الدلالات الرمزية في مسرحية" بلياس وميليزاند" لموريس ماترلينك

د/ شلواي عمار
كلية الآداب واللغات
جامعة بسكرة

الملخّــص:

تحاول هذه الدراسة أن تكشف عن الرموز التي استخدمها موريس ماترلينك في مسرحيتة" بلياس وميليزاند" للدلالة على المشاعر الإنسانية، والغموض الذي يكتنف الوجود، والمجهول الذي يهدد الإنسان، وكيفية التغلب عليه، أو نسيانه على الأقل، بالميل إلى نداء القلب الذي يساعد على البقاء والاستمرار.

Résumé :

Cette étude essaie de dévoiler les significations symboliques que Maurice Maeterlink a utilisé dans sa pièce théatrale « Pilias et Melizand ».

Elles traduisent les sentiments humains, et le mystère qui couvre l'existence ainsi que l'inconnu qui menace l'homme et la façon de le vaincre ou du moins l'oublier en se penchant vers l'appel du cœur qui facilite la survie et la continuité de la vie.

منذ القديم والإنسان، في مواجهة دائبة، لعالمين مجهولين عكرا صفو حياته، عالم داخلي(عالم النفس الإنسانية) مليء بالغموض والانشطار والتناقض، يولد الحيرة، ويحارب الاطمئنان، وعالم خارجي (الكون- الوجود) يحاط بالأسرار والألغاز، ومنذ أن شب فكر الإنسان، أيضا، وهو يحاول أن يعتلي عرش هذين الجبارين الغريبين، يبذل الجهد، يجرب الطرق والوسائل.. يستخدم كل الإمكانات، من أجل تحقيق هذه الغاية، أي غاية الكشف وإزالة الضباب ومعرفة المجهول.

ولعل المذاهب الأدبية، أي التيارات الفكرية والفنية والاجتماعية التي بدأت تزدهر منذ أن أسفر عصر النهضة الأوربي عن الاستقرار الكلاسيكي، بما ساد فيه من أسس فنية وفكرية[1] تدخل ضمن هذه التجارب، وهذه المحاولات اليائسة التي تسعى لبزوغ الشمس ورؤية الحقيقة، حيث كان كل مذهب بمثابة تيار يفرضه العصر على صفوة الكتاب والمفكرين الذين يبلورون إمكانياته ويسهمون في وجوه نشاطاته الإنسانية[2].

ومن هذه التيارات، تيار الرمزية الذي يقوم على الرمز ويعتمده وهو، أي الرمز، ليس من الأمور السهلة، لأنه لا ينحصر في شيء واحد فقط، إذ يكون بالموضوع كما قد يكون بالموقف وبالأحداث، وبالشخصيات(وكل الأشياء المحيطة بالإنسان)، كما أنه قد يكون باللفظ أو بالنغم الموسيقي.

ولهذا فالإحاطة بأطراف الرمزية يقتضي الفهم الدقيق للفكرة الفلسفية التي تكمن في المحاولة الجادة التي يقوم بها الرمزيون لأدراك جوهر العالم من خلال نسبية الوجود، وتجاوز الحقائق الفردية إلى حقائق أسمى منها، وهذه الحقيقة السامية هي فكرة التقابل القائم بين تكوين الإنسان من جهة، وتكوين العالم من جهة ثانية، وذلك باعتبارهما معا انعكاسا للحقيقة الشاملة والعميقة الغامضة. وهي في نظرهم الهدف الحقيقي الذي ينبغي على الشاعر أو الأديب أن يكشفها، وأن يعبر عنها ولو عن طريق الإيحاء[3].

وقد عبر الشاعر الفرنسي: شارل بودلير في قصيدته" تراسل" عن هذه الفكرة الفلسفية، حيث يقول:(الطبيعة معبد ذو عمد حية، وتنطق هذه العمد أحيانا، ولكنها لا تفصح، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة، وتتجاوب الروائح

والألوان والأصوات كأنها أصداء طويلة مختلطة تتردد من بعيد لتؤلف وحدة عميقة المعنى، مظلمة الأرجاء، رحيبة كالليل وكالضوء[4].

ومعنى هذا أن الألوان والأصوات والعطور تتجاوب في النفس الإنسانية، ويمكن لكل حاسة أن تولد ما تولده حاسة أخرى، وهذا بطبيعة الحال، يمكن الشاعر أو الكاتب من إثارة الإحساس نفسه، بواسطة الصور الحسية المختلفة، وذلك باستخدامها كرموز إيحائية.

وما دامت" الأشياء تفكر خلالنا كما نفكر خلالها " كما يقول بودلير[5] فالأكيد أن التجاوب موجود بين الطبيعة الخارجية والحالات النفسية، فنظرتنا للطـــبيعة ووصفنا لها، لا ينجم عن الطبيعة وحدها ؛ بل تلوح لنا هذه الصفات تبعا لحالاتنا النفسية والشعورية، وبمعنى آخر، نرى الأشياء من خلال التجاوب معها والشعور نحوها.

ولا شك في أن الرمزية التي ظهرت حوالي 1890، وقامت في وجه المذهب الواقعي الذي فقد أصحابه الإيمان بالدين، (وقصص إميل زولا تشهد على ذلك)، كانت وبصفة خاصة، في فرنسا غيبية صوفية[6] تعتمد الإيحاء والتعبير غير المباشر عن الحالات النفسية التي تعجز اللغة عن التعبير عنها، ومعنى هذا أن الرمز صلة بين ذواتنا والأشياء، ولا تستخلص الحقائق من الحياة اليومية المدركة ولا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل. والطريق الوحيد هو الحدس الفطري؛ فهي تطمح إلى عالم مثالي أكثر واقعية- في نظر روادها- بين العالم المحسوس والملموس.[7] فالعالم الملموس المتغير في اعتقادهم ليس إلا انعكاس المطلق غير المرئي والذي لا يمكن وصفه وصفا مباشرا بل يمكن تتبعه عن طريق نظام من الرموز.

ولذا يستخدمون الصور الشعرية الظليلة، يحددون بعض المعالم ويتركون بعضها الآخر يسبح في الجو الغامض، كما يستخدمون الألفاظ المشعة والألوان الغاربة الهاربة بالإضافة إلى الانقباض والشعور بأن شيئا ما يزول. كما امتازت أيضا بعالم العقائد والغيب الذي يختلط فيه الشعور باللاشعور، وعالم الأشباح الذي يختلط بعالم الناس، وهذا كله للإيحاء بالمعاني النفسية الدقيقة .ولا ننسى دور الموسيقى في تكوين وتطوير المسرح الرمزي .[8]

مبادىء مسرح ماترلنيك الشخصي والدراما الفرنسية :

واكب ترجمة (ابسن) إلى الفرنسية ظهور الشاعر والكاتب المسرحي ""موريس ماترلينك"" الذي يعد انتصارا حقيقي للمذهب الرمزي بفضل أفكاره العميقة وآثاره الفنية التي أثرت الأدب الرمزي آنذاك، وتركت بصماتها الواضحة على المسرح الحديث .[9]

والملاحظ على مسرح ماترلينك أن الحوادث والشخصيات في بناء مسرحياته هي في الغالب عبارة عن تعبير دراماتيكي عن فكرة أوعاطفة كما أنها قد تكون ترجمة لفكرة أخلاقية ميتافيزيقية. وهذا ما يوضح تمجيده وتصويره للقوة الخارقة لهذا المصير الغامض،وأدواته المفضلة في تصوير هذا المصير هي (الحب والموت)[10]، وهذا ماقام به وأثبته في مسرحية "بلياس وميليزاند" مجال هذه الدراسة، بالإضافة إلى ذلك يمتاز بالتركيب بين القصة الظاهرة والرسالة العميقة ،حيث يرتفع إلى أسمى المفاهيم الميتافيزيقية النبيلة ويجسدها في كائنات مزيفة ليقدمها لتأملات الفنانين والمفكرين، ويحتفظ في الوقت نفسه بالدراما المثيرة الفهومة كل الفهم،حيث يجد الجمهور نفسه وتتراءى له حياته، وبذلك يصطاد الجاهل والمفكر ويرضيهما معا [11]

كما يمثل المجهول واللاوعي والعقل الباطن، في رأيه أسرارا خفية في حياة الإنسان فما نعرفه وما ندركه عن (النفس والكون) أقل بكثير من المجهول الذي يكتنفنا من كل جانب، ولهذا يؤكد أن العواطف (القلب) لا تخضع لتجارب العلم والحياة ولا تقتصر على ماتراه عدسة العلم، إنما هي سر لا يمكن فهم معناه بكل جلاء ووضوح، إذ عالم المرئيات والواقع المحسوس ليس إلا أشباحا وأوهاما. والحقيقة في الصمت والتأمل حيث ينسى الإنسان كيانه الفيزيقي ويصغي إلى قوانين الأبدية الغامضة التي تتحكم في الكون وتسيره. [12]

ومما كتبه، في هذا المجال، أيضا : (وقد يقولون أن الحياة الساكنة غير مرئية ولابد لنا من تحريكها ببعض الحوادث ،وأن هذه الحوادث المتنوعة المقبولة لا توجد إلا في الشهوات القليلة المستفحلة . ولست أدري ما إذا كان صحيحا أن المسرح الساكن غير ممكن، بل يبدولي أنه موجود ... فلدينا الوقت الكافي لنرى الإنسان في راحته وهدوئه

ونرى الأشياء الهامـــة في نفسيته، لم يعد الأمر حاليا أمر لحظة توثب عنيفة من لحظات الحياة، بل الحياة نفسها . (13)

ويقول أيضا، في أهمية الحوار: (فليس جمال وعظمة الترجيديات الجميلة الكبرى في أعمالها، بل في كلامها ذلك أنه يجب أن يكون ثمة شئ آخر عدا عن الحوار الضروري خارجيا. وما من شئ يجب أن يكون ذا أهمية في المسرحية سوى الكلام..ففي الكلام تكمن روح المسرحية والحوار هو الشئ الوحيد الذي تصغي إليه النفـــوس إصـــغاء عميقا لأن مهمته تحديث النفوس، وبوسعنا أيضا، أن نؤكد أن القصيدة تقترب من الجمال ومن الحقيقة السامية بقدر ما تســتبعد الكلمـــات التي تفســر الأعمـــال لتستبدلها بكلمات لا تفسر ما نسميه " بالحالة النفسية " وإنمـــا تفسر الجهود الدائمة غير الملموسة للنفوس الطامحة إلى الجمال والحقيقة. وإنما يقاس اقتراب القصيدة من الحقيقة بهذا المقياس وحده (14) ويتحقق ذلك بواسطة الرموز الموحية .

*** مسرحية بلياس وميليزاند :**

من غير شك أن هذه المسرحية الرائعة التي ظهرت سنة 1892، أكسبت " ماترلينك " الشهرة العالمية، واعتبرت النموذج الكامل الصافي للمسرحية الرمزية، وعلى الرغم من أنها كتبت نثرا إلا أنها أقرب ما تكونإلى الشعر للطافة أسلوبها وقوة إيحائها وشفافية رموزها، حتى رأيناها تغنى عندما لحنها (كأوبرا) الموسيقي الفرنسي " كلود ديبوسي " سنة 1902 (15) .

وهذه المسرحية هي عبارة عن دراما تتـــألف من خمسة فصول، تروى لنا قصة أمير اســـمه " جولو" تاه في غابة أثناء رحلة الصيد، بسبب مطاردته لحيوان لم يمسك به رغم إصابته، ولما غاب عن بصره، قرر أن يعود أدراجه، فسمع بكاء، تعجب واقترب من مصدر الصوت، فوجد فتاة شابة تبكي قرب ينبوع الماء، ولا تعلم من أين جاءت، واسمها " ميليزاند " يحنو عليها، وبعد نقاش طويل يقنعها، فترافقهوتتزوج به، وقد كان أرملا فقد زوجته، بعد أن تركت له ولدا صغيرا يسمى :

" اينيولدا" . راسل أخاه "بلياس" وأخبره بزواجه، كما طلب منه إقنـــاع الملك . وبعد ذلك عاد الى القصر ومعه ميليزاند الجميلة. وكان" بلياس" شابا حالما حتى الجنون،

وجد دواؤه الذي كان يبحث عنه منذ أمد طويل في " ميليزاند " الساحرة الجذابة التي تريحه من معاناته وحنينه وجدب عواطفه، فهذا السحر جذبه بحباله اللامرئية .

وفي جولة معها إلى كهف على شاطئ البحر، تلعب " ميليزاند " برمي خاتمها في الفضاء فينهاها " بلياس" ويحذرها من سقوط الخاتم في الماء، ولكنها لا تسمع، لأنها تحب مثل هذا اللعب، وبصفة خاصة في مثل هذا اليوم الجميل والماء الرقراق . وفجأة يسقط خاتم زواجها في الماء العميق كل العمق كما وصفه" بلياس " وهي تحاول أن تصل بيدها إلى صفحة الماء ..... يحرك ضياع الخاتم الدراما كلها نتيجة للشك الذي سكن نفس " جولو" وبعد ذلك يظهر لنا العاشقان، وكأن قدرا مأساويا يرصدهما ويدفع بأحدهما إلى الآخر، ولما تأكدا من الموت الذي ينتظرهما ارتميا في أحضان بعضهما بعضا، ولما اكتشف " جولو " سرهذه العلاقة، قتل أخاه " بلياس "، وبقيت " ميليزاند " التي لم تعش طويلا، حيث ماتت في الفصل الخامس الذي تنهي به المسرحية، كما تنتهي بإنتهائه حياة "ميليزاند" بعد أن تضع طفلة صغيرة، كانت قد حملت بها، وكان سبب موتها حسب قول المؤلف: أنها أصيبت بجرح في جنبها الأيسر تحت ثديها اللطيف، وهذا الجرح صغير لوكان بحمامة لما قتلها . ويسدل الستار، و" جولو" في حيرة لم يتوصل الى معرفة الحقيقة: (لم أعرف شيئا، ولم تعد في يدي حيلة .. فات الأوان : إنها أصبحت بمنأى منا، لن أعرف أبدا ! سأموت هنا مثل أعمى . (16)

*** الأبعاد الرمزية لمسرحية ""بلياس وميليزاند "".**

للكشف عن هذه الأبعاد، ينبغي أن نعرف أولا، أن الرمز في المسرحية، إما أن يكون رمزا كليا مترابطا لا يقبل التجزئة، حيث تشارك في تكوينه والتعبير عنه مجـمل الأحـــداث والمواقف والأشخاص والأشياء، إذ يمس الأوتار المختلفة كالسيمفونية التي يثير إيقاعها في نفسك مختلف المشاعر والأحاسيس، وإما أن يكون جزئيا، يقوم على تجسيد المعـاني في المواقف والأحداث والأشخاص والأشياء التي تصير رموزا لصفات وخلال وأفكار تتصارع في نفس الإنسان. (17)

والمتأمل لهذه المسرحية، يتأكد من أن موضوعها هو عبارة عن قصة حب وقعت بين << بلياس وميليزاند >> والحب هو شعار الحرية والشي الجميل الذي يزرع وتعيش

من أجله الإنسانية إذ هو القلب والأمل والحلم، وانتصـــار اللامحـــدود فينا على المحدود.(18)

أي إنتصار القلب على العقل في النظر الى الأشياء وسبر أغوار النفس البشرية، ولتحقيق ذلك لجأ "ماترلينك" إلى اللغة الرمزية كوسيلة للإيحاء في علاج هذا الموضوع، وأنتج خياله ما يشبه الأساطير القديمة .(19)

وهذا هو السطح الخارجي للمسرحية، غير أن الأفكار والمشاعر التي تعبر عنها توحي بأن الحياة سر غامض في معناها وفي القوى التي تتحكم فيها ،حيث الإحساس منذ البداية بشيء ما سيحدث، وبالقدر الغامض الرهيب يسير كل منظر من مناظر هذه لمسرحية[20].وهذا القدر هوالذي قاد" بلياس" و"ميليزاند "إلى هذا المصير، وهو المذنب الحقيقي الذي هيـــــأ الظروف ومهد الطريق لهذا اللقاء والتعرف الذي يمكن أن يطلق عليه في عرفنا اسم "الصدفة'

ولذلك نرى شخصيات هذه المسرحية كالدمى لاتفهم أفعالها أو الأسباب التي تؤدي إلى هذه الأفعال (21)، فكأنها تائهة لا تعرف البداية ولا النهاية، بل تعيش في حاضر يحيط به الغموض من كل جانب، وهاهو " جولو" يلتقي بـــ " ميليزاند" صدفة، وهي لاتعرف من أين جاءت ولا أين تذهب ؟

ميليزاند : تهت ؟ ..أنا تائهة هنا ...لست من هدا المكان، ولست مولودة هنا .

جولو : من أين أتيت وأين ولدت ؟.

ميليزاند : أف..أف ! ولدت بعيدا من هنا.. بعيدا (22) .

إنه السر الغامض، يقود الإنسان ويسيره وهو لا يدري مصيره، فما الذي أتى ب" "ميليزاند" إلى هذه الغابة؟ ومن أين أتت؟ وما هدفـــها ؟ فهذا الحـــدث، من غير شك، يوحي بالغموض والعمى، شأن كثافة أشجار تلك الغابة وتشابك أغصانها، ويوحي كذلك بالقيد الذي يجعل الإنسان ســـجين جســـده وعقله بين جداري الكون (الأرض والسماء) ولذلك فلا ميزة للعقل في نظر "ميليزاند" مادام عاجزا عن إدراك المصير وكشف المجهول، ولا حـــــزن على التاج الذي سقط منها :

جولو : ما الذي يتلألأ هكذا في قاع الماء .

ميليزاند : أين هو إذن ؟ آه ، هو التاج الذي أعطانيه، قد سقط حين كنت أبكي .

جولو : تاج ؟ من الذي أعطاك تاجا ؟ سأحاول التقاطه ..

ميليزاند :لا، لا لم أعد أرغب فيه، أفضل أن أموت في الحال . (23)

لقد عبرت ميليزاند عن فكرة القدر وهزيمة العقل بعنف وثورة، والقوة والتمرد من صفات الشباب، وعبر عن ذلك "أركيل " بأسلوب الحكيم الحائر المتأني، بعدما قرأت "جينيفييف" رسالة "جولو" إلى أخيه "بلياس ". وبعد سؤال عن رأيه في ذلك :

أركيل : لن أقول شيئا، فمن المحتمل أنه فعل ماكان عليه أن يفعل فأنا شيخ كبير، ومع ذلك لم أر دخيلة نفسي في وضوح لحظة من اللحظات. فكيف تريدين أن أحكم على مافعل الآخرون؟ لست بعيدا عن الغير ولا يتـأتى لي أن أحكم أنا على ذات نفسي....وينخدع المرء دائما حين لا يغمض عينيه تسامحا أو لكي يمعن النظـر في ذات نفسه . قد يبدو لنا ما يفعله غريبا، وهذا كل ما أقول.. لأننا لا نرى سوى الوجه الآخر للأقدار حتى بالنسبة لأنفسنا(24) .

ورغم إستمرارية الحياة وقدمها لم تكشف أسرارها، فهي ملهاة ومأساة في الوقت نفسه مليئة بالعجائب والغرائب، إنها ""ينبوع العمى"" فمن شرب منه وذاق طعم مائه سار في تيارها لا يدرك شيئا ولا يبصر شيئا ،فكأن الحقيقة جوهرها الخفاء والغموض :

ميليزاند : ياللعجب الماء رقراق..

بلياس : وهو كماء الشتاء سلسال. هذا ينبوع قديم مهجور ويظهر أنه ذو عجائب خارقة، ويسمونه أيضا "" ينبوع العمى "" . (25)

ولهذا نجد "جولو" في نهاية المسرحية، يصرح أيضـا ،بأنه لم يعرف شيئا، وسيبقى هكذا يحيط به الغموض من كل الجوانب، لم يعرف في بداية المسـرحية من أين جـاءت "ميليزاند " ولن يعرف في نهايتها إلى أين ذهبت. فلا حقيقة مطلقة في هذا الوجود، إنـها قصة الإنسان الأبدية يأتي ويرحل من غير إرادتـه. ولا يعرف سوى الجزء الضئـيل من حاضره، فالماضي دفين والمستقبل في غيابات الجب، تتكرر هذه القصة المحيرة فتفـرض على الإنسان الحياة والاستمرار، والفناء والاندثار. ولا دخل له في ذلك كله :

!الحقيقة ! الحقيقة ! البدار ! البدار! حان الوقت ! حان الوقت ! جولو : تعرفين الآن ! الحقيقة ! الحقيقة ميليزاند: ولو : أين أنت "ميليزاند" أين أنت، أين تمضين (يبصر أركيل والطبيب على باب الحجرة) نعم يمكنكما أن تدخلا، لم أعرف شيئا، ولم تعد في يدي حيلة، فات الأوان ! إنها أصبحت بمنأى منا .لن أعرف أبدا ؟

سأموت هنا أعمى .(26)

تألم " جولو " من هذا الفراق غير المنتظر، ومن هذه النكبة الصماء الخرساء، لكن الخطيئة لم يتسبب فيها "جولو" ولا " ميليزاند" بل كانت بفعل سيطرة قــوى غامضة غير مفهومة تسيطر على مصائر الناس . (27) وترغمهم على زرع البذور قبل مغادرتهم، لحفظ استمرار لعبة الحياة، وبقاء الجنس البشري .

أركيل: لا تبق هنا ،يا "جولو" ، هي الآن في حاجة إلى الصمت ....كانت مخلوقــا وديعا كل الوداعة، حييا كل الحياء، صموتا كل الصمت، كانت مخلوقا صغيرا غامضا مثل كل الناس...هاهي ذي أمامنا كما لوكانت الأخت الكبرى لطفلها..تعال .تعال..ياإلهي؟..ياإلهي؟ لن أفهم من الأمر شيئا أنا، أيضا، فلننصرف تعالوا ينبغي ألا تبقى الطفلة في هذه الحجرة ،يجب أن تعيش الآن بدلا منها، تعيش بدورها هذه الطفلة المسكينة. (28)

ومن هنا يمكن أن نصل إلى الفكرة الأساس التي ترمز إليها هذه المسرحية فالإنسان المنهزم بعقله في كشف أسرار الحياة، قد ينتصر بقلبه ويتجاوز قلقه وحيرته، إذ لا حياة باطمئنان إلا بالقلب، فهو الذي يعلو بنا إلى أعلى درجات الجمال والسمو الروحي، والحب هو القوة التي ظلت تكافح خلال هذه المسرحية ضد القدر والبؤس والظلام .(29) وهو مصدر الأحلام والآمال وسلاح الإنسان ضد المجهول. وهذه الفلســفة الروحية ربما كان سببها طغيان الحياة المادية في القرن التاسع عشر، وسيطرة العقل والعلم ،مما أدى إلى الدعوة للعودة إلى الفيض إلى القلب وإلى الروح .

وفيما يخص الرموز الجزئية والإيحاءات النابضة في قلب هذا النص المسرحي، فالشخصيات كما يقول رشاد رشدي: (كالدمى لا تفهم أفعالها أو الأسباب التي تؤدي إلي هذه الأفعال، ونحن لا نعرف خلفية الشخصيات، ومكان وزمان الحدث الذي تمثله

المسرحية غير محدد.. وبدلا من أن ينمو الحدث من الشخصيات والمواقف، تصور المسرحية عالما خياليا ،حيث تسيطر على مصائر البشر قوى غامضة غير مفهومة (30)

وهذه الشخصيات كوجوه هشة هوائية غامضة، مبهمة تروح وتجيء فيما يشبه ضياء القمر، فنحن لا نعرف شيئا عن ' 'ميليزاند " من أين جاءت وإلى أين تمضي ،وقد إلتقى بها "جولو" صدفة وكان هو الآخر تائها في الغابة أثناء الصيد . وإضافة الى ذالك، فكما تفتقر الشخصيات إلى تحديد الملامح الخارجية تفتقر إلى تحديد الأبعاد النفسية ..إنها مستسلمة للقدر والمجهول تسير إلى مصيرها كما يسير النائم في الحلم . (31)

وعلى الرغم من عدم معرفة خلفية هذه الشخصيات وزمان ومكان وقوع الأحداث، إلا أنني أعتقد بأن بعض الأفعال كانت عن قصد ودراية، فمثلا ماقام به " جولو " في تتبع حركـــات " ميليزاند " وأخيه " بلياس " حيث رفع ابنه بحيث يراها ويخبره بما رأى وشـــــهد.

جولو : لا تحدث ضجيجا .. سأرفعك الآن حتى النافذة ،وهي أعلى من أحمل إليها مع أني فارع القامة..لا تحدث أقل ضجيج وإلا خافت الأم خوفا مرعبا.. ألا تراها ؟ أهي في الحجرة ؟

! أينيولد : نعم .. عجبا ما أشد الضوء

جولو : هي وحدها ؟

أينيولد : نعم، لا، لا عمي بلياس هنا أيضا . (32)

وفي هذا الحوار أيضا :

جولو :لا شيء، لا شيء يا بني رأيت ذئبا يمر في الغابة، وإذن هما على وفاق تام ؟ أنا سعيد إذ أعلم أنهما على وفاق، : يتبادلان القبلات أحيانا، أليس كذلك ؟

اينيولد : يتبادلان القبلات ؟ ياأبتاه؟ لا، لا، آه ..بلى أبتاه بلى، بلى، مرة، مرة، حين كانت السماء تمطر .

جولو : تبادلا القبلات لكن كيف، كيف تبادلا القبلات ؟

اينيولد : هكذا ياأبتاه، هكذا (يقبله قبلة على فمه وهو يضحك) آه . لحيتك تشكني، تشكني (33)

فهذا الفعل مقصود ومدبر ،وشخصية " جولو " تمثل العقل والخضوع للعرف والتقاليد، بينما تمثل شخصية " أركيل " حب الامتلاك والبقاء الاستمرار، ويتجلى ذلك من خلال رغبته في زواج " جولو " من أميرة من مملكة مجاورة للمحافظة على عرشه ولتجنب الحروب، أما شخصية "بلياس" و"ميليزاند" فتمثل كل منهما القلب والروح، ولهذا مات " بلياس" شهيد الحب، وماتت "ميليزاند" بسبب جرح تحت ثديها الأيسر، وهو جرح صغير لوكان بحمامة لما قتلها .وهذا الجرح من غير شك لم يكن جرحا ماديا، بل كان جرحا معنويا وعاطفيا، وهو جرح قلبها، لما فقدت "بلياس". (34) وفقد القلب عندها معناه، فقد للحياة والأمل، لأنها لاتعرف كنه الحياة ومصراتها من غير قلب .

وأما فيما يخص الأحداث، فالواضح أنه ليس في هذه المسرحية أحداث بقدر مافيها من رموز وإيحاء، وذلك لأن المؤلف لا يركز على الأحداث وما يمكن أن تثيره في النفـــس الإنسانية، ولا على التسلسل المنطقي لها، كما تبدو السمة الغيبية هي المسيطرة على أحداث هذه المسرحية في كل أجزائها، إذ نحس منذ البداية أن هناك شيئا يحدث، ولكن ذلك لا يأتي عن طريق تسلسل الأحداث تسلسلا منطقيا، بل يحدث ذلك نتيجة لتضخيم الحدس باستعمال المواقف الدالة واللغة ذات الإشعاع الرمزي. (35)

فضياع خاتم الزواج من "ميليزاند" في الوقت نفسه الذي يسقط فيه "جولو" من أعلى جواده له دلالتة، فهوبمثابة الرؤيا التنبئية بضياع هذا الزواج الذي لم يبن على أساس القلب. كما أن مياه الكهف العميقة التي إبتلعت الخاتم هي رمز لعاطفة "بلياس" الجامحة التي تفتحت لحب " ميليزاند" فالماء له بعد رمزي وكذلك الشمس . (36) ويمكن أيضا، أن يكون الكهف في حد ذاته رمز للنفس الإنسانية التي لا يمكنها إلا أن تحيا في الظلام، إذ النور "العقل " يحد من جموحها، وبالتالي يفقدها روعة العيش ورونق الحياة، بثنائياته المقيدة : الخير والشر، الجمال والقبح ..

بلياس : نعم هنا، قد وصلنا .. الظلام حالك حتى إن العين لا تفرق مدخل الكهف عن بهمة الليل، وليس في هذه الناحية نجوم، لننتظر حتى يمزق القمر هذه السحابة الكبيرة، فسينير كل الكهف .. وحينذاك يمكننا أن ندخله، بدون خطر .. فهناك أماكن

خطرة، والممر ضيق جدا، بين بحيرتين، لم يسبر أحد – بعد– عمقهما، لم أفكر في حمل مشعل أو قنديل ..ولكن لننتظر حتى تسعفنا السماء بضوئها، ألم تدخلي أبدا هذا الكهف ؟

ميليزاند : لا . (37)

وبعد هذا، أليس الكهف هو النفس الإنسانية التي تتأرجح بين بحيرتين لم يسبر – بعد– غورهما؟ أليس هو القلب والحب؟ إن سؤال "بلياس" الموحه "لميليزاند " : ألم تدخلي أبدا هذا الكهف؟ يوضح ذلك ويؤكده، وإجابتها بـــ ((لا)) تؤكد وصف أركيل لها وهي جثة هامدة،: كانت مخلوقا صغيرا غامضا مثل كل الناس (38)، لم تجرب الحياة ولم تعرف أسرار القلب، ولهذا يغريها " بلياس " بدخول الكهف، عالم القلب، عالم الأسرار والجمال حتى تتمكن من معرفته ووصفه :

بلياس: لندخل .. يجب أن يكون في مقدورك، أن تصفي المكان الذي فقدت فيه الخاتم، إذا سألك ... فهو فسيح جدا، جميا جدا وفي سقفه أعمدة مياه متحجرة لها شكل نبات أو إنسان، وهو مليء بظلمات زرق، ولم يجبه– بعد– أحد أقصاه، ويبدو أن به كنوزا مخبؤة. وبه ترين بقايا سفن غرقى قديمة. ولكن لاينبغي أن يدخله المرء بدون دليل، وبعض من دخلوه لم يعودوا قط. ولا أجرؤ أنا نفسي عاى الزج بنفسي في قاعه أكثر مما ينبغي. وسنتوقف في اللحظة التي نعود نبصر فيها نور البحر أو نور السماء، وحين يشعل المرء مصباحا صغيرا يخيل إليه أن قبته ملأى بالنجوم مثل قبة الفلك. وهي فيما يقولون: فتات من بلور أو من ملح تضيء هكذا في الصخر (39).

أجل سيتوقف المرء عندما يرى النور، أي العقل، حيث تتوقف الأحلام وتضمحل الآمال ولا يبقى سوى جفاف الأيام ،

وأما بالنسبة لسراديب القصر المعتمة ذات الرائحة الكريهة التي نزل إليها " جولو " مصطحبا أخاه " بلباس " عندما تأزم الموقف واقتربت المأساة من حافة الهاوية . فهي رمز السراديب النفس الإنسانية وما فيها من سموم، وأعتقد أن"جولو " ما قام بإصطحاب أخيه " بلياس " إلى هذه السراديب إلا ليشعره بالموت التي تقترب منه رويدا رويدا، وقد ألمح بذلك "جولو " عن طريق الإيحاء :

جولو : أتشم رائحة الموت التي تصعد

بلياس : نعم ،في المكان رائحة الموت تصعد حولنا .

جولو : مل بجسدك قليلا، ولا تخف ...سأمسك بك.. أعطني ..لا، لا، ليس يدك.. ربما تنزلق من يدي بل ذراعك.. ألا ترى الهاوية ؟.

بلياس : نعم ،أعتقد أنني أرى قاع الهاوية. (40)

وأنظر إلى " بلياس" ماذا يقول بعد خروجه مع أخيه من تلك السراديب ،حين يعلوان شرفه، في مخرجها: (آه. أخيرا أتنفس في لحظة ما إعتقدت أن سيغمى علي في متاهات هذه الكهوف، وكنت عاى وشك أن أقع ..والآن كل الهواء في البحر جميعا ..فيه ريح منعشة، أنظر منعش كورقة شجر تفتحت لساعتها) (41).

وكذلك فيما يخص رحلة " جولو " بعد عثوره على" ميليزاند"، والتي لا يعرف سببها ولا هدفها، وهي في أغلب الضن رحلة عاطفية سواء كانت تلك العاطفة المرتبطة بحبه لـــ" ميليزاند"، أوكانت نتيجة قلقة وخوفه من جده الملك " أركيل " الذي كان يفكر بتزويجه إحدى الأميرات، لحل النزاع القائم بينه وبين أسرتها، وذلك لتدعيم ملكه (42).

ورغم الموافقة على هذا الرأى الذي أورده ((محمد مندور)) في مقدمة ترجمة " بلياس وميليزاند"إلا أنني أنظر إلى دلك نظرة أخرى، إذ أعتقد أنها تمثل رحلة الإنسان في هذه الحياة، أي رحلة العمر– إن صح التعبير–، وما يؤكد ذلك أننا لا نعرف سببها ولا هدفها، شأن الحياة يدخلها الإنسان ويغادرها وهو لا يعرف السبب ولا الهدف، أي جوهر ذلك وحقيقته التي تغلق أبواب الحيرة ،وتغني عن السؤال.

أما تسليط الضوء من قبل "اينيولد " على عيني "بلياس وميليزاند " فإنه يدل دلالة واضحة على رغبة الكشف عن أعماق نفسيهما(43). وبالفعل النظر إلى ملامح الوجه يساعد على سبر أغوار النفس الإنسانية، غير أن، الضوء هنا، كما يبدو، قد يرمز إلى إشعاع الحقيقة وتسليطه على هذين العاشقين، قد يكون القصد منه إظهار حقيقة استحالة هذا الحب لأن الضوء. يمثل العقل، والعقل الجماعي لا يقبل هذه العلاقة المشبوهة .

وكذلك يرمز الحجر الثقيل الذي لا يستطيع "اينيولد "زحزحته للقدر الذي لا يجابه أو لتلك العاطفة الجارفة التي سيطرت على "بلياس وميليزاند" فانتزعت من أبيه من كان يعتبرها أمه (44) وبالإضافة إلى ذلك، يستخدم الكاتب الأماكن المرتفعة والأماكن

المنخفضة استخداما متقاربا، بحيث يصعب تحديد دلالة الرموز في غير أماكنها، ومع ذلك، فالبحر قد يدل على الطريق الوحيد للنجاة، وهو دائما يقترن بالنور، والغابة التي تحيط بالقلعة من كل الجوانب تقترن بالظلام (45) والغموض والإبهام .

أما فيما يخص المشاهد، فكثير منها لا يتصل اتصالا مباشرا بالقصة الرئيسية، ومثال ذلك افتتاح المسرحية بمنظر النساء وهن يحاولن غسل سلالم القلعة، لا يؤدى إلى المشهد الذي يليه، ومع ذلك يوحي بجو من الغموض والبؤس، وكذلك المشهد الذي يصور كيف تقاد الخراف إلى المذبحة لا علاقة له بالقصة . ويمكن أن نعتبره دخيلا لو كانت هذه المسرحية واقعية، ومع ذلك فهو يوحي بأن أبطال المسرحية منقادون لا يملكون من أمرهم شيئا. وكذلك فيما يخص الفصول، فرغم تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول، إلا أن هذا لا يعني شيئا لأنه تقسيم معنوي فقط، حيث لا يختص كل فصل بنقطة هامة في تطور الحدث، أي أنه ليس وحدة بالمعنى الذي نفهم به الوحدة في البناء المسرحي العادي (46).

وخلاصة القول، أن هذه المسرحية توحي بان حياة الإنسان، يكتنفها الغموض والإبهام، من كل الجوانب فلا سبيل إلى كشف المجهول وإزالة الستار، فالإنسان لا يعرف من أين أتى؟ ولا يعرف إلى أين يذهب ؟ ومتى يذهب ؟ ولا إرادة له في كل ذلك، فهو كالماء الجاري في السواقي، لا يدرك منبعه ولا الحقول التي يسقيها، ولا وقت جفافه وتوقفه عن السيلان .

وهو يشعر دائما، بالمجهول يلاحقه، ينغص حياته، فماضيه ذكرى باهتة في حاضره وحاضره سيل يمضي بسرعة لينضم إلى الذكريات الباهتة. ومستقبله في عالم الغيب، جبار يهدده. ولهذا تنحصر متاهة الإنسان في قدره وفي عقله الذي يدرك به مصيره، ويجعله فريسة لقوى مجهولة تأخذ شكل الموت، فيزداد القلق وتشتعل الحيرة، وسعادته في قلبه، منبع الحب والأمل والحلم، فكأن" موريس ماترلينك" في هذه المسرحية ينتصر للقلب

فيقول: لا منبع سوى القلب ولا حياة إلا بالقلب أداة المحبة وعمود الاستقرار والاستمرار، ولهذا ألقى ب"ميليزاند " في الهاوية، إذ جعلها تموت في نهاية المأساة بعد موت"بلياس" وفقدان قلبها لأسباب النبض والحياة .

الهوامش:

1 -انظر غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ط5، ص : 274-275.

2 -نفسه ص : 274.

3 -نفسه ص : 400.

4 -موريس ماترلينك- بلياس وميليزاند، ت/ محمد غنيمي هلال، سلسلة روائع المسرح العالمي 43- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة 1963، ص: 3.

5 -نفسه ص : 6.

6 -انظر محمود السمرة، مقالات في النقد الأدبي، دار الثقافة بيروت ص: 56-58. وأنظر رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة بيروت 1975 ط2، ص: 127.

7 -محمود السمرة(م، س) ص :58.

8 -حسام الخطيب، محاظرات في تطور الأدب الأوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية مطبعة طربين(دمشق) 1975 ص 245.

9 -انظر ميشال لوبور، ت: أحمد بهجت فنصة- فن الدراما، منشورات عويدات- بيروت 1965 ص: 108، 109.

وأنظر غنيمي هلال، الأدب المقارن ص : 401، 402.

10 -تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم دار الحداثة للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان ط1، 1986، ص: 52، 53.

11 -ميشال لوبير(م،س)، ص: 129، 130.

12 -تسعديت آيت حمودي(م، س) ص: 54، 55.

13 -ميشال لوبور(م، س) ص : 218، 219.

14 -نفسه ص: 219.

15 -انظر سامي منير حسين، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي(1945- 1970) الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية 1978، الجزء 2 ص: 3، 4 وانظر تسعديت(م، س) ص: 61.

16 -موريس ماترلينك، (م، س) ص : 115.

17 -علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربه الشخصية، دار المعرفة القاهرة ط2، 1964، ص 93.

18 -جورج طرابيشي، لعبة الحلم الواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم دار الطبيعة للطباعة والنشر بيروت ط2، 1979- ص :63.

19 -انظر سامي منير حسين، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، ص : 8، 9.

20 -نفسه ص: 3، 4.

21 –نفسه ص: 4.
22 –موريس ماترلينك" بلياس وميليزاند ص : 22، 23.
23 –موريس ماترلينك(م، س) ص: 23.
24 –نفسه ص: 27، 28.
25 –نفسه ص : 39.
26 –نفسه ص :114، 115.
27 –سامي منير حسين(م، س) ص: 4.
28 –موريس ماترلينك(م، س) ص :119.
29 –سامي منير حسين(م، س) ص: 5.
30 –رشاد رشدي(م،س) ص 129، 130.
31 –تسعديت آيت حمودي(م، س) ص: 63.
32 –موريس ماترلينك(م، س) ص: 76.
33 –نفسه ص 76، 77.
34 –سامي منير حسين(م، س) ص: 5.
35 –تسعديت آيت حمودي(م، س) ص: 62، 63.
36 –نفسه ص: 64.
37 –موريس ماترلينك(م، س) ص :48.
38 –نفسه ص: 119.
39 –نفسه ص: 48، 49.
40 –نفسه ص: 68.
41 –نفسه ص: 69.
42 –نفسه ص : 12.
43 –نفسه ص: 12، 13.
44 –نفسه ص: 13.
45 –رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن ص : 130، 131.
46 –نفسه ص :132.