النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم

أ- بولحواش وردية

جامعة البويرة

تتأسس هذه المقالة على هذه الإشكالية: هل أكد المسرح الذهني حضوره وجديده، أم أن اتكاءه على التراث جرفه داخل حضارته.؟ ما هي العلاقات الموجودة بين أجزاء النص المسرحي وبين اللبنة التراثية التي كانت منطلقا له؟.

المسرح فن أزلي فهو وسيلة تصحح نظرتنا للأمور عن طريق توسيع فهمنا لأنفسنا وللحياة، هو مدرسة تعلّمنا معنى الحياة، وكيفية النضال، لأنه يخترق حدود الذات والفردية إلى مجال أوسع هو الغير والشمولية، فالمسرح لم يكتف بوظيفته داخل مجال الوعي إنما تعمق إلى أبعد من ذلك، محاولا أن يتلقف المكبوت في لاوعي الإنسان، وقد كان أرسطو أول من فطن لهذه الوظيفة اللاشعورية للمسرح عندما تحدث في كتابه "فن الشعر" عن تأثير التراجيديا أو 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 وسعها مفكرو العصر الحديث عندما تحدثوا عن تطهير النفس من كل مكبوت، فقط "أبدلوا لفظة التطهير النفسي بلفظة أو اصطلاح ادخار الطاقة. "[1] والمسرح كذلك هو عبادة تحقق لصاحبها درجة عالية من التعالي، فالأشواق التي يجدها العابد في صلاته تتحقق للمسرحي في مسرحه " فالأمر 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 عن المادة الأولية التي يتكئ عليها الكاتب المسرحي فهي كوكبة من المتفرقات، قد يأخذ موضوعا اجتماعيا يصوغه صياغة فنية، أو ينقب في التاريخ ليجد كنوزا لا عدّ لها من القصص، وبوسعه أن يعود إلى المحيطين به ليزودوه بهمومهم وتطلعاتهم، "فالَملحُ من الهواجس، والمتعب من الهموم، والموجع من الجراح، والمفرح من الأحلام... هذا كله يتحول إلى نص مسرحي، سواء كان النص إبداعا من الآن وللآن، 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-بحق-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.

والمسرح أنواع كثيرة منها: المسرح السياسي، المسرح الاجتماعي، مسرح اللامعقول، والمسرح الذهني، هذا النوع جديد في الأدب العربي ظهر حديثا مع نخبة من الكتاب المسرحيين، تعددت تسمياته منها المسرح الفكري، مسرح الأفكار، المسرح التجريدي، المسرح الرمزي، المسرح الذهني، ومعنى الذهنية أو التجريدية مرتبط بالاتجاه الرمزي الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هو مذهب يكتفي بالإيحاء والإثارة النفسية، ويبتعد عن التسمية والتصريح، 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.

-الاتجاه الباطني الذي يسعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي.

يوصف هذا المذهب 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 ليُخرجوا ما فيها من رغبات وآمال وآلام – سواء عن وعي أو لا وعي – 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"[4]، 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[5]، وعلى الرغم من أنَ الحركة الرَمزية كانت حركة شعريَة في جوهرها إلاَ أنَ مسرح القرن العشرين قد طبعته الرَمزية فالمسرحية عند الرَمزيين بمجراها التجريدي وروحها الإيحائية هي كالأحلام صورة رمزية وهي تمثَل الحقيقة لا الواقع، ولذلك لها أكثر من معنى يوحى به ولا يُفصح عنه، معنى يُحس ولا يُستخلص، تماما مثل الحلم ومثل الحقيقة نفسها التي لا يمكن أن تحد أو تقاس بالمعادلة أو بالنسبة إلى شيء آخر غيرها[6]. هذه الروح الإيحائية، وهذا المجرى الفكري تكوثر في مسرح سُمي بالمسرح الذهني، يقول عز الدين إسماعيل بأن المسرح الفكري أو مسرحية الأفكار ليست هي ذلك النوع من المسرحيات التي يُحشد 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"[7]، فهو يقوم على الفكر والعقل، ويهتم بالبحث الدائم عن الحقيقة والمجردات، تضاف إليهما مسحة من الماضي الذي تقيّمه وتعدّله بهدف قراءة الحاضر قراءة صحيحة معقلنة، وهو على حد تعبير ميترلينك "المسرح الساكن"، سُمي كذلك لأنه يخلو من الحركة والصراع الخارجي، وهدفه الأساسي هو خلق عالم فوق العالم الواقعي وهو عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز[8].

-المسرح الذهني عند توفيق الحكيم: يعتبر توفيق الحكيم "1898- 1987" من جهابذة المسرح العربي الذهني الحديث فهو الممهد الرئيسي له، والرمز في مسرحه هو القانون المنظّم للعالم الداخلي للنص، أي أنه وسيلة فنية يتخذ وضعا بنائيا وتركيبيا أكثر مما يحيل أو يشير إلى شيء خارجي، أو فكرة معينة لا يتعداها[9]. وباعتبار أن المسرح الذهني لا يصلح للتمثيل كونه ليس 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 مسرحية 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"[10]، ومن الدوافع التي جعلت الحكيم 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، من 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 أنه 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، يقول رياض عصمت معارضا لهذا النوع من المسرح " 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"[11]، إن مثل هذه الآراء تلغي مكانة المسرح الذهني وترى أن تمثيل المسرحيات شيء مقدّس لأنها تنظر للمسرح ككل بمنظار واحد هو المعنى الكلاسيكي الأرسطي،أما توفيق الحكيم فحاول أن يدافع عن مسرحه الذهني، قال في مقدمة مسرحية 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"[12].

-دلالات توظيف التراث في النصوص المسرحية: "لا وجود لنص أبيض" هذا الحكم يلزم 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 التاريخ جوهر هذه النصوص، لكن هذا التاريخ لم يعد غاية في ذاته بقدر ما أصبح هيكلا يملؤه الكاتب المسرحي بأحداث الحاضر وتطلعات الآتي، ولم يعد الكتاب ينظرون إليه على أنه كوكبة من التراكمات المترسبة والقيم النائمة لجيل غابر، بل هو فكرهم وذهنيا تهم وقد صنف محمد عابد الجابري إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث إلى ثلاثة مواقف هي:

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

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

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

وكان توفيق الحكيم من الذين تبنوا التراث، استعاروه، ورأوا ضرورة بعثه وإحيائه وفق ما يلائم الحاضر الراهن، لم يكن أسيرا لقالب تراثي جاهز، بل طوع هذا القالب وأخضعه لخدمة مسرحياته التي حوت ملامح فكرية وفلسفية 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[13]، وتفاعله الإيجابي مع التراث كانت أصوله متنوعة فأخذ من التراث العربي الأدبي الشعبي ومن التراث الديني ومن الحضارة الغربية وتحديدا

"الأساطير الإغريقية"، وقد ترك استلهام الحكيم لهذا التراث الساكن في أعمق أعماق وجدان الناس إعجابا كبيرا من طرف النقاد منهم محي الدين البرادعي الذي قال بأن 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[14]، أما عن المصدر الغربي ومدى تأثر الحكيم به فيصرح قائلا: "إننا ما 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"[15]. ومن المسرحيات التي اعتمد فيها الحكيم على التراث العربي الأصيل نذكر "شمس وقمر"، "شهرزاد"، "السلطان الحائر"، أما التي وظف فيها الأسطورة فهي "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، أما المسرحيات التي اعتمد فيها على المصدر الديني سواء التوراة أو الإنجيل أو القرآن الكريم فمنها "سليمان الحكيم"، "أهل الكهف"، "صلاة الملائكة"، "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"[16]، 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 في ذاكرة الأجيال، والاستعانة به تساعد في إقناع القارئ بالشخصية والفكرة والحدث لأن 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 اكتمالا لأن هذه الثقافة تُلقي بذورها على التربة العربية ودون أن تغيّر من جوهر هذه التربة وأصالتها تتكون نبتة مكتملة هي "مسرح ذهني بتراث إنساني".

والخلاصة أن هناك تلا قحا مثمرا بين المسرح الذهني الحكيمي والتراث، فالأرضية 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، وتأكيد هذه النتيجة يكون من خلال دراسة جوانب من مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم،هذه المسرحية ضمت مجموعة من الآثار التاريخية المتداخلة والمختلفة البنيات فقد أقحم ثلاث أساطير يونانية، جمع بينها بطريقة منسجمة متلاحمة حتى تبدو وكأنها أسطورة واحدة وهذه الأساطير هي:

- أسطورة "بجماليون" وهي الأصل، وسنعود إليها فيما بعد.

- 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 [17].

- 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، أما الأسطورة الواردة في قاموس La Rousse فقد 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 ".[18]

وتفصيل مضمونها هو "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"[19]. 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، سنة 1770م"[20]، ومع هذا فروسو ليس من اخترع هذا الاسم لأنه في الأصل يعود إلى الأسطورة الإغريقية.

-حدود التمايز والتماثل بين المسرحية والأسطورة: لم ينقل الحكيم الأسطورة الإغريقية نقلا حرفيا، إنما أعاد تشكيلها أدبيا 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[21]، ومع هذا فقد أُنتُقد الحكيم من توظيفه لهذه الأسطورة الإغريقية لأنه 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."[22]، لكن المتمعن يلاحظ أن هناك فرقا واضحا 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، فالمسرحية تكتنفها جملة من القضايا الفكرية المجردة، وقبل تحديد هذه القضايا الفكرية التي هي من ابتكار فكر الحكيم ورؤاه الداخلية تجدر الإشارة إلى أهم الاختلافات الموجودة بين المسرحية والأسطورة التي ماثلتها مسرحية الحكيم في مضمونها العام، وأول اختلاف بين العملين هو نهاية كل منهما، فإذا كانت نهاية الأسطورة قد كشفت وخلصت إلى أن الحب بين غالاتيا وبيجماليون قد أثمر، وأن الحياة قد أخصبت فكان من ثمرات زواجهما ابن اسمه "بافوس"، 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 لتكون نهايتها العودة إلى أصلها. والاختلاف الثاني يظهر في الفرق بين نرسيس الأسطورة ونرسيس الحكيم فالأول أماتته ذاتيته، ونستطيع القول بأنه 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 -فضلا عن الفكرة الرئيسة – 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 على الأسطورة 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 الحكيم أن يبرز هذه الفكرة في مسرحيته.

وخلاصة 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، وهي التبريرات نفسُها 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 الخاص "عالم الفن".

-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 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.

1- **الشخصيات:** بدأت شخصيات هذه المسرحية ثورية متمردة على الواقع وعلى الحياة الراهنة، تريد التغيير ثم ما لبثت أن قنعت بوجودها الجبري الأول "هي شخصيات ثورية الوسائل رجوعية الأفعال والنتائج، ونتائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة."[23]، وقد ركز الحكيم على تبيين افتقار الشخصية الرئيسية بيجماليون للتكامل والتوازن و"بدل 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 بيجماليون"[24]، كما غلب على هذه الشخصيات الطابع الأسطوري، وهي بذلك بعيدة

عن واقع الحياة العادية 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، لم يكفه لا جمال الفن ولا جمال الحياة 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 نتيجة 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 لبيجماليون "الخالق" بالطاعة والخضوع، والشيء الملاحظ في شخصيات هذه المسرحية أنها كونت ثنائيات ضدية رائعة، منها ثنائية "بيجماليون" 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 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 وتُلفَظ أنفاسه الأخيرة"[25]، أما الثنائية الثانية فكانت بين بيجماليون وإيسمين "المتجاذبان المتنافران"، فإيسمين ترمز إلى جزء من بيجماليون ربما غرائزه الإنسانية، تقف إلى جانب الفن والفنان لكنها تصبح في نهاية المسرحية رمزا للحياة وتقف في مقابل الفن، يقول بيجماليون في تجاذبهما حينا وتنافرهما حينا آخر: "وفيم 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."[26]، هذه 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.

2-1- صراع الفن والحياة: جسد هذا الصراع بجماليون بفنه وغالاتيا المرأة بآدميتها وحيويتها، هو صراع بين قدرة الإنسان المجسدة في "الفن" وطاقاته 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

–بيجماليون: قل لي يا نرسيس، أيهما الأجمل، وأيهما الأنبل؟ الحياة أم الفن ؟[27].

2-2- صراع الآلهة: 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 ليحق ذاته، وتظهر هذه الفكرة في إصرار بيجماليون 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."[28]، ولا نستبعد أنّ الحكيم وهو بصدد تبيين وتبيّن قضية الخلق هذه كان يرمي الوصول إلى مشهد درامي أعمق دلالة مجسدا في رؤية ذهنية تُمثل الصراع الذاتي الذي يعانيه الفرد حين تتضارب في داخله قضايا الوجدان بقضايا العقل، الصراع مع الذات يكمن في بغية وصولها إلى المتعة المطلقة، إلى الحياة المثالية المجردة وهذا تحديدا ما عاشه بجماليون "التمزق النفسي بين الفن والحياة في داخله".

2-3-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؟[29]. وكل هذه المقابلات الذهنية جاءت لتجسد مذهب التعادلية التي تحقق التوازن بين متناقضات النفس البشرية.

3-الحوار: الحوار هو الذي يُدير شخصيات المسرحية وقد تميز بأنه عبر عن أدق الأفكار التي أرادها الحكيم بكل تركيز 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 نجده مكثفا بأساليب القصر بأن قُدم ما حقه التأخير، والغاية منه هي الاهتمام بأمر المتقدم، ومثل ذلك ما قاله نرسيس لإيسمين: "عنك أنت وحدك بحثت"[30]، 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"[31]، هذه الوسائل التعبيرية التي استند عليها الحكيم صور بها شخصياته الذهنية بحوار قام على الفكر المحض والألفاظ الفلسفية المجردة التي أبرزت الفكرة الفلسفية أكثر مما خدمت الحدث والشخصية.

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 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 والمركز النابض في الكون باعتبارها من يُثمن وجود الأشياء.

إن هذا التأسيس لنظرية جديدة وجادة في المسرح العربي الذهني، النظرية المتكئة على جسور التراث المفسرة لقضايا الراهن وفلسفته العصرية هو نزوع يدل على اكتمال في الرؤية ونضج في التجربة الإبداعية المسرحية.

الهوامش:

1-محمد مصطفى القباج، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2000، ص14 .
2-خالد محي الدين البراد عي، خصوصية المسرح العربي، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص 5 .
3-رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1986، ص230 .
4-درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958، ص 102 .
5-تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص44 .
6-رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص241.
7-عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1968، ص39.
8- Guy Michaud –message poétique du symbolisme- librairie Nizet – parie-1966-p499.
09-تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص11.
10-توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية بجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص10-11 .
11-رياض عصمت، المسرح العربي بين الحلم والعلم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003، ص 24 .
12-مقدمة مسرحية الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص41 .
13-محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993، ص22.
14-خالد محي الدين البرادعي، خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1986، ص81 .
15-توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973، ص270 .
16-محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2002، ص7 .
17-أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1993، ص 12.
18- Thomas Lardin-Le petit larosse- en couleurs-2eme N d série France-1985-p659.
19-جماعة من الأساتذة، في الجهود المسرحية العربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 1994، ص 197.
20-أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص 21 .
21-تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح الحكيم، ص 102 .
22-جماعة من الأساتذة، في الجهود المسرحية العربية، ص 191 .
23-رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 2000، ص 21 .
24-تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 191 .
25-م نفسه، ص 198.
26-توفيق الحكيم، مسرحية بوجماليون، ص 128 .
27-نفس المصدر، ص141.

28- نفس المصدر، ص156.
29- نفس المصدر، ص85.
30-نفس المصدر، ص97.
31-نفس المصدر، ص86.