ورد وبحسب وجهة نظر جاك فيدال يرى بأننا لا نستطيع أن نحصر الأسطورة في تعريف محدد أو الولوج فيها إلا بالرجوع إلى المستويات الأربعة التي يوردها، بحيث نقوم بدراسة وتحليل النص الأسطوري جيدا، ثم معرفة السبب والتفسير الذي وُضعت فيه هذه الأسطورة ثم استخراج الإيحاءات الرمزية التي ترمز لها، وأخيرا علاقة الأسطورة بالدين أو المعتقد، إذن لابد أن تكون دراسة دقيقة ومحكمة من طرف المتخصصين والدارسين في هذا المجال .

وما يمكن قوله هو إن جُل التعاريف تشترك في أن الأسطورة هي قصة أو حكايةخياليَةتكُون شخصياتها من الآلهة وأنصافها كما أنها تعتبر مكون من مكونات التاريخ الإنساني وبمثابة الدستور الاعتقادي الذي فسر فيه الإنسان البدائي نظرته للحياة وإلى الظواهر الطبيعية التي حوله، وما يضفي عليها من قدسية هو ارتباطها بالدين وإيمان أصحاب الحضارات السابقة بها، وباختصار هي كل ما هو خارق للعادة وكل ما لا يتقبله العقل لكنها تظل مجال للتفكير المتميز والقريب جدا من الآداب باعتبارها فن الإنسان البدائي وقد ساهمت في تزويد الدراسات الإنسانية بالكثير من الظواهر والعناصر الفنية نذكر منها الفلسفة مثلا فقد كانت مرتبطة في الكثير من أحكامها على الأسطورة.

3.1- منطقالأسطورة:

إن الأسطورة في حقيقتها لا تكاد تخرج من إطار الخيال واللاواقع وقوامها كما قلنا الخوارق والأعاجيب التي لا يمكن للعقل تقبلها فهي مزيج من السحر والدين والتاريخ والتأمل صيّغ بأسلوب يقترب من الخيال حيث تتبدى الأحداث ويتلاشى الواقع وكأن المرء إزاء حلم إلا أن ذلك الحلم يمتزج بالحقيقة أحياناً ويُثري واقع الحياة ليخلق منه دنيا جديدة.

ويذهب **ماكس مولر Max Muller** إلى القول: "بأنها تصوير لمرحلة من الجنون كان على العقل البشري أن يجتازها.[1]"

المهم من كل هذا أن الأساطير لها شخصياتها وحدودها ورموزها ولا مكانة للحقيقية في عالمها المليء بالآلهة والموتى والجن والمسخ والسحر، وقد جُعلت نتاجا أدبيا بأشكالها التي رويت بها وتطورت إلى عنصر الصدق الفني من خلال الأعمال الأدبية الناجحة.

وقد أشرنا سابقا إلى أن الدكتور أحمد كمال زكي يرى أن منطق الأسطورة هو اللامنطق واللازمان " وإذا نظرنا إلى الأساطير أو ربما الحكايات الشعبية نلحظ بسهولة أنها تقوم بعمل اجتماعي إلى حد ما، هو على الأقل إشباع الغرائز المكبوتة فينا ولما كان هذا الإشباع لا يتم إلا عن طريق التراضي، لأن دور الدين حين يقوم بعملية مصالحة غيبية بين اللاشعور وعملية الكبت، فإنه يقع في موقع تجد فيه بعض غرائزنا الهدامة كغريزة حب الاقتتال، ويبدو جليا أن الإنسان العادي افترض أن كل شيء مُنع عنه هو مباح للآلهة أو لقوى طبيعية تختفي عنه، فعمل على أن يربط بها نفسه.[2]"

[1] د. أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص95.

[2] المرجع السابق، ص99.

بمعنى أن الإنسان أسقط الأسطورة وحوادثها على كل شيء ممنوع عنه من محظورات أو طابوهات والتي لا يمكن تجاوزها، لذلك ربطها بالآلهة والملوك والكهنة والسحرة أيضا حتى أنه اضطر إلى تجاوز الحدود وفق اللامنطق واللاواقع، كما أمر فيها باستحلال الحرمات ومن هنا نتبين أن لا منطق للأسطورة وأنها عالم مملوء بالخيال والتصورات التي تنتج عن اللاشعور.

2/ نشأة الأسطورة:

جاءت الأسطورة وتشكلت في عدة مظاهر سواء مكتوبة على الرّقم والألواح الطينية والجدران أو في الصخور من خلال الرسومات أو شفاهةً، فهي دوما مرتبطة ببداية الإنسانية وبالممارسات (السحر) والطقوس(الجنائزية) التي سادت في ذلك الوقت كسعي فكري لتفسير الظواهر الطبيعية، وفيما بعد اتخذت منحى آخر وأصبحت سردا لحكايات أسطورية خيالية تناقلتها الأجيال، لكن اختلف المؤرخون والباحثون في تصنيف هذه المظاهر وإعطاء تفسيرات لها، ربما لصعوبة ترجمتها وتفسيرها، وربما لاختلاف الفارق الثقافي والزماني لها وصعوبة فهمها وشرح تلك الرموز والمعتقدات فهم لا يتفقون على سبب محدد لنشأتها، لكن ظل البحث عن أصل نشأتها متواصل لحد الآن، وتضاربت الآراء حول أصل وجودها بين من يقول بأنها تُعتبر بداية الحياة والكون وأن البداية كانت على شكل حوادث تاريخية تم تحريفها عبر مرور الزمان، وبين من يقول إنها طقوس موروثة عن الأجداد وقد برزت نتيجة لمحاولة تفسير الناس أسباب حدوث الظواهر الطبيعة التي عجزوا عن فهمها.

↕وبداياته، وفي محاولتهم لتفسير نشأتها وتحديد بداياتها نجدهم لا يتفقون على أسباب محددة لظهورها "فمنهم من ربط كلمة أسطورة في حدَ ذاتها ببداية الحياة على الأرض حيث كان البشر يمارسون السَحر ويستحضرون الأرواح الشريرة ويؤدون طقوسهم الدينية لأجل التَعايش مع الطبيعة (جيمس فريزر وإدوارد تايلور)، ومنهم من يرى بأنَ الأساطير

نشأت استجابة لعواطف الجماعات القاهرة كالملوك والكهنة، والبعض يرى أَنها تراكم لنتاج الفكر الإنساني المبدع في مجال الأدب، وهناك من يرى أنَها ترجمة دقيقة للحوادث التاريخية الجارية استهدفت نقل تجارب الأولين وخبراتهم في الحياة الأولى، وساد الاعتقاد بأنها جاءت من الطقوس كأداة لإعطاء التبرير لتلك الطقوس الموروثة عن آبائهم وتمسكوا بها دون أن يعرفوا لها معنى أو غاية.[1]

وفي محاولة للوصول إلى رأي واحد ومشترك حول تفسير أصل الأسطورة يقرر **توماسبوليفينشي** في كتابه "ميثولوجية اليونان وروما " وجود أربع نظريات في أصل الأسطورة وهي:

1/ النظرية الدينية: "التي ترى أنَ حكايات الأساطير مأخوذة كلها من الكتاب المقدس مع الاعتراف بأنها غُيَرت أو حُرفت ومن ثمَ كان هرقل اسما آخر لشمشون، والمارد ديوكا ليون ابن بروميثيوم الذي أنقذه زيوس مع زوجته من الغرق فوق أحد الجبال.[2]"

بمعنى أن الأصل الأول للأسطورة هو الدين(المعتقد) يظهر هذا من خلال طقوس العبادة التي كانت تقام على شرف الآلهة وتلك الشعائر والأناشيد التي سادت في ذلك الوقت، فقدسيتها نابعة من طقس ديني كان يُمارس قديما، مع الزيادة في بعض الأحيان حسب الظروف المستجدة من زمن لأخر ومن مجتمع لآخر.

2/ النظرية التاريخية: " التي تذهب إلى أنَ أعلام الأساطير عاشوا فعلا وحققوا سلسلة من الأعمال العظيمة ومع مرور الزمن أضاف إليهم خيال الشعراء ما وضعهم في ذلك الإطار الغرائبي الذي يتحركون خلاله في جو الأسطورة.[3]"

---

[1] ينظر: قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، مملكة البحرين، ط1، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، 2009ص29.

[2] د. أحمد كمال زكي: كتاب الأساطير دراسة حضارية ص53 .

[3] المرجع السابق، ص53.

3/النظرية الرمزية(مجازية): "وهي تقوم على أنَ كلَ الأساطير بكلَ أنواعها ليست سوى مجازات فهمت على غير وجهها الصحيح أو فهمت حرفيا من ذلك ما يُقال عن أنَ السارتون يلتهم أولاده؛ أي الزمن يأكل ما فيه"[1].

ويقصد أن جل الأساطير تحتوي أبعاد رمزية وفلسفة ما، يمكن استخراجها بعد دراستنا لعصورها لفك تلك الرموز والإيحاءات.

4/ النظرية الطبيعية: "وبمقتضاها يتم تخيّل عناصر الكون من ماء وهواء ونار في هيئة أشخاص أو كائنات حية أو إنها تختفي وراء مخلوقات خاصة وعلى هذا النحو أوجد لكلَ ظاهرة طبيعية ابتداء من الشمس والقمر والبحر وحتى أصغر مجرى مائي كائن روحي (آلهة) يتمثَل فيه وتتبني عليه أسطورة أو أساطير."[2] يعني أنها تعليل لإحدى الظواهر الطبيعية، ومن خلالها تخيل الإنسان البدائي أن لكل ظاهرة آلهة وصورها في شكل إنسان خارق ومنحها تسميات مختلفة .

إذن تختلف وجهات النظر حول تفسيرات أصل الأسطورة ونشأتها ويُعد ذلك ضربا من المستحيل نظرا لاقتران نشأتها بالمحاولات الأولى لتفسير مختلف الظواهر الطبيعية التي أوحت جميعها للإنسان إيحاءات كثيرة، والسبب الذي يمنع معرفة نشأتها هو نفسه الذي يجعل منها ظاهرة عالمية، فهي ظاهرة مشتركة لدى جميع الأمم إلا أنَها بالرغم من عالميتها تندرج تحت عدَة أنماط تختلف فيما بينها في الهدف والسبب والضرورة، فهناك أسطورة الطقس وأسطورة الأصل (أي أصل تكوين الأشياء)، و أسطورة العبادة، وغيرها من الأنواع التي سنذكرها لاحقا بالتفصيل، وعلينا التَأكيد على خصوصية كلَ حضارة وتميزها حسب ظروفها الزمنيَة والمكانيَة وخلفياتها الثقافيَة، فتلك الخصوصية تجعلها مميزة وممتعة كما تثري التنوع الثقافي لكل حضارة وكل مجتمع، إلا أنَ هناك نوعا من

[1] نفسه وصفحة نفسها.

[2] نفسه الصفحة نفسها.

التَداخل الذي يخلق تكاملا بين النظريات الثلاث(التاريخية، و الرمزية، والطبيعية)، فالنظرية التَاريخيَة تعطي تفسيرا منطقيا شاملا لنصوص الأساطير من حيث الواقع والمضمون والشَكل وتفسر الأشياء الواردة على أنها تحكي أفعالا عظيمة لأبطال وشخصيات عاشت بالفعل وحققت تلك الانتصارات فتوهمنا بالجانب الحقيقي للأسطورة . أما النظرية الرمزيةُ فركزت على الجانب الشَكلي الذي ظهرت عليه الأسطورة كونها مليئة بالرموز والإيحاءات كمجازات للتعبير عن معاني عظيمة ولكن استخدمت لغة بسيطة ومثيرة، وفهم تلك الرموز يعتبر المفتاح الرئيسي لفهم الأسطورة كما جاءت، أما النظرية الطبيعية فما هي إلا صورة من صور النظرية الرمزية التي تضفي صفة الرمزية على الظواهر الطبيعية.

والخلاصة من كل هذا أننا لا يمكن تحديد أصل نشأة الأساطير لأن كل ما ورد من بحوث ودراسات ماهي إلا مظاهر لمعتقدات وطقوس قَبَلِية تشكلت من مجتمع ما، والشيء الآخر صعوبة فهم الرموز التي وردت عن الأساطير كما لا ننسى الفارق الزمني الذي لا يمكن تحديده، ويمكن أن نعتبر الأسطورة ماهي إلا تعبير عن سلوكات الإنسان البدائي وعاداته وتقاليده فكانت كترجمة لذاكرة الشعب البدائي، إذ نقلت تجارب الأولين من خلال طقوسهم ولخصت لنا طبيعة الحياة وعلاقة الإنسان بالآلهة فيذاك الزمن بحسب حيثياتها الحضارية ودون أن تتعارض مع الحقائق، فهي (التاريخ)و(الدين)، التاريخ لأنها تحكي قصص كائنات خارقة وحوادث تاريخية شبه حقيقية، والدين لما تتميز به من قداسة، وقد حفظ لنا التاريخ عددا من الأساطير التي لازالت محل الدراسة بُغية الوصول إلى أرضية علمية مشتركة تفسر لنا أصل نشأة الأسطورة كما تفسر السلوكات والعديد من الموروثات القديمة.

3/أنواع الأسطورة ومميزاتها

لقد تعددت أنواع الأساطير لكن يمكن حصرها في سبعة أنواع وهي:

1/ الأسطورة الطقوسية: هذا النوع من الأساطير يرتبط بالجانب الكلامي وطقوس العبادة التي كان يمارسها المجتمع البدائي ولم تكن تُروى من أجل التسلية ولكنها كانت أقولا تمتاز بقوة سحرية في استرجاع الموقف الذي تصفه ويمكن تقديم مثال "نشيد (إينوما إيليش)، وقد ارتبط هذا النشيد بطقوس جنائزية في عيد أول السنة عند البابليين ونجد نظيرها عند المصريين في أساطير أوزيريس."[1]

2/ أسطورة التكوين (الخلق): وهي التي تُصوَر لنا عملية خلق الكون وقد تكونت عن طريق التأمل في ظواهر الكون الذي يدفع الإنسان دوما إلى طلب المعرفة والإجابة عما يجهله ومما أثار تعجبه وتساؤلاته في هذا الكون المتعدد المظاهر، فتلك النَظرة التأمليَة في الوجود هي أساس الأسطورة الكونية، ومثال ذلك أسطورة" أوزوريس الذي يموت بانتهاء زمن الخصب ويحيا بعودته وثمة مواقف أخرى من الأسطورة تبرز عند الترتيل الشعائري، ويصاحب هذا الترتيل النسوة ويضعن دمية ترمز لأوزيريس الممزق ويلقين بها في نهر النيل وذلك إحياء لذكرى طرحه في الماء داخل صندوق."[2]

3/ الأسطورة التعليلية: هي التي يحاول الإنسان عن طريقها أن يعلل أو يفسر ظاهرة ما تستدعي انتباهه، وعندما لا يجد لها تفسيرًا يقوم بخلق حكاية أسطورية تشرح سرَ وجود تلك الظاهرة، والمقصود بها هي الأساطير التي "سِيقت في مقام إبراز (علة) العلاقات بين الأشياء...ولها دور وظيفي في تفسير وتعليل الظواهر تعليلا يناسب طبيعة الأسطورة، ...وقد استغل الكهان والسحرة هذا الميدان ومكنهم من السيطرة على عقول الإغريقيين: فقد ادعوا بروح (الأساطير) أن روحا خفية تكمن فيها.. ويمكن استمالتها

[1] د. أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية، ص43.

[2] المرجع السابق ، ص44.

عن طريق القرابين والأضاحي وتقديسها بوضع تعاليق على مواضع الصدارة في صدر الإنسان أو على جبهته إلى غير ذلك من الأمور الخرافية التي لازالت سائدة لحد الآن."[1]

4/ الأسطورة الرمزية: ومعناها أن يوظف شخوص الأسطورة بدرجة ما على نحو رمزي حيث إن جل الأساطير تشتمل على بنية رمزية فالأسطورة منطقها رمزي تتعامل به مع معطيات الفكر ويكثر فيها الغموض والخفاء وتبدو معقدة التركيب والفهم " وتعبر بطريقة مجازية عن فكرة دينية أو كونية وهي أكثر قربا من الأسطورة التعليلية ومثال ذلك أسطورة (الماد) وهو في الأسطورة الإغريقية (ابن أورانوس وجيا) أي السماء والأرض، وقد اعتاد (الماد) أن يأكل أبناءه، لأنه أُنبئ بأن أحد أبنائه سيكون أقوى منه... وبحيلة ما أُنقذ منه ابنه زيوس الذي صار كبير آلهة الأولمب، وقد أصبح (كرونوس) رمزا (للزمن) الذي لا يفنى."[2]

5/ الأسطورة التاريخية: "هي التي تتكون من الأحداث التاريخية والخرافة التي تتحدث عن الخوارق ذلك على شكل حكاية تتعلق بأحداث واقعية وشخصيات حقيقية، وقد نُقلت هذه الحكايات عبر الأجيال كحكاية(داحس والغبراء) عند العرب، وعند الإغريق(حرب طروادة)."[3]

6/أسطورة البطل الإله: هذا النَوع من الأسطورة يبرز لنا الآلهة على أنها هي المسير الأعلى لشؤون الإنسان وهي التي تتحكم في مصيره ومستقبله ولا يجوز له أن يتعدى حدوده فنجد الآلهة هي التي تتحكم في سير أحداثها وتصوَر لنا بطلا يحاول الوصول إلى معاني الآلهة، فالبطل فيها هو مزيج من الإنسان والإله في الوقت نفسه لكن

[1] د. مصطفى غلوش: الأسطورة في الفلسفة الإغريقية، ص14- 15.

[2] نفسه، ص16-17.

[3] د. أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية، ص51.

لا يجب أن يتعدى حدوده بالصراع مع الآلهة لأنَها سوف تنزل عليه اللعنة الأبدية ومثال ذلك أسطورة جلجامش.

7/ أساطير الأخيار والأشرار: تحكي هذه الأساطير عن الصراع الدائم بين الخير والشر في الإنسان ذاته كما أنَ الإنسان الخيّر في الأسطورة هو إنسان واقعي ويتميَز عن غيره من النَاس بأعمال تتسم بالفضيلة والبطولة في آن واحد، ومن شأن الأسطورة أن تجسد فيه الخير بحيث يصبح نموذج يحتذى به، أما أساطير الأشرار تتسم بالعكس فهي تحكي عن الأشرار الذين يتحدَون الكون من أجل إرضاء نزواتهم وإشباع رغباتهم المادية وتصوَر الإنسان الميال للشَر ونهايته السيئة التي يتلقاها من جراء أعماله وكيف أن الآلهة تنتقم منه وتنزل عليه اللعنة.

1.3- مميزاتالأسطورة ووظيفتها:

تتميز الأسطورة بعدَة مميزات منها:

1- من ناحية الشَكل الأسطورة هي قصة مكتملة البناء (من حبكة، وعقدة وشخصيات)، وتكون صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية وتداولها شفاهة.

2- "يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة للجماعة"[1]، ونعطي مثال الأساطير السومرية والإغريقية التي حافظت على صياغتها الأصلية، لكن هذه الخاصية لا تعني الجمود والتحجر لأن الفكر الأسطوري يجدد أساطيره دائما.

3- الأسطورة نتاج جماعي لا يُعرف لها مؤلف معين؛ فهي ظاهرة يخلقها الخيال المشترك للجماعة. مع احتمال التبديل والزيادة في فترات أخرى وعصور أخرى أيضا.

[1] د.فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا، ط 1997، ص12.

4- بالنسبة للموضوعات التي تدور حولها الأسطورة "فتتميز بالجديَة وشمولية مثال: التَكوين وأصول الموت والعالم الآخر وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد"[1]. وترتبط بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته، وقد مقوماتها إذا انهار ذلك النظام وتتحوَل إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة كالخرافة والحكاية الشعبية وغيرها.

5- تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي ما يعرف (بزمن البدايات أو الخوارق)، أي ليس لها زمن محدد فهي مرتبطة ببداية نشأة الكون.

6- "عمقها الفلسفي الذي يميزها عن باقي الأنواع الأخرى، وفي معظم الأحيان تكون شخوصها من الآلهة وأنصافها هذا ما يضفي عليها صفة القداسة أما تواجد الإنسان يكون كعنصر مكمل لسير الأحداث"[2].

7-كما تتمتع الأسطورة بسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم" فهي لا تطرح موضوعها على بساط البحث والتحليل وإنما تتقدم بحقائق لا تقبل الجدال، فسطوتها التي تمتعت بها في الماضي لا يدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث"[3].

2.3- وظيفتها:

البعض قد يرى أنه لا توجد وظيفة محددة للأسطورة وأنها مجرد حكايات وقصص للمتعة الخالصة لا غير ولا جدوى منها فنصدقها إذا وجدناها جميلة وتقترب من الواقع، ونكذبها إذا كانت سيئة ولا فائدة منها يعني حسب ذوق كل شخص، كما هو الحال بالنسبة لأسطورة "بجماليون" فليس لها أي رابطة معقولة فعند قراءتك للوهلة الأولى للأسطورة قد تتعجب منها، فهل من المعقول أن نصدق أن شخصًا نحت تمثالًا وأحبه لهذه الدرجة؟ هل

[1] نفسه، ص13.

[2] نفسه، ص14.

[3] نفسه.

من المعقول أن يحب الإنسان جماداً لا يتحرك وهو الذي صنعه بيده فمن الممكن أن ينحت أفضل منه، كلهذه التساؤلات تطرحها في ذهنك فلا يمكن تصديق هذا بل وتقول إنها غير منطقية ولا معقولة ومثل هذه الأساطير لا أساس لها من الصحة ولا وجود لها فهي تندرج ضمن الإبداع الخيالي أو التصورات الخيالية اللامعقولة ذات الطابع الرمزي العميق الذي يهدف إلى التعبير عن أفكار الإنسان البدائي في حدود مستوى تفكيره نظرا للتساؤلات التي كانت تجوبه ولم يجد لها جواباً، فنتجت الأسطورة عن تلك التخيلات التي نسجها، لكن بعد قراءات متعددة للأسطورة تكتشف أن لها أبعاداً رمزية وأسطورية متعددة منها صراع الإنسان مع الفن وقلقه الدائم في محاولة قهر إرادته حين خرج على إرادة الآلهة، ومثلهذه النظرة للأسطورة انطلقت من تصور مجرد لها من خلال منطقيتها ومعقوليتها دون النظر إلى ما ترمز له ولا ننسى أن العديد من الأدباء والفنانين استلهموا منها عدة مواضيع واتخذوها ملاذا موضوعيا لأفكارهم فنسجوها في طابع جديد.

وقد أشرتُ سابقا لوظيفة الأسطورة عند مارسيا إلياد الذي رأى أن وظيفتها مساعدة الإنسان على تعلم فن غريب وهو فن التعبير، بينما يحدد **إريكفروم:** وظيفة الأسطورة في "أنها تتجلى في اللغة الرمزية التي كُتبت بها، فبواسطتها يستطيع الإنسان أن يعبر عن التجارب الشخصية أو المشاعر أو الأفكار، كما لو كانت أحداثاً تنتمي إلى العالم الخارجي. "[1]

أما **جورج غوسدروف** فيقول: "وظيفتها في العالم البدائي أن تعكس مباشرة وتؤرخ في عبارات إنسانية، المتطلبات الأساسية للكائن داخل العالم. بينما نجد سيغموند فرويد ربطها باللاشعور وإنها تعبير غرائزي عن رغبات مكبوتة"[2].

[1]Erich Fromm: Le langage oublie .(Introduction a la compréhension des rêves des contes et des mythes) p 10-11 .
[2] Georges Gusdorf: Mythes et métaphysique- Introduction a la Introduction a la philosophie- p83et 338.

وحسب تعدد الباحثين من (يوهيمر) وحتى (مالينوفسكي)و(ليفي ستروس)، نجد عندهم أنها تقوم على ثلاثة مبادئ: أولا أنها تصف حقائق تاريخية- ثانيا أن للأسطورة رموز لحقائق فلسفية دائمة- ثالثا أنها انعكاسات لعملية طبيعية مرة بعد أخرى[1].

إذن يمكن اختصار الوظائف في ثلاثة عناصر أولها التفسيرية: إذ أن الأسطورة كانت وسيلة الإنسان البدائي لتفسير الحقائق الطبيعية وتفسير وجود الكون.

الوظيفة الوصفية: وتقوم على وصف الأسطورة حيث نجدها تصف ما يعجز الأشخاص عن التحقق منه بأنفسهم، كما أنها تصف العالم وبداياته ونهايته.

الوظيفة الدينية: وتتجلى في أن الأسطورة بطبيعة الحال تعبر عن الإيمان والقدسية. وبتالي هدفها إشباع الفضول مع تأكيد العقيدة .

وهكذا نلاحظ أن محاولات الدراسات العلمية الهادفة إلى تحديد وظائف الأسطورة كثيرة ومتنوعة حيث تسعى إلى معرفة جوانب مختلفة من الأسطورة والإجابة عن تساؤلات عديدة: هل الأسطورة جانب من العقل أم أنها جانب من اللغة أم أنها خطاب اللاوعي؟ أم أنها ذاكرة الشعوب؟ أم أنها وجه للإبداع والخلق في كل الثقافات والحضارات. وهكذا تبقى الآراء متضاربة حول الأسطورة .

4/ بين الأسطورة والخرافة:

تعود بدايات تشكل الأسطورة إلى القصص والملاحم الشعبية إضافة إلى الحفلات الدينية التي كانت تُقام على شرف الآلهة، وقد اختلطت بعدد من الأجناس الأدبية الأخرى منها الخرافة والحكاية البطولية، الحكاية الشعبية أيضا، كلها تتداخل مع بعض فتجعل القارئ تائها فيما يقرأه متسائلا، ولكي نستطيع التمييز بين الأسطورة وفرزها عن بقية

[1] ينظر: سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999، ص33.

تلك الأجناس يجب علينا أولا تحديد الخصائص والمميزات التي تنفرد بها الأسطورة سواء من حيث الشكل أو المضمون ليسهل علينا التمييز بينهما .

إن الأسطورة هي أصل الخرافة وتشبهها إلى حد كبير رغم وجود بعض الاختلافات، ويعود الخلط بينهما إلى أنهما يشتركان في ملمح واحد وهو الأعمال الخارقة، ولم يُعرف للفظة خرافة معناً سابقا، لأنها لم ترد في القرآن الكريم مثل كلمة أساطير، فهي تُطلق على ما نكذبه من أقاويل وما نتعجب منه، ومن معانيها أيضا فساد العقل عند الكبر، ومثل هذا الرأي نجد العرب يرون: " إن نوعا من التاريخ الوضعي يسميه الرواة أكاذيب العرب، وأضاحيك الأعراب، وهي الخرافات أو الميثولوجيا"[1].

ويتبين الفرق في أن الخرافة تقوم" على الإدهاش وتمتلئ بالمبالغات وتهويلها للأحداث وجوها يبعد عن الواقع حيث تتحرك شخصياتها بسهولة بين المستوى الطبيعي المنظور والمستوى الفوق الطبيعي، وتتشابك علائق هذه الشخصيات مع كائنات ما ورائية مثل الجن والعفاريت، وقد تشتبه الأسطورة مع الخرافة في الشكل والمضمون فلا نستطيع التمييز بينهما إلا باستخدام معيار واحد وهو القداسة فالأسطورة حكاية مقدسة فهي تبين حقائق خالدة وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعوالم القدسية"[2].

إنَ الأسطورة تدور حول أحداث تاريخية وإن كانت رمزية، وقد تكون من صنع الإنسان أو صنع الطبيعة أو صنع السماء، ولا يمكن اعتبارها تاريخية إلا إذا كانت لها تأثير حقيقي في مجرى الحياة البشرية "ولابد لفهمها من ملاحظة البساطة لا السذاجة ولا البدائية التي عاشها الأولون الذين كانوا قريبي العهد بالإنسانية الأولى، وقد كانت الحقائق والاعتقادات والطبيعة تشغل مساحة كبيرة من أذهانهم، فاستخدموا الأساطير

[1] مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة– مصر، ط2، 1940م، ج1، ص392.

[2] د.فراس السواح: دراسة في معنى الأسطورة وتطورها عند الشعوب، محاضرة ألقاها في مركز القيروان التربوي في بلدة جديدة، لبنان، 10 / كانون الأول/1993.

لتكون قالبا لتعليم السلوك والدَين وتثبيت النظام وكانوا يجسدون الفكرة ويصوَرونها في حياتهم حسب محسوساتهم فلم يستخدموا التجريد بالطريقة التي نعرفها وقد عبَروا عن لغتهم بطريقة عفوية تقترب من الطبيعة الى حد بعيد"[1].

أما الخرافة فهي سرد من نسيج الخيال لا علاقة لها بالواقع؛ فهي " تتسم بالإغراق في الخيال وبعدها عن الواقع، ولكن لها أصل في الحقيقة الموضوعية، ضخم وبولغ فيه ولكنها خيالية من طابع الجد والقداسة الذي تمثله الأسطورة، والخرافة لها صلة بظاهرة أو حادثة واحدة بعكس الأسطورة فهي تفسير متكامل للعالم وتعكس نظاما دينيا، بينما الخرافة نجد فيها الديني وغير الديني"[2].

يرى الدكتور أحمد كمال زكي: "أن الحكاية الخرافية لا تعتمد الحدث أساسا لها وإنما تعتمد البطل، وهي تختار من الأحداث ما يلقي الضوء على شخصيته ويؤثر في حركته، وقد تنسج لغايات أخلاقية أو توجيهية كالحثَ على الخلق الطيب والنفور من المساوئ ومن الممكن أن تتضمن رسائل مثل تمجيد القوى وصاحب السلطان، أو قد تُروى للتسلية والترفيه فقط. إلا أنها تعتمد على مبدأ نسب الخوارق والبطولات"[3]. ومن أمثلة الحكايات الخرافية التي نقلت مكتوبة ما ورد في التراث العربي كسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة عنترة بن شداد، حكايات شهرزاد ... وغيرها.

ويمكن تلخيص الفروق ما بين الأسطورة والخرافة فيما يلي:

-الأسطورة تدور حول حدث له علاقة بالتاريخ، أما الخرافة ترتبط بالخيال الذي ينتج عن الشعب ولا علاقة لها بالواقع.

[1] ينظر: الأسطورة توثيق حضاري ص40.

[2] فريدريش فوندرلاين: الحكاية الخرافية، تر: نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت – لبنان، ط1، 1983م، ص53.

[3] د أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية ص57.

– تتحدث الأسطورة في الغالب عن شخصيات تاريخية، أما الخرافة فحكاية بطولية مليئة بالمبالغات والخوارق شخصياتها من البشر أو الحيوانات أو الجن ...، وتهدف إلى تقديم شخصية خيالية.

–تميل الأسطورة إلى النمط التدويني بصيغة أدبية فهي تصور الواقع بطريقة ميتافزيقية (ما وراء الطبيعة) كما أنها حكاية تروي أحداثاً خارقة للعادة تعبر عن معتقدات الشعوب في عهودها البدائية، بينما تميل الخرافة إلى الطابع الشفوي وهي أكثر حرية في الترميز عن الأسطورة وتنتشر في الأوساط الشعبية.

–النهاية في كل منهما غير موجودة، إلا على شكل انتصار للخير، والصراع فيهما يكون على الأغلب بين الخير والشر أو ثنائية الموت والحياة.

إذا نظرنا إلى ما سبق فسوف نجد فرقاً مهماً بينهما، هو أن الأسطورة تستند إلى أساس تاريخي (الحقائق التاريخية) والخرافة فلا أساس تاريخي لها هي الاعتقاد بما له تأثيرات وممارسات خارقة للطبيعة، والأسطورة ترتبط بشعيرة ما كما أن لها مضمون ديني بينما الخرافة هي سرد لأحداث خيالية الهدف منها المتعة والتسلية لا غير، وبتالي نقولأن التشابه الكبير بينهما لا يجعلهما اسمين لمعنى واحد .

والجدول التالي يبين لنا محاولة (ميشيل سيمونسون) التمييز بين الخرافة والأنواع الحكائية الأخرى[1]:

النوع	الموقف	الشكل	الأبطال	الوظيفة الاجتماعية
الأسطورة	حقيقة	شعر ونثر	آلهة وأبطال	شعائرية
الساجا	حقيقة	شعر	بشر وجماعات	سياسية وتسلية
الحكاية التاريخية	حقيقة	نثر	آلهة– شخصيات خارقة	درس أخلاقي

[1] ول ديورانت: قصة الحضارة، تر: محمد بدران، جامعة الدول العربية، ط3، 1961، ج2، ص309– 310.

الناقصة أو المحرفة			– قديسون– بشر.	أو روحي
الحكاية الخرافية	خيال	نثر	شخصيات خارقة، حيوانات	تسلية
النكتة	حقيقة	نثر	بشر	إخبارية–تسلية

5/ علاقة الأسطورة بالمسرح:

إن توظيف الأسطورة في المسرح العربي المعاصر مسألة غاية في الأهمية، فهي تشكل نظاما خاص في بنية المسرحية المعاصرة فعندما نستحضرها في عمل ما كأنما استحضرنا تاريخاً متداخل ومتعدد مع العديد من الحقول المعرفية الأخرى كالخرافة والقصص الشعبية والملاحم وغيرها، وهنا يصعب علينا معرفة وجهها الكامل وحقيقة كل أسطورة لتناصها مع تلك الحقول.

وقبل أن يكون توظيفها في العمل الأدبي عودة إلى التراث فإنها رؤية تستمد مكونتها من الواقع، فما من أديب أو مؤلف إلا وعانى من اغتيال الواقع لأحلامه وفرحه وقيد من حريته، فكان اللجوء إليها محاولة منه لإسقاط ما بداخله أو ما يختلج في نفسه وهروبا من سلطة الواقع ومن أجل التقرب إلى الواقع الإنساني للمجتمعات أيضا، كما أن توظيفها يلهم المؤلف أفكار خلاقة بل وروائع مدهشة تجعله يستخدمها كرمزلظروفٍ ما من أجل تحسينها، فهي ظاهرة فنية مشتركة تركت بصمتها في العديد من الدراسات في العديد من الميادين وهي لا تختص بأمة واحدة فلكل أمة أساطيرها الخاصة .

وقد يلجأ إليها المؤلفون في أعمالهم الأدبية محاولةً منهم بعثها من جديد بمعانٍ عميقة مختلفة ولغة إيمائية يغلب عليها التلميح (الرمز)، مما قد يحقق لها فضاءً جماليا ومرجعية تاريخية وأدبية ومحاولة إعطاء تجربة جديدة تندمج فيها التجربة الماضية بالتجربة الحالية فتدفع بالفكر الإنساني المبدع في مجال توظيفها فنيا، وتُضيف له بعض من خياله الخصب "فهي ليست مجرد حكايات تُؤلَف عمدًا، بل هي تعيش بالضرورة في عقل الإنسان، لتُقدم

له حلولا، وتُعبر عن أوضاعه الاجتماعية وقيمه الأخلاقية، فضلا عن حالاته النفسية والذهنية الكامنة في الصلات اللاشعورية القائمة بين الأنماط العليا للحياة التي تعبر عنها الأساطير، والواقع الذهني والنفسي للجماعات التي تستعمل رموز الأساطير في مواجهة مشاكل حياتها الغير مستمرة"[1]. وميزتها تكمن في أنها تمنح لكل شعب تفردا وخصوصية وتُحقق نموذجيته، ومن خلال العودة لبعض الدراسات نجد مجوعة من الكُتاب والأدباء كانت مرجعيتهم في استخدامها تهدف للتعبير عن توجهاتهم الفكرية المعيشة وما يدركهم من مشاكل ومعاناة إزاء واقعهم.

وفي هذا يقول عبد المعيد خان في كتابه "**الأساطير العربية قبل الإسلام:** "الأسطورة مصدر أفكار الأولين، وملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين...إنها الدين والتاريخ والفلسفة جميعا عند القدماء، وهي ليست فكرة مبتدئة أو خاطئة بل إنها فكرة تاريخية صِيغت بصيغة الإطناب والمُغالاة لإظهار تلك الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره من ذهن الناس..."[2].

إذن رأي عبد المعيد خان أن الأسطورة هي منبع الأفكار لشتى العلوم فمن خلالها جاء الدين والتاريخ والفلسفة أي أنها المصدر الأول لتلك العلوم وهذا الرأي نجد الكثير من الكتاب والفلاسفة يتفقون معه.

وتختلف الأساطير عن بعضها البعض باعتبار ما تحكيه من قصص ومواضيع على النحو التالي:

1- قصص الشعائر والطقوس: هي تعبر عن تلك الطقوس والشعائر التي كانت تُقام للآلهة كما أنها تُعد مظهر من مظاهر ترسيخ الأسطورة . ونجدها تظهر في الأختام

[1]: أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، القاهرة، مصر، سينا للنشر، ط1، 1995ص208.

[2]محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، القاهرة، مصر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د، ط، 1937، ص11.

والدروع وجدران المعابد وأمثلة ذلك قصة(برسيفون وديمتير)عند الإغريق والتي دُونت على جدران المعابد ودروع الحرب.

2- قصص التاريخ الأسطوري: "وهي التي تمزج بين الحقائق الخارقة وبالأعاجيب التي يتلاشى فيها الواقع."[1] منها: أسطورة سيزيف

3- القصص الرمزية: وهي التي تساق في نطاق القوى الخفية من أشهر أنماطها حكايات الجن والعفاريت.

4- قصص الآلهة: هي التي تتحدث عن الآلهة الإغريقية منها(إيزيس) عند المصريين و(عشتار) عند البابليين وعند الإغريق (جيا) و(أفروديت) آلهة الحب والجمال.

5- القصص الخرافي: "وهي التي تساق لتتحدث عن الخرافة في مجال الطبيعة، وكيف تخرق قوانين الطبيعة"[2]، كأسطورة ناركسيوس مثلا.

وهذه التقسيمات ترتكز في الأساس على ما تقوم عليه كل أسطورة ومضمونها وما جاء من شعائر وطقوس ومعتقدات قبلية ساهمت في تشكيل الأسطورة، فمن خلال تلك المظاهر والمعتقدات نحدد القصة إلى أي مجال تنتمي.

و منه "تبدو الأسطورة حركة حضارية مؤكدة، ومتصلة الحلقات وكانت في طورها الأول جزءاً من العبادة يتم أداؤها داخل المعبد أو المذبح، والأسطورة في طورها الثاني عبارة عن سير آلهة وأبطال، وهي في طورها الثالث استخدمت للتعليل والرمز، كانت فلسفة وبيانا لقوى اجتماعية ترصد كل ما يسعى وراءه علماء الحضارة"[3].

---

[1] د. مصطفى غلوش: الأسطورة في الفلسفة الإغريقية، منتدى سور الأزبكية، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، ص18.

[2] المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[3] د.أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية معاصرة، ص50.

وعلى هذا النحو نستطيع أن نتوسع في الشرح فنقول "إن الأسطورة وصفت الطقوس بحيث كانت تعبيراً(**قوليا**) عما يمارس عملا في رحاب الآلهة، لم تصبح حكاية أو حكايات عن الآلهة إلا بعد أن أصبح الكون بكل ما فيه محل تساؤل عام من الجماعات"[1].

وتعتبر المسرحيات الإغريقية أقدم المسرحيات التي عرفها المسرح الغربي وقد استوحت موضوعاتها من خلال الرجوع إلى الأساطير اليونانية والرومانية ومن الطقوس والشعائر الدينية القديمة التي كانت تُمارس لآلهتهم (**ديونيسوس**أو **باخوس**) وما يصاحب هذا الموت من أحزان وتلك الحفلات التي تُقام في موسم الحصاد أو نزول الأمطار، ما نتج عنه ما يسمى بالملهاة (**الكوميديا**) والمأساة (**التراجيديا**) فهذه الشعائر كانت بمثابة البدايات الأولى للمسرح بصفة عامة.

ومن خلال تلك المظاهر تشكل المسرح، وقد تناولت المأساة عدة مواضيع منفصلة ومتعددة الحوادث قصد التأثير في البشر ولتهذيب سلوكاتهموقد ظلت تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة وأنصافها وحياة الملوك والنبلاء في معظم الأحيان، "ولأن المسرح الإغريقي ارتبط منذ نشأته بالدين، أو العقيدة فكان لزاماً أن يرتبط موضوع التراجيديا بالعقيدة الإغريقية، ممثلة في التراث الأسطوريذلك أن الأساطير كانت لدى الإغريق بمثابة الكتاب المقدس."[2] وينعكس هذا من خلال استلهام شعراء المآسي الثلاثة (**أسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس**) للأسطورة كشيء مقدس في أعمالهم المسرحية.

وأهم الآثار الأسطورية الأدبية هو ما تركه اليونان من مآسي وملاحم على رأسهما (**الإلياذة**) و(**الأوديسة**) وتعتبران قمة الأعمال الأسطورية "وتدور كلها في وصف حرب طروادة وتحشدان بأسماء الآلهة والأبطال الذين بقوا دوما نماذج يحتذى بهم، وفي

[1] نفسه ص52.

[2] د.عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2003، ص20.

سائر الأساطير الأخرى نجد: أوديب، سيزيف، بجماليون، ناركسيوس وكلها تستوحى في أعمال أدبية حديثة.[1]" بمعنى أن جُل المسرحيات الغربية الحديثة استوحت مواضيعها من التراث اليوناني الروماني وما جاء في الإلياذة والأوديسة ربما كان هذا سبب في شهرتها ونجاحها فالرجوع لتلك الروائع جعل منها أعمال مميزة وناجحة .

ويؤكد عمر الدسوقي على "أن المسرحية الرومانية لها فضل كبير على المسرحيات الأوربية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا فقد كانت تقليدًا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهلونه، وأول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي اثنان من أصحاب الملهاة "الكوميديا" هما: بلوتس وترانس، وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية التي عفا عليها الزمن"[2]. ومن خلال التأثر بالمسرح اليوناني فإن الكُتاب اتخذوا من الأساطير الإغريقية مادة دسمة للكثير من رواياتهم ومسرحياتهم وكانوا أقرب إلى تقليد يوربيدس.

أما بالنسبة لحضور الأسطورة في المسرح العربي فنقول: إن العرب كغيرهم من الشعوب عرفوا الأسطورة أيام الاعتقادات الوثنية (الجاهلية) من خلال عبادتهم للأصنام وإعطائهم لها أسماء مختلفة مثل: اللات، والعزى، ومناة، وهُبل... وغيرها، كما أن الحضارات العربية القديمة تشهد بذلك نذكر منها الحضارة المصرية التي تُعد موطنا لأقدم الحضارات.

ويذكر عمر الدسوقي أن: "هيرودوت المؤرخ الإغريقي قد أشار إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية، في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث(إيزيس[3])

---

[1] د. أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية معاصرة، ص133.

[2]: نفسه، ص8.

[3] إيزيس: هو أشهر معبودات المصريين القدماء وزوجة أوزوريس وأم ولده حورس، عبدها الإغريق والرومان ونقلوا عبادتها إلى أوروبا، وقد كانت رمز القوة الخالقة الخفية التي أوجدت الأرض وكل ما عليها من كائنات حية، (ينظر د، طلال حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات، ص82)

عن أوزوريس الإله المصري القديم، وقد ذكر أن الإغريق أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم، ويخرج عن النطاق الديني، وهناك سمات متشابهة بينهما، فأوزوريس الإله المصري القديم وديونيسوس إله الإغريق يرمز كل منهما إلى الخصب والنماء"[1].

كما يؤكد أحمد زلط على"أن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الإغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية فقد وُجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإغريقية"[2]. ومن الأساطير المشهورة عند العرب والتي جاءت مشبوهة ببعض الخرافات: الغول والعنقاء، ألف ليلة وليلة، مصباح علاء الدين، علي بابا والأربعون لص...وغيرها.

وعندماجاء الإسلام ودخلت تعاليم القرآن الكريم لمجتمعنا العربي صارت الأسطورة في نظر الثقافة العربية ماهي إلا أباطيل وأكاذيب وأحاديث لا أساس لها من الصحة فهي مجرد قصص وليدة خيال الانسان وتعبر عن مكبوتاته ورغباته، فالفكر العربي لايتقبل مطلقا فكرة أن الأساطير قصص واقعية ويرفض مايتنافى مع الدين الإسلامي، والواضح أن المسرح خلالها لم يظهر كفن قائم بذاته في العالم العربي رغم وجود بعض مظاهره إلا أنه كان وسيلة من وسائل التسلية والترفيه فقط، ولم يخطر ببال الذين أنشئوا هذا الفن أنه وسيلة لنفث الحياة في الأدب التمثيلي ونهوض به وتطوره، وشيئا فشيئا أخذت هذه النظرة تتغير بازدياد الاحتكاك بالثقافة الغربية والتواصل مع الغرب، وصار المسرح عندئذ يرتفع ويتطور تدريجيا كما رأينا كبار الأدباء لا يخجلون من كتابة مسرحيات تحاكي الواقع، وبرز ثُلة من الشعراء يكتبون ويؤلفون في مجال الفن التمثيلي كما ظهرت عندنا

[1] د.عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص10.

[2] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، الإسكندرية ،مصر، ط1، 2001، ص18.

مسرحيات شعرية تاريخية تشبه المسرحيات الكلاسيكية في معالجة موضوعات تاريخية مثل مسرحيات أحمد شوقي (مصرع كليوباترا، عنترة، قمبيز، علي بك الكبير).

ومن الملاحظ أن أدباءنا عندما عرفوا فن المسرح أخذوا ينهلون الأدب التمثيلي عن الغربيين " كما أصبحت الأسطورة عند الأدباء معينا لا ينضب، يوظفون منها عناصر في إبداعاتهم الأدبية وفق قناعاتهم ومتطلبات مجتمعاتهم، وبهذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما بالكلمة، ثم صدورهما عن مصدر واحد هو المتخيل"[1].

ولعلهذا الاستلهام والرجوع إلى الأساطير من طرف الأدباء راجع كما يرى إليوت: " إلى إحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد للسيطرة على تلك الصور العريضة من العقم والفوضى التي تُكوّنتاريخنا المعاصر، فالأسطورة تسمح للأدباء بالبحث عن الدلالات الثابتة والمتحولة، وبالبحث عن المعاني المثلى كما أنها تسمح لهم بالتعبير رمزيا عن الأفكار." [2] ولا عيبأن يستخدم الأديب الأسطورة القديمة في صياغة العمل الفني، في نهج ثري يحمل موقفا معاصر حسب ما يريد إيصاله من أفكار.

وما يُغري الأديب للتعامل مع الأسطورة هو أنها مليئة بالدلالات والرموز حيث لا تسمح بردها إلى تفسير واحد كما أنها قادرة على حمل دلالات مختلفة وكل كلمة في الأسطورة هي في الحقيقة مختصرة، "تسمح للأديب أن يستلهم من خلالها ثقافة شعب ما، أو حضارة مجتمع ما، ويضيف إليها أسماء شخصيات حقيقية أو خيالية، ليؤكد من خلالها بعض الأفكار والمواقف ويطرح بعض الاختيارات النموذجية لكل واقع إنساني،

[1] عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات 147، 1978، ص24.

[2] د. يونس لوليدي: الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة أنفو برانت، القادسية– فاس، ط 1، 1996 ص38.

ولعل ما يُثير الأديب في التعامل مع الأسطورة هو جانبها الإبداعيهذا الجانب الذي يُحقق له لذة جمالية، وشاعرية ورمزية، بالإضافة إلى كل ما يتعلق بالخيال الخالص."[1]

ومن الكتاب العرب الذين عالجوا موضوع الأسطورة ووظفوها في كتاباتهم نجد: **توفيقالحكيم** الذي جمع من خلالها بين ثقافتين الثقافة الشرقية وثقافة الغرب، كما استطاع من خلالها الوقوف على مختلف القضايا الفلسفية، والحضارية والفنية لتحقيق العمق الذي يُريده وابتعد فيها عن الخطاب المباشر ولجأ إلى الرمز الأسطوري، مما أكسب نصوصه قراءات متعددة منها: **(بجماليون)(الملكأوديب)(أهل الكهف)** وغيرها من المسرحيات.

يقول توفيق الحكيم "إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلي عربي ...ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد من هذه الغاية هي الاغتراف من المنبع، ثم صياغته وهضمه وتمثيله، لنخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا، مطبوعا بطبائع عقائدنا ...هكذا فعل فلاسفة العرب، عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو، وكذلك يجب أن نفعل في التراجيديا اليونانية، نتوفر على دراستها بصبر وجلد ثم ننظر إليها بعدئذٍ بعيون عربية..." [2]

إن الحكيم رأى بأن الأدب التمثيلي عند نقله من الغرب إلى الثقافة العربية لا نكتفي فيه بالترجمة فقط بل علينا صياغة العمل من جديد وفق ما يتوافق مع معتقداتنا ومن منظور جديد مع الاحتفاظ بالنص الأصلي، فمن الخطأ أن نبقى حبيسي الفكر دون الانفتاح على الثقافات الأخرى والأخذ منها ومحاكاة القديم والتأثر بالثقافات الغربية التي تصل إلينا عن طريق الترجمة، هذا ما استند إليه الحكيم في أعماله المسرحية وذلك بتنوع مصادره الأسطورية فمن: القرآن الكريم استمد (أهل الكهف) ومن التراث الإغريقي(بجماليون)

[1] المرجع السابق، ص42.

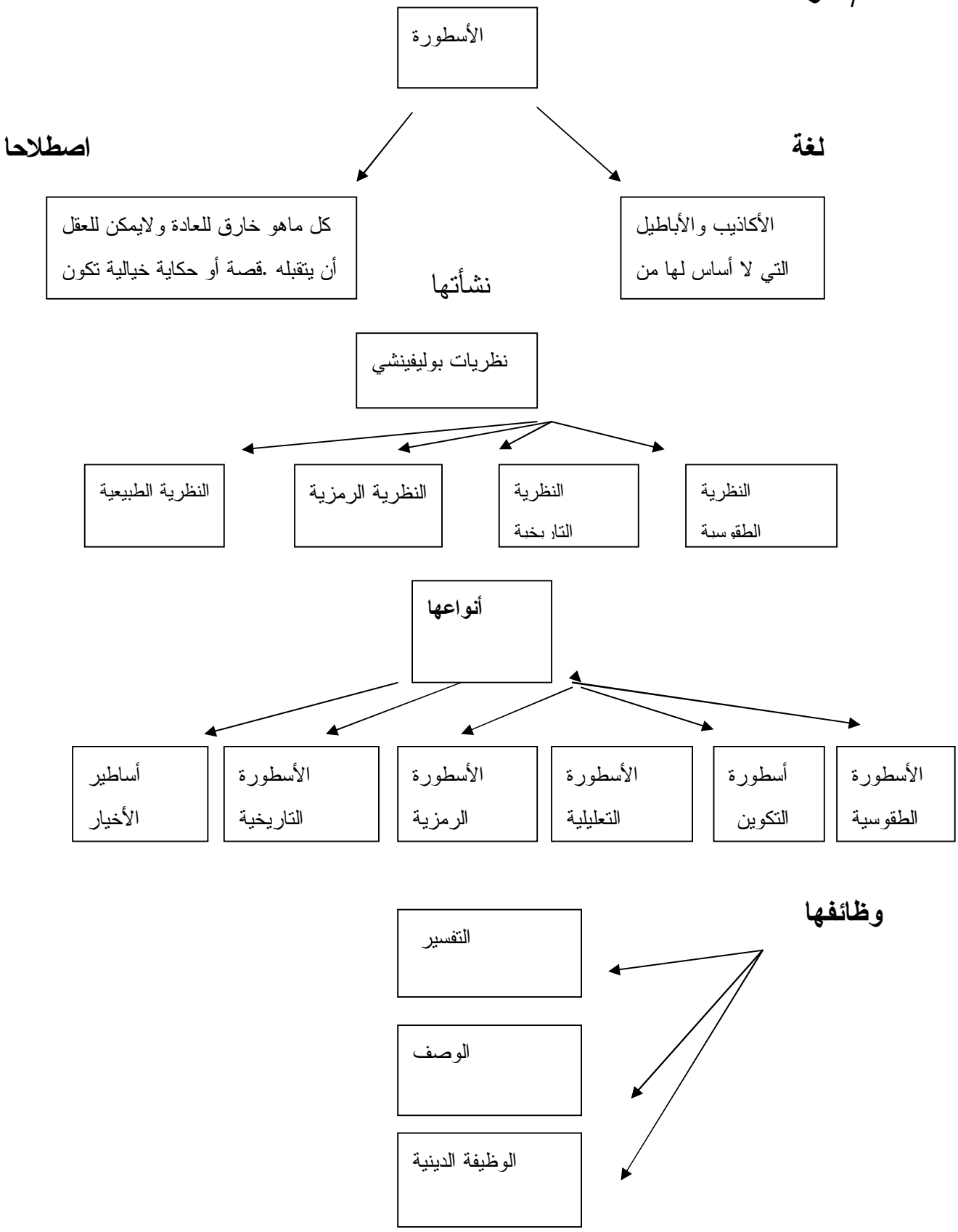
[2] توفيق الحكيم: الملك أوديب، دار الفجالة، مصر، د.ط، د.ت، ص31.

و(الملك أوديب) و(براسكا)، ومن الأساطير الفرعونية (إيزيس) ومن الفلكلور الشعبي (يا طالع الشجرة).

فقد عمل على تنوع مصادره الأسطورية وتنوع الاتجاهات الفنية والفكرية لمسرحياته متنقلا بين فنون المسرح المنوعة من مسرحيات اجتماعية إلى مسرحيات متنوعة إلى مسرحيات ذهنية ومسرحيات أخرى تتدرج ضمن صنف اللامعقول، وكل هذا راجع إلى احتكاكه بالغرب من خلال إقامته بباريس ودراسة هناك والانتفاع من آداب اليونان وعصر النهضة والعصر الحديث بغية النهوض بالمسرح العربي وتأصيله والاقتباس من قوالبها لصالح تطوير قوالبنا وأشكالنا الفنية بصيغ جديدة .

وعليه نقول إن علاقة الأسطورة بالمسرح علاقة متداخلة ومتكاملة منذ القدم، ومن الدوافع التي تجعل المسرحيين يوظفونها في أعمالهم البحث عن زاوية تمكنهم من التعبير عن أفكارهم وتوجهاتهم الفكرية بطلاقة وإعادة خلق عالم آخر يرفض قوانين القهر والصراع بالإضافة إلى محاولة المؤلف تفسير الأحداث في عالم ما قبل العلم بحكم أن المسرح هو الفضاء الأرحب والمجال القادر على استيعاب كل الأبعاد الثقافية للظاهرة الإنسانية، كما أنه يكشف عن حقائق إنسانية شاملة في استرجاع التراث من خلال التجربة الحياتية للإنسان الأول بجميع صورها والتي لا تزال مكوناتها تتفاعل مع قضايا الانسان الحاضرة والمستقبلية. لذلك فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول ألا وهو (الأسطورة) وتوظيفها بقالب تجديدي مليء بالرموز الفنية، ومن هنا كان استلهام الأسطورة واحتواءها على المضامين الجديدة التي أثرّت العمل الأدبي وأضفت عليه سمة التجديد وخاصية جديدة تعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها، وقد أثبتت قوة حضورها في المسرح سواء أكان غربيا كان أم عربيا .

6/ حوصلة:


الأسطورة
لغة
اصطلاحا
الأكاذيب والأباطيل التي لا أساس لها من
كل ماهو خارق للعادة ولايمكن للعقل أن يتقبله .قصة أو حكاية خيالية تكون
نشأتها
نظريات بوليفينشي
النظرية الطبيعية
النظرية الرمزية
النظرية التاريخية
النظرية الطقوسية
أنواعها
أساطير الأخيار
الأسطورة التاريخية
الأسطورة الرمزية
الأسطورة التعليلية
أسطورة التكوين
الأسطورة الطقوسية
وظائفها
التفسير
الوصف
الوظيفة الدينية

بعض صور الأساطير:

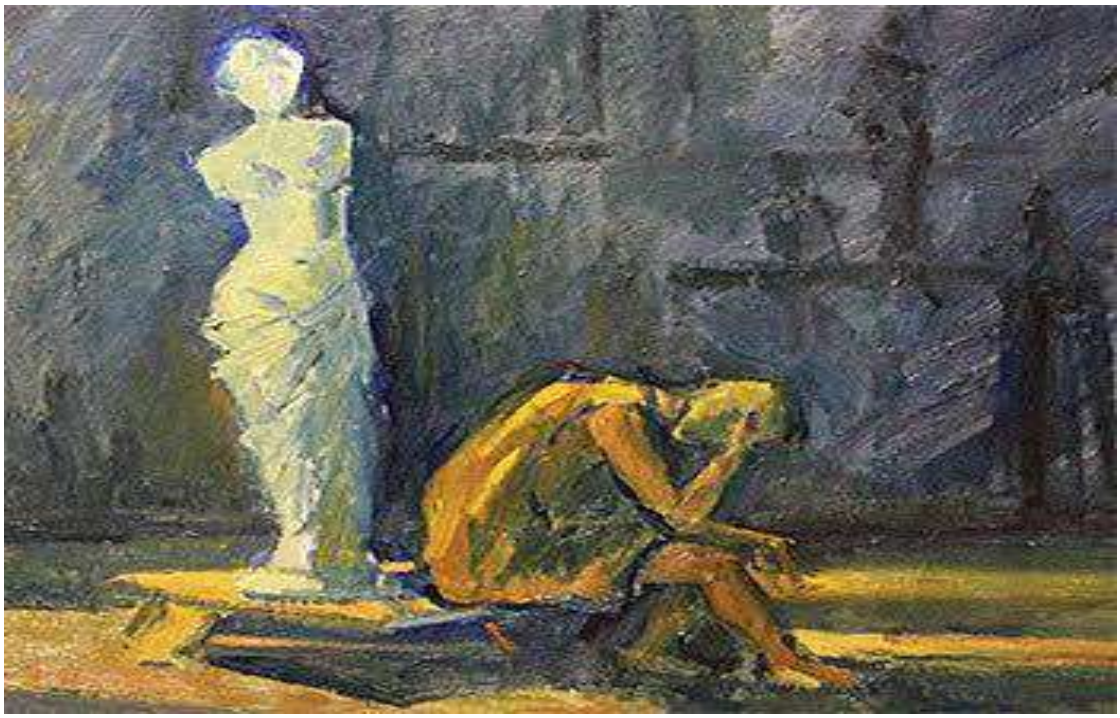
أسطورة زيوس

أسطورة جلجامش

أسطورة أوديب

أسطورة ناركسيوس

أسطورة إيزيس وأوزوريس



أسطورة بجماليون: الفنان الذي عشق تمثاله

.الفصل الثاني: مسرحية بجماليون في المسرح العالمي

تمهيد

1/ الأصل الإغريقي للمسرحية(بجماليون الأسطورة الأصل).

2/ بجماليون في المسرح الغربي الحديث.

3/بجماليون عند جورج برنارد شو.

3-1. لمحة عن جورج برنارد شو.

3-2 ملخص المسرحية.

3-3 قراءة في المسرحية.

3-4 علاقة الأسطورة بالمسرحية.

4/ تحليل نموذجي لمسرحية " بجماليون" عند برنارد شو.

4-1 البناء الفني للمسرحية .

5/أبعاد الشخصية الواقعية وأثرها في المسرحية .

شغلت الأسطورة حيزا زمانيا ومكانيا في تاريخ الأمم الإنسانية كما أنها عكست روح الفكر والمعتقدات عند الشعوب القديمة فكانت بذلك حلقة وصل بين الماضي والحاضر، وقد كانت بمثابة الرؤية المستقبلية القريبة من رؤية الإنسان المعاصر، فهي تمثل أول بناء ربط به إنسان ما قبل الكتابة (البدائي) الماضي بالحاضر، وفي محاولات الإنسان المتكررة لتفسير الظواهر الكونية من حوله فتارةً يخضعها للسحر وتارةً أخرى يلجأ إلى طريقة أخرى وهي الدين فتلك الطقوس الدينية أعطت للأسطورة قُدسية ومكانة عظيمة فهي نتاج ذلك المجتمع وصورة له، وقد ساهمت في بناء دين وثقافة وفلسفة اليونانيين القدامى وبقي تأثيرها واضح في العصر الحديث.

إن اشتراك الآلهة في حياة الإغريق من خلال ما تصوره لنا الأساطير القديمة أعطى سمة مميزة في خلق أنواع الصراع المختلفة التي يخوضها الإنسان ضد نفسه وضد الآلهة، فهو يريد بتحدياته دوما السمو للأعلى لمرتبة الخالق، هذا ما نجده على الأغلب في أكثر الأساطير القديمة فالصراع ينحصر بين الإنسان والآلهة أو بين قوى الخير والشر، وهذا ما سنبرزه من خلال الأسطورة التي سنتناولها ويدور موضوعها العام حول فكرة الصراع بين الانسان بوصفه خلاق والآلهة، وهو تأكيد بأن قدرات الانسان محدودة بقيود الزمان والمكان وعلى أنه يمثل الحياة أو الفناء وأن قدرته لا تقاس بقدرة الآلهة، ومع ذلك قد يحاولالإنسان في العديد من المرات أن ينافس الآلهة في القوة لكنه ينهزم في كل مرة كونه أسير رغباته ونزواته وعواطفه، كما هو الحال بالنسبة لأسطورة **(بجماليون)** فتبرز طاقة الانسان عند استخدام قدرته وإبداعه وذكائه في خلق الآخر الذي ينتمي إليه ويتحول هذا الإنسان بهذه القدرة إلى إله خالق، حيث يرمز بخلقه لتمثاله إلى حاجته وطموحاته في الحياة.

ويختلف الأدباء والمؤلفين في طريقة استخدام تلك الأسطورة في العمل المسرحي فمنهم من يوظفهاتوظيفا حرفيا، ومنهم من يستخدمها كرمز للإيحاء بما يرمي إليه من

خلالها، ولا نستطيع الحكم مسبقا على كلا العملين فجودة العمل الأدبي وقيمته وزاوية النظر التي أُخذ بها ذلك العمل هي التي تحكم على العمل، فالذي يهمنا في الأساس هو ليس الأسطورة بحد ذاتها بل ما تهدف إليه وما تحمله في طياتها، وعلى سبيل المثال نأخذ ما قام به توفيق الحكيم في مسرحيته **(بجماليون)** فقد اتخذ من أسطورة يونانية قديمة موضوعا حول فكرة الصراع بين الفن والحياة ونجده يوظفها توظيفا حرفيا يُقارب فيه الأسطورة الأصل، وذات الأسطورة نجدها عند الكاتب الايرلندي برنارد شو يتناولها بطريقة مختلفة حيث اتخذها وسيلة لبلوغ هدفه ولكن ألمح إليها ووظفها توظيفا رمزيا بحيث لا يتبادر إلى ذهن القارئ أنه بصدد قراءة أسطورة بل أنه يقرأ قصة واقعية تحدث في الحياة اليومية، أي أن العمل المسرحي ظل في الواجهة بينما الأسطورة خلق وإحياء وإبداع جديد لذلك العمل.

إذن فالكاتب المسرحي في أي مكان أو زمان أو أي عصر أو مذهب ينتمي له يستطيع أن يرتشف من الأسطورة غذاء يغذي به عمله الفني من زوايا إبداعية مختلفة وبروح جديدة يمكنها أن تجعل العمل أكثر متعة، كما قد يشترك أكثر من كاتب وفي عصور مختلفة في نفس الأسطورة لكن يعالجها كُلٌّ منهم على حسب زاوية نظره التي تخدمه، ومنه نجد أنفسنا في أمام أعمال مختلفة الفكرة والهدف وإن كان المصدر واحداً، وخير دليل على ذلك ما نحن بصدد دراسته في البحث وسنكتشف من خلال دراستنا الفرق بين العميلين وأي منهما كان الأكثر إبداعا.

1/ الأصل الإغريقي للمسرحية: (بجماليون الأسطورة الأصل)

اعتمدت في سرد أحداث هذه الأسطورة إلى ذهب إليه أحمد عثمان في كتابه "المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم" بالإضافة إلى ماورد في" كتاب الأساطير اليونانية والرومانية" لأمين سلامة، وجمعت ما قيل حول القصة.

الأسطورة في الأصل تقول إن بجماليون رأى من عيوب النساء ما لم يره أغلب الرجال مما جعله يبغض الجنس الأنثوي برمته ويقرر اعتزال النساء والإضراب عن الزواج، فبسبب تلك الحياة الكريهة التي يعشنها وإثارة الأخطاء التي زرعتها الطبيعة فيهن عاش طويلا حياة العزوبية من دون زوجة، ولما كان هذا الملك القبرصي نحاتا بارعا فقد صنع لنفسه ببراعة فائقة تمثالا من العاج على هيئة فتاة جميلة، فاقت كل نساء البشر فتنة وسحرا، حتى إن البعض زعم أنه من صنع الطبيعة واستكثروا أن يكون من عمل يد بشرية فانية، فأعجب هو نفسه بتمثاله وهام عشقا بجمال هذا الفن الساحر وصبّ كل أحلامه وحبه في لذلك التمثال. واستمر يضيف له اللمسات هنا وهناك ليزيد في بهائه ويضع يده على جسد التمثال لكي يتحسسه أهو من عاج أو من لحم ودم. وطال هيامه بفتاته العاجية التي أصبح يقدم لها هدايا العشق والأصداف اللامعة والأحجار الكريمة والأزهار من كل ألوان وألبسها أغلى الثياب وأثمن الجواهر، المهم أنه عشقها عشق مقدس وأصبح يراها كأنها زوجة، ثم أقبلت أعياد أفروديتي بمهرجاناتها الصاخبة التي تُقام تعبدا وتكريما لربة الحب والجمال القبرصية، فوقف بجماليون بخشوع أمام مذبح الربة فينوس مناجيا وطالبا منها أن تمنحه أمنية واحدة وهي أن يتخذ التمثال جلاتيا لحما وحياة في قوله: "أيتها الآلهة، يا من انتم على كل شيء قديرون، امنحوني عذراء في جمال تمثالي، اتخذها زوجة"[1].

[1] – يُشار إلى أني اختصرت أحداث الحكاية من كتاب المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم وكتاب الأساطير اليونانية والرومانية لأمين سلامة.

وبعد تضرعه الشديد للآلهة بالفعل استجابت له فعند عودته إلى المنزل أخذ يتحسس تمثاله ويتأكد منه كعادته، وجد إكليلا من الزهور العطرة حول عنق التمثال فأدرك على الفور أنهذه بشرى طيبة، وبينما هو واقف مبهوتا رأى مسحة من الحمرة الرقيقة تنتشر العاج الأبيض، ثم بدأ النبض الهادئ في جبهة التمثال ومعصميه وتحرّك بطيء في الركبتين والرأس، فتقدم بجماليون مترددا يلمس يد جلاتيا وبينما يفعلذلكالتُفت أصابعها حول أصابعه وتحركت إلى الأمام، صاح بجماليون يقول: جالاتيا، وهي تتقدم في نفس اللحظة نحوه مبتسمة ليحتضنها بين ذراعيه[1].

انتهت الأسطورة بمباركة أفروديتي لزواج بجماليون وجالاتيا حيث أنجب هذا الزواج طفلا اسمه (بافوس) أسس مدينة باسمه تقع في قبرص وكرسها لربة الحب أفروديت.

إن المبدع الأصلي لأسطورة بجماليون هو الشاعر الروماني **أفيدوس** (43ق.م-17م) (ينبوع الحب والأساطير) و(مسخ الكائنات) الذي ارتشف منه العديد من شعراء أوروبا وفنانوها، وكما رأينا في ملخص الأسطورة أن أحداث القصة تسير دون أن توضح السبب الذي جعل بجماليون يبتعد عن النساء ويكرههم وقد يكون السبب أنه محروما من الحب مثلا "بينما يذكر **أوفيد** أنه لما رأى النسوة يعشن تلك الحياة الكريهة أثارته الأخطاء التي زرعتها الطبيعة فيهن، ففضل حياة العزوبية إلى أن صنع التمثال فصب فيه كل رغباته وشهواته"[2]. إذن سبب صنع التمثال يرجع لرغبة مكبوتة في نفس بجماليون جراء كرهه للمرأة نحن لا نعلم سبب الكره فأوفيدوس استعمل عبارة (تلك الحياة الكريهة) لا

---

[1] د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978، ص 14.

أفروديت. آلهة الحب عند اليونان، (فينوس): آلهة الحب عند الرومان.

[1]أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، د. ط، د. ت، (بتصرف) ص54.

[2] د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، منتدى صور الأزبكية، دار المعارف القاهرة، ط1، 1984، ص 82.

نعلم عن أي حياة يتحدث قد يكون بسبب الرذائل قد يكون بسبب حياة المرأة اليومية من طبخ ونفخ وغسيل وغيرها من هذه الأعمال، وقد يكون بسبب الخيانة فالبعض زعم أن بجماليون أحب إحدى وصيفات أخته الكبيرة واكتشف أنها تخونه فقتلها وقرر بعدها اعتزال النساء. كما استخدم أوفيد عبارة تكشف عن مدى جمال التمثال وروعته عند قوله: (وهكذا بذكاء فإن فنه حجب الفن في التمثال) "أي أن المثال جعلت التمثال يلوح حقيقة لا فناً مصنوعاً"[1]، بمعنى أن التمثال بات يظهر حقيقيا لا فنا مصنوعا وهو تعبير عن القدرة التي ارتفع إليها بجماليون في صنعته لتمثاله حيث بلغ درجة المُثل الأعلى بمعنى أنه ارتفع من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق.

ورأينا أن بجماليون كان يعامل تمثاله كما لو أنه بشر أو كائن حي حقيقي وكان كل ذلك تعبيرا عن حبه لفتاته العاجية وقد أشار أوفيد لكل هذا، كما أشار إلى حكم الآلهة أيضا على الفنان بجماليون بالسمو فيما صنع.

بعض المصادر تشير إلى أن" ذلك التمثال كان تمثال أفروديت ولأنها لايمكن أن تنام معه في فراش واحد صنع لها صورة مطابقة لها من العاج ووضعها على فراشه وتوسل إليها راجيا الرحمة منها"[2].

واضح بأن المشكلة الأساسية عند بجماليون تمثلت في رغبته النزول بجالاتيا من سماء الفن والخلود إلى معترك الحياة والفناء ومن هنا يتبين لنا أن حياة الإنسان مهما بلغت من قدرة وعبقرية لكن يبقى رجوعها هو الأرض والزوال (أي الفناء). هذا ما أشارت إليه ماجدة حمود أثناء حديثها عن أسطورة بجماليون حيث تقول" إن أسطورة بجماليون تقدم لنا أعماق كل فنان، يحس بروعة ما أبدعه، كما يحس بأن فنه هو ذاته لذا

[1] نفسه.

[2] نفسه، ص88.

يرغب في التوحد معه، للنظر لفرادته وروعته، لذلك يستحق أن ينبض بالحياة وينال الإعجاب والخلود"[1].

في الأخير نقول أن نهاية أسطورة بجماليون اليوناني واضحة حيثانتهت عند حد الزواج من تمثاله الذي صنعه بيده، فقد اتخذ من فنه وسيلة لبلوغ غاية أسمى لديه وهيالحياة، وفي هذا الصدد يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن "اتجاه الأسطورة ينحدر إلى تأكيد أن الجمال الذي يفتقد الروح لا تقبله الحياة، فالحياة تطالب بحقها فيما تقبل وفيما ترفض، وهي لن تقبل إلا الجمال الذي يستند إلى الروح، والجمال الذي يولد عاطفة الحب ويشحذها ولن يستطيع ذلك الجمال الصرف أن يفرض نفسه على الحياة. إننا قد نُعجب به ولكن دون انفعال، ونفضل عليه كما صنع بجماليون الجمال الحي، إذ صح التعبير وعلى هذا لم تستطع أبدية الجمال في الفن كما تمثلت في تمثال جلاتيا أن تنتصر وتفرض نفسها على وقتية الجمال الحي في جالاتيا الإنسانة"[2].

من خلال الأسطورة يتبين لنا جليا أن الجمال منفصل عن الحياة وقد رأينا أن بجماليون استطاع من خلال تمثاله أن يحقق مثاله الأعلى في الجمال، حيث كان يتفاعل ويتجاوب معه، لقد خلق تلك الصورة الجميلة الجامدة له، ولم يخلق الصورة الحية لكنه فشل في مواصلة حياته بهذا الشكل، وهكذا بات الصراع بين العبقرية والفناء واضحا في الأسطورة من خلال شخصيتي بجماليون وجالاتيا التمثال والإنسان.

[1] ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، جامعة أم القرى – السعودية، ص4.

[2] د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دراسة مقارنة)، دار الفكر المعاصر، ص272.

1. 1- دلالة اسم جالاتيا:

بطبيعة الحال أن شخصية **جالاتيا** هي الشخصية الرئيسية في الأسطورة، ومن المعلوم أن هذا الاسم لم يرد في الأسطورة الأصل واكتفت الأسطورة بذكر لفظة التمثال فقط فمن أين اكتسب التمثال هذا الاسم وماهي دلالاته ومعانيه؟

من المرجح أن اسم جالاتيا يرجع إلىاللون الأبيض من الحليب وربما لشدة بياض التمثال الناصح أُطلق عليه اسم جالاتيا أي البيضاء كالحليب كما أنه اسم قديم لإحدى عرائس البحر، أول ما ذُكر عند هوميروس في (الإلياذة)، ومن القصص الشائعة عن هذا الاسم أيضا أن " قصة هيام بوليفيموس بحب جلاتيا موضوع حديثنا. ذلك العشق المفرط الذي دفع صاحبه إلى أن يلاحق هذه الفتات الجميلة في كل مكان. ولم يستطع هذا الولهان أن يستحوذ على انتباه عروس البحر الساحرة جالاتيا، لأنها كانت مشغولة بحب أكيس بن(فاونوس[1]) من إحدى عرائس الأنهار. وتسمع الحبيبان الصغيران ذات مرة على بوليفيموس وهو يشدو بأغنية حبه الحزينة فما أن انتهى من شدوه ونهض لينصرف حتى وقع بصره على الحبيبين المتجسسين فهرول خلفهما في غيظ شديد، فقفزت جالاتيا في البحر أما أكيس قد ألقى عليه بوليفيموس الغاضب صخرة كبيرة سحقته في الحال ولكن جلاتيا لم تنسه حولت دماءه إلى نهرا مزال يحمل هذا الاسم إلى يومنا هذا"[2].

وما ورد عن الشاعر الكوميدي "نيكوخاريس" في القرن 4 ق. م مسرحية بعنوان "جلاتيا" لم تصلنا منها سوى بعض الشذرات المتناثرة، وهاهو ثيوكريتوس أيضا ينظم

[1]فاونوس: إله قديم جدا في الديانة الرومانية، وهو إله الغابات والحقول حامي الماشية، وقيل أنه حفيد ساتورن، ينظر: د. طلال حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتاب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 1420ه- 1999م، ص248.

[2]د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص 17.

هو الآخر مسرحية يصف فيها جمال جلاتيا في إطار رعوي مستمداً تشبيهاته من الطبيعة وذلك على لسان بوليفيموس الذي يخاطبها قائلا[1]:

"أي جالاتيا البيضاء لماذا تصدين حبيبك

أنت يامن تكونين أبيض من خثارة اللبن للناظرين

وأرق من الحمل الوديع وأكثر دلالا من العجل الصغير

وأكثر زلاقة من الحصرم"

كمايتردد صدى هذه الأبيات فيما يقوله فرجيليوس "**أي جالاتيا يا ابنة نيريوس** (أبوعرائسالبحر) **يا أحلى بالنسبة لي من زعتر هيبلا**(مدينةصقلية) **وأبيض من الإوز وأجمل من شاحب اللبلاب**"[2].

أماأفيدوسفقد توسع في مثل هذه المقارنات وبالغ فيها وأنفق عشرات الأبيات في وصف بياض وجمال جلاتيا، وإذا انتقلنا مع جالاتيا إلى العصور الحديثة وجدنا الشاعر الإسباني "دون لويس دي جون جورا" الذي عاش في العصر الذهبي" يصف عروس البحر محبوبة بوليفيموس قائلا[3]:

"أي جالاتيا الجميلة يا أكثر فتنة من إشاعات الفجر وأبيض من ريش الطائر الذي يذوب عذوبة ويسكن صافي المياه ".

ويغترف الشاعر الإنجليزي "جون جاي 1785-1732" من أفيدوس وهو يرسم حبكة أوبرا (أكيس وجالاتيا)، وفيها يتغنى بوليفيموس متغزلا بجمال عشيقته قائلا[4]:

---

[1] المرجع السابق ، ص18.

[2] نفسه ، ص 19.

[3]H. J. Rose: Outlines of classical Literature for surdents of English (Methuen ; London ;1959)p 133-5.

[4]Appian ;Illyrik2 ; Cf. The Oxford classical Dictonary (se –cond edition 1970) ; S. V. Galatea/

"يا أكثر من الكرز توردًا

وألذ من التين حلاوةً

وأبهى من ضوء القمر أنت ياعروس البحر

تمرحين وتقفزين هنا وهناك كصغار الماعز

يانعة أنت كالعنقود الناضج

وأنى لأي زنبقة بمثل هذا الرونق

ولكنك مع ذلك عنود كلسان اللهب المجنون

متوحشة كالعواصف مدمرة. "

إذن كما رأينا أن الاسم ذو جذور أسطورية قديمة وهو يرمز إلى الأبيض من الحليب أو شدة البياض على ما يبدو، ولما كان التمثال الذي نحته بجماليون من عاج وشديد البياض سُمي بهذا الاسم فارتبط به في العصور المتأخرة فقط، بالإضافة إلى أن الاسم كما رأينا اسم قديم لأحد عرائس البحر التي تغنى بها اليونانيون في أشعارهم قديما.

2/ بجماليون في المسرح الغربي الحديث:

لقد كانت أسطورة بجماليون مصدر إلهام العديد من الأدباء الأوربيين المحدثين الذين راحوا يستقون منها أعمالهم الفنية لكن أغلب الدّارسين لها يتفقون على أن المصدر الأول لهذه الأسطورة هو الشاعر الإغريقي أوفيد لذلك يعتمدون على كتابه كون أن القصة في حد ذاتها لم تلعب دورا كبيرا في الأدب الإغريقي فلا يمكن مقارنتها مثلا بأسطورة أوديب أو هرقل أو ميديا لكن برغم من هذا إلا أن الأدباء الغربيين استطاعوا خلقها من جديد بإعطائها أهمية أكثر.

فهاهو"**جور**" الإنجليزي في الكتاب الرابع "اعتراف المحب" يسرد الأسطورة في حوالي ستين سطراً متتبعا الخطوط العريضة لرواية "أفيدوس"، ودون أن يذكر اسم "جالاتيا"، وهناك إشارات مختصرة إلى بجماليون النحات في قصيدة "تشوسر1345-1400"، "قصة الطبيب" وكذلك في "صاع بصاع" لشكسبير و" حوار بين الحماقة والحب" لروبرت جرين، و"قلعة الكسل"لجيمس تومسون[1].

كما أن **جون مارستون John Marston** هو أول من عالج الأسطورة في قصيدة مستقلة عام 1598 بعنوان "تناسخ تمثال بجماليون" وهي قصيدة حب من الواضح أنه استقاها من الشاعر أفيدوس[2].

وابتداءً من القرن التاسع عشر بدأت الأسطورة تبرز بطريقة أكبر لا في إشارات متفرقة وإنما في قصائد مستقلة ومسرحيات متكاملة وذلك عام 1832 حين نظم "**هاللام**"(1777-1859) قصيدته تناول فيها هذه الأسطورة[3].

كما تمت أول معالجة هزلية ساخرة للأسطورة في مسرحية بعنوان: "بجماليون أو التمثال الجميل"، وقد عُرضت لأول مرة عام 1867، وفيها تحول التمثال إلى هيئة بشرية في مرحلة مبكرة من الحدث الدرامي ليأخذ دوراً إيجابيا فيه، ولما لم يتمتع هذا التمثال بقلب ينبض بالدفء فقد ظل عاجزا عن الإحساس بالحب حتى منحته "بيسخي" (أي

[1] Gilbert Highet: The classical Tradition ; Greek and Roman Influences on western Literature (Oxford ; clarendon –press ;1949) p 60. and
Helen H. Law: The Name Galatea in the Pygmalion Myth ; classical Journal XXVII(1932) ;p 337-342
[2]The Oxford companion to the Theatre (3rd ed) ; by p. Hartnoll ; Oxford 1967 ;repr. 1972 ;S. V. Marstin.
[3]Helen H. Law: The Name Galatea in the Pygmalion Myth ; classical Journal XXVII(1932) ;p 337-342.

الروح) قلبا عند النهاية. وبذلك استطاع أن يبادل بجماليون الغرام والجدير بالذكر أن التمثال لم يأخذ أي اسم ويشار له دوما على أنه التمثال وفقط[1].

وبعد ذلك بسنوات قليلة في عام 1871كتب **وليام. س. جلبرت** كوميدية رومانسية في شعر مرسل بعنوان " بجماليون وجالاتيا" وكانت مسرحية ناجحة إذ أُعيد عرضها عام (1884-1888). وكانت المسرحية بسيطة في الأداء قدمت إمكانيات درامية رائعة، وتنتهي المسرحية بأن تتحول جالاتيا بناءً على رغبتها الإرادية إلى تمثال مرة أخرى بعد أن تحققت أن بجماليون لا يحبها إنما يُحب زوجته[2].

المهم أن جلبرت يُعد أول من أطلق اسم "جالاتيا " على التمثال في الأدب الإنجليزي، وقد اتبعه في ذلك بعض الكتاب. ففي قصيدة الشاعر والنحات "توماس ولنز"الطويلة عن بجماليون والتي نُشرت في1881، نجد بجماليون يصنع تمثالا يسمى "هيبى" وهي في الأساطير الإغريقية بنت هيرا وزيوس وزوجة هرقل السماوية بعد تأليهه وهي تعد آلهة الشباب الأبدي ورمز النضرة والجمال، في حين أن فردريك تنيسون يتبع في قصيدته رواية أفيدوس فلا يطلق أي اسم على التمثال. ومن ناحية أخرى نشرت "**إليزابيثستيوارتفيلبس**"في 1774 قصيدة قصيرة بعنوان "جالاتيا" وبعد ذلك وفي الثلاثينات من القرن الحالي ظهرت قصائد أخرى، وقبلها ظهرت مسرحية **برناردشو** (1950)[3].

أما بالنسبة للأدب الفرنسي فكان هو الأسبق في إطلاق اسم جالاتيا على التمثال، إذ استخدم "**جانجاكروسو Jean Jacques Rousseau**" (1712-1778) هذا الاسم قبل "جلبرت" الإنجليزي بمائة عام وذلك في مسرحية "بجماليون" والتي نضمها عام

[1] د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص27.

[2] نفسه، ص 28.

[3] نفسه ص 29.

1770 في موتييه ونشرها هناك ثم ظهرت بعد ذلك في باريس ثم ألمانيا ثم إيطاليا. وهي مسرحية قصيرة يحتوي معظمها على خطاب بجماليون للتمثال "جالاتيا" وفي نهاية القصيدة يتحول التمثال إلى الحياة ويتفوه ببعض الكلمات.[1]

ولا يذكر "**ديلاند**" اسم "جالاتيا" في معالجة نثرية مفصلة لأسطورة بجماليون كتبها عام 1742. ولكن "**مولان**"قدم في عام 1800باليه بانتوميمي من باريس حول هذه الأسطورة وسمى التمثال "جالاتيا". وتظهر الأخيرة أيضا في قصيدة عن بجماليون نظمها الشاعر "لافافاسير" ونشرت عام 1847.[2]

خلاصة القول نقول أن أسطورة بجماليون لاقت الكثير من النجاح عند الغرب وقد تأثر بها العديد من الأدباء الغربيين، وأن الفرنسيين هم الأسبق في استخدام اسم (جالاتيا) فأول من أعطاها هذا الاسم هو جان جاك روسو الفرنسي، كما أنها تعتبر موضوعا أثيرا في العصر الحديث وقد ساهمت تلك الدراسات في إثراء الأسطورة، فكل عالجها بحسب زاوية نظره وأبدع فيها بما يخدم أفكاره.

ومن أبرز الأعمال نجاحا ما قدمه برنارد شو حيث أقام فكرة المسرحية من الأسطورة الإغريقية واستقى من موضوع قديم فكرة جديدة استطاع من خلالها أن يسلط الضوء على واقع الحياة في بلده، وقد تطورت لتشمل المسرح العربي وأبرز من تناولها عند العرب توفيق الحكيم، بالإضافة إلى أنها عُرضت في شكل أعمال سينمائية عديدة أشهرها فيلم "سيدتي الجميلة" الأمريكي الذي نال على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم وهو فيلم عن قصة بجماليون لبرنارد شو، وتم تقديم فيلم مقتبس حول ذات القصة في مصر عُرض عام 1985.

---

[1] ينظر المرجع السابق، والصفحة نفسها.

البانتوميم: هو نوع من فن التمثيل الصامت يمكن فهمه عن طريق الحركات والإشارات.

[2] نفسه.

3/ بجماليون عند جورج برنارد شو:

الحديث عن الايرلندي جورج برنارد شو يجرنا إلى تقديم لمحة عنه وعن أهم أعماله ونخص بالذّكر مسرحية بجماليون الأكثر شهرة.

1. 3-لمحة عن جورج برنارد شو:

شو – جورج برنارد Shaw George Bernard (1856-1950): كاتب مسرحي وناقد ايرلندي، في دبلن، أمضى حياته الطويلة وهو يناضل ضد عيوب الرأسمالية وانحطاط النساء وجريمة الفقر، وشرور الحرب وعواقب المرض وكافة الأنواع، فعل برنار شو ذلك من خلال مقالاته اللاذعة ورسائله إلى الصحافة ومسرحياته التي قاسى من أجلها كثيرا.

ظل شو يكتب للمسرح حيث كتب حوالي خمسين مسرحية وهو من كتاب الدراما القليلين اللذين كانوا يُلحون بعناد على إيصال رسائل اجتماعية من على خشبة المسرح، حيث كان يمهد لمسرحياته بمقدمات طويلة للغاية، يشرح فيها النقاط الغامضة في المسرحية ويُدين شو بإبداعاته الأخيرة لبراعته في البلاغة وفطنته إلى إعجابه بالكاتب النرويجي إبسن الذي كان تأثيره واضحا على شو وقراءاته لنيتيشته وماركس، فقد كان ناقدا إجتماعيا ذكيا، مثل وايلد وخاصة للعادات الإنجليزية، إلا أنه كان كبريخت يأمل من جمهوره أن يفكروا بأنفسهم وينظروا بعين وعيهم الشخصي. [1]

أهم أعماله: الروايات القصصية: المراهقة(1930)، عقدة غير معقولة(1887-1885)، الحب بين الفنانين (1887-1888)، صناعة كاشيل بيرون(1885-1886)، اجتماعي لا يجتمع(1887).

[1] ينظر: شوقي محمد عبود، معجم أدباء العالم- أدباء -كتاب – شعراء -مسرحيين -روائيين، دار المؤلف، ط1 2016 ص256.

المسرحيات: بيوت الأرامل، زير النساء، صناعة ميسز وارين(1898)، السلاح والإنسان كانديدا، الإنسان والسوبرمان(1903)، بجماليون (1912)... وغيرها. [1]

-كان جورج برنارد شو من أعلام المسرح اللذين أرجعوا فن الدراما إلى أسلوب المذهب الواقعي، ومن الواضح أنه كان شديد الانتقاد والسخرية حول أساليب الحياة في لندن وحول الواقع المزري المبني على المظاهر الخداعة "ولم يمنعه مذهبه الواقعي من إبداع طريقة جديدة في التأليف المسرحي، مزج فيها إنتاجه الواقعي بصور من الخيال والرمزية، وعلى الرغم من أنه كان أبًا للمسرح الفكري في إنجلترا بما يكشف من حقائق جادة عميقة عن حماقات المجتمع ورذائله. [2]" وبما يلقي على الناس من تعليمات توجيهات غنية بالصدق والحق، فلم تعتمد جديته على شيء بقدر اعتمادها على الذكاء النكتة ورح الفكاهة والمزاح والسخرية، وقد كانت عبقريته تجمع بين جدية الحقيقة والسخرية منها في الوقت نفسه، فهو هادم بَناء، يهدم الحقيقة الزائفة.

إن شخصية برنارد شو كانت أبرز الشخصيات على المسرح الإنجليزي من عام 1890إلى 1920 وقد ظلت تحتفظ بتلك المكانة، "ولم تكن دعوته للمساواة الاجتماعية من هذا النوع العاطفي الذي تحركه الشفقة وتدفع إليه العاطفة الدينية، ولكنها وليدة النظرة العقلية، فعندما نظر حوله وشاهد العديد من الحماقات التي تديرنا للحياة تناولها جاهدا ليعالج مشاكل المجتمع، وكان أكثر ما يغضبه التسامح والتساهل الذي تتسم به النزعة الرومانتيكية فأنكر ما تفرضه العواطف السطحية الزائفة من فروض، وما تشيعه من دعاوي عند معاملة الناس في حياتهم اليومية..."[3] فقد انتقد الأساليب التي تفشت في

---

[1] عباس محمود العقاد: برنارد شو، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص22.

[2] ينظر، محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، طبعة دار الشرق الأولى 1414ه-1994م، ص 183.

[3] نفسه ، ص184، 185.

مجتمعه والمبنية على العواطف الزائفة التي من شأنها أن تقلل من قيمة الفرد لذلك نجده وَجّه قلمه لصالح قضايا الطبقة الكادحة والسلاح الذي استخدمه هو سلاح النقد (نقد الفكر الإنساني) والذي من خلاله عبّرعن هموم وتطلعات المجتمع فقد صاغ كل ذلك في قالب من السخرية الخفيفة في متنها جرعة من الضحك ولمسة من الفكاهة، ساعيا من وراء كل ذلك إلى قيادتنا نحو أفكار بناءة تُغيّر نظرتنا للأشياء وتجددها.

إذن من خلال ما أوردناه عن شو يمكننا تلخيص فلسفته ومبادئه في الحياة في إيمانه بقوة الحياة وبالتطور الخالق: فاشتراكيته قائمة على التطور الفكري للإنسان ونشاطه الفكري قائم على التثقيف والتعليم، والدليل على ذلك أن أعماله الأدبية هي التي فرضت نفسها وحضورها في المسرح العالمي بما تركته من تأثيرات في الثقافة الإنسانية.

ولأنه عاش فقير وعايش الفقراء كان كثير الاحتكاك بهم فقد أمعن في تتبع ومراقبة حياة الفقراء بشكل مباشر لتكوين أفكار لرواياته وقصصه ومسرحياته، وتعاطف مع معاناتهم مما جعله أشد المناصرين والمدافعين عن حقوقهم، فقد جعل من مكافحة الفقر هدفا رئيسيا لكل ما يكتب، وبنظره أن الفقر هو سبب كل المشاكل والآثام من الضعف والجهل ومرض وسرقة وإدمان وغيرها من الانحرافات، ومن هنا جاءته فكرة مسرحية بجماليون من واقعه ومن حياته ومجتمعه.

لقد استطاع أن يبدع في المسرحية حيث أعطى للمسرحية عمقا فكريا ومعرفيا للتعبير عن موضوعات تلامس واقع المجتمعات وبتالي كانت التجربة الإبداعية التي وظفها برنارد شو تعبر عن مخزونه الثقافي من خلال خصوصيته ومن خلال ما استوحاه من موضوعات تراثية ومحلية وعالمية بهدف توعية الإنسان وإرشاده نحو تحسين سلوكاته.

2. 3- ملخص المسرحية :

بدايةً أردت أن أنبه إلى أن الملخص الذي ذكرته استقيته من كتاب" قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر" للدكتور عز الدين إسماعيل، فقد قمت بتلخيص أحداث القصة بالتصرف فيها من حذف وزيادة وغيرها ففي الحقيقة لم أعثر سوى على تلك الدراسات المختصرة الغير شاملة ولا مدعمة بإستشهادات من النص الأصلي للمسرحية كما اعتمدت على مشاهدة الفيلم الأمريكي الذي يسرد القصة بالتفصيل إلا أنه يختلف في النهاية مع القصة الحقيقية.

بجماليون في مسرحية شو ليس هو نفسه بجماليون الذي ينحت تمثالا من الرخام، ولا هو الرجل الذي يتوسل للآلهة لكي تنفث في تمثاله الحياة، إنما بجماليون عنده شخصية واقعيه من دم ولحم ويمكن أن نجد مثيلا لها في أي مجتمع طبعا، وقد تمثلت هذه الشخصية في أستاذ من أساتذة علم الصوتيات اسمه "**هنري هيجنز**".

وتبدأ القصة في "كوفنت جاردن" والمطر يهطل والناس يحاولون الانزواء في مكان يحميهم منه فيهرعون إلى المدخل المسقوف لكنيسة سانت بول، وهناك نلتقي بين الناس بسيدة وابنتها في ثياب سهرة، والجميع مشغولون بمسألة المطر، سوى رجل قد أولاهم ظهره وراح يدون بعض الأشياء في مفكرة، ثم يأتي "**فريدي**" ابن السيدة ليقرر أنه فشل في الحصول لهم على تاكسي فتثور أخته وتغضب وتطلب منه هي وأمها أن يعود مرة أخرى ليعاود البحث عن سيارة تاكسي.[1]

وفيما هو عائد يصطدم بفتاة تبيع الزهور كانت في طريقها إلى الاحتماء تحت مظلة الكنيسة فتقع منها سلة الزهور، غير أن "فريدي" يعتذر إليها ويمضي في سبيله وتنطق

[1] ينظر: د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر- دراسة مقارنة، دار الفكر العربي 1980م، ص 273، نقلا عن:
Maurice CoIbourne: The Real Bernard Shaw ;J. M. dent. London1949 ;p174.

الفتاة ومظهرها يوحي بأنها لا تتجاوز سن العشرين، ببعض ألفاظ الاحتجاج من فمها بطريقة غريبة تُنبئ أنها لم تتعلم نطق الإنجليزية ومع ذلك تواصل كلامها احتجاجا لما أصاب زهورها من تلف فلا يجد أحد من الحاضرين وسيلة لإسكاتها إلى أن ينبهها إلى الرجل الذي مزال يكتب مفكرته وأنه ليس إلا مخبرا يتقصى أخبارها ويدون كل كلمة تنطق بها عندئذٍ تمضي للتوسل إلى صاحب المفكرة أن لا يؤذيها، فيؤكد لها أنه ليس من رجال البوليس لكنها لا تقتنع إلا بعدما يريها ما كتب وهي ما تكاد تنظر في المفكرة حتى تُقِّر له أنها لا تستطيع القراءة عندئذ يقرأها لها بنفسه إذ يُعيد لها نفس الأصوات المتكررة التي صدرت عنها. ويستدعي ذلك انتباه الحاضرين، إذ بصاحب المفكرة يستطيع أن يخبر كل شخص عن طريقة كلامه ونشأته وثقافته والحي الذي يُقيم فيه، وهو بهذه الطريقة عرف المكان الذي تقيم فيه الفتاة، فإذا هو منزل بسيط بحارة في أحد الأحياء الفقيرة، فلما انتهى المطر وتفرق الناس خلا الضابط بصاحب المفكرة يسأله عن سر معرفته الناس فيجيبه أن هذا علم الأصوات هو الذي يساعده في مهمته، كما قرر أنه يستطيع أن يصنع من تلك الفتاة الرثة ملكة جديدة وهنا لا يُبدي الضابط أي تعجب من ذلك لأنه هو نفسه كان يدرس اللهجات الهندية أي كانت له صلة بعلم الأصوات عندئذ يتعارفان فإذا بصاحب المفكرة هو عالم الأصوات "**هيجنز**" وإذا بالضابط هو الكولونيل "**بيكرنج**"[1]

وفي اليوم التالي يلتقي "هيجنز"و"بيكرنج" في بيت الأول وقد عرض الثاني كل ما لديه من آلات التسجيل والأسطوانات التي تسجل عليها عدداً لا يُحصى من اللهجات، وفيما هما في ذلك تحضر الفتاة بائعة الزهور تطلب من الأستاذ هيجنز أن يلقي عليها بعض الدروس التي يُصلح بها لهجتها وقد أبدت استعدادها لأن تدفع له مكافأة على هذه الدروس، هنا نعرف اسم الفتاة "**إليزا دولتل**".

[1]Maurice CoIbourne: The Real Bernard Shaw ;J. M. dent. London1949 ;p174.

من هنا كان لابد من خلق الفتاة من جديد بإدخالها الحمام لإزالة ما على جسمها من قذارة وإلباسها ملابس جديدة راقية، وقد تولت السيدة "**بيرس**" مدبرة شؤون المنزل بهذا.

السيدة بيرس: (متحيرة بشكل ملحوظ): هناك شابة تطلبك، يا سيدي.

هيجنز: شابة. ماذا تريد؟

السيدة بيرس: في الحقيقة يا سيدي، إنها تقول بأنك ستسعد لرؤيتها عندما تعلم سبب مجيئها. إنها فتاة من العامة يا سيدي. ربما أقل العوام شئنا. كنت سأطردها لولا أني ظننت أنك قد تريدها لتتحدث في آلاتك. أتمنى أن لا أكون قد أخطأت ولكنك في الحقيقة تقابل مجموعة من هؤلاء الناس بعض الأحيان. لذلك سوف تعذرني أنا متأكدة من ذلك.

هيجنز: أوه، حسن، يا سيدة بيرس، هل تملك لهجة أو نبرة ممتازة؟

السيدة بيرس: أوه، شيء فظيع، يا سيدي، حقيقة. لا أدري كيف ولماذا تهتم بمثل هذا.

هيجنز: (إلى بيكرنج) دعنا نسمح لها بالصعود، دعيها تصعد يا سيدة بيرس.

السيدة بيرس: حسنا يا سيدي لك هذا. (وذهبت إلى الأسفل).

هيجنز: هذه ضربة حظ. سأريك كيف أعمل التسجيلات. سوف ندعها تتكلم وسأدون أولا بطريقة حديث بِلْ المرئي وثم على الرَيمك العريض وبعد ذلك ستطبع على الفونوغراف عندها يمكنك أن تُدير الأسطوانة لتسمعها كما تريد وأمامك الكتابة الصوتية للهجة.

السيدة بيرس: (عائدة) هذه هي الشابة يا سيدي. (بائعة الزهور في حالة رثة)[1].

لقد بدا لهيجنز أن يصنع من الفتاة البائسة الفقيرة دوقة راقية وكان لابد من مجهود كبير حتى يستطيع تهيئتها لهذا الوضع الجديد في الحياة، وقد أعطى لنفسه مدة ستة أشهر لإنجاز هذه التجربة لتعليم الفتاة اللغة الانجليزية اللندنية الراقية وتهذيبها وإزالة اللكنة من لسانها. ومن العجب أنه كان هو نفسه سيء المعاملة لها ولمديرة شؤون بيته، وكثيرا ما كانت تجري على لسانه الشتائم واللعنات، ويأتي "**ألفريد دولتل**" والد الفتاة، ويُخيل إلى هيجنز أنه جاء يريد أخذ ابنته فيدور بينهما حوار طويل، ويُبدي ألفريد استعداده وهو رجل فقير لأن يأخذ خمسة جنيهات ويترك الفتاة تستفيد ما قُدّر لها أن تستفيد. ثم يمضي هيجنز في تجربته ويبدأ بتعليم الفتاة النطق الصحيح للأبجدية، وقبل انتهاء الشهور الستة المحددة يحاول هيجنز أن يقوم مع الفتاة باختبار مبدئي في نطاق ضيق.

فإذا بنا في بيت السيدة **هيجنز** والدة هيجنز في اليوم الذي تستقبل في ضيوفها، ومايلبث الضيوف أن يتوافدوا فتحضر السيدة والآنسة والسيد "**إينز فورد هيل**" فيتعرف هيجنز عليهم، ثم تأتي الآنسة "دولتل" في مظهرها روعة في الجمال تلفت أنظار الجميع وتُقبل على الناس وتتحدث إليهم بعبارات التحية التقليدية في مظهر ولهجة صافية ورشيقة، وتتعرف على "فريدي" ابن السيدة "**إينزفورد**"، أما التجربة فما كادت تنجح حتى فشلت ذلك أن الفتاة إليزا ما كادت تجلس بين المجموعة حتى انطلقت تحكي لهم حكايات عجيبة مثيرة عن عمتها التي ماتت بالأنفلونزا، وإن كانت هي تظن أن أباها هو الذي خنقها، وفيما هي منهمكة في قصصها إذ بها تنسى الدروس التي تعب فيها هيجنز، وإذ بتعابير وأصوات منكرة تتفوه بها من مخزونها اللغوي القديم تظهر من وقت لآخر، ويُبدي هيجنز استنكار

[1] سميرة حسن محمد زيدان: بجماليون عند كل من برنارد شو وتوفيق الحكيم، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب المقارن من كلية اللغة العربية جامعة أم القرى – السعودية، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان، 1405-1406ه، ص19. نقلا عن Shaw ; Bernard: pygmalion ; penguin plays: Books1482 ; p 35-37 ..

لهذه التعبيرات ويهم بالقيام فتفهم إليزا من ذلك أنها يجب أن تكف عن الكلام وأن تستأذن في الانصراف، ثم ينصرف الجميع ويبقى هيجنز وأمه وبيكرنج يناقشون مسألة الفتاة.

ثم تأتي التجربة الحقيقية بعد أن تكون الستة شهور قد انقضت، فإذا بإليزا تنجح في أن تظهر في مظهر الدوقة وذلك حين يستدعى هيجنز وبيكرنج إلى حفل بإحدى السفارات ففي بداية الحفل يلتقي هيجنز بواحد من تلاميذه القدامى اسمه "**نيبومك**" يعمل مترجما ويتقن الحديث باثنتين وثلاثين لغة، ويزعم أنه يعرف الأصيل من غير الأصيل ممن يتحدثون بهذه اللغات، وفي حجرة الاستقبال تأتي إليزا إلى المضيفة فتتحدث إليها باللغة الإنجليزية غايةً في الكمال، ويبهت الجميع وينظرون إلى إليزا نظرة إعجاب إذ بدا لهم أن فتاة إنجليزية عادية لا تتحدث هكذا، وقد استعانت المضيفة بالمترجم "نيبومك" فيقرر بأنها لايمكن أن تكون إنجليزية الأصل إنما هي هنغارية تجري في عروقها الدماء الملكية، وهنا يسأل هيجنز المضيفة عن رأيها في الفتاة[1].

هيجنز: وماذا تقولين سموك؟

المضيفة: أواه، إنني أتفق بطبيعة الحال مع نيبومك فهي لابد أن تكون أميرة أقل تقدير[2]؟

وهكذا يتأكد لإليزا الأصل الملكي، يؤكده أبناء الطبقة نفسها، لكن إليزا ما تلبث أن تضيق بنظرات السيدات اللائي يخبرنها أنها تتكلم تماما كما تتكلم الملكة فيكتوريا، وتشكر صديقاتها وينصرف الجميع. وحين يعودون إلى البيت بعد هذا النجاح العظيم تتساءل السيدة هيجنز عن مصير الفتاة بعد ذلك ؟، أما هيجنز كان كل همه نجاح تجربته وتحقيق فكرته وبالفعل نجح، أما إليزا فتستطيع أن تصنع أي شيء بعد ذلك لكن أخذت تحس أنها

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، 275-278. (بالتصرف في الأحداث).
[2] Shaw ; Bernard: pygmalion ; penguin plays: Books1482 ; p 97-98

لم تعد أهلا لعمل أي شيء واستشعرت نوعا من العبودية نحو هيجنز الذي لم يولها أي اهتمام، ولم يهتم إلا بنفسه وبتجربته[1].

وفي الفصل الخامس والأخير يذهب هيجنز وبيكرنج يبحثان عن إليزا إلى منزل السيدة هيجنز، وهناك يحضر السيد دولتل والد الفتاة بعد أن ظهرت عليه مظاهر السيادة بعد الغنى الذي أصابه نتيجة للمكافأة المالية الضخمة التي يتقاضاها مقابل أن يحاضر باسم مؤسسة أمريكية لجمعيات الإصلاح الخلقي، أما إليزا فأرادت أن تتحرر من عبوديتها لهيجنز ولأبيها كذلك وبودها لو عادت إلى سلة الزهور، وفي الأخير تعلن حب"فريدي" لها خطاباته الغرامية التي يرسلها كل يوم إليها وتنتهي المسرحية بذهاب إليزا للزواج من فريدي[2].

3. 3- قراءة في المسرحية:

من خلال قراءتنا للملخص أول شيء نستنتجه أن المسرحية لا تلقي تماما مع الأسطورة فالقصة الأصلية للأسطورة تبدوا وكأنها ضرب من الخيال على عكس مسرحية برنارد شو التي كانت تصويرا عصريا لقضية ظاهرة في المجتمع ألا وهي الطبقية بين أفراد المجتمع.

والقارئ للمسرحية يرى كيف أن الكاتب وضعنا أمام صورة عامة يصف فيها مدينة لندن بأمطارها المتواصلة، وهيئة الناس وهم يركضون باحثين عن ملجأ يقيهم من المطر، وساعة الكنيسة التي تدق بصوت مسموع، والرجل الذي لا يهتم سوى بالكتابة في دفتر ملحوظاته فيتبادر للذهن أول مرة أنه ضابط، وبائعة الورود التي تحتج بصفة غريبة

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، 275-278.

[2] Desmond Mac Carthy: Shaw ; Macgibbon and Klee ; London 1951 ;p108.

عن ورودها التي أسقطها لها فريدي، فهي تُعد من إحدى المظاهر التي يراها الزائر للمدينة.

واختار المؤلف شخصية بائعة الورود **(إليزا)** ليبني عليها العمل المسرحي ولكونها تمثل ظاهرة من ظواهر المجتمع الإنجليزي وهي النقطة الأساسية التي تثير عدة تساؤلات عن طريق أسلوبها ولهجتها وهذه النقطة تُفضي فيما بعد إلى أشياء أخرى تظهر لنا تدريجا في العمل، ومن خلال لهجة هذه البائعة نقترب من لهجة الإنجليزي الذي ينتمي للطبقة الفقيرة والمعدمة، وتظم هذه الطبقة ساكني الأزقة الضيقة والأحياء الشعبية ومنظفي الشوارع وبعض سائقي سيارات الأجرة وبائعي الطرق فهذه الطبقة لهم لهجتهم الخاصة في استعمال اللغة الإنجليزية، فهم لا يجيدونها وينطقونها بشكل سيئ التركيب، أما الطبقة البرجوازية فتمثل المفكرين، العلماء، المدراء، والمعلمين، ومنسوبي الجيش والحرس الملكي، والأطباء، ساكني الأحياء الخاصة في لندن، هذا إضافة إلى الطبقة المالكة، وقضية الطبقات قضية معروفة بشكل عام في المجتمع الغربي ومتوارثة في المجتمع الإنجليزي فلكل طبقة مفاهيم خاصة ولغة تُعرف بها.

إذن تعكس المسرحية العلاقة بين شخصياتها والفروق الكائنة بين كل طبقة، وتمثلت هذه العلاقة بين البروفيسور هيجنز المنتمي للطبقة البرجوازية، وإليزا التي مثلت الطبقة الفقيرة الجاهلة، هذا التناقض أنتج لنا الصراع الكائن في المسرحية وقد تجسد في المستوى الاجتماعي والاقتصادي والفكري، وهدف المؤلف من كل ذلك هو الصعود بالمستوى المتدني الذي يعيشه أفراد الطبقة الفقيرة لبلوغ المستوى المثالي، ومنه ينقل لنا الدكتور عز الدين إسماعيل رأي **سانتجونارفين** فيقول: "إن موضوع علم الأصوات ليس هو الموضوع الذي يغلب على هذه المسرحية ومشاهدها، وإنما موضوع الفتاة بائعة الزهور (إليزا) التي تسلك سلوك السيدة المهذبة عندما تُعامل كما تعامل السيدة المهذبة وقد أخذت كل ذلك عن طريق التلقين، ولم تكن دروس علم الأصوات هي التي جعلتها تكشف عن سلوكها الطيب

في بيئة اجتماعية فقيرة، لكنها طيبة داخليا كالحبة المختبئة في التربة لا تنبت إلا عندما تتاح لها الظروف الملائمة"[1].

من خلال نظرة إرفين نستنتج أنه لا يرى هذه الفروق إلا في الشكل ومن وجهة نظره أن الانسان شأنه شأن النبتة، كلما أتيحت له الظروف المناسبة سلك السلوك الحسن تماما كما حدث لإليزا فعندما أُتيحت لها الظروفحسّنت من سلوكاتها وأصبحت تسلك سلوك الطبقة العليا، وهو يُرجع كل هذا إلى الظروف المحيطة بالإنسان على عكس ما ذهب إليه برنارد شو إذ أنه "لم يكن في فهمه لنشأة الحياة وتطورها يأخذ بوجهة النظر التي تقول بالآلية، أي أن ظهور الحياة وتطورها حدث آليا، كذلك لم يأخذ بوجهة النظر الأخرى التي تجعل من البيئة العامل المؤثر في حياة الكائن وتطوره، وإنما تتمثل فلسفته على أساس أن الحياة نتيجة لنوع من الإرادة أو لنوع من القوة الكامنة في الإرادة"[2]. ولا ينبغي أن ننظر إلى النجاح الذي حققته إليزا ناتج عن تحسن الظروف بل يجب أن ننظر له على أنه نتيجة لإرادة كامنة في داخلها أو رغبة ذاتية منها للتعلم وتحسين سلوكها.

إذا تتبعنا المسرحية نجد أن شو ينتهج فيها المنهج الواقعي حيث يُصور لنا واقع الحياة في لندن ويقوم بفضح عيوب مجتمعه على اختلاف المظاهر السائدة فيه والتي لا تعجبه رغبةً منه للتخلص من تلك التقاليد البالية والتي تقلل من قيمة الفرد في مجتمعه، وهوبذلك يختار قالبًا مناسبا يساعده على الكشف عن جوانب أخرى أكثر أهمية وفي هذا يقول الدكتور عمر الدسوقي: "...ولقد طرق **شو** موضوعات شتى محاولا نقد الأوضاع والمعتقدات الفاسدة فيها، نقد الأدب والفنون، والطب، والديانة، والسياسة، والمفاسد الاجتماعية وغيرها بقسوة وسخرية حتى قيل عنه أنه: أكبر محطم للشرور، والمفاسد

[1]S t. John Ervin: Bernard Shaw ;his Life ;work and friands ;London1956 ;p460.
[2]C. E. M. Joad: Shaw the philosophie ;cf.. Shaw and Society ;ed ;by Joad odhams press ;London ;p237.

بإنجلترا في العصر الحديث[1]". فموضوع المسرحية في ظاهره هو اللغة ودورها في المجتمع، والشخصية التي تحرك مسار المسرحية هي شخصية البروفيسور هيجنز (عالم الأصوات) الذي عن طريقه نتعرف على إليزا والتي تعد محور المسرحية فمن خلال شخصية إليزا نكتشف عدة مشاكل تتخفى داخل المشكلة الأساسية وهي اللغة، إضافة إلى شخصية بكرينج وهو العالم المتخصص في مجال اللغة، إذن المنطلق هنا هو (اللغة) و(الأصوات) فقد كانت اللغة وطريقة التخاطب هي المفتاح للولوج في الموضوعات الأخرى، فاللغة هي التي تجعلنا نستطيع تمييز كل الشخص إلى أي طبقة ينتمي إذ أن لكل مقام لهجة معينة.

نلاحظ كيف جعل شو من موضوع واحد ألا وهو اللغة يتفرع ويتشعب ليشمل أشياء أخرى تكشف لنا واقع الحياة فمن خلاله عرفنا أن المجتمع الإنجليزي مقسم إلى طبقات وكل طبقة لها لغة وأسلوب محدد، كما قدم لنا صورة مصغرة عن حياة الفقر والفاقة التي يعيشها أفراد الطبقة الفقيرة وعلاقة الأفراد بعضهم ببعض، ويعود ليبرز لنا صورة عن الحياة الراقية في المجتمع الإنجليزي عن طريق هيجنز وإليزا بعد نجاحها في التجربة، من هذا الجو المتناقض في المستويات ينبثق الموضوع الظاهر للمسرحية وهو كما قلنا الصعود من المستوى المتدني للمستوى المثالي من خلال الرهان الذي أقامه هيجنز مع صديقه لتغيير إليزا وجعلها كما لو أنها سيدة من الطبقة الراقية، وبالفعل قد نجح في ذلك بعد الجهد والعناء الذي تكبده واستطاع أن يصنع منها إنسان جديد وأن يرقى بها إلى صفة المثالية في إتقانها للغة ومخارج الأصوات عن طريق سلسلة طويلة من التدريبات والتجارب، هذا الموقف يذكرنا ببجماليون الأسطورة عندما صنع جالاتيا التمثال وأراد لها الحياة.

[1] عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وتطورها، ص332.

ومن موضوع الصوتيات تبرز أهداف أخرى ذات قيمة اجتماعية وفكرية، يهدف من خلالها المؤلف إلى وضع كل فرد في مكانه المناسب كإنسان له أحاسيس ومشاعر وفكر مستقل، بعد أن يضع المتلقي أمام الصورة الحقيقية الواقعية لكل طبقة من طبقات المجتمع الإنجليزي.

يقول **تشارلزبريست:** "... إن درس الصوتيات على حيويته ماهو إلا قاعدة انطلاق أو حجر أساس لرسالة أكبر، تكمن وراء الحدث بأن الإنجاز الأصلي للهدف التعليمي للمسرحية هو المعارضة الواضحة للفروق الاجتماعية الجوفاء وتأكيدها على أهمية شخصية الفرد التي تخفيها فروق كهذه"[1].

تبدو فلسفة شو الاشتراكية القائمة في الأساس على المذهب الاشتراكي واضحة في المسرحية، وفي هذا يقول محمد مندور : "... إن برناردشو اتخذ من الأسطورة وعاء صب فيه فلسفته الاشتراكية، التي ترى أن الفوارق القائمة بين طبقات المجتمع ليست الا فوراق مصطنعة، يسهل تحطيمها إذا أتيحت لأبناء الطبقة الشعبية الظروف التي تمكنهم من رفع مستواهم الحضاري، كما أكد على أن عقلية الطبقة العليا ليست خيرا من عقلية الطبقة الدنيا، بل وفضل في النهاية حياة هذه الطبقة المتواضعة على حياة الطبقة العليا، بموقف بائعة الزهور التي فضلت سائق التاكسي على أستاذ الجامعة الارستقراطي كزوج لها وشريك لحياتها"[2].

لعل شو من خلال هذا القولحاول كسر تلك الأفكار الراسخة في مجتمعه، وعدم التمييز بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا، لذلك "رأى لقاء هاتين الطبقتين بشكل حقيقي

[1]Brest Charles: Shaw and the art of Drama ;université of Illinois press urbain ; Chicago ; London ; p 198.

[2]محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة مصر، الفجالة– القاهرة، ط3، ص60.

وجوهري لقاء مستحيلا، فكان اللقاء بينهما لقاء شكليا مزيف، ولم يتحول إلى زواج والذي ربما يعني التوحد بين الطبقات ومساواة في الإنسانية"[1].

والأسلوب الذي يتبعه شو هو "أنه يُلقي ضلال من الشك على كل النتائج التي يتوقعها المشاهد أو القارئ، ويستمر في إيهامها بنهاية غير النهاية الحقيقية. ويظل كذلك حتى يتأكد من الهدف الذي توقعه القارئ أو المشاهد، وإذا به يقلب الموقف رأسا على عقب ويمحو كل ماكان بخاطر القارئ من تخيل، فهو يوهمنا بأن إليزا ستتزوج من الشخص العادي "فريدي"، ثم إذ بالنتيجة التي كان يتوقعها الجميع تختفي، ويري هيجنز نفسه آخر الأمر مضطرا للتسليم. هذا هو ماكان ينبغي أن يحدث ولكن المجتمع يقلب الأوضاع الطبيعية المعقولة. [2]"

4. 3- علاقة الأسطورة بالمسرحية:

المتمعن في المسرحية يلاحظ كيف اكتسبت مسرحية بجماليون نفس الاسم لكن مضمونها مختلف تماما. فأين يكمن هذا الاختلاف؟ وما تأثير الأسطورة على المسرحية؟ وما علاقة المسرحية بالأسطورة؟

نقول إن برنارد شو قام في مسرحيته بعصرنة الأسطورة الإغريقية وتقديمها في حلة جديدة تتماشى وقضية عصره فمن موضوع قديم استطاع أن يُشكّل وجهة نظر جديدة، إذ تميزت مسرحيته بواقعيتها وجديتها وبُعدها عن الخيال خاصة أن موضوعهايُعبّر عن مشكلة حساسة متواجدة في أي مجتمع، والفرق هنا يبدو واضحا في النهاية لكلاهما حيث أن بجماليون برنارد شو الذي هو البروفيسور هيجنز لم يحب جالاتيا التي هي (إليزا) ولم يتزوجها، على عكس الأسطورة "إذ إن الفنان عند شو يجب أن

[1] ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ص7.

[2] زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص 208.

يسمو بعواطفه عن المادة التي خلقها بفنه ويجب أن يقف منها موقف المعلم من التلميذ، فالبروفيسور هيجنز (عالم الصوتيات) ينتشل بائعة الزهور الفقيرة إليزا ليلقي بها في وسط آخر، بعد أن انكّب على تعليمها اللهجة والتقاليد والسلوك"[1].

إذن يبدو جليا بأن الأسطورة في حد ذاتها ليس لها علاقة واضحة بالمسرحية لكنها تلتقي معها الأفكار وعملية التحول فبينما نجد بجماليون ذلك الفنان البارع نحت تمثالا غاية في الجمال ومثال في الروعة من عاج خام لا قيمة له، كذلك نجد البروفيسور هيجنز العالم في مجال اللغة استطاع أن يجعل من إليزا شخصية مثالية بعدما كانت فقيرة ومعدمة وإجادتها التحدث بالغة إنجليزية سليمة، هنا تلتقي المسرحية بالأسطورة في عملية الخلق والإبداع التي صنعها كل منهما، فبجماليون صنع من العاج الذي لا قيمة له امرأة له وجعلها تتمتع بكل الخصائص التي يريدها ولكن قدرته توقفت عند درجة الإتقان الشكلي فقط وظل عمله ناقص إلى أن تدخلت الآلهة أتمته له، فعملية الإبداع هنا محدودة، كذلك هيجنز استطاع بقدرته وعلمه أن يجعل من شخصية إليزا شخصية أخرى لكنه لم يبدعها ككائن حي فهي موجودة أصلا بلغيّر في سلوكها وتعليمها اللغة بشكل جيد فنجده يتعامل معها كتجربة حية تنتهي بالنجاح والانتصار.

أما النقطة المشتركة في كلا العملين هو أن : بجماليون في الأسطورة وهيجنز في المسرحية كلاهما فنان ينشد الكمال، وكلاهما حقق عمل وأبدع ونجح فيه، وقد اشتراكا في فكرة الإبداع على اختلاف مفهوم الكلمة في الأسطورة عن المسرحية، هاجس التحويل كان حاضرا عند كل منهما : حيث استطاع هيجنز تحويل إليزا كما يريدها هو فقد جعلها تبدو أشبه بالتمثال ليتأملها لا ليتزوجها، كما أتاح الفن في الأسطورة تحويل العاج إلى امرأة جميلة. ونلمس الاشتراك بين العملين أيضا في أن الكاتب وضع نفس العنوان لكي

[1] وليد محمد الشلبي: بجماليون وجالاتيا بين برنارد شو والحكيم، منتدى المسرح (آفاق العروبة) منتديات العروبة، بغداد – العراق، 1999/2/23، ص 4.

يُشير إلى الأسطورة التي استقى منها في فكرة التحويل، وبهذا اشتركت الأسطورة مع المسرحية في فكرة التحويل والخلق الجديد والارتفاع من مستوى إلى مستوى آخر.

ومن الملاحظ أن بجماليون الأسطورة نزل بتمثاله من مستوى الألوهية إلى مستوى البشر وبقي يلقى اللوم على الآلهة(أفروديت) ورأى في حياة جالاتيا بين البشر جمالا لا يعد له جمالها الجامد كتمثال، أما هيجنز فقد ظل محتفظا لنفسه بمكانة الخالق هو الذي يريد أن يرقى بإليزا إلى سماء الفكر المحض "وبعبارة أخرى كان هيجنز يريد أن ينتقل بإليزا من نطاق المحدودية إلى أفق الخلود والأبدية، وهذه النظرة إلى شخصية هيجنز تُأكد لنا سلامتها في حدود الإطار الفكري لفلسفة شو في (التطور الخلاق)التي نجد أصداء لها في أعماله الأخرى. [1]" فهو يسعى للخلود ولايريد الارتباط بإليزا لكي لا يبقى أسير رغبات جسده وأن لهفته لذلك تمثل لهفة أي فنان يهب نفسه لعمله الفني لذلك اهتم بإليزا، "حيث كانت تجربته برهاناً لا على مجرد تلاشي الفروق الجوهرية بين الطبقات، بل على أن حياة الإنسان تسير في مدارج تصورها من المستوى الجسدي إلى المستوى الفكري حتى يتلاشى الجسد تماما وتتلاشى مطالبه ولا يبقى سوى الفكر، وبعد هذا يكون من المنطقي أن لا يتزوج هيجنز بإليزا والفنان ينشد الكمال ويريد لما يصنع الخلود، ولايمكن أن يتيسر له ذلك وهو يفكر في الجسد ومطالبه هكذا كان هيجنز يفكر أو هكذا كان شو بالأحرى يفكر"[2].

أخيرا نقول إن برنارد شو اختار أسطورة بجماليون في حد ذاتها قالبا ليصب فيه موضوع مسرحيته برؤية وآفاق جديدة تتماشى مع قضية عصره فهو كأي مؤلف يطمح من خلال أعماله إلى الجِدّة والطرافة في إنتاجه الفني والفكري وبجماليون كاسم هو رمز

[1] عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص 282، 283.

[2] المرجع نفسه ص283.

أراد أن يُشير به إلى علاقة الآداب وتداخلها ببعضها البعض من جهة وتأثره بالتراث اليوناني والروماني القديم من جهة أخرى.

4/تحليل نموذجي لمسرحية "بجماليون" عند برنارد شو:

4 .1- البناء الفني للمسرحية:

عندما نتكلم عن البناء الفني للمسرحية فإننا نقصد بلا شك الشكل أو القالب الذي تُفرغ فيه جزئيات المسرحية وأحداثها لتشكل في النهاية عملا متكاملا ومتناسق يتألف من عناصر مرتبة ترتيبا خاص من لغة وحدث وصراع وشخصيات وغيرها، فإذا أحسن المؤلف توزيعها نجح في جذب المتلقي له وفي الوصول إلى الفكرة التي يريدها، ولابد من وضع أهم الدعائم والأسس المسرحية التي لا تكتمل صورتها وشكلها إلا بالدّقة في رسم الشخصيات ومراعاة الحوار والتناسق الزماني والمكاني والجو المسرحي وعلاقته بالموضوع ثم العوامل الخارجية من إضاءة وديكور وغيرها من العوامل التي تساهم في هذا البناء، وما يهمنا هو أن نبين مذهب برنارد شو في بناءه لمسرحيته.

مسرحية بجماليون لمؤلفها برنارد شو هي ملهاة نثرية باللغة الانجليزية مترجمة إلى اللغة العربية كتبها سنة (م1914) تتكون من خمسة فصول متناسقة بأحداثها المثيرة تعرض حياة فتاة فقيرة أصبحت سيدة راقية في المجتمع هذا بالنسبة للحدث الرئيسي الذي تتناوله المسرحية لتتفرع إلى موضوعات أخرى وقد أشرت لكل هذا في الملخص السابق، ويمكن تلخيص الفصول الخمسة في النقاط التالية:

الفصلالأول : مرحلة العرض حيث يبين لنا الأحداث في كوفنت جاردن ويصف لنا حال الناس وهم يحتمون من المطر واللقاء الأول بين عالم الصوتيات هيجنز مع الفتاة إليزا وتَعرف هينجر ببكرنج.

الفصلالثاني : نلتقي بيكرنج في بيت هيجنز يعرض ما عنده من علم في الصوتيات لتأتي مدبرة البيت تخبره أن إليزا تود مقابلته، تطلب إليزا من هيجنز أن يلقي عليها بعض الدروس لتحسن من مستواها لكنه لا يُبدي أي اهتمام لذلك وتخبره بأنها تستطيع أن تتحدث مثل أي سيدة راقية، ويَدّعي هيجنز أنه يستطيع تقديمها كدوقة ويعقد مع صديقه بيكرنج رهانا، لتتهيأ إليزا لذلك بعد التغيير من مظهرها (أي بداية التحدي).

اختبار أولي لكشف مدى تجاوبها مع الوضع الجديد.

الفصلالرابع: هو نقطة تحول إليزا من بائعة زهور معدمة وفقيرة إلى دوقة متعلمة ومثقفة ونجاحها في التجربة بعد إنقضاء الستة أشهر، بالإضافة إلى ثورة إليزا ضد هيجنز الذي لا يحس بها ويعاملها بقسوة حيث أدركت أنها في ورطة بعد تحولها هذا (من طبقة فقيرة إلى طبقة برجوازية).

الفصلالخامس: نهاية المسرحية بزواج إليزا من فريدي وسعادة هيجنز بنجاح تجربته وكسبه الرهان.

الحدث: لوعدنا إلى المسرحية نجدها تناولت أكثر من موضوع كما أشرنا سابقا: بداية من موضوع اللغة ودورها في المجتمع الإنجليزي ثم قضية الطبقات وانفصال كل طبقة عن أخرى والأضرار المترتبة عن ذلك، وقضية الفقر أيضا.

الحبكة: أما الحبكة الرئيسية لهذه المسرحية تركزت على أسطورة يونانية قديمة وإن كانت تصويرا عصريا لقضية "جالاتيا"، ومن هذا المنطلق حاول شو من خلال كتابته المسرحية الرجوع إلى الأسطورة قصد تقريبها من الحياة وتسخيرها لفهم الانسان، حيث أنه لا يُصور تمثالا جامدا من العاج، بل أن بطلته فتاة حية من دم ولحم وهي بائعة زهور لم تعرف من الحياة إلا القليل، بالإضافة إلى أنها فقيرة وجاهلة فكانت لهجتها تمثل لهجة

باعة الأسواق المشردين المنبوذين، وعندما عثر عليها هيجنز عمل على تحويلها إلى الأفضل وتغيير حياتها جذريا بأن يبصرها لتُغير من سلوكاتها.

ومثلت إليزا في المسرحية جزء صغير من ظواهر المجتمع حاول من خلالها برنارد شو تسليط الضوء على مثل هذه المشاكل ويهدف من كل هذا إلى محاولة توجيه الناس وحثهم على التخلص من تلك التقاليد الزائفة التي يعيشونها وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على عقولهم لهذا وجدناه يركز على اللغة التي ستساعد على إزالة هذه الفوارق الاجتماعية ومحاربة الزيف والوهم الذي تعيشه كل طبقة.

اختار شو مقدمة منطقية لعرض مسرحيته حيث يُلغي من خلالها الفوارق الطبقية، من هذه المقدمة حقق شيئين الشيء الأول: هو نجاحه في انتشال إليزا من الواقع الذي كانت فيه وارتقاءها إلى سيدة مجتمع مثقفة، أما الشيء الثاني حققه بعدم زواجه من إليزا وبقاءه أعزب حيث يُفاجئ من خلال هذه النهاية المتفرج أو المتلقي مايسمى بكسر أفق التوقع لدى المشاهد، فقد جرد البطل من أحاسيسه ورغباته ربما لتقريب الصورة من الواقع أكثر، أما الأجواء العامة للأحداث فقد بدت لنا أجواءً واقعية تنطلق من واقع الانسان المعاش وبهموم الإنسان المعاصر وأزماته في عصر العلم.

بعيدا عن أجواء المسرحية وتفاصيلها لو تأملنا بجماليون الأسطورة نرى كيف تعامل مع تمثاله الذي نحته بشغف وحب إلى درجة التوحد معه حيث طلب من الآلهة أن تحوله إلى امرأة حقيقية من لحمً ودم كي يتزوجها، على عكس هيجنز الذي تعامل مع إليزا بنوع من الجفاء والقسوة فهو يعتبرها كتجربة جامدة لا غير، إلى درجة أنه ألغى إنسانيتها وأحاسيسها ولم يأبه بحبها رغم أنها أحبته وأظهرت ذكاء شديد علها تفوز بحبه لكن لم يُجدي ذلك نفعا لأنه يراها في ذهنه صنِيعَهُ وإبداعه وليست من طبقته ويقف اتجاهها موقف العالِم ويتجرد من عواطفه، فلم يشأ تقليد الأسطورة وأراد أن يُضفي طابع الواقعية على عمله المسرحي وهذا يُتيح له فرصة التعبير عن ذاته وأفكاره. وربما وجد أن اللقاء

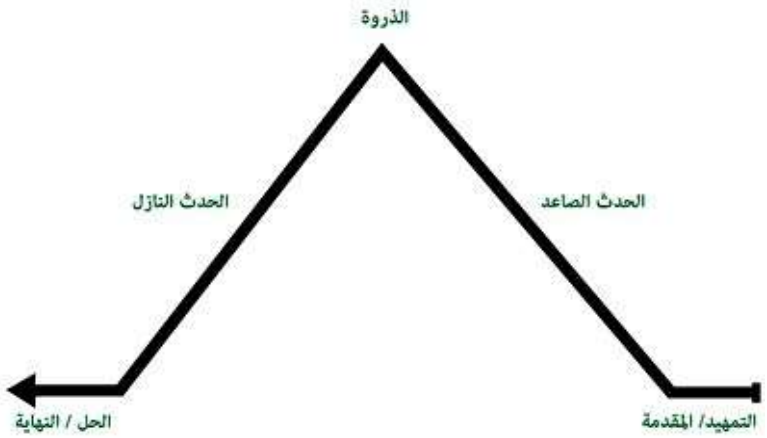
بين هاتين الطبقتين بشكل جوهري حقيقي لقاءً مستحيلا ولم يتحول إلى زواج فنهاية المسرحية عنده معقولة بحكم مجتمعه الذي ينظر باحتقار للطبقة الفقيرة فهو مجتمع طبقي.

هيجنز:. .. بوسعك أن تتزوجي، هل فكرتِ في ذلك. يجب أن تعرفي يا إليزا أن ليس كل الرجال عازمين على البقاء عزابا، كما هو الحال بالنسبة لي وللكولونيل، فمعظم الرجال من النوع الذي يميل إلى الزواج (أشقياء مساكين) وأنت لست قبيحة. إن لكي وجها جميلا، ليس الآن طبعا لأنكي تبكين وتبدين أقبح من الشيطان، ولكن عندما تكونين صافية المزاج. أنت يمكن أن أقول جذابة، هذا بالنسبة للرجال اللذين يقفون في صف الزواج، هل فهمتِ[1]... "

وفي حوار آخر يقول لها: هيجنز: **سأتبناك كابنتي، وسأنفق عليك لو أرتِ. أو هل تودين الزواج من بيكرنج؟**

إليزا: (تنظر بسخرية إليه) أنا لن أتزوجك أنت لو طلبت مني ذلك، وأنت أقرب إلى سِني من الكولونيل[2]".

ويمكن تقسيم هذه الأحداث إلى مراحل وفق هرم فريتاغ إلى:



[1]Shaw Bernard: (pygmalion)pingouin Books 1482 ; p 108.
[2] Ibid. ; p 135.

الأزمة والذروة: توجد في المسرحية مجموعة من الأزمات نذكر منها أول شيء قرار إليزا التعلم وانتقالها من طبقة إلى أخرى، ثانيا عرض إليزا على أنها سيدة راقية وإخفاقها في التجربة الأولى، أما الأزمة الثالثة نجدها في نهاية الفصل الثالث وتقديم إليزا في إحدى السفارات على أنها سيدة مجتمعه راقية وقد حقق هيجنز نجاحه بالفعل أما الأزمة الأخيرة عند قرار إليزا الذهاب من منزل هيجنز والزواج من فريدي.

في حين نجد الذروة في الفصل الرابع حين تساءلت إليزا عن مصيرها وما ستكون عليه بعد النجاح الذي حققته وشعرت أنه لا جدوى من البقاء مع هيجنز الذي ينظر إليها على أنها مازالت بائعة الزهور الفقيرة أو أنها مجرد أثر فني أعاد ترميمه من جديد وإخراجه في حلة جديدة.

الصراع: الصراع الذي يعد بمثابة العمود الفقري للبناء المسرحي فبدونه لا قيمة للحدث وهو مناضلة بين رأيين متعارضين فهو الذي يضفي على المسرحية الروح والحركة، وبرز هذا الصراع من خلال معاناة إليزا التي انتقلت بفضل أستاذها هيجنز من طبقة فقيرة إلى طبقة غنية فعاشت صراعا بين القيم التي نشأة عليها وبين القيم الجديدة التي لا ترأف بالإنسان فهو صراع اجتماعي، بالإضافة إلى صراعها النفسي حيث أنها أحبت هيجنز الذي لم يولها أي اهتمام وبقي يتعامل معها كتجربة وتجاهل مشاعرها نحوه كونها لا تنتمي إلى طبقته فهي لازالت بنسبة له تلك الفتاة الفقيرة وليست من مستواه، ينتهي الصراع النفسي في أعماق الفتاة بأن ترفض البقاء في تلك الطبقة المزيفة وتُفضل الزواج من سائق التاكسي "فريدي" فقد باتت تحتقر تقاليد تلك الطبقة التي تقوم على الوهم.

"هيجنز:. .. إنها بائعة ورد من الطبقة المعدمة. لقد التقطها من على الرصيف

إليزا: لقد ربحت رهانك أليس كذلك؟ وهذا يكفي بالنسب لك. أما أنا فأعتقد أني لا أهم أبدا

هيجنز: أأنت التي ربحت رهاني؟أنت أيتها الحشرة الوقحة[1]... "

وفي حوار آخر نجد إليزا تقول: "**أنت لا تهتم، أعرف أنك لا تهتم. ولن تهتم حتى لو مت فأنا لا أمثل أي شيء بالنسبة لك. .. وتقول وهي في غاية التعب: أوه يا إلهي أتمنى أن أكون قد مت.** [2]"

"**أستطيع أن أعيش بدونك لا يجب أن يخطر لذهنك أني لن استطيع.** [3]"

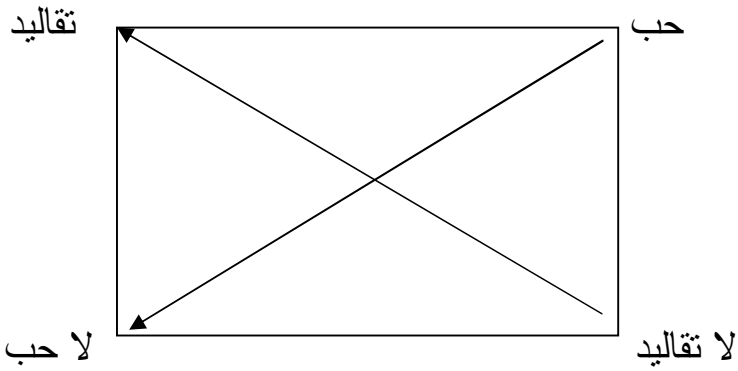
إليزا: آسفة، فأنا فتاة فقيرة جاهلة. وفي حالة كحالتي هذه عليا أن أكون حذرة. فلا يمكن أن يكون هناك أي مشاعر أو عواطف بين أمثالي وأمثالك[4]. "

ويستمر الصراع بين الموضوع الأول والثاني (الظاهري والباطني): الفكر والمجتمع، والعلم والجهل (الطبقة الفقيرة والطبقة الوسطى) إلى أن ينتهي بكشف عيوب الطبقة الوسطى في المجتمعات الانجليزية، ولعل من أبرز السمات التي بينت ذلك استخدام المؤلف أسلوب السخرية في التعبير عن احتقاره للطبقة الارستقراطية، فقد أبرز بشاعتها حين ألغى مشاعر "هيجنز" اتجاه إليزا ومن خلال الحوار الساخر وبعض الأوصاف التي وصف بها "إليزا" كما أن تناسق الشخصيات وقلتها ساعد كثيرا على تركيز المتلقي على موضوع الحدث فكما رأينا أن الصراع يبدأ من بداية الفصل الأول ويتدرج ويصعد شيئا فشيئا للوصول إلى الأزمة حتى ينكشف في نهاية الفصل الخامس عندما اتخذت إليزا قرار ترك منزل "هيجنز" وزواجها من" فريدي. " هذا ما يجذب المتلقي والقارئ للمسرحية، وليس الصراع النفسي العاطفي وحده القادر على الإثارة والجذب، فالصراع الفكري أيضا متواجدوهو ما بُنيت عليه المسرحية حيث يهدف شو من خلاله يجعل من

[1]Shaw Bernard: (pygmalion) pingouin ;p 70-71.
[2]Ibid. : p45.
[3]Ibid. : p132.
[4]Ibid. : p108/

الأفكار أداة للوصول إلى آراءه وأهدافه وجذب انتباه المتلقيين لأعماله وعلى الأخص إذا ما توفر فيه أسلوبه القوي والمقنع.

ويمكن تجسيد هذا الصراع وفق مربع غريماس:



الخصم في المسرحية: إن الخصم في المسرحية كما بدا واضحا هي العادات والتقاليد والفوارق الاجتماعية البالية التي تسود أفراد المجتمع وتُقيده، لذلك أشار برنارد شو لهذه النقطة وحاول تسليط الضوء عليها لمحاربتها.

الشخصيات: إذن المتتبع للمسرحية يجدها تطرح قضية اللغة ودورها في المجتمع الإنجليزي كما وقفت على الفجوة العميقة بين طبقات هذا المجتمع، وقد رسم هذا الموضوع شخصيات منها الرئيسية والثانوية فكيف كانت هذه الشخصيات؟

البروفيسور هنري هيجنز: هو أحد الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية وثانيها إليزا دولتيل وهو عالم صوتيات شخص مفعم بالحيوية أربعيني، ينتمي إلى الطبقة الوسطى، يظهر لنا في البداية حامل لدفتر الملاحظات في يده ويدون الملاحظات على دفتره، وهو عالم وأستاذ متمكن في مجال اللغة والصوتيات حيث يتتبع اللهجات الإنجليزية المختلفة ويقوم بتدوينها، ونكتشفه عن طريق حديثه مع إليزا، يقول عنه شو" إنه نوع من الأفراد النشيطين المهتمين بعلمهم بشكل غريب، يهتم اهتماما بالغا بكل ما يمكن دراسته

كموضوع علمي، لا يهتم بنفسه ولا بالآخرين بما في ذلك مشاعرهم إنه في الحقيقة بالرغم من سنه وحجمه ومكانته يتصرف كطفل مندفع.. "[1].

إن همه النجاح في تجربته فقط ولا يريد الارتباط بإليزا لهذا كان من المنطقي أن لا يتزوجها، ومن خلال حواره مع إليزا نلمس جفاءه وكبرياءه احتقاره لها حيث كان يصفها بعدة عبارات يقلل فيها من شأنها، فقد شهد اللقاء الأول بينهما سخرية واستخفاف بقدراتها من قِبل هيجنز وفي مقارنة بين هيجنز وبجماليون الأسطورة نجد: " أن هيجنز لم تكن غايته إيجاد امرأة لها موصفات خاصة بواسطة عمله ومهنته، تكون له في النهاية زوجة، مثل بجماليون أبدًا، إن هدفه مغاير لهدف بجماليون الأسطورة، وغايته كانت مختلفة عن بجماليون، فإذا كانت غاية بجماليون الأسطورة امرأة، فقد كانت غاية هيجنز هي أن يسد أعمق فجوة الطبقة الفقيرة عن الطبقة الرفيعة باستخدام عمله وعبقريته وقد استطاع الوصول إلى غايته بنجاح إليزا وكسب الرهان، كما استطاع بجماليون الأسطورة أن يحقق غايته التي تهدف إلى امرأة ذات مواصفات خاصة تكون زوجة له"[2].

وفي تعليق هيجنز عن تجربته مع إليزا يقول"... **لايمكن لك أن تتخيلي كم هو مثير أن يأخذ الانسان كائنا بشريا ويغيره إلى كائن بشري آخر، بواسطة خلق طريقة جديدة له في الحديث، إنها عملية سد أعمق خليج تفصل طبقة عن طبقة وفرد عن فرد**"[3].

إليزا دولتل: تُعد إليزا الشخصية المحورية في المسرحية إلى جانب شخصية البطل هيجنز وتعتبر المحرك الأساسي في سير الأحداث وانتقالها، فقد نالت اهتمام كبير لا يقل عن دور البطل وهي أساس الرهان والتجربة التي قام بها هيجنز وسبب في تطور الأحداث عرفناها على أنها تلك الفتاة الفقير بائعة الزهور التي لا تتقن اللغة الإنجليزية جيدا، تنتمي إلى الطبقة الدونية المعدمة، تعيش منفصلة عن والديها، أما من الناحية

[1]Shaw Bernard: (pygmalion) pingouin ;p33.

[2]ينظر: سميرة حسن محمد: بجماليون عند كل من برنارد شو وتوفيق الحكيم، ص 115.

[3]Shaw Bernard: (pygmalion) pingouin. : p27.

الجسمية فإنها فتاة جميلة في العشرينات من العمر، هدفها في الحياة هو أن تفتح محلا لبيع الزهور، تظهر لنا في أول فصل من المسرحية وهي تحاول الاحتماء من المطر حين يصطدم بها فريدي فتقع منها سلة الزهور غير أنه يعتذر لها وتتفوه ببعض العبارات والألفاظ العجيبة غير مفهومة تُنبئ بأنها لا تجيد نطق الإنجليزية جيدا، وهنا يلتقي بها هيجنز صدفة ويتعجب من تلك اللهجة التي كانت أساس الرهان، فهي في الفصول الأولى للمسرحية في مختبر التجربة لهذا نجده يلقبها ببعض ألفاظ السخرية كقوله: "**نعم أنت أيتها الكرنبة الخضراء، أنت الشيء المخزي لهندسة هذه الأعمدة النبيلة، أنت أيتها الإهانة المجسمة للغة الإنجليزية أستطيع أن أجعلك ملكة سبأ**"[1]. بلهاء، غبية، الكرنبة الخضراء، الفتاة السخيفة(فهو يُقلل من شأنها ويصفها بهذه الأوصاف فهي بالنسبة له مجرد تجربة في علم الصوتيات، أما بالنسبة لوالدها هي لاشيء أكثر من صفقة مربحة لجني المال، لكنها أبدت تحسنا وذكاء فطريا فلم تبقى جاهلة بل تغيرت ،أصبحت تتقن اللغة الانجليزية بفضل إصرارها وإرادتها وما يدل على ذلك هو رأي المضيفة زوجة السفير عنها حين سألها هيجنز:

"**المضيفة: آه، لقد وصل البروفسور هيجنز : سوف يخبرنا. أخبرنا كل ما تعرفه عن هذه الفتاة الرائعة، يا بروفسور.**

هيجنز: (بكآبة)أي فتاة رائعة؟

المضيفة: أنت تعرف جيدا، لقد قالوا لي أنه لا يوجد مثلها في لندن منذ الوقت الذي وقف فيه الناس على كراسيهم لينظروا إلى السيدة لانجترى.

وصل نيبومك، يحمل أنباء كثيرة.

المضيفة: آه، ها قد أتيت آخر الأمر يا نيبومك.

[1]Shaw Bernard: (pygmalion) pingouin ;p27.

هل عرفت كل شيء عن الآنسة دولتيل.

نيبومك: لقد عرفت كل شيء عنها، إنها خادعة.

المضيفة: خادعة، أوه. لا.

نيبومك: نعم، نعم، لايمكن أن تخدعني فإن اسمها لايمكن أن يكون دولتيل.

هيجنز: ولماذا؟

نيبومك: لأن دولتيل اسم إنجليزي. وهي ليست إنجليزية.

المضيفة: أو، هراء،، إنها تتحدث الإنجليزية بطلاقة وإتقان.

نيبومك: إنها هنجارية.

الجميع: هنجاريه.

نيبومك: هنجارية، ومن أصل ملكي، فأنا هنجاري وذو أصل ملكي.

هيجنز: هل تكلمت معها باللغة الهنجارية؟

نيبومك: أنا تكلمت. وكانت ذكية للغاية. قالت لي، أرجوك تحدث إلي بالانجليزية: أنا لا أعرف الفرنسية، إنها تتظاهر بعدم معرفتها الفرق بين اللغة الهنجارية والفرنسية، مستحيل إنها تعرف كلتا اللغتين.

هيجنز: وكيف عرفت الدم الملكي؟كيف اكتشفت ذلك؟

نيبومك: الفطرة، يا ميسترو، الفطرة. فقط سلالة الماجيير تستطيع أن تقدم ذلك الجو الملائكي، وهذه العيون القوية العزيمة. إنها أميرة.

المضيفة: وأنت ماذا تقول يا بروفسور؟

هيجنز: أقول أنها فتاة من العامة من لندن. علمها خبير كيف تتحدث.

نيبومك: ها ها ها، أوه يا ميسترو. مايسترو إنك مجنون بموضوع لهجات الكوكنى. وعوام لندن هم كل العالم بالنسبة لك.

هيجنز: (إلى المضيفة)وما رأي سعادتك ؟

المضيفة: أو إنني أتفق بطبيعة الحال مع نيبومك، فهي لابد أن تكون أميرة على أقل. [1]" من خلال الحوار يتضح لنا جليا أن التغير الذي حصل لإليزا جعل الجميع يجهل أصلها الحقيقي فقد بدا لهم أنها من الطبقة المالكة ولا يمكن أن تكون من عامة الناس.

الكولونيل بيكرنج: هو صديق البروفيسور هيجنز وهو مؤلف كتاب لغة الحديث السنسكريتية أما قدراته في اللغات فائقة.

السيدة هيجنز: تنتمي إلى الطبقة الوسطى، وهي على درجة كبيرة من الثقافة والتعلم، تبدو امرأة هادئة ومتزنة تحترم مشاعر الآخرين.

ألفرد دولتل: هو والد إليزا، رجل فقير من الطبقة المعدمة كل ما يهمه هو جني المال حيث يُساوم هيجنز على إليزا ويطلب منه المال مقابل بقاءها معه.

"**دولتل: حسن، ماذا تعني خمسة جنيهات بالنسبة لك، وماذا تعني إليزا بالنسبة لي؟**

إليزا: أنتم لا تعرفون والدي، كل الذي جاء به هو رغبة في الحصول على بعض المال منكما ينفقه في الشرب.

هيجنز: لقد أنشأت ابنتك في جو من الصرامة.

[1]Shaw Bernard: (Pygmalion) pingouin ;p97-98.

دولتيل: أنا حر أنا لم أربها أبدا فقد كنت أستعمل السوط لجلدها بين الحين والآخر.

ويقول دولتيل ناصحا هيجنز: **لو أردت أن تحسن من تفكير إليزا وتدريبها، يا سيدي فإنك لن تستطيع ذلك بنفسك، اضربها بالسوط**[1]**...** "

ويسأل هيجنز إليزا فيما لو كان لها أهل تقول:

"**إليزا: ليس لي أهل. لقد قالوا لي أني كبرت بما فيه الكفاية واستطيع أن أكسب معيشتي بنفسي وطردوني.**

السيدة بيرس: وأين والدتك؟

إليزا: ليس لي أم. إن التي طردتني هي زوجة أبي السادسة ولكني لا أريد العودة إليهم[2]".

من خلال هذا بدت لنا شخصية دولتيل طماع وجشع لا يهتم بابنته ما يهمه هو جمع المال.

السيدةبيرس: هي مدبرة شؤون المنزل.

نيبومك: هو شخصية بسيطة يعمل مترجما ويُتقن الحديث باثنتين وثلاثين لغة، يزعم أنه يستطيع أن يعرف الأصيل من غير الأصيل ممن يتحدثون بهذه اللغات وهو واحد من تلاميذ هيجنز القدامى.

السيدةإينزفوردهيل : شخصية ثانوية وهي سيدة بسيطة.

كلاراإينزفوردهيل: نموذج للفتاة الإنجليزية الفقيرة.

فريدي: شخصية بسيطة وهو سائق تاكسي يقع في حب إليزا ويتزوجها.

[1]Shaw Bernard: (Pygmalion) pingouin ; p54-55
[2]Shaw Bernard: (Pygmalion) pingouin ; p54-55-58-63.

إذن تبدو شخصيات المسرحية متناسقة وهي قليلة تُعد على أصابع اليد هذا ما ساعد كثيرا على فهم الأحداث جيدا.

الحوار واللغة:

بالنسبة للحوار الذي استخدمه برنارد شو هو لغة الحوار اليومي قصد تقريبه من الواقع حيث كانت المسرحية تشبه الحياة الواقعية بشكل مقنع، إذ كان يُعبّر من خلالها عن الإيحاءات والأفكار التي تدور في ذهنه ويبرزها على لسان كل شخصية بطابع من السخرية والنقد الذي يشمل أصحاب الطبقة الارستقراطية، فقد تجنب الصراع المُفعم بالمُشاحنات والانفعالات الشديدة بين الممثلين، وأحل محله الصراع الفكري، بحيث يبقى الصراع بين فكرة ونقيضها كما تجلت براعة شو في كونه يمنح أبطاله الحرية المطلقة للتعبير عما يجول في أعماقهم من أفكار، فيحاول أن يكون حياديا كي يُتيح الفرصة للرأي المعارض، وقد بدا متعاطفا مع الشخصية الفقيرة أكثر وساخرًا من الطبقة الغنية.

أما اللغة التي اختارها شو هي لغة الحياة اليومية فهي تمثل اللهجة العامية التي يتحدث بها كل انجليزي ففيها من الدقة المتناهية في الانتقاء وإعطاء كل ذي حق حقه من الأسلوب والتكنيك تحتوي على درجة عالية من الوضوح والفهم والتعبير عن الفكرة.

النتيجة أو الحل: كما رأينا أن نهاية المسرحية كانت غير متوقعة تخللتها بعض الانتقادات فالعديد من النقاد يرون أنها نهاية مُتكلف فيها وأنها غير منطقية حيث ألغى فيها الجانب الرومانسي وجعله من طرف واحد وهو "إليزا" لذلك كان من غير المنطقي أن يتعامل مع الفتاة كمادة خام ويلغي أحاسيسها كامرأة، وكما قلنا سابقا أن إليزا تقرر في الأخير الزواج من فريدي سائق التاكسي وتُفضل العودة إلى حياتها السابقة كون أن الحياة الجديدة لم تتقبلها مطلقا فقد أدركت أنها حياة وهمية وندمت حين صرحت لهيجنز بحبها فهي ترى نفسها كدمية أو حقل تجارب لذلك تُقرر الانصراف إلى حياتها الخاصة.

5/ أبعاد الشخصية الواقعية وأثرها في المسرحية:

تعد الشخصية أهم مقومات المسرحية بصفة عامة فهي بمثابة المحرك الرئيسي للعمل المسرحي إذ لا يمكن لأي عمل مسرحي أن يقوم بدون شخصية فبواسطتها يتمكن المتلقي من استقبال أحداث المسرحية بتشويق ومتعة وجاذبية فهي الأقوى تأثيرا عليه.

إن مصطلح " الشخصية" غالبا ما يرتبط مفهومه بالصفات المادية أو المعنوية لها ويمكن أن نقول عنها بأنها هي" التي يقوم عليها الفعل الدرامي ورسم الأحداث التي تتطور لخلق سلسلة متتابعة من خلال الحوار، والأداء المتصارع، والشخصيات في المسرحية الواحدة لابد لها من صفات معينة في البناء الدرامي بمعنى جعل كل منها في صورة تعبر عن كيانها وطبيعتها وتوجهها ووضوح تلك الصفة هو ما يميزها عن غيرها. [1]"

كما أن الشخصية تؤدي دور مهم في إثارة الصراع وإبرازه " فالصراع يقتضي شخصيات متكافئة في الإرادة والتصميم حتى يقابل الهجوم بمثله. [2]" فهي مصدر إفراز المواقف المتباينة والمتناقضة، وقد تكون مصدرا للخير أو الشر على حسب الدور الذي أسندتلهفلا يمكن تخيل أي عمل مسرحي دون شخصيات فهيعنصر فعال في العمل المسرحي وغيره"ودراسة الشخصية منفردة والاعتناء بفعاليتها في النص لا يعني عزلها عن سائر المكونات الأخرىللنص، بل التعمق في دراسة ما تؤديه في النص من جهة، ودراسة فاعلية الشخصيات وعالمها الخارجي فضلا عن عالمها الداخلي. [3]"

والمؤلف المسرحي يستخدم الانتقاء في التنظيم الديناميكي للشخصيات لتقديم أفكار مجردة وصور ذهنية وآراء معينة تُعبر عن توجهاته في قالب جمالي مليء بالتشويق،

---

[1] لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ص32.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، د. ط، د، ت، ص 337.

[3] هيام عبد الكاظم إبراهيم: الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني، مجلة كلية التربية، العدد الحادي عشر، جامعة القادسية، ص20.

وللشخصية أبعاد ثلاثة وهي : البعد الجسمي، والاجتماعي، والنفسي، ولايمكن تحقيق الهدف الفكري والجمالي إلا بتوفر شروط معينة في الشخصية، كالتمايز الوضوح في الشكل والمضمون وأن تتناسب أفعالها مع صفاتها وتجنب التعقيد والتقليل في عددها، وأن يكون لها شبيه في الواقع بحيث تكون مقنعة، هذه السمات تجعل من الشخصية أكثر إقناعا وتأثير على المتلقي. ومن هنا نجد برنارد شو يقول "إنني أختار شخصياتي من الحياة كما أراهم وعادةً ما أختار العينة التي كثيرا ما أفضلها لأن الأفراد العاديين ليسوا مُثيرين بالطريقة الكافية. وليس هناك أي هجاء في ذلك[1]. "

وهناك شخصيات محددة يركز عليها في تحريك العمل الدرامي نذكر منها:

الشخصية الرئيسة(البطل): وتمثلت كما رأينا في عالم الصوتيات هنري هيجنز وإليزا، وهي التي" تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها. [2]". فهي إذن شخصية محورية أساسية حيث تتولى قيادة الأحداث وتوجيهها وهذا ما يميزها عن غيرها كما أن دورها لا يخرج عن المبادئ والقيم التي تتبعها، وحسب ما رسمها المؤلف بحيث أن هذه الأحداث تكون مصيرية للبطل.

الشخصية الثانوية: "هي التي يكون دورها مقتصرا على مساعدة الشخصيات الرئيسية وربط الأحداث[3]". فهي مهمة لأن دورها يكمن في مساعدة الأبطال للوصول إلى أهدافهم "وربما وُفق المؤلف أحيانا في رسم الشخصية الثانوية فتكون أكثر نفاذا إلى نفوس المشاهدين وعقولهم من شخصية البطل نفسه.[4]" فأهميتها ترجع إلى الدور الذي أُسندت إليه

[1]Reinhardt Max: The Bodley Head (Bernard Shaw) ; collected plays with their préfaces volume IV London ;Sydney ; Toronto ; p820.

[2] رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، ص 26.

[3] محمد مصطفى كامل: موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، ط1، 2013، ص371.

[4] عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، ت 1991 ص 21.

من قِبل المؤلف وتمثلت هذه الشخصية: في مدبرة البيت السيدة بيرس، والسيدة اينز فورد هيل والابنة كلارا، فريدي سائق التاكسي، نيبومك، شخصية المضيفة أيضا.

الشخصية المركبة: " تقع تحت وطأة تأثير شخصيتين مختلفتين تماما في الظاهر أو أكثر. [1]" فهذا النوع يجعل منه المؤلف محل إعجاب المتلقي حيث يحملها عدة أبعاد من خلال التناقض والدوافع الموجودة لديها. وتمثلت هذه الشخصية في الكولونيل بيكرنج صديق هيجنز والسيدة هيجنز.

الشخصية المضادة: تعرف بأنها"هي الشخصية التي تقف موقف الضد من الشخصية المحورية أو البطلة، وتُدير لها المكائد في أغلب الأحيان ومن شأن الشخصية المضادة أن تزيد من وضوح ودقة البنية الدرامية. [2]" فهي تمثل الشخصية الشريرة، وتمثلت هذه الشخصية في والد إليزا المتسلط ألفرد دولتل.

انطلاقا من كل هذا يتبين لنا أن عملية رسم الشخصيات ليست أمرا سهل بل تتطلب دقة في الاختيار والأداء فهي التي تعبر عن فكر الكاتب، وينعكس هذا من خلال أبعادها الشكلية أو الاجتماعية أو النفسية.

أ/البعد الجسمي (الشكلي): يتمثل في الملامح الجسدية المختلفة للشخص من حيث الجنس والصفات الأخرى من طول أو قِصر أو نحافة... الخ، فذلك له تأثيره النفسي فمنه تختلف شخصية الانسان السوي عن الانسان الشرير مثلا وهذا ما يحاول المؤلف إظهاره من خلال ذكر بعض الأوصاف الشكلية، ونجد شو وضع بعض الأوصاف لشخصياته مثلا: هنري هيجنز : شخص قوي مُفعم بالحيوية، في الأربعين من عمره أو ما يقارب، أنيق المظهر.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 372.

[2] محمد مصطفى كامل: موسوعة المسرح العربي، ص 375.

إليزا دولتل: يصفها شو بقوله: "فتاة تلبس قبعة بحرية، صغيرة، من الريش الأسود، تبدو أنها قد عُرضت فترة طويلة لغبار لندن وسخامها، وأنها نادرا ما تنظف شعرها يبدو في حاجة ماسة إلى التنظيف فلونه الشبيه بلون الفئران لا يمكن أبدا أن يكون طبيعيا، وتلبس معطفا أسود رديئا من الصوف، يصل تقريبا إلى ركبتيها ويظهر شكل خصرها، وترتدي تنورة بنية اللون ومئزرة رديئة، أما حذاؤها فكان رديئا جدا لا يصلح أبدا للإرتداء"[1].

السيدة هينجر: امرأة في ستين من عمرها أو أكثر، أنيقة المظهر.

نيبومك: يصفه بأنه ذو وجه يكسوه الشعر بهيئة تبعث الدهشة في النفس، له شاربان ضخمان مسدلان، شعره من الخلف مقصوص وقصير يتلألأ كأنه يتوهج بفعل الزيت، أنيق كثير الكلام.

ألفرد دولتل: رجل مسن، يعمل عامل نظافة نشيط وقوي، له ملامح القساوة والشدة.

ب/البعد الاجتماعي: يمثل انتماء الشخصية لطبقة اجتماعية معينة ونوع عملها ودرجة ثقافتها وعلمها فهذا يساعد المتلقي على فهم الشخصية جيدا، ويتمثل البعد الاجتماعي في المسرحية، مثلا: بالنسبة لهيجنز: ينتمي للطبقة الوسطى، عالم في الصوتيات، أي أنه مثقف. أما إليزا: من الناحية الاجتماعية منفصلة عن والديها، من الطبقة الفقيرة المعدمة، لم تنل من التعليم شيئا.

ج/البعد النفسي: يرتبط بالأحوال النفسية لكل شخصية ما يرافقها من تحولات نفسية، كما أنه مرتبط بالجانب الاجتماعي، إذ أن سلوك الشخصية وما ينتج عنها من تصرفات وسيلة تُبين خباياها النفسية، فهذان البعدان يؤثران إما بالسلب أو الإيجاب على تكوين الشخصية، لأن أغلب الأحيان ما تعانيه الشخصية من صراع نفسي هو انعكاس

[1]Shaw Bernard: (pygmalion) pingouin ; P15.

لخلفية اجتماعية معينة حيث جاء هذا البعد في المسرحية يمشي على وتيرة متصاعدة واستطاع بدوره أن يلاءم التركيبة النفسية لهذه الشخصيات وبين الانطباعات الصادرة عن كل شخصية في الحوار مما خلق تناغما فنيا بين اللغة والحوار وطبيعة الشخصية. فمثلا نجد إليزا مأثرة نفسيا بالمشاكل التي مرت بها أولها انفصال والديها وفقرها ثم طردها من المنزل.

إن شخصيات برنارد شو التي رسمها في مسرحيته هي شخصيات تبحث عن ذواتها وتكشف لنا عن تكوينها الاجتماعي والنفسي وهذا ما يميزها فهي شخصيات واضحة غير معقدة نجدها في حياتنا اليومية حيث أنها تعرض صورة حية للمجتمع الإنجليزي على المسرح فهو من خلالها يبين وجهة نظره ويسلط الضوء على مشاكل مأخوذة من الواقع ويصرح من خلالها عن أفكاره فيقول: "لابد من رؤية الحياة من وجهة نظر الآخرين بدلا من مجرد الحكم عليهم ووصفهم من وجهة نظر واحدة ووفق ما تواضع عليه العرف والتقليد"[1]

هذا ما يميز شخصيات شو في مسرحياته فشخوصه تعيش ما هي عليه ويعرض حالتها أمام المتلقي لكي يحكم بنفسه على كل واحدة، إذ إن شخوصه" لا تعدو أن تكون أبواقا ينفخ فيها آرائه ودعواته"[2]. ومسرحه مسرح الرجل المفكر ولعل الانقلاب الذي أحدثه في المسرح الحديث من خلال ثورته ضد الواقع " قد حرر المسرح من احتكار العاطفة الحسية والجسدية له، فلم يشأ أن يكون صراعه من نوع صراع ا"الميلودرامة" الذي لا يكاد يحيد عن كونه صراعا عنيفا من أجل هذا جاء مسرح شو ثورة وانقلاب على المسرح الرومانتيكي وعلى الميلودرامة واختار أن يكون صراعه يتناول مشاكل

[1] زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص 203، 202.

[2] عباس محمود العقاد: برنارد شو، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص34.

المجتمع والحياة الإنسانية معتمدا فيه على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة، مستعينا عليه بقوة الحوار ومهارة العرض"[1].

تلك كانت أهم المميزات التي اتسمت بها شخصيات المسرحية بشكل عام إذ تمكن المؤلف من تجسيد أبعادها وفقا للدور الذي تستوجبه ووفق طبيعة الدور الذي تؤديه.

وفي الختام نقول إن نص شو المسرحي(بجماليون) لم يختلف بعمق أفكاره ومضمونه عن الأسطورة الأصل رغم اختلافه شكليا، فالتغيير الذي جسده شو على البطلة لم يكن مجرد تحول طبقي أو مادي فقط بل تحول جذري فكري وسلوكي ما خلق منها فتاة جديدة متحررة ومستقلة ترتقي من مجرد أنها تجربة أو أثر فني إلى إنسانة ذات كينونة وحرية، تقرر مصيرها بنفسها ولا تبقى ضعيفة، لقد أراد شو من خلال مسرحيته أن يقدم ملخصا في العلاقات الإنسانية والاجتماعية وتحولاتهما ويهدف من خلالها إلى توعية الانسان وتحسين سلوكاته اليومية.

وبرنارد شو بلغ العالمية في مسرحياته بفضل قدرته على استلهام مواضيعها من محيطه المحلي الذي عاش فيه والذي أثار إحساسه كإنسان فقد جمع بين ما عاشه في حياته في وبين ما وجد المجتمع عليه من معتقدات بالية مبنية على المظاهر الزائفة، هذه المعاناة هي التي صنعت شخصيته القوية، كما أنه نجح في تأصيله للأسطورة ووضعها في قالب مسرحي جديد فقد أخذ روح الأسطورة القديمة وأخرجها في ثوب عصري حديث، فهذه الحكاية قد تتواجد في عصرنا الحالي وأبطالها قد يتواجدون في أي عصر فالبطل مجرد شخصية راقية والبطلة من طبقة فقيرة متدنية وهو يحاول من خلال هاتين الشخصيتين إبراز حالة المجتمع الإنجليزي وما يسوده من طبقية وفقر وغير ذلك.

[1] ينظر، زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص 205.

ولم يبالغ شو في عملية التجديد بقدر ما سعى إلى تجديد مضمون الأسطورة وتحديدا في مساعيه لإيجاد أعلى درجات السخرية ولا سيما في المواضيع الجادة لكي تصل الفكرة بشكل مؤثر ومقبول لدى المتلقي لذلك اشتهرت مسرحياته بالنقد والسخرية اللاذعة.

الفصل الثالث: الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم.

تمهيد: بدايات المسرح العربي الحديث.

1/التأثيرات والخلفيات الاجتماعية والفكرية لمسرح توفيق الحكيم.

2/ اللغة الثالثة عند توفيق الحكيم.

3/ قضية توفيق الحكيم والمرأة.

4/ تجليات الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم"دراسة نماذج مختار".

5/حضور الأسطورة الإغريقية في مسرح توفيق الحكيم.

6/ صراع الفن والحياة في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم.

7/ بجماليون بين برنارد شو وتوفيق الحكيم.

تمهيد: بدايات المسرح العربي الحديث

كان المسرح العربي منذ بداياته الأولى عبارة عن محاكاة للغرب إلا أن الكاتب المسرحي العربي لم يلبث طويلا في هذا التقليد حتى أسس مسرح بروح عربية جديد تتلاءم مع شخصية الفرد ومع حضارته فتوجه إلى التراث بأنواعه، وذلك لتحقيق التواصل الدائم بين المسرح والجمهور. وقبل ذلك لا يمكننا التكلم عن التراث والأسطورة في المسرح العربي قبل الإشارة إلى الإرهاصات الأولى للمسرح العربي بصفة عامة ومسرح توفيق الحكيم بالأخص.

إن ظهور المسرحية عند العرب كانت مع الحضارة الفرعونية أين مارسوا طقوس دينية تمثيلية تمثلت في بحث(إيزيس عن أوزوريس) وبعدها تمثليات الشيعة لمقتل الحسين والأجواء التي صاحبت تلك الطقوس هذا بصفة عامة، ليظهر نوع آخر من التمثيليات في عهد المماليك وهو(خيال الظل) وعرائس (الأراجوز) وغيرها من العروض التي ساهمت في نشوء المسرح كالحكواتي أو السامري، يقول ابن دانيال وهو يصف ما قدمه في بابه: (طيف الخيال) من فن ظلي ممتاز"صنفت بابات المجون ...ما إذا رسمت شخوصه وبوبت مقصوصه وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال ."[1] هذه العبارة دلالة على أن فن خيال الظل كان الأبرز في تلك الفترة وقد طغى على شوارع مصر قبل نشأة المسرح العربي المعاصر، وفي عبارة أخرى نجده يقول: "هي الشخوص، رتبّها وأجْلِ ستارة المسرح بالشمع، ثم اعرض عملك على الجمهور، وقد أعددته نفسيا لتقبل عملك: بثثت فيه روح الانتماء إلى العرض وجعلته يشعر بأنه في خلوة معك، فإذا ما فعلت هذا فستجد نتيجة تسّر خاطرك حقا: ستجد

[1] د.علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتبثقافية شهريةيصدرها المجلسالوطني للثقافةوالفنون والآداب، الكويت، ط 2، ص44 .

العرض الظلي وقد استوى أمامك بديع المثال يفوق بالحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد ما كنت قد تخيلته له من قبل التنفيذ."[1]

من هنا نقول أن هذه الإشارات كانت بمثابة المحاولات الأولى للمسرح فكانت على شكل مسرح شعبي مزج بين الحقيقة والخيال والهزل والترفيه.كما نجد الدكتور يوسف نجم يقول: "المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر...فعلينا أن نسقط من حديثنا ألوان الملاهي الشعبية التي قد تحتوي ماشابه هذا الفن ولكنها تختلف اختلافا كبيرا."[2]

أما الدكتور غنيمي هلال فيرى"أن الأدب العربي القديم لم يعرف المسرحيات وفن التمثيل كما هو في العصر الحديث أو قريبا منه إذ ظل محصورا في نطاق الشعر الغنائي أو أدب الرسائل والخطب[3]..."

إذن استنادا إلى القولين يظهر لنا جليا عدم اهتمام العرب بالمسرح كفن بأصوله وقواعده لكن كانت هناك إشارات دالة عليه كما أشرنا سابقا، وربما يرجع هذا إلى اهتمام العرب وشغفهم بالشعر، لكن ولادة المسرح كفن حسب رأي أغلب النقاد والدارسين ترجع إلى حملة نابليون بونابرت على مصر سنة 1798م، وما شهدته مصر من تغيرات وتطورات في شتى المجالات خاصة المجال الثقافي من خلال جلبها للمطبعة ومن خلال الترجمة والاقتباس من الروايات الغربية والصحافة وغيرها، هذا ما يقر به الدكتور شوقي ضيف "... ولما نزلت الحملة

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2] د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط 3، 1980م، ص17.

[3] د .غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، لبنان، ط 3، ص169.

الفرنسية ببلادنا حملت إلينا المسرح الفرنسي، ولكن لما كان يمثل عليهم روايات بالفرنسية فلم نتأثر به في حياتنا الأدبية وإنما بقي هذا التأثر فيما بعد حين نشأت فيما بيننا وبين الغرب العلاقات الأدبية وهي لم تنشأ إلا منذ أوساط القرن 19م[1]..."

وما أشار إليه الدكتور جورجي زيدان في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية": أما التمثيل كما هو عند الإفرنج لهذا العهد، فقد جاءنا في جملة أسباب المدنية الحديثة، حمله بونابرت معه عند قدومه إلى مصر في جملة ما حمله من بذور هذه المدنية كالصحافة والطباعة، كان من بين رجال حملته العلمية رجلان من أصحاب الفنون الجميلة والموسيقيين وقد مثلوا بعض الروايات الفرنساوية بمصر لتسلية الضباط، واشتغل الجنرال مينو بتشديد مرسح للتمثيل سماه: مرسح الجمهورية والفنون[2]....

إذن يتضح لنا أن أصول المسرح العربي كانت أصولا غربية ومع الوقت أخذ المسرح العربي يتحسن ويتطور وقد تزعم هذه الحملة مجموعة من الأدباء الكبار في الوطن العربي (مصر، لبنان، سوريا) وأبرزهم **مارون النقاش، أبو خليل القباني، يعقوب صنوع.** إذ لايمكن التحدث عن المسرح العربي الحديث دون ذكر أهم اسم برز وهو "**مارون النقاش**" الذي تعرف على المسرح الأوروبي وقام بنقله وتأسيس فرقة مسرحية له وعرض أول عمل له وهو مسرحية "**البخيل**" التي اقتبسها من الكاتب الفرنسي **(موليير)**، وقد لاقت نجاحا كبيرا كما كتب مسرحية ثانية بعنوان "**أبو الحسن المغفل** " أما الثالثة عرضها تحت اسم "**الحسود السليط**" كانت هذه المسرحيات مزيجاً من الغناء الفردي والجماعي، ومن هنا كان الميلاد الحقيقي للمسرح الحديث، كما أنه فتح مجالات عديدة أمام الأدباء ليبدعوا من خلال ترجمتهم واقتباسهم للأعمال الغربية.

[1] محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، ص11.

[2] المرجع السابق، ص18.

أما الرائد الثاني فهو "**أبو خليل القباني**": وإليه يرجع الفضل في وضع أسس المسرح الغنائي العربي" فلم يعتمد النص الأدبي في المحل الأول أساسا للمسرحيات التي كتبها، بل التفت التفاتا أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية...وإلى جانب هذا اعتمد اعتمادا واضحا على القصص الشعبية التي كان قصاصو المقاهي يقصونها على روادهم، وعلى السير الشعبية في بعض مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصر مهما في عناصر مسرحه ."[1]

ما يُلاحظ في مسرح أبو خليل القباني أن مسرحياته استلهمها من التراث العربي والقصص الشعبية ولكنه لم يهتم بالنص المسرحي في حد ذاته بل وجه جل اهتمامه حول الغناء والإنشاد على عكس ما قام به مارون النقاش الذي راح يستلهم من المسرح الغربي منذ عرضه .

بالنسبة للرائد الثالث هو: "**يعقوب صنوع** "المُلقب بموليير مصر " يصف نفسه أنه تلقى مرانة المسرحي بالاشتراك بالتمثيل في مسرحيات فرقتين أروبيتين، فرنسية وإيطالية زارتا مصر، وأن المسرحيات التي قدمتها الفرقتان قد توزعت بين الكوميديا والفارس والأوبيريت، مما أوحى له أن ينشئ مسرحا عربيا يغترف من هذا المعين فاتجه من الممارسة العملية إلى دراسة أعمال كل من غولدوني وموليير، وشريدان كل في لغته الأصلية، ومن ثم كون فرقته المسرحية وألف لها قطعة مسرحية غنائية، ثم مضى من بعد يضع المسرحيات ويدرب عليها الممثلين ويقوم بإخراجها وإدارتها على المسرح حتى وصل عددها اثنين وثلاثين، أغلبها تصوير للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامه وانتقاد لبعض مظاهر التخلف والظلم الاجتماعي."[2]

[1] د .علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص71_ 72.

وما يميز مسرح يعقوب صنوع هو انتقاده لعيوب مجتمعه والآفات المتفشية فيه كما أنه متطور بالنظر إلى مسرح مارون النقاش والقباني، حيث تناول في مسرحه المشاكل الاجتماعية التي طغت في مصر وقتها، واتسم مسرحه بالجرأة والسخرية اللاذعة في طرح موضوعات شائكة ينتقد فيها الطبقة الحاكمة ويُذكر أنه بسبب مسرحيته "الوطن والحرية "التي فضح فيها انحطاط الأخلاق الذي وصلت إليه السرايا تم عزله من وظيفته كمدرس وأُغلق مسرحه.

وبعد جهود هؤلاء الرواد ظهرت بعض الفرق المسرحية في مصر، كان أغلبها قادما من لبنان وسوريا نذكر منها: **فرقة اللبناني سليم النقاش**، وبعدها **فرقة يوسف خياط وسليمانالقرداحي** وغيرها. حيث تابعت هذه الفرق ما بدأه الرواد الثلاثة .

وقد ظل المسرح على هذا الحال فترة من الزمن نتيجة لتأزم الوضع في مصر فخفّت خلالها الحركة المسرحية إلى أن "سبق ظهور الكاتب المحلي في مصر إرهاصات كثيرة تكاثفت كلها وعملت على ظهوره ففي ميدان التأليف خرجت للناس في عام 1894م أول مسرحية تتخذ شكل الميلودراما الاجتماعية: "صدق الإخاء" ل: إسماعيل عاصم وهي تسعى إلى تبصير الأغنياء بمضار الترف وتبديد الثروات، ثم توالت ظهرت المسرحيات الاجتماعية في مصر فقدم فرح أنطوان مسرحيته المعروفة: "مصر الجديدة ومصر القديمة عام1913م."[1] وخروج ثلة من الأدباء والمؤلفين والممثلين نذكر منهم: توفيق الحكيم، محمود تيمور، نجيب الريحاني دون نسيان جهود جورج الأبيض ...وغيرهم.

و ما يعيب على الرواد الثلاثة أنهم راحوا ينقلون ويقتبسون من مسرح الغرب ولم يستعينوا بتراثهم الزاخر وإنما جلبوا المسرح جلبا من الخارج لقد سيطرت عليهم فكرة أن الفن الذي ينقلونه هو شكل راقٍ وجديد ومغاير وهو الوحيد الذي عرفته البشرية وليس هذا

[1] المرجع السابق، ص73.

غريبا بحكم تأثرهم بما رأوه في الدول الأوربية التي كانت تبهر أنظار المثقفين العرب بما تقدمه، فمظاهر التطور تلك أثرت على أدباءنا في حين أن بلداننا العربية لا توليه أي اهتمام بل وتعتبره مجرد ملهاة للشعب، فأراد أدباءنا تقديم صورة أفضل أو تحسين وتطوير المسرح وتقديم شيء مختلف يحاكي الغرب فيما فعلوه ومع ذلك لا نستطيع نكران جهود الرواد في زرع البذرة الأولى للمسرح في البلاد العربية.

من خلال ما قلناه عن الإرهاصات يبدو أن التأثر واضح بالغرب وهذا من خلال " الترجمة"و الاقتباس"و"التعريب" التي كانت حاضرة في مصر بسبب الحفلات والعروض الأوروبية التي قدِمت إلى مصر فكان من الطبيعي التأثر بذلك الجو والاستفادة منه فيما يخدم كل أديب ومؤلف، أما بالنسبة للرواد بكون أنهم عاشوا فترة كبيرة في أوروبا ورأوا الفن بأصوله ومن منبعه تأثروا بالغرب وحاولوا إجراء تزاوج بين الأدب العربي والغربي منجراء التأثر والتأثير وهذا التلاقح والتباين بين الثقافات يجعل كل شعب يستثمر من الآخر ما لديه من إنتاج فني أو مايسمى بالمثاقفة ليحسن من مستواه. قصد النهوض بالمسرح وجلب الجمهور لهم من خلال فن جديد.

إن آخر طور مر به المسرح العربي مايسمى بمرحل الازدهار حيث برز فيها توفيق الحكيم الذي كرّس حياته لفن المسرح وقد تأثر بالمسرح الفرنسي ودرس المسرح اليوناني القديم والأساطير. وفيما بعد أخذ الهواة يلجئون إلى التراث وراحوا ينهلون من قصص التاريخ العربي والإسلامي عدة مواضيع بحكم أن التراث هو المصدر الأصلي الذي يستقي منه المؤلف أفكاره التي تتبلور في عمل فني معين، لأنه يُعتبر همزة تواصل بين الماضي والحاضر وما يمر به كل مجتمع من تغييرات عبر الأزمان، فهو جزء من تاريخ كل أمة وثقافتها وحضوره في المسرح يزيد العمل إثراءً، فالمسرح بالطبيعة هو فن التمثيل لذلك كان هو الأقرب لتصوير الأحداث القديمة كالحكايات والقصص الأسطورية الإغريقية والحكايات الشعبية المحلية والقصص الدينية، وقد عُد التراث اليونانيوالروماني

مصدرا لأعمال العديد من الكتاب العرب فهو الأكثر تأثيرا في العالم، فقلما نجد نصًا نثرياً أو مسرحياً يخلو من توظيف التراث حيث أن معظم الأعمال الناجحة هي التي استحضرت التراث ووظفته عربية كانت أو غربية ومنهم ماقام به الحكيم من جهود.

وقد كانت بواكير توظيف التراث بشكل عام على يد توفيق الحكيم بحكم تأثره بالتراث اليوناني والروماني وبالأساطير الإغريقية، ومن خلاله بني عدة أفكاره يتحدى بها الواقع وطرح عدة قضايا منها قضية الفن والفنان، والحديث عن التراث يجرنا للحديث عن الأسطورة التي صوغها الحكيم في قوالب جديدة فجعلها تحمل قضايا عصرية بأبعاد أسطورية، فالأسطورة هي جزء من التراث كما أنها واحدة من الأدوات التعبيرية التي استخدمها العديد من الكتاب والمؤلفين في العديد من أعمالهم خاصة الرواية والمسرح، وقد كانت سببا في نجاح العديد من الأعمال، فالمسرح بطبيعته هو وليد الأسطورة .

تلك كانت نبذة مختصرة عن بدايات المسرح العربي الحديث بصفة عامة وعن الجهود الفردية العظيمة التي بُذلت من أجل إرساء قواعد الفن المسرحي في الدول العربية كما ذكرنا ما قام به توفيق الحكيم حيثأنه" قد نجح في أن يرتفع بفن المسرحية العربية إلى أُفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية، إلى مستوى يقف جنبا إلى جنب مع آثار الطبقة الثانية والثالثة من أدباء الغرب، فالمسرحيتان "شهرزاد"و"الخروج من الجنة " لا يقلان في مستواهما الفني عن آثار الطبقة الثانية في الآدابالأوروبية[1]..." وقد تجلت قدرته الفنية على الإبداع والابتكار للشخصيات واستخدامه التراث الأسطوري الإغريقي والتاريخ الديني على نحو رمزي يتميز بالدقة والإتقان بحيث تُرجمت العديد من مؤلفاته إلى عدة لغات ومُثلت بعض من مسرحياته على مسارح باريس مثل مسرحيته (عصفور من الشرق وأهل الكهف).

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص34.

1/التأثيرات والخلفيات الاجتماعية والفكرية لمسرح توفيق الحكيم:

1.1- جهود توفيق الحكيم المسرحية تنظيرا وإبداعا:

من خلال الاطلاع على بعض المراجع التي تحكي عن حياة توفيق الحكيم وخلفياته الاجتماعية والفكرية وجهوده في إرساء مسرح عربي بروح عصرية جديدة يمكن اختصار الجهود فيما يلي:

برز الحكيم يوم كان طالبا في الثانوية كممثل وكاتب، يُذكر أن أول مسرحية كتبها كانت بعنوان "الضيف الثقيل"سنة 1919، لكنها لم تنشر أساسا ويُقال أنها كانت ترمز إلى معنى الاحتلال البريطاني في صورة عصرية انتقاديه فهو يقول عنها: "...كل ما أذكره عنها...هو أنه كانت من وحي الاحتلال البريطاني...و أنها كانت ترمز إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا، بدون دعوة منا، وبدون رغبة منه، في الانصراف عنا."[1]

بدأ اهتمامه بالكتابة "يوم كانت مصر تعج بالعديد من الفرق المسرحية لكنه فضل التعامل مع فرقة عكاشة التي حظيت بدعم من الجهات الرسمية وقدمت له مسرحية " خاتم سليمان" عام 1923."[2] ولنفس الفرقة وفي نفس السنة كتب مسرحيته الثانية" المرأة الجديدة" مع مسرحية " العريس" وهي مسرحيات عالج فيها قضايا ومشاكل اجتماعية منها قضية المرأة والحجاب قضية تعدد الزوجات وقضية الطلاق أيضا وغيرها من المشاكل.

لقد كان شغف الحكيم بالمسرح كبيرا حيث إستهواه حب الكتابة في هذا المجال، ولم يكن ينوي العمل في غيره، بل كانت غايته أن يكتب للمسرح ومن تلك الخشبة يعرض فكره السياسي والاجتماعي وتوجهاته، لكن والداه كانا ضده ولم لم يرضيا بهذا الوضع بتاتاً فعملا جهدهما لإبعاده عن هذا المجال وأرسلاه إلى جامعة باريس لمواصلة دراسته

[1] توفيق الحكيم: سجن العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، ص169.

[2] جمال الغيطاني: توفيق الحكيم يتذكر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 1998، ص80.

في القانون والحصول على درجة الدكتوراه لكنه خيب ظنهما، فبدلا من اهتمامه بدراسته توجه إلى الأدب والمسرح وقام بدراسته والتعمق فيه، كما خالط الأوساط الأدبية والفنية عن قربمن مؤلفين ونقاد وغيرهم. وأخذ يقرأ أدب اليونان والرومان القدماء، والأدب الفرنسي ويُشاهد عروضاً تمثيلية، بحيث أنه طوال إقامته هناك لم يترك فرصة من فرص الثقافة العصرية دون أن يعكف عليها، ووجد فيها منافذ واسعة لمطامحه الفنية المكبوتة، فكان كثير التجوال في شوارع باريس وأحيائها التي كانت عاصمة للفنون في وقتها.

أحس الوالدان أن ابنهما لم يتغير فاستدعياه، ورجع بالفعل ولما رجع "عمل الحكيم بعد عودته وكيلا للنائب العام في المحاكم المختلطة في الإسكندرية لمدة عامين، وفي تلك الفترة لم يتح للحكيم الاتصال بالشعب المصري عن قرب والتعرف على مشاكله لأن عمله كان مقصورا على الجالية المستوطنة في مصر التي كانت تخضع لما يسمى بنظام القضاء المختلط، واستطاع الحكيم أن يتصل بالشعب المصري ومشاكله بعد أن انتقل عام 1929 من القضاء المختلط إلى الأهلي الذي عمل فيه لمدة 4 أعوام وخلالها جمع الملاحظات التي استخدمها في كتابه "يوميات نائب الأرياف" كما أنه استخدم الملاحظات التي جمعها في نفس" الفترة في كتاب له صدر سنة 1953باسم "ذكريات في الفن والعدالة."[1]

عودة الحكيم من باريس أبقته متمسكا في طموحه للكتابة في الفن التمثيلي وقد اختزن في عقله ذخيرة فنية وأصبح عنده زاد فني زاخر ومتنوع من أدب وموسيقى وغيرها من الفنون. وبقي منغمسا في دائرة الممثلين والمؤلفين خفية عن أهله فهو يصرح في كتابه "زهرة العمر" فيقول: "إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحته ليُقرأ على أنه أدب وفكر."[2]

[1] ينظر: د.حمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص11-12.

[2] المرجع نفسه، ص106.

إن الحكيم اتصل بالأدب الأوروبي اتصالا مباشرا من خلال سفره ومواكبته فترة الازدهار في باريس، حيث أراد أن يستعير قالب التراجيديا الأوروبي، ويصبه في مسرحيته الذهنية (أهل الكهف) التي اقتبسها من القرآن الكريم والهدف من ذلك تحقيق تزاوج ثقافي بين العقليتين: الأوروبية والعربية، وهو يعلم يقينا أن الأدب العربي" ككل أدب حي، لم يغمض ولا يستطيع أن يغمض عينيه عن الحضارات المحيطة به ... ومن الطبيعي أن يرتدي ثوب عصري...ولكنه برغم ذلك يحتفظ دائما بجنسيته وروحه تفكيره، وذكريات ماضيه ومشاعر نفسه.[1]" وانطلق الحكيم بعدها متنقلا بين فنون المسرح بأشكالها المتنوعة فضلا عنتنظيراته في الفكر والأدب والفن وابتكاره للون أدبي جديد وهو (المسراوية أواللغة المسرحية الثالثة) واجتهاده في خلق قالب مسرحي عربي، كما اهتم بتنويع مصادره في مسرحياته ولاسيما استلهام التراث والأساطير بالدرجة الأولى، وتوسعت نظرته فيذلك إلى الاهتمام بالعلاقات بين المسرح والفنون الأدائية الأخرى.

ويجرنا الحديث هنا عن توفيق الحكيم للوقوف بالأخص عند مسألة تنوع مصادر المسرح عنده، فقد وظف الأساطير والحكايات الشعبية والقصص الديني في مسرحياته بالإضافة إلى أنه استلهم من الواقع وقضايا مجتمعه مسرحيات أخرى سواء سياسية أو اجتماعية حيث يرى"أن الأدب الأرقى والأغنى هو الأدب المعتمد على التراث الإنساني، أي الذي يستلهم تجارب معتقة بالخبرة الإنسانية التي صاغتها العبقرية الجماعية."[2]

والحكيم في استخدامه للأسطورة بشكل عام لا يعيد سرد أحداث الأسطورة كما هي في بناءه المسرحي بل يوظفها توظيفا فنيا بما يخدمه ويتلاءم مع فكره المعاصر، فنراه يضيف أحداثا وينقص أخرى فينتج بذلك صراعاً جديدا، "ويسمي الحكيم الموروث

---

[1] توفيق الحكيم: نظرات في الدين والثقافة والمجتمع، المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1979، ص100.

[2] حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة 2008–موفم للنشر، ورقلة – الجزائر، ص55.

الإنساني والأسطورة بالأوراق الصفراء وقد مكنه توظيفها من معالجة عدة قضايا إنسانية اتسمت بالعمق خلافا للأوراق الخضراء أو التجربة الواقعية التي أتاحت له معالجة مشاكل الحياة المعاصرة ومن أمثلة التحويرات التي أحدثها الحكيم قصة أهل الكهف، كما حور نهاية أسطورة أوديب وخالف في ذلك سوفوكليس، كذلك مسرحية ايزيس وبجماليون."[1]

نخلص من كل الذي قلناه أن الحكيم قد حرص على مسايرة حركات التطور الحديثة وعلى تطوير المسرح العربي بطرق متنوعة وهذا طبيعي بالنسبة لنا كون أنه تأثر بالثقافة الغربية لأنه درس القواعد الرئيسة للمسرح في فرنسا مما جعله يطور ويحسن من مستوى مسرحياته ويدفع بالمسرح العربي نحو الأفضل.

وفي هذه الفقرات نريد أن نبين الاتجاهات المسرحية لتوفيق الحكيم، حيث أن تنوع مسرحياته من اجتماعية إلى ذهنية إلى اللامعقول إنما راجع لسبب فقر أدبنا العربي في مجال الأدب التمثيلي وتقديم فن جديد، ومن هنا كان انتقاله بين الموضوعات التي استقاها من بيئته الاجتماعية والتي استقى هياكلها من أساطير اليونان القدماء مثل " أوديب ملكا" و"بجماليون" و" براسكا " أو القصص الدينية مثل" أهل الكهف" و"سليمان الحكيم" وغيرها من المسرحيات، إنما يرجع كل هذا إلى ظروف الحياة العامة التي أحاطت به، إضافة إلى تأثره ببعض اتجاهات الأدب العالمي فهو فيقول: " ويظهر أن الحروب وما تثيره في الأمة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع وتدفعه إلى الاستحياء مما يضطرب فيه هذا المجتمع ....وإن الحقيقة لتقتضينا التصريح بأنه ما من قصة هنا خلا منها مشهد على الأقل انتزع بالفعل من واقع الحياة...حتى ما يبدو أحيانا أنه عجيب ...إن الحياة أجرأ من الفنان."[2]ولايمكن بأي حال إزاء هذه الجهود المتواصلة التي بذلها الحكيم في سبيل اختصار مسافات الأدب المسرحي الأوروبي ليكون في متناول الجيل

[1] توفيق الحكيم: أدب الحياة، مكتبةمصر، الفجالة– مصر، ص27.

[2] د.محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص19.

اللاحق من كُتّابالدراما العربية، كي يقوموا على أرضية مسرحية مستقرة، إلا أن نعتبرهالحلقة البارزة في سلسلة تطور المسرح العربي مخلفاً وراءه ما يزيد عن ثمانين مسرحية أو أكثر في المجالات الأربعة: (المسرح الفكري أو الذهني، مسرح المجتمع، المسرح المنوع، ومسرح اللامعقول)، وسنتحدث عن هذه المجالات وعن طبيعتها، وما يميزها عن بعضها.

2.1-المسرح الذهني: ركز الحكيم في بداية كتاباته على ثلاثة اتجاهات في التأليف المسرحي وهي: (مسرح المجتمع، المسرح الذهني، ومسرح اللامعقول)، بل أن أكثر مسرحياته المشهورة كانت على الأبرز في هذه الاتجاهات الثلاثة وعلى رأسها المسرح الذهني بالخصوص الذي تقدم به خطوات نحو الأفضل، والمسرح الذهني أو الفكري "هو ذلك النوع من المسرحيات التي يشحذ فيها المؤلف أكبر عدد من الأفكار، وتلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية وإنما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو التناقضات." [1]

وهو اتجاه ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، على يد الكتاب والمؤلفين الغربيين على رأسهم ابسن النرويجي، برنارد شو، بول سارتر، لكن هؤلاء العمالقة جمعوا في مسرحهم بين الرمزية والواقعية، وجعلوا الشخصيات الحية طرفا في الصراع حتى ولو كان هذا الصراع ذهنيا. فالناقد إريك بنتلي يرى بأن: "الفن كله ينهل من الذهن والمشاعر وكليهما ويفترض التعاون لا التضاد فيما بينهما، وأي موقف آخر لن يكون سليما بالنسبة إلى الفنان أو جمهوره."[2]

[1] د.عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدبالمسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ص39.

[2] إيريك بنتلي: الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا 1968، ص275.

يذكر الدكتور أحمد عثمان أن المسرح الذهني معروف من قبل وأنه ورد عن أدباء الغرب من قبل فنجده يقول "ثم أن المسرح الذهني المقروء ليس بدعة حديثة العهد فمسرحيات سينيكا نظمت في رأي غالبية النقاد للتلاوة والإنشاد أو للقراءة لا للتمثيل على المسرح.فهي مسرحيات تقوم على الصراع بين الأفكار لا على مشاهد تمثيلية تنبض بالحياة وتلعب فيها حركات الأيدي وتعبيرات الوجه دورا لا يقل عن دور الحوار نفسه..."[1]

أما عن ظهوره في المسرح العربي فينفرد به توفيق الحكيم في سلسلة مسرحياته الذهنية التي تتصدرها مسرحية أهل الكهف ليتبعها بأعمال أخرى نذكر منها: شهرزاد، بجماليون، سليمان الحكيم، الملك أوديب، ايزيس، الصفقة، السلطان الحائر، الطعام لكل فم، الورطة.

لقد اشتهر الحكيم عموما بالمسرح الذهني الذي فتح له أبواباً جديدة في الأدب العربي لم يكن مطروقا وكان الرائد العربي الأول لهذا النوع حيث استطاع أن يكسب من خلاله نقاد الغرب الذين التفتوا لمسرحياته وراحوا يترجمونها إلى لغات عدة، بيد أن الحكيم لم يشأ أن يتلون أدبه بلون إبداعي واحد فشُغف بالتنويع والتجريب .إذ نشر الحكيم أولى مسرحياته الذهنية دون أن يشرح فيها اتجاهه في المسرح، وهو يقول في مقدمة مسرحيته "بجماليون" " ...إني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل من الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز ... ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ماهي في الفكرة.. لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح..."[2]. ويؤكد الناقد المسرحي إريك بنتلي في هذا الصدد أن: "العاطفة إذا كانت قد سارت بالإنسانية خطوات، فإن الفكرة قد سارت بها أيضا خطوات، فليس من الحق إذن أن يقتصر المسرح

[1] د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص61.

[2] توفيق الحكيم: بجماليون، دار مصر للطباعة، ص12.

على عرض العواطف دون عرض الأفكار... ومنه يبدو أن الحكيم قد فهم نظرية الدراما فهما خاصا، ذلك أنه رسم لمسرحه الذهني هدفا مغايرا لهدف كتاب المسرح الفكري من خلال اهتمامه بصورة بالغة بالحوار على حساب عناصر الدراما الأخرى، وحجته في ذلك يكتب مسرحيات ذهنية للقراءة لا للتمثيل والعرض."[1]

والحكيم هو الذي أطلق تسمية المسرح الذهني على مسرحياته حيث يقول "أما تسمية الذهني أو الفكري أو التجريدي فإنها تسمية خاصة بنا فيما يبدو. ذلك أن النقد الأوروبي لا يتصور إلا أن كل مسرحية تشتمل على جوانب ذهنية وفكرية." [2]

ومن الأسباب التي أدت بالحكيم إلى التوجه للمسرح الذهني، أولا الاطلاع على روائع المسرح الفكري الأوروبي وتأثره برواده، والأمر الثاني هو أن هذا المسرح صادف نزعة تجريدية ذهنية عنده فاتضح له الطريق التي كان يريد أن يسلكها في الفن. و"الكثير من مسرحيات الحكيم الذهنية يقوم فيها على فروض فكرية يفترضها الحكيم أو تفترضها نيابة عنه القصص الدينية أو الأسطورية ثم يأخذ في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروضلو تحققت ثم يفصل في هذه النتائج وفقا لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة وما فيها من قيم."[3]

ولاشك أن الحكيم عند اختياره لمسرحياته قد أصاب نوعاً ما في انتقاء لبعض القضايا الفكرية التي عالجها، كما برع في إعادة الحوار، "ولكنه لم ينجح في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها فالشخصيات في مسرحياته لا تبدو متأثرة بالصراع به ومؤثرة فيه، وهناك سمة أخرى عرُفت بها مسرحيات الحكيم الذهنية وهيقيامها على أفكار مسبقة، حيث يفترض فروضا فكرية، ويأخذ في معالجة النتائج المتمخضة عنها، ثم يقوم بالفصل

[1] إيريك بنتلي، الحياة فيالدراما، ص275.

[2] مسرحية بجماليون، ص12.

[3] د. السعيد الورقي، تطور البناءالفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية – 1990، ص101.

في هذه النتائج تبعا لطبيعة نفسه، ونظرته إلى الحياة وما فيها من قيم.وليست هذه السمة قصرا على المسرحيات الذهنية ذات الأصل الأسطوري."[1]

ويمكننا أن نقول أن المسرح الذهني الذي ورد عن الحكيم بذات المعنى، نجده عند اليونان أنفسهم فهو يُتصور في(الصراع بين الانسان والقدر) (أوديب ملكا) لسوفوكليس. أو بمعنى آخر الصراع بين (الانسان والحقيقة) أوبين الفناء والأدبية أوالكمال والجمال في (بجماليون) بينما ينقل الحكيم نفس هذا الصراع إلى مجال يسميه "المطلق من الأفكار" ففي حديثه عن مسرحية أوديب في المقدمة يذكر أنه قصد فيها إلى أن يجري الصراع بين ما يسميه "الواقع والحقيقة" أي بين المعاني المجردة، ومادام الانسان لم يعد طرفا في الصراع فإن المسرحية تفقد تأثيرها وقوتها الدرامية.وهكذا فإن الحكيم لا يترك الأفكار تتخذ ما يقبله المنطق، بل يتدخل في كل مرة ليحدد طريق سيرها، ويوقف حركتها، وهو ما يفقدها منطقيتها، وتفقد بالتالي الشخصيات صفاتها وخصوصياتها الدرامية، لتصبح في النهاية مجرد دمى بيد المؤلف يحركها كيفما شاء."[2]

وما يمكن استخلاصه من مظاهر المسرح الذهني عند توفيق الحكيم، هي مميزات تتعلق بموضوع المسرحية الذهنية وشكلها، فإذا كان الصراع هو جوهر المسرحية، حيث ينقل أحداث مشابهة لما يجري في الحياة بنسق معين، فإن الصراع في المسرح الذهني عند الحكيم يقع في الذهن، " ...ولقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعا يستشير التفاتهم، ويهز أفئدتهم صراع هو في المسرح الدموي، بين درع ودرع، أو بين ثور ورجل وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة، هكذا كان المسرح ويكون، وأن الناس ليتأثروا دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية، لكن ماذا يشعرون أمام صراع الانسان والزمن، وبين الانسان وملكاته؟ ..فالبطل لم يعد يصارع قدرا قاسيا

[1] د.محمدمندور،: مسرح توفيق الحكيم، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص44.

تصنعه الآلهة ولا ثورا أو حيوانا كما في المسرح الدموي، بل صراع من نوع آخر صراع الانسان مع قضايا مطلقة، ونقاش ذهني بارد بدل حوار درامي حيوي، وهو ما جعل المسرح الذهني يفتقر إلى قوة المجابهة وحيوية الصراع الذي يجعل الجمهور يحبس أنفاسه مع المواقف المثيرة." [1]

إذن لم تعد الشخصيات كما في السابق تتسم بالتنامي والتطور، بل أصبحت مجرد أفكار تتحرك في عالم مطلق من النقاش الذهني، برغم من معالجة الأفكار لقضايا متنوعة وخلق شخصيات حية تخدم الصراع والبناء الدرامي . والمهم عند الحكيم هو الفكرة في حد ذاتها فبدونها يصبح كل عمل فني مجرد إمتاع للتلقي لا غير.

"والمسرح الفكري تقليدي في بنائه وفي رسم منطق شخصياته والحوادث التي تتحرك فيها.ولكن العنصر المميز له هو أن ما يشغل الشخصيات ليس موضوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا ...بقدر ماهو قضية فكرية."[2]" ولذا فجدير بالذكر أن المسرح الذهني يقع في المضمون لا في الجوانب الفنية كما يغلب عليه طابع النص المقروء فهو يجعل للحوار قيمة أدبية ليقرأ على أنه أدب وفكر. "وقد أثرّت هذه الذهنية على طبيعة البناء الدرامي في العمل فأصبحت المسرحية أكثر حرصا على أن تكون نصا مقروء لا الأدب الممثل. وما تصل بها من ميل إلى التجريد على لغة الحوار المسرحي، فكانت لغة ذات مستوى أدائي خاص ومتمايز تتعاون في تجريد الأحداث والشخصيات وإضفاء مزيد من العزلة عن الواقع."[3]

يؤكد الحكيم في مقدمة مسرحيته "بجماليون" أنه لما كتب هذه المسرحيات الذهنية لم يفكر إطلاقا في أن تمثللهذا نجده يُصرّعلى أنها كُتبت للقراءة وقد نشرها في كتب مستقلة

---

[1] توفيق الحكيم، بجماليون، ص6.

[2] صلاح طاهر: أحاديث مع توفيق الحكيم، من ، سنة 1951– 1971، مطابع الأهرام التجارية – مصر، ط 1971، ص114.

[3] د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصرص118.

ولم يسميها مسرحيات حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل ربما لصعوبة تمثيل هذه المسرحيات خاصة أن الصراع فيها يكون بين فكرة وفكرة وربما كان تركيزه أكثر على كتابة مسرح موجه للقراءة فقط ولا يمكن أن ننتقد الحكيم فيما ذهب إليه بخصوص رأيه حول هذه المسرحيات لأنه من غير المعقول ألا يهتم أي كاتب مسرحي بتمثيل مسرحياته، ولاسيما من كاتب كان شغوف بهذا الفن .

ويرى الدكتور محمد مندور: " أن الحكيم يريد أن يغالطنا لما زعم أنه لم يفكر قط في تمثيل هذه المسرحيات، وأنه من غير المعقول ألا تكون فكرة التمثيل خطرت بباله وقت الكتابة وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر ولما حدد لها زمانا ومكانا ووصف الإطار الذي يجري فيه كل مشهد من مشاهدها.كما أننا غير مقتنعين بما ذهب إليه الحكيم."[1] لأنه هو القائل "في الحقيقة لا يوجد المؤلف الذي يضع في رأسه كتابة مسرحية للقراءة فقط دون التصور الإخراجي لها على المسرح مهما كانت صعوبته."[2]

إن كُتاب المسرح الفكري أمثال ابسن وبرنارد شو استطاعوا أن يبدعوا مسرحيات تصلح للقراءة، كما أنها قد تنجح حتى في التمثيل، لأن بناءها الدرامي محكم وقد يؤهلها للنجاح على الخشبة، "فإبسن يركز في مسرحياته على الشخصية الدرامية الحية، حتى أنه يعيد الكتابة ثلاث مرات، وكل مرة يزيد معرفة بشخصياته الفنية ويطورها ويجعلها أكثر خدمة للفعل الدرامي .بينما لم يستطع الحكيم أن يخلق في مسرحياته الذهنية شخصيات حية تشد الجمهور أثناء التمثيل."[3]

ويتضح هنا الفرق بين نظرتي الحكيم وبرنارد شو للمسرح الذهني من خلال مسرحية "بجماليون" التي حملت نفس الاسم عند كلا منهما لكن كل واحد منهما عالجها

[1] د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص37.

[2] صلاح طاهر: أحاديث مع توفيق الحكيم، ص117.

[3] إيريك بنتلي: الحياة في الدراما، ص178.

بحسب وجهة نظره، فالحكيم جعل "بجماليون" لا يخرج عن النطاق الرمزي الأسطوري القديم، بينما نجد شو حرر الأسطورة من الخوارق والجو الخرافي، بل جعل شخصيته شخصية قريبة من الواقع تمثلت في أستاذ الصوتيات، وبذلك أعطى للموضوع حيوية وجدة كما جعل الشخصيات بشرا حقيقيين، " وهذا هو الفرق بين أديب يريد أن يجعل التمثيل فنا يحافظ على حرارته الدرامية وهو ما يؤهله للتمثيل وشد الجماهير، وأديب يجعل من الحوار في الأدب التمثيلي قيمة أدبية تؤهله لأن يقرأ على أنه أدب وفكر."[1]

وأخيرا يبقى المسرح الذهني أو الفكري مدينا للحكيم بإدخاله إلى المسرح العربي من خلال مسرحياته العشر تتصدرها مسرحية(أهل الكهف) و(بجماليون) و(شهرزاد)، وتعتبر هذه قفزة معتبرة وجريئة في مضمار المسرح العربي، الذي ظل معترفا للحكيم بجهوده في إرساء مسرح يواكب الحركة الفكرية الحضارية في العالم، ويثري المسرح العربي بشكل عام ويجعل للقراء مساحة واسعة للتعرف على المسرحية أكثر، كما أنه يعطي للأفكار أهمية قبل كل شيء.وهكذا لا يمكننا أن ننكر جهود الحكيم حيث استطاع بفضل هذا النوع من المسرح أن يجعل من المسرحية فنا قائما بذاته في الأدب العربي بحيث يحدث التأثير على المتلقي بقراءة المسرحية، حتى بدون التمثيل كون أن المسرحيات الذهنية قلما تنجح في التمثيل، وهذا خلافا للمسرح الفكري الأوروبي الذي عالج الأفكار المطلقة معالجة درامية حية بل واستطاع أن يجعلها مسرحيات ناجحة قابلة للتمثيل والقراءة في الوقت نفسه.

3.1- المسرح المنوع: تنضوي تحت إطار هذه المجموعة مسرحيات غير مصنفة ضمن مجموعة مسرح المجتمع، ولا ضمن تلك المسماة بالمسرحيات الذهنية أو الفكرية، إنها مسرحيات منوعة في أسلوبها تجمع بين الطابع الجدي والهزلي، وفيها ما كُتب بالفصحى وما كتب بالعامية هي"مسرحيات منوعة سبق نشر بعضها

[1] د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص113.

عام1938بعنوان"مسرحيات توفيق الحكيم" والبعض الآخر مما صدر بعد ذلك نشر كثير منه متفرقا."[1]

حيث نشر الحكيم معظم أعماله من هذا الاتجاه في صحيفة "أخبار اليوم" التي عمل بها، وهو يستهل مقدمته لهذه المجموعة من المسرحيات بقوله"هذا الكتاب يعرض من صور الأشخاص والأوضاع والأخلاق ما صدر عن وحي المجتمع المصري في أعوامه التي تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة."[2]

تناول الحكيم في هذا النوع من مسرحياته، قضايا الإنسان اليومية التي تمتزج فيها العوامل النفسية بالعوامل والاجتماعية، "فكانت مسرحياته تقريرية أو أشبه بالمقالات في صورة حوارات، ولم تخرج عن كونها نقدا للحياة أو محاولة لبنائه، غير أن هذا النقد لم يكن نقدا جريئا عميقا ينفد إلى أسس الحياة، بل كان مقصورا على بعض النواحي السطحية."[3]

4.1-مسرح المجتمع: "كتب الحكيم ضمن هذا النوع واحدا وعشرين مسرحية وتنتميهذه المسرحيات في مجملها إلى الكوميديا نشرها في جريدة "أخبار اليوم"، وقد ألف هذا النوع من المسرح بفعل قراءاته لملاهي "موليير"و"دي موسيه" وغيرهما من أساطين الكوميديا الفرنسية."[4]كانت موضوعات مسرحياته مستمدة من واقع المجتمع المصري وتناول خلالها الواقع المعيشي لبلاده، وما جَدّ على ساحة المجتمع المصري من اتجاهات وحوادث وأشخاص.

---

[1]توفيق الحكيم: المسرح المنوع، مكتبة الآداب القاهرة، 1956، ص6.

[2]د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص24.

[3]المرجع نفسه، ص32.

[4]نفسه، ص7.

وقد جعل هذا النوع من المسرحيات أساسا للنقد والسخرية، حيث انتقد ظواهر الفساد في بيئته، وتحديداً المشاكل الأخلاقية والاجتماعية التي تمس المجتمع المصري بشكل هزلي يغلب عليه طابع الفكاهة قصد إيصال أفكاره بأسلوب مرح ومضحك على أساس أن المتلقي العربي قارئا أو مشاهدا يميل إلى الكوميديا أكثر. وإلى جانب النصوص المحلية التي كتبها فقد تعدى بعد ذلك إلى أبعاد عربية أخرى "وفي هذا السياق كتب من وحي فلسطين مسرحية بعنوان "ميلاد بطل" والهدف من المسرحية هو الإشادة بالبطولة وشحذ الهمم العربية لاسترداد ما ضاع منها(أرض فلسطين)، وقد تضمن المجلد أيضا معالجات لموضوعات ومواقف كانت تشغل ولا تزال بال المجتمع مثل، الفن، الدين، العادات والمرأة التي أثارت تحررها الحرب العالمية الأولى حفيظة المجتمع العربي المحافظ ." [1]

إذن ركز الحكيم في هذا النوع على جوانب من حياة الانسان أو المواطن كفرد .

5.1- مسرح اللامعقول: أثناء إقامة الحكيم في باريس شهد الوسط الأدبي ظهور تيار جديد وهو تيار اللامعقول أو العبث الذي اتخذ من اللاواقع أسلوبا للتعبير عن الواقع، حيث قوبل بالرفض والانتقاد اللاذع من طرف النقاد، ومن الذين رفعوا شعار العبث نذكر منهم "صمويل بكيت"و"يونسكو يوجين""ألبير كامي"...وغيرهم، كان هذا تعبيرا عن الشعور بالإحباط الذي طبع الساحة الإنسانية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية فصار يشك في كل الأنظمة والاعتقادات إثر الدمار الذي خلفته الحرب، وقد وجدت تلك الأفكار رواجاً عند كثير من الفنانين "وتأثر تيار العبث بأفكار سارتر الذي يرى أنه لا وجود لقيم أخلاقية عالمية أو مطلقة . ولذا يسير الإنسان في نظره على غير هدى في عالم بلا هدف، وكل منا حر ومسؤول أمام نفسه فقط، وعلى كل إنسان أن يبحث عن القيم التي تناسبه فيتصرف وفقها."[2] وما يُلاحظ في هذا النوع غياب المكان والزمان وتلاشي ملامح

[1] غالي شكري: ثورة المعتزل، مكتبة لأنجلو المصرية – القاهرة، 1966، ص275.

[2] ينظر: د. رشاد رشدي، نظرية الدراما منأرسطو إلى الآن، هلاللنشر والتوزيع، الجيزة – مصر، ص175.

الشخصيات وأسماءها كما يغيب الموضوع وتدور الشخصيات والحوار في حلقة مغلقة تعكس العبث.

سعى الكتاب من خلاله إلى إنتاج مسرح يلائم الحياة الجديدة التي يعيشونها ما دامت نظرتهم للحياة بلا معنى ولا هدف وفي هذا يقول رشاد رشدي"إن العبث يوجه المشاهدين بصورة مركزة للعالم الذي يعيشون فيه، هو عالم بدون حرية إرادة حقيقية ... وبهذا يكون مسرح العبث هو في الحقيقة مسرح العصر الحديث."[1] ومن هنا كان تأثر الحكيم بهذا التيار كون احتكاكه بالثقافة الفرنسية ومواكبة كل ماهو جديد هناك، وبعد عودته من باريس أخذ يتأمل الوضع الفني في بلاده محاولا استحياء الفن من جديد والاستفادة من الأساليب الشعبية قصد كتابة مسرحيات تنتمي إلى تيار اللامعقول لتأتي مسرحيته "ياطالع الشجرة" التي أوحت له بأن" يغوص في التضاد الدرامي بين مسألتي الحياة والموت في وسط أسطوري ليبين لنا لا معقولية الانسان."[2] وفي مقدمة المسرحية يُشير بأنها تنتمي إلى ما سماه هو" باللاواقعية الشعبية الفكرية[3]" من منطلق أن القصة مستلهمة من الأدب الشعبي المحلي، ويذكر أنه عاد إلى الأدب الشعبي المصري فوجد فيه بذور أدب اللامعقول، وهي نفس النظرةالتي نظر بها حين أعاد قصة أوديب الإغريقية وأراد أن ينقلها إلى المسرح العربي، كان هدفه في ذلك استخراج أساس فكري من الموروث الشعبي " حتى عندما لا يريد أن يقول شيئا... إنه لا يريد محاكاة الطبيعة أو الواقع المنظور، إنه يريد أن يكون خلقا مستقلا عن ذات فكر الإنسان ...وفننا الشعبي قد عرف كل هذه المدارس هذه الأسرار دون أن نلقى إلى مقصده بالا." [4]

---

[1] المرجع السابق، ص179.

[2] شكيب الخوري: مسرح العبث عند توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 76، 15 أكتوبر 1987، ص39.

[3] توفيق الحكيم: ياطالع الشجرة، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط 2، ص13.

[4] نفسه، ص14.

وقد أبدى الحكيم تخوفه من استقبال الجماهير لهذا النوع الذي يتسم بالغرابة والغموض . ورغم هذا اختار أن يسير في هذا الاتجاه فقد صرح بقوله"..أراني أختار أحيانا الطريق الصعب الذي يتعذر معه النجاح، وأترك الطريق المألوف المعروف المؤدي حتما إلى نجاح مضمون، مع ذلك فإن هذا الاتجاه عندي لم يجد صعوبة في أن يستقر داخل بيئتنا الأدبية فالبيئة الأدبية في بلادنا كانت فعلا مستعدة لتقبله." [1]

و قد تضاربت آراء النقاد حول إمكانية انتساب مسرحية الحكيم "ياطالع الشجرة" إلىهذا النوع فمنهم من يصنفها ضمن المسرح الذهني فهاهو الدكتور أحمد سخسوخ يذكر" أن الحكيم لا يفرق بين اللامعقول المبني على فلسفة أروبية قوامها تحطيم العقل والمنطق وبين الأدب الشعبي الذي يعكس نمطا عتيقا في التفكير ورؤية الأشياء حيث يقرى أنه يجب التفريق بين الأساطير والخرافات الشعبية وبين العبث الذي كان تعبيرا عن تفسخ عصر بأكمله."[2]

كما يؤكد جورج طرابيشي على أن الموال الذي تصدر مسرحية الحكيم هو تعبير عن الحلم لا عن اللامعقول، فالموال يعكس أحلام الفقراء التي تقفز هي الأخرى على سلطان العقل وسطوة الواقع شأن كل الأحلام.[3] ومهما يكنهذا التناقض إلا أن الحكيم يُقّر في مقدمة المسرحية على انتماءها لمسرح اللامعقول، لأن المسرحية كشفت في كثير من الجوانب كالشخصيات واللغة على تأثر الحكيم بهذا الاتجاه، ولم يلتزم فيها بقواعد المسرح التقليدي ولا الأبعاد الزمانية والمكانية حيث عمد فيها إلى تكسير فكرة الواقعية .

---

[1] توفيق الحكيم: حياتي، دار الكتابالبناني، بيروت – لبنان، ط 1، 1978ص220.

[2] د. أحمد سخسوخ: الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة القراءة للجميع، مصر، د. ط، 1999ص 56-57.

[3] ينظر: جورج طرابيشي، لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت– لبنان، .ت، ص148.

وشغف الحكيم بهذا التيار لم يشتمل على مسرحية واحدة ولكن امتدّ هذا التأثير إلى مسرحيات أخرى مثل "بيت النمل"، "الطعام لكل فم"، "الدنيا رواية هزلية"...وغيرها، مع اختلاف في الموضوعات المطروقة وطرق معالجتها، وحجم وكثافة اللاواقعية في كل مسرحية. كل هذه التجارب قصد منها الحكيم فتحأبواب وآفاق جديدة أمام والأساليبالأديب العربي للانفتاح على الغير والنهوض بالمسرح العربي.

ويمكن اختصار جهود الحكيم ومحاولاته في تأصيل المسرح العربي في هذه النقاط:

1- تجلت محاولات التجريب والتجديد عند الحكيم في كثير من أعماله المسرحية نذكر منها تجربته في المسرح الذهني واللامعقول الذي ولج إلى البيئة العربية بفضل جهوده، وكان إضافة جديدة للمسرح العربي حيث وظفه الحكيم بقالب جديد وصب فيه روح شرقية، كما اجتهد في تجديد شكل المسرح العربي من خلال إبداع قالب جديد يتسع للعديد من الكتابات المسرحية ضمن التراث العربي والعالمي.

2- يكمن القالب الجديد بالنسبة للحكيم على مخالفة شكل المسرح اليوناني وجوهره القائم على نظرية الإيهام، ويرى أن هذا القالب يصلح أن تصب فيه كل المسرحيات العالمية والمحلية، لكن الحكيم اكتفى بتقديم نماذج من المسرح الغربي.

3- إن الهدف الأساسي من إبداعهذا القالب الجديد هو وضع شكل مسرحي جديد يميز المسرح العربي عن المسرح الغربي، فهو يرفض أن تقوم عملية تأصيل المسرح على مجرد الرغبة في التميز، أو التقليد أو النسخ من الآخر، بل ينبغي أن يتم التأصيل بناء على دوافع فنية.

4- تعتبر محاولات الحكيم وجهوده خاصة في المسرح الذهني قفزة عملاقة في مضمار المسرح العربي الذي يبقى مدينا للحكيم بجهوده وخاصة طرقه للتراث العربي والإسلامي قصد معالجة قضايا إنسانية معاصرة، ودراسته كذلك للأدب اليوناني من

أجل تقريبه ومزجه مع الأدب العربي بما يتلاءم مع بيئتنا العربية وتقديمه للجمهور العربي للاستفادة منبناءه الدرامي وللتوصلإلى إبداع دراما عربية.

هي إذن حجة الحكيم في طرق اتجاهات جديدة والانفتاح على المسرح العالمي والاغتراف منه قصد النهوض بالمسرح العربي ومواكبة كل ماهو جديد في الساحة الفنية وفتح آفاق جديدة للمسرحية العربية. كانت هذه نظرة مبسطة لجهود توفيق الحكيم التنظرية والإبداعية ضمن الاتجاهات الأربعة التي ذكرناها وأبعاد مختلفة اختصرنا فيها مساحة إبداعات الحكيم سواء في التأليف أو التجريب.

2/اللغة الثالثة عند توفيق الحكيم:

أثار موضوع اللغة صدارة ما كتب توفيق الحكيم حيث اختلفت الآراء حول لغة الحوار في المسرحية، فهناك من يرى كتابتها بالعامية الواقعية كي تكون أقرب للمتلقي المصري وآخرون نادوا باستعمال اللغة العربية الفصحى في الكتابات، ورأي ثالث ظهر به توفيق الحكيم وهو وجوب استخدام (اللغة الثالثة).

واللغة الثالثة أو الوسطى كما سماها توفيق الحكيم هي الكتابة التي تجمع بين خصائص اللغة الفصحى والعامية بل يمكن قراءتها قراءتين مختلفتين مرة بالفصحى ومرة بالعامية.وقد طبق هذه اللغة في مسرحيته "الصفقة" فنجده يقول" فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص، فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه: هو أن هذه اللغة ليست مفهومة، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية . كان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها تلك هي لغة هذه المسرحية، قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه

إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب النطق الريفي فيقلب "القاف"إلى "الجيم" أو إلى همزة تبعا للهجة إقليمية فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة ."[1]

إن محاولة التقريب بين الفصحى والعامية مسألة أثارت العديد من النقاد بين مؤيد ومعارض، فالدكتور محمد مندور يرى أن محاولة تقريب الفصحى والعامية شيء إيجابي حيث امتدح تجربة الحكيم في مسرحيته التي رأى فيها المخرج والخلاص "والمحاولة بعد ذلك تعتبر محاولة حية لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب بل بفضل الاتجاه النفسي الذي نحسه فيها.فهو اتجاه الشعب في تفكيره ومعتقداته وبذلك استطاع أن ينقذ ما يجب أن تملكه لغة فن شعبي كالمسرح من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية."[2] بينما انتقد الدكتور غنيمي هلال التقريب بين الفصحى والعامية موضحا أن صعوبة نقل عبارة عامية إلى الفصحى ويرى" أن الكتابة بالعامية تنتج الأدب الشعبي أو الفلكلور .وأن المحاولة التوفيقية لمحو آثار العربية الفصحى المتميزة من شأنها أن تضعف خصائصها دون أن تثري العامية ."[3] والحكيم يذهب إلى أن استخدام اللغة الثالثة، سيؤدي إلى شيئين أولهما السير نحو اللغة المسرحية الموحدة كما هو الحال في الأدب الأوروبي، وثانيا التقريب بين مستويات الجمهور بتقريب الهوة بين الجمهور المثقف وعامة الناس.

إن مشكلة موضوع الفصحى والعامية في العمل المسرحي مشكلة أزلية لطالما كانت تُثار منذ القدم فيتساءل الكاتب عن نوعية الكتابة الموجهة لجمهوره أهي بالعامية أو بالفصحى؟ وبرأي الشخصي لا توجد لغة تسمى باللغة الثالثة أو الوسطى يستطيع أن يجمع فيها الكاتب بين العامية والفصحى فالعمل الفني يفقد قيمته ومكانته عند الكتابة بالعامية،

[1] د . محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص127.

[2] المرجع السابق، ص144.

[3] د. غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت – لبنان، د.ط1975، ص86.

فبالتالي يختار إما الكتابة بالعامية أو الفصحى لا الجمع بينهما، ثم أن النص المسرحي عندما يُكتب بالعامية أيضا لايمكن أن يفهمه الجميع فلكل منا لهجته الخاصة التي يتحدث بها وسط بيئته ويظل مبهم وغير مفهوما بينما عندما يكتب باللغة العربية يستطيع الكل فهمه، فالكثير من الأعمال كُتبت باللغة الفصحى ولاقت نجاحا أكثر من تلك المكتوبة بالعامية، حيث أن اللغة تساهم في عملية نجاح العمل وقبوله وأن العامية تعيق نجاح العمل خاصة في النص المسرحي، أما بالنسبة للعرض يمكن عرض العمل المسرحي بالعامية بحسب كل بلد ولهجته فيكون ربما أقرب للمتفرج وأكثر تأثيرا من العرض باللغة العربية، وبالتالي يمكن أن نقول إن محاولات توفيق الحكيم في تقريب العامية من الفصحى أضن أنها لايمكن أن تلقى ترحيب كبير بل على الأرجح قد تفشل.

وكخاتمة نقول إن توفيق الحكيم أراد أن يخطو بالمسرح العربي خطوات نحو الأفضل من أجل النهوض به وتطوره وتأصيله من خلال انتفاعه من الآداب الغربية وعصر النهضة والاغتراف من منابعها، وأن دعوة الحكيم لإيجاد الكتابة المسرحية المناسبة كانت مدفوعة بحرصه على التقريب بين عامة الجماهير والمسرح، وكذلك التركيز على مكانة المسرح في الأدب العربي .

3/ قضية توفيق الحكيم والمرأة:

لُقب توفيق الحكيم "بعدو المرأة" كانهذا اللقب نتيجة لأرائه حولها فقد صورها على أنها عدو الفن أو تلهية للفنان فهي تعرقله من الوصول إلى أهدافه وتقف دوما في طريقه بدلا من أن تساعده وهناك من يربط أن تجارب الحكيم الأولى مع المرأة وفشله في علاقاته معها لم تكن موفقة لذلك نجده يُكّن لها هذا الحقد العداء ويحاول إقناع نفسه بالقدرة على الاستغناء عنها بل وكأنه يرى فيها معوقا خطيرا عن الإنتاج الفني الرفيع الذي يطمح فيه.

ولعلنا نجد خير تعبير صريح عن نظرته هذه ما جاء في فصل قصير من فصول كتابه "عهد الشيطان"(أي شيطان الفن) وقد كتب هذا الفصل الخاص بالمرأة وموقفه منها تحت عنوان: "**كن عدو المرأة**" وفيه يقول: " قُمت في يوم من أيام الربيع . هَبَّ فيه على وجهي نسيم لطيف. ووقعت فيه عيني على أغصان تتمايل وأزهار مفتحة تتضاحك:

أيها الشيطان ...يا شيطان الفن ...يا سجاني وجلادي...أطلقني من أغلالك قليلا ...إني أريد الحب...إني أريد المرأة...فابتسم شيطاني ولم يزد على أن قال ساخرا: المرأة مخلوق تافه.

"بلى ...إنها ليست جديرة بك أيها الفنان الخلاق...

"إنها مخلوق تافه ...صنعت من ضلع تافه من أضلاع آدم...

وخرت من الجنة وأخرجت آدم بسبب تافه فهي في الحقيقة ما وجدت إلا لتحشو ثغرات الحياة وتسد فراغ الأيام[1]... "

واضح من خلال هذا الحوار الذي دار بين الفنان وشيطانه إلى أي مدى يصور الحكيم مشكلة المرأة بالنسبة له فهي تجلب له المشاكل وتعيق فنه، وقد كان موضوع المرأة محورا للعديد من مسرحياته وهذا ما صوره في مسرحيته "بجماليون" حيث صور لنا حيرة الفنان وتردده بين فنه والحياة إذ رأى أنه لا يمكن للإنسان والفنان أن يتعايشا في نفس واحدة ولكن بعد زواجه المتأخر وإنجابه لولد وبنت خفف منذلك العداء وغير نظرته اتجاه المرأة.

[1] د . محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص21.

4/تجليات الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم"دراسة نماذج مختارة":

لقد اخترت ثلاث نماذج من مسرحيات توفيق الحكيم والتي تبرز فيها الأسطورة بشكل مكثف، وحاولت تحليلها وإبراز العنصر الأسطوري الذي تجلى في العمل الأدبي، وسأبرز أيضا بعض التشابه الموجود بين الأساطير الأصل التي وظفها ت الحكيمواستقى منها أعماله وأفكارهوبين أعمال الحكيم المسرحية وإضافاته في هذا الجانب مع ذكر بعض الفروق ومواطن التجديد.

1.4-التراث الديني:

صراع الزمن في مسرحية أهل الكهف:

يعتبر التراثمصدر من المصادر الأساسيةالتي يستقي منهاالمؤلف أفكاره التي يجسدها في أعماله الأدبية، فهو سجل تاريخي لأي أمة وهذا السجل متعدد المصادر بينما ماهو ديني، وشعبي، وأسطوري وغيرهم، وما يعنينا هناهو التراث الديني الذي هو بمثابة الثقافة الدينية التي ورثناها من القرآن الكريم والسنة النبوية، ومن هنا علينا الإشارة إلى ما قام به توفيق الحكيم حين إستقى مسرحيته "أهل الكهف" من القرآن الكريم وسنرى كيف تطرق لها وكيف عالجها وفق منظوره.

وردت قصة أهل الكهف في القرآن الكريم وهي طبعا قصة معروفة استقاها توفيق الحكيم من القرآن لقوله تعالى: {**أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجباً إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشداً فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً . }**[1]

[1]سورة الكهف: الآية 8 إلى 11.

وقوله تعالى: { **وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائلٌ منهم كم لبثتهم قالوا لبثنا يوماً أو بعض يومٍ قالوا ربكم أعلم بما لبثتم فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينةفلينظر أيها أزكى طعاماً فليأتكم برزق منه وليتلطف ولا يُشعرن بكم أحداً إنهم إن يظهروا عليكم يرجموكم أو يعيدوكم في ملتهم ولن تُفلحوا إذاً أبداً وكذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أن وعد الله حقٌ وأن الساعة لا ريب فيها إذ يتنازعون بينهم أمرهم فقالوا ابنوا عليهم بنيانا ربهم أعلم بهم قالالذين غلبوا على أمرهملنتخدن عليهم مسجداً سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليلٌ .**}[1]

وقد قام الحكيم بتحوير المسرحية وفق تفكيره الخاص هذا العمل الأدبي كان أولى مسرحياته في مجال المسرح الذهني وقد نشرها سنة1933م، وهي مسرحية تتألف من أربعة فصول، حيث تطرق فيها إلى قضية الصراع بين الانسان والزمان، " أما الافتراض الذيوضعه هو كيف تستطيع هذه الشخصيات أن تتعامل مع الزمن الجديد، باعتبار الزمن سلسلة من العلاقات الاجتماعية، عند ذلك يبدأ تحول الشخصيات الأسطورية من تجريدها الذهني لتصبح شخصيات إنسانية تمارس الحياة وتواجه مشاكلها.[2]"

كما اعتمد الحكيم في سرده للأحداث القصة على التفاسير والشروح التي جاءت لشرح الآيات وأهم تفسير هو تفسير الطبري، وتفسير الزمخشري ثم تفسير البيضاوي والتفاسير المسيحية التي دارت حول أولئك الفتية.

ويُفصِل الدكتور أحمد عتمان في كتابه "المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم" في الصفحة 198حقيقة الخلفية التاريخية للفترة التي ترجح وقوع الحادثة مع الإشارة إلى علاقة المسيحية بالإمبراطورية الرومانية والحضارة الكلاسيكية.

---

[1] سورة الكهف الآية 18إلى 21.

[2] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر،ص101.

2.4- ملخص المسرحية:

تعود بنا الحكاية إلى بداية انتشار المسيحية في مدينة طرطوس حيث أن هؤلاء الفتية خافوا من بطش إمبراطور الرومان الوثني (دقيانوس) ففروا إلى كهف يُسمى (الرقيم) كما ورد في القرآن الكريم ليضع الله فيهم معجزته حيثناموا فيه ثلاثمائة سنة أو أكثر(لم يحدد القرآن الكريم الفترة التي قضوها)، ثم بُعثوا من جديد في عهد الملك المسيحي(تيدوسيوس الثاني) ويقال أن بعثهم كان استجابة لصلوات هذا الملك.من خلال كل هذا تتجذر الحكاية من الماضي نحو الحاضر(من الماضي حول ما عاشوه قبل اللجوء للكهف وما كانوا عليه إلى الحاضر لحظة دخولهم الكهف وما يعيشونه بعد نومهم طوال هذه الفترة وما أصبحوا فيه).

"وهي تمثل مزيجا عجيبا من الإيمان الذي ترسب في نفس المؤلف عن طريق القصة كما جاءت في القرآن الكريم، والتمثل الواعي للتاريخ المصري منذ العصر القديم . فهذان الرافدان هما اللذان امتزجا في نفس الحكيم ليصنعا ذلك الالتقاء في الفكر والهدف بين القصة والتاريخ، فعقلية الكاتب الغيبية جعلته ينفعل بالمعجزة في الأسطورة، وأساسها أن يسلم أهل الكهف من فعل الزمن أثناء نومهم الذي امتد حوالي نيفاً وثلاثمائة عام، ومن هنا قامت فكرة المسرحية في ذهنه."[1]

وهذه نفس الفكرة التي سيطرت على المصريين القدامى وقد عبر المؤلف عن هذه الفكرة في كتابه"تحت شمس الفكر" حيث يقول "من هذا النيل خرجت أساطير البعث، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأة فكرة الخلود وقتال(العدم) تشبثا بهذه الأرض المحبوبة التي لم تخلق الآلهة جنة سواها."[2] ومن هذا المزيج ارتبط الحكيم بهذه المسرحية

[1] د. إسماعيل أدهم: توفيق الحكيم، دار سعد، مصر سنة 1945، ص158.

[2] د . عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر – دراسة مقارنة، دار الفكر العربي 1980، ص225.

ليسقطها على واقع بلاده، فقد كانت مصر آنذاك كغيرها من البلدان العربية الإسلامية تقف في مفترق ذلك الصراع وتتنازعها الأبدية والزمان، حيث كانت تواجه امتحاناً قاسياً لفكرة الخلود التي اصطدمت بالواقع وبالضرورة الزمنية، "فالحكيم يعيش في صميم المشكلة التي يكابدها الشرق الحديث: فالمسرح لديه يدور حول مصير الفكر الذي يريد أن يكون إنسانيا فتجذبه على الدوام إرادة الانطلاق على أجنحة الأحلام، وتغريه فتنة التحرر من كل قيد، ويسحره سراب الحياة في ظل عالم من الثبات والدوام والاستمرار .هو فكر ميتافيزيقي في جوهره يلذ له أن يصف كل ما يعبر بنا من أحداث بأنه عدم وباطل...غير أن النهضة في رأيينا تسير عكس الاتجاه. هذه العناصر المختلفة من أسطورة وتاريخ وواقع هي التي امتزجت في نفس المؤلف لكي تشكل فكرة المسرحية."[1]

رغم ارتباط الحكيم بالإطار العام للقصة إلا أنه استطاع أن يُكسب القصة حيوية أكثر وطابع جديد يخدم أفكاره، وفي اختياره لبناء مسرحيته نجده أكسبها دلالة رمزية فكرية تتماشى والجو العام للقصة، فالقصة لم تبدأ كبداية عادية بل بدأت من الماضي تحكي أطرافا منه لكي ترجع بنا إلى بالحاضر، وعندئذ تبدأ أحداثها من خلال الحوارالذي يدوربين الشخصيات، فهم في بداية الأمر يستعيدون ذكرياتهم التي عاشوها قبل الولوج إلى الكهف ومن خلال تلك الذكريات نعرف أحداث القصة، وتتضح لنا الخطوط العامة لها.

فالحوار الذي دار بين الفتية يُبين لنا علاقة "**مشلينا** ""**بمرنوش**" "حيث كانا وزيرين في بلاط الملك دقيانوس، "وكيف كانت هذه العلاقة بين الصديقين بحيث نجد مرنوش يتقدم لينقذ حياة ميشلينا يوم صادفه دقيانوس في البهو وهو يقرأ في كتاب يحمل تعاليم المسيحية، ولكن هذا الإنقاذ كان مؤقتا لأن خطابا أرسله **مشلينا** إلى الأميرة "**بريسكا** "ابنة دقيانوس التي اعتنقت المسيحية سِرا من أجل حبها لمشلينا، وقع في يد الإمبراطور كان

[1] المرجع السابق، ص226.

كافيا لكشف أمر مشلينا ومرنوش معا وكان ظهور الخطاب هو السبب الذي من أجله فر الصديقان، ليلتقيا في طريقهما بالراعي الذي كان من المسحيين الذين يخفون مسيحيتهم فدلها على الكهف الذي اختبئوا فيه جميعا ومعهم كلب الراعي.[1]

وبعد الفرار نام الجميع فترة طويلة في الكهف، ثم استيقظوا الواحد بعد الآخر ليسترجعوا ذكرياتهم وما حدث معهم فهم في الوقت الذي يستعيدون فيه تلك الذكريات يتساءلون عن الفترة التي ناموها ويستغربون لما وصلت إليه حالتهم من طول الشعر والأظافر واللُحى يستشعر بعضهم الجوع فيخرج يمليخا الراعي من الكهف بحثا عن الطعام.

وهنا النقطة الأساسية لبداية تداخل الأحداث وتطورها فمنذ خروج "**يمليخا**" من الكهف يُكشف سر أهل الكهف إلى المدينة، حيث يلتقي "يمليخا" أحد رجال المدينة ويقدم له النقود بعد أن عرض عليه الرجل أن يشتري من صيده ليتفاجأ الرجل بتلك النقود التي تعود إلى عهد الملك "دقيانوس" ويفزع منه ويفر هاربا، هذه الحادثة كانت سببا في كشف أمرهم وعاملا من عوامل خروجهم إلى الحياة واتصالهم بالناس.

أما الفصل الثاني: نشهد تواجد شخصية جديدة وهي شخصية "**بريسكا** "الثانية، وهي تقابل مؤدبها "**غالياس** "والملك في بهو البلاط وهم يتحاورن حول المعجزة الدينية التي حلت بالمدينة، ويذكر غالياس أن هؤلاء القديسون الذين أخبرت بهم الرهبان وتنبأت بهم الكتب من قبل وقد تمت المعجزة، ثم يستقبل الملك المؤمن في القصر الرجال الثلاثة وعند مجيئهميعتريهم نوع من الذهول لما حولهم، ويسودهم جو من الغموض فهم يستغربون لما يروه ونجدهم يتحدثون عن (أسطورة نومهم ومكوثهم كل هذه الفترة الطويلة)، "وعندما يرى مشلينا بريسكا يندهش لوجودها وهو يضن أنها بريسكا التي أحبها وأحبته وتعاهدوا على الزواج وهي تتعجب من نظراته، بعدها يكتشف يمليخا غربته عن المكان فهو في بلد

[1] المرجع السابق، ص228.

غير بلده، ويستأذن يمليخا الملك للذهاب إلى قطيعه الذي تركه، ويستأذن مرنوش هو الآخر الملك ليطمئن على زوجته وولده، ثم يظهر لنا مشلينا وقد حلق لحيته وقص شعره وارتدى ثياب عصرية وقد علم الخدم أن عمره حوالي ثلاثمائة عام أو أكثر لكنه لا يكترث بذلك مدام الهدف الذي خرج من أجله موجود وهو بريسكا ."[1]

في الفصل الثالث: نجد مشلينا يطلب من غالياس أن يقابل الأميرة بريسكا، وأن يمتنع غالياس من مخاطبته بعبارة (أيها القديس) ويستنكر أن تمتنع بريسكا من مقابلته، لقدمثلت شخصية بريسكا عصرين (الجدة والحفيدة)، فالحكيم يرسم لنا خطوطهذه الشخصية قبل أن تتطور بها الحوادث، "فنعرف أنها تشبه جدتها في ملامحها الخارجية والتي كانت ترتبط بعهد مقدس حتى ماتت في سن الخمسين، وهنا تتعقد الصورة ويزداد الصراع، ونجد الحكيم يربط بين الاثنين ربطا بنائيا حين جعل بريسكا الثانية ترث الأولى في الصليب الذهبي الذي كان هدية من ميشلينا فقد كانت تربطهما قصة حب."[2]

بنسبة للفصل الرابع: نجد أن الحكيم يعود بنا مجددا إلى الكهف وتعود بنا الأحداث وكأننا في بداية القصة، فهي كما ذكرنا تبدأ بالماضي لتصل إلى الحاضر وهذا هو البناء العام في هذه المسرحية وهو يتفق مع سياقها الفكري، حيث نجد مشلينا ومرنوش يتحدثان وكأنهما في الفصل الأول أو في حلم ولا يتذكران شيئا بل يضنان أنهم ما خرجوا وأن خروجهم لم يكن سوى حلم فهم لا زالوا إثر الصدمة والدهشة في نفس الوقت ولم يستوعبوا ما حدث فكل الذي جرى بالنسبة لهم مجرد حلم رأوه .

ويتساءل الفتية في حيرة عما حدث من حولهم كيف أن مرنوش ابن الأربعين وابنه ابن الستين ؟وكيف تكون بريسكا غير بريسكا؟وطرطوس غير طرطوس؟ ويضل الفتية

[1] د. خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ – تنظير – تحليل)، من منشورات إتحاد العرب الكتاب 1997، ص92-93.

[2] د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص229

هكذا حتى يموت يمليخا ويموت بعده مرنوش، " ثم تصل بريسكا وغالياس بعد شهر من عودة الرجال الثلاثة إلى الكهف وتدخل لتجد مشلينا على الرمق الأخير، فتعترف له بحبها له وأنها قد عادت إليه ولا يهمها أن كانت بريسكا القديمة أو الجديدة، و يعترف لها بأن الزمن قهر بحبه وأن السعادة قادمة إليه ولكن قواه تخونه، فيموت سعيدا بين ذراعيها، ويصل الملك والشعب لإقامة معبد على المكان ويخرج غالياس لكن بريسكا ترفض الخروج وتبقى إلى جانب مشلينا وتدفن نفسها حية مع مشلينا بعد أن أغلق البناءون باب الكهف."[1]

يصف الحكيم حالة الفتية حيث أصابهم الضعف والهزال وهم في حالة شبه جنونية اختلطت عليهم الحقيقة بالحلم، وقد استغل هذا الوضع لإثارة الجو الدرامي، كما رأينا نهاية بريسكا الثانية كيف أنها التحقت بمشلينا لتعبر له عن حبها ووجدته يلفظ أنفاسه الأخيرة، إلا أنها بقيت في الكهف واختارت الموت معه، وتنتهي القصة تماما كما انتهت في القرآن الكريم حيث خرج الناس جميعا بما فيهم الملك وإغلاق الكهف وإقامة بناء عليهم(مسجدا).

ويمكننا بعد هذا صياغة الاتجاه الفكري العام للمسرحية:

نحن في مسرحية بإزاء قوم يبعثون بأرواحهم وأجسادهم بعد نوم دام حوالي ثلاثمائة عام ليخرجوا لمواجهة الحياة من جديد، وبعد محاولات مختلفة باءت بالفشليرتدّ الجميع ويقررون الرجوع إلى الكهف والبقاء فيه لمواصلة حياتهم بعيدا عن الحياة الجديدة "إذ يمكننا في الحقيقية أن نطلق على المسرحية اسم مأساة الضياع في الزمان وهو ضياع ناجم عن ارتباك زمني يقلب كل القيم رأسا على عقب ويسبب خلخلة في كل القواعد

[1] د. خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ – تنظير – تحليل)، ص92.

والأصول الثابتة ويهزم نظام الكون ويعذب الانسان الذي يتخبط في الفوضى المأساوية انه ارتباك لا يقل فضاعة عما يقع في أي مجتمع إثر ارتكاب جريمة غير أخلاقية. " [1]

إذن هذه المفارقات ناتجة عن إحساس أهل الكهف بأن الدنيا قد تغيرت تماما عما عرفوها سابقا فلا الحياة كما كانت ولا البشر فكل شيء تغير، وأنه كان قد مضى عليهم نائمين أكثر من ثلاثمائة عام، وفي هذه الحالة صعب جدا أن يتلاءم شخص مع حياة غير التي اعتادها هذا وجه آخر يزيد في شدة الصراع بين الذات والنفس، فأول شخصية تلقت الصدمة هي يمليخا عند خروجه من الكهف يبحث عن غنمه فهي كل ماكان يمتلكه في الحياة وبخروجه استطاع أن يلمس حقيقة المدة التي قضوها في الكهف.فهو لا يجد لغنمه أثر، بل وجد حياة جديدة غريبة لم يعرفها من قبل، حتى كلبه قطمير فقد فرصة الاندماج مع أمثاله من الكلاب، لذلك يحس بالغربة فيستسلم ويقرر الرجوع إلى الكهف ليستأنف حياته القديمة .

أما بالنسبة لمرنوش يخرج للبحث عن زوجته وولده فيصاب بخيبة أمل كبيرة إذ وجد أن زوجته وولده قد ماتوا، ويعود هو الآخر ليستلم أمام سلطان الزمن ويفقد تواصله بالحياة لأن ما يربطه بها قد خسره ويجد نفسه غريب أمام هذه الحياة، ثم يرجع إلى الكهف ليلحق يمليخا، ونجد مشلينا ينظر إلى صديقيه على أنهما أُصيبا بشيء من الجنون ذلك أنه لم يكتشف حقيقة الهوة الزمنية التي تباعد بينه وبين تلك الحياة، فما يزال عنده دافع قوي في نفسه على مواصلة الحياة، وقد جاء وقت عرف فيه ميشلينا حقيقة الأعوام الثلاثمائة لكنه لم يكترث لهذه الحقيقة، لأنه كان يرى أن السبب الذي يربطه بالحياة مزال موجود(بريسكا) ويرى أنه يستطيع إعادة حياته من جديد وتلاءم معها "ويبقى إلى آخر لحظة في صراع مع هذه الحقيقة ويأبى الرضوخ إلى حقيقة الزمن، فهو يرى أن بريسكا التي أمامه هي التي سبب تعلقه بالحياة، فقد كان على استعداد بأن يجعل مع بريسكا

[1] د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، ص235 .

الجديدة هذه الحياة الجديدة، ولم يعد مشلينا إلى الكهف إلا بعد أن فقد كل أمله في هذه الحياة، وضاعت عبثا كل محاولة منه لمواصلة حياة وجدانية جديدة مع بريسكا عندئذ فقط عاد إلى الكهف."[1]

من خلال ما ذكرناه نكتشف العديد من المفاهيم الفكرية في المسرحية وهي أننا لا نعيش خارج وجود ذواتنا لأن هناك دوما ما يربطنا بالحياة وأن حياتنا تتحدد في موقفنا من الناس وصلتنا بهم فنحن نعيش لأننا بيننا وبين الناس علاقات، هذه العلاقات هي التي تبعث فينا إرادة لمواصلة الحياة، ويصور لنا هذه الفكرة بالذات مرنوش في حديثه عن زوجته وولده فكل ما يربطه بالحياة فقده لذلك استسلم وفضل الموت، تماما كما هو الحال بالنسبة ليمليخا عندما فقد قطيع غنمه يأس هو الآخر من مواصلة الحياة، "وقد كان إدراك الراعي لهذه الحقيقة هو وسيلة لمعرفة الله وإدراك قوته وأبديته وبهذا الإيمان استطاع يمليخا أن يستغني عن علاقاته بالحياة، فقد اقتنع بحياة أخرى هي حياة الروح، وتقرير أن الحياة الوجدانية هي الحياة الحقيقة الجوهرية وأن البقاء والخلود ففي الحياة الوجدانية ." [2]

و بعد قراءتنا لأحداث للمسرحية نكتشف أن مرنوش اعتنق المسيحية لا إيماناً بها وإنما حُبا لزوجته التي كانت مسيحية فحبه لها دفعه إلى الإيمان بالمسيحية والمسيح، كذلك كما هو الحال بالنسبة لبريسكا الأولى حيث اعتنقت المسيحية حبا لمشلينا مع أن والدها كان أكبر عدو للمسيحية "ومن ثم الرابط الذي ربط مرنوش وزوجته وميشلينا وبريسكا أقوى من مجرد الصداقة أو حتى الإيمان، وترتبط هذه الأفكار المحورية بفكرة التصوف، فنحن عندما نفقد العلاقات التي تربطنا بالحياة أو لا تتاح لنا فرصة المشاركة في الحياة على أساس هذه العلاقات عندئذ يكون أمامنا مهرب لا رجوع عنه، وعندئذ يتهرب الإنسان ويعيش حياة صوفية إلى حد كبير، وهذا ما حدثلبريسكا الأولى فقد صارت قديسة

[1] المرجع السابق ،ص237.

[2] المرجع السابق، ص233.

لأنها لم تستطع أن تحقق علاقتها بالحياة.وكان ارتباطها بالحياة ارتباط بمشلينا، ولم يكن إيمانا بالمسيحية."[1]

والمعنى من كل هذا أننا لا ننفر من الحياة إلا عندما نفشل في معايشتها أو نفقد ما يربطنا بها، بحيث لا نستطيع أن نتأقلم مع الواقع الذي هو غريب عنا، وسواء في ذلك أن يكون فرارنا منها إلى حياة مثالية أو روحية صوفية .

أما بالنسبة لفكرة البعث فنحن نجد مرنوش ينكر أن يكون هناك بعث، "غير أن مشلينا لا يأخذ بوجهة نظره، ويُعد ذلككفرا منه وعودة إلى الوثنية، أما ماهو فطبيعي أن يميل إلى الإيمان بالبعث، وبعودة الروح مرة أخرى إلى الحياة فالموت ليس قضاء مطلقا على الروح وعلى حين يفنى الجسد مع مضي الزمن تظل الروح حية باقية في عالمها الخاص وحين تعود الروح إلى الحياة وتدب في الجسد، لا يكفي هذا السبب لاستمرار الحياة بل لابد من حساب عامل الزمن حين تستطيع الروح أن تعيش في جسم إنسان بين الناس."[2]

يرى الحكيم " أن حياة الانسان الباطنة هي الحقيقة فالذات الإنسانية وهي الأصل، ولها التقدم على العالم الموضوعي بل إن الذات هي التي تعطي الموضوع معنى."[3] وهذا ما ذهب إليه **القديسأوغسطين**" الذي جعل الفكر هو الذي يصنع الوجود وبوساطة وجود الذات نُثبت وجود الموضوع[4]".وأهم قرار كان يجب أن يتخذه الفتية هو مواجهة حقيقة

---

[1] نفسه، ص234.

[2] المرجع السابق، ص235.

[3] نفسه ،ص240.

[4] نفسه ، ص240.

(–) سانت أوغسطين: أول مفكر يقدم نظرية فلسفية بارعة تقوم في أساسها على التجربة الحالية للزمن، مرتبطة بالأحوالالنفسية للتذكر والتوقع، فقدذهبإلى أن ما يحدث الآن، بمعنى أنه دائما يكون تجربة أو فكرة أو شيئا موجود فالماضي منفصل عن الحاضر وكذلك المستقبل .الحاضر هو اللحظة الزمنية المشبعة لأنه هو التجربة

الزمن لهم والتأقلم معه، فالذات هي التي تجيب عن هذا الزمن وتتأقلم معه بشكل جديد. ولا يمكنها أن تستلم له بوصفه حقيقة مستقلة وما يجسد هذا هو قول مشلينا:

"...**إنا لسنا حلما...لا بل الزمن هو الحلم، أما نحن فحقيقة ...هو الظل الزائل ونحن الباقون... بل هو حلمنا ...نحن نحلم الزمن، هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له من دوننا.**[1]"

يذكر مشلينا أنه لا وجود للزمن فهو خيال ووهم نصنعه نحن، وأن الذات هي الحقيقة أما الزمن هو مجرد ظل زائل ولا وجود له، والحكيم يتفق في ذلك مع اتجاه مشليناوقد أورد ذلكعلى لسان مشلينا نفسه، فهو يرى أن الزمن " داخل نسيج الحياة الإنسانية، ومن ثم فإن معناه لا يتحدد إلا خلال سياق عالم التجربة، أوخلال سياق الحياة الإنسانية بوصفهاالمجموع الكلي لهذاالتجارب."[2] من هنا ندرك أن مشلينا لم يقم وزنا للفترة الزمنية ولم يوليها أي اهتمام، لأنه لا يعترف بحقيقة الزمن ولا يعترف بطريقة قياسنا له، لقد خرج من الكهف ليواصل تجربته في الحب من أجلذلك لم يهتم بحقيقة تلك الأعوام فهو يعتبرها مجرد أرقام لايمكن أن تُغير من هدفه أو من حبه لبريسكا حتى أنه يرفض الرضوخ لهذه الحقيقة مدام الشيء الذي يربطه بالحياة موجود فهو يستطيع مواصلة الحياةهذا ما يكشف عنه الصراع بين الذات المحبة والزمان.

أما الحكيم يرى أن "الزمن في التجربة الإنسانية لا يخضع لقياس ثابت .وهو قبل هذا ليس شيئا أو موضوع قائما خارج الذات، فهو ليس حقيقة خارجية، وإنما هو حقيقة نفسية مرنة، وأبرز صفات الزمن في التجربة الإنسانية تلك الصفة التي تبرز لنا في وضوح مذهب الحكيم في فهم الزمن وتطبيقه العملي لهذا الفهم في بناءه للمسرحية."[3]

---

[1] توفيق الحكيم: أهل الكهف، مكتبة الآداب، د . ت، ط1988، ص158.

[2] د.عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص238.

[3] نفسه ، ص204.

وهي نفس نظرة القديس أوغسطين.فالزمن في التجربة الإنسانية هو ديمومة واستمرار البداية فيه لا تنفصل عن النهاية، وهذا الصفة التي تجسدت في المسرحية وقد رأينا كيف امتزج الحاضر والماضي والمستقبل معا، فلم تكن هناك فواصل تحدد الأبعاد الزمنية وإنما صارت التجربة الواحدة تجربة جزئية تشمل الحاضر والماضي والدليل على هذا عودة أهل الكهف إلى كهفهم حيث أنهم انتهوا من حيث ابتدءوا .

وتقول تسعديت آيت حمودي": لو نظرنا إلى الأمور في سياقها الفكري والفني الذي تشكلت فيه، فإن عنصر الزمن لن يعدو أن يكون قشرة خارجية، أو مظهر من مظاهر الصراع، ومحاولة النظر إليه من خلال ملابسات الواقع الخارجي.فما عنصر الزمن إلا واحدا من الخيوط العديدة المتشابكة فيما بينها لتكّون وجهة نظر توفيق الحكيم الشاملة حول الإنسان في صراعه مع النفس، ومع الطبيعة محاولا استجلاء بعض أسرارها الخفية .وهي قصة النفس الإنسانية في رحلتها لاستكشاف العالم، والرؤية المنبثقة عنها تبدو من العمق والشمول والتجريد بحيث يبدو أي تفسير لها على ضوء ملابسات الواقع الخارجية الخاصة بالمجتمع المصري ضربا من التعسف."[1]

لكن سرعان ما نواصل تتبع أحداث الحوار فنجد مشلينا أخيرا بدأ يستسلم هو الآخر لعامل الزمن ذلك أنه كان يحب بريسكا الأولى لا الثانية وكان يحب بريسكا الأولى في الثانية وشيئا فشيئا تتكشف الحقيقة، حقيقة أنه لم تقم بينه وبينها حب، والسبب في ذلك أنه أنكر حقيقة قيام الزمن وأنكر كل تغير صادفه فهو يقول:

"مشلينا: بريسكا ألست ابنة دقيانوس؟

"بريسكا: أأنت مجنون؟ أأكون ابنة ملك ماتمنذثلاثمائة عام؟

[1] تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان – بيروت، ط.1، 1986، ص109.

مشلينا: (رأسه بين يديه كأنما ينتظر طامة): من أنت إذن؟ يا إلهي كاد أُجن ...سأجن.

بريسكا: (تمد يديها إليه في قلق)ماذا بك؟

مشلينا: ابنة هذاالرجل ؟هذا الملك؟رباه كيف يمكنهذا...؟

بريسكا: من كنت تحسبني إذن ؟ آه....(تصيح فجأة، إذ تبرق في رأسها فكرة) آه ...نعم...نعم...يا إلهي ...فهمت ...فهمت.

مشينا: (رافعا رأسه)ماذا؟ماذا؟

بريسكا: فهمت أني لست بريسكا التي تقصدها، يا إلهي .أكل هذا الذي قلت لم يكن لي إذن ...بل للأخرى...

مشلينا: لست أفهم ...

بريسكا: أنسيت أن عمرك ثلاثمائة عام؟ أنسيت أنك لبثت ثلاثمائة عام؟

مشلينا: وماذا يهم؟

بريسكا: (في كآبة ومرارة، وكأنما تقول لنفسها): صدقت أنا أيضا نسيتذلكالساعة."[1]

وهنا يقع مشلينا تحت وطأة تأثير الزمن كما وقع لصديقيه هذا الصراع القوي مع الزمن أدى إلى صراع أكبر بين الواقع والحقيقة.وفي حوار آخر يقول:

"بريسكا: هيهات لروح أحدنا أن يتصل بروح الآخر

مشلينا: نعم...نعم...بيننا الهوة السحيقة ...هوة ثلاثمائة عام

[1] توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص149.

بريسكا: بل شيء آخر ...قتلته أنت الساعة ولن أنساه: إن الأخرى ذات الصوت الملائكي أعمق قلبا وأجمل وداعة وأصفى نفسا، إذناذهبإليها ياهذا، فإنهذاالزمان كما قلت أنت لم يعد فيه صفاء في النفوس ولا عمق في القلوب ولا وداعة سماوية ولا شيء واحد من تلك الأشياء التي تحبها.[1]"

عندئذ تتلاشى إمكانية استمراره في الحياة، لأنه ظن أنه كان يعيش تجربته القديمة بكل صفاتها الزمنية فهو حقا قد التقى ببريسكا الثانية لكن قلبه ظل مع الأولى وقد أبت بريسكا الثانية أن تكون صورة للأولى، كانت تلك الحقيقة التي رفضها من البداية ورفض الاستسلام لها وهاهو يتراجع الآن ويصيبه ما أصاب صديقيه، هذا الموقف نفسه نجد له مثيل في مسرحية "بجماليون" في صراعه مع ذاته بين جلاتيا التمثال وجالاتيا المرأة الحية، كذلك هو الحال بالنسبة لمشلينا في صراعه مع نفسه ومع بريسكا الأولى والثانية فنجده يقول في هذا الحوار:

"مشلينا: ... إن بيني وبينك خطوة ...بيني وبينك شبه ليلة... فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها، وإذا الليلة أجيال ...أجيال ...و أمد يدي إليك وأنا أراك حية جميلة أمامي فيحول بيننا كائن هائل جبار هو التاريخ .وقد أردنا العودة إلى الزمن ولكن التاريخ ينتقم ...الوداع.[2]"

وهكذا قرر مشلينا الانسحاب من الحياة بعد أن فشل في أن يعيشها، حيث كان لابد للزمن في وجود بريسكا أن يفرض وجوده، وطبيعي أن تتقلب الأمور بحكم أنه كان ينظر للزمن على أنه وهم وخيال وحلم، وإذ به يصير حقيقة، وإذ بالحقيقة تتكشف شيئا فشيئا مع أن بريسكا أحبت مشلينا وأدركتذلكبعد أن انتهت علاقتهما الدنيوية بانسحاب مشلينا إلى الكهف لذلك قررت أن تستأنف حياتها معه في الكهف، لكن وجدته يلفظ أنفاسه الأخيرة.

[1] المسرحية، ص131.

[2] المصدر السابق، ص137.

قد يتساءل البعض لماذا أعاد الحكيم مشلينا إلى كهفه رغم تجدد الصلة بما يربطه بالحياة وهي صلة الحب التي بينه وبين بريسكا؟، لكن لا ننسى أن الحب هنا كان من طرف واحد فقط (مشلينا)، وأن بريسكا الجدة ماتت منذ ما يزيد عن ثلاثمائة عام، أما بريسكا الجديدة فقد لحقت بمشلينا إلى الكهف لأن العراف قد تنبأ لها بذلك عن طريق القدر المرسوم لها مسبقا، وأن الحكيم قد فعل ذلك عمداً ليخدم حبكته، ولو فعل غير ما فعله لربما فشلت مسرحيته الذهنية لأن الفكرة التي تقوم عليها تتلاشى وتتناقض مع طبيعة الشخصيات ومع بنية المسرحية.

عالج الحكيم في هذه المسرحية قضية الزمن الذي يفرض نفسه على حياة الإنسان، فيظل الإنسان في صراع معه ضنا منهالتغلب عليه والانتصار، يحدث هذا عندما تفقد الذات التواصل مع الآخرين وعندما لا تجد الأسباب التي تربطها بالحياة، هذه القضية تشبه إلى حد ما يحدث في المآسي الإغريقية، (مشكلة القدر المحتوم والبحث عن الحقيقة)، فالإنسان هناك دوما في صراع مع قدره المكتوب عليه مسبقا كما جاء في مسرحية (أوديب ملكا) مثلا أما هنا فهو في صراع مع الزمن فهو عدوه اللذوذ وهو الذي يسخر من أحلامه ويحولها إلى أوهام، وقد برزت هذهالفكرة على لسان مرنوش في الفصل الأخير فيجري الحوار بينهما فقد ظل مشلينا بعد مواجهة الحقيقة حالما بالحب والحياة، ولكن مرنوش يدفعه إلى مواجهة حقيقة الزمن:

"مرنوش: أنت جننت يا مشلينا؟

مشلينا: لم أجن إني فتى، ولي قلب فتى، قلب حي كيف تريد مني أن أدفن نفسي حياً، ومن أحب على قيد الحياة، لا يفصلني عنها فاصل.

مرنوش: بل يفصلك عنها فاصل.

مشلينا: الزمن

مرنوش: (في صوت خطير هائل) نعم.

مشلينا: (في يأس) آه يا مرنوش الرحمة...أريد أن أعيش أرحمني يا مرنوش، أريد أن أعيش.

مرنوش: سوف تعيش...

ميشلينا: (في فرح) أصحيح يا مرنوش .أأستطيع أن أعيش؟

مرنوش: نعم بين جلدتي كتاب .

ميشلينا: (يائسا) آه

مرنوش: لا فائدة من نزال الزمن ...

مشلينا: ماذا تريد مني؟

مرنوش: (ضعيف الصوت) أصغِ إلي ...لا تحاول المستحيل

مشلينا: لست أحاول شيئا .

مرنوش: (متخاذل الصوت) افهم أنك رجل ميت. "[1]

من خلال الحوار نلاحظ أن مشلينا متردد ومتوتر في صراع داخلي مع نفسه والسؤال المطروح هنا: هل الزمن الذي هو مجرد أرقام لا غير يستطيع أن يلغي ذات الإنسان في الحياة؟هل يمكن أن يتغلب فعلا الزمن على الإنسان؟

الزمن في رأي الحكيم بمعنى القدر، والحب وحده هو الذي يستطيع مواجهته وقهره هذا ماكان يؤمن به مشلينا في البداية وقبل أن يكتشف بريسكا على حقيقتها فصلته بالحياة ضلت من خلال صلته ببريسكا، أما صديقيه رفضا مواصلة الحياة لأنهما لم يجدا ما

[1] المسرحية، ص149- 150.

خراجا من أجله، كما أن الزمن بالنسبة للحكيم "مجموعة من الروابط التي تربط الانسان بالحياة ولذالك كانت الحياة بلا حب جحيم بارد، ولذلكتتوافق قضية الزمن بقضايا فرعية تخدم هذا العمل المسرحي وأهمها الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة، لكن الزمن ليس سهلا فهو قادر في الأخير على تدمير الأحلام والحب والجمال."[1]

هكذا كانت خيبة أمل أهل الكهف كبيرة حين انتصرت الحقيقة على أحلامهم فلم يستطيعوا تحقيق أهدافهم التي خرجوا من أجلها فكانت نهايتهم متوقعة وبناءً على ما سبق فإن انسحاب هذه الشخصيات من الحياة، وعودتها إلى الكهف، يرجع إلى إحساسها العميق بالتناقض في الواقع ويرجع كلهذا إلى نتيجة لانعدام التجاوب الكافي بين ما هو في ذات الانسان

وما هو خارجها .

يقول توفيق الحكيم في كتابه "تحت شمس الفكر": فالعقل لا يدرك إلا ما يلائم وظيفة وما يخضع لمقاييسه والحقيقة العقلية ليست الحقيقة المطلقة، وليست الحقيقة كلها، ولكنها الحقيقة التي يستطيع العقل أن يراها من زاويته، فإذا كانت العقيدة مرجعها القلب، فإن العقل لن يرى منها إلا الشطر الذي يستطيع أن يراه.ويظل محجوبا عنه الشطر الواقع في دائرة القلب ومهملا."[2]

من أجل ذلكارتدّ الفتية إلى الكهف وانسحبوا من الحياة حين لم يتحقق لهم فيها وجود وفشلوا في معايشتها وبتاليتتلاشى الأسطورة شيئا فشيئا لكي تنتصر الحقيقة الواقعية وتنسحب معها الأحلام ومن هنا كان الحكيم واضحا حين جعل الزمن أو التاريخينتصر على الوهم.

[1] د. خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص94.

[2] توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب، القاهرة 1972، ص13.

ومن هنا" يكشف الحكيم النقاب عن أن قصده من وضع "أهل الكهف" هو إدخال عنصر التراجيديا في موضوع عربي إسلامي، التراجيديا بمعناها الإغريقي القديم كصراع بين الإنسان وقوى خفية هي فوق الإنسان. فلم يكن المقصود بهذه المسرحية مجرد أخذ قصة من القرآن الكريم ووضعها في قالب تمثيلي بل كان الهدف هو النظر إلى قصصنا الإسلامية بعين التراجيديا الإغريقية، هو إحداث هذا التزاوج بين الذوقين والعاطفتين."[1]

3.4- بنية النص المسرحي:

دلالة العنوان: لوعدنا إلى العنوان نجده متكوناً من (أهل+كهف) وهو عبارة عن خبر لمبتدأ محذوف تقديره هؤلاء فالأصل نقول (هؤلاء أهل الكهف)، أما دلاليا، أهل: تعني عشيرة أو أصحاب، الكهف: غار في أعالي الجبال، ويرى آخرون أن المعنى به هو لوح أو حجرة أو كتاب كتبت عليه قصة أهل الكهف، ويوحي العنوانبطبيعة الحالإلى أصحاب الكهف كما وردت في القرآن الكريم.

الحدث والصراع: يتمتع هذا العمل بوحدة الموضوع فقد دار الموضوع كله حول فكرة بعث أهل الكهف والصراع مع الزمن وانصدامهم بالواقع الجديد للحياة وفي الأخير العودة للكهف والموت فيه.

وواضح أن الصراع في هذهالمسرحية هو صراع ذهني كما في سواها من مسرحيات الحكيم الذهنية، فهو ليس بين الشخصيات، ولكنه داخل الذهن بين الأفكار" وكأنه هنا إزاء المآسي الاغرقية إذ تواجه الشخصيات أقدارها المرسومة لها سلفا، ويصبح المرء محركا من قوة خارجية فليس هو الذي يتحرك وإنما هو يحرك وليس هو الذي يتكلم وإنما يتكلم من خلاله، فكان الحوار في المسرحية هادئا عقليا منطقيا مرسوما بدقة متناهية مركزا مكثفا وكان الصراع باهتا ضعيفا يحتاج المرء في تلمسه إلى الصبر

[1] د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص52.

والرؤية المتناهية في الدقة والخبرة."[1] لذلك نجد مثل هذا النوع من المسرحيات لا تصلح للتمثيل ولا تتناسب مع العامة فهي موجهة لطبقة معينة كون أنها تعتمد على القراءة أكثر من التمثيل.

الشخصيات: من الملاحظ أن الحكيم اكتفى بثلاث شخصيات رئيسة للمسرحية وهي يمليخا، مشلينا، مرنوش، حيث أن القرآن الكريم والكتب السماوية لم تذكر عددهم فعددهم مجهول وثمة شخصيات ثانوية وهي بريسكا والمربي غالياس والملك، كما أوجد لكل شخصية سببا معقولا يربطها بالحياة.

شخصية مشلينا: الشخصية الرئيسية في هذهالمسرحية، هو مسيحي مؤمن كان وزيراً للملك الوثني "دقيانوس" سابقاً وكان يحب ابنة الملك (بريسكا الجدة)، حاول المؤلف أن يعيد ارتباطه بالحياة من خلال بريسكا الثانية، وقد قاوم من أجل الحب وكان يريد أن يعيش الحياة كما هي وكما تسير فلم يُعر للزمن اهتمام لكنه فشل.

شخصية مرنوش: كان وزيرا للملك الوثني هو الآخر لكن صديقه مشلينا هداه إلى المسيحية بعد أن زوجه بامرأة مسيحية مؤمنة، فأخفى دينه عن الملك إلى أن اكتشفهم الملك ففرا إلى الكهف.

شخصية يمليخا: راعٍ ولد مسيحيا وقلبه عامر بالإيمان بل هو أشد الشخصيات الثلاثة إيمانا وهو أول من عاد إلى الكهف لأن صلته بالحياة مادية.

شخصية بريسكا: فتاة مسيحية مؤمنة وابنة ملك مسيحي مؤمن، سُميت على اسم جدتها بريسكا الأولى وهي تتشابه مع جدتها، حاول المؤلف إعطاءها صورتين صورة الماضي وصورة الحاضر.

[1] د. خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص95.

"بريسكا: (تشير إلى جسدها)أنظر يا حبيب جدتي ألا تعرف كم عمره؟عشرون ربيعا فقط .

مشلينا: (يخفي وجهه براحتيه) يا للفظاعة، ماذا تقولين ؟

بريسكا: أرأيت؟ مادمنا في عالم القلب فلن نرى إلا نورا... ذلك هو النور الذي تحكي عنه.

مشلينا: نعم، نعم

بريسكا: كان ينبغي أن تذكر الجسد المادي لننزل إلى عالم العقل فنرى الفظاعة والهول والشقاء الآدمي الذي ينتظرنا .

مشلينا: نعم...نعم الوداع...يا... يا ليتني أذكره، الآن أرى مصيبتي وأحس عظُم ما نزل بي، لا مرنوش ولا يمليخا رزقا بمثل هذا."[1]

ولا تكمن علاقة مشلينا ببريسكا في المفارقة الجسدية فحسب بل مفارقة حتى في معطيات التقدم الزمني .و هذا ما بدا واضحا من خلال حديثها.

شخصية المربيغالياس: وهي شخصية ثانوية شأنها شأن شخصية الملك مع أن لهما دورا وظيفيا في بنية المسرحية .

الفضاء الزماني والمكاني:

لا يمكننا الحديث عن المسرحية دون الإشارة إلى المكان والزمانواللذان لا ينعزلان عن الفضاء المسرحيبل ويشكلان علاقات متعددة مع مكونات المسرحية وأحداثها وهما جزء مهم من أحداثها فلكل منهما دلالتهالواقعية والرمزيةفالمكان عنصر حقيقي يفرض وجوده في الفضاء المسرحي ويتمثل في الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات و في الأماكن

[1] المسرحية، ص132-133.

الجغرافية التي تتوزع في العمل، والزمنهو الآخر أحد المكونات الأساسية للشكلففاعليته تكمن في التكثيف الدلالي.

"و لو أمعنا النظر في موقف أهل الكهف من الحياة لوجدنا أن الزمن لم يكن وحده هو العامل الحاسم في تحديد هذه العلاقة لأن الزمان الذي انتصر عليهم لم يكن زمانا مجردا ولو كان كذلكلربما انتصر أهل الكهف وفرضوا لأنفسهم الحياة التي يرجونها، وإنما كان زمان متلبس في لمكان، فالتغيير الذي أصاب المكان من محايثة الزمان له هو الذي واجه أهل الكهف وهو الذي ردهم، وكل ما في الأمر أن التغيير كان منظورا إليه على أنه أثر للزمان أو أنه يفعل الزمان، ومن ثم كان الزمان هو الطرف البارز في المأساة."[1]

ونجد التقابل هنا بين فضاءين لزمنين مختلفين مرا على طرطوس، وهما طرطوس في أيام الحكم الوثني، وطرطوس أيام الحكم المسيحي، هناك كان التنكيل بالمؤمنين وهنا يكرم المؤمن وتصان الحريات.

يظهر الحدث واضحا في اختيار الحكيم للمكان والزمان الذي عاشته أحداث المسرحية فهو" قد اختار مدينة طرطوس مكاناً لأحداث مسرحيته ولعل ما دفعه لاختيارها هو أن مدينة طرطوس متواردة لدى العرب القدماء والمحدثين على السواء فهي ترتبط بتاريخهم القديم عندما كانت تمثل الحدود بين العرب والروم، ولما كان المؤلف يريد أن يكتب تراجيديا إسلامية مرتبطة بالعرب لذا أراد أن يحيطها بالجو المعروف لديهم دون أن يقحم على آذانهم اسما يبعد تأثيره عما أراده." [2]

[1] د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص250.

[2] د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، مندى سور الأزبكية، دار المعارف، ط 1984م، ص137.

والفضاء العام للمسرحية يبدأ مع استيقاظ الفتية من، فأهل الكهف بعدما ناموا حوالي ثلاثمائة عام ثم بعثوا من جديد بألبستهم وحالتهم القديمة وقد طالت لحاهم وشعورهم وأظافرهم وخرجوا إلى الحياة بهذا الشكل وكانت نقودهم قديمة، والقدم يبعث في نفوس البشرية الرهبة والتقديس، وأحلامهم في هذا الفضاء رحبة غنية فقد خرج كل واحد منهم يحمل حلما بعيداً وبسيط، لكنهم انهاروا واستسلموا بعدما فقدوا أحلامهم وأهدافهم فعادوا من حيث أتوا، وقد حركت هذه الأحلام الجو العام للمسرحية. ولأن أعماق الأحلام ليست واحدة، نجد أن الحكيم أعادهم تسلسليا تبعا لقوة الحلم الذي انطلق منه كل واحد، فقد انطلقوا من الكهف معا لكنهم عادوا فرادى بعد خيبتهم، فكان يمليخا مستسلما لقدره أكثر من مرنوش وكان مشلينا عنيدا في الرضوخ والاستسلام للحقيقة ظنا منه القدرة على العيش في الحياة لأن حلمه موجود، كما لا ننسى فضاء القداسة فقضية الإيمان هي أساس الصراع مما أدى إلى هروب الفتية خوفا من الملك الذي حارب المسيحية، ولا ننسى أيضا فضاء البعث .

هذا الفضاء يقابله فضاء آخر في المسرحية وهو التعلق بالحياة العادية، وهذا ما رأيناه من خلال الشخصيات المقدسة التي تريد أن تحيا، وهذا التقابل في الفضاء جعل النص ذا غنى ظاهر.

الحوار:

أما بالنسبة للحوار فهو ممتع وسهل ومتنوع بحسب الحالة النفسية لكل شخصية بما يصيبها من تغير فرح أو هلع أو خوف أو تردد... وغيرها، حيث يتفاعل وحالة الشخصية ونفسيتها وظروفها في كل لحظة، فعلى سبيل المثال نذكر حالة يمليخا حين أصيب بهلع عميق حين أدرك المدة التي لبثها في الكهف:

"يمليخا: (داخلا في حالة مضطربة) مرنوش.مشلينا- أين أنتما ؟(يقع على ركبتيه بجوار مرنوش).

مرنوش: (داهشا)ماذا دهاك؟

يمليخا: (وهو يشير إلى الملك وغالياس) ويلاه أكنت تخاطب هذه لمخلوقات؟

(الملك وغالياس يتبادلان النظر ويرتدان حتى يبلغا أقرب باب)

مرنوش: أجننت؟ (يشير إلى الملك وغالياس) هذاالملك وهذا الشيخ المعتوه (عندئذ يخرج الملك والمؤدب خلف الباب ويتركان القدسيين)

يمليخا: أين مشلينا؟أين مشلينا؟

مرنوش: ما بك يا يمليخا؟

يمليخا: أدع مشلينا على عجل ولنذهب ...ولنذهب .

مرنوش: إلى أين نذهب؟

يمليخا: إلى الكهف، ثلاثتنا، و قطمير معنا كما كنا.

مرنوش: لماذا ؟ماذا فعلت؟ ماذا حدث؟

يمليخا: هذاالعالم ليس عالمنا، هذاليس عالمنا

مرنوش: ماذاتعني؟

يمليخا: أتدري كم بثنا في الكهف؟

مرنوش: أسبوعا (يمليخا يضحك ضحكات عصبية هائلة) .شهرا على حسابك الخرافي؟

يمليخا: (على نحو مخيف) مرنوش إنا موتى إنا أشباح

مرنوش: ما هذا الكلام يا يمليخا؟

يمليخا: ثلاثمائة عام لبثناها في الكهف

-مرنوش: مسكين أيها الفتى.

-يمليخا: هذاالفتى عمره نيِّف وثلاثمائة عام. لقد مات دقيانوسُ منذ ثلاثمائة عام. وعالمُنا باد منذ ثلاثة قرون.

-مرنوش: عالمنا باد؟ وأين نحنُ إذن؟

-يمليخا: هذا الذي نرى دنيا أخرى ليست لنا بها صلة.

-مرنوش: أشربت شيئاً يايمليخا؟

يمليخا: لستُ بشارب ولابمجنون. إني أقول لك الحقيقة اخرج وطف بهذه المدينة وأنتَ تفهم.

-مرنوش: أفهم ماذا؟

-يمليخا: تفهم أننا لاينبغي لنا أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظةً واحدةً.

-مرنوش: ماالذي يخيفك من هؤلاء الناس يايمليخا؟ أليسوا بشراً؟ أليسوا من الروم؟.

-يمليخا: كلاّ، إنهم ناس لايمكن أن نفهم من هم! ولايمكن أن يفهموا من نحن..

-مرنوش: ومايضيرُك؟ تجنبهم وامكث بين أهلك.. (متذكراً) ولكنك ذكرت لنا أن ليس لك أهل يايمليخا.

-يمليخا: وإن كان لي أهل فهل تحسبني واجدهم بعد ثلاثمائة سنة؟

-مرنوش: (في رعدة) ماذا تقول أيها الشقي؟!

-يمليخا: (في صوت كالعويل) أجل. إنَّا أشقياء. نحن ثلاثتنا وقطمير معنا لا أمل لنا الآن في الحياة إلاّ في الكهف. فلنعد إلى الكهف. هلمَّ يامرنوش! ليس لبعضنا الآن سميعٌ ولامجيب إلاّ البعض هلمّوا بنا: رحمةً بي! إني أموتُ إن مكثتُ هنا.

-مرنوش: أنت جُننت أيها المسكين!

-يمليخا: لستُ بمجنون. إلى الكهف.. الكهفُ كلّ مانملك من مقرٍّ في هذا الوجود! الكهف هو الحلقةُ التي تصلنا بعالمنا المفقود.

-مرنوش: (مفكراً في اضطراب) أيستطيع العقل البشري تصوّرَ ماتقول؟

-يمليخا: لم يشبه لي. لقد سمعت الناس بأذني تقول ذلك. وهذا كلّ مافهمت منهم- من هذه المخلوقات. وأنتَ يامرنوش؟ أفهمت من هذه المخلوقات شيئاً؟ أجب. ثمّ هذه الملابس العجيبة، وهذا التغييرات، والمدينة المقلوبة رأساً على عقب. اخرجْ وانظر. مدينةطرطوس لن تعرفها ولن تتبيّنها."[1]

كما نرى في الحوار أنه يبين حالة يمليخا إثر انصدامه للمدة التي لبثها.فحالة يمليخا كانت مضطربة بين هلع وخوف ودهشة. "وشخصية يمليخا من الناحية الدلالية تمثل قيمتين أساسيتين ترتبطان بالفلسفة الرمزية: القيمة الأولى، إن الحواس ليست من الوسائل الفعالة في إدراك الحقائق، فالحواس لا تستطيع أن تتجاوز القشرة الخارجية من العالم لتنفذ إلى الحقائق العليا الأبدية، والقيمة الثانية أن الذات هي المنبع وهي المصب: فالكهف على المستوى الرمزي يمثل الذات، والرجوع إلى الكهف يعد بمثابة الفرار إلى الذات من قسوة العالم الخارجي"[2] . ولغة المسرحية هي لغة نثرية سهلة وبسيطة ومفهومة.

[1]توفيق الحكيم: أهل الكهف، منص62 إلى 66.

[2]تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص115.

وإذا أمعنا القراءة في المسرحيةنجدها تقوم على ثنائيات منها: ثنائية الموت والبعث التي أوردها توفيق الحكيم والتي مثلت واقع مصر قديما: الموت تمثل في استسلام أهل الكهف بعد انصدامهم بالتغييرات التي حدثت من حولهم، أما البعث: فتمثل في استيقاظ الفتية وبعثهم من جديد بعدما ناموا مدة طويلة.

الأبدية والزمان: حيث إن الشخصيات واجهت امتحانا قاسيا لفكرة الخلود التي التقت بالواقع المحدود وبالزمن، كذلك هناك ثنائية الواقع والوهم أو لنقل الحياة والحلم(الحقيقة والحلم). "ومن الطبيعي أن يكون القلب أي الحلم هو الوسيلة الفعالة لقهر معادلة الزمن أي الحقيقة الواقعة وحديثنا عن القلب في المسرحية هو حديثنا عن مشلينا الذي تدركه بريسكا قبل أن يموت[1]". وقد برع الحكيم في رسم شخصيات أبطاله الثلاثة كلها، وهذه الثنائيات الواردة في المسرحية يمكن إدراجهاضمن قضية صراع الإنسان والزمان.

الصراع:

هناك نوعين من الصراع في المسرحية صراع مع الزمان وصراع مع المكان، حيث أن الزمن عنصر موجود ومؤثر في مواقف الإنسان من الحياة ويفرض وجوده فلا يمكن للإنسان أن يعيش في زمن غير زمانه وأن محاولة الانفلات منه هي محاولة فاشلة، ولا يمكننا الفصل بين (الزمان والمكان) فهما عنصران يستحيل فصلهما ووجود أحدهما دون الآخر، فليست هناك لحظة زمنية بغير موضوع المكان، ويبقى الصراع الأبرز في المسرحية هو قضية مواجهة الإنسان للزمن.

"ويبدو أن ارتباط مفهوم الأبدية بالزمان هو الذي جعل أهل الكهف يتصورون أن غريمهم هو الزمان ولا ينظرون إلى العنصر المكاني الملابس له، ولو أنهم تصوروا الأبدية مرتبطة بالمكان كذلك لكان دفاعهم عن هذهالأبدية المكانية قبالة المكان المتناهي

[1] د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص224.

تماما كما دافعوا عن الأبدية الزمانية قبالة الزمن المتناهي، وهذه اللانهائية الزمانية هي التي جعلتهم في الواقع يتصورون قيام الزمن مستقلا عن المكان وينظرون إليه بمفرده على أنه غريمهم."[1]

و قد يتساءل البعض عن السبب أو الهدف من وراء اقتباس الحكيملهذه المسرحية فنقولإن الحكيم من خلال المسرحية "أراد أن يتحدث عن فكرة البعث، ولميكن البعث الذي أراده هو بعث شخوص مسرحيته وإنما أراد به أن يتحدث عن خلود مصر، وهو يحلل البعث وإيمان مصر القديمة به، حيثإنها كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة ملكت عليها فكرها، وقلبها، وعقائدها (...)، البعث وهي كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم، وجهها الأول الموت، ووجهها الثاني: الزمن، ووجهها الثالث: القلب، ووجهها الرابع: الخلود."[2]

فالمسرحية إذن أسقطها على واقع مصر قديما حين أرادت محاربة الزمن بالشباب جراء الحكم المستبد الذي طغى عليها."ويقرن الحكيم في مسرحيته مصر بالزمن، ويرى أنها أرادت محاربة الزمن بالشباب فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان، كل شيء شاب، ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة(...) لذا كان اختياره لقصة أهل الكهف ليعرضها في أعقاب ثورة أجهضت، وحكم مستبد ظالم يطغى على أهاليها، ولم يبق لمصر كي تستعيد وجودها وتبعث من جديد غير القلب: وهو بذلك يرى التماسك العاطفي هو الذي سيعيد بناء مصر جديدة."[3]

وقد أراد الحكيم أن يزواج العقل والعاطفة، وقد برز ذلك من خلال هذه المسرحية التي أرادها أن تكون مصرية ذات موضوع إسلامي، والتركيز على عنصر الزمن بالذات

[1] د. إسماعيل عز الدين: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص250.

[2] د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص308.

[3] المرجع نفسه، ص308- 309.

واعتباره محورا أساسيا للرؤية الفكرية التي يراهاحسب وجهة نظره، ما أوقع النقاد في تناقض شديد في تفسير المسرحية، فالبعض يرى في عودة شخصيات أهل الكهف إلى كهفهم هو عدم التلاؤم مع واقعهم الجديد والحياة الجديدةوهذا انعكاس لروح الهزيمة في المجتمع المصري، بينما رأى البعض الآخر بأن عودتهم تلك هي بمثابة تأكيد لانتصار الواقع على الأحلام.

وفي الأخير نقولإن توفيق الحكيمقام بتوظيف التراث الديني ليخلق منه الصراع بين الحقيقة والواقع، ذلك الصراع الذي بين الانسان والزمن، فالزمن عنصر موجود وغلاب وبالفعل انتصر على أهل الكهف كما تجلى في المسرحيةفهو يعيش بيننا ويسجل حضوره في كل مرة ويؤكد نزاله مع الإنسان، ومع التجربة الإبداعية للحكيم من خلال هذا العملأبرز لنا قيمة الزمن وتحدي الإنسان معه، وقد مثلت مسرحيته عملا دراميا اتسّم بعمق مستواه الفكري، وإتقانبنائها الفني، والقصةفي حقيقتها وكما وردت في القرآن الكريم كانتتبرز ما حدث لأهل الكهف آية لهم وللناس كي تثبت قدرة الله ومعجزاته في الموت والبعث من جديد، أما في المسرحية تبرز نزال الإنسان مع الزمن رغم أن المؤلف أعطى شخصياته كل الإمكانات الحيوية التي تجعل من الإنسان قادرا على الحياة وممارستها غير أنه لم يدع لهم الرغبة في ممارسة الحياة لمجرد أنهذا العالم ليس عالمهم، هذا ما ميز المسرحية عن القصة، وقد كانتهذه المسرحية جادة وعميقة في الطرح حيث حاول الحكيم إحداث التزاوج بين الفن المسرحي وعراقة الموروث الديني وأهميته.

5/حضور الأسطورة الإغريقية في مسرح توفيق الحكيم:

1.5-مأساة البحث عن الحقيقة في مسرحية الملك أوديب لتوفيق الحكيم:

أسطورة أوديب كما هو معروف عنها هي أسطورةإغريقية قديمة ترجع إلى العصور القديمة فقد تحدثت عنها الأوديسة في نشيدها الحادي عشر، وهذا الأصل يجعلنا أقرب للقول بأنها تعود إلى أصول إغريقية، كما أنها تُعد تصوير لأشياء ومعتقدات حياة الانسان الإغريقي آنذاك، وقد تناولت هذه الأسطورة في مضمونها تلك اللعنة التي صبت على **لايوس** ملك طيبة (جزيرة يونانية قديما)، والتي تحققت في قصة ابنه **أوديب**، وقد تأثر بها العديد من الكتاب والشعراء في لغرب منهم أندري جيد، جان كوكتو وغيرهمفلا غرابة في رجوعهم لهذا النوع من التراث لأن مؤلفات الأقدمين كانت بالنسبة لهم بمثابة التراث الفكري والأدبي الذي يحتذى به وكانت مثالا رفيعا في ذلك العصر، أما في المسرح العربي نجد توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير وعلي سالم وغيرهم، وما يهمنا من بين هؤلاء الكتاب توفيق الحكيم وكيفية معالجته لهذه الأسطورة .

الأسطورة الإغريقية القديمة:

وردت أسطورة أوديب لأول مرة في شذرات مبعثرة في ملحمتي (الإلياذة) و(الأوديسة) المنسوبتين إلى الشاعر اليوناني" هوميروس"، إذ تشير ملحمة (الأوديسة) في بعض سطورها أن قصة أوديب كانت مشهورة عند اليونان فتذكر فيها كالآتي: " وأبصرت أم أديبوس أبيكاستي الفاتنة التي قامت بعمل وحشي في جهالة من التفكير، إذ قد تزوجت ابنها بعد أن قتل أباه، فتزوجها،**ولكن الآلهة كشفتهذه الأمور للبشر في الحال**[1]..." وقد تعرض لها سوفوكليس في ثلاثيته" **أوديب ملكا**" و"**أوديب في كولون**" و" **أنتيغون.**"

[1] هوميروس: الأوديسة، تر . أمين سلامة، القاهرة، دار الفكر العربي، 1977-1978، ص287.

ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل "غير أن هناك من الدارسين من يذهب بنا مذهب آخر في تحقيق نشأة هذه الأسطورة ودخولها في مجموع الأساطير الإغريقية، وأعني بذلك ما كتبه "**كتو**" عن أثر هيرودوت في شيوع هذه القصة التي ترجع في الحقيقة إلى أصل فارسي، فهيرودوت يحكي لنا على نحو ممتع تلك المواقع الحربية التي كانت بين الإغريق والفرس في القرن السادس ق.م، وهو يقصد إلى تأريخها ."[1] وهذا التأريخ ينطوي على قصص رائعة ."فهناك قصة تبلغ من الطول حداً لا يمكن معه حكايتها هنا هي قصة ميلاد **(قورش)**.وهي حكاية عن الطفل النابه الذي سيولد، والذي سيصنع أشياء معينة، ويحاول البعض منع الولادة وقتل الطفل، وتفشل المحاولة، وتحقق النبوءة على نحو مفزع، وأسطورة أوديب صورة عن تلك القصة ."[2]

أما بالنسبة لأحداث الأسطورة يمكن سردها فيما يلي: تحكي الأسطورة أن **لايوس** ملك **طيبة** اليونانية وزوجته **جوكاستا**(أبيكاستي عند هوميروس) يعرفان من نبوءة **دلفي**– (مدينة يونانية يقصدها اليونانيون للتعرف عن نبوءات المستقبل،) أن ابنا سيولد لهما وأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، وحين ولد الطفل قررا التخلص منه فسلمه الملك لأحد أتباعه لكي يلقي به في العراء حتى يموت، لكن التابع أشفق عليه وأعطاه لراعي من مدينة كورنثة، ويذهب ذلك الراعي ويسلمه إلى **بوليبوس** (ملك المدينة) الذي لم يرزق هو وزوجته **ميروبي**بالأولاد، فيقومان بتربيته وتنشئته كابن لهما تحت اسم **أوديب**، وحين بلغ أوديب وصار شاب يلمح إليه بعض شباب المدينة أنه ليس ابنا حقيقيا لوالديه، فيذهب إلى مدينة دلفي ليتعرف سر مولده من النبوءة، ولكن النبوءة التي تحصل عليها بدلا من أن تروي تعطشه إلى الحقيقة تذكر له انه سيقتل أباه ويتزوج أمه، فيغادر كورنثة هربا من قدره، وعند مفترق ثلاثة طرق إحداها يؤدي إلى مدينة طيبة تصادفه عربة فيها راكب وبعض

---

[1] د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص61–62.

[2] H.D.kitto: The Geeks ;pelican books1951 ; p 110

لقد قمت بتلخيص المسرحية وذكر أهم الأحداث فيها اعتمادا على كتابين أولا: كتاب لأساطير اليونانية والرومانية ل: أمين سلامةص32، وكتاب: د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدبالمسرحي المعاصر، منص62، 63، 64.

أتباعه، فيتنازع أوديب معهم على الطريق، ويتلقى أوديب إهانة من راكب فيشتبك معه ويقتله هو وأتباعه باستثناء تابع واحد هم بالفرار، دون أن يدري أن الشخص الذي قتله هو والده، وحين يصل إلى طيبة يجد مخلوقا أسطوريا نصفه بشر ونصفه لبوءة يفرض لعنته على المدينة ويلقي على القادمين لغزا إن لم يحلوه قتلهم، ولكن أوديب يحل اللغز الحل الصائب وهو أمر كان لابد أن يؤدي إلى قتل هذا المخلوق، فيدخل أوديب المدينة ويستقبله أهلها استقبال الأبطال بعد أن خلصهم من لعنة هذا المخلوق العجيب، وينصبونه ملكا لطيبة ويزوجونه بأرملة الملك الراحل، وبعد أن ينجب منها صبيين وابنتين تحل عليه اللعنة وعلى مدينة طيبة من جديد فيصيبها الجفاف الذي يقضي على الزرع، والوباء الذي يقضي على الضرع ويعقم النساء، عندئذ يأتي أهل طيبة إلى قصره مستنجدين به في مصيبتهم هذه، ويعرف الجميع أن سبب اللعنة هو جريمة تلوث المدينة، وأن الخلاص يمكن في تخلص أهلها من قاتل لايوس ملكها السابق، وهكذا يعمل أوديب بكل ما أوتي من فكر وجهد على اكتشاف مرتكب الجريمة، ويلي هذه الأحداث عدة مواقف متلاحقة مليئة بالتطورات المفاجئة يظهر في أثنائها ترسياس هذا العراف الذي رفع عنه الحجاب وأوتي معرفة ما خفي من الأمور، كما يظهر تابع الملك لايوس الذي كان ما يزال يخدم في القصر والراعي الذي كان يرعى قطعان ملك كورنثة، وكان قد تسلم أوديب طفلا، وهكذا شيئا فشيئا تتكشف الحقيقة المرة التي كان هو محورها الأساسي دون دراية منه وفي الأخير تشنق جوكاستا نفسها ويفقأ هو عينيه .

2.5- الملك أوديب عند توفيق الحكيم:

وهي مسرحية نثرية باللغة الفصحى تتألف من ثلاث فصول وقد أصدرها سنة 1949 وكان من الواضح تأثره بالتراث اليوناني (سوفوكليس) والأدب الفرنسي (أندريه جيد) فقد مكث مدة طويلة يدرسها من أجل إخراجها في طابع جديد للاستفادة من تجربة خلق عمل فني جديد . لقد أردت أن أشير إلى ملخص الأسطورة الأصل كونها تتشابه مع مسرحية توفيق الحكيم والوقوف فقط على بعض الإضافات والاختلافات التي أضافها توفيق الحكيم على المسرحية:

واضح أن الحكيم تأثر بالمدرسة الفرويدية التي ترى" بأن تطور الأساطير يصور علاقة الفرد الاجتماعية داخل العائلة، وعلاقة العائلة داخل القبيلة وأن عقدة أوديب لا تظهر إلا من خلال الجو الأسري، ويرى أن جو الأسرة لا يمكن إغفاله لأن محوره تدور الفكرة التي من أجلها تحدث المأساة ."[1] لذلك كان تأثره بهذه الأسطورة، حيث يرى أنه لا جدوى من تأصيل فن جديد في المسرح العربي الحديث إلا إذا بدئنا الأخذ عن الأساطير اليونانية ومزجها بروح عربية تتوافق مع مبادئ الإسلام ومع ثقافتنا وعاداتنا.

وعندما سُئل توفيق الحكيم عن سبب اختيار مسرحية أوديب بالذات أجاب في مقدمة المسرحية " ذلك أني قد تأملتها طويلا فأبصرت فيها شيئا لم يخطر على بال سوفوكليس.أبصرت فيها صراعا، لا بين الانسان والقدر فقط كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في مسرحية "أهل الكهف" هذا الصراع لم يكن بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا، بل هي حرب أخرى خفية قليل من التفت إليها، حرب بين الواقع والحقيقة."[2] إذن سبب اختياره لهذا الأسطورة هو أنه رأى فيها الصراع الذي تمثل بين الحقيقة والواقع لا تصويرا للصراع بين الإنسان

[1] د .أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، 99.

[2] توفيق الحكيم: الملك أوديب، مكتبة الآداب 1957، ص12.

وقدره، وتؤكد لنا هذه المقولة أن توفيق الحكيم تعامل مع الأسطورة بشكل إيجابي قصد التغيير والإضافة وإخراجها في قالب جديد لا استنساخها وتقليدها دون تغيير.

الصراع بين الحقيقة والواقع:

لقد نشأ أوديب الحكيم على حب والديه "**بوليب**" و"**ميروب**" اللذان قام بتربيته إلى أن صار شاباً ولم يشك قط في أنه ليس ابنا حقيقيا لهما، وبعد ظهور الحقيقة واكتشافه لها انهارت ثقته بالأشياء من حوله وكانت صدمة كبيرة بالنسبة له، لكن هو من تسبب لنفسه بذلك وأراد العبث بالحقيقة والبحث عنها فهو دوما كان يردد هذه العبارات:

"**أهيم بالمعرفة.**"[1]

"**كنت محبا للبحث عنحقائق الأشياء.**"[2]

"**سأمضي في بحثي عن حقيقتي ...تلك رغبة أقوى مني ...ولا أحد يستطيع أن يحول بيني وبين رغبتي في أن أعرف من أنا ومن أكون**[3]".

وعندما تطلب منه جوكاستا أن يكف عن البحث عن حقيقته يرد عليها" **لا أريد أن أعيش في ضباب، حتى لو كان الملك ثمنا، لقد تركت (كورنث) وعرشها بحثا عن الحقيقة ..والآن وقد كدت أضع يدي على مفتاحها**[4]..."

برغم من أن "ترزياس" حذر أوديب من أن تعبث أصابعه الطائشة بقناع الحقيقة، الحقيقة التي أفلتت منه وابتعدت عنه في طيبة، ولكنه يتحدى تلك الحقيقة، وعندما يعرف بعد البحث والتنقيب، أنه ابن الملك لايوس ينطلق كالمجنون يقول: " **لايوس، جوكاستا، يا**

---

[1] المرجع السابق، ص59.

[2] نفسه، ص59.

[3] نفسه، ص144.

[4] نفسه ، ص145.

للسماء، انقشع الضباب من حولي ...فرأيت الحقيقة، أبشع وجه الحقيقة، يالها من لعنة ...لم يسبق أن صب نظيرها على بشر."[1]

من هنا تصل القضية إلى منتهاها، فحقيقة أوديب قد عُرفت حيث أنه كان يعيش واقع مزيف وحياة كانت في ظاهرها سعيدة، وأن جوكاستا التي هي زوجته هي في الحقيقة أمه وأن أبناءه هم في الوقت نفسه إخوته.وبرغم من مرارة الحقيقة وصعوبة الموقف لكن نجده يعود ليتشبث بالحياة من جديد بذلك الواقع المزري والأليم مع أسرته وزوجته فهو يعيش بين حربين حرب حب زوجته وأولاده والسعادة التي كان فيها وحرب الواقع والصدمة وهول الفاجعة والكارثة التي صبت عليه، ويرى أن تلك الحقيقة لا قوة لها ولا كيان إنها مجرد وهم وشبح، وأن الحقيقة لا توجد إلا داخل ذواتنا، وهنا نجد فكرة الحقيقة والواقع عند توفيق الحكيم في المسرحية تشبه تماما ما حدث في مسرحية "أهل الكهف" بين مشلينا وبريسكا عندما رفض مشلينا الاستسلام لعامل الزمن ووصفه على أنه وهم وشبح ومجرد أرقام لا قيمة لها فالحقيقة يدركها الذهن أما الواقع فيرفضها فهي صراع داخلي بين العقل والقلب، وكما انتقم الزمن من الفتية في "أهل الكهف" هاهي الحقيقة ذي تنتقم بنفسها من أوديب.

"أوديب: هذا قلبي مزال ينبض ...إني حي ...إني أريد أن أعيش ...أريد أن أعيش يا جوكاستا..وأن تعيشي معي ...ما هذه الهوة التي تفصلنا الآن...ما هذه الهوة والخضم المنتشر الذي يفرق بيننا كعملاق؟ ... الحقيقة ماهي قوة هذه الحقيقة ؟ لو أنها كانت أسدا ضاريا حاد المخلب والناب لقتلته وألقيت به بعيدا عن طريقنا ...ولكنها شيء لا يوجد إلافيأذهاننا ..إنها وهم..إنها شبح ..إن ضربتي لاتنفذ في أحشائها ...ويدي لا تنال من كيانها. وحش مجنح حقا..رابض في الهواء..لا نصل إليه بسلاحنا...ويقتل سعادتنا بألغازه ..جوكاستا..أنت ترتعدين من طيف يا جوكاستا إن الواقع الذي

[1] المرجع السابق، ص100.

نعيشالآنفيه، يجب أن يبقى..يجب أن لا نسمح لشيء يهدمه ..دعك من حقيقة ماسمعناه أيها العزيزة ..أصغي إلى نبضات قلبك الساعة.. ماذا هي قائلة لك؟..أهي تقول لك: إن شيئا تغير ..هل حبك لصغارك تغير؟...هل حبك ل(أوديب) قد تغير؟"[1]

"جوكاستا: وما قيمة الحياة الآن ...يا أوديب ...ماقيمة حياتنا ..أعداؤنا الآن، ليسوا في السماء ولا في الأرض...عدونا داخل أنفسنا..عدونا هو تلك الحقيقة المدفونة التي حفرت أنت عليها بيديك، وكشفت عنها ولا سبيل إلى الخلاص منها ..إلا بالقضاء على أنفسنا."[2]

ويقول أيضا:

"أوديب: أعترف يا جوكاستا أني تلقيت ضربة وكدت أموت بها...ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلني أبدل شعوري نحوك لحظة واحدة...فأنت هي جوكاستا دائما...ومهما أسمع من أنك لي أم أو أخت: فلن يغير هذا من الواقع شيئا...وهو أنك عندي دائما: جوكاستا

جوكاستا: أوديب أيا من أعزه أكثر من نفسي لا تحاول أن تخفف عني وطئة المصيبة...إن الواقع هو كما وصفت ...ولكن الحقيقة يا أوديب...ماذا تفعل بصوت الحقيقة الصارخ؟

أوديب: الحقيقة؟ إني ما خفت يوما من وجهها...ولا ارتعت من صوتها ...(فإذا ما لامته جوكاستا على أنه هدم أسرتها اعتذر بأنه ينبغي له أن يعرف الحقيقة)

جوكاستا: لقد عرفت فهل استرحت؟

---

[1] توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص166- 167.

[2] المصدر نفسه ص160- 161.

أوديب: حقا ... وياليتني لمأعرفها ...وهل كنت أتخيل بأنهابهذا الهول؟...وهل كان يخطر لي أنها شيء يقضي على هنائي؟...الآن فقد أدركت...بعد أن انتقمت مني...لأني عبث بنقابها."[1]

وبهذا ينتهي الصراع بين الحقيقة والواقع كما هو مألوف في مسرحيات توفيق الحكيم ونعني به الصراع بين العقل والقلب، وفي الأخير ينتصر العقل على القلب، فأوديب لم يحمله إلا عقله الباحث عن الحقيقة وإصراره على معرفتها إلى ما وصل إليه، "لقد انصرف أوديب عن القيم الروحية واحتقرها، وآمن بقلبه وذكائه، ولكنه يتبين آخر الأمر أن هذا العقل خدعة، وأن ملاذه الوحيد هو الإيمان فالإنسان ليس مجرد عقل، والحقيقة ليست مجرد حقيقة جامدة وصارمة بل هناك الجانب الروحي، جانب الإيمان اللازم للإنسان وللحياة على السواء."[2]

هذه الفكرة التي جسدها توفيق الحكيم في وضع الإنسان من الكون بصفة عامة. فهو لا يرتفع بأوديب إلى مرتبة الألوهية كما أنه ينفي عنه معنى البطولة، ولا يرى فيه إلا بشرا عادياً قد تطاول على الإله ولكنه يدفع ثمن هذا التطاول.

ولكي يبرز الحكيم الصراع بين الحقيقة والواقع نجده يُبرز وضع أوديب وحالته الاجتماعية بحيث يجعل ارتباطه قويا بأسرته ويجعلذلك الحب مبررا لارتباطه بالواقع حتى بعد إدراكه للحقيقة، وهو قبل أن يعرف الحقيقة كان يحس في نفسه دوما إحساسا مبهما وغريب يُنبئ بوقوع كارثة على وشك الحصول، لكن نجد زوجته جوكاستا تفسر هذا له بأنه وهم يتراءى له ليس إلا نتيجة لحبه الزائد لأسرته وخوفا عليها من أن يصيبها مكروه، وتستمر الأحداث إلى أن تعرف جوكاستا الحقيقة فترتاع وتقرر في نفسهاأن تموت أفضل لها على تحمل ما حدث وهنا يحس أوديب أن حياته تحطمت.

---

[1] المسرحية، ص163-164.

[2] د عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسانفي الأدب المسرحي المعاصر، ص114.

"أوديب: لن تموتي يا جوكاستا ...سأقف في وجه كل من ينال منك شعرة...سأصمد معك لصواعق السماء وضربات القدر ولعنات البشر...لن تموتي...لن تموتي."[1]

ثم يخرج أوديب إلى الشعب لكي يصدر فيه حكمه فيقول:

"أما الموت فإني أجبن الآن عنه، لأني أحب أهلي، فلتكن الثانية أيها الكاهن، دعوني أرحل بأسرتي عن هذه البلاد إلى غير رجعة."[2]

[1] توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص80.

[2] نفسه، ص81.

3.5- الإضافات والتغيرات التي أحدثها توفيق الحكيم على المسرحية:

أراد توفيق الحكيم أن يزاوج بين الأسطورة القديمة والعقلية العربية الإسلامية وذلك بإبعاد بعض المعتقدات الخرافية التي تتنافى مع العقلية العربية أو الإسلامية، وقد قام ببعض التحويرات والتعديلات التي رآها تناسب محتوى الأسطورة وتخدم أفكاره وترضي المتلقي العربي بصفة عامة. فهل ياترى نجح في ذلك ؟

وقد حاول أن يبرز المعاني الإسلامية التي ترتبط بالمقولتين (عدالة السماء وحرية الإرادة عند الإنسان) للقدر الأكبر من الفلسفة الإسلامية فيما يخص قضية الإنسان:

بعد أن أدرك أوديب أنه هو قاتل والده لايوس وأنه هو المجرم الذي ينبغي الاقتصاص وأخذ الثأر للملك منه، عندئذ يُسلم نفسه للشعب ليصنع به ما يرى، صحيح هو قتل، ولكن ألم يكن جهلا منه دون معرفة هوية القتيل؟ فهل من العدالة أن يحاسب أوديب على جرم ارتكبه بالخطأ وما الصلة بين الجريمة وانتشار وباء الطاعون؟

"لم يشأ الحكيم أن يستفيد من انتشار الوباء لضرورة الاقتصاص من أوديب أي أنه لم يسمح للخرافة أن تكون هي المتحكم في الموقف، أو الضرورة الأخلاقية لاعتراف أوديب بجرمه واستعداده لتلقي الجزاء، فأمر الصلة التي تعقدها الخرافة بين حادث القتل القديم وانتشار الوباء لا يقبله العقل، فأوديب لا يقبل التخلي عن العرش مدفوعا بخرافة لا يقبلها عقله بل بشيء آخر معنوي ولكنه إنساني لاشك فيه هو(الشرف[1])."

وقد استفاد الحكيم من قصة النبوءة وأعاد لها تفسيرا جديدا في المسرحية كما غير في أصلها فلم يجعلها نبوءة إله، وإنما جعلها أكذوبة عراف هو(ترسياس)، وقد صدقها بالفعل أوديب معتقدا بأنه وحي من السماء، وهدف تريسياس من هذا أن يقضي عن الوريث الشرعي للعرش وأن يكون العرش لرجل غريب.

[1] د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص117.

وكان التغيير الذي أحدثه الحكيم منطقيا إذ جعل أوديب عالما بحقيقة أنه لقيط، ويعلم أنه ليس ابن بوليب، وتمت عملية الكشف من خلال العبارة التي ذكرها الراعي، عندما سأله أوديب عن الكيفية التي وجده بها، فيخبره بأنه مقيدا من رسغيه وأنه هو الذي فك قيده لهذا سمي أوديب(أي مورم القدمين) أو(المقيد):

"أوديب: أنت التقطني أيها الشيخ؟

الشيخ: في جبل ذي شجر...بالقرب من (سيتايرون).

أوديب: وماذا كنت تصنع هناك؟

الشيخ: كنت أرعى الماشية.

أوديب: وكيف وجدتني؟

الشيخ: تلك الندوب التي في قدميك تخبرك

أوديب: حقا تلك الندوب قديمة، وما يخبرني أحد قط بشيء من أمرها ومنشئتها

الشيخ: إنها من أثر قيد...لقد كنت مقيدا من رسغيك ... لهذا سميت أوديب أي مورم القدمين."[1]

ومن الواضح أن لجوءه لهذا التفسير كان نفيًا منه لفكرة الوحي أو النبوءة التي جاءت من معبد دلف، والتي تنبأت بأن وباء من السماء سيحل على المدينة لأنها تأخذ بثأر ملكها السابق لايوس، فهذه الفكرة خرافية ولا تتناسب مع العقلية العربية، "أما أن الثمن فادح فهذا ما يبدو، ولكن ليس في فداحته ظلم لأن السماء لا تظلم، ونحن نرى الشيء ظلما لأننا عاجزون عن رؤية العدالة فيه، فالخلل في ميزاننا دائما لا في ميزان السماء، فالعدالة والحكمة هما أساس ما يصدر عن السماء من أعمال وهي نظرية غيبية يقبلها

[1] توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص140-141.

الإسلام ولكنها ليست وثنية كتلك، وعلى هذا النحو يبرز الحكيم معنى العدالة الإلهية كما يقبلها الإسلام وينفي المعنى الوثني الخرافي الذي تضمنته القصة القديمة."[1] فالحكيم يرى أن القدر مقدارا من الجبر ومقدار من الحرية يسيطران على تصرفات الإنسان وينفي سلطة العبد في جميع أعماله واستقلاله المطلق.

ففكرة الحكيم تقوم على أنه لايؤمن بالقدر المطلق المحتوم والمدبر لأذى الإنسان تدبيرا سابقا دون مقتضى، ومن خلالهذا رفض أن يكون القدر هو سبب الكارثة وإنما جعل الموجب لوقوع الكارثة هو حب أوديب البحث عن أصول الأشياء والجري خلف الحقيقة وربط كلهذا بتدبير المجرم تريسياس كما نجده جرّد أوديب من المفاهيم الأسطورية الواردة عن الأسطورة الأصل وجعله إنسانا عاديًا فهو يرى أن أوديب هو الذي قَبِل أن يكون ضحية لعبة الداهية الخرافي ليستفيد منها في تنفيذ ألاعيبه ومخططاته، وبهذا لم يكن أوديب إذن ذلك البطل الأسطوري الذي صرع الحيوان الضخم، ومنه يتضح لنا أن الصراع الجديد قائم بين إرادة ترسياس الشريرة والعدل السماوي من قبل السماء، أما أوديب فهو ضحية لتلك الكذبة، والمعنى الإسلامي من كل هذا هو نفي أن يوصف الإله بتدبير الشر كما توحي الأسطورة القديمة، هذا ما أبرزه الحكيم من خلال تحويراته الجديدة للقصة حيث اختصر كل الذي حصل لأوديب من جراء أفعال تريسياسوينفي ماورد عن الحكاية من نبوة وغضب السماء والطاعون وغيرها وهذا شيء معقول وفي الختام نجد ترسياس يلاقي جزاءه جراء أفعاله الشريرة فالجزاء من جنس العمل. يتضح هذا من قول أوديب له: "**...لقد أرادت السماء أن تجعل منك أضحوكة أنت يا من ضننت أنك تناهضها حربا، وقمت تشرع من إرادتك سيف...وتخيرت أنتهذا القصر سكانه**

[1] د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص117

الوادعين ميدانا للنزال وضربت ضربتك، ولكن الإله اكتفى بأن هزأ بك، ولطمك على عينك العمياء، لتبصر حمقك وغرورك..."[1]

ويقول أيضا" **من الخطأ أننتناقش فيما ألقي على كواهلنا من أقدار، ربما كان بعضهامن صنع أيدينا، أسامع أنت يا ترسياس؟...عينيك المغلقة لم تستطع أن تبصر يد الإله في هذا الكون، هذا النظام المقرر للأشياء الدقيق كالصراط، كل من خرج عليه وجد حفرة يقع فيها، صراط لك أن تسير فيه بإرادتك أو تقف، ولكن ليس لك أن تتحدى أو تنحرف، وقد فعلت ياتريسياس فوقعت، ولكن حرفتنا معك."**[2]

أراد تريسياس من البداية أن يخلع الحكم عن أسرة لايوس فعمل على إبعاد أوديب عن الملك لكن تدور الأحداث لتكشف مخططاته وتنقلب أعماله عليه فهو من حفر الحفرة ووقع فيها، هنا يقول له أوديب: " **لطالما زهوت بإرادتك الحرة، نعم كانت لك حقا إرادة حرة شهدت أثارها، ولكنها كانت تتحرك دائما دون أن تعلم أو تشعر داخل إطار إرادة السماء..."**[3] وتنتهي مأساة أوديب كما انتهت في الأسطورة حيث أن جوكاستا تقرر شنق نفسها برغم من محاولات أوديب لها، ويفقأ أوديب عينيه ويخرج إلى الشعب والدماء تسيل على وجهه، وهنا تظهر بطولته التي فقدها طول مسار المسرحية ويسترد تلك العظمة التي نزعها عنه توفيق الحكيم في المجال الأسطوري.

ويمكن اختصار الفرق بين الأوديبينفي نوعية الصراع التراجيدي إذأن أسطورةأوديب سوفوكليس هي تراجيدياالإنسانالمنهزم أمام القدر الصارم وذلك القدر المكتوب عليه قبل ولادته، بينما أوديب توفيق الحكيم هي عبارة عن تراجيدياالإنسان المنهزم أمام الحقيقة التي تكشفت له فهو ضحية للمصير الذي حفره بيده ومأساة أوديب

[1] توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص183-184.

[2] المصدر السابق ،ص184

[3] نفسه، ص181.

سوفوكليس هي من تدبير الآلهة، أما مأساة توفيق الحكيم من تدبير العراف، وإذا كان أوديب سوفوكليس يسير ضرورة نحو قدره المحتوم ويتوهم الحرية فإن أوديب الحكيم يسير اختيارا نحو اكتشاف فظاعة الحقيقةالتي لطالما أرقته بل ويستسلم لتلك الحقيقة.

هذه النظرة جعلت توفيق الحكيم يحدد طريقته في رسم الشخصيات حيث يجد نفسه مضطرا إلى تلخيص الأحداث وفق تسلسل منطقي يقبله العقل، فبهذا المعنى يرتبط الحكيم بالفكرة الإسلامية التي تؤكد حرية الإنسان، كما تؤكد فكرة القضاء والقدر المحتوم والغير متوقع. من خلالهذا نستطيع أن نؤكد أن الحكيم نجح في محاولته تخلية المسرحية من العناصر الخرافية وإدخال معاني إسلامية جديدة يتقبلها العقل البشري ومن هنا يمكننا الأخذ والمزج بين التراثين بأبعاد أسطورية ورمزية في ضوء فكرة دينية جديدة.

4.5- الحبكة الفنية في مسرحية الملك أوديب:

بنى الحكيم مسرحيته في ثلاث فصول يمكن اختصار الأحداث في نبوءة الآلهة، لقاء الوحش واعتلاء العرش، الطاعون وصولا إلى اكتشاف الحقيقة والنهاية.

وكما ذكرنا أن الحكيم نحت صراع جديد يخالف فيه الأسطورة الأصل، فلم يعد موضوع المسرحية القدر الذي ينزل على امرئ من قبل ولادته فيحتم عليه قتل والده والزواج من أمه، وإنما أصبح الموضوع الصراع بين إرادة الآلهة وإرادة الإنسان العمياء الخاطئة.

هذه الحقيقة التي أرقت بال أوديب، هو بصدد البحث عنها كما تجسدت في مسرحية توفيق الحكيم ونجدها داخل بنية المسرحية تتخذ طابعا خاصا يرفعها عن تجربة أوديب الخاصة، إلى تجربة الانسان العامة في بحثه الدائم عن أسرار الكون وأسرار ما حوله وحقيقته كإنسان، وهذا المنحنى الفكري هو الذي جعل العمل المسرحي يتحول تحولا جذريا في خط القصة الأسطورية وتولد عنه بعد جديد. ومنه تتحول الشخصيات والأحداث والمواقف إلى رموز أسطورية، "ويتحلل توفيق الحكيم من الأحداث والوقائع ويصل حدا من التجريد بعيد المدى، حيث تتعدم الحركة الخارجية تقريبا لكن الصراع الداخلي ممثلا في الحركة النفسية يصل ذروته ...ويغدو الصراع لا بين الشخصيات بعضها ببعض أو بين الشخصيات وشيء آخر خارجي عنها بين العقل والقلب وبين الحقيقة التي يدركها القلب بمقاييسه، وبين الحقيقة الوجدانية التي يدركها القلب بمنطقه الخاص."[1]

والحكيم استخدم هذه الحقيقةفي مسرحيته إلا باعتبارها رمزا للحقيقة العقلية مثل حقيقة الزمن التي برزت في مسرحيةأهل الكهف، "وهي قوة قدرية داخل الانسان نفسه ... لذا ينبغي أن نأخذ الأمور على هذا الأساس وأن نتذكر دائما أننا إزاء شخصيات رمزية،

[1] تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص137.

ولا ينبغي أن يكون تصرفها وفقا لطبيعة الواقعوما يقتضيه، بل من المنطق أن تسير وفقا للتجربة التي تعبر عنها ما دام الكاتب قد حدد سير هذه التجربة ورسم لها أبعاده."[1]

إن هذه المأساة تبرز في شقين: الشق الأول يتمثل في طبيعة الإنسان المبنية على حب المعرفة، والسعي وراء اكتشاف الحقائق، وهذا جزء من قدر الإنسان، أما الشق الثاني فيتمثل في الوسيلة التي استخدمها أوديب للبحث عن هذه الحقيقة وقد كانت هذه الوسيلة هي العقل، ممثلة في العلاقات الرمزية التي يجسدها (أوديب) و(تريسياس) فهما في واقع الأمر وجهان لشيء واحد.

الأحداث الدرامية:

1-نبوءة الآلهة: غير الحكيم النبوءة التي تقول بأن أوديب سيكبر ويقتل والده، ويتزوج أمه بعد أن يعتلي العرش، إلى أكذوبة العراف تريسياس للتخلص من الوريث الشرعي للعرش ذلك ليخدم أغراضه الفكرية، لأنه لا يؤمن بتدبير سابق للآلهة وهنا يخالف الأسطورة الأصل .

2-لقاء الوحش واعتلاء العرش: جسد الحكيم انتصار أوديب على الوحش بشكل عادي لا أسطوري حيث صوره أنه مجرد حيوان عادي تآمر أوديب مع تريسياس في القضاء عليه.

3-الطاعون: لم يستفد الحكيم من هذه الفكرة فقد أقحم كل الأحداث المسرحية كما قلنا إلى أكاذيب تريسياس التي اختلقها وصدقها أوديب.

[1] المرجع نفسه والصفحة نفسها.

الشخصيات:

الشخصيات الأساسية:

شخصية أوديب: هي أهم شخصية في المسرحية وتعتبر هي مركز الأحداث وقد سمي أوديب لأنه قُيد من رسغيه عندما كان صغيرا، يعني اسم أوديب باللغة اليونانية صاحب الأقدام المتورمة، أراده الحكيم باحثا عن الحقيقة، فإنه ما إن عرف أنه لقيط خرج للبحث عن الحقيقة وبعد أن تتكشف له فيأخذ في استبشاعها ويرى أنها لعنة لم يسبق أن صب نظيرها على بشر، وشخصية أوديب عند توفيق الحكيم تتلخص في مأساته في أنه يعيش أكذوبة تصوره للناس كبطل وماهو بالبطل، ولكنه في المقابل يهيم بمعرفة الحقيقة، وهو العارف بأنه يعيش في أكاذيب رسخها له تريسياس وفي هذا نجد تناقض كبير وقع فيه توفيق الحكيم.

" **جوكاستا: لقد عرفتها فها استرحت؟**

أوديب: ليتني لم أعرفها ...وهل كنت أتخيل أنهابهذا الهول ؟ وهل كان يخطر ببالي أنها شيء قد يقضي علي نهائيا ؟الآنفقد أدركت ...بعد أن انتقمت مني ...لأني عبث بنقابها."[1]

فالحوار يظهر تناقض شديد في شخصية أوديب الباحثة عن الحقيقة والرافضة لها ويوحي بأن أوديب كان يبحث عن الحقيقية كمتعة ذهنية خالصة لم يتصور أنها ستؤثر على هنائه وإلا لفضل العيش الهنيء مع جهلها.

وقد حاول الحكيم الاستفادة منها وقام بتشكيلها تشكيلا فنيا وفكريا جديدا يبتعد فيه عن المضمون الفكري للأسطورة القديمة، فعمل على تخليص شخصية أوديب من كل

[1] توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص163-164.

ماهو خرافي وأخضعها للطبيعة الإنسانية فكانت ترفض ما لم يستوعبه العقل وتجريده أيضا من عظمته الأسطورية، لكن نجد الحكيم قد وقع في تناقض أثناء رسمه لهذه الشخصية الباحثة عن الحقيقة ورافضة لها فيما بعد، والعيش في كذبة الواقع، وهنا يقول الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي" لقد أفلتت هذه الشخصية من يد الحكيم فلم يستطع أن يزيل التناقض الذي فيه، هذا التناقض أبعد عن الشخصية أن تكون تراجيدية واختلط أمرها دون أن يكون لديها وضوح يذكر."[1] ويتجهالدكتور أحمد عثمان لنفس الرأي فيقول: "إن الحكيم وضع هدفا عظيما، لكنه لم يتخذ الطريق السليمة والمؤدية إلى هدفه وانشغل بمتاهات جانبية، فوجدناه في النهاية بعيداً كل البعد عن الغاية المنشودة، لقد حطم المؤلف شخصية أوديب المأساوية التي خلقها سوفوكليس فترتب عن هذا هدم الوحدة الفنية للمسرحية ككل، وأراد أن يجعل من أوديب بطلا مسلما عربيا وانتهى به الأمر إلى صورة أبشع من تلك التي عرفها العالم الوثني."[2]

شخصية جوكاستا: تعتبر هي الأخرى شخصية أساسية ومن بين الشخصيات التي حركت الحدث إلى جانب أوديب، (هي زوجته وفي الوقت نفسه والدته)، ولم يختلف الحكيم وباكثير في رسم شخصية جوكاستا وقد اعتمد في ذلك على مدرسة التحليل النفسي (المدرسة الفرويدية).

شخصية تريسياس: هو عراف ملم بعلوم البشر، محيط بغيوب السماء، فهو شخص يدعي النبوءة وهو رجل أعمى ضرير أعماه الغرور كما يظهر، يمثل منبع الأحداث ومصدر الانقلابات.

ــوهي شخصية لا تقل أهميتها عن شخصية أوديب بل هي تتفوق عليه فقد كان البطل الحقيقي للمسرحية، " غيّر الحكيم في شخصية تريسياس فلم تعد هي التي تتحدث

[1] د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص119.

[2] د . أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص67.

عنها أساطير اليونان، ذلك العراف الذي منحه زيوس نظير فقده لعينه، القدرة على رؤية المجهول وإنما كان تريسياس ذلك الذي اجتمع في شخصية ميكافللي وجوبلز إلى الفتى الساذج مصارع الوحوش فأجلسه على عرش(ثيبا)، وفي النهاية يرى تريسياس لعبته تتحقق كان يعني عبث الإله به إلا أنه واجه هذا الموقف بضحكته الساخرة."[1]

أراد الحكيم أن يجعل شخصية تريسياس وسيلة يناقش بها فكرة نتيشه القائلة" أن الإنسان هو سيد أمره وهو الذي يحرك مقاديره، و لا توجد قوة عليا تحركه، وهو القادر على استخدام إرادته في كل شيء حيث صور عن طريق مغامرة تريسياس أن نتيشه مخطئ وأن الانسان مهما سما بقدراته فإن القوة العليا من وراء هذا التدبير وقادرة على تدمير إرادة الإنسان."[2]وقد كانت هذه الشخصية امتداد لبجماليون الخالق الفنان إلا أن بجماليون يريد بفنه أن يصنع زوجة له، أما تريسياس يريد أن يصنع وجود جديد بطريقة يغلب عليها العبث .

اختار الحكيم لتريسياس نهاية جمعت بين المرارة والسخرية بين المأساة والملهاة بل انه اختار له العمى البصر دلالة على عمى البصيرة.

شخصية كريون: وهو أخو جوكاستا وقد تولى عرش مملكة طيبة بعد وفات لايوس وقبل أن يتولاه أوديب، شخصية محبوبة لدى الشعب يمثل دور الرجل العاقل والرزين وقد رجع لتولي العرش بعد رحيل أوديب عند اكتشافه الحقيقة .

شخصية الراعي: شخصية ثانوية وهو راع من رعاة الملك (بوليبيوس) قام بأخذ أوديب وهو صبي من مملكة (طيبة أو ثيبة) من خدم الملك لايوس وسلمه إلى مولاه (بوليبيوس).

[1] د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص127.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشخصيات الثانوية:

الملك لايوس: هو ملك طيبة وزوج جوكاستا ووالد أوديب.

شخصية الكاهن: شخصية ثانوية ينقل صورة عن الشعب يمثل صوت الشعب الوجود بالخارج.

شخصية أنتجونة: هي ابنة أوديب الكبرى.

شخصية بوليب: هو ملك مدينة كورنثة أو كورنيتوس وزوج الملكة ميروب.

شخصية ميروب: كذلك شخصية ثانوية وهي ملكة مدينة كورنثة لم تنجب أبناء فتبنت أوديب حتى نشأ وصار شاب.

الفضاء المكاني:

واضح من خلال المسرحية أن هناك فضاءين مكانيين بارزين:

الأول: نجده في مدينة كورنثةالتي نشأ فيها أوديب وهو صبي

أما الثاني: في مدينة طيبة أين خرج أوديب للبحث عن حقيقته وصار ملكا لها وتزوج من أرملة الملك السابق. أيضا هناك القصر، الطريق، المعبد

العبارات الصريحة: بمعنى توظيف نفس العبارات والجمل في الأسطورة والنص المسرحي لتوفيق الحكيم نجد عدة عبارات منها وباء الطاعون الذي أصاب المدينة، فأوحت الآلهة أن هذا الوباء لن يرفع عنها حتى يعاقب قاتل(لايوس)، عبارة أوديب لقيط تبناه الملك بوليب، العبارة التي تتحدث عن طريق ذي ثلاث شعب، العبارة التي تتحدث عن اللغز وغيرها من العبارات التي نجدها مأخوذة عن الأسطورة ووظفها الحكيم ليبرز بها معانٍ أخرى.

6/صراع الفن والحياة في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم:

كنا قد أشرنا سابقا إلى أسطورة بجماليون عند الإغريق وكيف وظفها المسرح الغربي الحديث وبالتحديد عند جورج برنارد شو، أما الآن سنتناول المسرحية في المسرح العربي الحديث وسنقف عند توفيق الحكيم وكيفية توظيفه لهذه الأسطورة.

من خلال ما ذكرناه سابقا عن الحكيم بدا متأثراً جدا بالأدب اليوناني ومكث فترة طويلة يدرس هذا الأدب وكان من الطبيعي من خلال ذلك التأثر أن يجلب لنا مسرحيات ويمزج فيها الروح العربية بالغربية، وهاهي مسرحيته بجماليون التي حملت نفس اسم الأسطورة الأصل تكشف لنا عن صراع جسده توفيق الحكيم بين الفن والحياة ففكرة الصراع تدور بين الإنسان وملكاته والأشياء المبهمة من حوله، ويذكر الحكيم في مقدمة المسرحية أنه اكتشف جمال الأسطورة من خلال رؤيته للوحة الزيتية التي كانت بريشة الفنان(جان رواكس) المعروضة في متحف اللوفر، أما السبب الثاني مشاهدته لمسرحية برنارد شو في شريط من الأشرطة السينمائية، وقد أوحت اللوحة الأولى بكتابة قطعة " الحلم والحقيقة"، في حين أن اللوحة الثانية كانت الدافع الفعلي الذي حفزه على الشروع في خط مسرحية بجماليون .

فنجده يقول"...وأخيرا فإن قصة بجماليون هذه تقوم على الأسطورة الاغرقية المعروفة، ولعل أول ما كشف على جمالها تلك اللوحة الزيتية (بجماليون) و(جالاتيا) بريشة (جان رواكس) المعروضة في متحف اللوفر...ما إن وقع بصري عليها منذ نحو سبعة عشر عاما، حتى حركت في نفسي، فكتبت وقتئذ قطعة (الحلم والحقيقة)، وكنت آمل أن أعود لها يوما إليها ... ومرت الأيام، واتجهت إلى (قصص القرآن الكريم) و(ألف ليلة وليلة)، وكدت أنسى قصة اليونان.. حتى ذكرني بها برنارد شو يوم عرضت مسرحيته

في شريط من أشرطة السينما."[1] ويبدو أن هذه الأسطورة أثرت كثيرا على شخصية الحكيم وعلى تكوينه الفكري فنجده يقول على لسان البطل الذي يمثل شخصيته" أنا كذلك انصرفت منذ عهود الصبا عن مباهج الحياة التي تغري الشبان والفتيان إلى تلك المرآة التي أرى فيها نفسي ...إني أشد الناس تنقيبا في أنحاء نفسي لأني أعتقد أن الطبيعة لم تسخ علي، فلم تمنحني لمعاناً ولا بريقاً."[2]

فهنا نجده يقارن الذاتية في شخصيته وحبه للعزل والانطوائية بعشق نارسيوس لنفسه وهيامه بجماله لكن ذاتية الحكيم تختلف عن ذاتية نارسيوس فالحكيم ذاتيته متعلقة بأدبه وأعماله وغوص فيها، أما نارسيوس ذاتيته هي حب لنفسه وجماله.

وقد نشر توفيق الحكيم مسرحية بجماليون في عام 1940 وترجمت إلى اللغة الفرنسية، ولكنها لا تقوم كما سنرى على أسطورة بجماليون فحسب بل أضاف إليها أسطورتين إغريقيتين أخروتين وهما: أسطورة جالاتيا وأسطورة نارسيوس. ويحاول من خلالها صياغة المسرحية صياغة جديدة تنفصل عن الإطار القديم، فإطار الفكرة وإن لم يكن أجنبيا لكن على ما يبدو مازال المنظور نفسه عربيا.

سأحاول سرد أحداث الفصول الأربعة مع ذكر كيف استفاد الحكيم من أسطورة نارسيوس ولماذا وظفها ؟، وهل نجح في إبراز جانب جديد للمسرحية أم لا؟

1.6- أحداث المسرحية:

تشتمل مسرحية بجماليون على أربعة فصول، وتجري معظم أحداث القصة في بهو في الدار، وأهم ما في البهو نافدة كبيرة تُطل من الخلف على غابة ذات أشجار وأزهار غريبة حرير، ويبدأ **الفصل الأول** يتبين لنا الفتى **نرسيس** في البهو جالسا أمام الستار،

[1] توفيق الحكيم: مقدمة بجماليون، دار مصر للطباعة، ص16.

[2] د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكيةلمسرح توفيق الحكيم، ص20- 21.

وتقترب منه **الجوقة** من راقصات جميلات فتهمس له بأن الليلة عيد **فينوس** يلتفت لهن دون أن ينهض ويحاول إبعادهن قبل أن يراهن **بجماليون**، ويشرن إلى بجماليون ذلك يعيش بعيدا عن المرأة، والذي حرم الحب، وأنكرته فينوس، ليفتح الباب بعدها وتُقبل إليه **إيسمين** في ابتسامة فهي منذ رأت نرسيس أحبته وأقسمت أن يكون لها وتكون له، ومن خلال الحوار الذي جرى بينهما نتعرف على أن نرسيس كان جالسا يحرس التمثال(**جالاتيا**)، ويصور الحكيم نرسيس كما في الأساطير بجماله وحمقه.

"**إيسمين: إن أنفه الدقيق لايطيق رائحة الدخان، ومزاجه الرقيق لايحتمل منظرالدماء**

الجوقة: (لنرسيس) أنت الليلة لنا فلتختر من بيننا...

إيسمين: إنه لايختار... أنسيتن أنه نرسيس؟...إنه اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه، كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد...

نرسيس: لا أستطيع الذهاب معكن...ألا ترين أني في شغل عنكن؟..هل في مقدوري أن أتركها وحدها؟(يلتفت إلى الستار).

الجوقة: من هي؟...من هي؟

نرسيس: زوجته....

الجوقة: (في ضحك) إنك أحمق

إيسمين: أنسيتن أنه يشبه نرسيس الأساطير؟...إن له جماله وحمقه... إنه لكن ولستن له..(لنرسيس)أهو أيضا أطلق عليك هذا الاسم.

الجوقة: منذ الصغر... منذ التقطه وليدا بين مروج هذه الغابة.. ومع ذلك لم يفلح أن يجعل منه أكثر مما نرى ترين؟"[1]

نعرف من الجوقة أن بجماليون هو الذي التقط نرسيس وليدا(أو زهرة برية) وأطلق عليههذا الاسم، ويمضي الحوار وتكشف إيسمين حبها لنرسيس، وتحاول الجوقة خطفه لكن إيسمين تدفعهن وتختاره لنفسها، وتحاول أن تدنو من الستار لتكتشف ما تحته لكن نرسيس يمنعها لأنه لا ينبغي أن تقع عليها ذرة غبار ولا ينبغي لأحد رؤيتها لأن بجماليون غيور عليها، تقول له صف لي جمالها وحسنها، يجيبها بأن جمالها لايمكن أن يخلق لأحد وأنه موكول لحراستها، فقد زينها بجماليون باللؤلؤ ووضع لها سرير مفروش خشية خدشها ووسائد مصنوعة من الريش، وألبسها ثياب موشاة بالذهب ووضع بجانبيها هدايا رائعة من عنبر ومرجان وأصداف بارعة ونثر حولها العطر، وقد شاع غرام بجماليون بجالاتيا التمثال في المدينة حيث صاروا يصفونه بالمجنون، فقد صنع بيديه امرأة من العاج ووقع في حبها وراح يدعوها زوجته، وغمرها بكل ما تصبو إليه المرأة من ترف، وقد صار بجماليون يتردد إلى معبد فينوس ويعد لها القرابين ليسألها ويتوسل لها أن تبث الروح في تمثاله وتمنحه الحياة.

تجذب إيسمين نرسيس جذباً قويا من يده وتقوده إلى الخارج وهو ينظر إلى الستار خلفه قلقا على جالاتيا، ثم يغلقان الباب خلفهما ويذهبان، تُقبل فينوس بمركبتها مع أبولون، ويدخلان من النافدة إلى دار بجماليون وينظران إلى تمثاله، ويذكر **أبولون** أنه أجمل بكثير من أي امرأة، وتتعجب فينوس وتهمس لنفسها كيف ارتفع بها إلى هذا الجمال فهي تكاد لا تصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية، يخبرها أبولون أن هؤلاء البشر يمتازون عن الآلهةهذا الامتياز يسمو على أنفسهم " **أبولون: ...أما نحنفلا نستطيع أننسموا على أنفسنا، إن قوة الفن أو ملكةالخلق عند هؤلاء لقادرةأحياناأن توجد**

[1]: توفيق الحكيم: بجماليون ، ص19- 20.

مخلوقاتجميلةليس في إمكاننا نحن الآلهة بأن نأتي بمثلها أو نجاريهم...لأنهم أحرر في السمووونحن سجناء في النواميس...

فينوس: (كالمخاطبة لنفسها) قوة الفن... ماقوة الفن تلك التي يستطيع بها الهالك أن يخلق الخالد...

أبولون: (باسما في خيلاء) هنا سرنا...

فينوس: لست أذكر شيئا من هذا **الرجل..**

أبولون: بجماليون هو من عبادي أنا..

فينوس: ...لهذا **لمألتفت إليه...حرمته من هباتي، فعاش كما ترى بعيدا عن المرأة..**

أبولون: لقد حرمته لكن هاهو قد صنع بيديه امرأة وخلق بنفسه لنفسه الحب...

فينوس: ماذا **تعني يا أبولون؟...تعني أن جالاتيا** هذه **ليست إلا تحديا لي ؟ وأن** هذا **الأثر ليسإلا تمثال الانتصار علي، يقيمه في وجهي**هذا **البشر؟..الويل...والويل له..."**[1].

ثم نجد الإله أبولون يهدئ من روع فينوس ويقول لها لا تغضبي، ويقبل بجماليون ليتوسل إلى فينوس كي تمنح لتمثاله الحياة، وبالفعل تمنحه ما طلب وماهي إلا دقائق قليلة حتى يبدأ التمثال يتحرك ليخرج الإلهان ويشاهدان بجماليون وهو قادم مع نرسيس ويغضب منه لأنه ترك التمثال وذهب مع إيسمين ليخبره هذا الأخير أن إيسمين أغرته، وبعدما استجابت الآلهة لطلب بجماليون أصبحت جالاتيا امرأة حقيقة من لحم ودم، يفرح بجماليون كثيرا ويعيش معها كزوج وزوجة.ولكن سرعان ما تتقلب الأحوال وتشعر جلاتيا بالرتابة والملل في حياتها، من جراء بقاء بجماليون عاطلا عن العمل، يمضي يومه

[1] توفيق الحكيم: بجماليون ، ص35-36.

مفترسا فيها، وكأنه ما يزال مشدود إلى ألوهيته، فتحزن لذلك وتهجر زوجها وتهرب مع تابعه نرسيس إلى الغابة.

في الفصل الثاني: نجد بجماليون جالسا في بهو داره كئيبا وحزينا لهروب جالاتيا مع نرسيس، لتأتي إيسمين تخبره بمقر جالاتيا وهو كوخ في غابة السرو، بيد أن بجماليون لا يبدي أي اهتمام لها ولم يبدو حاقدا أو ناقم على جلاتيا تتعجب منه إيسمين وتذكره بأنها تلك الآية التي وضع فيها كل حبه ومشاعره، ويستمر الحوار حتى نجد بجماليون ساخطا غاضبا على فينوس ويذكر أنها هي سبب البلاء كله فهو يرى أن الجمال الذي صنعه أهانته الآلهة بحمقها وأنه انتصر عليها ويعترف أنه أخرج من يده مثالا للكمال والإبداع لينهار في الأخير باكيا، أصبح يتمنى أن ترد له الآلهة عمله، وأن ترد له جلاتيا كما كانت تمثال من عاج، ويرى نفسه يسمو على الآلهة، فقد صنع هو الجمال الخالد، بينما هم أفسدوا ذلك الجمال، وتسمع فينوس كلام بجماليون فتغضب وتثور، وفي الأخير تستسلم وتعتذر، ويرُجع أبولون جالاتيا إلى دار بجماليون، وتعتذر جالاتيا من بجماليون وتشعر أنها جزء منه وأن في نفسها أنه إله .

وفي الفصل الثالث: نجد نرسيس جالسا آخر الليل وهو مطرق مهموم وبجانبه إيسمين، أما بجماليون ففي الكوخ بغابة السرو مع جالاتيا، يتساءل نرسيس عما إذا كان بجماليون غاضبا منه لهروب جالاتيا معه، ويقسم لإيسمين أن جالاتيا هي التي اختطفته وعندما استيقظ وجدها بجانبه وفي هذا الفصل يكشف نرسيس عن حبه لإيسمين، ويقبل بجماليون وخلفه جالاتيا وهما صامتان فاتران، وتلاحظ جالاتيا البيت متسخ وأن الغبار تراكم على الفراش وتجلب المكنسة وتكنس البيت، يرى بجماليون جالاتيا وهي تحمل المكنسة فيحبط خصوصا أنه رآها وهي تمسك بالمكنسة لتنظف له حجرته، فتثب إلى خياله صورة تمثاله القديم، بكل جماله فيبدأ يقارن بين جمال تمثاله الأبدي وبين جمال زوجته الفاني، ثم يقول لزوجته لست أنت أثري الفني، إني لم أصنع امرأة تحمل في يدها

مكنسة، ويتبادر إلى ذهنه أن فنه ذهب في الحضيض فلم تصبح جالاتيا تمتلك تلك القيمة التي كانت عليها من قبل لقد أفسدت الآلهة صنعه وفنه، وتشعر جلاتيا أنها لم تعد في نظر بجماليون إلا رمزًا للفناء والبشاعة والتشويه، فتطلب منه أن يفترقا قبل أن يدركها الهرم والموت، ويخرج صائحا مخاطبا الآلهة لكي يردوا له عمله وتمثاله كما كان ويأخذوا عملهم، وبالفعل تستجيب له الآلهة وترد التمثال كما كان جماداً وتتخذ الشكل الذي كانت عليه من قبل.

وفي الفصل الرابع: يجلس نرسيس في بهو الدار إلى جوار الستار وهو مطرق كالناعس أما بجماليون يظهر وقد أصابه برد خفيف من أثر خروجه ليلا إلى كوخ الغدير ويستيقظ بعدها ليتحاور مع نرسيس حول إيسمين، يظهر لنا بجماليون مضطرب ويقرر الذهاب إلى الكوخ فهو لا يتحمل رؤية التمثال أمامه لكن نرسيس يمنعه، وهكذا يظل بجماليون حائرا بين الفن والحياة، بين جالاتيا المرأة وبين جالاتيا التمثال، حتى يشتد غضبه وتوتره ليانهال على تمثاله بالمكنسة ويحطمه.

"ترسيس: (في غيظ) ليس هنالك الساعة شيء سيخرج غير روحك...

بجماليون: ماذا تقول يانرسيس؟ ...

بجماليون: (يحاول الاستواء على فراشه) أسكت أيها الأحمق...لن أموت قبل أن أصنع تمثال هو آية الفن الحق...إني حتى الآن لم أكن قد وضعت يدي على السر...سر الكمال في الخلق...لقد أضعت حياتي في الصراع... صراع مع الفن لإستيلاب مفاتحه وامتلاك الأسلوب...وصراع ملكاتي وغرائزي أو القوة الداخلية التي هي نفسي... وصراع مع المصائر والأقدار أو القوى الخارجية التي هي الآلهة..صراع ويل صمدت له...ومع هذا كله (كمن يكلم نفسه) أترى هذا الصراع ضربا من العبث؟...إني الآن أرى وأبصر وأعرف وأقدر...لكن...لكن...

نرسيس: (في قلق)لكنماذا **يابجماليون؟...(بجماليون لايجيب)..**

فينوس: (تهمس لأبولون) هلم بنا....

أبولون: أرأيت الحماقة التي ارتكبتها...ولكنهم هكذا دائما يحطمون الجمال الذي يصنعون...ليعيدوا بناءه من جديد..

فينوس: متى؟ ...ألا تراه يلفظ النفس الأخير؟..

أبولون: نعم...ولكن روحه باق...روح بجماليون باق مابقى فن على الأرض..."[1].

وهكذا تنتهي المسرحية بعد صراع طويل بين بجماليون والآلهة وبين قوة الحب وقوة الفن ويموت بجماليون .

2.6- قراءة عامة للمسرحية: سنحاول إبراز بعض الخطوط الفكرية التي جاءت في المسرحية لنخصص الفصل الرابع كله لدراسة المسرحية دراسة سيميائية.

من الواضح أن القارئ للمسرحية تبدوا له مثل الأسطورة الأصل لا تختلف عنها سوى في إضافة بعض الشخصيات منها إيسمين ونرسيس، وفينوس وأبولون، ويبدوا أن السياق بقي نفسه، كما أن الحكيم احتفظ في مسرحيته بالجوقة التي تُعد عنصر درامي مهم في بناء المسرح الإغريقي سابقا ومؤخرا أصبحت عنصراً زخرفيا فقط، وهُن عبارة عن تسع راقصات جميلاتولكي ينقل الجو الأسطوري للقصة جعل الأحداث تبدأ من ليلة الاحتفال بعيد فينوس، وتبدأ الأحداث دون أن تفسر لنا الأسباب التي جعلت بجماليون يبتعد عن المرأة ويكرهها وأن يكون محروما من الحب.

وحاول الحكيم أن يجسد جانبي النزاع في نفسه، فلجأ إلى أسطورة أخرى وهي (ناركسيوس) المشتقة من اسم زهرة النرجس، وذلك أن خيال اليونان رأى النرجس ينمو

[1] توفيق الحكيم: بجماليون ، ص148-149.

دائما على شواطئ الغدران فاخترع له أسطورة، ويُقال أن زهرة هي النرجس في الأصل شاب جميل عُرف قديما على أنه شديد الجمال حسن المظهر معجب بنفسه كثيرا، كان يطيل النظر في مرآة المياه ليتمتع بجماله فمسخته الآلهة إلى زهرة لا تزال إلى اليوم تنبت على حافة المياه وقد اتخذ علماء النفس المحدثون من معنى هذه الأسطورة اسما لمرض نفسي وهو (النرجسية)غرام وإعجاب الشخص بنفسه وحبه المفرط لذاته على نحو ما يغرم بفتاة، وقد وظف الحكيم شخصية نرسيس لترمز إلى تلك النزعة القوية التي تدعوه إلى الحياة وتصرفه عن الفن، واتخذ منه حارسا لفنه، كما استطاع الحكيم من خلال هذه الشخصية أن يقيم تعادلا بين الفن والجمال فبجماليون يمثل الفن بقدرته وإبداعه، ونرسيس يمثل الجمال.

"ومزج بجماليون ونرسيس فالشخصيتان هما الفنان نفسه بجانبيه، جانب الحياة التي يجب أن يتخذ منها بنصيب كما يأخذ جميع البشر، وجانب الفن الذي يريد الكاتب أن يوفر عليه كل نشاطه." [1] وهكذا يزداد توتر بجماليون بين الحياة والفن فهو تارةً يفرح بجالاتيا كإمرة وزوجة عادية وتارةً يحن إلى جالاتيا التمثال، أما القارئ فيدرك أن كل معاني المسرحية تعبر عن شخصية الحكيم الذي جسد فيها مشكلة حياة الفنان بيد أن تلك الشخوص أفكار مجردة، تصب في الفكرة الأساسية التي دفعت بالكاتب لاختيار هذه الأسطورة.

حافظ المؤلف على الصورة القديمة لشخصية نرسيس حيث أظهره على أنه ذلك الشاب العاشق لنفسه الذي عجز نتيجة هذا العشق عن رؤية الأشياء من حوله، "فنرسيس لديه يريد أن يتعلم، وحين أرادته إيسمين لنفسها حاولت أن ترغبه فيها أيضا بأن أقنعته أن في يدها أن تمنحه ما ينقصه من الفكر، واستجاب لها ومضى معها وحاولت أن تجعل منه ذا فهم وإدراك فلم يعد في النهاية زهرة برية، بل أصبح رجلا وحشي الطباع يزجر

[1] د. محمد مندور: في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله – تونس، ط 1، ص18.

النساء، وظهر بعد ذلك قادرا على أن يقيم حواراً مع بجماليون يرتفع فيه إلى مستواه في التفكير."[1]

كما أبرز المؤلف شخصية إيسمين رفيقة نرسيس لكي يبين من خلالها عن عجز الخالق عن امتلاك مخلوقه" فوضع هذه الألوان متمثلة في العلاقة بين نرسيس واسمين والعلاقة بين أبولون وفينوس، وأحدث تغيرات ملائمة لأصول الأساطير فإسمين تختفي لأن نرسيس لا يريدها، بينما نرسيس يظهر قادرا على أن يأخذ بيد بجماليون وذلك لأنه الشخصية الأساسية في المسرحية، وإنما دوره معينا ليستكشف من خلال علاقته ببجماليون بعض جوانب شخصية الخالق الذي يحركه مركب النقص ويرتفع به إلى قامة الآلهة الخالقين وتكون علاقته بنرسيس مبنية على أساس الشعور بالنقص، فلدى كل منهما ما ليس لدى الآخر."[2]

استخدم المؤلف الصورة العامة المألوفة للآلهة اليونانيين حيث أن فينوس (إلهة الحب) وأن أبولون(هو إله الفكر والفن)هذه الصورة معروفة منذ القدم عن الإغريق فلم يغير فيها، وقد وضع الشخصيتين ليزيد من حدة الصراع الكائن في المسرحية بين الحب والفن، فإذا كانت شخصية نرسيس قد ساهمت في كشف بعض جوانب شخصية بجماليون، فإن المؤلف جعل من شخصيتي فينوس وأبولون نقطة مهمة استطاع من خلالهما أن يولد صراعا كونيا بين بعضهم البعض ورؤيتهم للإنسان وهو يتحداهم ويتغلب عليهم رغم قواهم الخارقة، وقد غيّر الحكيم نهاية المسرحية فلم يكن بجماليون بشخصيته المتحدية الساخطة الباحثة عن المثل الأعلى ليعيش الحياة الهادئة المستقرة وينجب طفلا، بل بقي شقي متردد بين جالاتيا المرأة والتمثال ليرجع إلى جالاتيا التمثال وينهال عليها بالمكنسة وفي الأخير نجده يردد في حشرجة أنه سيصنع أفضل منه ويضع فيه سر الكمال.

[1] د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص91.

[2] المرجع السابق ، ص92.

"وتظهر قدرة الحكيم وإيمانه الذاتي بما يقتنع به من خلال إقامته بناء ربط فيه بين الواقع في عمل واحد، كان للآلهة الروح والحياة وكان للفنان الفن والتمثيل فارتفع الفن على الحياة كما شوهت الحياة اليومية التمثال، فالفن في نظره خالد بينما الحياة فانية."[1] فقوة الفن هي التي أجبرت أبولون أن يعترف أمام فينوس بأن ذلك الانسان الفاني خلق الخلود، فالبشر في نظره يمتازون عن الآلهة بأن في طاقتهم السمو على أنفسهم فقوة الإبداع لديهم تستطيع أن توجد مخلوقات ليس في إمكان الآلهة أن تأتي بمثلها فهو حر على عكس الآلهة التي هي سجينة النواميس.

"فينوس: أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من أصابع فانية...

أبولون: هؤلاء بشر يا فينوس يمتازون عنا نحن الآلهة هذا الامتياز في طاقتهم أحياناايسمو على أنفسهم...أما نحن فلا نستطيع أن نسمو على أنفسنا ...إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة لأحيانا أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الآلهة أن نأتي بمثلها وأن نجاريهم ...لأنهم أحرار في السمو ونحن سجناء النواميس."[2]

ولا أعرف إن كان القارئ للمسرحية يقتنعبهذه الفكرة التي أوردها الحكيم (أن البشر يستطيعون السمو بأفكارهم على الآلهة)، لأن دوما في ذهن أي شخص أن الآلهة كما أوردها اليونان في أساطيرهم القديمة ذلك الشيء المقدس الذي يستطيع أن يفعل أي شيء بقواه الخارقة وأن لا أحد يتطاول على الآلهة أو حتى يفكر مجرد التفكير أن يتحداها، فكيف لبشر مخلوق أن يتحداها بل ويرتقي بأفكاره وإبداعه وتعترف الآلهة بذلك.

[1] المرجع السابق، ص305.

[2] توفيق الحكيم، بجماليون، ص35-36.

"والحكيم بطبيعته الفكرية هذه، وانتصاره لها يجنّد شخوص مسرحياته ويشحذ لها المواقف والحجج الداعمة لها، ليؤسس بقوة لمذهبه التعادلي في الفكر والفن على السواء، وقد كان الصراع في مسرحيته بجماليون بين المحدود والمطلق، والواقع والمثال، حيث سعى إلى جعل نبض إيقاع شخصياته متوافقا مع نبض إيقاع ذاته ومجتمعه، بواسطة اللغة بوصفها الوسيلة الأساسية التي أناط بها لتحقيق فكرته." [1]

إن هذا الفصل بين الحياة والفن لم يدركه الفنان القديم فهو يعتبرهما شيء واحد، وإنه عندما كان يصور الأشياء من حوله من رسومات ونقوش على الصخور كان يحاكي ما حوله ويعبّر عن متطلباته في الحياة، لأن عالم الخيال والصورة ومجال الفن لم يكن قد أصبح في نظره ميدانا خاصا قائما بذاته مختلفا عن الواقع ومنفصلا عنه، "أما الفنان الحديث في مصر في أخريات الثلاثينات والأربعينيات من هذا القرن لقد عجز أن يرى رؤيا الفنان من أن الفن والحياة شيء واحد لا يتجزأ، وأن الفن من الحياة، ولقد تطورت فكرة الحكيم عن الفن في الخمسينيات، وكانت الظروف الاجتماعية المحيطة به تتحرك بشكل كبير في صالح الإنسان بفعل الثورة الاجتماعية التي بدأت بالإصلاح السياسي ثم الاجتماعي."[2]

"فالفن إذن تعبير عن المحدود وعن غير المحدود وعن المثال الدائم الباقي، وواضح أن هذه المهمة بالفن لا تنفصل عن هذه الوجهة نفسها في فهم طبيعة الفن، وليس هناك مجال لمناقشة هذه الفكرة لأنها لا تدعم الحجج التي تساندها على كل حال، والذي يعنينا

[1] أبو الحسن سلام: الإيقاع في الفنونالتمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، 2004، ص85.

[2] د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص306.

هنا أن الفن في هذه الوجهة يخلق الشيء الكامل الأبدي غير المحدود، بعكس الحياة التي تتسم بالنقص والفناء والمحدودية."[1]

لقد أراد المؤلف من خلال بجماليون أن يحدد موقفه من الحياة والفن ولا يستطيع أن يمزج بينهما، فبجماليون يحب جالاتيا التمثال لأنه بواسطتها يعبّر عن قدرته في الخلق والإبداع، ويحب جالاتيا الإنسان لأنه اعتاد عليها ولا يستطيع أن يعيش وحيدا من دونها، ولقد برز ذلك الصراع على لسان أبولون وهو يحدث فينوس حين طلبت منه أن يعيد التمثال بشراً للمرة الثانية.لكن أبولون كان يرى أن ما حدث في المرة الأولى سيتكرر ثانية، سيقدم بجماليون على جلاتيا في بداية الأمر لكن لا يلبث أن يراها أقل جمالا وكمالا من جالاتيا العاجية فيعود ليطالبهما بردها، كما كان صائحا في المرة الأولى .

"فينوس: ألا ترى أن نفعل شيئا من أجله؟...

أبولون: عجبا... يظهر أن منظر الرجل يبكي أمر يحرك كل قلبامرأة ... وإلهة..

فينوس: ليس من العيب أن يكون لي قلب يتأثر...

أبولون: بغاية السرعة ؟...

فينوس: ما رأيك يا أبولون لو نفخناالحياة فيتمثاله، وأعدنا له زوجته من جديد؟

أبولون: أتدرين ما الذي يحدث لو فعلناذلك ؟..

فينوس: ماذا ؟...

أبولون: عين ما حدث في المرة الأولى... يقبل على جالاتيا الحية معجبا بها بادئ الأمر ...ثم لا يلبث أن يراها أقل جمالا وكمالا من جالاتيا العاجية...فيطالبنا بردها كما

[1] د.عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص307.

كانت صائحا في وجوهنا بعين الألفاظ المهينة..وهكذا دواليك لنيقر له قرار...ولن يطمئن له بال...فلا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه...ولن يفتر عن ملاحقة الجمال والكمال في شتى الأوضاع."[1]

"لقد اختار الحكيم أن يجعل الحياة والفن على طرفي نقيض، والإنسان والفنان كذلك وهو ما يتفق مع تكوينه النفسي وانتمائه الطبقي، ورحلته المضيئة لإثبات الفن الحقيقي، الفن الجاد الذي يستوجب احترام المجتمع، ويزيح حائط الغرابة بين هذا المجتمع من حيث هو نشاط إنساني له أصوله، يتعاطى إيجابيا مع قضايا الإنسان باختيار الفنان لنماذج البشر، ومقاطع من أحداث ومواقف، ووقائع."[2]

في آخر المسرحية يبرز المؤلف عذاب بجماليون ومعاناته مع جالاتيا زوجته خاصة عندما نظر لها وهي تقوم بأعمال المنزل فيرى أنها امرأة عادية ككل النساء لم تصبح تلك المرأة المتميزة في ذهنه، وتحس هي الأخرى بذلك ليفترقا في نهاية الأمر ويزداد عذابه وصراعه فهو قد تعود عليها، ليستسلم للموت في الأخير وكان هذا الاستسلام بمثابة انتحار بطيء فهو يخرج كل ليلة إلى كوخ بجوار غدير حيث كانت تذهب جالاتيا، فيواجه صقيع الغابة فأصابه البرد ورفض أن يلزم فراشه.

"بجماليون: (ينظر حوله في ضيق) أف ... لقد سئمتهذا المكان

نرسيس: لا يحسن أن تغادر فراشكبهذه السرعة والليلة باردة والريح تهز الأشجار منذرة بعاصفة ...إنك في حاجة إلى النوم الهادئ والغطاء الدافئ لتسير نحو الشفاء

بجماليون: لماتخاطبني كأني مريض؟

---

[1] توفيق الحكيم: بجماليون، ص152-152 .

[2] ينظر، فاروق عبد القادر: مسرح توفيق الحكيم، المستقبل العربي، مركزدراسات الوحدة العربية، بيروت، العدد 33، كانون الثاني، 2011، ص68.

نرسيس: أنت كذلك منذ أيام؟

بجماليون: يالك من أحمق

نرسيس: لم أعد أحمق...أفرطت في الخروج ليلا يا بجماليون

بجماليون: ألم أحرم عليك التدخل في شؤوني؟

نرسيس: ثق أنه لاشيء يعنيني الآن من أمرك غير صحتك.[1]"

فقد بجماليون الحياة بفقدانه لزوجته ما دفعه إلى إهمال نفسه والسعي نحو الموت فجالاتيا سواء كإنسان أو تمثال كانت تحسسه بأنه فرد مميز، فالحكيم ركبها شخصيته فردية متميزة استطاعت أن تصنع بالفن قناعتها وأن تخلق لنفسها عالمه.

ولم يترك الحكيم وفات بجماليون تمر دون أن يُمجد بطله ويجعل موته علامة بطولة ويمنحه جلالا على لسان أبولون حيث أنه يخاطب فينوس ويقول لها بأن روح بجماليون باقية ما بقى فنٌ على الأرض، وهذا طبيعي كون أن الحكيم أكسب الشخصية بعد رمزي وأسطوري يتماشى معها .

"كان المؤلف يمجد النزوع الفردي ويدعم غربة الإنسان في لذاته، هذه الغربة الرومانسية، موسعا بذلك الهوة بين الهوة والفرد والمجتمع ويجعل من الموت لذة يتمتع بلذتها الفنان ويقترب المؤلف من فكرة فرويد عن الموت التي تجعل منه غريزة ترتبط باللذة."[2]

أراد الحكيم من خلال المسرحية أن يطرح قضايا إنسانية خالصة منها قضية الحرية الإنسانية التي دافع عنها بوصفه مسلما وعن حرية الإنسان المقيد بإطار من

[1] توفيق الحكيم: بجماليون، ص132

[2] د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري، ص446.

الإرادة الإلهية لذلك نجده يؤكد أن عظمة الإنسان ليست في أن يرى نفسه عبدا للآلهة وإنما أن يعترف بوجود هذه القوى الخفية، وشيئا فشيئا يشتد الصراع في نفس بجماليون بين الواقع والمثال فهو لا يقتنع لا بالمثال الأعلى ولا بالواقع، ونجده يتطاول على الآلهة بما لديه من قدرات على الخلق والإبداع، ويرى أن تفوق قدرته على الخلق فاقت قدرة الآلهة، وبالنسبةلغضب بجماليون من جالاتيا حول هروبها مع نرسيس، نجد أن الحكيم قد قام بتعديل ذلك بفكره التعادلي ليسكت غضب بطله، فيوحي إلى أبولون إله الفكر والفن وفينوس ربة الحب والجمال لأن يتعاونا بطريقة تعادلية، يسعى فيها الفن إلى إصلاح ما خربته فينوس، وبالفعليتمكن من إصلاح بعض الأشياء، لكن ذلك لا يرضي بجماليون ويبقى ساخط على الآلهة حتى نهاية المسرحية، فهو يرى نفسه أنه تفوق عليها.

وقد تعددت الصراعات في المسرحية وتشابكت ولم تشمل الآدميين فقط: (نرسيس وإيسمين)، بل شملت حتى الآلهة حتى(فينوس وأبولون) هذا الصراع كان يزيد من الإيحاء بجمال التمثال وبقدرة بجماليون الفنية التي جعلت إلهين يتعجبان منه، وقد كان في نفس الوقت تحديا .كما يشير أبولون بأن الإنسان بطبعه هلوع ولا يقنع لا بالواقع ولا بالمثل الأعلى فهو صنيع نظامين يتنازعان وجوده دوما، وما الحياة والفن إلا نظامان يتجاذبان الإنسان ويتبادلان التأثير في حياتهوالإنسان بحاجة لهما معا.

ولعل الحكيم من خلال تطرقه لهذه الثنائيات والمقطوعات مثل: الحلم والحقيقة، الفن والحياة وغيرهم "أراد أن يضع نظرية محكمة في الإستيطيقا، ونعلم أن الحكيم فضلا عن مؤهلاته ومقدرته الفنية، كان يحبذ صفة "مفكر" ويصر عليها من خلال جملة نتاجاته الفكرية، وهو ما يؤهله ليكون صاحب نظرة مقبولة في الإستيطيقا، لأنه بلا شك يتمثل إلى

حد ما للشروط المحددة لذلك من خلال تحليه بخصلتين هامتين: الحساسية الفنية، والميل إلى التفكير الواضح."[1]

بجماليون عند الحكيم فنان عبقري يبدع، وهو الإنسان الفاني لقد أحب تمثاله بل وأتقن صناعته وهوفي ذلك يشبه هيجنز عند شو" ومن ثم يرى الفن أنبل من الحياة وأبولون يؤكد ذلك حين يطلب من فينوس أن تسحب ما وضعت في عمله الفني من عناصر النقص، وإن بجماليون ليأخذه الزهو بقدرته وعبقريته حتى ليتراءى له أنه يستطيع أن يجعل قامته إلى قامة الآلهة بل يستطيع بعبقريته التفوق عليهم، لقد سعد بجماليون الأسطورة بزوجته وكذلك سعد بجماليون الحكيم بجالاتيا ولقد أدرك قيمة هذه السعادة فيما بعد عندما عادت جالاتيا مجرد تمثال، إذ كان يخرج كل ليلة ليذهب إلى الكوخ الذي شهد أسعد أيام حياتهما، عندئذ صار يعترف بأن: الحياة أنبل من الفن."[2]

وواضح من هذا كله أن الحكيم من خلال مسرحيته عبر عن ناحيتين بارزتين: الأولى: معارضة الفن للحياة(إثارة الفن على الواقع) وانتصاره لفكرة الفن للفن، أما الثانية: نفور الفنان من المرأة لأنه يرى فيها ملهاة له عن فنه، حيث يلمس المتلقي موقف الحكيم من المرأة الذي لطالما كان يراها ملهاة للفنان عن فنه وأنها مصدر فشله وتعاستهفهي رمز للحياة ولكنها ليست هدفا في ذاتها، بل هي السبيل نحو الألم فقط، ويبرز هذا من خلال جملة المقاطع في حواره مع نرسيس، فهذه النظرةنظرة قديمة عند الحكيم مرتبطة بآرائه الأولى في المرأة وهي تتردد دائما في جل أعماله فهو لا يرحب بدخولها إلى عالمه .

وكخلاصة نقول أن الحكيم يُسقط هذه الأسطورة على صراعه الداخلي بين رغبته ببقاء الفن بمعزل عن الحياة وبين ربط الفن بالحياة في الوقت نفسه، والصراع بين الفن

[1] ينظر، كلايف بل: الفن، تر. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص35.

[2] د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص302.

والحياة من القضايا التي شغلت توفيق الحكيم إذ أنه عالجها في العديد من أعمالهوقد استفاد كما رأينا من إطار الأسطورة ومن الأدب الإغريقيبشكل جديد جعله يبدي فيكل مرة روئ وأفكار جديدة بما يلائم أفكاره الخاصة.

7/ بجماليون بين برنارد شووتوفيق الحكيم:

إن الحديث عن موضوع بجماليون عند كل من جورج برنارد شو وتوفيق الحكيم تطرق له العديد من الكتاب والنقاد نذكر منهم:

دراسة الدكتور إبراهيم عبد الرحمان محمد في كتابه (الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق) يقول: "ومسرحية بجماليون هي نتاج تلك الفترة المبكرة من حياة توفيق الحكيم الاجتماعية والفنية، وهي بحق تصور ذلك التطرف الذي كان يذهب إليه المؤلف في آرائه، حول الخطر الذي يتعرض له الفنان من جراء اتصاله بالمرأة، فهو يراها خطرا على فنه، وخطرا على عبقريته، ويدعو الفنان إلى إغلاق قلبه وحياته دونها، إذا كان يريد السمو والإبداع في عمله."[1]

وفي دراسة للدكتور رجاء عيد يرى: " أن برنارد شو وظف الأسطورة لتخدم قضية اجتماعية وما يعانيه أبناء الطبقة الدنيا، لكن الحكيم لا تشغله قضايا المجتمع ولا مشكلات الأفراد، إنما هو مشغول بحيرته بين الخالق الذي ينافس الآلهة في خلقهم، وبين رغباته الإنسانية ومنها المرأة."[2]

أما الدكتور محمد مندور يرى أن الحكيم " أخذ بالقشور والهياكل تاركا اللباب والمعاني الدفينة وأساس الأخذ عن العبر والإثراء به هو الفهم العميق، ونفث الحياة في أساطير الأولين وتقريبها من حياتنا وتسخيرها لفهم الإنسان، أما شو فبلغ حرصه على أن لا يتصور تمثال من العاج، بل فتاة حية من دم ولحم وملأ مسرحيته بالحياة والإنسانية في نواحيها وأبدع في الشخصيات والحركة المتدفقة في المواقف والأوضاع، ووضع فيها من وحدة البناء ماجعل منها رائعة من الروائع المسرحية، وشتان بين هذا وبين الأفكار

[1] د.إبراهيم عبد الرحمان محمد: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، ص353.

[2] د.رجاء عيد: دراسة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف – الإسكندرية، د، ت، ص61.

المجردة عند الحكيم وتبسيط حياة الفنان التي لا نكاد نراها إلا في خطوط هندسية ومقابلات بين الحياة والفن، أو بين المرأة والتمثال."[1]

والدكتور عز الدين إسماعيل يقول: " إنهذه القصة صورها الحكيم ومن الواضح أنه كان أكثر تأثيرا بالأسطورة من شو، فالشخوص الرئيسية هي نفسها شخوص الأسطورة تقريبا وواقعة التمثالودور آلهة الحب في القصة هما الواقعة القديمة، غير أن هذا الارتباط كان شكليا إذ أن الحكيم في مسرحياته يُبقي في العادة على الإطار الخارجي للأسطورة، أما المحتوى يكون من عنده، كما نجده أضاف شخصيات من عنده مثل شخصية نرسيس وأبولونوجعل لها دورا أساسيا في المسرحية وهو باختياره لهذه الشخصيات ظل محافظا على الجو الأسطوري."[2]

يمكننا الآن من جملة ما أوردناه من آراء استنتاج بعض الفروق بين بجماليون برنارد شو وتوفيق الحكيم:

1- كلا الكاتبين اغترفا من الأسطورة لكن كل منهما اختلف في معالجتها وأبدى وجهة نظر جديدة وبرأيي أن برنارد شو كان في الاغتراف أفضل من الحكيم بحكم أنه أسقط المسرحية على واقعه بينما نجد الحكيم وكأنه أعاد نفس الأسطورة الأصل بالرغم من الإضافات التي أضافها لكي يعبر من خلالها عن صراع جديد .

2- أول فرق في العملين نجده البعد الفكري الذي ينعكس على الإبداع، إذ أن توفيق الحكيم من الواضح أنه يؤمن بقضية الفن للفن، على عكس برنارد شو الذي يؤمن بقضية الفن للحياة، لذلك قدم تجربة (علم الأصوات)، بينما الحكيم نجده يقدم الأسطورة تقريبا كما هي.

[1] د . محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة –القاهرة، د.ت، ص18.

[2] د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص297.

3- حاول الحكيم من خلال طرقه للأسطورة أن يحقق وجهة نظر جديدة، ويبرز هذا بعدم إكسابه للمسرحية نهاية حاسمة حيث انتصر للفن، أما شو انتصر للحياة تماما كما جاء في الأسطورة الأصل، وكان من الممكن أن يقيم الحكيم النصر للفن، ونجد أنه قد تكلف قليلا في جعل الفن ينتصر في مواقف كثيرة على الحياة، لكنه آخر الأمر إلى رفض القطع بانتصار جانب على آخر.

4- استفاد الحكيم من قصة نرسيس كما استفاد شو من إليزا، وهذا شيء طبيعي يرجع إلى تأثره بالتراث اليوناني، كما أبدع في رسم الخطوط الأساسية للمسرحية من بداية ونهاية، ونسجها في أسلوب بارع ولغة شاعرية وإبراز الحوار المعبّرعن شخصياته، أما بالنسبة لمسرحية شو فنجد هناك عدة فروق فهي تعالج قضايا اجتماعية واقعية، منها تفكك العلاقات الإنسانية وتحول الانسان من طبقة الى أخرى، أو الطبقية بين أفراد المجتمع، وقضية اللغة وقضية الفقر أيضا فهو موضوع واحد يحمل عدة دلالات .

5- صور الحكيم المرأة على أنها مشكلة أعاقت بجماليون الفنان وحطمته وأن تجربته مع جالاتيا انتهت به إلى الفناء وهذا ما يتناسب مع موقفه من المرأة، أما عند برنارد شو فلم تكن المرأة مشكلة لهيجنز بل على عكس ذلك حققت له نجاح كبير في تجربته معها فنجد إليزا وإن أضرّتبها التجربة في أول الأمر لكن في النهاية أفادتها وجعلتها تتحرر في حياتها وتعتمد على نفسها .

6- لقد أطلق شو اسم بجماليون على مسرحيته ليشير إلى التغيير الذي صنعه هيجنز كما صنع بجماليون لتمثاله إذ استطاع أن يجعل من إليزا فتاة جديدة تتقن الإنجليزية بطلاقة كما لو أنها سيدة من الطبقة الراقية فقد حول البطلة من جالاتيا كما في الأسطورة إلى إليزا فصارت هي محور المسرحية، أما الحكيم فقد ظل تركيزه في مسرحيته على(بجماليون المثال) كما هو الحال في الأسطورة الإغريقية .

7- من الملاحظ أن كلا العملين يعكس شخصية كل مؤلف فكلاهما صور شخصية بجماليون من طبقة إلى حد ما بصورته وتعكس مذهبه في الواقع، فبجماليون شو(هينجر) يمثل شو نفسه بذكائه وفصاحته المعهودة وعشقه لمهنته أكثر من أي شيء ونقده لعيوب مجتمعه، وبجماليون الحكيم هو صورة للحكيم سواء في عدائه المعروف للمرأة أو في مذهبه من الفن .

8- بينت المسرحية مفهوم كلا الكاتبين لمحاكاة الأعمال الكلاسيكية، فشو يرى أن المحاكاة تكمن في استخلاص الفكرة الرئيسية من الأسطورة وإسباغها بموهبة الإبداع وقد وظفها لمناقشة قضايا يعاني منها المجتمع الإنجليزي، أما منهج الحكيم في المحاكاة لهذه الأسطورة مختلف أعاد صياغة الأسطورة بأكملها مع إدخال بعض التغيرات، ولا ننكر أنه تناول قضية فنية وهي علاقة الفنان بالحياة إلا أن هذه القضية نفسها تطرقت لهاالأسطورة الإغريقية القديمة وانتهت إلى تأكيد هذه العلاقة وإبراز أهمية الحياة لكل من الفن والفنان ثم أن الشخصيات التي أضافها لا جدوى منها.

9- استطاع شو كمؤلف استغلال جوانب مهمة في الأسطورة وجعلها تخدم عمله الادبي فنظر إليها من جانب الإبداع والخلق الجديد كما وفر كل أسباب النجاح لمسرحيته، فإلى جانب المشاكل التي ناقشها والتي بعضها مزال قائم في كثير من المجتمعات المعاصرة، إلا أن المسرحية في بناءها الفني تقوم على حبكة درامية قوية وصراع نفسي وعقلي وعاطفي متناسق ومتكامل برز بين شخوصها، ما يجعل المتلقي ينجذب نحوها ويعيش العمل الأدبي نفسه فقط لولا أن الكاتب يظلنا باستخدامه لنفس الاسم .في المقابل نجد الحكيم قد استغل الأسطورة الأصل وما يطابقها ما جعل القارئ ينسى أنه أمام عمل أدبي جديد فقد امتزج العمل بالجو الأسطوري فنجده يحشو المسرحية بتلك الشخصيات الأسطورية ويجعل العمل جامد ما يبعث في نفس المتلقي الملل فهي بالنسبة له أقل إبداعا وعمقا من محاكاة شو ونجده لا يستصيغ حتى جوها الأسطوري كونه بعيد عن ثقافته

وواقعه، كما أنه أصابها بنوع من جمود الفكر، والقارئ للمسرحية يشعر بنوع من التناقض في أحداثها وشخصياتها.

10- تميزت مسرحية شو بواقعيتها، لا في موضوعها والقضايا الاجتماعية والإنسانية التي تعالجها فقط، بل حتى لغتها اتسمتبالواقعية التي تعكس مستوى الطبقات الاجتماعية الإنجليزية، أما لغة بجماليون الحكيم اتسمت بالجمال الذي يصل إلى حد الشاعرية وروعة الحوار وبراعته من خلال ذلك الحوار نعرف ما يهدف إليه المؤلف، كما تمتازبجماليون شو بدقة الشخصيات من الناحيتين الداخلية والخارجية، والإسهاب في وصف فصول المسرحيةومزج طابع الفكاهة وخفة الدم والسخرية اللاذعة وشدة النقد لأصحاب الطبقة المتوسطة، وكشف القناع عن العلاقات الإنسانية المتردية المبنية على الزيف الظاهر، في حين أن مسرحية الحكيم يغلب عليها الطابع الرومانسيوالخيال والجو الأسطوري بما فيه من آلهة وجوقة وشخصيات أسطورية ومعذلك ينهي الحكيم مسرحيته نهاية سلبية محزنة إذ يقوم بجماليون بتحطيم التمثال ويقتل نفسه، وهي نهاية توحي أن الفن عمل لاعلاقة له بالحياة الإنسانية.

11-مسرحية شو ملهاة أو مسرحية كوميدية، أما مسرحية توفيق الحكيم مأساة (تراجيدية) ومنه نجد أن الحكيم كان قد تأثر بالأسطورة أكثر من تأثره بمسرحية شو.

12- اختلاف المؤلفين في مدى معالجة الأسطورة وكيفية الاستفادة منها.

13- اختلافهما في العرض حيث اعتمد شو على الحوار ظريف، أما الحكيم اعتمد على النقاش الفلسفي.

13/ اختلافهما في توظيف الشخصيات شو وظف شخصيات حية من لحم ودم وواقعية أما الحكيم وظف شخصيات أسطورية وخيالية بعيدة عن الواقع وعن حتى ثقافتنا العربية، إضافة إلى اختلافهما في مضمون المسرحية ونهايتها.

وفي الختام نقول أن شو قد نجح محاكاته للأسطورة الإغريقية أكثر من الحكيم فلم يأخذها كما هي جملة وتفصيلا وإنما استلهم روحها بذكاء وإبداع وعرض خلالها قضايا تشغله كأديب، كماأنه أفلح في بناء مسرحيته وفق بعدين منسجمين، الأول: بعد واقعي نجد فيه الشخصيات تتحرك في أجواء واقعية تبدو بعيدة عن الأسطورة وقريبة من الحياة، أما البعد الثاني: رمزي أسطوري نلمس فيه علاقة المبدع بإبداعه، على عكس ما قام به الحكيم الذي أغرق نفسه في الأسطورة الإغريقية ونقلها نقلا حرفيا من اليونانية إلى العربية فكانت محاكاته أقرب إلى التقليد وذات بعد واحد في بناءها فقد اعتمدت البناء الأسطوري وظلت فيه وله، ومن الطبيعي أن يكون هذا الاختلاف والتباين بين كلا العملين في استغلال الأسطورة إذ أن لكل كاتب مذهبه الخاص به والذي يحتوي أفكاره، فالحكيم يعتمد أساسا على فكرة المذهب الذهني ربماهذا الأمر الذي جعل من عمله جامد فكريا.

الفصل الرابع: دراسة سيميائية لمسرحية "بجماليون" لتوفيق الحكيم.

1/ سيميائية العنوان:

1.1 العنوان والمتن الحكائي.

2.1 الإرشادات المسرحية.

3.1 إرشادات مسرحية متعلقة بالممثلين والشخصيات.

4.1 إرشادات متعلقة بالفضاء.

5.1 الإرشادات الركحية.

2/ سيميائية الشخصية في نص مسرحية "بجماليون".

1.2 شخصيات المسرحية، دلالتها وأبعادها الرمزية .

2.2 مراحل المسرحية.

3/ الرمز الأسطوري في نص مسرحية بجماليون.

كناقد تعرضنا سابقا إلى ملخص مسرحية بجماليون وكيف أن المسرحية استقت أصولها من الأسطورة القديمة والآن سنعرض دراسة سيميائية حول المسرحية مع التركيز على عنصري الحوار والشخصيات فيها:

1/ سيميائية العنوان:

يعتبر العنوان فاتحة أي عمل وبوابة عبور المتلقي للنص والعتبة الأساسية للولوج إلى أي عمل أدبي، فهو يمكن أن يحيلنا إلى قراءة جزئية حول الموضوع، ومنح تصور مسبقا للنص الذي سنتطرق له، كما يمكن أن يعطينا انطباعا ونظرة أولية حول مضمون ذلك العمل لكونه مرآة عاكسة وباعتباره علامة سيميائية، وتأتي أهميته في أنه يقدم دفعًا مستمرًا للمتلقي لإنجاز فعل القراءة عن طريق إثارة انتباهه وتشويقه. فالعنوان هو الذي يغري القارئ بالعديد من الإيحاءات والقراءات فهو لافتة ذات طاقات مكتنزة، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه وانتشاره وشهرة صاحبه، وتتجلى أهميته فيما يثيره من تساؤلات وتشويق وفضول في ذهن المتلقي فهو يفتح شهية القارئ من خلال تلك التساؤلات لذلك نجد الكتاب يهتمون اهتماما بالغا بالعناوين ويتفننون في اختيارها كما يتفننون في تنميقها بالخط والصورة المصاحبة له، وذلك لعلمهم بأهميته.

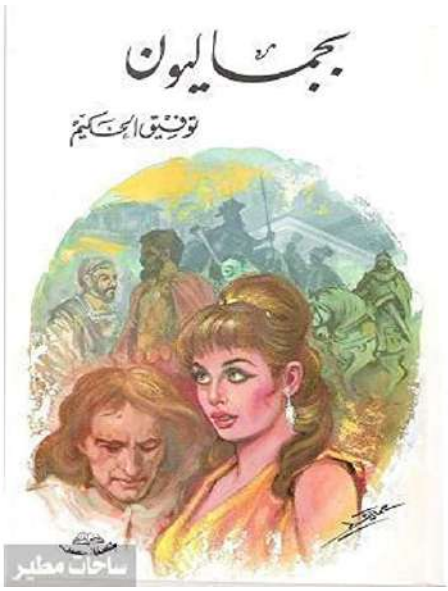
وباعتبار العنوان مدخل أولي لابد منه فهو "علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتحدده؛ كما يمكن أن يؤدي وظيفة تناصية إذا كان يُحيل على نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح معه شكلا وفكرا[1]"، كما هو الحال بالنسبة لنص بجماليون المسرحي؛ وتعرفه جوليا كريستيفا بقولها:" هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة[2]."

[1] شقروش شادية: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الأول السيمياء والنص الأدبي، الجزائر، دار الهدى، 2000، ص 359.

[2] كاظم إياد : التناص الأسطوري في المسرح، الرضوان للنشر والتوزيع، 2014، ص 46.

فالعنوان إذن بوصفه ظاهرة تناص يمكن أن يحيلنا على نصوص أخرى كما يمكن أن يتداخل مع نصوص أخرى. فهو هوية النص ومخزن الدلالات، إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي؛ " وباعتباره علامة سيميائية يمكن أن يحيل على مجموعة من العلامات المشكلة للعلاقة كمعنى؛ تحدد له جملة من الوظائف التي تعين العمل الأدبي أو مضمونه أو تمنحه قيمته منجزاً بذلك ثلاثة وظائف: تسمياتية، وتعيينية، وإشهارية."[1]

ولا شك أن عملية اختيار العنوان تكون دقيقة لا تخلو من القصدية، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية. وعليه سيكون العنوان محطتنا الأولى للسير في أغوار هذه المسرحية وفك شفرتها، وفي معرفة المبهم منها، وقبل ذلك يجب أن لا نتخطى عتبة الغلاف دون الإشارة إليها.



غلاف مسرحيتنا كما يبدو متميزا، لأنه وقبل كل شيء يخص أعظم ما كتب وألف توفيق الحكيم في مجال المسرح الذهني، فكان من الطبيعي أن يحمل صورة تحيل إلى الأسطورة القديمة كما هو واضح، حيث جاء شكله الخارجي في حجم متوسط، يتوسطه العنوان بخط واضح وعريض، وهذا الاسمنجد له علاقة مع الأسطورة الأصل، إذ ترتبط

[1] الحجمري عبد الفتاح : عتبات النص " البنية والدلالة"، المغرب، منشورات الرابطة، ص 18.

المسرحية بعدة مفاهيم ودلالات تُحدد المرجعية الثقافية للمتلقي، حيث تتصل بجماليون الأسطورة الأصل، وبجماليون برنارد شو ذلك الفيلم السينمائي كما قد ترتبط باللوحة الزيتية المسماة بذات الاسم والمتواجدة في متحف باريس، وكلمة بجماليون جاءت سمة دالة على المسمى، ولايمكن فك شفرتها إلا بالرجوع إلى نصها الأصلي، ومعرفة ارتباطها به، فالعنوان للوهلة الأولى يبدو غريبا في ذهن القارئ كون أن الاسم يعود إلى الأصول الإغريقية وترتبط دلالته بصانع التمثال.

ثم نجد اسم المؤلف مكتوبا في الجانب العلوي بالجهة اليسرىبلون أسود وكان حجم الخط متوسط، ولون الواجهة كله تقريبا أبيض تتوسطه صورة تُعبّر عن مضمون المسرحية بلون(بني، أزرق، أخضر، أصفر) وصورة لامرأة جميلة ورجل يبدو قلقا أو حزين ويبدو أن هنالك مشكلة بين هذه السيدة والرجل الذي يظهر أنه يحبها؛ وفي الخلفية بعض الأشخاص أو الفرسان يظهر أنهم يهمسون حول البطلين الظاهرين(المرأة والرجل) وهناك حرب أو صراع يكتشفه القارئ بعد قراءة المسرحية.

وفي الأسفل نجد دار الطبع والنشر، ولم يحتوي الكتاب على إهداء أو فهرس ولا خاتمة، فقد افتتح المؤلف كتابه مباشرة بمقدمة حول المسرح الذهني وتجربته مع هذاالنوع من المسارحوأسباب اختياره لهذاالنوع من المسرحيات وإعطاء ملخص حول بعض المسرحيات الفكرية، وقسم مسرحيته إلى أربعة فصول يجري فيها الحوار حول التمثال الذي صنعه بجماليون.

بالنسبة للعنوان فهو واضح وبارز لا يشوبه أي تعقيد ويبرز ما ورد في مضمون المسرحية، فنحن عندما نقرأه للمرة الأولى قد يتبادر إلى أذهاننا أن الحكيم أعاد صياغة الأسطورة الأصل كما هي عليه ولا نفهم لما وظفها إلا بعد قراءات متعددة للمسرحية نكتشف من خلالها أنه قام بإعادة تشكيلها فنيا؛ وهذا التشكيل ليس ببعيد عن الحكاية الأصل، وبث فيها أفكاره التي يريد إيصالها للمتلقي، ومن خلال الولوج في عمق النص

بحثا عن الدلالة التي يحملها العنوان وامتداده، وتأسيسا لما سبق يمكن تقديم بعض التساؤلات أهمها:

ماذا يُخفي توفيق الحكيم وراء هذا العنوان؟أو إلى ما يهدف من خلاله ؟، ولماذا وقع اختياره على هذا العنوان بالضبط؟ وهل هناك علاقة حتمية بين العنوان والنص المسرحي؟

رأى الحكيم في بجماليون مشكلة الفنان وصراعه بين فنه والحياة وأراد أن يطرح الموضوع بشكل غير مباشر(رمزي) يصل إلى الذهن، ونجده استعان كثيرا بالرمز الأسطوري في رسم شخصياته فهو يُلبس كل شخصية أبعاد أسطورية ترمز إلى أفكاره، وهذا واضح من خلال الحوار الذي يجريه بين الشخصيات؛ فهو يريد من خلال عرض هذه القضية أن نتعمق في النص المسرحي لفك شفراته ودلالاته؛ ويحاول أن يزيح الستار عن عدة قضايا تواجه الفنان أو المبدع وصراعاته مع الحياة والمجتمع؛ وحاول طرحها بالغة إبداعية متقنة الصياغة كتبها باللغة العربية الفصحى، فلغة الكاتب العنوانية كانت سهلة وبسيطة ومفهومة لا يشوبها أي تعقيد، وكان الترميز فيها يبعث بالفكر إلى ماوراء المعنى بطريقة موضوعية تناقش مسألة هذا الصراع.

1.1العنوان والمتن الحكائي:

جاء عنوان المسرحية كما هو واضح مقتبس من الأسطورة الأصل بل حتى أن الأحداث تقريبا نفسها والقارئ لها يشعر وكأنه يرجع إلى الأسطورة الأصل لولا التغيير في النهاية وإضافة بعض الشخصيات لها؛ فالمسرحية منذ البداية تبدأ في جو إغريقيأسطوري بعيد كل البعد عن هذا الزمن الذي نعيش فيه، فنجد أنفسنا أمام شخصيات أسطورية(الجوقة، نرسيس، وإيسمين، وفينوس، أبولون...) وهالة من الغموض حول شخص عُرف بكرهه للنساء وفضل أن يعيش بعيدا عنهن، ذلك الكره ولد عنده دافع آخر

وقوة أخرى؛ فمن خلالها عكف هذا الفنان على نحت تمثال لامرأة غاية في الجمال وآية من آيات الفن لكنه لم يستطع أن يقاوم إغراء هذا التمثال فتمنى أن يكون زوجته، ونجده يتقرب للآلهة لتبث في تمثاله الحياة وبالفعل تستجيب لطلبه. فالفنان هو اختار لنفسه المرأة التي يراها تناسبه وحسب رؤيته وتطلعاته فقد بث في ذلك التمثال كل مشاعر الحب وكل قدراته الفنية وكأنه في تحدي إزاء الحياة من حوله وفي تحدي مع نفسه فبنظره أن النساء كلهن مثل بعض لا تختلف إحداهن عن الأخرى لذلك فضل الانفراد والاختلاف والتَميز في صنيعه؛ وبالفعل حدث ما أراد.

وقد صاغالمؤلف هذه القصة ببراعة وأسلوب مميز، وجعل كل أحداثهاتدور في مكانٍ واحدٍ وفي مشهدٍ واحد ألا وهو البهو الموجود في دار النحات. فالقصة في حقيقتها تمثِّل الصراع الأزلي الذي يعترض حياة الإنسان ويتركه في حيرة كبيرة تؤدي به إلى التعب والضياع والهلاك، وتصور كذلك حالة ضياع الفنان في صراعهمع الفن والحياة وأثرذلكفي جوانب الحياة، وعندما نتعمق في قراءتها نجدها تحتوي على الكثير من التناقضات التي تعبرعن صعوبة إيجاد مفهوم الكمال في الجنس البشري، فكل شخصية في المسرحية يشوبها نقص ما ولا تدّعي الكمال مما يزيد في قوة الصراع؛ فذلك النقص يولد تناقض؛ بالتالي يزداد الصراع في نفس كل شخصية، فمثلًا بجماليون الشخصية الرئيسية والذي يُعدّ جوهر الصراع في المسرحية نجده ينتمي إلى أبولون إله الفن والفكر ولكنه مع ذلك يفتقد الجمال؛ وهكذا تتواصل أحداثالمسرحية وتتصاعد شيئا فشيئا لتصل بنا إلى نهاية مأساويةبطعمٍ من الألم والمعاناة واليأس والضياع والفشل والهزيمة؛ وهذا دليلعلى صعوبة ما كان ينشده البطل بجماليون من كمال، فالإنسان بطبعهشغوف وفضوليودائمًا ما يطمح ويسعى إلى الكمال وينشده في شتى أمور حياته متعاميًا عن الحقيقة الواضحة والأبدية التي تؤكد أنه من المحال بلوغ الكمال.

هذا ما يكشفه عنوان المسرحية مبدئيا وما يتناسق مع المتن الحكائي بصفة عامة كما أراد توفيق الحكيم أن يظهره للقارئ كون أن " العنوان عبارة عن رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه، وهي مزودة بشفرة لغوية، يحللها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة، وترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال، وهذا يذكرنا بنموذج " **جاكبسون**".

الرسالة/السياق

المرسل (الكاتب)المرسل إليه/المتلقي[1]

الصلة /الشفرة

فمن خلال فك شفرة العنوان نفهم ما يريد الكاتب إيصاله للمتلقي وذلك بتفكيك العنوان ودلالته وبالرجوع إلى أصل الحكاية ثم قراءة المسرحية واكتشاف العلاقة بين كلا العملين والعنوان؛ **فبجماليون** في حقيقة الأمر يرمز إلى" الإنسان الباحث عن الحقيقة، وقد كان انطلاقه من وراء الفن، نوعا من البحث عن الحقيقة، ونوعا من السمو على ذاته، كان يريد أن يحقق الخلود الذي هو من صفة الآلهة، وليس من صفة البشر[2]"، ولكن الكاتب نجده يُقحم العناصر الأسطورية كالآلهة مثلا؛ معتمدا على الأساطير الإغريقية قصد إعطاء المسرحية بُعداً رمزيا أكثر وقصد بث أفكاره التي يجسدها في شخصيات هذا العمل.

وإلى جانب قضية الفن والفنان هناك قضية أخرى وهي قضية الفنان وموقفه من المرأة؛ حيث ينظر لها المؤلف من زاوية احتقارويرى أنها تلهي الفنان عن إبداعه وتقف في وجه نجاحاته فهي بالنسبة له عائق يقف في طريق الفنان؛لذلك يؤمن الكاتب بضرورة الفصل بينها وبين الفن وإلا فسد كلاهما.

---

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئةالمصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، د.ط، 1998، ص116.

[2] تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 159.

لم يكنتوفيق الحكيم من خلال المسرحية حريصا على المضمون الاجتماعي بقدر ماهو حريص على أن يجعل الإنسان الفرد المفكر محور اهتمام كل من حوله من دون أن يراعيالمعيقات التي يمكن أن تعيقه أو المشاكل التي يمكن أن تواجهه وصراعه مع رغباته ونزواته وصراعه مع المجتمع وقيود العادات والتقاليد، فهو يرى أن المفكر يجب أن يرتقي بفنه وأفكاره ولا يبالي بتلك القيود، يجب أن يتنصر لفنه ويعيش لفنه؛إنها نظرة استعلاء من الفنان على الحياة وعلى من يعيش تلك الحياة؛ لذلك نجد فنان الحكيم (بجماليون) كرس حياته للفن وعاش من أجل الفن كان يريد بلوغ الكمال بفنه حتى أنه يتحدى الآلهة بإبداعه فقد أعطى تمثاله أهمية كبيرة وغطاه خوفا عليه أن يقع عليه بصر أحد سوى الفنان فهو من خلقه الذاتي الخاص به وحده.

وقد كانت مقدمة المسرحية منطقية تتوافق والعنوان حيث جاءت تحت معنى الفن الخالد الغير المحدود والحياة الفانية المحدودة لا يلتقيان، وإنالتقياأفسد أحدهما الآخر، فواضح من خلال هذه المقدمة أنه يؤمن بقضية الفن للفن، فبمنظوره أن الفن والحياة إن التقيا أفسد أحدهما الآخر؛ وقد سار على نهج هذه الفكرةطوال مسار المسرحية من بدايتها حتى نهايتها؛ ومن جهة أخرى نجد أنالصراعات في المسرحية متعددة فنشهد صراع الآلهة بين(أبولونوفينوس آلهة الحب والحياة)، وصراع بجماليون النفسي وتمزقه بين الحياة والفنفمرة يفضل المرأة جالاتيا كإنسان وهي تمثل الحياة والواقع وأخرى يفضل ويختار جالاتيا التمثال والتيتمثلفنه وعبقريته. لكنه في الأخير وبعد صراع طويل يحطم التمثالانتقاما من الفن الذي حرمه زوجته.

هذا هو مجمل ما يحمله العنوان من مرجعيات وكما رأينافالموضوع العام للمسرحية يقوم على قضية الفن والحياةوهذا له علاقة مع العنوان الذي يشير إلى بجماليون أسطورة الفنان الذي نحت تمثالا غاية في الجمال ووقع في حب تمثاله، والحكيم اعتمد في بناء هذا العمل وفي تشكيل رؤيته على الأسطورة ليشكل منها عملا دراميا واحدا فهو لم

يقتبس فقط العنوان بل حتى المحتوى الذي أضاف إليه شخصيات جديدة وحبكة ثانوية جديدة تمثلت في (نرسيس إيسمين)؛ وقد استفاد من الرموز التي تقدمها، وشكلها تشكيلا فنيا وفكريا جديدا، وبذلك يتحقق المبدأ المعاصر فياستخدامهللأسطورة كشكل من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة لا بوصفها مادة في حد ذاتها.

وفيالمسرحية نجد تلك الفواصل والحوارات الذهنية التأملية الدقيقة والتي تحمل أفكارالكاتب وآرائه؛ فعلى لسان كل شخصية ترد فكرة ذهنية ما تحاول أن تُقنع المتلقي بها؛ بل حتى أنهاتحاول أن تُدافعُ بطلاقة عن قيّمها ومعتقداتها وفكرها الذي تشقّ به دروب الحياة بلغةٍ رقيقة المعاني تتسامى مع المشاعر الإنسانية وفي مواقف كثيرة تبرز أيضا حيرة الفنان حين يعتلي الفكر ارفع درجات المعرفة فيتفاجأ بضبابية الغموض في الحياةفيغدو تائِهاً في دروبها.

أما فكرتيالفن والحياة هما الأساس في المسرحية وتبدوان متناقضتان في صراعهما مع بعض؛ لكن في حقيقة الأمر هما فكرتان إحداهما تُتمّ الأخرى لإبداع الكمال المطلق كما يجب أن تكونا متلازمتين لتخلقا الإبداع؛ ومن هنا تبدأ عقدة المسرحية فبجماليون ينشد الكمال المطلق لا الحياة الفانية، ولكن نزوعه هذا نزوع يكتنفه الغموض، لأنه يظل مترددا بين الفن والحياة فهو لا يدري مابه، فجمال الحياة يجذبه ويغريه وفي أعماق نفسه شعور كأي إنسان تدفعه رغباته ونزواته للجري وراءتلك الحياة التي يرى أنها تحمل سوى السخف وتلك حاجة طبيعة في الرجل؛ وهو من جهة يفضل الفن لأن في طبيعته قبساً من عبقرية الخالقين المبدعين وفي سريرة نفسه الصافية التي مزجت قوة الإبداع بجمال الحياة.

لقد جمع بين النقيضين في إبداعه للتمثال؛ ولكنه لم يهتد إلى سر التوفيق فما يقع في نفسه من تنافرواضطراب وقلق بينفكرتي خلود الفن وزوال الحياة، يصل بنا إلى أعماق الفكرة الفلسفية التي يريد المؤلف إيصالها؛ وتبدو عقدة الرمزية فيها رائعة الجمال، حيث

تمثل أبرع تمثيل وأصدقه بينما ما يقوم من خلاف بين العقل في حدوده المادية من جهة، وبين الروح والنفس في جوهرهما المتجانس الموحد من جهة أخرى. ومن خلال اختلاف هاتين النظرتينيشتد الغموض على المثال البطل، ويشتد كرب نفسه، وتغشاه هموم العماء والعيش في المجهول.فهو لا يدرك هذا الألم النفسي الهائل الناشئ بين العقل والروح إلا عند اختلافهما في الفهم واختلاف طبيعتهما في شمول الأشياء والنفوذ إليها، ومنه نعرف أن العقل هو سبب خصومة نفسية البطل بجماليون لذلك ينهزم أمام هذا الصراع وتشقى روحه في آخر المطاف فهذه الفكرة الفلسفية التي قامت عليها المسرحية هي علاقة الصراع بين الفن والحياة والتناقض المتواجد عند كل منهما.

فالأفكار تكشف عن مدى الصراع الذي يعيشه الفنان بين الكمال والواقع وبين الفنان وفنه وصراع الفنان مع نفسه وبين الفنان والقوى الإلهية، فهاهو بجماليون يسعد بجالاتيا بعدما أصبحت كائنا حيا لوقت قصير في بداية الأمر، غير أنه يمل منها ويشعر بنقص يرتاد حياته فنجده يحن إلى روعة فنه الخالص وإبداعه وخلقه؛ وسبب شقاءه مايراه من تناقض في الحياة بين تمثاله الجديد وبين حياته الأولى في صورة تمثال.

وهذا ما يبدوفي حوار بجماليون وجالاتيا حين يقول لها:

"**بجماليون: وفيم المكابرة ما دمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين... ويشطرها شطرين.. نعم أنتما الاثنان تتجاذبان قلبي... أنتما الاثنان تتصارعان.. هي بارتفاعها وجمالها الباقي وأنت بطيبك وجمالك الفاني.. هي الفن، وأنت الزوجة!... فجعلت جالاتيا (التمثال) منزهة عن كل نقص وكل سهو وكل سخف... هذا هو الفرق بينك وبينها كل ما فيك محدود، وكل ما فيها غير محدود...**"[1]

صور الحكيم بصوت بطله بجماليون أن الحياة الهالكة المحدودة مزيج من القبح والجمال والنبل والسخف وأن الفن خالص مصفى جميلا؛ وكيف أصبحت قوى الفن عندما

[11]توفيق الحكيم : بجماليون، ص 118.

التقت مع الحياةحيث أن الحياة أفسدت الفن.

وإلى جانب الحبكة الأصلية التي وظفها الحكيم وهي حكاية (بجماليون وجالاتيا) نجده يُضيف حبكة ثانوية وهي حكاية (إيسمين ونرسيس)فقد أراد من خلال إقحامه لهذه الحبكة توضيح فكرته وإبراز جانب السخف من الحياة خاصة في شخصية نرسيس؛ وأن يجعل شخصياته متوازنة وفي نفس الوقت تكون نقيضا للطرف الثاني، الشيءالذيأثقل كاهل المسرحية، فنجده يحاول جاهداأن يوازي بين الحبكتين الرئيسية والثانوية موازاة في الحدث والفكرة لأن الذي يهمه هو الحدث والفكرة في حد ذاتهاوتتبع تطوراتها خطوة خطوة، فنرسيس مثال للجمال الأجوف، وصحيح أن إيسمين أحبه واستطاعت تغيير طباعه، لكنها لا تقابل منه إلا الجمود والنكران، وعندئذ يتعلق قلبه بها ويعرف معنى الحب، ويُحس بالرابطة القوية التي تربطه بها، لكنهما يفترقان كما افترق بجماليون عن التمثال، ويربط المؤلف بين هاتين الحبكتين بواسطة حدث (هروب نرسيس وجالاتيا إلى الغابة) فحادثة الهروب هذه تعبر عن جانب من جوانب الحياة السخيفة التي كان بجماليون ينفر منها ويثور ضد الحياة، وضد فينوس .

تلتقي إيسمين ببجماليون تخبره عن مقر جالاتيا وكلا منهما مستاء فتقول :

"إيسمين : عرفت مقرها ...مقرها ...لقد هربت معه..ألا تعلم؟

بجماليون: (بلا حراك) وكيف أستطيع أن أجهل ذلك؟

إيسمين: كان يجدربي أن أتوقع هذاالأمر

بجماليون: (يرفع رأسه ناظراً إليها) وماذا يعنيك أنت منه؟

إيسمين: نرسيس، هو ملكي كما هيملكك."[1]

[1] المصدر السابق، ص63.

من خلال هذا الموقف يحاول الحكيم بطريقة ما أن يجعل إيسمين تتملك نرسيس كما امتلك بجماليون جالاتيا الزوجة؛ لكن جالاتيا تخون خالقها وتهرب مع تابعه؛ وتقف جالاتيا ضد بجماليون الفنان، ونرسيس المغرور بجماله يقف ضِداً لإيسمين التي ترشده إلى الحقيقة والفكر؛ ويبرز هذا الموقف جانب السخف في الحياة والتناقض المتواجد فيها؛ وبهذا نجده يسوي بين إيسمين وبجماليون في عملية الخلق والإبداع.

حاول الحكيم من خلال شخصية نرسيس تشكيل عمل درامي يقوم على جو أسطوري وقد استلهم هذه الشخصية لتكون بمثابة خلفية للموقف الشعوري لشخصية بجماليون، والاستعانة بها لتجسيد الرؤية الكلية، فهو من ناحية يستخدمه باعتباره رمزا للغرور والافتتان بالذات فبجماليون يشبه نرسيس في غروره وافتتانه بذاته، وقد كان مغرورا عندما اعتبر أن فنه يسمو على الآلهة وعدم قدرته على تجاوز نفسه تحقيق غروره الذي صور له أنه أدرك الكمال الفني، ويبلغ مرتبة الآلهة، كذلك نرسيس كان مغرورا بجماله.

"بجماليون: أيها الشقي...أيها الشقي... كيف أستطيع الخلاص منك...أنت الذي أراهماثلا أمام وجهي دائما...إنني إذ أنحني إلى الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي...إنما أبصر صورتك أنت ...نعم ...أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك ...أنت الشطر الجميل العقيم في نفسي...أنت الخطيئة التي كتبت على كل فنان أن يحمل وزرها..."[1]

هذا الحوار يدل على أن شخصية نرسيس ترتبط في دلالتها بالمعنى الأسطوري وهو الاستغراق في الذات، والافتتان بها، وهو فحوى أسطورة نرسيس . لهذا وظفها الحكيم لما لها من دلالة فهو يمثل جانب من شخصية بجماليون وجزء؛ وهذا الجانب من المعنى تؤكده بعض أحداث المسرحية، حيث يظهر بجماليون مفتونا بفنه ومزهوابنفسه إلى درجة

[1] توفيق الحكيم : بجماليون، ص 139.

يقارن نفسه بالآلهة بل ويشعر بالتفوق عليها، وقد عمق الكاتب هذا المعنى من خلال اللجوء إلى الأسطورة.

و الكاتب من خلال تسويته لعلمية الخلق بين كل من إيسمين وبجماليون يحاول أن يقدم للقارئ صورة مزدوجة للفكر مع الحياة ونرى أثرذلكفي موقفإيسمينحيث تتجرأ بتحريض من الكاتب أنتصنف نفسها من بين الخالقين وهذا الموقف نجده متكلف بعض الشيء، فما قامت به إيسمين هو : تغيير في شخصية نرسيس واستدراجه للخروج من قوقعته ليرى الحقائق والنور والفكر وإن كانت الآلهة فينوس نجدها تعترف لها بعملية الخلق في حوار لها مع أبولون.

"أبولون: (همسا لفينوس مشيرا إلى إيسمين الخارجة) أنظري...من هذه المرأة؟

فينوس: امرأة قد استطاعت أن تخلق بالحب...

أبولون: عجبا ...كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن."[1]

ولكن هذا الحوار يظهر لنا نحن كمتلقيين أنه منمق ومفتعل يريد الكاتب من خلاله أن يربط بين الأحداث ويصلإلى هدفه الذي رسمه؛ فلا يمكن أن تتساوى إيسمين مع بجماليون في عملية الخلق "إن بجماليون في حد ذاته يمثل الفكر وعمله إبداع؛ تمثاله العاجي يمثل فكرةالإبداع والخلق الفني الحقيقي، أما إيسمين فما الذي فعلته لتدعي الخلق وتدعي ملكيتها لنرسيس، وتدعي فينوس بالتالي أنها خلقت نرسيس، ويوافق أبولون على مساواة عملها بعمل بجماليون."[2]

فإن كان المقصود أنها خلقت منه شخصا جديدا وغيرت من بعض تصرفاته وأخرجته من انزواءه وقوقعته مع نفسه وغيرت نظرته للحياة فلم يصبح ذلك الشخص

[1] توفيق الحكيم : بجماليون، ص102.

[2] سميرقحسن محمد زيدان : بجماليونعند كل من برنارد شو وتوفيق الحكيم، ص175.

النرجسي الأناني المحب لنفسه فهو صحيح؛ أما أن نقارن عملها بعمل بجماليون فهذا لايتقبله العقل مطلقا فشتان بين إبداع بجماليون وخلقه وبين ما قامت به هي؛ والحكيم أخطأ في جعل إيسمين تتساوى مع بجماليون في عملية الخلق فبدت الأحداث وكأنها حشو زائد وبدا أنه لم يستطع التحكم فيها فهو يحاول عبثا ربط كل شخصية بفكرة تجول في خاطره، لكن إصراره على أن يمضي بالحبكتين في منحى واحد أعطى الموضوع صورة من التوجه المفتعل للأحداث، لأن كلمة الملكية والخلق والإبداعتنطبق على بجماليون المفكر ولا يمكن أن تنطبق على إيسمين التي لم تفعل شيء سوى بعض التغيير في تصرفات نرسيس .

أما اعتراف الآلهة فينوس وأبولون بعملية الخلق لإيسمين هو خطأ آخر وظفه الكاتب ليعبر عن الفكرة التي يريد إيصالها، فالشخصيات مقيدة بفكره ولسانه ومواقفه والحبكتان سيرهما كما أراد جنبا إلى جنب ليجسد من خلالهما مواقف الصراع الدائم والمستمر بين الفن والحياة وليقرر مصير ومكانة كل منهما، الحياة بقوتها التي لا تقاوم، والفن بسموه وقيمه المثلى. فهو يسعى إلى توضيح هذه الفكرة التي بدت جلية من الفصل الأول، عن طريق التضاد بين الشخصيات فبجماليون أمام جالاتيا، وأبولون أمام فينوس، وإيسمين أمام نرسيس، بجماليون يمثل العقل والفكر والفن وجالاتيا تمثل الحياة، أبولون يمثل المعرفة والعقل وفينوس تمثل الحب والحياة، وإيسمين تمثل العقل والحقيقة ونرسيس يمثل الجمال، وكلها شخصيات متضادة.

ومن جهة أخرى ننتقل إلى بجماليون الذي نجده يسخط من الآلهة التي شوهت فنه الرائع بعدما بثت الحياة السخيفة المتناقضة في جلاتيا، وذلك السخط يجسد قلق الفنان وحيرته بين الفن والحياةويتدخلأبولون لإصلاح ما أفسدته الآلهة فينوس ويمنح جالاتيا مسحة من الوعي والفكر فتعود إلى زوجها بجماليون ويعيشان حياة سعيدة في كوخ بعيد؛ وبعد فترة يعودان إلى بيتهما؛ ويضيق بجماليونذرعا منبعض تصرفاتها يثورعندما يراها

تمسك المكنسة لتكنس الدار؛ هنا تَحِن نفسه إلى جالاتيا التمثال ويدرك أن جالاتيا هذه ليست فنه الذي صنعه وأن الآلهة قد أفسدت كل ما في جالاتيا من إبداع، ويشتد ألمه خاصة عندما يدرك أنهاستهرم وتشيب وقد تموت كأي كائن حي، عندها يشتد الصراع في نفسه ويستمر قلقه ويطلب من الآلهةأن تعيد له زوجته تمثالا عاجيا كما كان رائعاخالداً لا يموت؛ وتفعل الآلهةذلك، ولكن يعود بجماليون ليعاني من الصراع الذي قضى عليه، فيضرب تمثاله الرائع وفنه الخالد بمكنسة ومن ثم يعود إلى الفراش المرض لينتهي به المطاف إلى الموت .

من خلال هذه الأحداث نجد أن الحكيم وقع في بعض الهفوات التي من شأنها أن تنقص من هذا العمل منها:

أول ما نلاحظه أن دراسة الحكيم لفن المسرحية عند الإغريق جعلته يهتم اهتماما كبيرا بالحبكة أكثر من العناصر الأخرى، وكان هذا الاهتمام مقصودا منه ولم يكن عفويا فجاء العمل نتيجة لذلك متكلفا فيه بعض الشيء، فهذا الحشد جعل القارئ يعلم سير الأحداث من البداية ويدرك النتائج ومن ثم يشعر بالملل.

ثانيا إن تركيز المؤلف على الحدث وإهمال مقومات الشخصية في مسرحيته أدى إلى الإخلال الظاهر بعمله الفني، وقد تدخل الكاتب في تقرير مصير شخصياته ما أفقد المشاهد والقارئ متعة المشاركة في الحل ولم يتوقف الأمر عند هذا فالتشابه بين الحبكتين يجعل القارئ في تشتت ويجعل العمل في تناقض.

كما نجد الحوار بين الشخصيات في المسرحية يأتي عشوائيا" فالكلمات عشوائية، غير منتقاة وغير مناسبة لمستوى حال الشخصية العقلي والفكري، فنجد مثلا بجماليون لا يختلف عن نرسيس في قدرته على إدارة الحوار وانتقاء الكلمة؛ كذلك نجد أن لا اختلاف

بين أبولون وفينوس الكل يتكلم بمستوى واحد من اللغة، لا فرق بين مبدع ومخلوق، ولا بين مفكر وسخيف، الكل يعبر عن مشاعره ودواخله في أسلوب واحد." [1]

والحكيم وضع نفسه في موقف محرج منذ البداية حيث أنه أخذ يدور في فكرة واحدة خلال كل فصول المسرحية ألا وهي فكرة الفن وصراعه مع الحياة فنجده لم يأت بشيء جديد إنما استخدم الأسطورة الأصلية استخدما حرفيا كما هي عليه، أما الجو الأسطوري العام فهو آخر وسيلة استخدمها الكاتب لإضفاء جو من الطرافة وإكساب المسرحية بُعدا أسطوريا فهو يزيد من شدة الصراع، كما نجده قد فشل في إقحامه أسطورة نرسيس؛ فأي قارئ للمسرحية بمجرد يسمع اسم (بجماليون) حتى ترد إلى ذهنه حكاية الأسطورة القديمة وبالتالي تتبادر إلى ذهنه فكرة 'التغيير' القديمة ولا يستصيغ المتلقي في بداية الأمر فكرة الحكيم التي أقامها في الأساس حول قضية الفن والحياة فبنسبة له نقطة تحول وتغير جالاتيا من حال إلى حال في حد ذاتها هي النقطة التي أثارت انتباه الحكيم وطور من خلالها أحداث المسرحية كما أقام عليها الصراع الذهني بين أفكاره وبين تلك الثنائيات المتضادة والمتناقضة في كثير من الأحيان؛ فالحكيم يتبنى فكرة الفن للفن لكن نجده يفشل في إقحامها طوال مسار الأحداث لتنتهي المسرحية بهزيمة بطله .

بالتالي نقول أن الحكيم بالرغم من أنه واصل سلسلة صراعه وبقي بطله في صراع مع الآلهة وصراعه الداخلي بين نزواته وشهواته وبين متطلبات الحياة وصراعه أيضا بين فنه وبين الحياة وصراع الإنسان مع المرأة بعد التغيير الذي حصل للتمثال إلا أنه فشل؛ وأن استخدامه لأسطورة نرسيس مجرد حشو زائد.

"بجماليون :يازوجتي المحبوبة...انك خير زوج ..وأصلح رفيق، وأصدق صديق

جالاتيا:نعم...ولكني لست عملك الفني، إنك لعلى صواب يابجماليون

[1] ينظر: سميرةحسن محمد زيدان : بجماليونعند كل من برنارد شو وتوفيق الحكيم، ص188.

بجماليون : ليس الذنب ذنبك يا جلاتيا...إنها الحياة ...جعلتك كما أنت الآن

جالاتيا:أقل جمالا من أثرك الرائع

بجماليون: إني أحبك على الرغم من ذلك

جالاتيا: نعم...ولكن ...حب فقير بخس عقيم..حب خليق بالحجرة المغلقة والسماء التي يحدها سقف...حب لن يغنيك عن...عن ...جالاتيا الأخرى

بجماليون: يضع رأسه بين كفيه

جالاتيا: تمر بأناملها على شعره في حنان ومودة يؤلمني أن أراك حزينا يا بجماليون

بجماليون: (كالمخاطب نفسه) نعم أنت زوجتي المحبوبة.. ولكنك لست...أثري الخالد."[1]

إذن من خلال الحوار الظاهر أن بجماليون الحكيم يختلف عن بجماليون الأسطورة فإن كان بجماليون الأسطورة يعلم ما يريده كفنان وكإنسان فإن بجماليون المسرحية متردد بين الفن والحياة فنراه مضطرب داخليا حول الاختيار بينهما ويريد من الحياة أن تسمو إلى مرتبة الفن وهذا شيء مستحيل لأن الحياة مزيج من كل الأشياء سواء الحسنة أو القبيحة؛ هذه الحقيقة التي يرفض بجماليون الرضوخ لها فهو لا يرى إلا حقيقة الفن التي أعمته عن باقي الحقائق فهو يريد تحقيق المستحيل بالجمع بين الفن والحياة في مرتبة واحدة من السمو هذا الصراع يوضح مدى الصعوبة التي يواجهها الفنان.

[1] توفيق الحكيم : بجماليون، ص 117.

كما نجد في المسرحية تناقضا آخر في رؤية الحكيم للمرأة فهو تارة يراها مصدرا لإلهام الفنان فهي من تدعوه إلىالإبداع وهي التي تخلق الحب وتارة أخرى يراها مفسدة للجمال الكائن على الأرض، هذا ما نجده واضحا في حوار الآلهة فينوس معأبولون:

"**فينوس: لست اذكر شيئا عن هذا الرجل .**

أبولون: بجماليون هو من عباديأنا

فينوس: فهمت... لهذا لم ألتفت إليه، لقد حرمته هباتي فعاش كما ترى بعيدا عن حب المرأة

أبولون: لقد حرمته ولكنه ها هوذا قد صنع بيديه امرأة وخلق بنفسه لنفسه الحب."[1]

وفي مكان آخر يقول:

"**إيسمين: حسبك يا بجماليون... لا تهن الآلهة .**

بجماليون: دعيني أقل لهم ما أريد، دعيني أصارح هؤلاء الآلهة بالحقيقة! لقد صنعت أنا الجمال فأهانوه هم بهذا الحمق الذي نفخوه فيه... كل ما في (جالاتيا) من روعة وبهاء هومني أنا وكل ما فيها من سخف وهراء هو منكم انتم يا سكان (أولمب)."[2]

وفي بعض الأحيان يصورهاعلى أنها مخلوقا تافها لا يعرفإلا الحب وهذا ما جاء على لسان نرسيس صديق بجماليون، وهذه النظرة عُرفت عند توفيق الحكيم فقد عُرف بكرهه للنساء حتى أنه يلقب بعدو المرأة.

"**بجماليون: إنهاامرأة ذكية وفطنة... ألا ترى هذا؟!**

نرسيس: ليس هذا سببا يكفي، لأن نسرف في تقديرها.

بجماليون: وهي تحبك أجمل الحب!

---

[1] المصدر السابق، ص36.

[2] نفسه ، ص68.

نرسيس: ليس للنساء عمل في الحياة غير الحب[1]!"

فالحكيم يوقعنا في هذه التناقضات عمدا وذلك من أجل إبراز فكرة الصراع بين الفن والحياة وتجسيمها حتى يدرك القارئ الصراع الذي يعيشه الفنان ليعايش الحياة، وأن الفن والحياة في صراع أبدي لاينتهي، حيث أن قوتهما متساوية وأهميتهما متعادلة فهما يكملان بعضهما ولايمكن استقامة طرف دون الآخر.

ونجد الصراع يستمر في نفس الفنان حيث أنه يحن لجالاتيا التمثال فهو يرى فيها فنه وإبداعه فقد كرس حياته كلها يصنعها ويتفنن في صنعها وإبداعها.

"جالاتيا: يسرني أيها العزيز أن تعلن إلي كل خلجات قلبك

بجماليون: وفيما المكابرة مادمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين ... ويشطرها شطرين... نعم... أنتما الاثنان تتجاذبان قلبي...أنتما الاثنان تتصارعان.. هي بارتفاعها وجمالها الباقي ... وأنت بطيبتك وجمالك الفاني..هي الفن وأنت الزوجة"[2].

ونراه يتطاول على الآلهة بقوله:

"بجماليون: أيتها الآلهة... لقد أخذتم مني فني، أعطيتموني زوجة ..

وفي مكان آخر يقول:"**...ياسكان أولمب، في إمكانكم أن تعجنوا ذلك المزيج من جمال والقبح والنبل والسخف والارتفاع والابتذال وتسموا ذلك الحياة...ولكنكم لن تستطيعوا أبدا أن تصنعوا مثلي ذلك الشيء المقطر المصفى الذي يسمى الفن ..نعم الفن هو قوتي أنا البشر الفاني...هو جبروتي ..هو معجزتي ..هو سلاحيلأقرع به سلاحكم...سلاحكم الحياة وسلاحي الفن..."[3]**

---

[1] نفسه، ص133.

[2] توفيق الحكيم : بجماليون، ص 118.

[3] نفسه، ص 12-121.

فهو يرى أن الآلهة هي سبب تعاسته هذه ولا ينقم على زوجته فهو لا يحملها مسؤوليةهذه التعاسة التي آلت إليها نفسه، فهاهو يخاطبها بقوله:

"بجماليون: أتبكين؟

جالاتيا: لا أريد أن تبغضني ...لست أحتمل فكرة بغضك لي ...أني أفهم الآن كل ماقلت ..إن مقامي هنا على هذه الصورة مستحيل... أني لست من عملك الخالص كما ذكرت ... إنك تنظر إلي وفمك يكاد يرميني في كل لحظة بهذه العبارة القاسية : ياللبشاعة ...ياللجريمة لقد تشوه عملي ...أتحسبني أطيق قولك هذا طويلا؟

بجماليون: لا تبكي ياجالاتيا ...ألم أقل لك لست ناقما عليك أنت

جالاتيا: بل إنك تنقم عليا ..بل أن كل يوم يمضي تتسع معه الهوة بيني وبينك ..إن وجودي معك لن يفتر يذكرك بأثرك الضائع وفنك المفقود

بجماليون:.... يجب أن نفترق."[1]

ومن خلال الحوار الماثل أمامنا الواضح أن بجماليون لم يقتنع بجالاتيا بعد أن دبت فيها الحياة وأصبحت صورة تمثاله هي العالقة في ذهنه لأنها أثره وفنه الجميل فيرى أن الآلهة شوهت ما نحت من جمال وأفسدت تمثاله بنفث الروح فيه فأصبحت إنسانة عادية كأي شخص وهذا ما يؤلمه، من جهة أخرى يحن على جالاتيا المرأة كونه يرى فيها صفات جميلة كالطيبة الحنان المودة، فكلاهما يتصارعان في نفسه ولا يعرف ما يختاره فهو في حيرة من أمره .

ففنان الحكيم أدرك أهمية الحياة وقيمتها بعد أن ذاقها وعاشها كما أنه يدرك أهمية الفن باعتباره فنان مبدع سابقا فلا يمكنه الاستغناء عنه؛ فالفن كان بالنسبة له هو الحياة،

[1] توفيق الحكيم: بجماليون، ص123-125.

لكن تغيرت هذهالنظرة بوجود جالاتيا جديدة فقد جعلته يحب الحياة ومن ثم يزداد الصراع في نفسه بعد أن أدرك قيمة كل منهما (الفن والحياة) وأدرك أيضا أن لا غنى له من الاثنين والدليل على ذلك نجده إذا فقد الفن وعاش مع الحياة فقط بقي كالمختل، وإن فقد الحياة وعاش للفن اهتزت نفسه واهتز إيمانه بفنه فهاهو نرسيس يخاطبه قائلا:

"ترسيس: .. إن ماتسميه زوجتك الحية لا وجود له إلا في رأسك ...أما هذا التمثال العاجيفهو الحقيقة الباقية ..إنك لتفقد عقلك وفنك إذا أصررت على اعتبار هذا التمثال صورة لزوجة ميتة... اخلع رداء "الأرمل" الحزين الذي ترتديه سرا يابجماليون ...عد إلى فنك وارجع تمثالك وأحدب على عملك ..أنظر إليه الآن كماكنت تنظر إليه من قبل ...أنظر

بجماليون: (يشيح بوجهه) لا ...لا أريد أن أرى صورتها جامدة متحجرة

نرسيس: صورتها؟

بجماليون: آه لقد اختلط الأمر في رأسي :أيهما الأصل وأيهما الصورة ؟...قلي يانرسيس: أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؟...الحياة أم الفن؟"[1]

وهكذا أصبح الفنان بجماليون في حالة اضطراب والشك يرثى لها والسبب في ذلك أن نفسه بين ناريين، فهو يريد جالاتيا التمثال الرائع برغبة الفنان العظيم، ويريد جالاتيا الزوجة والحياة أيضا برغبة الفنان العظيم وهو متناقض مع نفسه ولا يمكن له أن ينشد الاثنان هذا ما يمزق قلبه؛ فقد استيقظت في نفسه رغبة الإنسان الطبيعي في الحياة خاصة بعد أن شعر بفقدان جالاتيا المرأة وضياعها من يده . إنه الآن يعاني من صراع الفنان والإنسان في نفس الوقت الفنان الذي يعيش لفنه، والإنسان الذي يريد الحياة ومتاعها

[1] المصدر السابق، ص140-141.

وجمالها ومباهجها، هذا الانسان الذي لم يكن له وجود سابق في نفس بجماليون، ولم يكن يعرفه من قبل حتى فينوس تقول أنه صار يعترف بجمال الحياة وأهميتها:

"فينوس: ...إنه الآن يقر بأن الحياة أجمل من الفن ..إنه الآن يعترف بأن الحياة أنبل من الفن، فيرى المكنسة التي كانت في يد زوجته الطيبة، أرفع معنى من لفته تمثاله المتعالية...إنه الآنيكاد يخر على ركبتيه كالدوحة المتداعيةوكل شيء فيه ينطق صائحا: لقد انهزمت."[1]

أما أبولون فيرى أن بجماليون لم ينهزم، ومرضه الذي هو فيه بسبب الصراع الذي يعانيه، لا يمثل النهاية:

"أبولون: ..ومع ذلك لم يسقط بعد صريعا..إنه جريح ...والشك يدمي نفسه ..لكن ليس لأحد أن يزعم أنها النهاية."[2]

بالنسبة لبجماليون فيرى أن حياته لا معنى لها فقد أصبحت خواء لأنه افتقد جالاتيا الزوجة الحنونة الطيبة التي تحوي السكن والمودة والرحمة والدفء ولم يبق سوى عمله الجامد يعاني من قسوته وبروده وجموده والجفاء.

بجماليون: (ينظر إلى التمثال) ها أنا معك أيها التمثال..فلماذا أحس أني وحيد ؟ ... هذه الوحشة معك لم أشعر بها قط من قبل ... لقد كنت أيها الأثر الفني تملأ عليهذه الدار... لقد كان فني يملأ حياتي ..أما الآن فكل شيء في حياتي فراغ ...وكل شيء في عيني هباء ..ماذا أصنع؟..كيف أصنع ؟"[3]

---

[1] نفسه: ص147.

[2] المصدر السابق، ص147.

[3] نفسه ، ص 150.

وقد كانت نهاية بجماليون مأساوية في المسرحية، فقد اختار له الكاتب هذه النهاية كي يشير أن لا حياة من دون فن ولا فن من دون حياة فكلاهما يكمل بعضه رغم أنهما طرفا نقيض وهو بهذا الاتجاه كان ينادي بفكرة الفن للفن لقد حطم تمثاله.

وكما رأينا الحكيم في هذا العمل يضع بين أيدينا هذه المفارقة الدرامية التي تجسدت في شخصية بجماليون وهو يركز على هذه الشخصية بالذات كونها المحور الأساسي للموضوع وقد وعرفنا أن المؤلف وظف هذا العنوان ليرمز من خلاله إلى حيرة الفنان وصراعه بين فنه والحياة وشخصية بجماليون جسدت هذه الفكرة بجانبيها سواء في علاقة الفنان بالفن أو علاقته بالحياة (المرأة)، وتأتي العناصر الأسطورية ورموزها لتؤدي وظيفتها الدرامية في تعميق هذه المفارقة المأساوية في نفس بجماليون، فبجماليون كان يرى جالاتيا التمثال هي المثل الأعلى، هي حلمه المحلق فوق كل واقع، وكل حقيقة، هي الفن الخالص الذي لايمكن لأحد أن يخلق مثله كان يرى فيها ذاته هو، ويري فيها كل الجمال الذي لا ينبغي لأحد وصفه ولكن عندما انقلبت إلى واقع –امرأة من لحم ودم – أصبحت مقيدة بحقيقتها هي، وأصبح لها كيان مستقل عن كيانه، موضوعها خارج ذاته فنجده يخاطبها بقوله:

"**بجماليون : لا تتألمي يازوجتي العزيزة...لم يذهب كل هذا الجمال عنك ...لا لكن ما الذي تغير فيك مع ذلك؟**

نظراتك الجميلة...نعم..ولكن فيها شيئا محدود المعنى...أما نظراتها فكانت كأنها تشرف على عوالم غير محدودة الآفاق. لفتاتك رائعة ولكن تفسدها أحيانا حركة طائشة، أما لفتاتها فكانت دائمة الروعة والجلال..."[1]

[1] توفيق الحكيم : بجماليون، ص119.

وقد تغيرت نظرته إليها بعد أن أصبحت واقعا ملموسا، يمثل من الناحية الدلالية قيمة أساسية بالنسبة لرؤية توفيق الحكيم الرمزية، وهذه القيمة تكمن في "أنهذه الأسرار الغامضة التي تنطوي عليها الأشياء، هي التي تلهب النفوس جريا وراءها، أملا في معرفة خفاياها، وهذا ما يكسبها معنى وقيمة بالنسبة لنا. أما إذا تكشفت لناهذه الأسرار، وبدت لنا حقيقتها، فإنها تفقد كل معنى لها بالنسبة لنا، وتصبح أشياء لا علاقة لها بنا.[1]" وقد جسد الحكيم هذه الفكرة في علاقة نرسيس باسمين، وتعلقه بها ثم تخليه عنها في آخر الأمر.

أما استخدام الحكيم لعنصر الآلهة الإغريقية إنما يريد به إضافة جو أسطوري للمسرحية، وإضافته لشخصية نرسيس إنما كان لتعميقهذهالفكرة، " فلآلهة تمثل الجانب الجوهري الخالد من ذات بجماليون، ونرسيس يمثل النزعة الحياتية الكائنة فيهذه الذات، والتي تجذبه دوما إلى الأرض، وتعوقه عن الارتفاع.[2]" ولتعميق الصراع بين هاتين النزعتين يعمد المؤلف إلى خلق المواقف الدرامية الناطقة بأفكار بجماليون ومعاناة حياته الداخلية، مستغلا في ذلك الرموز الأسطورية وما تؤديه من وظيفة، "وتتمثل وظيفة هذه الرموز في قدرتها على الاستيعاب لجوانب مختلفة من المعنى في لحظة واحدة، جانب يتصل بالدلالة الأسطورية المحضة، وجانب يتمثل في السياق الظاهري، وجانب آخر يتمثل في المعنى الخفي الذي يتسق مع الرؤية الكلية للعمل الفني."[3]

هذا أسلوب الحكيم الذي اعتدناه في كل أعماله السابقة والتي تجمعها تقريبا بنية فكرية واحد فهو يعمد لإثارة هذه المواضيع، وما نراه منها ليس إلا رموزا لحقائق عُليا كامنة، فقد كان الفن عند بجماليون يمثل المثال الدائم الباقي، ومن ثم كان ينظر إلى تمثاله على أنه رمز للحقيقة الخالدة، أما عندما تحول تمثاله لامرأة حية تغيرت تلك النظرة وأصبح ينظر إلى جالاتيا نظرة موضوعية، فقد راعه إمكانية تعرضها للهرم والفناء ومن

[1] ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص158.

[2] المرجع السابق ، ص161.

[3] نفسه، ص161.

ثم يصبح فنه في الحضيض؛ ومن هنا لم يستطع أن يواجههذه الحقيقة الفظيعة تماما مثلما كان" أهل الكهف" ينظرون إلى الزمن نظرة موضوعية، ففقدوا بذلك إمكانية الاستمرار في الحياة وبجماليون هو الآخر لم يتقبلهذه الحقيقة فانتهى به المطاف إلى تحطيم تمثاله.

2.1 الإرشادات المسرحية:

ظهرت في الدراسات المسرحية مصطلحات كثيرة مثل : ملاحظات الكاتب، الإشارات المسرحية، الإرشادات الإخراجية، الإرشادات الركحية، التوجيهات المسرحية، النص الثانوي، النص المرافق...وغيرها، كلها مسميات ترمز معنى واحد، ألا وهو الكلام الوصفي الذي يدونه الكاتب في نصه المسرحي شارحا فيه بعض الجزئيات المرئية التي تزيل اللبس أو تزيد المعنى وضوحا في المسرحية.

ويعتبر "**رومانانغاردن Roman Ingarden**" أول من انتبه لأهميةتلك الإرشادات وقام بدراستها، فهو يرى بأن الإرشادات المسرحية بمثابة نصًا فرعيًا داخل النص الرئيس، فالعمل الأدبي عنده يتكون من نصين"الأول هو الحوار الرئيسي، والآخر هو النص الفرعي أو الإرشادات المسرحية."[1]مُعتبرا أن الحوار يقوم بوظيفة لغوية، بينما الإرشادات تقوم بوظيفة بصرية وتوجيهية، والذي يصفه بأنه إعادة إنتاج للعمل الدرامي، فثمة فارق جوهري بين النصين" يتمثل في طريقة التعبير الجديدة التي يقوم عليها العرض المسرحي، إذ يتحول فيه الحوار من مجرد كلمات إلى حوار حي خلال عملية التمثيل."[2] إذن فالإرشادات المسرحية تساهم في تنشئة الفضاء الدرامي وتخلق صورة متكاملة للحدث في ذهن المتلقي؛ لذلك نجد الكتاب والمؤلفين يسهبون في وصفهامثلا: الديكور والإضاءة والإكسسوارات ...وغيرها.

[1]أبو العلا عصام الدين: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص17_18.
[2]نفسه، ص 18.

وتكمن الأهمية السيمائية لهذه الإرشادات باعتبارها نصا فرعيا إلى جانب نص الحوار وفي كونها تحمل بُعدا سميائيا حيث تتحول هذه الإرشادات إلى علامات وأيقونات لغوية أو بصرية دالة، تحمل في طياتها رسائل مكثفة المعنى، والتي تتفكك بعد القراءة والتأويل وتُفجر كوامن المعنى في عمق لغة حوار الشخصية، مما يساعد على فهم الشخصية جيدا.

يحفل نص مسرحية بجماليون بالعديد من الإرشادات المسرحية التي قد تساعد القارئ على فهم كل شخصية جيدا؛ وقد حرص المؤلف على أن تكون هذه الإرشادات دقيقة في ذكر وتحديد حركات الممثلين وأفعالهم، وكل ما من شأنه أن يزيل اللبس على الشخصيات؛ كما وضح حركات الممثلين منذ بداية الفصل الأول؛ وحتى نقف على بعض الإرشادات في المسرحية فإننا سنكتفي بعرض وتحليل بعض منها جاء في الفصل الأول.

النص المسرحي	الوظيفة	الصفحة
موسيقى وأصوات غناء يحملها النسيم من بعيد	وصف	20
في همس خارج النافذة	وصف	20
يلتفت دون أن ينهض	حركة	22
الباب يطرق	حركة	22
تفتح الباب برفق، وتطل برأسها قائلة في ابتسامة	حركة+ وصف	22
في عنف	انفعال	22
يكاد ينفجر غيظا، ولا يجد الألفاظ	انفعال	23
في النافذة ضاحكات	وصف	23
إنما جئنا بك الليلة لنمضي بك إلى المهرجان، حيث يحرق البخور وتقدم القرابين	حركة	24
يلتفت إلى الستار	حركة	24
في ضحك إنك – أحمق	وصف	25

يحاولن أن يتسلقن النافذة ليدخلن عليه في الدار	حركة	25
صائحا ويلاه ويلاه	انفعال	26
(تقف في ضحك) تخشى الزهرة أن يغرقها السيل	وصف+ حركة	26
جوقة الجميلات تتصرف وهي ترقص	وصف	26
تنهض وهي تدنو من الستار الأبيض	حركة	27
صائحا ابتعدي ابتعدي	انفعال	27
تعود إلى محاولة الدنو من الستار الأبيض	حركة	27
ناظرة إلى الستار. جالاتيا الجميلة هكذا إذن مقامها دائما خلف الحجب	حركة	28
تشرئب بعنقها لتنظر من فرجة بالستار	وصف	28
يلتفت إلى الباب في قلق	انفعال	29
كالمخاطب نفسه...تجذبه من يده جذبا قويا	حركة	32
تقوده إلى الخارج، وهو ينظر إلى الستار خلفه قلقا، ثم يغلقان خلفهما الباب ويذهبان	حركة+ انفعال+ حركة	33
يتغير ضوء الغابة، فقد إلتمع في النافذة نور سماوي...	وصف	
تتأمل التمثال وتهمس في نفسها...في تفاخر هنا السر	وصف+ حركة	34
وعيناها إلى التمثال...تدنو من التمثال وكأنها تريد أن تلمسه	وصف+ حركة	35
ترمق التمثال في سخط وازدراء..يحمل النسيم صوتا آتيا من بعيد	حركة +انفعال	37
في دهشة وتيه.. في رفق.. في عطف.. في خبث	انفعال	39
فاصل موسيقي يخرجان أثناءه من النافذة كما دخلا ويبقيان خلفها يشاهدان	وصف+ حركة	42
يجلس شارد الذهن	حركة	43

من خلال الجدول الذي أوردناه يتضح أن الحكيم لم يهتم كثيرا بأبعاد الشخصيات خاصة البعد الجسمي والبعد الاجتماعي ولا بالإشارات المتعلقة بالممثلين وسينوغرافيا فقد كان جل اهتمامه مركزا على الحوار والشخصيات وحول حركة ووظيفة كل شخصية وذلك من أجل توصيل آرائه وأفكاره للمتلقي، كما اهتم أيضا بالفكرة فكما رأينا أن الحوار

في المسرحية يعتمد على تلك الفواصل الذهنية كون أن المسرح الذهني بصفة عامة يرتكز على الصراع بين الأفكار، ويجعل من الممثلين أفكاراً تتحرك في مطلق المعاني مرتدية أثواب الرموز، فكل شخصية توحي لفكرة ذهنية .

3.1 إرشادات مسرحية متعلقة بالممثلين والشخصيات:

حيث ذكر المؤلف انفعالات وحركات وإيماءات الشخصيات مثال: "**الجوقة:موسيقى أصوات غناءيحملها النسيم من بعيد، ترقص على أنغامها في الغابة(جوقة) من راقصات تسع، كأنهن" عرائس الخيال" التسع وهن يرمقن النافدة ويقتربن منها رويدا رويدا...**"[1].

"**فينوس: (ترمق التمثال في سخط وازدراء) جالاتيا هه...هي بعد ليست من أكثر تمثال عاجي.**"[2]

"**بجماليون:(في ضيق) أيتها الآلهة...أيتها الآلهة**

(أبولون في النافدة يبتسم ويهمس في أذن فينوس...)

أبولون: أظن الآلهة لا تستطيع إخراجه من هذا المأزق الذي أوقع فيه نفسه...

فينوس:(همسا) لا تسخر منه يا أبولون

(...جالاتيا ترتمي على المقعد باكية)

جالاتيا :أنا التي صدّقت كلامك لي...

بجماليون: أتبكين؟...لا... لاتفعلي ذلك... ستتلفين هذه الأهداب...إنك لا تقدرين قيمة هذه الأهداب...آه...إنها لاتعرف ماتصنع؟

(يحاول في يأس أن يجفف دموعها)

جالاتيا:(في تمنع وتدلل كالأطفال) ماشأنك أنت بأهدابي ودموعي؟...

بجماليون:(في حيرة) ما شأني أنا؟..

جالاتيا:(تهز كتفيها) إني أفعل ما يحلو لي..."[1]

---

[1] توفيق الحكيم: بجماليون، ص 21.

[2] نفسه ص37.

4.1 إشارات متعلقة بالفضاء:

وضح المؤلف فضاءه المسرحي في الكثير من العبارات والدلالات التي تبين الفضاء المكاني للمسرحية وترجع بنا إلى الأصول الإغريقية لها كقوله في بداية الفصل الأول:**(ظلام الليل قد بددته أشعة القمر الطالع في سماء الغابة..ليس في البهو أحد غير الفتى نرسيس ..وهو جالس أمام الستار...)**

(موسيقى وأصوات غناء يحملها النسيم عن بعيد، ترقص على أنغامها في الغابة"جوقة" من راقصا تسع، جميلات؛ كأنهن"عرائس الخيال..."[2]

الجوقة :(في ضحك) إنك أحمق..

"إيسمين: أنسيتن أنه يشبه نرسيس الأساطير؟..إن له جماله وحمقه..إنه ليس لكُنّولستنّ له..(لنرسيس) أهو الذي أطلق عليك هذا الاسم؟"[3]

في بداية الفصل الثاني قوله:**(الغابة متشحة بأضواء النهار الشاحبة ساعة الأصيل، وقد جلس بجماليون في بهو داره؛ مطرقا كئيبا غير ملتفت إلى جوقة الراقصات التسع؛ وهن يقبلن في جوف الغابة مقتربات من النافذة في رقص هادئ بطي...)[4]**

قوله أيضا:" **الجوقة: لاتلعنها ولا تمقتها يابجماليون..**

بجماليون:(كالمخاطب نفسه) ليتني أستطيع ذلك...

الجوقة: تذكر اللحظات التي كنت تقضيها وحيدا فوق هذا العشب ترقب السماء وقد تدثرت بردائها المخملىّ القاتم؛ ونثرت على صدرها حليّها ولآلئها في حراسة الليل الساجي النائم؛ لكأنك كنت تحاول أن تختلس من السماء شيئا، وكنا نحن نرقص على مقربة منك ..."[5]

---

[1] نفسه ، ص 57-58.

[2] المصدر السابق، ص 22.

[3] نفسه، ص 25.

[4] نفسه، ص 61.

[5] نفسه، ص 62.

فجل الأحداث دار في بهو منزل بجماليون فهو الإطار المكاني الأساسي في المسرحية، ونجد أُطر مكانية ثانوية منها:ساحة معبد فينوس والغابة، أما الإطار المكاني ارتكز على إطار أساسي وهو ليلة الاحتفال بعيد الآلهة فينوس، ومن الملاحظ أن المسرحية لا تشهد تعدد أو كثافة في الأمكنة والأزمنة، وتضييق في الأطر.

5.1 الإشارات الرّكحيّة:

وهي المعلومات التي يقدّمها المؤلف لمساعدة القارئ على تصوّر مشهد ما أو حدث ما، ومساعدة الممثّل على أداء دوره، ومساعدة المخرج على إنجاز العمل التّمثيليّ، وهي عبارة عن فقرات سردية وصفية تكون فاتحة للمشهد أو خاتمة له، مثال قول الكاتب في بداية المسرحية " **تجري القصة كلها في منظر واحد، هو بهو في دار بجماليون؛ وأهم ما في البهو نافذة كبيرة تكشف من خلفها عن غابة ذات أشجار وأزهار غريبة...هذا المنظرثابت في الفصول الأربعة، على أن هنالك معذلك أشياء تتغير في كل فصل: تلكهي أضواء الغابة وظلالهاوسكونها وهمساتها..."**[1]

ومن وظائفها هذه الإشارات :

1 ــ الوظيفة التأطيريّة: تأطير الحدث زماناً ومكاناً، والإشارة إلى خلفيات الزمان والمكان، ووصف الوقائع من خلال تحديد السياقات التاريخية والمكانية في آنٍ. .

2 ــ الوظيفة: المرجعيّة: الإحالة على واقع تاريخيّ أو اجتماعيّ..

3 ــ الوظيفةالتصويرية: تصوير الحالة النّفسيّة للشّخصيّات المسرحيّة، ومحاولة الإحاطة بعالمها الدّاخليّ مما يساعد القارئ على تخيل كل شخصية وفهمها جيدا كما يمكن توجيه الممثلين أثناء القيام بالفعل الدرامي وذلك بضبط الحركات الحسية فوق الركح والأحوال النفسية وملامح الوجه. .

[1] المصدر السابق، ص 19.

4 ــ الوظيفة الدّراميّة: المساهمة في تطوير أحداث المسرحيّة، وتطوير نسق الحركة الدّراميّة، تجسيد حركات الممثلين على الركح وتكثيف مظاهر الصّراع بين مختلف الأطراف (بين بجماليون والآلهة / وبجماليون وجالاتيا)

5. الوظيفة الرمزية: تجاوز الواقع إلى دلالات رمزية.

الحوار:هو الحديث الذي يدور بين الشخصيات، حيث نجد أن الحكيم يركز في المسرحية على الحوار أكثر من أي شيء، فهو يتيح للمؤلف التعبير عن أفكارهوتوجهاته فالحكيم كما رأينا هو الذي ينطق شخصياته أو يجعلها تتفوه بما ينقل أفكارهإلى القراء والمتفرجينومن وظائفه [1]:

أ ــ الوظيفة التّصويريّة: الكشف عن بواطن الشخصيات في تدرج والإبانة عما بينها من علاقات (انفصال/اتصال، اتفاق / اختلاف، حبة/ كره)

ب ــ وظيفة تقديم الشّخصيّة أو الحدث والتعبير عن حقيقة الشخصية المسرحية والكشف عن نوازعها وميولها وعواطفه..

ج ــ الوظيفة الإخباريّة: تقديم حدث سابق أو معلومة غائبة لا يدركها المتفرّج أو القارئ.

د ــ الوظيفة الإقناعيّة:حيث يجعل المؤلف الحوار ذا صبغة حجاجيّة، بحيث تحاول كل شخصية إقناع أخرى بحججها وقيمها وأفكارها التي تتبناها..

هــ ــ الوظيفة الدّراميّة: تطوير الحبكة وتنمية الحدث الدّراميّ ودفعه نحو بلوغ الذّروة المأسويّة والتأثير في المتلقي وكسب تعاطفه..

الوظيفة التّأثيريّة: التّأثير في المتلقي.

إذن من خلال هذا الاستعراض نرى مدى احتفاء النص المسرحي لبجماليون بالعديد من الإشارات التي من شأنها أن توجه القارئ وتساعده على فهم الحوار جيدا ومن شانها

[1] هيام شعبان : السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، د.ط، إربد – الأردن، 2004، (بتصرف) ص213.

أن تزيل اللبس على أي حدث غامض، والمؤلف يضعها لإيمانه بأهميتها في العرض؛ وكونها علامات تكثف الدلالة، وتلون النص بالإيحاءات .

2/ سيميائية الشخصية في نص مسرحية "بجماليون":

تعد الشخصية أهم مقومات المسرحية بصفة عامة فهي بمثابة المحرك الرئيسي للعمل المسرحي وهي التي يقوم عليها الفعل الدرامي، والشخصية هي إحدى العناصر الرئيسية التي تُجسد فحوى القصة وهي ركيزة العمل المسرحي وبدون شخصية لا قيمة للعمل أبدا ويُعنى الكاتب باختيار شخصياته التي يدور حولها الحدث ويتفاعل معها، حيث يؤطر كل شخصية في نصه بإطارها الخاص من حيث سماتها العامة وتكوينها الجسمي والنفسي والثقافي وبعدها الاجتماعي، فلكل شخصية في النص مسارها، ووظيفتها، التي تحرك الأحداث، وتشيع الحركة، وتؤزم الحبكة وصولا إلى النهاية.

وقد أشار "**فيليب هامون Philippe Hamon** " في كتابه(سيميولوجية الشخصيات الروائية) أفكاره الرائدة وتصوراته حول الشخصية، مؤكدا أنها بناء خالص من قبل القارئ، فهي لا تنتمي لنسق سيميائي، إنها علامة ضمن نسق النص تكتمل لحظة اكتماله، ولا تحيل إلا لنفسها، لهذا فالقارئ يحدد فعاليتها بما يملك من مرجعيات ثقافية وفكرية، والشخصية لديه دال يشمل السمات، وتتخذ العديد من الأسماء والصفات التي تحدد هويتها، ومدلول يتعلق بالمعنى، باعتبار ما يقوله النص عنها أو ما تقوم به من سلوك وأفعال ومن خلال علاقات التشابهوالتقابل والتراتب والتوزيع التي تربطها بالشخصيات الأخرى وببقية عناصر السرد.[1]

[1] ينظر : فيليب هامون، سيميولوجيةالشخصيةالروائية (2013)، تر: سعيد بنكراد، دار الحوا للتوزيع والنشر، ص24-25.

إن الشخصية في المسرحية تلعب دورا كبيرا في العمل المسرحي، من حيث أنها جزء من الواقع الحقيقي، فهي تجسد أفكار الكاتب المسرحي ورؤيته الاجتماعية والسياسية، هذه الرؤية تنعكس على الشخصيات، التي تتحدد بمواقفها وأفكارها، التي ماهي إلا مواقف وأفكار الكاتب نفسه، ويمكن للقارئ أن يتوصل إلى السمات العامة للشخصية عن طريق الإرشادات النصية التي يضعها الكاتب، وقد ظهرت شخصيات نص مسرحية "بجماليون" انعكاسا لأفكار الكاتب حول القضية التي طرحها منذ البداية، وقد حملت فكرة الكاتب بكل تناقضاتها في الحياة. إذ اختار لنا الكاتب شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية ساهمت في سير الأحداث من البداية إلى النهاية، مع العلم أن أهمية الشخصية لاتكمن في كونها رئيسية أو ثانوية، بل في الوظيفة المسندة إليها. وسنحاول دراسة شخصيات المسرحية مع إبراز أبعادها الأسطورية وإبراز الجانب الرمزي الذي ترمز إليه.

1.2 شخصيات المسرحية دلالتها وأبعادها الرمزية:

يمكن إبراز الشخصيات ودلالتها في الجدول التالي:

الشخصيات	تعريفها ودلالتها الرمزية
بجماليون	هو الشخصية المحورية التي تدور حولها جميع أحداث المسرحية وهو: فنان عبقري مجاله فن النحت، وقد كرس حياته كلها للفن ومن أجل الفن، لكنه في الأخير يكتشف أن الفن وحده لا يشبع روح الإنسان كما كان يعتقد، تميز بكرهه للنساء، وقد نحت تمثال من عاج لامرأة سماها جالاتيا ثم وقع في حبها، فطلب من الإلهة أن تبث فيها الروح ليتزوجها، ومن هنا تنطلق أحداث المسرحية . بجماليون يرمز إلى الفنان المبدع الذي يعيش صراعا بين فنه الأبدي والحياة الزائلة.
جالاتيا	جالاتيا: هي الشخصية الرئيسية الثانية بعد بجماليون، وهي زوجته وتنقسم إلى قسمين جالاتيا التمثال وجالاتيا الإنسان، وقد ارتبط اسمها باسم بجماليون

	وسيرته، وقد بدأ تحركها على مسرح الأحداث في اللحظة التي بثت فيها فينوس الحياة لها لتصبح إنسانة، قد أشرت في الفصل الثاني إلى دلالة هذا الاسم (أُطلق عليه اسم جالاتيا أي البيضاء كالحليب كما أنه اسم قديم لإحدى عرائس البحر[1].) ترمز جالاتيا التمثال إلى الفن الخالص والصافي من الكذب والخداع الغير محدود الآفاق، وجالاتيا الإنسان إلى الزوجة الخالصة والمحبةلزوجها فهي مازالت جميلة ساحرة لكنها محدودة المعنى، ترمز إلى الحياة المحدودة الآفاق والفانية.
نرسيس	وهو زهرة برية من أزهار المروج، قام بجماليون بتربيته بعد أن التقطه من وسط الغابة، يرمز إلى الوجه الثاني من شخصية بجماليون وهو الغرور والافتتان.
إيسمين	ورد هذا الاسم في بعض الأساطير اليونانية، ليشير إلى قصة إيسمين ابنة أوديب ملك طيبة، الابنة البارة بأبيها والتي تعتبر مثالا للتضحية، ضحت بحياتها من أجل إنقاذ أختها أنتجونة [2] لكن إيسمين الحكيم ليست نفسها التي وردت في أسطورة أوديب، فإسمين الحكيم شخصية من إبداعه يبرزها على أنها : امرأة أحبت الفتى نرسيس وهي من أعادت خلقه فبفضلها تغير وأصبح إنساناً سوياً .
فينوس	هي آلهة الحب والجمال عند اليونان والتي ولدت من زبد البحر، وأسمها يشير إلى معنى (الزبد المرتفع) تتحرك في ضوء مشع، بدونها لايمكن أن توجد متعة ولا حب في أي مكان.[3] شخصية فينوس هي شخصية جاءت ترمز للحياة وهي آلهة الحب والجمال

[1] د. طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتاب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 1420ه- 1999م، ص248.

[2] د .أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص17.

[3] Hamilton ; Edith : (Mythology) Timeless Tales of Gods and Heroes ; Tllustrated by Steele savage ;New Americon Library ;New York and scarborough ; Ontario ; p32-33.

	والحياة، وابنة "جوبتير"، أحبت إله الحرب آرس، فخلفت منه آروس وهو إله الحب، جعلتها شهرتها محبوبة في مناطق كثيرة من اليونان[1]، منحت الحياة في تمثال جلاتيا .
أبولون	هو إله المعرفة والفكر"ابن زوس ولتو إله النور وتجسيد الشمس ورمز الحضارة يمتلك العديد من السلطات لكنه أولا إله الفنون والآداب وهو يرعى الموسيقى والطب ...ويمنح التطهر من الدنس والخطيئة ولهذا سُمي بالمطهر المُضيء[2]." وجوده في المسرحية ملازم لوجود فينوس، وهما معا يوجهان سلوك بجماليون، يتعاونان من أجل إبقاء روح التوازن في سلوكه، وهما في صراعهما يمثلان اشتداد الصراع في نفس بجماليون كما يضيفان جو أسطوري للمسرحية، فلآلهة بصفة عامة تمثل الجانب الجوهري الخالد من ذات بجماليون.
الجوقة	إن أفراد الجوقة في المسرحية من صنع الحكيم وهي عنصر درامي أساسي موجود في المسرح الإغريقي، وهي من الشخصيات التي احتفظ بها توفيق الحكيم في بداية الفصل الأول، فهي تضفي جوا أسطوريا في المكان الذي تدور فيه الأحداث، لكنها لا تساهم بشكل كبير في تطويرها، وهن تسع راقصات كأنهن عرائس الخيال.

إذن كما رأينا في الجدول الموضح أعلاه أن الشخصيات جاءت مقسمة إلى قسمين بين خالقة ومخلوقة فكل قسم يمثل فئة وكل فئة تمثل قيمة معينة؛ فمنها ما يمثل الفن ومنها ما يمثل الحياة فلم يجعلها المؤلف من نمط واحد، وقد حاول الحكيم أن يسير في أحداث مسرحيته على نفس المنوال الذي سارت فيه أحداث الأسطورة، فهو في المجمل لم يغير كثيرا من أحداث القصة، أما مصير تلك الشخصيات فهو بين يدي المؤلف فالمؤلف هو الذي يتحكم فيه كيفما، وهو يؤكد أن هذه الشخصيات عنده بمثابة أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، ومن الطبيعي أن يتبنى هذه الأفكار لأنها تمثل آراءه

[1] محمدالتنوجي: الآداب المقارنة، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط1، 1995، ص 73.

[2] ينظر: د طلال حرب : معجم أعلام الأساطير والخرافات، ص 9.

وتوجهاته ونظرته للفن والفنانوهذا الأمر يتضح من الآراء والأفكار والمواقف الخاصة به اتجاه الفن والحياة .

فبجماليون هو الشخصية المحورية في هذا العمل وهو كما رأيناه فنان مبدع وخالق، استطاع بفنه أن يسمو على ذاته ويحطم أسوارها بإبداعه لتمثال جالاتيا، وقد ظل يعيش في رحاب الأجواء التي أسبغها هو نفسه على هذا التمثال مستشعرا قدرة تفوقه على الآلهة الذين لا يخلقون إلا كل ما هو فان. حتى أننا نجده يصرح بذلك فيقول:

"**بجماليون: لا أستطيع أن أمضي في هذا السبيل...أخلق وأخلق وأخلق...أخلق الجمال، وأخلق الحب، وأخلق كل ما تطلبه نفسي...كلا لقد تعبت...أريد أن أشعر أن هنالك من يخلق لي، ويعطيني، ويحدب علي ...ويمنحني...**"[1].

لكن سرعان ما تتبدد سعادته وهو الذي لم يفرق بين الفن والحياة، فهو يطمح أن ترقى حياته إلى المثالية ولا يريد النزول بها إلى سخف الحياة يريد أن يرى ذاته الخلاقة التي تستطيع تتفوق على الآلهة، ويمثل بجماليون التناقض الموجود في الحياة الذي يبرز في الرغبة في العطاء ورغبة في الأخذ والرغبة في الخلود، إنه خالق ومخلوق في نفس الوقت وهذا قمة التناقض، وهو في صراعه نجده يقاوم ومترددا بين قوتي الفن والحياة التي تغريه فهو يحاول أن يستسلم لقوة الحياة لكن كبرياءه والفن فيه يرفض الاستسلام وفي نفس الوقت يحاول أن يعود إلى إبداعه وعطائه ولكنه يقف عاجزا لأنه مشتت بين تلك قوتين وبذلك يبقى يعاني ألم هذا الصراع إلى نهاية المسرحية.

يطغى على هذه الشخصية الكيان النفسي أكثر من الكيان الجسماني والكيان الاجتماعي، فهو كما قلنا فنان خالق مبدع وذكي استطاع أن يخرج من عقدة كرهه للنساء ويطور تلك العقدة إلى إبداع وفن واختار أن تكون زوجته متميزة فقد شعر بأنه بحاجة إلى

[1] توفيق الحكيم : بجماليون: ص45.

المرأة وهذه غريزة طبيعية لأي رجل، غير أنه سعى لإكمال هذه الحاجة، لذلك نحتمن العاج امرأةبالمواصفات التي يحبها بدلا من المرأة التي عجز عن الحصول على حبها، وقد ظل هذا الفنان في صراعبين فنه والحياة وباتت هذه المشكلةتؤرقه فحينما يفقد زوجته الطيبة الحنون وتعود تمثالا من العاج، يشعر بالوحدة والوحشة فلا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه.

"**أبولون: ...لن يقر له قرار، ولن يطمئن له بال... فلا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه ...ولن يفتر عن ملاحقة الجمال والكمال في شتى الأوضاع والصور ومختلف الأشكال والأحوال ...لا ينطفئ له ظمأ إلا بانطفاء الشعاعالأخير من نفسه القلقة الحائرة**[1]."

وما يلُاحظ فيوهذه الشخصية أنه قلق ومضطرب ومتناقضا مع ذاته فتارة يطلب من الآلهة ويتوسل بأن تمنح تمثاله نفخة من الحياة متوسلا لها بكل عبارات الاحترام وتقديم القرابين لها، وتارة أخرى نراه ينادي يسب ويشتم الآلهة التي منحت تمثاله السخف ويجره غروره وكبرياءه بأن يصف نفسه أنه يتفوق عليه فهو خلق الفن الخالص الأبديوهم يخلقون كل ماهو فان وكل ماهو سخيف، فلم يأخذ بجماليون قرارا نهائيا في أيهما يريد الضعف أم القوة، الحياة أم الفن. فنراه مضطرب ومشتت؛ ولذلك نجد نهايته مأساوية تنتهي به إلى القضاء على فنه فقد أدرك أنه لايمكن قيام الحياة بلا فن ولا فن بدون حياة. ويمكن أن نطلق عليه أنه يمثل الشخصية الضعيفة؛ تلك التي لا تستطيع لسبب من الأسباب أن تتخذ في مشكلة ما قرارا يلزمها وتعمل على تنفيذه تلك التي لا تساهم في حل مشكلتها بل تبقى مضطربة ومشتتة، أو لا تتوصل إلى حل نهائي لمشكلتها؛ فالشخصية المسرحية في العموم يجب أن تتغلب على متناقظاتها السرمدية، وتنمو نموا طبيعيا. لكن ما نلاحظه في شخصية بجماليون أن المؤلف تعمد على إبرازها هكذا فقدظلت في الحدود

[1] المصدر السابق، 152.

التي وضعها فيها، لذلك لم يتخذ قرارا نهائيا في ما وقع به من مطبات ومآزق.

أما **جالاتيا** :شخصية جالاتيا هي سبب الصراع ومركزه يبرزها الحكيم على أنها شخصية مخلوقة من صنع بجماليون فهي تعد مصدرا للفن أو هي الفن ذاته. جالاتيا تمثل قسمين أو فكرتين فلما كانت تمثال كانت تمثل: الجمال، الإبداع والخلق، البقاء، الفن الأبدي الخالص الغير محدود، ولما صارت امرأة حية صارت تمثل: الحياة، الفناء، السخف، نجد الحكيم يورد بعض الصفات لجالاتيا وهي تمثال وعندما أصبحت امرأة أيضا ونجد هذا على لسان إيسمين حين تقول:"**جمالها فيما يقال لا يمكن أن يحلق إلى مثاله خيال، جالاتيا الجميلة هكذا إذن مقامها خلف الحجب..لا ينبغي أن يقع على جسدها الناصع ذرة من الغبار**[1]**...**"

فإيسمين تُقر أن جمال التمثال لايمكن أن يُخلق مثله وهذا يؤكد روعة ما أبدعه بجماليون حيث أن الآلهة نفسها عجزت أن تخلق مثل هذا الجمال الغير المحدود، وإلى جانب وصف روعة وجمال جالاتيا التمثال نجد بعض الصفات لجالاتيا المرأة الحية على لسان بجماليون حين ينعتها بالطيبة الحنونة وغيرها من الصفات .

شخصية جالاتيا هي شخصية نامية ففي البداية ظهرت على أنها امرأة طائشة لا تعرف ما تفعل لكن بعد تدخل الإله أبولون تغيرت طباعها صارت متسمة بالفهم والترفع والنبل، صارت كأي زوجة عادية تقوم بواجباتها وتحترم زوجها وصارت تفهم زوجها وتحبه ويتحقق هذا نموا في الشخصية حين تعود لبجماليون، وتبدأ معه مرحلة جديدةوتخطوا خطوات نحو الكمال الإنساني، فتخدم زوجها وتعمل على راحته، فقد ارتفعت هذه المخلوقة عن الجهل وعدم الإدراك إلى فهم خالقها المتغطرس المتردد.

"**جالاتيا: لا.. لست أخافك؛ لأني أحبك.. وأحبك لأني عرفتك وعرفت نفسي بعض**

[1]توفيق الحكيم : بجماليون: ص 23-24.

المعرفة[1]!.."

إلا أن بجماليون يظهر لنا أنه غير راضيا عن جالاتيا الجديدة فهو كان يرى في جالاتيا الأخرى أسمى وأنبل من جالاتيا المرأة الحية وأسمى من أن تصير تتصرف كأي بشر عادي؛ وبذلك يزداد توتره ويجن جنونه عندما يراها تمسك بيدها المكنسة وتتصرف تصرف الأحياء لأنه لم يستطع أن يتخلى عن نظرته إليها على أنها فنه خالص الخالي من كل نقص وسخف، فهي عنده تمثال ينبغي أن يبقى في عالم المثل أو عالم الفن ولا يمكن أن تنزل إلى معترك الحياة؛ من هذا الموقف يحس بجماليون بالفرق بينهما.

فبجماليون يريد المرأة مجرد صورة لا حقيقة حية واقعية، بل مجرد حلم، فهموم الفن تجذبه إلى عالم ارفع وأكمل وجالاتيا عند بجماليون آلهة فوق السحب، فهرب جالاتيا مع نرسيس معناه أن المرأة تفضل الرجل على الفنان، وخروجها من دائرة الفن وتوجهها إلى دائرة الحياة حينها ستبدأ بالحمق والسخف والتفاهة[2]. وقد أشارت إلى هذا الموقف إيسمين عندما كانت جالاتيا تمثالا.

إن تغير نظرة بجماليون إلى جالاتيايُمثل من الناحية الدلالية قيمة أساسية بالنسبة إلى رؤية توفيق الحكيم الرمزية، فجالاتيا حين كانت تمثال كانت تمثل قيمة عالية بالنسبة لبجماليون فخياله لأن تكون امرأة حية كان يحلم ويتخيل أنها ستبدو أفضل مما هي عليه ورغباته ونزوته هي التي أوصلته بأن يطلب لها الحياة، لكن بعدما ما صارت حية فرح بها في بداية الأمر وعندما رأى أنها تتصرف كأي امرأة عادية أدرك أنها صارت لا تختلف عن النساء الأخريات؛ فقد صارت تقوم بواجباتها المنزلية من طبخ وغسيل وتنظيف وغيرها وصارت امرأة لها كيان مستقل عن ذاته بل بإمكانها أن ترتكب الحماقات كأي امرأة؛ وأدرك أنها يمكن أن تتقدم في العمر وتشيب وتهرم وتموت هنا

[1] نفسه، ص 87.

[2] تسعديت آيت حمودي : اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 163.

صار يحس أن فنه صار في الحضيض وأن كل جهده وتعبه ضاع سُدا؛ فبنظره أن الآلهة تخلق كل ماهو فان وسخيف وهو الذي بلغ بتمثاله الكمال وتفوق على الآلهة، ونجده حتى بعد أن رجعت جالاتيا تمثال لم تعد ترضيه فهو يفتقد الأخرى .

والحكيم بهذا الموقف وكأنه منحاز لفكرة الفن للفن، فالفكرة توحي إلى ضرورة فصل الفن عن الحياة وإلا فسد الفن؛ ومنه إن " سر الأشياء بمجرد أن يظهر لنا يفقد سحره، ويرتبط هذا المعنى بالمفهوم الرمزي الذي يرى أن الأشياء لا تتبدى لنا حقيقتها وما نراه منها ليس إلا رموزا لحقائق علُيا كامنة خلفها، فقد كان الفن عند بجماليون يمثل الكمال غير المحدود، والمثال الدائم الباقي ومن ثم كان ينظر إلى جالاتيا في حقيقتها الكامنة خلف مظهرها العاجي، كان يسقط عليها مشاعره وأحلامه، أما عندما تغيرت هذه النظرة أصبح ينظر إليها نظرة موضوعية، وهذا المعنى يرتبط بدلالتين، فمن ناحية، يرمز إلى أن البحث عن الحقيقة والجري وراء المجهول، قدر الإنسان، فكلما اكتشف شيئا انطلق وراء أشياء أخرى. ومن ناحية أخرى يرمي إلى أن الحقيقة الذاتية هي التي تضع الأشياء بألوانها وتسبغ عليها قيمة بالنسبة إلى الإنسان."[1]

بعدما ترى جالاتيا بجماليون مضطرب وترى أنه متعلقا بجالاتيا التمثال أكثر منها وترى حزنه وألمه على تمثاله وكيف أنه يقارن بينها وبين تمثاله نجدها تقرر الفراق، نتيجة لموقف بجماليون المتمزق بين الفن والحياةفقد أصبحت تحس أن لا قيمة لها أصبحت ترى أنه لا يحبها كإنسانة عادية بل يحب فنه، تخبره بالمصير الذي ستؤول إليهبعد مدة من الزمن، فربما تهرم أو تموت فيصبح عمله طعاما سهلا لدودة الأرضوهذا ما لم يفكر به بجماليون. وهكذا نجد جالاتيا تضع بجماليون أمام الأمر الواقع لتتركه يقرر مصيره بنفسه ويختار بين جالاتيا التي تمثل الحياة الزائلة أو جالاتيا الفن الخالد، هي

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 163.

الحياة بمتعتها وسخافتها والتمثال بعظمته وسموه وفي الأخير كانت نهاية أسفا لضياع زوجته وسخطا على فنه الذي كان سبب في تعاسته وحيرة مُرة لم يستطع الخروج منها.

جالاتيا: ألم تفكر في ذلك يا بجماليون؟ أليس شعري معرضا للشيب ووجهي للتجاعيد.."[1]

يرى محمد مندور أن توفيق الحكيم أراد أن يقول من خلال هذا الموقف "إنَّ المرأة حتى ولو كانت نبيلة حكيمة فاضلة لا تصنع من الإنسان التافه شيئا، في حين تستطيع جالاتيا المرأة أن تفسد علىالفنان الموهوب حياته وتبدد أحلامه وتعوق ملكاته الخلاقة."[2]

وهذا ما لا نستغربه من توفيق الحكيم المعروف بعدائه للمرأة فبرأييه أن جالاتيا بددت أحلام بجماليون وأفسدت عمله الفني الذي كان يتحدى به الآلهة فلطالما كان ينعت الحكيم المرأة بأنها ذلك المخلوق التافه الذي يعرقل مسار كل فنان ومبدع ويقف في طريق نجاحاته هذه رؤية الحكيم. فجالاتيا برأي محمد مندور نزلت ببجماليون إلى الحضيض وأفسدت فنه وإبداعه.

فبجماليون بنظره يدرك أن جالاتيا تود أن تتملك حياته وقلبه وحبه، وهو الفنان العبقري لا يستطيع منح هذه الأشياء إلا لفنه وإبداعه، ولكنه يصدم عندما يدرك أن جالاتيا التي هي من خلقه تتطلب تلك الأشياء الغالية باسم المرأة، باسم الحياة وليس باسم الفن.

جالاتيا تثور وتبكي عندما تعلم أن زوجها يشرك فنه في حبها وتقديرها، يقول لها:

"بجماليون: أتبكين؟ ...لا ..لا تفعلي ذلك ...ستتلفين هذه الأهداب ...إنك لا تقدرين قيمةهذهالأهداب ...آه إنها لا تعرف ماتصنع؟

---

[1] توفيق الحكيم: بجماليون، ص 123.

[2] محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم:ص 56.

جالاتيا :ما شأنك أنت بأهدابي ودموعي[1]؟ "

في حين نجد نرسيس يتعجب من بجماليون كيف أنه يحب شيء من صنع يديه فهو يرى أن جالاتيا سوى لعبة كتلك اللعب التي شاهد بعينيه صنعها عند حانوت رجل يصنع عجلات سباق خشبيةفنجده يقول :

"ترسيس: إنها دائما تلك اللعبة التي شاهدت بعيني صنعها.. إني لأدهش كيف يستطيع بجماليون أن يحب هذا الشيء الذي صنعه بيده!... إني وأنا طفل كنت أقف على حانوت رجل يصنع عجلات سباق... لها خيول تجرها من الخشب ولقد صنع ذات مرة حصانا يهز رأسه كأنه حي... فعجبت له يومئذ عجبا مماثلا لعجبي يوم رأيت جالاتيا تتكلم..."[2]

إذن نقول أن شخصية جالاتيا وتطورها وانتقالها من مرحلة إلى مرحلة من تمثال عاجي إلى امرأة حية من لحم ودم ساعد على تطوير أحداث المسرحية وعمل على توضيح بؤر الصراع في نفس بجماليون ويستمر دورها هكذا إلى نهاية المسرحية، حيث نجد بجماليون بفضلها ينعم بالحياة وهو في نفس الوقت يستمتع بفنه، إلا أنه يبقى حائرا بين الاثنين الأمر الذي جعله في صراع مع نفسه في من هو الأصل ومن الحقيقة ومن الأجمل ومن الأنبل والأبقى .

الآلهة فينوس وأبولون:

لم يغير الحكيم في شخصيتي فينوس وأبولون فقد وظف الإلهة فينوس كما وردت في الأساطير الإغريقية القديمة بأنها الإلهة التي تهب سائليها ما يتمنون وما أكثرهم عند اليونان والرومان؛ وهذا ما تتميز به الأساطير الإغريقية والرومانية في إقحامها الآلهة

[1] توفيق الحكيم: بجماليون، ص57.

[2] المصدر السابق، ص 97.

وكل ماهو خارق فنجد الآلهة فينوس تستجيب لطلب بجماليون، والإله أبولون وهو إله العقل والمعرفة وجوده أيضا ضروريا وملازم لوجود فينوس.

إن وجود الآلهة أمر ضروري لأنهما يساعدان بجماليون ويوجهانه فهما يتعاونان من أجل إبقاء روح التوازن في سلوك بجماليون وهما يمثلان اشتداد الصراع في نفس بجماليون حضورهما كان من أجل تجسيم فكرة الصراع في نفس بجماليون، وقد شاركا في إبراز أحداث المسرحية من البداية إلى النهاية، واستمر وجودهما بوجود بجماليون وعملا على تلبية احتياجاته وتوجيه سلوكه، وحضورهما يعكس الجو الأسطوري للأحداث ويعكس الصراع بين الآلهة (أبولون وفينوس)، لقد وظفهما الحكيم ليثريا فكرته ويضفيا جوا أسطوريا.

ومن الملاحظ في المسرحية أن البشر يتفوقون على الآلهة التي اعتدنا في كل الأساطير أن تمثل القوى العليا والمسيطرة لكن هنا نجد أن بجماليون يتفوق عليهم وهذا الشيء الذي يميز هذه المسرحية.

إذن فوجود العنصر البشري في مسرحية الحكيم وفي فكره التعادلي أمر ضروري لوجود الآلهة أنفسهم فلولا البشر لما كانت هناك حاجة لوجود الآلهة، أو لكان وجوهم ناقصا، "فالوجود التعادلي يتلخص فيهذهالعبارة (بغير الغير لايوجد وجود) كما أن الحكيم في كتابه التعادلية يوضح أن إرادة الإنسان في كفتها تعادلها إرادة الآلهةفي كفة أخرى والعقل البشري في كفة يعادله الإيمان في كفة، وفكرةضرورة الوجود البشري للوجود الإلهي ليست فكرة جديدة بل هي فكرة إغريقية كلاسيكية نجدها في الأعمال القديمة."[1]

وبجماليون عاش من أجل الفن وقد رأيناه يذهب يتوسل الإلهة فينوس من أجل أن تمنح الروح في تمثاله وفي موقف آخر كيف دعمه أبولون إله الفكر والمعرفة فبضله

[1] د. أحمد عثمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص39.

استطاعت أن ترجع إلى زوجها بعد هروبها مع نرسيس وتغيرت طباعه، فوجودهما إذن يعمل على إيجاد نوع من التوازن بين كفتي الميزان، ففينوس تقف في كفة الحب والحياة وأبولون يقف في كفة الفكر والمعرفة، والتغلب على إحدى الكفتين يشير إلى النهاية، وهذا مالا يريده الكاتب فالواضح بالرغم من أنه منحاز لفكرة الفن للفن إلا أنه يبقى محايداً ووسطي ولا يريد للكفة الأخرى أن تنهزم وهذا التناقض الذي وجد نفسه وقع فيه فلا يمكن لطرف عن أن يتغلب عن الآخر لذلك يختار لتمثاله التحطيم.

وحضور الآلهة فينوس وأبولون يعكس الجو الأسطوري للأحداث ويعكس الصراع الذي يدور بينهما، وفي ذلك يقول الدكتور أحمد عثمان:" تتعدد الصراعات وتتشابك في مسرحية بجماليون، فهناك الصراع بين إيسمين ونارسيوس، وبين أبولون وفينوس، ولكن هذه الصراعات جميعا تدخل ضمن إطار الصراع الكبير بين بجماليون وجالاتيا (الخالق والمخلوق).ونحن نعيش الصراع بين بجماليون وجالاتيا نجد أنفسنا حتما نعيش في الوقت نفسه الصراع بين أبولون وفينوس."[1]

نرسيس : شخصية نرسيس هي نفسها الأسطورة القديمة المعروفة(نارسيوس) يبدو أن الحكيم وظفها لأنه وجد في عشق بجماليون لفنه صورة من صور الافتتان بالنفس والاستغراق في الذات والغرور بالنفس والتكبر كما هو حال نرسيس، وهذا السبب الذي جعله يوظفها لأنه رأى في غرور بجماليون وتكبره بفنه، وتعودهذه الشخصية إلى الأسطورة القديمة كما يرويها هاملتون في كتابه " أسطورة نرسيس" يقول: إنه شاب جميل واسمه نرسيس كان يتمتع بجمال فائق، وكانت كل فتاة تراه تتمنى أن تكون له، ولكنه يترفع عن أي منهن ويصدهن، ولا يعيرهن اهتماما مهما بلغت من الجمال.وقد استمر نرسيس في هذا الغرور إلى أن دعت عليه أحد الحوريات اللاتي أحببنه، بأن تجعل الآلهةهذا المغرور الذي لا يحب الآخرين يقع في غرام نفسه وقد استجابت لدعائها الآلهة

[1] المرجع السابق، ص 26.

.فبينما كان نرسيس منحنيا على إحدى البحيرات الصافية، ليشرب رأى صورته منعكسة على سطح الماء، ومنذ تلك اللحظة وقع في حب نفسه ثم صاح قائلا :" الآن عرفت مدى الألم الذي كنت أسببه للاتي أحببنني، لأني ولدت محبا لنفسي مغرما بها، ولكني لا أستطيع البعد عنها، وهكذا أخذ جسمه في التحول وهو منحني على الدوام على تلك البحيرة يحملق في صورته، وعندما انتهى أجله، وهو على تلك الحالة محملقا في صورته في الماء جاءت الحوريات اللاتي أحببنه بالرغم من صده لهن، من أجل دفنه ولكن لم يجدن له أثر، ووجدن في المكان الذي سقط فيه برعما جديدا لزهرة جديدة، أطلقن عليها اسمه نرسيس أو النرجس."[1]

ولابد أن الحكيم قام بتغيير طفيف على هذه الشخصية "فبعد أن أخذ الصورة العامة للأسطورة أضاف إليها شيئا جديدا يختلف عن الأسطورة- (نرسيس) ذلك الفتى العاشق لنفسه الذي عجز نتيجة هذا العشق عن رؤية شيء حوله- فنرسيس لديه يتعلم، وحين أرادته إيسمين لنفسها حاولت أن ترغبه فيها أيضا، بأن أقنعته أن في يدها أن تمنحه ما ينقصه وهو الفكر، واستجاب لها ومضى معها، وحاولت أن تجعل منه ذا فهم وإدراك، فلم يعد في النهاية زهرة برية، بل أصبح رجلا وحشي الطباع يزجر النساء."[2]

جعل الحكيم نرسيس يمثل جانب من جوانب الحياة(الجمال البراق والغرور بالنفس) ويقف إلى جانب جالاتيا أمام بجماليون إيسمين، وكما رأينا وجوده مهم فهو يساهم في إثراء الحبكة الثانوية (نرسيس وإيسمين)، هذا بالإضافة إلى أنه يمثل جانب من جوانب نفس بجماليون الفنان وهو الافتتان بالذات والغرور بالنفس. كما يُغير الحكيم في النهاية لكل منهما، فنرسيس الأسطورة ظل ماكثا ينظر إلى وجهه في مرآة الماء الصافي

[1] Hamilton ; Edith , (Mythology) Timeless Tales of Gods and Heroes .Tllustrated by Steele savage ;New American Library , New York And Scarborough , Ontario, p 87-88.

[2] أحمد شمس الدين حجاجي: الأسطورة في المسرحالمصري المعاصر، ص106.

حتى جف عوده ومات صريع الحب مخدوعا في حب نفسه، أما نرسيس الحكيم غير من طباعه وأصبح رجلا وحشي الطباع وقد هاجر طريق النساء فأصبح لا يحب واحدة منهن.

و الحكيم يضيف شخصية إيسمين متعمدا حيث يصورها على أنها امرأة استطاعت أن تُخرج نرسيس من قوقعته وتُبصره فهي تمثل كما رأينا دور الخالق بالنسبة لنرسيس" وذلك في إطار الصراع بين الخالق ومخلوقه، نجد الطرف الأول يقع أسير الطرف الثاني، فقد يتفوق المخلوق على خالقه أو يتمرد عليه.[1]" كما تساهم هذه الشخصية في كشف بعض جوانب شخصية بجماليون.

و لكن نجد نرسيس يتمرد عليها ويقابلها بالنكران تماما كما تمردت جالاتيا على خالقها بجماليون فهاهو بجماليون يحاوره قائلا:

"بجماليون: وهي تحبك أجمل حب

نرسيس: ليس للنساء عمل غير الحب

بجماليون:آه...نعم... هذا مع ذلك ليس بالشيء القليل

نرسيس: لم أعد أرى الأمر كما تصف

بجماليون: ويحك يا نرسيس...تلك التي بصرتك بأشياء، وجعلت منك أشياء ذا فهم وإدراك... ياللنكران الجميل...أهكذا دائما كلما فتحت أعيننا العمياء يد، تبدأ أول ما نبدأ بأن نراها أصغر مما كنا نتخيل؟"[2]

فالحكيم يربط بين شخصية إيسمين ونرسيس من خلال عملية التغيير كما يربط بينهما من خلال ما يوحيه كلا الاسمين نرسيس وما يوحيه اسمه من دلالة على زهرة

[1] أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكيةفي مسرح توفيق الحكيم، ص27.

[2] توفيق الحكيم: بجماليون، ص 133.

النرجس وإيسمين وما يوحيه اسمها دلالة على زهرة الياسمين، وقد أرادها أن تكون فتاة قوية قادرة أن تشد إليها نرسيس وأن تكتسب إعجاب بجماليون ثم تعاطفه معها.

إذن كما رأينا شخصية نرسيس شخصية من خلق المؤلف، مكتملة من ناحية كيانه المادي والاجتماعي بطبيعة الحال لما عرف عنه من بجمال وغرور وافتنان بالذات وغروره حتى أن النساء أحببنه كثيرا لكنه لم يعرهن اهتماما بسبب غروره بجماله ومكانته كبيرة في نفوسهن، تظهر في شخصيته بعض النقائص التي نجد أن إيسمين غيرتها وجعلت منه إنسان سوي مدرك لأفعاله التي يقوم بها. تكمن أهمية هذه الشخصية في كونها تسهم في تعميق تطوير الصراع الدرامي للقضية المطروحة كما أنها تمثل الفن بجماله وسحره والظاهر فهو نقيض من بجماليون ولكنه من ناحية أخرى يمثل جانب اللاوعي من شخصيته، لذلك يطلب منه أن لا يتركه لأنه يكمل ما به من نقص .

ونجد هذه الشخصيةتكتمل في الفصل الأخير من المسرحية، لذلك يدير نرسيس حوارا مع بجماليون متسم بفهم وإدراك وحكمة وعلم وقرار، ليصل الحال ببجماليون الرغبة في الخلاص منه. فنرسيس هو مجرد نزعة باطنية تعكس اللاوعي ويصعب التخلص منها، "وقد أراد الحكيم بهذه أن يقيم تعادلا بين الفن والجمال، فبجماليون يمثل الفن بقدرته وإبداعه ونرسيس يمثل الجمال كما يراه المؤلف بحمقه وزهوه."[1]

و الحكيمفي استخدامه لهذه الشخصيةإنما أراد به أن يمثل به النزعة الأرضية الكائنة في هذه الذات، والتي تجذبه دوما إلى الأرض وتعوقه عن الارتفاع، والانطلاق في عالم فوق المادة والحس. وهو يعمد في تعميق الصراع بين هاتين النزعتين إلى خلق المواقف الدرامية الناطقة بأفكار بجماليون ومعاناة حياته الداخلية، مستغلا في ذلك الرمزية الأسطورية، وما تؤديه من وظيفة، وتتمثل وظيفة هذه الرموز في قدرتها على الاستيعاب

[1] أحمد شمس الدين حجاجي: الأسطورة في المسرحالمصري المعاصر، ص 105.

لجوانب مختلفة من المعنى في لحظة واحدة، جانب يتصل بالدلالة الأسطورية المحضة، وجانب يتمثل في السياق الظاهري، وجانب آخر يتمثل في المعنى الخفي الذي يتسق مع الرؤية الكلية للعمل الفني، الذي غالبا ما يكون مزيجا من المعنى الذي تقدمه الإيحاءات المختلفة في هذه الجوانب مجتمعة."[1]

تُشير تسعديت آيت حمودي أن أسطورة نرسيس" كان لها تأثير كبير على الرمزين وكثيرا ما يتردد هذا الاسم في أعمالهم الفنية، وما يحمله من دلالة أسطورية، باعتباره رمزًا للذات، واستجلاء مكنوناتها، وخاصة فيما يتعلق بالإبداع الفني، وأن الحقيقة الأبدية تكمن في الذات باعتبارها الأصل والكل، وقد رأينا في النماذج السابقة كيف تعود شخصيات الحكيم إلى الذات في النهاية باعتبارها منبع الحقيقة. ولاشك أن دور الأسطورة كان ذا أثر كبير على البناء الرمزي لمسرحيات الحكيم، بحيث أمدته بالعناصر اللازمة لتشكيل رؤيته الفنية والفكرية، وهنا تبرز قدرته في استخدامه للأساطير ودلالتها، حين يجعلها تستجيب بحرارة لأعمق التجارب التي أراد أن يصبها في أعماله الفنية."[2]

إيسمين:يبرزها الحكيم على أنها شخصية خالقة فهي التي أبصرت نرسيس ليشق مساره في الحياة كما سعادته على الخروج من انطواءه وفتحت قلبه وعينيه. وتبدو شخصية لنا إيسمين قوية عازمة على ما تريد، وهي تريد نرسيس حبا خالصا، فقد أقسمت أن يكون لها وتكون له.لكن يقابلها نرسيس بالجحود ونكران بل هجرها مثلما هجر جميع النساء وهذا ما يدخل كما أشرنا سابقا في صراع المخلوق مع الخالق .

يرى الدكتور محمد مندور أن حذف شخصية إيسمين لا يفقد المسرحية شيئا. بل يزيدها تركيزا وأحكاما في البناء لاسيما أن الموقف قد عالج وجهتي النظر علاجا ضافيا مسهبا في الفصل الأخير عن طريق الحوار شبه الجدلي الذي يجريه نرسيس وبجماليون

[1] تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص161.

[2] المرجع السابق، ص 162.

حول دور المرأة في الحياة العامة وحياة الفنان خاصة.[1]

لكن يذهبأحمد عتمان إلى أن شخصية إيسمين هي من خلق توفيق المؤلف "وقد أتىبها ليضعها في الخط الذي يقف عليه بجماليون، وهو خط درامي يتوازى ويتصارع معالآخر، حيث يقف كل من نرسيس وجالاتيا. وأن شخصية إيسمين تسهم في تطوير بقية شخصيات المسرحية وتعمق الصراع الدرامي للقضايا المطروحة.[2]

إذن الواضح أن الحكيم أتى بهذه الشخصية فقط لأنه أراد التوازن بين شخصياته فجاءت تمثل الفكرة المضادة للرأي المقابل وكان من الممكن الاستغناء عنها.

الجوقة: هي من الشخصيات الثانوية التي كان من الممكن أن يتخلى عليها المؤلف فهي لا تضيف شيئا سوى أنها تذكرنا بالأعمال الإغريقية والرومانية القديمة حيث كان حضورها ضروريا؛ وقد كان من الممكن أن تؤدي شخصية اسمين دور الجوقة.

نجد أن الحكيم احتفظبها لأنها "عنصر درامي عضوي في المسرح الإغريقي المبكر، ولكنه فقد أهميته الدرامية شيئا فشيئا، حتى أصبح عنصرا زخرفيا في الغالب، إلا أن بعض كتاب المسرح المحدثين يحتفظون بدور ما للجوقة في أعمالهم، من دون أن تكون لوجودها أية أهمية في بعض الأحيان."[3] فالجوقة إذن لا تسهم في تطوير الحدث الدرامي في المسرحية، إلا إنها تعطيللمكان الذي تجري فيه الإحداث جوا أسطوريا كلاسيكيا.

يفسر أحمد عتمان مقصد توفيق الحكيم، أن الجوقة مكونة من بعض عرائس البحر اللائي همّن عشقا بجمال نرسيس، فإذا قال الكاتب عرائس البحر بدلا من عرائس الخيال الراقصات فإنها محاولة من توفيق الحكيم لتركيز الأضواء على شخصية بجماليون بوصفه

---

[1] محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم: 56

[2] أحمد عثمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص31.

[3] نفسه، ص 30.

فنان ملهما والبطل المحوري للحدث الدرامي، بدلا من عرائس البحر صويحبات **(إيكو)** المرتبطات أسطوريا بشخصية نرسيس.[1]

إذن هكذا رسم الحكيم شخصيات مسرحيته فكل شخصية جاءت نقيضا للأخرى وكل شخصية تحمل فكرة ما، ونجد أنه قسم شخصياته إلى فئتين فئة تمثل العقل والفكر، وفئة تمثل الحياة، فنجد بجماليون، أبولون وإيسمين يقفون أمام جالاتيا وفينوس ونرسيس، كل فئة من هذه الشخصيات تمثل فكرة "وكأن هناك فكرة تتصارع مع فكرة أخرى، فكرة الفن والإبداع والفكر أمام فكرة الحياة والحب والجمال، الفن بسموه وخلوده والحياة بتناقضاتها وسخفها ومتعتها الزائلة."[2]وهذا التضاد أدى إلى تصاعد الأحداث لتبلغ قمة الصراع وتصل إلى ذروتها، وبهذا شكلت هذه الشخصيات نماذج أسطورية قديمة ترمز إلى قيم ومعاني تحكم حياة الناس في كل زمان ومكان فمن الممكن أن نجد بجماليون الفنان نموذجا للمفكر المبدع والفنان بمثله العليا في كل زمان ومكان، كما نجد مثالا لنرسيس المغرور بجماله، ونموذج لجالاتيا التي تمثل الحياة الممتعة الزائلة وغيرها من الشخصيات الحاضرة معنا في الحياة.

ويمكننا من كل ماورد رصد جوانب الصراع كما ورد في المسرحية بين إيسمين ونرسيس وصراع الآلهة بين أبولون وفينوس وبجماليون في صراعه مع الآلهة وجالاتيا، جميعهذه الصراعات المتشابكة تدخل ضمن إطار الصراع الأساسي بين بجماليون وجالاتيا(بين أبدية الفن والحياة الزائلة).

فالصراعات في المسرحية كما رأينا لم تشمل الآدميين فقط: (نرسيس وإيسمين)، بل شملت حتى الآلهة (فينوس وأبولون)؛ هذا الصراع كان يزيد من الإيحاء بجمال التمثال

---

[1] نفسه ص 32.

[2] ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربيةفي مسرح توفيق الحكيم، ص 189- 191.

وبقدرة بجماليون الفنية التي جعلت إلهين يتعجبان منه، وقد كان في نفس الوقت تحديا من الفنان .

ويتجلى الصراع بين إله الفن" أبولون" وآلهة الحب "فينوس" في الحوار الذي يكون بين "إيسمين"و " نرسيس":

"إيسمين : وهل يغني أبولون عن فينوس مانحة الحب والحياة؟

نرسيس: وهل تغنى فينوس عن أبولون مانح الفن والفكر؟

إيسمين:لا تكفر بفينوس يا نرسيس هي التي منحتك الجمال وجعلتك معشوق النساء

نرسيس: أجل ولكن أبولون لا يريد أن يمنحني شيئا

إيسمين: يا للعجب أنت وبجماليون طرفا نقيض عند أحدكما ما ليس عند الآخر."[1]

من خلال الحوار الذي دار بين إيسمين ونرسيس نستشف أن الطرف الأول نقيض للثاني حيث أن فينوس منحت الجمال لنرسيس وجعلته معشوق النساء لكنه يفتقد للفكر والفن على عكس أبولون الذي منح الفن والفكر لعبده بجماليون وجعله فالمقابل يفتقد للحياة الحب وكل منهما يكمل النقص الموجود في الطرف الآخر، لأن الأول يملك الحب والجمال والثاني يملك الفن الفكر وهذان الطرفان يتصارعان بالرغم من أنهما يكملان بعضهما فلا يمكن

استقامة طرف دون الآخر.

[1] توفيق الحكيم : بجماليون، ص 30.

كذلك الصراع بين الخالق والمخلوق الذي يدور بين كل من بجماليون وجالاتيا، و" إيسمين ونرسيس، " نجد الطرف الأول أحيانا يقع أسيراً للثاني فقد يتفوق المخلوق على خالقه أو يتمرد عليه.

تقول اسمين مخاطبة بجماليون :" **جالاتيا الجميلة تلك الآية التي وضعت فيها كل ما اكتنزت من فن وحكمة وتجارب تحفة التحف التي أنجبتها عبقريتك الخلاقة بعد جهاد الليالي والأعوام ..... لا ... لن تستطيع لن تستطيع العيش بغيرها."**[1]

وعن الصراع بين بجماليون وجالاتيا وهو الحدث الأهم ينبثق لنا صراع فلسفي حول الكينونة والماهية: لقد جعل بجماليون الفنان منالرخام الذي هو مادة هيولية لاقيمة لهاــ أن يكون له تحفة فنية أبهرت الجميع ويصنع لنفسه صورة المرأة التي يريدها. وما شاء كان بالفعل. غير أن ما كان لم يكن كما أراد، فحين نحت تمثال جالاتيا، بقيت صورة جالاتيا كتمثال جميل صامتة وجامدة في ذهنه ولم تتغير؛ هكذا تمثل بجماليون تمثاله في البداية، لكن تلك الصورة الجامدة والصامتة بدأت تهتز فأشعلت رغباته وشهواته الباطنية فأصبح يريدها كائنا حيا لأن شهوته الباطنية كانت تبحث عن الحقيقي بدل الخيالي، وعن الممتع والمفيد ماديا بدل الممتع رمزيافقط.وأمام هذا الموقف وجدناه يتوسل إلى الآلهة باعتبارها تمثل قوة أعلى منه؛ وحين استجابت لطلبه تضاعف شقاءه وفقد إرادته الحرة فبرأيه أن جالاتيا فقدت سر الكمال وفقدت قيمتها التي كانت عليها من قبلفلا جالاتيا التمثال ترضيه ولا جالاتيا المرأة الحية ترضيه وأمام هذاالتناقض والاضطراب النفسي يحطم التمثال ليختار لنفسه نهاية مأساوية تتسم بالموت والهلاك فهو يحس أنه فقد ماهيته من حيث هو إنسان ومن حيث هو فنان، بحيث لا تتبقى له إلا كينونته الفاقدة للمعنى .

وإذا كان قلق الفنان واضطرابه دفعه إلى تدمير جالاتيا، فإن جالاتيا هي التي دمرت بجماليون في نهاية المطاف. فهاهو ينهزم أمام نداء الحياة ولا يستطيع البقاء من دونها،

[1] نفسه، ص 64.

ففي كل تحول لجالاتيا كان بجماليونيتمزق من الداخل ويتحول سلبا من الفنان إلى الإنسان العادي، ثم من الإنسان العادي إلى الشيء الميت الجامد؛ فجالاتيا دمرت كل إبداعه وخلقه. وفي حضور هذا الصمت المطلق وجد بجماليون نفسه أمام اللامعنى الذي يعادل الموت والعدم. وكأن بجماليون بهذا الصنيع لم يكن يتجه إلى الأمام، بل إلى الخلف، هذا الصراع الداخلي في نفس بجماليون هو الذي طبع جو المسرحية وهو الصراع الأساسي الذي كان سببا في الصراعات الأخرى، فينبثق منه كما رأينا الصراع بين الآلهة (فينوس أبولون) بين الخالق والمخلوق وفي رأي الحكيم "إن المخلوق الفنان يكتسب من فنه صفة الخالق ويستطيع التفوق على الآلهة."[1]

حيث نجد الإلهة فينوس تتعجب وتهمس لنفسها كيف ارتفع بجماليون بجالاتيا إلى هذا الجمال فهي تكاد لا تصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية، يخبرها أبولون أن هؤلاء البشر يمتازون عن الآلهةهذا الامتياز يسمو على أنفسهم، فقوة الفن هي التي أجبرت أبولون أن يعترف أمام فينوس بأن ذلك الانسان الفاني خلق الخلود، فالبشر في نظره يمتازون عن الآلهة بأن في طاقتهم السمو على أنفسهم فقوة الإبداع لديهم تستطيع أن توجد مخلوقات ليس في إمكان الآلهة أن تأتي بمثلها، فالبشر أحرار فهو على عكس الآلهة التي هي سجينة النواميس.

" **أبولون:هؤلاء البشر يا فينوس يمتازون عنا نحن الآلهة هذا الامتياز، في طاقتهم أحيانا أن يسمو على أنفسهم...أما نحنفلا نستطيع أننسموا على أنفسنا، إن قوة الفن أو ملكةالخلق عند هؤلاء لقادرةأحياناأن توجد مخلوقاتجميلةليس في إمكاننا نحن الآلهة بأن نأتي بمثلها أو نجاريهم...لأنهم أحرر في السمو ونحن سجناء في النواميس...**

[1]أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص 38.

فينوس:(كالمخاطبة لنفسها) قوة الفن... ماقوة الفن تلك التي يستطيع بها الهالك أن يخلق الخالد...

أبولون:(باسما في خيلاء) هنا سرنا...

فينوس:لست أذكر شيئا من هذا **الرجل..**

أبولون:بجماليون هو من عبادي أنا..

فينوس:...لهذا **لمألتفت إليه...حرمته من هباتي، فعاش كما ترى بعيدا عن المرأة..**

أبولون: لقد حرمته لكن هاهو قد صنع بيديه امرأة وخلق بنفسه لنفسه الحب...

فينوس:ماذا **تعني يا أبولون؟...تعني أن جالاتيا** هذه **ليست إلا تحديا لي ؟ وأن** هذا **الأثر ليسإلا تمثال الانتصار علي، يقيمه في وجهي**هذا **البشر؟..الويل...والويل له..."**[1]

إذن كما رأينا من خلال الحوار الذي أبرز صراع الآلهة أنفسهم حول تمثال بجماليون الذي فاق الإبداع والذي من خلاله استطاع أن ينافسهم بصنيعه وأبولون نفسه يعترف ذلك.

وفي الفصل الأخير نشهد آخر صراع في نفس بجماليون قائلا:

"ترسيس :(في غيظ) ليس هنالك الساعة شيء سيخرج غير روحك...

بجماليون: ماذا تقول يانرسيس؟ ...

بجماليون: (يحاول الاستواء على فراشه) أسكت أيها الأحمق...لن أموت قبل أن أصنع تمثال هو آية الفن الحق...إني حتى الآن لم أكن قد وضعت يدي على السر...سر

[1]توفيق الحكيم : بجماليون ص 35-36.

الكمال في الخلق...لقد أضعت حياتي في الصراع... صراع مع الفن لإستيلاب مفاتحه وامتلاك الأسلوب...وصراع ملكاتي وغرائزي أو القوة الداخلية التي هي نفسي... وصراع مع المصائر والأقدار أو القوى الخارجية التي هي الآلهة..صراع ويل صمدت له...ومع هذا كله (كمن يكلم نفسه) أترى هذا الصراع ضربا من العبث؟...إني الآن أرى وأبصر وأعرف وأقدر...لكن...لكن...

نرسيس:(في قلق)لكنماذا يابجماليون؟...(بجماليون لايجيب)..

فينوس: (تهمس لأبولون) هلم بنا....

أبولون: أرأيت الحماقة التي ارتكبتها...ولكنهم هكذا دائما يحطمون الجمال الذي يصنعون...ليعيدوا بناءه من جديد..

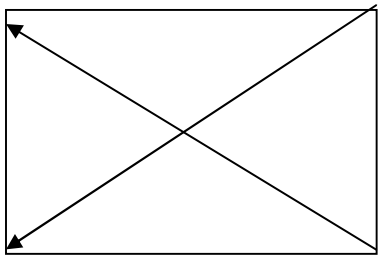
فينوس: متى؟ ...ألا تراه يلفظ النفس الأخير؟..

أبولون: نعم...ولكن روحه باق...روح بجماليون باق مابقى فن على الأرض..."[1]

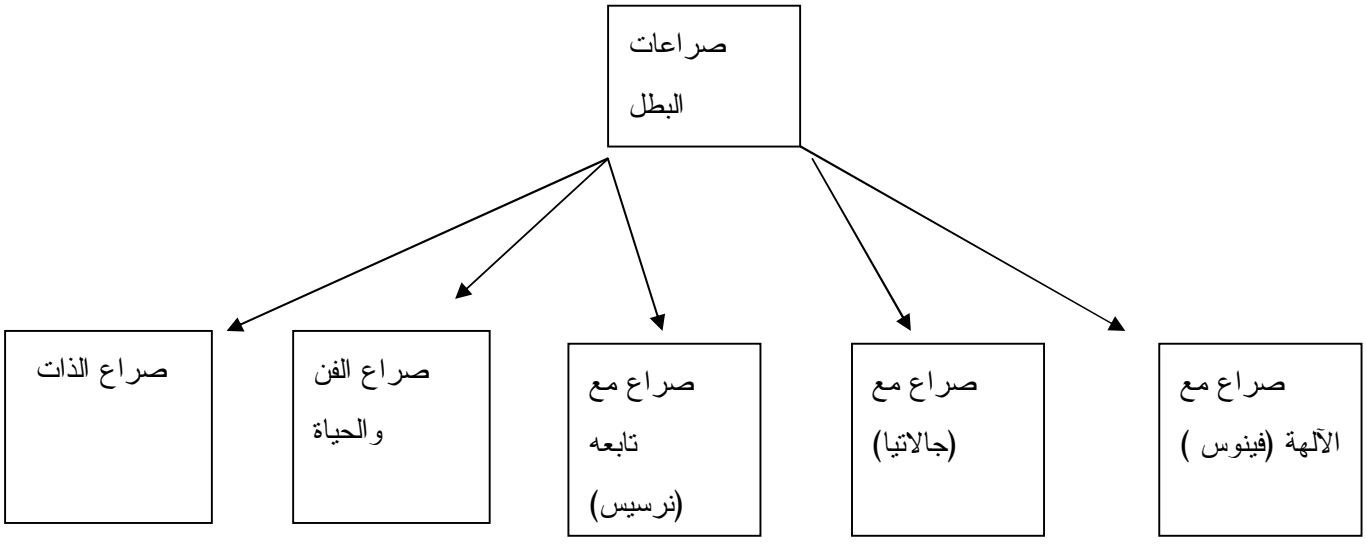
إن ما يميز نهاية المسرحية هو أن الشخصيات جميعها تدور في فراغٍ يعادل العدم.أي أنالشخصيات ظلت في صراع مع ذاتها إلى أن فقدت وجودها بالشيء الذي يربطها؛ فنجد على سبيل المثال بجماليون فقد جالاتيا بمختلف صورها، ثم فقد ذاته. وفقد نرسيس هو الآخر عاشقته إيسمين، وفي نهاية المطاف فقد ذاته.وهكذا ينهي المؤلف مسرحيته بعد صراع طويل بين بجماليون والآلهة وبين قوة الحب وقوة الفن حيث يختار لبطله نهاية مأساوية تتمثل في الموت .

وهذه الصراعات كما قلنا جميعها تندرج تحت صراع الفن والحياة كما هو موضح في مربع غريماس:

[1] المصدر السابق ص 148-149.



ويمكن توضيح ذلك في المخطط التالي:



من خلال مربع غريماس والمخطط نلاحظ كيف أن الشخصيات جاءت متضادة شخصية ضد أخرى ففي جانب الفن والفكر يبرز: أبولون، بجماليون، إيسمين، ونقيضه الذي يمثل الطرف المعارض يتمثل في جانب الحب والحياة والجمال، ويبرز فيه ثلاث

شخصيات: فينوس، جالاتيا، نرسيس، تقف تلك الشخصيات على موقف واحد طيلة الأحداث، وكل طرف يمثل فكرة معينة وكأن هناك فكرة تصارع فكرة أخرى فكرة الفن والإبداع أمام فكرة الحياة والحب.

والشخصيات تحاول الهروب من شيء لنجدها تعود له في نهاية الأمر، وتجد فيه قدرها ومصيرها، فهي تهرب من ذاتها لتجد نفسها في النهاية أسيرة هذه الذات، " فالقدر أو القوى المسيطرة على مصير الإنسان والتي توجهه ليست قوى خارجية كما كانت عند الإغريق وإنما هي لدى توفيق الحكيم قوى طبيعية تنبع من وجود الإنسان نفسه، قوى توجد في داخله فالذات عند الحكيم هي مصدر قوة الإنسان، وفي الوقت نفسه مصدر ضعفه وعجزه، فيها يكمن سر قوته وفيها يكمن قدره."[1]

أما المسار الذي سارت عليه أحداث المسرحية نجده كالتالي :

في الفصل الأول ينقل لنا المؤلف الجو الأسطوري للقصة، حيث يجعل البداية من ليلة الاحتفال بعيد فينوس؛ ثم يعرض شخصيات المسرحية، وتمضي الأحداث بتدرج الصراع الصاعد نتيجة التناقض الموجود في شخصية بجماليون؛ ثم تبدأ نقطة الهجوم في المسرحية حينيتخذ بجماليون قرارا خطيرا بأن تصبح جالاتيا التمثال امرأة حية . ونجد نقطة هجوم أخرى تتمثل في قرار بجماليون بأن تعود جالاتيا تمثالا من عاج كما كانت، وذلك لإحساس بجماليون بأنه سيفقد ملكاته الفنية وعمله الفني الذي أنجزه.

وفي الفصل الثاني تبدأ العقدة في تأزم الأحداث عندما تهجر جالاتيا زوجها وصانعها بجماليون وتهرب مع تابعه نرسيس، وتحاول إيسمين تهدئ من روع بجماليون، وتقنعه بقدرتها على إصلاح ما فسد من أمره وأمر زوجته، ويرى بجماليون أن زوجة خائنة فقد هربت مع فتى أبله ويلوم فينوس لأنها هي سبب كل هذا البلاء الذي نزل به هي من

[1] تسعديت آيت حمودي : أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 156.

وضعت هذا السخف فيها .

وتحاول إيسمين أن تضع عبأ اللوم كله على بجماليون فهو الذيأرادلتمثاله الحياة ومضى يتوسل الإلهة فينوس بأن تمنحها الحياة، وهنايثور بجماليون ويغضب مجدداً، فقد ذكرته إيسمين بفينوس التي تعد مصدر الإزعاج والتنغيص في حياته، وسبب غضبه فقدانه السعادة واستبدالها الشقاء، هذا الانتقال يشعره بنقص الحياة وتمام وكمال الفن، فجالاتيا التمثال كانت أمامه خلف هذا الستار كأنها آلهة خلف السحب تفهم كل ما يجول في رأسه وقلبه. أما جالاتيا الإنسانة فأصبحت فيها روح هرة كائن تافهتهرب مع فتى أحمق.لذلك نجده يطلب من الإلهة أنترجع له عمله الخالد وتأخذ عنه هذا السخف الذي وضعته في تمثاله .

"**بجماليون:...آه يافينوس...أنظري ماذافعلت أنت بي وبجالاتيا؟.. لقد وضعت أنت في آية الآيات روح هرة: أي روح امرأة، ذلك الروحالملول الطرف ! لقد جعلت هذاالأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه ...لقد صيرتها امرأة حمقاء تهرب معفتى أحمق[1]!..**"

وفي مكان آخر يقول:

"**بجماليون: اعترفي يا فينوس أني انتصرت عليك...اعترفي أن التحفة التي خرجت من يدي مثالا للكمال في الخلق والإبداع، قد شابها النقص بلمسة من يديك[2]!** "

بينما الأحداث ترتفع درجة حرارتها بسرعة بين أبولون وفينوس التي تحدث بدورها أبولون بأن يمنح التمثال ما عجزت عنه فيعزف أبولون لحنا جميلا يعيد جالاتيا إلى زوجها وتتخلى عن لهوها مع نرسيس ومنه تتغير طباعها فقد أصبحت تحب زوجها وتطيعه وتخدمه وأدركت أنها جزء من مبدعها وأنهما ذات واحدة .

[1] توفيق الحكيم : بجماليون، ص68.

[2] نفسه، ص 67-68.

"بجماليون: ألم تقولي الساعة أنك تشعرين بأنك جزء مني؟..ارجعي إلى نفسك أنك دائما وطالعيها تعلمي الشيء الكثير عني

جالاتيا: في نفسي أشياءجميلة نبيلة... في نفسي أنك إله."[1]

خلال تتبع الأحداث نلاحظ كيف أن بعض الشخصيات تنمو وتتحول وبعضها يبقى كما وظفه المؤلف منذ بداية المسرحية فمثلا شخصية بجماليون: لم يحدث فيها أي نموا، إذ بقى على حاله من أول المسرحية حتى نهايتها مترددا بين الفن والحياة.

أمانرسيس: انقشع الظلام عن عينيه وامتد النور إليهما، فنجده يتجه سائرا نحو المعرفة والحكمة بعدما كان في البداية شخصية طائشة وأنانية لا يهمه سوى جماله.

شخصية إيسمين:هيالأخرى لم يحدثفيها أي نمو أو تحول بل بقيت كما هي حتى اختفت.

جالاتيا: تطورت شخصيتها من امرأة حمقاء جاهلة إلى امرأة تدرك الحياة الزوجية والواجبات الملقاة على عاتقها وتعرف الفن.

وفي منتصف الفصل الثالث تبدأ الأزمة ويشتد الصراع ويبرز هذا في حديث حيث يدعو بجماليون الآلهة أن ترد له جالاتيا تمثالا إنه يريد فنه الخالص المحض لا يريد امرأة عادية تشبه كل النساء بعدها تقرر جالاتيا الانسحاب من حياته لتتركه حُرا فهي لا تستطيع أن تكون ذلك الأثر الفني الجميل .

تستمر الأزمة هكذا حتى آخر الفصل الثالثلتقرر جالاتيا بعد ذلك الافتراق عن بجماليون؛ وتذكره بأنها معرضة للشيب ووجهها للتجاعيد أو تكبر وتموت وهذا ما لا يتخيله بجماليون الفنان. لتصل الأحداث إلى ذروتها حين ينكشف المستور أمام عيني بجماليون إذ خدعته الحياة، فيذهب بجماليون إلى المعبد ليعيد جالاتيا تمثالا من العاج كما

[1] نفسه ، ص85.

صنعها أول مرة وبالفعل ترجع كما كانت. ويشعر بخيبة أمل وفقدان الذات لما آلت إليه نفسه، فقد خسر فنه وزوجته.

النتيجة أو الحل في الفصل الرابع: حيث يبقى الفنان بجماليون مترددا بين الفن والحياة فبعدما طلب من فينوس أن تُعيد له جالاتيا كما كانت تمثالا بالفعل تستجيب له لكن نجده يشتاق لزوجته الطيبة ويحن لها، فيبدو أن نداء الحياة ما مزال ينبض في كيانه، ونجده يتذبذب بين الفن والحياة ويختلط عليه الأمر فلا يدري أيهما يُريد، هل يُريد الحياة أم الفن؟ فكلاهما يتخبط في داخله؛ وينتهي به المطاف إلى تحطيم التمثال لعله السبيل الوحيد للخلاص من هذه المعاناة؛ فلا الفن يغنيه عن الحياة، ولا الحياة تغنيه عن الفن، فالحياة عندما تحاصره بمباهجها وتفاهاتها الموجعة وزوالها يهرب إلى الفن، يسجل فيه خلودا وانتصارا على الفناء، " لذا نرى بجماليون يتأرجح في رحلات عبثية لم تُهده أي منها خلاصا فلم يحظ بوهج الكمال إزاء تمثاله الجامد، لذا طلب له الحياة، فإذا نعم بدفئها مَلَ منها وكفر بفنائها ولاذ مجددا بتمثاله الفني من جديد."[1]

وبهذه النهاية أقفل الحكيم مأساته والتي اتخذها إطار لعرض قضايا فكرية مجردة"مبينا صراع الفنان المتأرجح دوما، بين عظمة الألوهة وعبث الحياة، مصورا قلق المبدع المستمر، وبحثه الدائم خلف أسرار الكون وجماله، مبينا مواقفه من قضايا الحب؛ المرأة؛ الموت؛ الحياة، العدم والخلود؛ منتصرا لقوة الخلق والإبداع التي تشكل دافعا للاستمرار والانتصار على قساوة الحياة وعبثها اللامعقول."[2]

وفي حقيقةالأمر أن الفن باقٍ ما بقيت الحياة، فهو أحد مظاهرها، فلا حياة من دون فن ولا فن من دون حياة فهما يكملان بعضهما، وجالاتيا ماهي إلا مثال لهذه الفكرة وحتى إن كبرت وشاخت فهذا لا يعني فناءها وزوالها كأثر فني جميل فقد يأتي من الفنانين

[1] سوزان عكاري: توفيق الحكيم " الأسطورة الشعبية في مسرحه"، ط.1، دار الفكر العربي، بيروت، 2003ص99.
[2] نفسه ، ص 101.

الموهوبين من يستطيع أن ينحت تمثالا آخر، أروع وأجمل من تمثال بجماليون؛وإذا كانت نهاية الكائن الحي بصفة عامة محدودة، فهذا لا يعني نهاية الحياة نفسها، وهكذا الفن، قد تفنى بعض نماذجه، لكن هذا لا يعني فناءه، فهناك نماذج عديدة خالدة عبر الأزمان، والتخوف الذي يقيمه توفيق الحكيم في نفس بجماليون من فناء الفن لتعرض جالاتيا الكائن الحي للفناء ليس سوى فلسفة ضيقة الأفق إزاء الفن.

وهذا الصراع الفكري الذي تجسد في المسرحية ماهو إلا صورة للصراع المجرد الذي يعاني منه المؤلف نفسه وتمزقه الداخلي بين متطلبات الحياة وغرائزه وبين المرأة والفن وقد وترجم كل ذلك في تمثال(جالاتيا) ففشلت الفكرة التي أراد إيصالها والتي ترى بأن الفن إذا شابته الحياة يزول واكتشف أن الفن الخالد هو الفن الذي يعيش بين الناس.

ومنه نقول أن المسرحية في صراعها بعيدة عن الواقع حيث تدخلنا في جو أسطوري تتصارع فيه الأفكار والحكيم سعى إلى تطوير تلك الأفكار وقد أبرز عنصر المناقشة بين شخصيات مسرحيته.

بالنسبة لعلاقة الشخصيات بعضها ببعض فنجدها اتسمت بالتواصل والقطيعة في بعض الأحيان، حيث بدأت علاقة بجماليون مع جالاتيا في البداية بالإتصال، وعلاقة بجماليون مع نرسيس أيضا متصلة، وعلاقته بالآلهة إنفصال ثم إتصال.

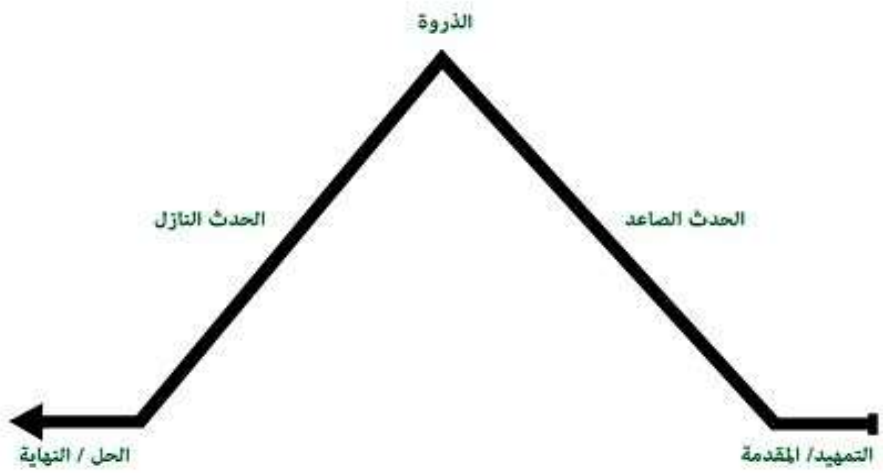
حيث جسدت بداية المسرحية باعتبارها مرحلة العرض صراع بجماليون مع الآلهة وتحديدا مع فينوس التي حرمته من هباتها وعلى رأسها المرأة، مما جعله يحقد على النساء بصفة عامة؛ فلجأ إلى الفن وإختار لنفسه المرأة التي يحبها هو فكانت علاقته بجالاتيا علاقة إتصال بعتبارها فنه الخالد، أما علاقته بنرسيس كما قلنا تتميز بالإتصال عموما لأنه تابعه وصديقه؛ ومن الملاحظ تطور علاقة بجماليون بالآلهة في نهاية الفصل الأولوهذا بعدما لجأ إليها يتوسلها بأن تبعث الروح في تمثاله.

في مرحلة الذّروة في منتصف الفصل الثالث نلاحظ تحول العلاقات بين الشخصيات حيث شهدت علاقة البطل إنفصالا ببقية الشخصيات الأخرى، فبجماليون خسر فنه الخالص، الذي شوهته له الآلهة فينوس؛ ونشهد نفوره من جالاتيا المرأة.

في مرحلة التهاوي شهدت علاقة بجماليون بجالاتيا وبقية الشخصيات إنفراجا واضحا فعاد الإتصال بينه وبين جالاتيا بفضل أبولون .

بالنسبة للنهاية نشهد إنفصالا تاما بين بجماليون والشخصيات الأخرى إذ خسر جالاتيا الزوجة وجالاتيا الفن، وخسر حربه وتحديه أمام الآلهة، وإختار لنفسه نهاية مأساوية.

ويمكننا إبراز المسار الذي سارت عليه أحداث المسرحية من الفصل الأول حتى الفصل الأخير من خلال هرم فريتاغ :



2.2مراحل المسرحيّة:

أ ــ مرحلة العرض والتّمهيد: بجماليون في منزله أمام التّمثال، وفينوس تتحاور مع أبولون.

ب ــ مرحلة تصاعد الأحداث:حيث يتخذ بجماليون بأن تُصبح جالاتيا امرأة حية، وتمكّنه الآلهة من ذلك، وهروب جالاتيا مع نرسيس.

ج ــ مرحلة الذّروة: هروب جالاتيا مع نرسيس.

د ــ مرحلة التّنازل: قرار بجماليون بأن تعود جالاتيا تمثال من عاج كما كانت.

هـ ــ مرحلة النتيجة أو الحل:تحطيم بجماليونتمثال جالاتيا، وعودته وحيدًا كما كان، وتلك هي النّهاية المأسويّة الحتميّة في التّراجيديا التّقليديّة.

أطوارمأساة بجماليون:

1ــ يصنع الجمال ولا يتمتّع به إذ يعيش وحيدًا غريبًا لا تشاركه المرأة حياته لموقفه السّلبيّ منها ومقته للمرأة، فهو ينظر إليها نظرة دونيّة.

2ــ بنداء من الحياة يتعلق بجماليون شيئا فشيئا بتمثاله ويطلب من الآلهة أن تحولها إلى كائن حي وبالفعل يحصل على طلبه؛ لكن فرحته لا تكتمل حيث أن زوجته تخونه وتهرب مع الحارس نرسيس.

3ــ عودة جالاتيا من جديد إلى زوجها، غيرأنّها تفقد صورتها المثاليّة وتصبح امرأة عاديّة كغيرها من النّساء الأخريات (آه وفي يدها مكنسة)، ولا يستطيع استعادة النظرة التي كان ينظر إليها من خلالها حين كانت تمثالاً، لقد تشوّهت الصّورة ولم يعد يراها ذلك الكائن المثاليّ.

4ــ عودة جالاتيا تمثال كما كانت غير أننا نجد بجماليون يحن لجالاتيا الزوجة وإحساسه بالوحدة وهو يقابل تمثاله الجامد .

5ــ تكسير التّمثال وشقاء الفنان وموته في الأخير.

واضح أن بجماليون وجد نفسه في الأخير يعيش في أزمة إنها أزمة الفنان أمام الواقع فهو أراد أن يجسّد عظمة الفنّ وكماله ومثاليّته على أرض الواقع، وأراد أن يصنع لنفسه زوجة ملائكيّة صاغها من خياله وعالم أحلامه، غير أنّها بعدما أصبحت امرأة حقيقيّة خيبت أمله بهروبها مع نرسيس وخالفت الصّورة المثاليّة التي رسمها في ذهنهفقد فظّلت الواقع والجمال الآني الزّائف على الفنّ الخالد، ومن خلالها اكتشف بأنّ الواقع لا يمكنه أن استيعاب الأفكار المثاليّة. واقتنعبأنّ الفنّ يظلّ دومًا حلمًا غريبًا عن الواقع، فالفنّ عالم لا حدود له فهو متحرّر من قيود الزّمان والمكان، بينما الواقع عالم محدود بكلّ تلك القيود.

بالنسبة للقضايا والدلالات التي تطرحها المسرحية يمكن حصرها في :

أولا : قضية الإنسان وصراعه مع الآلهة (الخضوع/ التمرد).

ثانيا: قدرة الإنسان اللامحدودة على الخلق والإبداع ومجارات الآلهة.

ثالثا: المفهوم الحقيقي للكمال؛ ودور الفنان في خلق النموذج المثل.

رابعا: علاقة الفنان بفنه الذي يخلده وبالمرأة التي تحطمه.

خامسا : صورة المرأة المتأرجحة بين الدعم والإعاقة أو الخيانة والقدر.

كل هذه القضايا تتدرج تحت إطار الصراع بين الفن والحياة أو التعارض بين الحياة والفن وبين الأحلام والواقع .

ونأتي الآن إلى **أهمّ الخصائص** التي تميزت بها هذه المسرحيّة:

إنأول مانلاحظه في المسرحيةالالتزام ببناء المسرح التّقليدي:

حيث التزم توفيق الحكيم في مسرحه الذّهني المتأثّر بالمسرح اليوناني التّقليدي بخصائص هذا المسرح البنائيّة، منها الوحدات الثلاثةوهي وحدة الحدث أو الموضوع

ووحدة الزّمان ووحدة المكان، كما استخدم الجوقة التي هي عنصر مهم في البناء الدرامي الإغريقيواستخدامه أيضا للشخصيات الأسطورية .

إذا تكلمنا عن وحدة الحدث: فنجد أن المؤلف اكتفى بالحدث الرئيسي ألا وهو: الصّراع بين الفنّ والحياة؛بين جالاتيا الفنّ التي تمثّل الكمال، وجالاتيا الواقع التي تمثّل النّقص.

ب ــ وحدة الزّمان والمكان:

المكان والزمان بطبيعة الحال هما مكونان أساسيان في البناء المسرحي فهمايقفان بثبات، على خشبة المسرح الذهني، ولا يمكن تصور حكاية بدونزمان، ولا وجود لأحداث خارج المكان.لما لهما من قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص، وحبك الأحداث.

وما يمكن أن نشير إليه أن الزمان والمكان فيهذه المسرحية يجري في ذهن المتلقي فالقارئ يتخيل تلك الأحداث في ذهنه لأن المؤلف هنا يخاطب الذهن ويعرض أفكاره للمتلقي وكأنّه يقول، إنّ ما نتحدث عنه قد تجري أحداثه في ذهن أيّ إنسان، وأيّ كاتبٍ، والسلطة هنا للأفكار فهي المسيطرة على الأحداث وهي الأثر الخفي الذي يَعْبُرُ ويتجاوزُ كُلّ شيء، كُلّ حيِّزٍ مكاني، وكُلّ توقيتٍ زمني.

ومن الواضح بأن نص المسرحية يخلو من الإشارات الزّمانيّة الدّقيقة وكأنّ القصّة دامت يومًا واحدًا، أي أربعا وعشرين ساعة وهذه الخاصية نجدها في المسرح اليوناني القديم، إذ يشترط المسرحيّون اليونانيّون أنْ تكون المدّة الزّمنيّة لأحداث القصّة متآلفة مع المدّة الزّمنيّة للمشاهدة.

أما بالنسبةلوحدة المكان:

فالواضح أن أغلب الأحداث تدور في منظر واحد ألا وهو بهو في دار بجماليون، وأهم مافي ذلك البهو نافذة تُطل على الغابة؛ هذا المنظر ظل ثابت في جميع الفصول الأربعة مع تغيير طفيف في أضواء الغابة وظلالها وسكونها وهمساتها.

كما نجدالغابة: فجمالها الساحر تبرزه خيوط القمر المنعكس وتحليه إلى موسيقى وأصوات غناء من الجوقة.

أيضامعبد القرابين الذيأقامهالحكيم في مسرحيته، وهو مكان للعبادة، يتجه إليه بجماليون ويقيم فيه الصلاة ويدعو الآلهة فينوس ويطلب منها أن تستجيب لطلبه، وتبعث الحياة في تمثاله .

ومايمكن أن نجمله فيما يخص وحدة الزمان المكان هو أنهماعلامة دالة ومرآة عاكسة للحالة النفسية والاجتماعية التي تعيشها كل شخصية من شخصيات المسرحية وهذا ماعرفناه من خلال شخصية بجماليون المتناقضة وغيرها من الشخصيات الأخرى، والفضاء الزمكاني هنا في النص المسرحي لايمكننا معرفته إلا من خلال تلك العبارات التي يُوردها المؤلف في نصه فتلك الكلمات تحيلنا إلى فضاء درامي خارج إطار الرؤية البصرية المباشرة، فضاء مُتخيل في ذهن المتلقي، فالفضاء صورة للعالم الواقعي ومحاكاة للمتخيل الذهني.

ومن الخصائص الأخرى نذكر أيضا

بنية اللغة: جاءت لغة المسرحية واضحة وسهلة ومفهومة لا يشوبها أي تعقيد، وهي لغة تقترب إلى اللهجة العامية، وكانت المسرحية ذات مستوى أدائي خاص ومتميز في تجريدها للأحداث والشخصيات وبعيدة كل البعد عن الواقعية.

اللّياقة:حيث أن المؤلف لا يعرض على المتفرّج المشاهد الصادمة أو الصراعات العنيفة والدموية بين الشخصيات أوالمشاهد غير الأخلاقيّة. ومسرحيّة " بجماليون" لم

تعرض أيّ مشهد عنيف، ففي مشهد هروب جالاتيا مع نرسيس مثلا نلاحظ أن بجماليون لم يعنّف جالاتيا على هروبها مع نسرين ولو عبر العنف اللّفظيّ..

أيضا غلبة الحوار كما رأينا على الإشارات الركحية:

وقد فسّر الحكيم ذلك بكونه كتب مسرحيّاته الذّهنيّة من أجل أنْ تقرأ لا أنْ تمثّل، فهو من خلالها يخاطب العقل ومايهمه هو الفكرة لا الأداء والتمثيل وقد قال: " لقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها (مسرحيات) بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل{...} رأيت ما توجست منه: أن هذا العمل لا يصلح للتمثيل أو على الأقل لايصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس؛ فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح لإثارة العواطف..."[1].

وأخيرا نقول إن الحكيم استفاد كثيرا من المسرح اليوناني واستطاع من خلاله أن يُعبّر به عن قضايا ذهنيّة مازالت تؤرّق الإنسان إلى اليوم، وأن يعبّرعن فكرته السلبيّة اتجاه المرأة وذلك باللجوء إلى الأسطورة اليونانيّة، ويبيّن أنّ طلب المثاليّة والكمال في المرأة وفي الواقع أمرعبثيّ لا جدوى من ورائه، كما عبّر عن صراع الإنسان بين الفن والحياة أو بالأصح الحلم والواقع.

3/الرمز الأسطوري فينص مسرحية بجماليون :

في هذا المبحث سنتطرق إلى عنصر الرمز في المسرحية وكيف استفاد الحكيم من الرموز الأسطورية وكيف وظفها وسنخصص هذا الجزء إلى ما تطرق إليه تسعديت آيت حمودي، في كتابه: "**أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم**" في الفصل الثالث الذي عنونته ب: طبيعة الرمز في مسرح توفيق الحكيم؛ فيرى بأن قدرة الحكيم في أعماله السابقة تجاوزت القصص والأساطيروذلك فيما تقدمه من إيحاءات ورموز تتولد من خلال

[1] توفيق الحكيم : بجماليون، ص 12-13.

التطور الدرامي في المسرحية. وتأتيهذه التشكيلات والإيحاءات لتحدد من خلالها الخصائص الفنية التي تتحول بفضلها الدلالات القصصية والأسطورية من سياقها المعروف، إلى وظيفتها التعبيرية الجمالية داخل العمل الأدبيوهذا عنصر (التشكيل) أو(توليد الرموز) ما يولد سلطة التأويل وإعادة خلق النص المسرحي من جديد، لذلك نجد الكاتب يجمع بين الرمز القصصي والأسطوري على اختلاف مصادرهما، " وقد يتشابك الرمزان تشابكا يصعب معه التفريق بينهما، لأن الظلال الأسطورية تقدم إيحاءات تفيد الكاتب في بنائه الدرامي الرمزي، وكذلك البناء يحول الأسطورة عن مجراها المعروف لتصبح رمزا له دلالة مختلفة."[1]

وقد اعتمد توفيق الحكيم في بناء مسرحية بجماليون كما رأينا على أساطير مختلفة وشكل منها عملا واحدا، فالأسطورة الأصل كانت الأنسب وقد ساعدته في صياغة مسرحيته هذه في إطار من الرمز؛ لما تحمله الأسطورة طبعا من رموز لذلك ساعدته في صياغة مسرحيته ذلك أن الرمز في الأسطورة يكون جاهزا في أغلب الأحيان؛ وقد استفاد من تلك الرموز وشكلها تشكيلا فنيا وفكريا جديدا يتناسب مع الطرح الذي يريده، وبذلك يكون قد شكلها تشكيلا معاصرا يهدف من خلاله إلى بث أفكاره التي يريدها ويبتعد عن المضمون القديم ومنه يحقق المبدأ المعاصر في استخدام الأسطورة كشكل من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة.

وما نلاحظه في المسرحية أن الرمز هو البنية الأساسية فيها حيث يعمل على إدارة الأحداث وهو الذي يجسد بعض خصائص التجربة التي يقدمها الفنان، كما أن الشخصية نفسها تبنى بناء رمزيا، ومن ثم لا يمكننا فهم شخصية "بجماليون" والإحاطة بكل جوانبها النفسية، وأبعادها الفكرية، بمعزل عن الشخصيات الأخرى، باعتبارها هي الشخصية الرئيسية المؤثرة في جميع الشخصيات الأخرى والمحرك الأساسي للأحداث والصراعات،

[1]تسعديت آيت حمودي : أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 167.

أو باعتبارها تكون جزءا من الحدث، فبجماليون مثلا يرتبط بنرسيس من خلال تلك العلاقة الدلالية وكذلك بالنسبة للشخصيات الأخرى، فهي توجد فقط كمظاهر لوعي "بجماليون" . وينبغي ملاحظة شيء آخر وهو أن الشخصية باعتبارها رمزا، لا تتخذ خطا واحدا في المسرحية بل نجد معناها يتغير تغيرا مستمرا، فقد ترمز إلى شيء ونقيضه.

فشخصية نرسيس تظهر من الفصل الأول فهي تحدد بعض ملامح شخصية "بجماليون" في علاقتهما مع بعض كما أنهما يكملان بعضهما باعتبارهما طرفي نقيض ومن خلال هذا التناظر والتكامل يكشف الحكيم عن أعماق النفس الغامضة في شخصية البطل، وشخصية جالاتيا هي الأخرى تساهم في إبراز بعض الجوانب من شخصية بجماليون من خلال علاقته معها كتمثال أو كامرأة حية وتكشف جوانب الصراع في نفسه من خلال المواقف المتقابلة والمتشابهة التي تصب كلها في بؤرة واحدة هي أعماق "بجماليون" تلك الأعماق التي تتكون منها تلك الروح العملاقة المتحدية التي تطاول الآلهة أحيانا، والتي تجعل كيانه يهتز أحيانا أخرى، فيخر صريعا أمام نبضة من نبضات الحياة

وتبدو قدرة الحكيم الفنية في استغلاله للرموز الأسطورية، واضحةوذلك من خلال الحوار ومن خلال الشخصيات التي وظفها؛ فكل شخصية ترمز إلى فكرة معينة، حتى أن تلك الشخصيات " لتغدو إشارات ورموز تكشف عن النفس الإنسانية في حالاتها المتقلبة بين الوجود والفكر والتأمل والمعاناة."[1]

كما نجده ارتفع بالقضية التي عالجها من الناحية الفكرية من إطارها الفردي إلى الإطار العام الكلي، " بل إنه ارتفع بها من إطارها البشري العام لتغدو مشكلة تجريدية، مشكلة الكون بأسره، وعلاقة الخالق بالمخلوق، تلك المشكلة التي يشترك فيها الفنان الإنسان والإله فالآلهة هي الأخرى تعاني لأنها ستظل تخلق وتخلق دون أن تتلقي شيئا

[1]تسعديت آيت حمودي : أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 185 .

جزاء عملها[1]." ونجد هذه النظرة في الفصل الأول في علاقة بجماليون بالآلهة وفي علاقته بفنه فهو يخاطب الآلهة بقوله:

"بجماليون: لا أستطيع أن أمضي في هذا السبيل...أخلق وأخلق ...أخلق الجمال وأخلق الحب كل ما تطلبه نفسي...كلا لقد تعبت أريد الآن أن أشعر أن هناك من يخلق لي ويعطيني ويحدب علي...ولأول مرة أرثي للآلهة الذين لا يعرفون طول الأبد غير المنح والعطاء دون أن يتلقوا شيئا غير دخان من البخور وهباء من الثناء."[2]

وعلى الرغم من عصيان المخلوق لخالقه إلا أن الخالق يظل متمسكا بالشيء الذي صنعه لا يحقد ولا ينقم مهما بدر من هذا المخلوق، وانصرافهذه المخلوقات عن خالقها، ينتج ينجم عن عدم فهم وإدراك تلك المخلوقات لخالقها، فذلك الجهل به يورثها الخوف منه والخوف منه يؤدي إلى التمرد والعصيان، لذا نجد جالاتيا فرت مع نرسيس لأنها لم تكتشف بعد حقيقة بجماليون الذي أبدعها من جوهر ذهنه.

هذا ما يميز أسلوب الحكيم في مسرحيته حيث كان دقيقا في الربط بين الأفكار والشخصيات وأقام على القضية نسقا من الرموز، حتى تبدو ملتحمة مع الفكرة الأساسية تلاحما يصعب معه تجاهلها أو اعتبارها أفكارا ثانوية بسيطة.

فالشخصية تمثل فكرة ما، لكن زواياهذه الفكرة وما تستدعيه من متناقضات تتوزعها شخصيات أخرى "، فإذا كان بجماليون في ظاهره ذلك الفنان الحائر بين الفن والحياة، أو ذلك الفنان الذي يصارع ملكاته ونزعاته الباطنية، وهوذلك الإنسان الذي ذهب ضحية عدم التوازن، فإن حركته في المسرحية وحواره مع الشخصيات الأخرى جعله يكتسب بُعدا آخر ارتفع به من حيث هو إنسان عادي يعاني مشكلة من المشكلات التي يعاني منها

[1] نفسه، ص 156.

[2] توفيق الحكيم : بجماليون، ص 45.

البشر، أو باعتباره رمزا لمأساة الفنان، إلى حيث يصبح رمزا لقضية الخلق والخليقة، وعلاقة الخالق بالمخلوق."[1]

وشخصية "إيسمين" أيضا تغيرت فلم تعد مجرد شخصية إنسانية أحبت "نرسيس" فقد أصبحت هي الأخرى ترمز للخلق؛ فقد استطاعت أن تغير من نرسيس وتجعله منه إنسانا سويا ذا قيمة وبذلك اكتسبت هذه الشخصية بُعدا رمزيا ضمن الأبعاد الأخرى لتصبح بعدذلك فكرة تلتحم مع مثيلتها من الأفكار التي تجسد الصراع، "وتغدو رمزا كليا حول قضية الخلق بمستواه البشري الذي يمثله الفن، وبمستواه كنظام للكون بأسره فوجود البشر أمر ضروري لوجود الآلهة ."[2]

أما شخصية " نرسيس" فيوردها الكاتب على أنها شبيهة للأسطورة الأصل لكن يغير من تصرفاتها في النهاية، ويربطها بشخصية بجماليون فهو في الظاهر نقيضه من لكنه من ناحية أخرى يمثل الجانب اللاوعي من شخصيته.

وعلى الرغم من التناقض الذي بدا في هاتين الشخصيتين، إلا أن حركتيهما بعدذلك تتخذ خطين متوازيين، وفي اتجاه واحد فعندما كان قلب بجماليون منصرفا عن الحب مهتما بتمثاله العاجي راضيا بجموده وجلاله وصمته الأبدي مقتنعا به وبحياته، كان نرسيس أيضا منصرفا عن حب النساء راضيا بحراسةذلك التمثال، ولكن في اللحظة التي استيقظت فيها نزعة الحياة في أعماق " بجماليون" وتوجه بالدعاء إلى فينوس لتبث الحياة في "جالاتيا" التمثال استيقظ قلب نرسيس هو الآخر، هذه المفارقة التي وضعها الحكيم بين الشخصيتين

هي" مفارقة ظاهرية وليست مقصودة لذاتها، كما أنها ليست وسيلة من وسائل رسم الشخصية وإنما المقصود منها هو الإيحاءذلك الصراع الذي يجتاح نفس "بجماليون"، فبدل

[1] تسعديت آيت حمودي : أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 188.

[2] نفسه ص 188.

أن يركز على التمزق النفسي الذي يعاني منه ويعبر عنه بالوصف الدقيق، والتحليل الكامل للشخصية، يلجأ إلى الرمز وإلى خلق المواقف المختلفة التي توحي بأعماق "بجماليون" من عدم التوازن، والافتقار إلى التكامل"، فشخصية نرسيس ليست مستقلة بدأتها إنما ترتبط دلالتها بشخصية "بجماليون."[1]

وهكذا تستمر الحركة الدرامية الرمزية لتكشف لنا مأساة " الفنان بجماليون" بالتدريج، من خلال قلقه واضطرابه وما يعانيه بسبب ذلك التمثال، وعندما تبلغ المأساة ذروتها يصل بجماليون إلى حالة من التمزق النفسي بين حبه لفنه ونزوته إلى الحياة.

والحوار الذي يدور في الفصل الأخير بين " نرسيس" و"بجماليون" ماهو إلا مواجهة حية بين نفسية بجماليون المزدوجة باعتبار نرسيس شخصية مستقلة في ذاته حيث أنه يمثل جانب من جوانب نزعاته الباطنية اللاواعية ولن يستطيع التخلص منه إلا عندما يتخلص من الحياة ويلفظ أنفاسه الأبدية، وتلك مأساة الفنان الأبدية، هذا ما عبرت عنه الشخصيات فهي كما قلنا رُموزا لرؤيا فكرية حيث أنها تسهم في إحكام البنية المسرحية وتطورها.

ولاشك أن اهتمام الحكيم بالبناء الداخلي ودقة التركيب في عمله المسرحي يساعد على فهم الفكرة التي يريد مناقشتها كما يبرز لنا مواقفه إزاء تلك القضايا التي تؤرقه وموقفه منها، وقد استطاع بهذا التناسق الداخلي الذي يتوفر في مسرحياته أن يجسد أنواعا من الصراع والقلق البشري، وأن يخلق مسرحيات تعتمد على الحركة الداخليةأكثر وعلى الفهم والإدراك "حيث يتم تصوير الشخصيات على نحو دلالي، تنتظمها وظيفة أساسية رمزية حين تقترن بوعي الشخصية الرئيسية، وأبعادها النفسية والفكرية، فهي غالبا ماتكون وسيلة لإبراز العناصر المتضادة في الشخصية."[2] فمثلا شخصية بجماليون هي

[1] المرجع السابق، ص 189-190.

[2] تسعديت آيت حمودي : أثر الرمزية الغربية فيمسرح توفيق الحكيم، ص 174.

شخصية متناقضةمنذ البداية ونجد أن شخصيتي إيسمين ونرسيس ترمزان إلى جانب من جوانب شخصية بجماليون، وهكذا نجد الحكيم في جل مسرحياته الرمزية يتبع أسلوبا واحدا هو البناء الداخلي الرمزي هذا مايهمه .

وباعتبار الشخصيات رموزا في المسرح الذهني إلا أن العبرة ليست بدلالة الرمز في مطلق معناه أو فيما ترمز إليه تلك الشخصية، بل العبرة في كيفية استخدامذلك الرمز وما يوحيه من دلالات وتوافقه مع الفكرة وحال كل شخصية، ذلك أن الشخصيات تدل على فكرة معلومة في نطاق نسيج معقد من التركيب، بحيث يحتاج تفسيرها إلى كثير من التأمل والمراجعة "ومن هنا تصبح هذه الشخصيات رمزية تجتمع فيها أكثر من دلالة ومغزى فكل شخصية منها تؤدي دورها الخاص كشخصية واقعية ممكنة، ولكنها في الوقت نفسه تلخص وجها من وجوه التجربة التي تمر بها الشخصية."[1]

فالحكيم في المسرحية يخضع الرمز الأسطوري لسياق التجربة الدرامية، وبالذات فيما يتعلق بشخصية نرسيس، فعلى الرغم من أن هذه الشخصية لها دلالة أسطورية معروفة إلا أنه أخضعهذه الدلالة للتجربة التي هو بصددها وعلى النحو الذي يريده، لذلك كانت دلالة شخصية نرسيس تختلف وتتطور في كل موقف وفي كل سياق حيث نرى أنهذه الشخصية تنمو وتتطور في كل مرة، فدلالة شخصية نرسيس الأسطورية المرتبطة به تساعدنا في إبراز بعض المواقف، فالرمز الذي يخلقه الكاتب لهذه الشخصية هو الأساس في إدراك المغزى في مواقف أخرى، ومن ثم تكتسب هذه الشخصيات الأسطورية حيوية وغنى بفضل إخضاعها لتجربة الكاتب.

وهكذا نجد الشخصيات قد جمعت دلالتها الأسطورية من خلال المغزى والدلالة التي تتولد عنها، والمرتبطة ارتباطا وثيقا برؤية الكاتب." بذلك يصبح الرمز مزدوج الدلالة : له مدلول مباشر ينبثق من الأسطورة نفسها، وله مدلول غير مباشر يخضع للسياق

[1] نفسه ص، 175.

الشامل، أو الفكرة العامة التي تنتظم الرؤية كلها."[1] وهذا الأسلوب لطالما نادى الرمزيون إلى تحقيقه.

كما نجد أن توفيق الحكيم في عمله هذا متأثرا جدا بأسلوب **هنريك ابسن** حيث أن مسرحية بجماليونجاءت تشبه مسرحية هنريك ابسن"**عندما نقوم نحن الموتى**" شبه يثير عدة تساؤلات ويبرز مدى تأثر الحكيم بابسن وهو نفسه يعترف في أكثر من مكان بعلاقته بأعمال إبسن ومتابعته لها واهتمامه بها بقوله :"وكان المسرح في عشرينات هذا القرن منذ أربعين عاما- قد بدأ يلتفت في دهشة إلى المجدد الإيطالي (بيراندييللو) وكُنت من أوائل مشاهديه في باريس. وأذكر جيدا كيف استقبل يومئذبذلك الاستغراب والاستنكار والنقاش والجدل من خاصة المثقفين في مسرح طليعي صغير. بل إن (ابسن) و(برنارد شو) كانا أيضا وقتئذ يمثلان في باريس فوق مسارح طليعية {...} هذا ماكان يسمى بالمسرح الحديث في ذلك الوقت{...} كان على العكس، مسرحا يقوم على المعنى والمنطق والعقل، بل وخاصة على العقل والفكر والذهن إلى أبعد حد. ومن هنا كان اتجاهي إليه مع المتجهين من عشاق المسرح الحديث في العالم. غير إني تحولت به التحول الذي يناسب طبيعتي وحالة المجتمع الذي نشأت فيه، فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقي مثل أهل الكهف وشهرزاد وغيرهم."[2]

إذن تأثر الحكيم واحتكاكه بأدباء الغرب من أمثال ابسن وتشيخوف وبيراندللو وغيرهم جعله يطور من المسرح العربي ويجدد فيه بلمسات تتوافق والفكر الشرقي، وعندما نتتبع مسرحية هنريك ابسن(**عندما نقوم نحن الموتى**) ومسرحية بجماليون ندرك مدى تأثر الحكيم باتجاه إبسنوالتشابه الموجود في فكرة الحوار القائم بين الشخصيات؛

[1] المرجع السابق، ص168.

[2] توفيق الحكيم : ياطالعالشجرة، ص 10.

فالحوار يكاد يتشابه بينهما في أكثر من مكان، كما نجد الحكيم يعترف في مقدمة المسرحية بتأثير عمل شو في نفسه وإيقاظه رغبة كانت موجودة في نفسه.

ومن الملاحظ بأن أسلوب الحكيم الدرامي الرمزي " يتنازعه تكنيكان أساسيان : أحدهما يعود إلى ميترلينك والثاني يعود إلى تشيكوف وإبسن، فهو يرتبط بأسلوب ميترلينك من حيث أن البناء الدرامي بحيث أنه لا يبرز الصراع الخارجي، أو الصراع النفسي الذي يعتمد على تحليل الدوافع النفسية للشخصيات، وإنما يعمل على خلق الجو الإيحائي الذي يثير نوعا من القلق والغموض والتوتر، باعتماده على الإيحاء، وعلى الكشف الحدسي لأبعاد الشخصيات والأحداث وذلك باستخدام الوسائل الرمزية الكفيلة بذلك."[1] فما يعتمده هو الإيحاء أكثر من استخدامه للأسلوب التعبير المباشر فالصراع هنا كما قلنا ليس مباشر بين الشخصيات بل صراع ذهني بين الأفكار.

وسر حيوية بعض الشخصيات في مسرحيته يعود إلى أن المؤلف لايجعل الشخصية تُعبر عن ناحية واحدة، أو على فكرة معينة، فالفكرة الواحدة قد نجد أكثر من شخصية تتبناها وتتنازع أطرافها، كما أن الشخصية الواحدة قد تنطوي على أكثر من رمز، فشخصية إيسمين مثلا تقف إلى جانب الفكرة التي يمثلها بجماليون وأبولون في صراعهما مع الفكرة المقابلة التي يمثلها نرسيس وجالاتيا وفينوس؛ لكن هذه الشخصية تصبح رمزا للحياة في نهاية الفصل الثالث ومن ثم لا تظهر في الفصل الرابع، كذلك هو الحال بالنسبة لشخصية نرسيس هي الأخرى كانت نقيض لفكرة بجماليون في بداية المسرحية، ففي بداية المسرحية يبدو أنه يمثل الوجه الآخر العقيم لبجماليون، فهما طرفا نقيض عند أحدهما ما ليس عند الآخر، وهو يشير إلى الوجه الآخر المقابل للفن والفكر، لكن في نهاية المسرحية يتغير تدريجيا.

[1] تسعديت آيت حمودي: أثرالرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 168.

فالمعنى الإيحائي لكل شخصية لا يكتمل من خلال مستوى واحد، أو موقف معين، وإنما ينمو نمو تدريجيا من خلال المعاني التي يبرزها ومن خلال العناصر المتناقضة في بناء تلك الشخصية وحركتها وتفاعلها وتطورها، حيث تتولد الرموز وتكشف لنا عن لأبعاد الأسطورية التي تحملها كل شخصية؛ فالشخصيات والأفكار تتشابك وتتداخل في علاقات مستمرة؛ فالمسرحية في مجملها تقوم على هذا الأساس التشكيلي الرمزي، والمعنى الذي ترمز إليه كل شخصية لا يتحدد إلا من خلال العلاقات الداخلية وتناسقها مع الأحداث الخارجية وترابطها مع بعض .

وهدف الحكيم من كل هذا إخضاع الشخصية للتجربة التي تجسدها، وخلق نسيج مركب معقد، وإضفاء نوع من الشاعرية على تلك الشخصيات.

كما نجد الحكيم يستعين ببعض ملامح الطبيعة للإيحاء، كالغدير الذي تلجأ إليه الشخصيات كرمز للذات، " لكن مثل هذا الاستخدام للصور والمشاهد لا يصل عند الحكيم إلى ماهو عليه من شاعرية عند ميترلينك الذي يجعل من الصور الحسية رموزا حيوية، بحيث نجد الشخصيات لا تتحدث عن مشاعرها وعما تحسه، وإنما يترك مشاهد الطبيعة والصور الرمزية التي توحي بالأجواء النفسية للشخصية، وتكشف عن مشاعرها الداخلية، وحيرتها وقلقها إزاء المجهول."[1]

إذن شخصيات ميترلينك نجدها منسجمة مع مشاهد الطبيعة، وتمتزج امتزاجا كليا معها حتى تكاد توحي لنا بما ترمز إليه من خلال تلك المشاهد، بينما نجد شخصيات الحكيم يجعل الشخصيات " تبدو وكأنها واعية بمأساتها، وهي تكافح وتناضل للخروج من تلك المأساة دون جدوى، ومن ثم هي تقضي بما في نفسها عن طريق المناقشة، وهذا ما

[1] المرجع السابق، ص 170.

يجعل الحكيم لا يعتمد اعتمادا كليا على الصور الحسية، والمادية، وإنما يلجأ إلى وسيلة أخرى، وهي استخدامه للشخصيات استخداما رمزيا."[1]

إن أهمية هذه الشخصيات في المسرحية تكمن فيما ترمز إليه وما توحيه إليه من دلالات باعتبارها رموزا فكرية وعناصر بنائية ذات أهمية جوهرية في بلورة التجربة الكلية، وتعميق أبعادها. ذلك أن الحكيم " لا يهتم بنظام السببية الحدثية أو نظام السببية النفسية السيكولوجية، حيث نجد عنصر التسلسل الحدثي يفقد أهميته لديه لينتقل إلى الأعماق الداخلية للذات الإنسانية باعتبارها مركز وقوع الصراع الدرامي، القائم بين الشخصية وقوة أخرى موجودة خارجها وإنما بمفهومه الشعوري واللاشعوري . ولذلك فأنه بإمكاننا أن نلاحظ أن علاقة الشخصيات ببعضها في كل النماذج المسرحية."[2]

ومنه نقول إن علاقة بجماليون بجالاتيا، جاءت مضطربة وهذا التوتر والاضطراب سببه صراع داخلي بين مجموعة من المفاهيم والقضايا داخل الشخصية، فالشخصيات تؤدي وظائف دلالية، رمزية حيث تسهم في الكشف على بعض الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية(بجماليون)، والربط بين المعنى الكلي الخفي، والمستوى الظاهري الحرفي، وعليه ففي حد ذاتها تُعتبر عناصر بنائية تساعد على تماسك البناء الداخلي للعمل الفني.

وقد ظل منهج الحكيم في الاستخدام الرمزي للشخصيات، سمة بارزة في أغلب أعماله التي تستلهم الأسطورة كرمز والتي استوحاها من التراث بصفة عامة، وقد لاقت تلك الأعمال عدة انتقادات من بعض الدارسين والنقاد "والسبب فيذلك يعود إلى تقيمهم لهذه الأعمال من وجهة نظر معينة، فهم يبحثون في ملامح شخصياته عن سمات تقربها من الواقع أو تبعدها عنه، بعيدا عن السياق الفكري والفني الذي تشكلت فيه؛ ويرون بأنه يُغَلِب نداء الفن المحض على نداء الحياة، لكن واقع المسرحية يؤكد العكسففيها من المعاني

[1] تسعديت آيت حمودي: أثرالرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 170.
[2] نفسه، ص 171.

والقضايا والرموز المتشابكة مالا يمكن حصره في عبارة موجزة أو فكرة واحدة، على عكس ماقام به الحكيم فهو يضفي على شخصياته أبعادا ذهنية لا محل فيها للعاطفة، ويخلق منها رموزا مجردة يصل بواسطتها إلى معادلات فكرية لا أثر فيها للحياة ."[1]

حيث إن الشخصية عنده " لا تؤدى بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى معين أو فكرة محددة، وإنما يتم إنماء الفكرة من خلال تفاعل الصراع، وتحرك الشخصيات حركة باطنية داخل النص لتشكل فيما بينها مجموعة من العلاقات الرمزية. فالشخصيات ليست مجرد حيل درامية ولا تشكل بينها وبين ماترمز إليه علاقة خارجية بسيطة من السهل استيعابها في مقولة محددة، فعلاقة "نرسيس" و" إيسمين" ببجماليون" ليست علاقة ثابتة لازمة، فهما يقتربان منه حينا ويبتعدان عنه حينا آخر إلى حد التناقض والتنافر، فهي علاقة مشابهة ومغايرة في نفس الوقت."[2]ومنه يصعب فهم الدلالة التي وُضعت فيها تلك الشخصية إذ يستعصى علينا تصنيفها في فكرة مجردة .

وعليه نقول إن الرموز في مسرح الحكيم لا تحمل دلالة خارجية، وإنما رموز بنائية تشكل ذلك التناسق الداخلي للعمل المسرحي وهذه الرموز لا تمثل علاقات منطقية واضحة فوظيفتها تشير إلى فكرة ما يريد المؤلف إيصالها . وهي تتخذ شكل الأداة الإيقاعية القادرة على إمداد العمل الفني بالإيقاع الصحيح المتناسب مع إيقاع التجربة. وعن طريق هذا التكنيك الرمزي الأصيل.

ومن استقرائنا لبعض النماذج الرمزية التي أوردناها سابقا يمكن القول بأن الحكيم يقيم بناءه الفني انطلاقا من فرضية أساسية حول الأسلوب، حيث يرى أن الشرط الأساسي لقيام الأسلوب هو التشابه والاختلاف هما سر التماسك في كل بناء، "وقد ترجم توفيق الحكيم هذا الأسلوب إلى منهج عملي في بناء مسرحياته، وفي حركة الشخصيات فجاء

[1] المرجع السابق، ص 172.

[2] نفسه، ص173.

بناؤه الفني مشبعا بالجو الموسيقي وفي بناءه للشخصيات المسرحية نلمس هذا التشابه لا كل تشابه وهذا الاختلاف لا كل اختلاف، الذي هو سمة من سمات التكثيف الرمزي عند توفيق الحكيم، حيث يجعل مجموعة من القضايا والأفكار تحتك وتتفاعل ليتولد منها المغزى الكلي للعمل الفني."[1]

واضح أن الحكيم قد بنى فكرة المسرحية منذ البداية على ظاهرة واضحة وهي مأساة الفنان وتمزقه بين الفن والحياة؛ وقد اتخذ هذه القضية وسيلة لإبراز آرائه في الحياة والفن، فالإطار الأسطوري والشكل الدرامي والمضمون الفكري كلها أشياء متداخلة متشابكة يكمل كل منها الآخر فكلها أجزاء عضوية تشكل عملا مسرحيا متكاملا له شخصيته المتميزة التي ينفرد بها عن كل الأعمال.

وفي هذا يقول جون جاسنر:" إن المسرحية تدور حول شيء ما يقيمه الفنان مستخدما قصته وشخصياته إنها تحمل معنى، معينا، فالمسرحية الجيدة يكون المعنى فيها أصيلا وجوهريا وليس مفروضا عليها من أعلى، كما أن هذا المعنى أكثر تعقيدا من أي تعريف تُقدمه مناقشة نقدية، إنه ليس تقريرا مجردا أو فكرة عارية إنما هو مغزى أو دلالة معينة تنتمي إلى التركيب العضوي والذي يسمى المسرحية."[2]

فالمسرحية جاءت كمناقشة مجردة لموضوع الفن في مقابل الحياة وما يحدث من توتر عند انتصار كفة عن أخرى، ويبرز المعنى الحقيقي لها فيما يكمن وراء الأحداث وما تكشف عنه الشخصيات من رموز ودلالات. فشخصية بجماليون تبدو في البداية على أنه فنان مبدع يعاني من اضطرابه وتردده بين الحياة والفن، لكن الحقيقة أن الكاتب استغلهذه الشخصية وحملها بعدا رمزيا تجريديا آخر، وقد قدم من خلاله تجربته ورؤاه

[1] تسعديت آيت حمودي: أثرالرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 176-177.

[2] تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم نقلا عن جون جاسنر : المسرح في مفترق الطرق، تر سامي خشبة، ص 107- 108.

الفنية وهو في الحقيقة، " إنسان له روح وحس وانفعال نحو الحياة المحيطة به، ونحو الحياة الكامنة في أعماقه، وله التزامات أخرى نحو عبقريته التي تتطلب منه بصفته فنانا جوا معينا وحياة خاصة لكي يبدع ويخلق، هو بعد كل هذا يحمل رؤيا فنية وفكرية باعتباره رمزا لمأساة الإنسان في بحثه المستمر عن الحقيقة، حقيقة نفسه، وحقيقة العالم حوله."[1].

ومع هذا التمزق النفسي الرهيب الذي انتهت إليه أحداث المسرحية في صراع الذات بين الفن والحياةهذا الصراع المتكافئ الذي يبدو فيه الفنان مستسلما أمام الحياة ومباهجها تنتهي المأساة بالهزيمة والفشل وفيها يكون المؤلف حيادياً فلا يفضل لا الحياة ولا الفن بالرغم من أنه ينتمي إلى مذهب "الفن للفن" لكنه في نهاية ينهزم ويصمد أمام جماليات الحياة التي تجذبه إليها.

وفي الأخير نقول إن الحكيم استفاد من الرمز ومايوحيه من دلالات فقد جعل شخصياته أفكارا تتحرك في مطلق المعاني وألبسها رموزا تتوافق معهافبجماليون الأسطورة في الحقيقةماهو إلا رمز للواقع التاريخي العربي خلال القرن العشرون فهو يرمز إلى المجتمع المصري وقيوده وتأثره الشديد بالمجتمعات الغربية التي تتحكم فيه ويعتبرها رمزا من رموز التحضر والتطور؛ أما جالاتيا فهيترمز إلى موقف الحكيم ونظرته إلى المرأة بصفة عامة ، وقد اتخذ الحكيم من الأسطورة وسيلة للتعبير عن آرائه و انتقاده للمجتمع فقد ساعدته على إبداء آرائه فكانت الوسيلة الأقرب والأسهل وذلك لما تحمله من رموز، وما يريد الحكيم إيصاله من خلال شخصية بجماليون هو أنالمجتمعالذي كان يعيش فيه كانلا يزال بعيدا عن أن يكون حُر التفكير والقيم . وهذا معناه أن حماسه حماسا أجوف إذ لايتعامل مع الواقع عبر ما ينتجه من مفهومات تعكس بنى الواقع، بل يتعامل مع هذه النماذج الخاوية وكأنها الواقع.

[1] المرجع السابق، ص، 191.

إنها مفارقة متناقضة فلا الواقع الذي نبتت فيه قيم وتقاليد قديمة تتقنع بالأصالة الزائفة ولا الفكر المتحرر المنفصل عن بنيته الاجتماعية يستطيع طرح الأفكار من خلال أسئلة الواقع، ومن خلال الاستعارة المتمثلة للذات وللآخر ولتاريخ كل منهما حيث يجعل الحكيم من شخصية جالاتيا ممكنة الوجود في وجودٍ مستحيل، ويعلن في نهاية المسرحية عن نهاية مرحلة من الفكر المتحرر المصري لأن هذا الواقع كان يشكله الاستعمار في كل توجهاته لذلك بقيت أفكار الحكيم تبحث عن إمكانية وجود لها في الواقع ، لكنهذه المحاولات باءت بالفشل؛ لتجد نفسها وقد استعصى عليها الوجود خارج الزمان والمكان، ثم لتجد نفسها أخيرا في مواجهة المكنسة وعصا المكنسة.

الخـــــاتمـــة

الخاتمة:

بعد هذه القراءة في مسرحية بجماليون، والتي سلطت فيها الضوء على عنصر أساسي من العناصر التي ارتبطت بالأدب، كصورة رمزية جمالية، ألا وهي الأسطورة والتي أخذت حيزا مهما في الآداب العالمية والعربية إذ كانت إحدى الوسائل التي لجأ إليها الحكيم لبث أفكاره، والتعبير عن واقع عصره فقد وصلت دراستنا إلى النتائج التالية:

كانت الأسطورة وما زالت تعتبر مصدر الهام العديد من الأدباء، ومن بين الذين لجأوا إلى استخدامها كما رأينا توفيق الحكيمالذي جمع من خلالها بين ثقافتين: الثقافة الشرقية العربية والثقافة الغربية الأجنبية، كما استطاع من خلالها الوقوف على مختلف القضايا الفلسفية، والحضارية والفنية لتحقيق العمق الذي يُريده، وابتعد فيها عن الخطاب المباشر واعتمد فيها على الرمز الأسطوري، مما أكسب نصوصه قراءات متعددة، ومن أهم أعماله فيها: **(بجماليون)** **(الملكأوديب)** **(أهل الكهف)** وغيرها من المسرحيات .

اتخذت الأسطورة في أعمال الحكيم مناحي جديدة،وقد تعامل معها تعاملا إيجابيا قائما على الخلق والإبداع لا على مجرد النقل والمحاكاة؛ ونسج من خلالها حبكات جديدة لم تكن في الأسطورة القديمة. كما عمل على إدخال شخصيات جديدة. وحذف أخرى وخلق صراعات تراجيدية، وجعلها إطار جديدا لعرض مشاكل مجتمعه.

اتخذ الحكيم من أسطورة بجماليون إطارا لعرض قضايا مجردة، مبينا صراع الفنان المتأرجح دوما بين عظمة الألوهة، وعبث الحياة، مصورا قلق الفنان باستمرار؛ وبحثه الدائم خلف أسرار الكون؛ منتصرا في الأخير لقوة الخلق والإبداع التي تُشكل دافعا للاستمرار وانتصارا على قساوة الحياة.

من الواضح أن الحكيم عمل على تنويع مصادره الأسطورية وتنويع اتجاهاته الفكرية أيضا هذا ما ميز مسرحه فهو يتنقل بين فنون المسرح من مسرحيات اجتماعية إلى منوعة

إلى ذهنية، وكل هذا نتاج إلى احتكاكه بالثقافة الغربية، وعليه فإن نتاجه الأدبي لم يسر في خط واحد، بل كان كثير التجريب، كلما إستهواه تيار ركب في أمواجه، ولذلك وجد الدارسون صعوبة في تصنيف إنتاجه الأدبي، وهدفه الأساسي هو النهوض بالمسرح العربي وتأصيله والاقتباس من المسرح الغربي قصد تطوير قوالبنا وأشكالنا الفنية بصيغ جديدة.

القارئ لمسرحية بجماليون يستنتج أن المؤلف يسقط هذه المسرحية على صراعه الداخلي بين رغبته ببقاء الفن بمعزل عن الحياة وبين ربطه بالحياة،وهذه القضية هي من القضايا التي أرقت الحكيم فنحن نجده قد عالجها في العديد من أعماله.

أراد الحكيم من خلالهذه المسرحية التعبير عن فكرتين وهما: معارضة الفن للحياة أو بمعنى آخر معارضة الفن للواقع والثانية نفور الفنان من المرأة لأنه يعتبرها ملهاة للفنان هذا الطرح يمثل رؤية المؤلف المثالية والتي نجدها تختلف عن رؤية برنارد شو الواقعية.

جاءت مسرحية بجماليون مفعمة بعناصر أسطورية؛ حيث عبرت بشكل واضح عن الخيال الأسطوري الواسع لتوفيق الحكيم، مازجا فيها أفكاره الفلسفية القائمة على التناقض بين الثنائياتفي تناول قضايا عصره ، فهو يتخذ من الأسطورة مادة خام ليصوغ منها عملا فنيا أسطوريا يبث فيه رؤاه الفلسفية في الحياة.

اعتماد الحكيم أيضا على عنصري الحوار و الشخصيات أكثر من أي شيء آخر واستخدامه الرمز الأسطوري كوسيلة لطرح أفكاره وتقديم انتقاداته وهذا ما يميز مسرحيته، فالفكرة في مسرح الحكيم هي جوهر المسرح بل قوامه.

وأخيرا أسأل الله تعالى شأنه أن أكون قد أوفيتهذه المذكرة متطلبات البحث العلمي الحقيقي ولو بالقليل.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية ورش.

1/المصادر:

01-ابن فارس: مقاييس اللغة، تح، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

02-ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط2، 1988.

03-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 2000.

04-أبو القاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

05-توفيق الحكيم: أدب الحياة، مكتبة، مصر، الفجالة- مصر، د.ط، د.ت.

06-توفيق الحكيم: أهل الكهف، مكتبة الآداب، د.ط، 1988.

07-توفيق الحكيم: بجماليون، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت.

08-توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 1972.

09-توفيق الحكيم: حياتي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط1، 1978.

10-توفيق الحكيم: سجن العمر، مكتبة الآداب، د.ط، القاهرة، د.ت.

11-توفيق الحكيم: المسرح المنوع، مكتبة الآداب القاهرة، د.ط، 1956.

12-توفيق الحكيم: الملك أوديب، دار الفجالة، مصر، د، ط، د، ت.

13-توفيق الحكيم: الملك أوديب، مكتبة الآداب، د.ط، 1957.

14-توفيق الحكيم: نظرات في الدين والثقافة والمجتمع، المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1979.

15-توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط2، د.ت.

16-حسن سعيد الكرمي: الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان، بيروت، ط1، 1991.

17-الطبري: جامع البيان في تأويل القرآن، دار الإعلام، عمان – الأردن، دار ابن حزم، بيروت- لبنان، ط1، 2002.

18-طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتاب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1999.
19-عبد القاهر الجرجاني: درج الدرر في تفسير الآي والسور، تح، وليد بن أحمد بن صالح الحسين، إياد عبد اللطيف القيسي، سلسة إصدارات الحكمة-بريطانيا – مانشستر، ط1، 2008.
20-محمد إسماعيل إبراهيم: معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، بيروت –لبنان، ط2، 1969.
21-محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ط1، د.ت.

2/المراجع:

01-إبراهيم أنيس، عطية صوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط –مجمع اللغة العربية، دار المعارف، مصر، ط2، 1972.
02-إبراهيم عبد الرحمن محمد: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، ط1، 1998.
03-أبو الحسن سلام: الإيقاع في الفنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، د.ط، 2004.
04-أبو العلا عصام الدين: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2007.
05-أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، القاهرة، مصر، سينا للنشر، ط1، 1995.
06-أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001.
07-أحمد سخسوخ: الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة القراءة للجميع، مصر، د. ط، 1999.
08-أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، منتدى صور الأزبكية، دار المعارف القاهرة، د.ط، 1984.

09-أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1978.

10-إسماعيل أدهم: توفيق الحكيم، دار سعد، مصر، د.ط، 1945.

11-الحجمري عبد الفتاح: عتبات النص " البنية والدلالة"، المغرب، منشورات الرابطة، د.ط، د.ت.

12-السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د، ط، 1990.

13-أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، د.ط، د.ت.

14-إيريك بنتلي: الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، 1968.

15-تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان – بيروت، ط.1، 1986.

16-جمال الغيطاني: توفيق الحكيم يتذكر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د.ط، 1998.

17-جواد العلى: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، منشورات جامعة بغداد، ط2، 1993.

18-جورج طرابيشي: لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

19-جيمس فريزر، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين: تر: أحمد أبو زيد، مصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ط، 1971.

20-حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008.

21-خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1986.

22-خليل حنا تادرس: أحلى الأساطير العالمية، مجموعة رائعة من أساطير العالم، منتدى اقرأ الثقافي، دار كتابنا للنشر، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

23-خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ- تنظير- تحليل)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د، ط، 1997.

24-رجاء عيد: دراسة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف- الإسكندرية، د.ط، د.ت.

25-رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة – مصر، د.ط، د.ت.

26-رولان بارت: الأسطورة اليوم، تر: حسين عوفي، دار الشؤون الثقافية، بغداد- العراق، د.ط، 1990.

27-سوزان عكاري: توفيق الحكيم "الأسطورة الشعبية في مسرحه"، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، د.ت.

28-سيد القمني: الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999.

29-شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، د.ط، إربد – الأردن، 2004.

30-شقروش شادية: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، عالم الكتب الحديث ،إربد- الأردن،ط1- 2010/1431.

31-شكيب الخوري: مسرح العبث عند توفيق الحكيم، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد76، 15 أكتوبر 1987.

32-شوقي محمد عبود، معجم أدباء العالم- أدباء -كتاب – شعراء -مسرحيين – روائيين، دار المؤلف، ط1، 2016.

33-صلاح طاهر: أحاديث مع توفيق الحكيم، سنة1951-1971، مطابع الأهرام التجارية – مصر، 1971.

34-عباس محمود العقاد: برنارد شو، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر- القاهرة، د. ط، 2012.

35-عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات 147- 1978.

36-عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1991.

37-عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشرMTE، م، س، د.ط، د.ت.

38-عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دراسة مقارنة)، دار الفكر المعاصر، د.ط، 1980.

39-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999.

40-عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 2003.

41-غالي شكري: ثورة المعتزل، مكتبة لأنجلو المصرية – القاهرة، د.ط، 1966.

42-فاروق عبد القادر: مسرح توفيق الحكيم، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، د.ط، 2011.

43-فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر-دمشق، سوريا، ط1997.

44-فراس السواح: دراسة في معنى الأسطورة وتطورها عند الشعوب، محاضرة ألقاها الباحث في مركز القيروان التربوي في بلدة الجديدة، لبنان، البقاع الشمالي، 10 / كانون الأول/1993.

45-فريدريش فوندرلاين: الحكاية الخرافية، تر: نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت – لبنان، ط1، 1983.

46-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للتوزيع والنشر، د.ط، 2013.

47-قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية: الأسطورة توثيق حضاري، مملكة البحرين، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009.

48-كاظم إياد: التناص الأسطوري في المسرح، الرضوان للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

49-كلايف بل: الفن، تر. عادل مصطفى، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001.

50-كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، تقديم مختار السويقي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1993.

51-لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، د.ت.
52-ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد العرب الكتاب، دمشق، 2000.
53-محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1996.
54-محمد التونجي: الآداب المقارنة، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1995.
55-محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، د.ت.
56-محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشرق، ط1، 1994.
57-محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، الدار التونسية، تونس، د.ط، 1984.
58-محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، القاهرة، مصر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ط، ، 1937.
59-محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب من الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994.
60-محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، لبنان، ط3، د.ت.
61-محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت – لبنان، د.ط، 1975.
62-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، د.ط، 1998.
63-محمد مصطفى كامل: موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، ط1، 2013.
64-محمد مندور: في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات، ع. بن عبد الله- تونس، ط1، 1988.
65-محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة- القاهرة، ط3، د.ت.
66-محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط3، 1980.

67-مرسيا الياد: مظاهر الأسطورة، تر، نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق، ط1، 1991.
68-مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة- مصر، ط2، 1940.
69-مصطفى غلوش: الأسطورة في الفلسفة الإغريقية، منتدى سور الأزبكية، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، ، د.ت.
70-ميساء مضر الشيخ يوسف: اللغة في الأسطورة بين التأويل والتعليم، مقاربة سيميائية للنصوص الأوغارتية: إشراف محمد إسماعيل بصل، جامعة تشرين، اللاذقية، 2008.
71-نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د.ت، د.ط،.
72-هيام عبد الكاظم إبراهيم: الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني، مجلة كلية التربية، العدد الحادي عشر، جامعة القادسية.
73-ول ديورانت: قصة الحضارة، تر: محمد بدران، جامعة الدول العربية، ط3، 1961.
74-وليد البكري: أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة، عمان – الأردن، د.ط، 2003.
75-وليد محمد الشلبي: بجماليون وجالاتيا بين برنارد شو والحكيم، منتدى المسرح (آفاق العروبة) منتديات العروبة، بغداد – العراق، 1999/2/23.
76-يونس لوليدي: الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة أنفو برانت، فاس-المغرب، ط1، 1996.

3/ الرسائل الجامعية:

سميرة حسن محمد زيدان: بجماليون عند كل من برنارد شو وتوفيق الحكيم، رسالةمقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب المقارن من كلية اللغة العربية جامعة أم القرى – السعودية، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان، 1405-1406ه.

4/المصادر الأجنبية:

01 -Appian ;Illyrik2 ; Cf. The Oxford classical Dictonary (se –cond edition 1970) ; S.V.Galatea.

02 -Brest Charles: Shaw and the art of Drama ;université of Illinois press urbain ; Chicago ; London.

03 -C.E.M. Joad: Shaw the philosophie ;cf. .Shaw and Society ;ed ;by Joad odhams press ;London.

04 -Desmond Mac Carthy: Shaw ; Macgibbon and Klee ; London 1951.

05 -Erich Fromm: Le langage oubliée .(Introduction a la compréhension des rêves des contes et des mythes).

06 -Georges Gusdorf: Mythes et métaphysique- Introduction a la Introduction a la philosophie.

07 -Gilbert Highet: The classical Tradition ; Greek and Roman Influences on western Literature (Oxford ; clarendon –press ;1949.

08 -Grigorieff Vladimir: Mythologies du monde entire – Marabiut Universite-Alleur-Belgique ; 1987.

09 -H.J.Rose: Outlines of classical Literature for surdents of English (Methuen ; London ;1959).

10 -Hamilton ; Edith , (Mythology) Timeless Tales of Gods and Heroes .Tllustrated by Steele savage ;New American Library , New York And Scarborough , Ontario.

11 -Helen H .Law: The Name Galatea in the Pygmalion Myth ; classical Journal XXVII(1932).

12 -Jacques Vidal :Myth in : Dictionnaire des religions- Directeur de la publication Paul poupard .p.u.f. paris 1985 ; 2éme édition- corrigée.

13 -Lewis Spense: The outlines of Mythology, (New York 1961).

14 -Maurice Colbourne: The Real Bernard Shaw ;J.M .dent. London1949.

15 -Reinhardt Max: The Bodley Head (Bernard Shaw) ; collected plays with their préfaces volume IV London ;Sydney ; Toronto.

16 -S t.John Ervin: Bernard Shaw ;his Life ;work and friends ;London1956.

17 -Shaw ; Bernard: Pygmalion ; penguin plays: Books1482.

18 -The Oxford companion to the Theatre (3rd ed) ; by p. Hartnoll ; Oxford 1967 ;repr . 1972 ;S.V. Marstin.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	رقم الصفحة
الإهــداء	
شــكر وعــرفان	
المقــدمــة	**أ-هـ**
الفصل الأول: التراث الأسطوري والمسرح	**1-46**
1/ مفهوم الأسطورة	**04**
2/ نشأة الأسطورة	**21**
3/أنواع الأسطورة ومميزاتها	**24**
4/ بين الأسطورة والخرافة	**30**
5/ علاقة الأسطورة بالمسرح	**34**
6/ حوصلة	**43**
الفصل الثاني: الأثر الأسطوري الأجنبي في مسرحية بجماليون	**47-95**
تمهيد:	**48**
1/ الأصل الإغريقي للمسرحية :(بجماليون الأسطورة الأصل)	**50**
2/ بجماليون في المسرح الغربي الحديث	**56**
3/ بجماليون عند جورج برنارد شو	**60**
4/ تحليل نموذجي لمسرحية "بجماليون" عند برنارد شو	**76**
5/ أبعاد الشخصية الواقعية وأثرها في المسرحية	**89**
الفصل الثالث: الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم	**96-195**
تمهيد (بدايات المسرح العربي أو الإرهاصات الأولى للمسرح العربي)	**97**
1/التأثيرات والخلفيات الاجتماعية والفكرية لمسرح توفيق الحكيم	**104**
2/اللغة الثالثة عند توفيق الحكيم	**120**
3/ قضية توفيق الحكيم والمرأة	**123**
4/تجليات الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم "دراسة نماذج مختارة"	**124**
5/حضور الأسطورة الإغريقية في مسرح توفيق الحكيم	**153**

6/صراع الفن والحياة في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم	**172**
7/ بجماليون بين برنارد شو وتوفيق الحكيم	**189**
الفصل الرابع : دراسة سيميائية لمسرحية "بجماليون" توفيق الحكيم	**275-196**
1/ سيميائية العنوان	**197**
2/ سيميائية الشخصية في نص مسرحية بجماليون	**227**
3/ الرمز الأسطوري في نص مسرحية بجماليون	**262**
الخاتمة	**279-276**
قائمة المصادر والمراجع	**288-280**

الملـــخص

ملخص الرسالة:

تناولت في هذا البحث مسألة توظيف الأسطورة في مسرح توفيق ومنه أشرت إلى بعض النماذج التي اعتمد فيها المؤلف على الأسطورة وكيف أن الأسطورة كانت سببا في نجاح أعماله، فقد استفاد منها في تشكيل رؤيته حيث استطاع من خلالها المزج بين ثقافتين مختلفتين والتعبير عن واقع مجتمعه وقد وظفها وفق رؤى معاصرة أحدثت تغييرا بمنظوراتها لتُناغم مشاكل عصره، لكن كان جُل التركيز في الدراسة على مسرحية **بجماليون** وكيف وظفها المؤلف وماهي الأبعاد الأسطورية الرمزية التي احتوتها.

الكلمات المفتاحية:

الأسطورة ؛ المسرح؛ بجماليون ؛ برنارد شو؛ المسرح العربي، توفيق الحكيم.

summary:

In this research addressed the question of the employment of the legend in the theater of Tawfiq and from which I referred to some models in which the author relied on the legend and how the legend was a reason for the success of his works, he benefited from it in shaping his vision where he was able to mix two different cultures and express the reality of his society and employed it according to contemporary visions that changed its perspectives to the harmony of the problems of his time, but the focus in the study was on a play of beauty and how the author employed it and what the mythical dimensions contained.

Keywords:

The Legend, Theatre;Bejamalion, Bernard Shaw, Arabe Theatre, Tawfiq al-Hakim.