ملامح التأصيل والمعاصرة في المسرح العربي الذهني
مسرحية(بجماليون) أنموذجا

أ . بولحواش وردية*

قبل الحديث عن إستراتيجيات التداخل والاختلاف بين مسرحية «بجماليون» لتوفيق الحكيم والحضور التراثي الغربي «الأسطورة» تحتم هذه القراءة أن أتوقف قليلا عند بعض الكلمات المفتاحية للموضوع وهي: «المسرح» ، «المسرح الذهني» و«التراث» .

1 ـ المسرح ووظائفه الإنسانية:

قال ألارديس نيكول : «المسرحية تنفرد بمكان الصَدارة ، دون ريب ، بوصفها أمتع ثمرات الأدب التَي أنتجها الـذَهن البشريَ»(1)، فالمسرح هو الوسيلة التي تصحح نظرتنا للأمور وتهذب طبائعنا عن طريق توسيع فهمنا لأنفسنا وللحياة ، هو مدرسة تعلمنا معنى الحياة ، كيفية النضال ، وقيمة الإنسان ، والأكثر من هذا فهو يخترق حدود الذات والفردية إلى مجال أوسع هو الغير والشمولية ولم يكتف المسرح بوظيفته داخل مجال «الوعي» إنما تعمق إلى أبعد من ذلك ، محاولا أن يتلقف المكبوت في «اللاوعي» وقد كان أرسطو أول من فطن لهذه الوظيفة اللاشعورية للمسرح عندما تحدث في كتابه «فن الشعر» عن تأثير «التراجيديا» أي فن المآسي المسرحية فيما سماه «تطهير النفوس» وذلك بإثارتها لعاطفتي الخوف والشفقة ، إثارة تخلص النفس البشرية عن طريق لا شعوري من نزعات العنف المكبوتة فيها ، وهذه النظرية قد وسعها مفكرو العصر الحديث عندما تحدثوا عن تطهير النفس من كل مكبوت ، «وجاء بعد أرسطو فلاسفة ومفكرون ، وخاصة في العصر الحديث ، وسعوا من نظرية أرسطو ، ولم يقصروها على «التطهير» الناشئ عن إثارة عاطفتي الخوف والشفقة ، بل مدوها إلى تطهير النفس البشرية من كافة مكبوتاتها ورغباتها

* معهد الأدب العربي واللغات ، المركز الجامعي آكلي محند والحاج ، بالبويرة .

(1) ألارديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ، مصر ، 1992 ، ص 2 .

المحبوسة . . . وأبدلوا لفظة «التطهير النفسي» بلفظة أو اصطلاح «ادخار الطاقة»[1]، زد على ذلك فالمسرح عبادة تحقق لصاحبها درجة عالية من التعالي ، وبهذا تكون الصلة بين الذات أي «المسرحي» والموضوع أي «المسرحية» وطيدة ، فالأشواق التي يجدها العابد في صلاته تتحقق للمسرحي في مسرحه «الأمر الخطير في المسرح هو أنه طقس من الطقوس نحقق به درجة من التعالي ، لا تتوقف على دروس أو علوم ، لأن الطقوس شأن من شؤون القلب ولأن للقلب منطقه الذي يغطي أكبر رقعة في وجود الإنسان وممارساته[2] ، أما المادة الأولية التي يستند عليها الكاتب المسرحي فهي كوكبة من المتفرقات ، قد يأخذ موضوعا اجتماعيا ويصوغه صياغة فنية ، أو ينقب في التاريخ ليجد كنوزا لا عدّ لها من القصص ، وبوسعه أن يعود إلى المحيطين به ليزودوه بهمومهم وتطلعاتهم ، «فالملح من الهواجس ، والمتعب من الهموم ، والموجع من الجراح ، والمفرح من الأحلام . . . هذا كله يتحول إلى نص مسرحي ، سواء كان النص إبداعا من الآن ولـلآن ، أو متكئا على جسور الماضي .»[3]، وقد عرف العرب أشكالا مختلفة من النشاط المسرحي منذ قرون بعيدة فالحكواتي أو القوال ، والسامر والنياحة والاستسقاء كلها ظواهر مسرحية ، تعد ـ بحق ـ الإرهاصات الأولية لميلاد المسرح العربي ، هذا المسرح الذي كان في مد وجزر يحاول إثبات وجوده ، وشيئا فشيئا وبتأثره بالمسرح الغربي كون كتابنا المسرحيون مسرحا عربيا حقيقيا ، استطاع التأثير في كيمياء الإنسان ومشاعره ، حتى أصبح متجذرا في أعماق وجدانه العربي .

2 ـ المسرح الذهني عند النقاد:

هذا المسرح جديد في الأدب العربي ظهر في العصر الحديث مع نخبة من الكتاب المسرحيين ، تعددت تسمياته منها «المسرح الفكري» أو «مسرح الأفكار» ، «المسرح التجريدي» ، «المسرح الرمزي» ، «المسرح الذهني» ومعنى الذهنية أو التجريدية مرتبط بالاتجاه الرمزي الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، المذهب الذي يكتفي بالإيحاء

(1) المرجع نفسه ، ص 13 .

(2) محمد مصطفى القباج ، من قضايا الإبداع المسرحي ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، 2000 ، ص14 .

(3) خالد محي الدين البراد عي ، خصوصية المسرح العربي ، ط1 ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1986 ، ص 5 .

والإثارة النفسية ، ويبتعد عن التسمية والتصريح ، مذهب يؤمن بعالم الجمال المثالي ، ويعتقد أن هذا العالم يتحقق في الفن ، أهم اتجاهاته ، الاتجاه الغيبي الخاص بطريقة إدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه ، والاتجاه الباطني الذي يسعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي ، يوصف بالغموض والإغراق في الذاتية ، فالرمز يون يعكفون على الذات ليستنبطوا أسرارها ، ويعتمدون في ذلك على التجربة الحدسية في استكناه ما هو جوهري في الإنسان ، وما هو حقيقي في الكون ، وهم عندما يستنبطون ذواتهم ليخرجوا ما فيها من رغبات وآمال وآلام ـ سواء عن وعي أو لا وعي ـ فهم بذلك يعبرون عن الوعي أو اللاوعي الجمعي في صورة الوعي الفردي ، يقول يونسكو بأنه « عندما يعبر عن عزلته فهو يعبر عن عزلة الجميع ، وعندما يعبر عن أعمق أعماقه النفسية فهو يعبر في الواقع عن أعمق أعماق إنسانيته ، ويصبح مثل الآخرين مشاركا لهم متخطيا حواجز المكان والفردية »[1]، والاتجاه الرمزي يرفض الواقعية التي تقتصر على تصوير الواقع وعرضه من منظور سطحي مصغر ونطاق ضيق ، دون أن تأخذ بعين الاعتبار حقائق الإنسان من تصورات وأفكار ، والقضية الجوهرية التي تستند إليها الحركة الرمزية هي الإيمان الكلي بسيطرة اللاشعور على الإنسان ، وبالتالي على إنتاجه الفني الأدبي ، هذه المنطقة التي تقوده وتتحكم فيه ، فعقلنا الواعي له مجال محدود ، وذلك لأن خلف هذا العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور ، وهو الذي يحدد سلوكنا وتصرفاتنا في أكثر الأحيان ، وإلى اللاشعور يرجع الفضل في الخلق والإبداع[2]، وعلى الرغم من أنَ الحركة الرَمزية كانت حركة شعريَة في جوهرها ، إلاَ أنَ أثرها امتدَ إلى كلَ أنواع الأدب ، ويمكن القول بأنَها أخضعت هذه الأنواع الأخرى جميعاً لسيطرة الإلهام الشاعري .[3] ، ومسرح القرن العشرين قد طبعته الرَمزية هو الآخر ، فالمسرحية عند الرَمزيين بمجراها التجريدي وروحها الإيحائية هي كالأحلام صورة رمزية . . . وهي تمثَل الحقيقة لا الواقع ، ولذلك ، لها

(1) رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص230 .

(2) درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1958 ، ص102 .

(3) تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة ، بيروت ، 1986 ، ص44 .

أكثر من معنى يوحى به ، ولا يُفصح عنه ، معنى يحس ولا يستخلص ، تماما مثل الحلم ومثل الحقيقة نفسها التي لا يمكن أن تحد أو تقاس بالمعادلة ، أو بالنسبة إلى شيء آخر غيرها[1] . هذه الروح الإيحائية ، وهذا المجرى الفكري تكوثر في مسرح سمي بالمسرح الذهني ، من تعريفاته الكثيرة تعريف عز الدين إسماعيل الذي يقول بأن المسرح الفكري أو مسرحية الأفكار ليست هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار ، وإنما هي تلك 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 تحصيل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة والمتناقضات ، ومن الصحيح أن هذا النوع من المسرحيات يتوجه به مؤلفوه أولا إلى العقول» .[2] ، فالذهنية تقوم على الفكر والعقل ، كما تهتم بالبحث الدائم عن الحقيقة والمجردات ، تضاف إليهما مسحة من الماضي الذي تقيّمه وتعدّله بهدف قراءة الحاضر قراءة صحيحة معقلنة ، كما أن هذا المسرح يعبّر عن المأساة الداخلية للإنسان ويغوص في عالمه الخفي الغامض وهو على حد تعبير ميترلينك «هو المسرح الساكن» ، وسُمي كذلك لأنه يخلو من الحركة والصراع الخارجي ، وهدفه الأساسي هو خلق عالم فوق العالم الواقعي وهو عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز .[3]

3 ـ المسرح الذهني عند توفيق الحكيم :

يعتبر توفيق الحكيم « 1898 ـ 1987» من جهابذة المسرح العربي الذهني الحديث فهو الممهد الرئيسي له ، والرمز في مسرحه هو القانون المنظم للعالم الداخلي للنص ، أي أنه وسيلة فنية يتخذ وضعا بنائيا وتركيبيا أكثر مما يحيل أو يشير إلى شيء خارجي ، أو فكرة معينة لا يتعداها .[4] ، وباعتبار أن المسرح الذهني لا يصلح للتمثيل كونه ليس

(1) رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ص241 .

(2) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي ، 1968 ، ص39 .

(3) Guy Michaud ـ message poétique du symbolisme ـ librairie Nizet ـ parie ـ 1966p499.

(4) تسعديت آيت حمودي،أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم،ص11.

صراعا اجتماعيا مجسدا في شخصيات ، بل هو صراع في ذهن المؤلف بين جملة من الأفكار ، فقد صرح الحكيم بدوافعه الدفينة للجوئه إلى هذا النوع من المسرح ، يقول في مقدمة مسرحيته « بجماليون « : « منذ حوالي عشرين عاما ، كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي ، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة ، لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه المفاجأة المسرحية Coup de Théâtre ولقد كنا نذكر هذه الكلمة متفاخرين . . . ما الذي حدث لي بعد تلك الأعوام! كيف صرت إلى هذه الخيبة حتى أكتب روايات إذا أصغى إليها الكبار ناموا ! السبب هو أنني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز . . . إنني حقيقة ما زلت محتفظا بروح المفاجأة ، ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة »[1]، لهذا السبب اتسعت الهوة بين توفيق الحكيم وبين خشبة المسرح ولم يجد سبيلا لنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة ، ومن الدوافع الأخرى التي جعلته يجنح إلى هذا النوع من المسرح سفره إلى باريس ، ورؤيته للمكانة الكبيرة التي أعطيت لأعمال شكسبير وراسين وغيرهما ، فالمسرح عند الغربيين يحظى بالاحترام والتقدير ، لأنه يؤدي وظيفة عرض فكر المؤلف واشتراكه في حركة التنوير العام ، ونشر الوعي ، كل هذا داخل كتب ، دون حاجة إلى خشبة وأضواء ونظارة ، ومن هذا المنطلق تكونت لدى الحكيم الرغبة في أن يحوز المسرح العربي على مثل ذاك الاحترام والتقدير ويكفيه فقط أن يكون مكتوبا ويُقرأ أدبا دونما حاجة إلى تمثيله ، لكن هذا النوع من المسرح قد تعرض لنقد لاذع واتهم بضعف الحركة ، حتى رأى فيه بعض النقاد مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للتمثيل ، فهناك من يرى أن من مخاطر الدراما الذهنية تركيزها على تجريدية الفكر تركيزا شديدا ، حتى يصل الأمر إلى أن تصبح الأسماء مجرد لا فتات تعبر عن أفكار ولا تكون هناك ملامح مشخصة لتفاعل الشخصية مع الأحداث أو حتى مع البيئة ، وخطة البناء الدرامي تكون مقننة في ذهن المؤلف ، فعنده خط فكري معين تكون شخصياته هي امتداده ، ف « ارتباطُ النص المسرحي بالمسرح ارتباطٌ قديمٌ قام منذ أن نشأ هذا الشكل الأدبي عند الإغريق ، فلم يكن أحد يكتب

(1) توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية بجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص10ـ11.

مسرحية للقراءة ، بل كان الهدف الأول للمؤلف أن يرى شخصياته وأحداثه وحواره وبناءه الفني وقد استحال إلى مشاهد مجسمة حية أمام الآلاف من الجمهور .[1]و رياض عصمت لم يقتنع هو الآخر بوجود المسرح الذهني فقال « ليس هناك ، كما ادعى توفيق الحكيم على سبيل المثال لا الحصر ، مسرح ذهني للقراءة وليس للتمثيل ، المسرح ليس مجرد حوار يُقرأ ، إنه فعلٌ ، والفعل دائما قابل للتمثيل ، عندما يكون الفعل غائبا أو ضعيفا ، فالحوار يصبح مجرد ثرثرة ، والمسرحية تصبح رديئة ، إنّ « المسرح الذهني « سيئ التأليف إذا كان لا يمثل ، وهذا بالمناسبة ، لا ينطبق على كل مسرحيات الحكيم »[2] ، ومثل هذه الآراء تلغي مكانة المسرح الذهني وترى أن تمثيل المسرحيات شيء مقدّس ، يجب أن لا نحيد عنه ، لأنها تنظر للمسرح ككل بمنظار واحد هو المعنى الكلاسيكي الأرسطي ، أما توفيق الحكيم فحاول أن يدافع عن مسرحه الذهني ، قال في مقدمة مسرحيته بجماليون « وهكذا تحولت من بتاع بوليفار[3] إلى صاحب مسرح أدبي فكري ، وجد مكانه بين الأدباء والمفكرين ، ويضيف في مقدمة مسرحيته الملك أوديب» . . . هذا المسرح الذهني لا بد منه ، ما دامت هناك موضوعات لا محيص من إبرازها تقوم على أفكار مجردة ، وأشخاص غير مجسدة ، فالصراع بين الإنسان وبين القوى الخفية التي هي أكثر قوة من الإنسان مثل (الزمن) أو (الحقيقة) أو (المكان) . . . لا يمكن تجسيده حتى يلائم المسرح المادي» .[4]

4 ـ التراث ودلالات توظيفه في النصوص المسرحية :

« لا نص بلا قارئ « هذا التركيب الصحيح يجعلنا نلزم على القارئ أن يقوم بجهد تأويلي هو الحفر في الطبقات الجيولوجية النصية ليكشف دفائن النصوص الغائبة الحاضرة في كل عمل إبداعي ، والنص المسرحي هو نص إبداعي مكثف ، لأنه مفتوح على نصوص أدبية كثيرة ممتدة عبر الزمان والمكان ويعتبر التراث جوهر النصوص المسرحية ، لكن هذا التراث لم يعد غاية في ذاته ، بقدر ما أصبح هيكلا يملؤه الكاتب المسرحي

(1) م ، س ، ص6.

(2) رياض عصمت ، المسرح العربي بين الحلم والعلم ، دارالثقافة والإعلام ، الشارقة ، 1ط 2003 ، ص24 .

(3) بوليفار"Le tèatre de boulevard" معناه المسرح الشعبي .

(4) مقدمة مسرحية الملك أوديب ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ص41 .

بأحداث الحاضر وتطلعات الآتي ، ولم يعد الكتاب ينظرون إليه على أنه كوكبة من التراكمات المترسبة من بقايا جيل غابر ، وجملة من القيم النائمة ، بل هو فكرهم وذهنيا تهم وقد صنف محمد عابد الجابري إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث إلى ثلاثة مواقف هي:

1 ـ سلفية: تدعو إلى استعادة النموذج العربي الإسلامي القديم .

2 ـ عصرانية: تدعو إلى تبني النموذج الغربي المعاصر بوصفه نموذجا للعصر كله ، فهو الصبغة الحضارية للحاضر والمستقبل .

3 ـ انتقائية: تدعو إلى الأخذ بأحسن ما في النموذجين معا والتوفيق بينهما في صيغة واحدة تتوافر فيها الأصالة والمعاصرة .

وقد كان توفيق الحكيم من الذين تبنوا التراث ، استعاروه ، ورأوا ضرورة بعثه وإحيائه وفق ما يلائم الحاضر الراهن ، لم يكن إطلاقا أسيرا لقالب تراثي جاهز ، بل طوع هذا القالب وأخضعه لخدمة مسرحياته التي حوت ملامح فكرية ، فلسفية برؤى تتماشى مع أحداث العصر ومتطلباته وهو في هذا يتفق مع الجابري الذي يرى بأن « التراث جزء منّا أخرجناه من ذواتنا ، لا لنلقي به بعيدا عنا ، ولا لنتفرج فيه تفرّج الأنتروبولوجي في منشآته الحضارية أو البنويّة ، ولا لنتأمله تأمل الفيلسوف لصروحه الفكرية المجردة ، بل فصلناه عنا من أجل أن نعيده إلينا في صورة جديدة وبعلاقات جديدة من أجل أن نجعله معاصرا لنا .[1]، وتفاعله الإيجابي مع التراث كانت أصوله متنوعة من عربية أصيلة وهنا نتوقف عند « التراث الأدبي الشعبي والتراث الديني » إلى غربية مثيرة وهنا نتوقف عند « الأساطير الإغريقية » ، وقد ترك استلهام الحكيم لهذا التراث الساكن في أعمق أعماق وجدان الناس إعجابا كبيرا من طرف المبدعين منهم محي الدين البرادعي الذي قال : « الحكيم هو كاتب قلب نظرية الأخذ من التراث من جانبها الواحد لتحويلها إلى حالة التفاعل ، تخضع للأخذ والعطاء جميعا ، فقد أخذ من تراثنا العربي بقدر ما أعطى هو من ذاته ، وإبداعه لهذا التراث[2] ، أما عن المصدر الغربي ومدى تأثر الحكيم به فيصرح قائلا : « إننا ما

(1) محمد عابد الجابري ، نحن والتراث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 1993 ،ص22.
(2) خالد محي الدين البراد عي ، خصوصية المسرح العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 1986 ، ص81 .

وجدنا بأسا في أن ننقل عن الغرب كثيرا من الأردية والأنظمة والقوالب والطرائق ، فهي أثواب مما يغلّف العصور المتجددة ، ولكن الذي ما كنا نتهاون فيه قط هو الروح والجوهر »[1] .

ومن المسرحيات التي اعتمد فيها توفيق الحكيم على التراث العربي الأصيل أي الفلكلور(الأدب الشعبي) « شمس وقمر » ، « شهرزاد » ، « السلطان الحائر » ، أما التي وظف فيها الأسطورة « الملك أوديب » ، « بيجمالون » ، « براكسا » و« إيزيس » ، والحكيم يرى أن الغاية من الترجمة الإغريقية هي الاغتراف من النبع ثم إساغته وهضمه وتمثيله ليخرج للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا ، مطبوعا بطابع عقائدنا ، وعليه يجب النظر في التراجيديا اليونانية بعيون عربية ، أما المسرحيات التي اعتمد فيها على المصدر الديني سواء التوراة أو الإنجيل أو القرآن الكريم فمنها « سليمان الحكيم » ، « أهل الكهف » و« صلاة الملائكة » و« محمد رسول الله » . . . وهذه الممارسات التراثية لم تكن « من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد ، وتمجيد الماضي والحنين الرومانسي إلى إعادته ، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة »[2] وتوفيق الحكيم كان كذلك مهتما بـ « التراث الحضاري » أو « الإنساني » هذا التراث الذي يجسّد معارف الإنسانية عامة ، يقول « الثقافة ليست بضاعة مادية لأمة من الأمم ، وإنما ثقافة كل أمة ملك البشرية كلها لأنها خلاصة تفكير البشرية جمعاء »[3] ، وبهذا فالتراث يمتاز بانطوائه على جميع المراحل التاريخية التي مرت بها الحضارة الإنسانية ، كما يمتاز باستيعابه لنتاج جميع الحضارات ، ولأن التراث مرحلة مجيدة فإن الذات المبدعة لتوفيق الحكيم تنحاز إليه لحظة إحساسها بالنقص ليكون ملاذها والشيء الملاحظ في كل مسرحياته أنه أعاد خلق وتكوين هذه الشريحة الغابرة التي حمّلها رؤيته الفكرية والتنويرية ، أثرى وجدد الحاضر المتوقع بزخم الماضي فتوظيف التراث يقتضي بقاء ديمومته وحضوره على الدوام في ذاكرة الأجيال ، والاستعانة به تساعد في إقناع القارئ بالشخصية والفكرة والحدث ، لأن

(1) توفيق الحكيم ، فن الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، 1973 ، ص270 .
(2) محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 ، ص7 .
(3) توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ص123 .

القارئ يرى في الشخصيات الدينية والتاريخية والأسطورية حقائق مسلما بها ، وهو لا يطلب المشاهد الواقعية ، إنما يرتقي بخياله إلى جو من الدين والتاريخ والأسطورة ، كما أن التفتح على ثقافة الغير يكسب الحياة عمقا واكتمالا ، لأن هذه الثقافة « الغربية » تُلقي بذورها على التربة العربية ودون أن تغيّر من جوهر هذه التربة وأصالتها تتكون نبتة مكتملة هي « مسرح ذهني بتراث إنساني » .

و الخلاصة أن هناك تلا قحا مثمرا بين المسرح الذهني الحكيمي والتراث ، الأرضية الخصبة التي اختارها الحكيم لإعادة بعث وتشكيل هذا التراث هي المسرح الذهني دون غيره من أنواع المسرح ، لقد بعثه بفكر تجريدي وبعد رمزي ثم ألبسه قضايا فلسفية ميتافيزيقية تدعو إلى التفكر وإعمال الذهن .

4 ـ دراسة تحليلية نقدية للمسرحية :

قلنا من قبل بأن توفيق الحكيم قد انطلق من عناصر أسطورية إغريقية وفرعونية ، شكلت مصادر أساسية في أعماله المسرحية الذهنية ففي مسرحية « الملك أوديب « استلهم ثلاثة عناصر من الأسطورة الإغريقية هي الموضوع ، الأحداث والشخصيات أما في مسرحية « بجماليون « فقد اقتصر استلهامه على الموضوع العام للأسطورة الإغريقية ، بعد ذلك ساق أحداثها بسياق يختلف عن أحداث المصدر الأسطوري ، فك عناصر هذه الأسطورة وأعاد تركيبها وفق رؤيته الحضارية وتوجهه الفكري ، وتقع مسرحية بجماليون في المرتبة الثالثة من بين المسرحيات الذهنية التي كتبها بعد عودته من باريس وكان ذلك سنة 1942م ونشير هنا إلى أن كتاباته المسرحية قد مرت بثلاث مراحل ، المرحلة الأولى هي المرحلة البدئية لجأ فيها إلى الاقتباس ، كانت أفكاره سطحية وأسلوبه فضفاض وهنا كتب مسرحيته الذهنية الأولى « أهل الكهف 1933م » ، والمرحلة الثانية هي بداية التطور ، حيث امتلك الأداة اللغوية ، فكانت أفكاره وألفاظه متميزة وفيها كتب مسرحيته الذهنية الثانية « شهرزاد 1934م » ، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة امتلاكه لناصية التعبير السليم وطريقة رائعة في توليد الأفكار وهنا كتب مسرحية « بجماليون » التي ضمت مجموعة من الآثار التاريخية المتداخلة والمختلفة البنيات فقد أقحم ثلاث أساطير يونانية ، جمع بينها بطريقة منسجمة ، متلاحمة حتى تبدو وكأنها أسطورة واحدة « هذا الفنان

العظيم ترك قلمه الحكيم حرا طليقا ليستغل في براعة فائقة ثلاث أساطير إغريقية في وقت واحد وفي شكل درامي واحد»[1] وهذه الأساطير هي:

ـ أسطورة «بجماليون» وهي الأصل، وسنعود إليها فيما بعد.

ـ أسطورة «غالاتيا» وهي عروس البحر الساحرة، كانت مشغوفة بحب شاب اسمه «أكيس» من أحد عناصر الأنهار، كان يلاحقها «بوليفيموس» ذو العين الواحدة المستديرة لكنه لم يستطع أن يستحوذ على قلبها، فألقى على «أكيس» صخرة كبيرة سحقته ولكن «غالاتيا» حولت دماءه نهرا، مازال يحمل اسمه إلى يومنا هذا.[2]

ـ أسطورة «نارسيس» الفتى الجميل الذي عشق نفسه، ذاب حبا فيها ومات بسببها.

والجمع بين هذه الأعمال الثلاثة جعل المسرحية أكثر تكثيفا وإثارة، كما جعلها مزودة بشحنة كبيرة من الصراعات الذهنية والمواقف الدرامية والقضايا الفكرية المتشبعة، لقد ترك الحكيم قلمه حرا طليقا، ليستغل في براعة فائقة ثلاث أساطير إغريقية في شكل درامي موحد، وقد ذكر الأسباب التي لفتت نظره إلى هذه الأسطورة فقال بأنه شاهد لوحة فنية بريشة «رواكس» في متحف اللوفر بباريس، ثم بعد مدة من الزمن شاهد فيلما سينمائيا عرض في القاهرة عن «بجماليون» مأخوذة من مسرحية الكاتب الأيرلندي «جورج برنارد شو»، وبهذا فالحكيم لم يستوح موضوع مسرحيته من الأسطورة مباشرة، إنما رآها ممثلة في اللوحة الفنية في متحف اللوفر وفي العرض السينمائي لمسرحية برنارد شو، ومما لا شك فيه أنه عاد إلى الأسطورة، قارئا لها ودارسا، فأخذ منها ما يوائم فكره ورؤيته، والأسطورة كما وردت في قاموس La Rousse جاءت على الشكل الآتي:

"Pygmalion roi légendaire de chypre /amorceuse d' une statu qu'il avait lui même sculptée ،il obtint d'Aphrodite qu'elle lui donnât la vie ،et il l'épousa ،le mythe a inspiré de nombreuse Artistes et écrivains"[3]

(1) أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1993، ص12.

(2) م، ن، ص9.

(3) _Thomas Lardin _ Le petit larosse _ en couleurs2 _ emeN de sèrie _ France _ _ 1985p659.

أما شرح الأسطورة وتفصيل مضمونها فهو «أن فنان جزيرة كريت أراد أن يعكف على فنه ويتفرغ له ، ولا يبيح لنفسه أي شيء في الحياة يصرفه عن فنه ، فآلي على نفسه ألا يستسلم للزواج من أية امرأة ، حتى لا تشغله عن فنه ، ولعله لم يكن يرتاح لتصرفات النساء حين تستبد بهن نزوات الحياة في أعياد فينوس إلهة الحب ، حين كان يباح لهن في تلك الأعياد أن يرقصن ، ويغنين ، ويمارسن الصبابة والهوى ويصخبن في مدينة «اماتنتس» جنوب الجزيرة حول معبد الآلهة ، كان ذلك قرار الفنان قبل أن يمارس الحياة ، ويذوق لذات الحب ، ويمارس شؤون القلب ، ويعكف الفنان على فنه ويصنع تمثالا من العاج ، لمثل أعلى في الجمال سمي «غالاتيا» ، وتلقي فينوس في قلبه حب هذا التمثال إلى الحد الذي يتضرع فيه إلى الآلهة حتى تنفث الحياة فيه ، تستجيب الآلهة ، وتتحول غالاتيا التمثال إلى امرأة يضج فيها الجمال والحب والحياة ، ولم يستطع الفنان أن يبتعد عنها فتزوجها ، وكان من ثمرات هذا الحب والزواج «بافوس «مؤسس مدينة بافوس مدينة الحب الشهيرة في جزيرة كريت»[1]، تجدر الإشارة فقط إلى أن اسم غالاتيا لم يرد في الأسطورة الأصل ، إنما أطلق على التمثال فيما بعد فـ «جون جاك روسو «الأديب والفيلسوف الفرنسي «هو أول من أطلق هذا الاسم على التمثال ، وكان ذلك سنة 1770م»[2]، ومع هذا فروسو ليس من اخترع هذا الاسم لأنه في الأصل يعود إلى الأسطورة الإغريقية الثانية التي أشرنا إليها على أن توفيق الحكيم ـ هو الآخر ـ قد حافظ على نفس الاسم حتى يحيل القارئ إلى الأسطورة مباشرة ، والبروفة الأولية لهذه المسرحية كانت في جزء من كتابه «عهد الشيطان» بعنوان «الحلم والحقيقة» يدور حول «زوج يصنع تمثالا لفتاة ، يعجب به ، يخاطبه ، يعطيه اسما هو «نفريت» ، يتغزل بجمال هذه الفتاة تحت سمع زوجته ، تغار هذه الأخيرة ، فتحطم هذا التمثال لكي يعود الزوج إلى رشده» .

ـ تحديد المقاربات والمفارقات بين الأثرين (المسرحية والأسطورة) :

لم ينقل الحكيم الأسطورة الإغريقية نقلا حرفيا ، إنما أعاد تشكيلها

(1) جماعة من الأساتذة ، في الجهود المسرحية العربية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، المغرب ، 1994 ، ص 197 .

(2) أحمد عتمان ، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، ص21.

أديبا وفكريا ، كما بلورها بأبعاد تخدم قضاياه الفكرية وتلائم متطلبات عصره ، فهو لم يكن أسيرا لقالب تراثي جاهز بل طوع هذا القالب وأخضعه لخدمة مسرحيته التي حوت ملامح فكرية وفلسفية تتماشى مع أحداث العصر وبهذا يكون قد حقق تلك الدعوة التي دعا إليها « ملارميه » وهي أنه ينبغي على الكاتب الدرامي أن يخلق وجها جديدا للأسطورة وأن يقدم عالما فنيا مستقلا بذاته بدل أن يخلق عالما مسرحيا يكون تكرارا للأسطورة نفسها[1] ، ومع هذا فقد انتقد الحكيم من توظيفه لهذه الأسطورة الإغريقية لا اختارها من بيئة غير بيئته العربية ، فشاب المسرحية نوع من الغموض والضبابية ، وهذا تحديدا ما ذكرته طائفة من الأساتذة بالقول « إن برنارد شو حين عمد إلى الأسطورة الإغريقية جردها من كل أشواكها ، وخلع عنها كل ثياب الغموض ولم ينجرف في ميتا فيزيقيتها ، ولا انزلق في غيبياتها بل أحال شخوصها إلى أناس يأكلون الطعام ويشربون الشراب ويمشون مع البشر في الأسواق وبالتالي لم تعد الأسطورة صورة من صور المعميات على مجتمعه ، أما الحكيم فقد أمعن في الأسطورة وأضاف إليها ذيولا أسطورية ... وأغرقها في ضباب أكثف ومضى بها في أجواء السحب والغيوم والغموض ، بل واختارها من بيئة بعيدة عن البيئة العربية ، ولئن كانت رموزها قابلة للحل في بيئتها وذات إيحاء مثير لديهم ، فقد فقدت الرموز لدى البيئة العربية تلك الإيحاءات ولم تعد دلالتها قريبة التناول في أذهان المجتمع العربي . »[2]، لكن المتمعن يلاحظ أن هناك فرقا بينا بين العملين المسرحيين ، فمسرحية برنارد شو كانت ممثلة على خشبة المسرح لذا رأى صاحبها ضرورة تجريدها من أشواكها ورموزها ، أما مسرحية الحكيم كانت ممثلة في أذهان القارئين ولهذا السبب لجأ توفيق الحكيم إلى الرموز والغموض ، فالمسرحية رمزية تكتنفها جملة من قضايا فكرية مجردة ورموز ذهنية ، وقبل تحديد هذه القضايا الفكرية التي هي من ابتكار فكر الحكيم ورؤاه الداخلية ، وهي طبعا بعيدة كل البعد عما ورد في الأسطورة الإغريقية ، وفي اللوحة الفنية ، وبعيدة حتى عن المسرحية التمثيلية لبرنارد شو ، قبل هذا تجدر الإشارة إلى أهم الاختلافات الموجودة بين المسرحية والأسطورة « الأصل « التي ماثلتها مسرحية الحكيم في الجوهر أي في المضمون العام لها ، وأول اختلاف بين العملين هو نهاية

(1) تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ص102 .
(2) جماعة من الأساتذة ، في الجهود المسرحية العربية ، ص191 .

كل منهما ، فإذا كانت نهاية الأسطورة قد كشفت وخلصت إلى أن الحب بين غالاتيا وبجماليون قد أثمر ، وأن الحياة قد أخصبت ، فكان من ثمرات زواجهما ابن اسمه « بافوس» وبالتالي كانت نهاية سعيدة ، فإن الحكيم لعب لعبته المفضلة وهي الفن والمرأة لتكون نهاية مسرحيته مأساوية ، أرادها فكر الحكيم فجسدها في مأساة بجماليون عندما رأى غالاتيا وهي تمسك بالمكنسة ، فنفر منها تماما ، وبهذا فقد جعل الحكيم كلا من الفنان وفنه يأنفان من عالمنا الأرضي بكل مواصفاته الكونية ، كما جسد كذلك مأساة غالاتيا عندما تمردت على من خلقها وهربت مع نرسيس وعادت خائبة نادمة لبجماليون لتكون نهايتها العودة إلى أصلها ، أما الاختلاف الثاني فيظهر عندما قرن الحكيم شخصية نرسيس بإيسمين التي وجهها توجها إيجابيا فعالا لأنها كانت تتكلم وتتجادل مع نرسيس ، وتمكنت من أن تخلق منه إنسانا جديدا ، بأن حوّلته من مخلوق أبله ، مفتتن بنفسه إلى إنسان آخر صاحب فهم وإدراك ووعي ، في حين اقترن اسم « نرسيس» في الأسطورة باسم « إيخو « السلبية التي عشقته وكانت ضحية من ضحاياه لأنها كانت مجرد صدى لما تسمع وعندما ماتت بقيت الصخور تردد صداها ، إذن الفرق بين نرسيس الأسطورة ونرسيس الحكيم أن الأول أماتته ذاتيته ، ونستطيع أن نقول لقد عاش موت الحياة في حياته بانغلاقه على نفسه ، بينما نرسيس الحكيم تمكن من اكتشاف عالم جديد ، مولّد منتج ، هو عالم الفكر والأدب والفن ، عالم الإبداع .

أما القاسم المشترك بين الأسطورة والمسرحية ــ فضلا عن الفكرة الرئيسة ـ فهو المحافظة على نفس العنوان ، ولا يخفى على القارئ بأن العنوان عتبة هامة لأي نص ، فعبره يقتحم أغواره ويخترق فضاءاته الدلالية الرمزية ، وعنوان المسرحية يحيل القارئ مباشرة ويجعله يستحضر ذاك المعلم اليوناني الإغريقي ، نبع الفلسفة والفكر ، هذه الإستراتيجية الذكية في توظيف نفس العنوان التراثي تؤكد مقدرة الحكيم على بناء صرح مسرحي مزدوج ، سهمه الأول أسطورة إغريقية ثم زخم من المفارقات التي تعيشها الذات الإنسانية داخل أطر حتمية تقيدها ، على أن أقوى قوة تؤطر هذه المسرحية هي إشكالية الفن الخالص وعلاقته بالذات المبدعة ، والشيء المشترك بين الأثرين كذلك هو وجود الآلهة والبشر ، هذا شيء طبيعي إذا تعلق بالأسطورة ، ولكن توظيف الحكيم للآلهة في زمن حديث ، وفي بيئة تؤمن كل الإيمان بوجود الخالق الواحد ، هو أمر يكتنفه الغموض

والتساؤل ، إلا إذا انطلقنا من تفسير فكر الحكيم الوجودي ، ففكرته الوجودية فحواها ضرورة الوجود البشري للوجود الإلهي ، ربما أراد أن يبرز هذه الفكرة في مسرحيته .

و خلاصة المسرحية أنها قامت على فرضية فكرية اقتبسها الحكيم من الأسطورة الإغريقية « بجماليون » ونظريته الافتراضية تقوم على التمثال الجميل الذي تحور إلى امرأة فاتنة تزوج بها خالقها « الفنان » بعدها تصور الحكيم النتائج التي يمكن أن تنجم عن هذه الفرضية لو تحققت على أرض الواقع ، وفصّل في نتائجها وفقا لرؤاه ولنظرته للحياة ، عرض ما آل إليه صانع التمثال والتمثال ذاته ، ومدى معاناة الاثنين الذين لم يستطيعا التأقلم مع هذه الحياة الجديدة ، والفكر الحكيمي لم يغلب جانب الحياة ولم يجعلها تنتصر على الفن ، إنما خلق تبريرات ليُرجع غالاتيا إلى حالتها الأولى منها قيام غالاتيا بأعمال التنظيف ، خيانتها لزوجها عندما هربت مع نرسيس ، وهي التبريرات نفسها التي خلقها ليُرجع بجماليون إلى وضعه الأول ، الفنان الذي يتسامى بفنه عن مغريات الحياة ويترفع عن قيودها ، هذه القيود ممثلة في المرأة التي جعلته يهبط من برجه العاجي وعالمه المقدس « عالم الفن » .

ـ دراسة تحليلية فنية لعناصر المسرحية :

يعتمد هذا العنصر على تحليل بعض الأسس الفنية التي وظفها الحكيم في مسرحيته لنرى مدى تجسيدها للجانب الفكري وللأبعاد الذهنية المعالجة ، وهذه الأسس هي شخصيات المسرحية التي تجاذبت فيما بينها حينا ، وتنافرت حينا آخر لتخدم أفكار الحكيم الذهنية ، والصراع التجريدي الذي تصادمت من خلاله الشخصيات أو تصادمت أفكاره داخل الشخصية الواحدة ، ثم الحوار الموظف الذي أفصح عما تريده كل شخصية ، بعدها الحبكة الفنية التي كونت مجموعة من الأحداث المتناسقة .

1 . الشخصيات:

سارت شخصيات هذه المسرحية في دائرة مفرغة ، بدأت ثورية متمردة على الواقع وعلى الحياة الراهنة ، تريد التغيير ثم ما لبثت أن ارتدت في النهاية قانعة بوجودها الجبري الأول « هي شخصيات ثورية الوسائل

رجوعية الأفعال والنتائج ، ونتائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة .»[1]، كما أنها لم تتميز بملامح نفسية خاصة أكثر من حملها لفكر المؤلف ، وقد ركز الحكيم على تبيين افتقار الشخصية الرئيسية «بجماليون» للتكامل والتوازن «وظف الحكيم رموزا عديدة في مسرحيته «بجماليون» فبدل أن يركز على التمزق النفسي الذي يعاني منه ويعبر عنه بالوصف الدقيق والتحليل الكامل للشخصية كما يفعل الكتاب الواقعيون ، يلجأ إلى الرمز ، وإلى خلق المواقف المختلفة التي توحي بأعماق «بجماليون» من عدم التوازن والافتقار إلى التكامل ، فشخصية نرسيس ليست مستقلة بذاتها إنما ترتبط دلالتها بشخصية بجماليون»[(2)] ، كما غلب على هذه الشخصيات الطابع الأسطوري ، وهي بذلك بعيدة عن واقع الحياة المنطقية ، ملتصقة أشد الالتصاق بعالم الأساطير ، لذا فهي ليست حية ولا تثير في القارئ التعاطف الذي من شأنه أن يجعله يتفاعل معها ويقاسمها صراعاتها الداخلية وتوتراتها ، أما الملمح الأكثر بروزا فهو ذاك الصراع الداخلي لبجماليون ، الصراع بين الفن والحياة ، فلا جمال الفن كفاه ولا جمال الحياة أشبعه ومع أنه كان متصوفا بطريقته الخاصة ، لأنه جعل من الفن رمزا حمله جميع أشواقه الروحية ، الوجدانية والعقلية ، إلا أنه كان مترددا على الدوام ، فبعد أن اختار التمثال على الحياة قام آخر الأمر بتكسيره وعاد فاشلا منهزما إلى النقطة التي انطلق منها ، هذه النهاية المتخبطة بين اليأس والقنوط هي نهاية طبيعية ونتيجة منطقية لتفاعل الأحداث مع هذه الشخصية التي لم تستطع التوازن في داخلها وهذا ما يوافق فلسفة الحكيم التعادلية التي تنادي بإحداث التوازن بين القوى النفسية البشرية «قوى العقل وقوى القلب» ، أما شخصية غالاتيا فمثلت دورا عقيما غير فعال ، كانت التمثال الآدمي المتحرك الذي يدين لبجماليون «الخالق» بالطاعة والخضوع ، والشيء الملاحظ في شخصيات هذه المسرحية أنها كونت ثنائيات ضدية رائعة ، منها ثنائية «بجماليون»و «نرسيس» فهما متناقضان متكاملان في الوقت ذاته ربما هو إيماء حكيمي إلى أن النفس البشرية تحمل هذا التناقض الذي يحقق تكاملها ، وربما هو الوعي واللاوعي ، فالوعي يناقض اللاوعي لكنه جزء منه وبتكاملهما تتشكل النفس البشرية ف «الحوار الذي يدور بين نرسيس وبجماليون في الفصل الأخير لا يمثل

(1) رجاء عيد ، قراءة في أدب توفيق الحكيم ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر ، 2000 ، ص21 .
(2) تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ص190.

مواجهة حية بين شخصيتين حقيقيين بقدر ما يمثل مواجهة بين نفسية بجماليون المزدوجة وتلك الصرخة التي يطلقها أمام نرسيس ليست موجهة إليه باعتباره شخصية مستقلة في ذاته هو ، إن ذلك الماثل أمامه ليس إلا شجا لنزعاته الباطنية اللاواعية ولن تستطيع التخلص منه إلا بعد أن يتخلص من الحياة وتلْفَظ أنفاسه الأخيرة»[1] ، أما الثنائية الضدية الثانية فكانت بين بجماليون وإيسمين «المتجاذبان المتنافران» ، فإيسمين ترمز إلى جزء من بجماليون ربما غرائزه الإنسانية ، تقف إلى جانب الفن والفنان لكنها تصبح في نهاية المسرحية رمزا للحياة وتقف في مقابل الفن ، يقول بجماليون في تجاذبهما حينا وتنافرهما حينا آخر: «و فيم المكابرة مادمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين ، ويشطرها شطرين . . . نعم . . . أنتما الاثنين تتجاذبان قلبي ، أنتما الاثنين تتصارعان ، هي بارتفاعها وجمالها الباقي وأنت بطبيعتك وجمالك الفاني»[2] ، وهذه الثنائية الضدية تحمل مدلولا عميقا ، ربما هي الحياة نفسها ، الحياة كما يراها الحكيم «متناقضات» و«متشابهات» .

2 . الصراع :

بما أن المسرحية قد جنحت إلى الرمزية والإيحائية فقد شكلت صراعات ذهنية مختلفة في دوائر متداخلة بين الإنسان وقوى أكبر منه وأول دائرة لهذا الصراع كانت بين الفن والحياة ، ثم صراع الآلهة الذين خلقوا الفن والحياة وأخيرا صراع الحقيقة والحلم ، وفي كل هذا يصادفنا صراعا لأفكار مجردة لا صراع شخصيات .

1.2 . صراع الفن والحياة:

جسد هذا الصراع بجماليون بفنه وغالاتيا المرأة بآدميتها وحيويتها ، هو صراع بين قدرة الإنسان المجسدة في «الفن» و طاقاته المحدودة ، صراع بين الأبدية والفناء ، لقد بقيت الحيرة مسيطرة على بجماليون حتى بعد فقد زوجته وكسره للتمثال ، ظل مترددا بين الحياة والفن طوال أحداث المسرحية متسائلا

ـ بجماليون : قل لي يا نرسيس ، أيهما الأجمل ، وأيهما الأنبل ؟

(1) م ، س ، ص 191.
(2) توفيق الحكيم ، مسرحية بجماليون ، ص121

الحياة أم الفن ؟[1] .

2.2. صراع الآلهة الذين خلقوا الفن والحياة :

انتقل الحكيم من دائرة بجماليون وغالاتيا إلى دائرة أبولون وفينوس دائرة الآلهة الذين خلقوا الفن والحياة ، هو صراع يتفاعل فيه « أبولون « إله الفن مع « فينوس « إلهة الحب والحياة ، وهنا يطرح الحكيم فكرته الذهنية ، « الفن « كشيء معنوي مجرد يسمو بصاحبه إلى القمة ، و« الحياة « كواقع ملموس يزري بصاحبه إلى الأسفل ، وتتضح رؤية الحكيم المثالية في معارضة الحياة للفن ، فـ « غالاتيا « كلما تخرج من دائرة الفن وتتجه إلى دائرة الحياة ، تبدأ بالحمق والسّخف والتفاهة ، وكلما عادت إلى دائرة الفن تبدأ في الفهم والترفع والكمال ، وقد صاغ الحكيم فكرته عن الخلق بوضعها في خط درامي متصارع مع الواقع ، وتمثلت هذه الفكرة في ثلاث مستويات: المستوى الأول يتجسد في خلق الآلهة لمخلوقاتها من خلال أبولون وفينوس ، المستوى الثاني يعبر عن الخلق بدافع الحب ويمثل طرفي الصراع فيه بجماليون وإيسمين اللذان يرمزان إلى الفنان الخالق ونرسيس وغالاتيا اللذان يرمزان إلى المخلوق ، المستوى الثالث يصور خلق الإنسان لفنه بدافع تحقيق الذات وعشقها[2] ، وتظهر هذه الفكرة في إصرار بجماليون على الخلق من جديد ، بعدما فشل في خلقه الأول يقول عندما حطم تمثاله : « سوف أصنع خيرا منه . . . في صدري أشياء سوف تخرج ، أشياء عظيمة في جوفي يجب أن تخرج . »[3]

ويقول في موضع آخر: لن أموت قبل أن أصنع تمثالا هو آية للفن . »[4].

و لا نستبعد أنّ الحكيم وهو بصدد تبيين وتبيّن قضية الخلق هذه كان يرمي الوصول إلى مشهد درامي أكثر قوة وأعمق دلالة مجسدا في رؤية ذهنية تمثل الصراع الذاتي الذي يعانيه الفرد حين تتضارب في داخله قضايا الوجدان بقضايا العقل ، الصراع مع الذات يكمن في بغية وصولها

(1) م ، س ، ص141.
(2) وطفاء حمادي هاشم ، التراث « أثره وتوظيفه» مسرح توفيق الحكيم ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، 1998 ، ص46.
(3) توفيق الحكيم ، مسرحية بجماليون ، ص156
(4) م ، ن ، ص165.

إلى المتعة المطلقة ، وإلى الحياة المثالية المجردة وهذا تحديدا ما عاشه بجماليون « التمزق النفسي بين الفن والحياة في داخله » ، وداخل هذه القضية ـ قضية الخلق ـ تجلت مجموعة من المشاعر السامية ، اتصف بها كل من بجماليون وإيسمين ، الأول عندما خلق رمز الإبداع الفني ـ غالاتيا ـ وإيسمين عندما خلقت رمز الحياة والعطاء ـ نرسيس ـ الاثنان خلقا وأبدعا ، لكنهما لم يجدا إلا النكران والجحود ، ومع ذلك صفحا عن مخلوقاتهما « إن هروب غالاتيا من بجماليون الذي أفرغ فيها كل مواهبه ، وانصراف نرسيس عن إيسمين التي صنعته هي الأخرى ، حين جعلته يرى الحياة بعد ما كان كالصدفة المقفلة ، هذا الجحود يحزن بجماليون وإيسمين ، ويحز في نفسيهما ، لكن لم يحمّلهما أبدا على الحقد على مخلوقاتهما »[1].

3.2. صراع الحقيقة والحلم:

إن صراع الحقيقة والحلم ، هي قضية طالما افتتن بها الحكيم ومع أنها ليست قضية جوهرية في هذه المسرحية ، إلا أننا نجدها من خلال حوار غالاتيا التي لم تستطع الفصل بين حقيقة حياتها وتخيلها ، فهي تشك في أنها ليست سوى حلما لبجماليون ، تقول له: حياتي ، أين الحلم فيها وأين الحقيقة ؟ يخيل إلي ما أنا إلا حلمك ، لذلك يخامرني أحيانا ذلك الإحساس الغامض عن معنى حياتي ، وأتساءل: أأنا حلم أم يقظة؟ »[2]، وهذه المقابلات الذهنية كانت لتجسيد مذهب التعادلية التي تحقق التوازن بين متناقضات النفس البشرية .

3. الحوار :

إن نجاح أي مسرحية يتوقف على الحوار الموظف داخلها فهو الذي يُدير شخصياتها ، وقد تميز حوار هذه المسرحية بأنه عبر عن أدق الأفكار التي أرادها الحكيم بكل وضوح وتركيز ودقة ، معاني مكثفة وعبارات سلسة فصيحة موجزة وهذا الإيجاز لم يخل بتماسك الأفكار بل جاءت متلاحمة ، مترابطة ، وكان هذا الحوار مفعما بالحركة الذهنية ، متناسبا مع تجريدية الصراع بين المعاني المطلقة ، كما نجد توظيفه للعديد من أساليب القصر بأن قدم ما حقه التأخير ، والغاية منه هي الاهتمام بأمر

(1) تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ص186.
(2) توفيق الحكيم ، مسرحية بجماليون، ص 85.

المتقدم وتخصيصه ، ومثل ذلك ما قاله نرسيس لإيسمين : « و عنك أنت وحدك بحثت »[1]، فقد قدم الحكيم شبه الجملة « عنك » والضمير المنفصل « أنت » والحال « وحدك » على الجملة الفعلية ، والكلمات التي قدمها تعود كلها على إيسمين ليبين فكرة أن هذا المخلوق بأمسّ الحاجة إلى خالقه ، وحتى يجعل حواره أكثر إقناعا وأكثر تقبلا زيّنه بأسلوب التعليل وذلك بذكر السبب والمسبب وأمثلة هذا التعليل حديث غالاتيا مع بجماليون وهي تقول: « لا لست أخافك ، لأنني أحبك ، وأحبك لأنني عرفتك وعرفت نفسي بعض المعرفة »[2]، فهذه الوسائل التعبيرية التي استند عليها الحكيم كانت ليصور بها شخصياته الذهنية بحوار قام على الفكر المحض والألفاظ الفلسفية المجردة التي أبرزت الفكرة الفلسفية أكثر مما خدمت الحدث والشخصية .

4 . الحبكة الفنية:

إن الحكيم مغرم بالتفريعات الثانوية التي يدعّم بها الحبكة الرئيسية ، وتمظهراتها عبر الدرامية أحداثه تجسدت الصراعية الفكرية الجدلية ، فأحداثه خلقت بالسرد لا بالعرض أما بناؤها الدرامي فقد كان في البداية محكما ، متماسكا ، جاءت الأحداث فيه مبررة ، نمت بصورة تدريجية وبهذا أخذ البناء الدرامي فيها شكله التقليدي الهرمي فكان ـ التطور السريع لبجماليون حتى وصوله إلى مرحلة التفكير حول أفضلية الفن أو الحياة ثم إحساسه بالشقاء ونفوره من الحياة والفن معا ، هذه الأحداث الدرامية جاءت ممزوجة بتصورات فكرية اعتمادا على الصراع الفكري لبجماليون وقد صب الحكيم تصوراته على هذا الشكل ليعبر عن قضية ذهنية طالما شغلت باله كما شغلت بال بجماليون ، هي قضية التوفيق بين الفن والحياة ، القضية التي جعلت بناء المسرحية متأرجحا بين التماسك والتشتت ، وهي التي جعلت البطل مترددا في اختياراته يختار أمرا ما ثم يندب حظه ويمني نفسه لو أنه اختار غير ما وقع عليه اختياره في المرة الأولى ، وهكذا على التوالي لم يقرّ له قرار ، ولم يطمئن له بال فلا جمال الحياة أشبعه ولا جمال الفن كفاه[3].

(1) م ، س ، ص38، 97.
(2) م ، س ، ص39، 86.
(3) العمري بوطابع ، شخصيات مسرح توفيق الحكيم بين الإيجاب والسلب، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس ، القاهرة ، ص63 .

والخلاصة أن المسرحية ومن خلال بنيتها الفكرية والفنية تبين أن الحكيم وإن انصب اهتمامه على انتزاع هذه المسرحية من الأسطورة الإغريقية ، فإنه قد تناولها بما تتلاءم وطبيعة التفكير العربي ، والتفكير الحكيمي الذهني الذي كان يؤمن بالصدع بين الفن والحياة ، وما يعانيه الإنسان في صراعه الدائم بين قواه الداخلية وصراعه مع عالمه الخارجي الذي يمتلك قوى لا تقهر كما أن المسرحية قد جسدت الفكرة الوجودية التي تؤكد أن الذات هي مكمن حقيقة الإنسان وهي المركز النابض في الكون باعتبار أنها من يثمن وجود الأشياء .

وتقييم تجربة الحكيم لاسيما في مسرحياته الذهنية يجب أن تعترف بهذه التجربة الرائدة التي قامت بالتأسيس للفن المسرحي الذهني العربي وحاولت إرساء قواعد له من خلال الاعتماد على التراث كلبنة أولى وجوهرية ، ومع أن الذات المؤولة تختلف ـ في الكثير من الأحيان ـ مع الذات المبدعة سواء في الأفكار أوفي التوجهات إلا أن هذا لا يضر بالعمل المسرحي ، فالمسرحية الحقيقية هي التي تستدعي أكثر من قراءة وقراءاتها تتعدد بتعدد مستوياتها وتختلف باختلاف قرائها ، هذا الاختلاف لا يشكل لا نقصا ولا عيبا ولا تناقضا بل هو قوة ووجود وكمال .

مراجع البحث:

/1 أحمد عتمان ، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1 ، 1993 .

/2 ألارديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ، مصر ، 1992 .

/3 تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة ، بيروت ، 1986 .

/4 توفيق الحكيم ، فن الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، 1973 .

/5 توفيق الحكيم، مسرحية الملك أوديب، ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر .

/6 توفيق الحكيم، مسرحية بجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر.

/7 جماعة من الأساتذة ،في الجهود المسرحية العربية .

/8 جماعة من الأساتذة ، في الجهود المسرحية العربية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، المغرب ، 1994.

/9 خالد محي الدين البراد عي ، خصوصية المسرح العربي ، ط1 ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1986 .

/10 خالد محي الدين البراد عي ، خصوصية المسرح العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 1986 .

/11 درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1958 .

/12 رجاء عيد ، قراءة في أدب توفيق الحكيم ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر ، 2000 .

/13 رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1986 .
/14 رياض عصمت ، المسرح العربي بين الحلم والعلم ، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ،ط1، 2003 .
/15 عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي ، 1968 .
/16 العمري بوطابع ، شخصيات مسرح توفيق الحكيم بين الإيجاب والسلب، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس ، القاهرة.
/17 محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 .
/18 محمد عابد الجابري ، نحن والتراث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 1993 .
/19 محمد مصطفى القباج ، من قضايا الإبداع المسرحي ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، 2000 .
/20 وطفاء حمادي هاشم ، التراث «أثره وتوظيفه» مسرح توفيق الحكيم ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر،1998 .
21/ Guy Michaud _ message poétique du symbolisme _ librairie Nizet _ parie _ 1966 _p499.
22/ Thomas Lardin _ Le petit larosse _ en couleurs2 _ emeN de sèrie _ France1985 _ .