وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عمار ثليجي– الأغواط

كلية الأدب واللغات

قسم اللغة والأب العربي

مذكـــرة ماستـــر

تقديم الطالبة: سعيدة بن جاب الله

ميدان: لغة والأدب العربي.

شعبة: دراسات أدبية .

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر.

الدراما الاغريقية في مسرح توفيق الحكيم

مسرحية "بجماليون أنموذجا"

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
د. سليـم حفاصـــي	أستاذ محاضر " أ	رئيســـــا
د. محمـــــد بيتـــر	أستاذ محاضر " أ "	مشرفا ومقررا
د.أبوبكـــر مـــرزوق	أستاذ محاضر " أ "	مناقشـــــا

السنة الجامعية: 1438هـ-1439هـ/2017م-2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى من حملتني جنينا ، وطني الأول نبع الحنان ومرفأ الأمان "أمي الغالية "إلى من أحمل جيناته ومن زرع في قلبي الحب والعلم والعمل إلى من منحني الثقة وكان نعم السند :أبي الغالي "مدني "إلى أمي التي لم تلدني نور حياتي "جدتي" ، وإلى من رباني وتسلح في الحياة بالعزيمة والرضى "جدي علي" حفظه الله إلى من شاركوني الحياة وتمنوا لي الخير و النجاح إخوتي :أحمد المهدي ،نجاة ،خضرة وزوجها الحسن ، عقيلة ،زهرة روفيدة إلى عصافير البيت :أسيل، عمر الفاروق ،ميار نرجس، زهرة هديل ،يحي عبد الرحيم إلى الأعمام والعمات ،والأخوال والخالات وكل عائلة بن جاب الله و عطية إلى من جمعني بهم الله عز وجل في عضون الكلمة الطيبة و السعي الحسن و النية الطاهرة :(خديجة دمانة ، حليمة ،عيدة فاطمة بضة ، أسماء هبة الله ساهد) وإلى رفيقات الحياة الجامعية :(جميلة أوبة، فريحات أمل خدومة ، عائشة زعزاع ، زهرة بن سعيدان ، فاطنة بن سعيدان ،بن رميلي سعيدة .

إلى كل من أحبهم قلبي ونسيهم قلمي.

سعيدة

شكر وعـــرفان

الحمد لله رب العالمين والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي أعانني على إنجاز هذه المذكرة واللهم صل على محمد وعلى آل محمد وبعد :فبعد أن أتممت مذكرتي إستذكرت الجهود التي تسببت في وصولها إلى شاطئ الأمان ، وأجد نفسي في كلمة لابد أن أذكرها ، وهي أن العمل قد تم على ما هو عليه بفضل الله تعالى أولا ،وبفضل الذين كانت لهم الآيادي البيض عليه ، وهذه الكلمة أتوجه فيها إلى الله بالدعاء والشكر إلى من أفادني من العلم حرفا وإلى كل من قصدته فأعانني وإستنصحته فنصحني ،دعاء من القلب بأن يجزيه الله عني خير جزاء . فما كان لمذكرتي أن تخرج إلى النور لولا التوجيه السديد والرعاية الفائقة التي شملتني بها الأستاذ الفاضل "محمد بيتر" وكان لملاحظاته القيمة الأثر الكبير في إظهار هذه المذكرة ،فله مني جزيل الشكر والامتنان إعترافا بالجهود العظيمة .واتوجه بخالص الشكر وعميق الامتنان إلى الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة الموقرة الذين شرفوني بحضورهم وبقبولهم مناقشة هذه الرسالة .والشكر موصول لكل من أعانني ولو بكلمة طيبة.

مقدمة

الحمد لله الذي أضاء نوره الأفاق، ورزق المؤمنين حسن الأخلاق، حمدا مباركا ونستعينه على الصعاب والمشاق، والصلاة والسلام على آله وأصحابه وأتباعه أجمعين.

أما بعد:

ليس شئ أقدر على جمع شتات هذا العالم ولم شمله والتوحيد بين أجناسه وشعوبه من إنتشار الثقافات والحضارات، فهي الشئ الوحيد الذي يهب نفسه للتاريخ، فالأدب والفكر والفن وكذا العلم أجنحة طائرة تتجاوز حدود الزمان والمكان وتحط فوق ماتشاء من بلاد، وذلك مع تطور وسائل الإنتاج والتوزيع وتقدم الفكر والعقل والتكنولوجيا، فلم نعد نرى في زماننا هذا شعبا أو أمة تغلق نوافذها على العالم فكل نتاج سواء أكان أدبيا أو علميا وفكريا أو فنيا، ينتقل من الحدود الجغرافية عبر الترجمة والشروح والتعليقات والإبداع الفني والتذوق الأدبي، داعيا بذلك كل أمة غلى الإغتراف من متابعه، فتستصيغه وتهضمه ثم تخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيركل أمة ومطبوعا بطابع عقائدها.

فقد كان لهذا الإفتتاح على أبواب ثقافات العالم وحضاراته الأثر اللامع في المجالات العديدة من الفكر والفن والأدب وظهرت أثار وفنون أدبية وتصورت بشكل لم يكن تتوقعه وخاصة في مجالات القصة والمسرح والفنون التشكيلية، وبعض تجارب الشعر العربي الحديث، حيث إنكب الدارسون والباحثون على آداب اليونان وتلراثهم ينهلون منه ويجمعون العديد من ألوان الفكر الفلسفي والأدب المسرحي، فالمسرح يعد من بين أوجه النشاطات الذهنية والفنية التي تعكس الواقع المعيش لحياة أي شعب ومجتمع، فهو من أشكال الفن التي ترجمت الثقافات والحضارات، ليسهم بذلك في تنمية الوعي وتربية أذواقنا وتطوير ملكاتنا، وقد حاول الكتاب العرب الرجوع إلى الأدب الغربي والإغتراف من ينابيعه الفلسفية والفكرية والأدبية والفنية، فمن الذين إتبعوا أمثلة الآداب الغربية في نسج خيوط شق من أعماله نجد توفيق الحكيم التي كانت جهوده مثمرة في الرجوع إلى الآداب اليونانية ومحاولة محاكاتها والسير على منوالها، بالإغتراف من التراث الإغريقي في العديد من أعماله المسرحية التي تدل بأسماءها على التأثر والإستلهام منها: "أوديب ملكا" أو براكسا مشكلة الحكم"، "بجماليون"...إلخ.

ولقد إستقر عنوان البحث على التالي: الدراما الإغريقية في مسرح توفيق الحكيم: مسرحية "بجماليون" أنموذجا الذي ينطوي على دراسة الدراما الإغريقية، وكذا الكشف عن أبعادها ودلالتها في المسرحية.

ولم يكن اختياري لهذا الموضوع من قبيل الصدفة، إذ تتجلى مبررات هذا الإختيار في أسباب ذاتية وهي محاولة تناول موضوع جديد على مطالعتي، وأسباب موضوعية تتمثل في إبراز إسهامات توفيق الحكيم في مجال الأدب المسرحي، وتسليط الضوء على مسرحية بجماليون وما تحمله من تجليات تأثره بالمسرح الإغريقي.

ولمعالجة موضوع بحثي هذا إرتأيت طرح الإشكالية التي تنطلق من ماهية الدراما الإغريقية، و كيف تم توظيف المسرح الاغريقي؟ وفيما تمثلت تجليات التراث الإغريقي في مسرح توفيق الحكيم؟

وهل كان للمسرح الإغريقي أثر وإمتداد في مسرح توفيق الحكيم؟

وللإجابة على هذه الإشكالية إنطلقت من فرضيتين أساسيتين تجسدا في:

ـ أم مسرحية بجماليون إغريقية المنبت

ـ إن المسرحية في بناءها الفني تقوم على قسم من أقسام الدراما الإغريقية.

ـ أما عن منهج الدراسة فقد إعتمدت في بحثي هذا على آليتي الوصف والتحليل في تبين مضمون المدونة وإستجلاء أفكار الكاتب وكذا تحديد بناءها الفني.

ولغرض التنظيم المنهجي، فقد إعتمدنا خطة قسمنا فيها بحثنا إلى مدخل:

تناولت فيه الدراما الماهية والنشأة وفيه قمت بالتعريف بالدراما الإغريقية بما أنها الموضوع الذي أردت طرحه ونشأتها وأقسامها.

أما الفصل الأول فكان بعنوان: المسرح الإغريقي وتوفيق الحكيم وقد إحتوى مبحثين وهما كالآتي:

ـ المبحث الأول: نشأة: المسرح الإغريقي وتوفيق الحكيم وكيفية استلهامه للتراث الأغريقي

ـ والبحث الثاني: الدراما وعلاقاتها بالعناصر المكونة للنص المسرحي تناولت فيه مفاهيم للعناصر المكونة للعمل الدرامي.

أما بالنسبة للفصل الثاني: فجاء بعنوان دراسة تحليلية لمسرحية "بجماليون" ويضم تمهيد وفكرة المسرحية والحوار وتجلياته في المسرحية وكذا الشخصيات وأبعادها في المسرحية والصراع الذي هو جوهر المسرحية، والزمان والمكان وكذا تناولنا لغة المسرحية واي لغة إستعملها الكاتب الفصحى أم العامية وإبراز قدرته في معالجة قضية فكرية.

إن البحث في هذا الموضوع هو بحث شيق ومفتوح الأفاق إلا أنه لا يخلو أي عمل آكاديمي من صعوبات وهي نقص المصادر والمراجع والبحوث الآكاديمية السابقة المتعلقة بموضوع بحثي بالمكتبة الجامعية فإعتمدت على الكتب الإلكترونية وكذا صعوبة تحليل المادة العلمية وطريقة ضبطها.

ومن بين المراجع التي إعتمدت عليها:

- نظرية الدراما الإغريقية لمحمد حمدي إبراهيم.

- تاريخ المسرح عبر العصور مجيد صالح بك.

- مدخل إلى فن كتابة الدراما عادل النادي.

- الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا أحمد عثمان.

- ومسرح توفيق الحكيم محمد منذور.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أشكر الأستاذ المشرف الدكتور محمد بيتر للحرص على إتمام هذا العمل ووقوفه معي طوال مدة البحث وبتزويدي المادة العلمية وعلى صبره الجميل ونصائحه القيمة.

مدخل
نظرة على الدراما الاغريقية

تمهيد:

يعد المسرح شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، فهو آداة للترفيه بقدر ماهو وسيلة للتعبير، كما أنه قديم قدم الإنسان.

وقد كان المسرح في اليونان القديمة مرتبط أشد الإرتباط بالطقوس الدينية متداخلا أشد التداخل مع المشاعر والعبادات الدينية المختلفة، وكانت المسرحية تمثل جزءا هاما من هذه الإحتفالات الدينية، وكذا الدراما التي هي فن إرتبط بالجماهير بمعالجة مشاكلهم والتحدث عن سلوكهم في مجتمعهم فهي الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي على المسرح الذي يمثل هذا الأخير إطارها البالغ القدم والكمال ولقد غدت بعد إكتشاف الأجهزة الحديثة، السينما التلفزيون أو الإذاعة أكثر الفنون إنتشارا وأعظمها تأثيرا، لذا كانت الحاجة إلى تقديم مفهوم الدراما الإغريقية وكيفية نشأتها.

1- مفهوم الدراما الإغريقية:

الدراماdrama كلمة إغريقية قديمة يرجع إشتقاقها اللغوي إلى الفعل dram الذي كان يعني عند الإغريق "الفعل" أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص، ولقد كانت اللغة الإغريقية التي إشتهرت ولا تزال بغنى مترادفاتها ودقة معانيها وإتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري تتضمن كلمات أخرى عديدة ذات معان قريبة من المعنى الفعل الآنف الذكر مثل: الحدث:tynehonen، الصنع: poien .[1]

فالدراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم(دارؤ) بمعنى إعمل فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح وكل المؤلفات الدرامية التي ظهرت في تاريخ الدراما منذ أقدم العصور حتى الأن تنبض برؤية الإنسان وهو يتحرك ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت لهذه الكلمة عدة معان تتعاون قربا وبعدا، كما تستبدل أحيانا بكلمة مسرحية[2]

والدراما إصطلاحا: تنطلق على هذا الأدب الذي يلجأ فيه الأديب إبى تصوير الشخصيات وهي تنشط وتعمل سواء كانت مأساة أو ملهاة فهي تصوير الشخصيات خلال ممارستها لفعل معين.[3]

فالدراما إذا كانت في حقيقتها هي التعبير الفني عن فعل أو موقف إنساني وبدون هذا الفعل لاتكون هناك دراما، والدراما هي التعبيرالمسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنه لا يمكن أن يكون ثمة دراما لتقرأ دون التمثيل.

لكن الدراما هي دائما التمثيل، وينبغي ان يكون هذا الشرط موجود بإستمرار في ذهن مؤلفها.

الدراما تعبير واقعي يحاكي سلوك إنسان يحيا معه المؤلف، ويتغلغل في أعماقه بالقدر الذي يمكنه من معرفته معرفة واقعية، الدراما تعبير فني جماعي لأنه يستوعب المؤلف والممثل والموسيقى والرقص، والمنشد والفنان التشكيلي من أجل إخراجه إلى حيز الوجود.

الدراما أكثر الفنون إلتصاقا بحياة الإنسان والمجتمع والجماهير ككل لأنها تبحث في فلسفة السلوك الإنساني، الدراما تجديد وإبتكار وإكتشاف لا يتوقف ولا ينقطع بواسطة الإنسان من أجل الإنسان.[4]

---

[1] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، دار نوبار للطباعة، القاهرة 1994، ص9.

[2] عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدرامية، مؤسسات عبدالكريم عبدالله ـ تونس، ط1،1987،1.17.

[3] جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة،بغداد،1986،ص67.

[4] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة المسرحية، ص18.

يقول رضا حسين رامز: عرفت الدراما بأنها إصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلا له عن طريق إفتراض وجود شخصين على الأقل، أو بأنها مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو المضمون وهي شكل من أشكال الفن القائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات ويمكن عمليا تقديم قصة بهذا الشكل في علرض صامت خال من الحوار.

والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الشخصيات الذين تخيلهم الكاتب بإستعمال الكلمات وحدها ويخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف، ويلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان والحديث الدرامي لا يقتصر على التعبير عما يجري بين الأشخاص بل يتولى توضيح الأفعال التي يقوم بها الأشخاص في حدود العالم الدرامي الذي يتخيله الكاتب.

كما أن العلاقة الدرامية صراع لايقتصر على علاقة الأشخاص بعضهم بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختفة المحيطة بهم.[1]

وبما أن الدراما شكل من أشكال الفن المرتبطة بأفعال وسلوك الإنسان وكما أنها وسيلة وأداة تعبير عن المواجهة بين الإنسان والقوى الطبيعية بإفتراض وجود شخصيات تتورط في أحداث عن طريق الحوار بخلق عقدة مؤدية إلى عنصر الصراع وهو حلقة الإتصال أو الخيط الذي يربط الحكاية المسرحية التي لها إطارها الزماني والمكاني.

2- نشأة الدراما الإغريقية:

لم تولد الدراما بمولد المسرح الإغريقي القديم في القرن الخامس قبل الميلاد بل بدت بواكيرها كبذور في أشعار هوميروس homeros، أول نتاج للفكر الإغريقي وصل إلينا، فرغم أن هذه الأشعار تعرف فنيا بإسم الملاحم، والملحمة طراز أدبي قوامه السرد والرواية حيث المضمون يتفق مع ذلك إلا أننا نجد أن مشاهد الحوار تحتل الجانب الأكبر من هذه الملاحم بحيث تقف جنبا إلى جنب مع السرد القصصي، ولما كان الحوار هو الوسيلة الدراما وعن طريقة تتضح معالمها وتتطور أحداثها.

فإنه يمكننا القول بأن العقلية الإغريقية منذ أطوارها الأولى كانت تميل بطبيعتها إلى التعبير الدرامي[2].

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثاقفة للنشر، القاهرة/ مصر، طذ1، 2002، ص12.11.

[2] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص6.

يعتبر الإنسان وليد البيئة يتأثر بها ويؤثر بدوره فيها، فالبيئة هي التي تدفع الإنسان إلى العمل والنشاط وهي التي تحفزه على إستغلال الموارد المتاحة، ولذا فإن المثل الشهير (الحاجة أم الإختراع) يصدق في صراع الإنسان مع البيئة، ولقد كانت البيئة الإغريقية ومازالت ضنينة لا تجود على الإغريقي إلا بمقدار محدود شحيحة أو فقيرة نسبيا في الموارد الزراعية لكنها رغم ذلك سخت على أهلها بالبحر الذي فتح أمامهم أفاقا رحبة في الترحال والتجارة.

فالبحر يتغلغل في كل مكان بشبه الجزيرة الإغريقية ويفننها ويقسمها[1] ، حيث إن الطبيعة لعبت دورا بالغ الأهمية في حياة الإغريقي لأنها بتنوعها خلفت في نفسه الإحساس المرهف، ونمت فيه الخيال وعودته حب التأمل فقد مهدت بالفعل كي يكتسب الإغريق تنوع وإختلاف التفكير في نظرته للأمور وأوجدت لديهم الإستعداد لخلق الدراما كفن أدبي متفرد الصفات.

فالدراما ثنائية وليست أحادية، الدراما تقابل بين موقفين يتولد عنه موقف جديد، الدراما رؤية متجددة ومتنوعة لسلوك الإنسان ومواقفه، الدراما هي الحركة ولا تتفق مع السكون وهي التنوع لا الرتابة[2] وكذا فإن الأساطير الإغريقية التي كانت تعبيرا تلقائيا عن لقاء الإنسان مع الطبيعة وجها لوجه تحمل في طياتها بذور الفكر الدرامي تتضمن مغزى فلسفيا عميقا وتخفي بين ثناياها فكر متبلورا ناضجا ولقد كانت هذه الأساطير معينا لا ينصب، نهل منذ كتاب الإغريق بلا إستثناء ومادة خاصا صاغوا منها أدبهم الخالد وفلسفتهم التي بهرتنا، ولا تزال بما تحوي من فكر سام وحكمة بالغة، فغذا كان المسرح الإغريقي القديم قد وصل بالفكر الدرامي إلى قمة شامخة، فلا ينبغي علينا أن تنسى أن قدرا كبيرا من هذا الفكر الدرامي كان كامنا في تلك الأساطير حتى نسج منها كتاب المسرح أعمالهم المسرحية الخالدة[3].

ولا بد أن تقر بوضوح الحقيقة القائلة أن الإغريق وحدهم من بين الشعوب القديمة، هم الذين عرفوا الدراما في أكمل صورها[4] ،فالشواهد المستمدة من دراسة أساطير هذا الشعب العريق، ومن آثاره الحضارية القديمة، تشير إلى بدء تخلق الدراما في آصولها الأولى من الشعائر والطقوس الدينية البدائية التي كانت تمارسها العشائر اليونانية في مجتمعها القبلي الأول.

وإذا كانت فلاسفة اليونان في عصرهم الذهبي قد أرجعوا التراجيديا إلى الأناشيد والرقصات التي تندرج تحت عبادة "ديونيزيوس" إله الخمر والإخصاب، وعادوا بأصول الكوميديا إلى مواكب الإحتفالات المعربدة الصاخبة التي

[1] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 01.

[2] المرجع نفسه، ص2-4.

[3] المرجع نفسه، ص07

[4] أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، دار المعارف، ط2، 1987، ص175.

كانت تصحب أداء الطقوس الإحتفال به، فإن الدراسات الحديثة في علم أصول الإنسان والديانة المقارنة تشير إلى فصول للدراما اليونانية أبعد من طقوس الإحتفالات بديونيزيوس وتقديم الصلة بين الدراما في صورتها الفنية التي إنتهت إلينا عند إيسخليوس وسوفكليس ويوربيديس وأويستوفانيس وبين الدراما البدائية التي تجري مجرى الشعائرالكهنونية من ناحية أو مجرى الطقوس الدينية التي يؤديها أفراد العشيرة وأحبارها معا، وهي طقوس اللقانة والبلوغ والزواج والميلاد والموت في صورة أخرى لها، وطقوس إخصاب الأرض والإحتفال بتنصب الملك الفتى الشاب محل الملك الشيخ.[1]

إن العقلية الإغريقية منذ أن بدأت تتجلى عبر أطوارها حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى، وهذا مايعني أن بذور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم وأسلوب حياتهم ورؤيتهم للأشياء، وهذا مايظهر واضحا في أساطيرهم وملاحمهم وأشعارهم التعليمية والغنائية[2]، وقد ارتبطت نشأة الدراما الإغريقية من عبادة ديونيسوس إله الخملر من خلال المهرجانات الدينية العديدة التي أقامها الإغريق تكريما لديونسوس في إقليم أتيكا. حيث تميزت المهرجانات الأتيكية بالبساطة الريفية هي من نوعين فكانت مهرجانات النوع الأول تقام أيام الربيع وعندما يكون نبيذ الموسم الماضي جاهزا للشرب، عندما تستيقظ الأرض من رقادها الشتوي لتستقبل حياة النشاط والحركة إذ تكسوها النباتات والأشجار حلة خضراء من فصل إله الخضرة ديونيسوس، وكانت مهرجانات النوع الثاني تقام شتاء بعد إنتهاء أعمال الزراعة السنوية ويحل موسم الكروم وحتى الفواكه، وكان الإحتفال في أثناء هذين النوعين من المهرجانات بسيطا فلا يعدو مجرد تجمهر ؤيفي من أجل تكريم ديونسيوس الذي يتضرعون إليه أن يطرح البركة في جهودهم الزراعية.[3]

3– أقسام الدراما الإغريقية:

تنقسم الدراما لدى الإغريق إلى أقسام ثلاثة:

أـ التراجيديا: (**المأساة**) tragodia: والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو "أغنية العنزى" ووفقا لأرجح التفسيرات فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى أن أفراد الجوقة القديمة في الأناشيد الديثيرامية dithgrami التي

[1] إدوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع ـ القاهرة،مصر، 2003، ص129.
[2] أحمد عثمان، الأدب الإغريقي، ص183.
[3] المرجع نفسه، ص189.

نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروي satyroiأتباع الإله ديونيسوس dionysos[1].

أو بعبارة أخرى التراجيديا لفظ يطلق على الدراما التي تصور الإنسان السامي وكأنه ألعوبة في يد القدر، ومع أرسطو عرفت التراجيديا بأنها محاكاة فعل تام نبيل لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لإختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من التراجيديا، ولوظيفتها الأساسية، ولغتها المنمقة الشعرية، لكنها تغفل أهم عناصر التراجيديا اليونانية، أو الصراع بين القوى المتعارضة التي تظهر فيها عن طريق التشاحن، وهذه القوى المتمثلة في القضاء والقدر، تتولى تحديد مصير الشخصيات التراجيدية والإنسان بشكل عام، دون أن يكون له دخل كبير في فجيعته، فالتراجيديا تصور قصة بطل تنتهي حياته بفاجعة تثير في نفوس المشاهدين الشفقة عليه والخوف من مثل مصيره، وذلك يؤدي إلى التطهير.[2]

ولدت التراجيديا في مهرجانات ديونيسوس الربيعية عندما كان الريفيون يلتقون في حشد كبير لإفتتاح براميل الخمر الجديدة، ويرحبون بخصوبة الطبيعة المتجددة في هذه الآونة التي تزدان فيها الأرض بالأزهار والثمار، فلقد ظهرت التراجيديا في اليونان في نهاية القرن السادس حيث أتت بعد الملحمة والشعر الغنائي، وقد بدءت من حيث هي نوع أدبي تعبيرا عن شكل خاص للتجربة الإنسانية يرتبط بشروط إجتماعية سيكولوجية محددة.[3]

وكانت التراجيديا عبارة عن مسرحية ذات موضوع جاد ذي طابع حزين، يتعرض لأفعال الشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم وتتحكم في مسار سلوكهم، سواءا كانت قوى خارجية مثل البشر أو الآلهة أم قوى داخلية مثل النوازع والأهواء، وكان كتاب التراجيديا يهتمون قديما بأن يكون البطل فيها ساميا متميزا عن الآخرين منفردا في سلوكه عنهم، فالفرد هو الأساس في التراجيديا لا الجماعة، فمن أهم كتاب التراجيديا الإغريق إيسخيلوس حوالي (525ـ 456ق.م) الذي كتب مايقرب من 90 مسرحية ومن بعده نجد سوفوكليس حوالي(496 ـ 406 ق.م) الذي ألف مايقرب من 120 مسرحية وآخرهم يوريبيديس حوالي(480 ـ 406ق.م) الذي كتب ما يقرب عن 90 مسرحية.[4]

---

[1] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص11.12.

[2] ينظر: فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ـ لبنان ،ط1، 1988، ص71.

[3] جان بيير قلرنان ـ بيير فيدال ناكيه: الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسن، الأهالي للطباعة والنشر ـ سوريا،ط1،1999، ص21 ـ22.

[4] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص23.25.26.

ففي المأساة عند الإغريق يكون الصراع بين الإنسان وبعض القوى التي تفوقه قدرة صراع غير متكافئ، تعرف حتمية نهايته تلك القوى هي الآلهة أو نصف الآلهة من المخلوقات أو القوى الغيبية والخرافية التي تمتلك من القدرات مالا يملكه البشر ولا بد أن تكون الأحداث عنيفة مخزنة ومؤثرة حتى تثير كما يقول أرسطو الشفقة والخوف في المشاهدين.[1]

ومنذ القرن الثامن عشر ومابعده في العصر الحديث تخلصت المأساة من مثل هذه القوى الخفية والغيبية كعناصر للصراع ومكونة له ودافعة إلى أحداثه، وحلت محلها قوى أخرة كقوة الظروف المحيطة أو العوامل الناشئة في الحياة وقوة البحر، الطبيعة، وما إلى ذلك، وإختار الكاتب المأساة المعاصرة صراعا آخر له أهمية عند جمهور عصره، فالصراع ضد بعض القيم الفاسدة في المجتمع في عصر بعينه، هذا الصراع الذي قد يدفع بالبطل أو الشخصية إلى الإستسلام أو الضياع.[2]

ورغم أن المسرحية الحديثة التي قامت في عصرنا هذا كبديل للتراجيديا لا تتنازل نفس الموضوع، ولا تتعرض لمأساة أو فاجعة دوما، ولا تهتم بكون البطل ساميا بالمعنى القديم إلا أن المفهوم الدرامي بها يختص بالبناء و الحبكة والشخصيات ظل دون تغيير كبير عن المفهوم الإغريقي القديم، لقد تغير الشكل المسرحي وتغير مفهوم الصراع، وتغيرت أشياء عديدة سواء في الموضوع أو التكنيك أو التعبير، ولكن سر الدراما كمحاكاة لسلوك البشر وأفعالهم بقي كما هو لأنه لوتغير لإنهارت الدراما أساسا.[3]

ب ـ الكوميديا(الملهاة) komodia: والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو "أغنية القرية"

وفقا لرأي أرسطو، أو "النشيد الماجن" وفقا لغالبية الباحثين المحدثين، فأرسطو يرى أن بذور الكوميديا ريفية، عللى حين يرى الباحثون المحدثون أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع "النشيد الماجن" وهو نشيد إرتبط أيضا بعبادة الإله ديونيسوس.[4]

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص53.
[2] المرجع نفسه، ص58.
[3] المرجع نفسه، ص13.12
[4] المرجع نفسه، ص16.

هي كلمة تجمع بين كلمتين "كوموس"، بمعنى إحتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد، و "أودي" بمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد ولا سيما قطاف العنب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر، أي أنها نشأت من الإحتفالات الدينية الشعبية.[1]

والملهاة أكثر ألوان الأدب إنتشارا وأعظمها رواجا، وقد عرفها أرسطو بأنها محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصه، ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك، من غير إيلام أو أضرار فلقد نشأت الكوميديا إلى جانب التراجيديا ولو صح الكلام قبلها على أن الملهاة لم يعترف بها رسميا في أثينا ولم يمنح كتابها أية جائزة إلا بعد الإعتراف بالمأساة بأربعين سنة(458 ق,م)، ولعل الدولة التي كانت تخشاها لأنها في بدء نشأتها كانت هجاء مقذعا لرجال الحكم والمشهورين في الدولة[2] وبلغ المسرح الكوميدي ذروته في أثينا في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق.م وكان محوره هو نقد المجتمع عن طريق غلقاء أضواء ساخرة تكشف التناقضات الموجودة بداخله بصورة كاريكاتولرية فيها شئ من المبالغة تنتزع الضحكات من المشاهدين ومن ثم تسير إلى نقاط الضعف كمقدمة طبيعية لمحاولة إصلاحها[3] فالكوميديا مسرحية ذات موضوع فكاهي ساخر يرمي إلى عرض النقائص الإنسانية والعيوب الإجتماعية عن طريق تصوير البشر في مواطن نقصهم وضعفهم، وكان الهدف من عرض هذه النقائص أن يسخر الإنسان من العيوب التي قد ينحدر مع الآخرين إلى فعلها عن قصور أو جهل، وبالتالي يحاول تجنبها وعدم الوقوع فيها وإرتكابها مادامت مثيرة للسخرية الجماعية[4].

يرجع أصل الكوميديا إلى الأغاني والرقصات التي ترتبط بالمهرجانات التي تقام في أنحاء الريف اليوناني أثناء الموسم الشتوي، ولا سيما قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونيسوس فهي تصور ظروف العصر والمجتمع الذي نشأت فيه، والجدير بالذكر أنها لا تستمد موضوعاتها من الأساطير، ومن ثم تتميز على التراجيديا بإتساع المجال أمامها لمعالجة مباشرة متأنية بدلا من الإشارة المتعجلة أو العبارة الرمزية الموجزة[5] .

بلغت الكوميديا الأثينية على يد أريستوفانيس الذروة في تصوير ومزج المتناقضات لم يكن ليدركها أي فن آخر من فنون الأدب الإغريقي الذي لمع إسمه أريستوفانيس كشاعر مسرحي في هذه الفترة، وقد بلغ عدد مسرحياته مايربو على الأربعين مسرحية وصلنا منها إحدى عشر (11) مسرحية كاملة[6] ، وإلى جانب

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص58.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص59.

[3] محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط1، 1999، ص339.

[4] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص16.

[5] ينظر: أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، ص191.

[6] محمد الخطيب، المرجع السابق، ص343.

أريستوفانيس يأتي مناندورس الذي يمثل المرحلة الحديثة في تطور الملهاة الإغريقية فشخصياته لم تكن كائنات فردية مميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى الجمهور المتفرجين كما هو الحال عند أريستوفانيس بل رسم ملامح شخصياته من وحي خياله مستلهما سمات الأفراد المعاصرين له، ويرى المتصفح للفكر الدرامي أن النقاد أطلقوا على مسرح أريستوفانيس الكوميدا القديمة والوسطى ومسرح مناندروس الكوميديا الحديثة كما أطلقوا على مسرح إيسخيلوس التراجيديا القديمة وسوفكليس التراجيديا الوسطى ومسرح يوريبيدس التراجيديا الحديثة، إعتبروا كل من هؤلاء أبا للكوميديا والتراجيدي، ولعلهم أرادوا من هذا التقسيم أن يغطوا الفكر الدرامي عند الإغريق فقط، وليس في إنطلاقه عبر العصور إلى يومنا هذا[1].

وقد إختلفت الكوميديا الحديثة خصوصا عند أشهر كتابها مناندروس عن الكوميديا القديمة في الإتجاه والموضوع، وكذلك الإطار والأسلوب، ففي اللغة كانت أميل للبساطة حتى تكاد تشبه النثر أو لغة الحديث اليومي، كما قل فيها العنصر الغنائي إلى أدنى حد، وإضمحل دور الجوقة حتى كادت لا تشترك في الحوار، كذلك إختفى من أجزائها "المشهد الجدلي" و"خطاب الجوقة" تدريجيا.

وأصبحت مقسمة إلى مايشبه الفصول التي تتخذ بايتها ونهايتها بفواصل غنائية راقصة.[2]

هذا والكوميديا تهدف إلى إمتاع وتسلية الجمهور عن طريق تقديمها لمواقف وشخصيات وأفكار بروح الفكاهة في حين أن التراجيديا تحقق التطهير عن طريق الفزع والشفقة، نجد أن الكوميديا تهدف إلى نوع آخر من التطهير عن طريق الإضحاك والتسلية حتى يتحقق لها المساهمة في المحافظة على توازن وترشيد الإنسان، لكي تذكلرنا بنواحي ضعفنا الإنساني أي أننا لا نملك إلا أن نكون نحن لا كما نرغب أن نكون.[3]

ج ـ المسرحية الساتيرية:(satyros(taty rikon drama وهي عبارة عن مسرحية تشبه إلى حد بعيد التراجيديا في نمطها، ولكن موضوعها يدور بوجه عام حول الأساطير ولقد سميت بالمسرحية "الساتيرية" لأن أفراد الجوقة فيها ظلوا محافظين على إرتداء ملابس "الساتيروي" أتباع الإله ديونيسوس وهو الذي كان يرتديه أفراد الجوقة "الديثيرامية" التي نشأت منها التراجيديا، كذلك كانت الجوقة في المسرحية الساتيرية تقوم بأداء رقصة عنيفة[4] تعرف بإسم sikinnis نسبة إلى مخترعها sikinnos والمسرحية الساتورية هي لا تختلف عن التراجيديا في شيء اللهم إلا

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص61.
[2] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 98.99.
[3] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص88.
[4] محمد حمدي إبراهيم، المرجع السابق، ص19.

أن وجود الساتيرز[1] أكسبها روحا مرحة، لأن الضحك يختلط فيها بالشكوى والأنين وكانت تستمد موضوعاتها من آساطيرنفس الآلهة والأبطال الذين كانت تتعرض لهم التراجيديا مع الفارق وهو إنصافها بالبهجة والمرح، كما أن الشخصيات فيها كانت تتصف بالجرأة والخفة، وتنتهي المسرحية دائما بنهاية سعيدة، وبنجاح هذا اللون من العروض .

المسرحية صدر قانون يقضي على كل شاعر تراجيدي يشترك في المسابقات المسرحية بأن يقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية ساتورية أي أنها إحتلت المكانة الثانية بعد التراجيديا ذلك بقيت قصيرة ولم يبقى لنا من الزمن هذا اللون من المسرحيات الساتورية إلا مسرحية واحدة كاملة هي مسرحية الكيكلوبس ليودبيديس[2].

[1] الساتيرز: متوحشون يسكنون الغابات، نصف الواحد منهم بشري الشكل وانصف الآخر حيواني.

[2] محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، ص331.

الفصل الأول
المسرح الإغريقي وتوفيق الحكيم

المبحث الأول: تجليات توظيف التراث الاغريقي في مسرح توفيق الحكيم

تمهيد

1- نشأة المسرح الاغريقي
2- المسرح الاغريقي والتراث الأسطوري
3- توفيق الحكيم وتوظيف التراث الأسطوري الاغريقي

تمهيد:

إن أي أدب يمتلك شاعرا مثل هوميروس وحده أو سوفكليس أو أرستوفانيس، أو حتى كاتبا ناثرا مثل أفلاطون أرسطو أو أقل خطيبا مثل ديمومسثنيس أو مؤرخا مثل هيرودوتوس أو ثوكيديس، بأن يصبح أديا عالميا وإنسانيا خالدا فمابالنا بالأدب الإغريقي الذي يضم بين مؤلفيه جميع هؤلاء الأدباء؟ بل ماذا كان سيصبح الحال لو أن كل نتاج الأدب الإغريقي قد وصل إلينا كاملا؟ فما يبعث على الأسف حقا أن الغالبية العظمى من كتابات الإغريق الأدبية قد فقدت وما تبقى لنا منها لا يعدو أن يشكل نسبة ضئيلة للغاية، نضرب على ذلك مثلا بشعراء الثالوث التراجيدي الخالد إيسخولوس، وسوفوكليس ويوريبيديس، فلقد عزى إليهم مجتمعين ما لا يقل عن ثلاثمائة مسرحية، ولم يصل إلينا كاملا من هؤلاء الشعراء الثلاث سوى ما يزيد قليلا على الثلاثين مسرحية، وبعبارة أخرى فإن نسبة ما وصلنا إلى مجمل نتاج هؤلاء الشعراء الثلاث ليست سوى العشر تقريبا ، فما وصلنا من نتاج المسرح التراجيدي ككل لا يعدو الفتات المتبقي من مائدة زاخرة وحافلة[1].

1- نشأة المسرح الاغريقي:

أ- في الأدب الاغريقي الغربي

والمسرح الإغريقي لم يولد مكتملا ناضجا فما كان له أن يخرج إلى الوجود كما خرجت أثينا من رأس زيوس كاملة بائعة الشباب.

حيث يميل معظم الكتاب الذين درسوا تاريخ المسرح إلى البدء بالمسرح عند الإغريق، فلقد بلغت التراجيديا في بلاد اليونان القديمة قمة إزدهاها في القرن الخامس ق.م في أعمال إيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس.

كما عرفت الكوميديا في أعمال أرستوفانيس وغيره ولكن إزدهار المسرح والدراما في بلاد الإغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية فقد وجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة قبل الحضارة الإغريقية.[2]

ويمكن هنا أن نأخذ مصر القديمة كمثاليس فقط لأن الحضارة المصرية واحدة من أقدم الحضارات الإنسانية، إن لم تكن أقدمها عللى الإطلاق وإنما لأن هناك في الوثائق و المعلومات المتاحة مايشير إلى أن المصريين القدماء كانوا يعرفون المسرح في أحد أشكاله[3] ، كما أن عددا من العلماء وامؤرخين يؤكدون وجود شكل

[1] أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، دار المعارف، ص05.

[2] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص9.

[3] نفس المرجع، ص14.

من الأداء الفني في مصر، كانت تتوفر فيه معظم العناصر المكونة لفن المسرح وأن من المحتمل أن يكون ذلك اللون من الأداء المسرحي قد مهد الطريق بشكل أو آخر لظهور المسرح الإغريقي[1] فقد قام المسرح في الأصل وفي أبسط صوره كوسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الإنسانية الناجمة عن المواجهة بين الإنسان والقوى الطبيعية والإعجازية لرغباته ومصالحه، فأقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأو طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغيير، فجبال وتلال، وكهوف وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب، وسفوح مخضرة، وأنهار جارية، وبرد شديد في بعض الجهات، ودفئ جميل على الشاطئ، وريح لينة تارة وعاصفة تارة أخرى، ورعود قاصفة، وسيول جارفة، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة[2].

وكان من آلهتهم التي قدسوها "ديونيسوس" أو "باخوس" إله النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر، وقد إعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم وقد جفت وتجمدت الطبيعة[3].

وعل المسرح هو الفن اليوناني الخالص الذي لم يسبق بمثال ففي جوف البيئة غرس، وعلى سطح العقيدة نبت، وبين أحضان الشعب توفرت له أسباب النماء[4] ، ولقد اتجهت العروض المسرحية عند اليونايين في أول ظهورها بين جدران معابدهم إلى التقرب للآلهة بعرض ملامح للأسطورة الدينية، وكان ظهور المسرح الإغريقي في تلك المرحلة واضحا وإن سبقته إلى الوجود صور عن المسرح في ساحات المعابد المصرية تحكي بعض الطقوس الدينية وتعرض ملامح من أساطيرهم ومعتقداتهم كأسطورة إيزيس وأوزوريس، وبدأ المسرح الإغريقي بالمزج بين التمثيل والغناء أو الإنشاء، ولعبت الجوقة دورا هاما في ذلك المسرح وهكذا كان المسرح على إختلاف أشكاله من مأساة ومهزلة قريبا من شكل الأوبرا الذي نعرفه الأن، لأنه يجمع الغناء إلى الموسيقى إلى الرقص.

وكانت الجوقة تقوم بدور الرأي العام أو المشاهدين بينما يقوم الممثل بتقمص الدور الذي رسمته له المسرحية[5]، وعلى أية حال فالمسرح حقق أول إزدهار حقيقي له في أثينا في القرن الخامس ق.م من خلال الحفلات الشعائرية والطقوس الدينية.

---

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص15.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي ـ القاهرة- مصر، 2003، ص05.

[3] المرجع نفسه، ص05.

[4] أحمد فوزي فهمي: مفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، القاهرة- مصر، 1967، ص13.

[5] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص18.

وكما أن المسرح إبتدأ عند اليونان دينيا فكذلك إبتدأ لدى الإنجليز لأن طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء، وألوان الملابس الزاهية، وموكب القس بالشموع، وإلقاء كلمات بطريقة خطابية وغير ذلك.[1]

وكان التمثيل في أول الأمر يعرض في الكنيسة، ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد، أو في عيد الفصح أو غيرهما من الأعياد الدينية، ثم أدخل على هذه المسرحيات الدينية شئ من الأخلاق كالعدل والسلام والصدق والكذب.

فعلى الرغم من أن المسرح الإنجليزي نشأ دينيا في أول الأمر إلى أنه مدين للمسرحية الإغريقية بالشئ الكثير، وإن لم يتصل بالأدب اليوناني إتصالا مباشرا وإنما عن طريق المسرح اللاتيني وعن طريق (سنكا) الفيلسوف الروماني بوجه أخص.[2]

أما المسرحية الرومانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا، وأول من إشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي إثنان من أصحاب الملهاة (الكوميدية) هما (بلوتس)و(ترنس) وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية التي عفى عليها الزمن .

أما في فرنسا فقد حذا الأدباء فيها حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية وتتلمذو على "هوارس" الروماني في نقده ولكن معظم تأثرهم كان "بكتاب الشعر" لأرسطو وما يدور حوله من شروح، وإن لم يتصلوا به إتصالا مباشرا ولكن من خلال التراجم الإيطالية وهكذا لو تتبعنا نشأة المسرحية في كل من إيطاليا وإسبانيا وألمانيا وسائر دول أوروبا لوجدناها تقفوا أثر المسرحية الإغريقية عن طريق الرومان بادئ الأمر، ثم إتصلوا بها إتصالا مباشرا فيما بعد.

ب- في الأدب العربي:

وعلى يبدو أن علماء الأثار يختلفون في حديثهم عن المسرح عند قدماء المصريين وأولئك يرجحون معرفة المصريين القدماء لهذا الفن وتبعيته لليونان في إبتكاره ويعتمدون على بعض النصوص والنقوش التي إكتشفت على جدران المعابد وهم يحاولون إظهار عنصر الدراما في ذلك المسرح العتيق القائم على الآساطير الدينية ويركزون على

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص06.
[2] المرجع نفسه، ص08.

الصراع الذي هو عنصر الدراما فيما تحمله أسطورة "أوزوريس" من صراع بين الشر والخير والحياة والموت والجبر والإختيار والجريمة والعقاب.[1]

فالأدب دريوتون يرجع ظهور المسرح في مصر إلى عام 3200ق.م، ويشاركه في هذا الرأي العالم الألماني زينة في حين يرى الآثري روسن أن المسرح قد ظهر في مصر حوالي عام 3000ق.م وأيا كان الأمر فميلاد المسرح في مصر قرابة 5000سنة يعد غاية في القدم إذا ما قورن بظهور المسارح العالمية القديمة الشرقية والغربية منها على السواء.[2]

وفي القرن الخامس قبل الميلاد أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي في كتاباته إلى قيام كهنة مصر مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس، بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهدا أو نصا.

وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى الكشف الحديث الذي قام به كونتز في سنة 1922، وكورت عام 1928، وتسليم حسن سنة 1927، فيبين لنا أنه ثمة نصوصا تمثيلية قديمة يعضها يقع في أربعين مشهدا كتلك التي إكتشفها كورت، وتدور حوادثها حول إيزيس وأوزوريس وإبنهما (حورس) وعدوهم (ست) إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت، أي إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وقد ذكر هيرودوت، أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني، وهناك سمات متشابهة بينهما، فاوزوريس الإله المصري القديم ودنيسوس يرمز كل منهما إلى الخصب والنماء[3] ، وهكذا فقد إرتبط نشوء المسرح في مصر بالأسطورة المصرية القديمة بأسطورة إيزيس وأوزوريس وجورس، وهي أقدم الأساطير الدينية التي عرفتها مصر القديمة، ثم قد إرتبط هذا المسرح بالمعبد والكهان، فالمعبد كان حينئذ مأوى لأسرار بل أكاديمية للبحث العلمي، فلم يقف المسرح المصري القديم على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب وكان يقوم بالتمثيل فرق متجولة ويدخله بعض الرقص والغناء، ثم قضى على هذا المسرح المصري وإنمحت معالمه في مصر ولاسيما بعد ظهور المسيحية لإتصاله الوثيق بالوثنية ولما دخل المسلمون مصر وإعتنق أهلها الإسلام وتعلموا العربية صار الأدب العربي أدبا لهم.[4]

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص09 .

[2] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص36.

[3] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص11.

[4] مجيد صالح بك، المرجع السابق، ص39.

وما من شك في أن المسرح المصري الحديث مدين بميلاده للمسرح الأوروبي بشكل عام، والفرنسي والإنجليزي بشك خاص، وهذه الحقيقة لا يمكن إنكارها، ولكن المسرح في حد ذاته فن من الفنون التي وصلت إلى مصر القديمة، ثم تلقفه الغرب عن طريق اليونايين وتبناه وطوره فما يميز المسرح أنه فن يخضع لقواعد تتفق عليها، تتغير حسب العصور والحضارات، وهو يستهدف مجموعة من الأحداث أمام جمهورمن المشاهدين.

2- المسرح الاغريقي والتراث الأسطوري

إذا كانت اليونان قد خلفت أساطير كثيرة متشعبة، وجعلت الآلهة يتدخلون في حياة البشر بالخير والشر، ووضعت الإنسان في الصراع مع الآلهة والقدر، فإن مصر قد عرفت أسطورة واحدة جعلتها "النموذج الأمثل" وهي أسطورة سامية مقدسة، بلغ من تراثها أنها مازالتحتى الأن موضع دراسة وتمحيص، خصوصا لدى من يؤمنون من علماء الغرب بأن مصر هي أصل الحضارة، ومبعث النور والمعرفة في كل أنحاء العالم[1]، وقد مثل التراث الأسطوري الإغريقي بما يمتلكه من مؤهلات فنية وإنسانية راقية وبما يميز أساطيره من عمق في الطرح وتميز في المواضيع والشخيات معينا لا ينضب.

فقد كانت تلك الأساطير عبارة عن خميرة لكل أشكال التعبير الفني، وكانت مطلبا للعديد من الأدباء والمسرحيين من كل زمان ومكان، ليوظفها في أعمالهم، ويطعموا بها إبداعاتهم الأدبية والمسرحية والخلود.

وقد كانت البداية في توظيف التراث الأسطوري الإغريقي مع الإغريق أنفسهم ، ويعتبر الشاعر الإغريقي هوميروس homeros من أقدم المبدعين الإغريق الذين وظفوا التراث الأسطوري الإغريقي، وذلك في ملحمتيه الخالدتين الإلياذة، والأوديسا، أما عند المسرحين الإغريق وبالخصوص منهم المسرحيين التراجيديين كإيسخيلوس aischglos وسوفكليس ويوريبيديس، فقد كان توظيف تراثهم الأسطوري الإغريقي في أعمالهم دأبا وعادة.

وكانت جل أعمالهم المسرحية التي أنتجوها إما إعادة لإنتاج أسطورة مع تضمينها بعض الأفكار والرسائل التي يحاول المسرحي أن يمررها من خلالها، أو توظيف مكون من مكوناتها في العمل المسرحي كتوظيف شخصية من شخوصها[2].

ولم يقتصر توظيف التراث الأسطوري الإغريقيفي الأعمال المسرحية على المبدعين الإغريق فقط، بل عمت هذه الظاهرة كل مبدعي العالم تقريبا غربيين وعرب، وفي كل الحقب التاريخية بعد الإغريق فعلى سبيل المثال لا

[1] المسرح المصري القديم ومصادره بحث هيام أبو الحسين بمجلة الفصول المجلد الثاني العدد الثالث (أبريل)، ماي، يونيو) 1982،ص15.

[2] توظيف التراث الأسطوري الإغريقي في المسرح العربي المعاصر: بحث لمحمد بكادي، بمجلة إشكالات اللغة والأدب، مج/11، (فبراير 2017)، ص204 .205.

الالحصر، نجد أن المسرحي التراجيدي سينيكا الروماني قد وظف الأسطورة الإغريقية في مسرحية "أوديب" أما في العصر الحديث فنجد أن من أشهر المسرحيين الغربيين الذين وظفوا التراث الأسطوري في أعمالهم المسرحية، المسرحي الإيرلندي "جورج برناند شو" gorge bernard show في مسرحيته التي نالت شهرة عالمية، "بجماليون" والتي نشرت سنة 1912، وهي مستوحاة من التراث الأسطوري الإغريقي وبالضبط من أسطورة بجماليون الإغريقية[1].

ونجد كذلك عددا من الأدباء الذين جاءت مسرحياتهم مستوحاة ومأخوذة من الأساطير الإغريقية أمثال الأديب الفرنسي أندريه جيد، وكوربني وجاك كوكتو، وبالإضافة إلى الكثيرين من المسرحيين الغربيين الذين وظفوا التراث الإغريقي في أعمالهم الإبداعية مثل الشاعرين الإنجليزيين "جون أدريداند" و"تلئيل لي" وكذا المسرحي النمساوي هوغوفون هو فما سنتال[2].

3- توفيق الحكيم وتوظيف التراث الأسطوري الاغريقي

أما توظيف التراث الأسطوري الإغريقي عند المبدعين العرب، فهو كثير ولم يقتصر على الكتابات المسرحية فحسب بل شمل كل الأجناس الأدبية الأخرى، الشعرية منها والنثرية فلو إقتصرنا على توظيفه في الكتابات المسرحية العربية وحدها لأحصينا العديد من الحالات التي تم فيها هذا التوظيف وساهم مساهمة فعالة في إنجاح تلك الأعمال، فمن أهم الكتاب والمسرحين العرب الذين وظفوا الأساطير التراثية الإغريقية نجد الكاتب الروائي والمسرحي: توفيق الحكيم[3] الذي يعتبر من أغنى أدباء العصر فكرا وفنا، وقد صبهما في مؤلفات كثيرة تزخر بالمعرفة وعمق النظر، ورهافة الحس، وسداد الرأي,

ويعد الحكيم من أبرع من روى خبرا وأقام حوارا في العالم العربي، الذي حفل بالقصص والقصاصين والمسرح والمسرحين، فقد أوتي روحا حفيفة وذرابة لسان وقوة تركيز وملاحقة وأوتي إلى ذلك دقة ملاحظة وإتساع أفق، وعمق ومخالطة إلى ثقافة واسعة منفتحة وإطلاع على أرقى التيارات الحديثة في الأدب[4]، وهذا وقد وظف العديد من رموز ومواضيع أأساطير التراثية الإغريقية في مسرحياته وقد تجلى ذلك في أكثر من مسرحية، وقد كان أهم تلك المسرحيات التي تم فيها هذا التوظي هي مسرحيته المشهورة "بجماليون"

[1] توظيف التراث الأسطوري الإغريقي في المسرح العربي المعاصر: بحث لمحمد بكادي، ص 205.
[2] المرجع نفسه، ص206.
[3] المرجع نفسه، ص206.
[4] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص187.

التي ألفها سنة 1944، وترجمت إلى اللغة الفرنسية ونشرت في باريس سنة 1950، وهي مسرحية مأخوذة بشكل كامل من أسطورة من أساطير التراث الإغريقي وهي أسطورة "بجماليون" بداية من عنوانها الذي هو نفسه عنوان الأسطورة الإغريقية وصولا إلى شخصياتها وأحداثها[1].

ولعل توفيق الحكيم يعد أحد أشهر كتاب القصة والمسرحية العربية من خلال أعماله الكثيرة والمتنوعة فقد ترك لنا إرثا أدبيا ثريا جدا بين قصص وروايات ومسرحيات إذ أنه إعتمد في بناء نصوص المسرحية على مصادر متنوعة توزعت بين القرآن والتوراة والتراث الشعبي العربي والفرعوني والإغريقي، وهذا الأخير قد كان جليا في العديد من أعماله المسرحية فضلا عن مسرحية بجماليون هناك غيرها من مسرحياته التي إستحضر الحكيم فيها التراث الإغريقي منها (براكسا أو مشكلة الحكم)، التي نشرت طبعتها الأولى 1939، وكانت مؤلفة من ثلاث فصول، ونشرت طبعتها الثانية التي كانت فيها التكملة سنة 1960، وقد تضمنت ستة فصول، ومسرحية أوديب التي ألفها سنة 1949.[2]

ونسج توفيق الحكيم مسرحية بجماليون على غرار تأثره بالأسطورة اليونانية المعروفة، وأول مالفت نظره إليها كما يقول في مقدمة مسرحيته:" فإن قصة بجماليون هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروفة ولعل أول من كشف لي عن 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 نفسي فكتبت، وقتئذ قطعة " الحلم والحقيقة" وكتب آما أن أعود يوما إليها، فأضع كل ما خمر في منها في عمل أكبر وأرحب...[3]

ومرت الأيام، وإتجهت إلى قصص القرأن، وألف ليلة وليلة، وكدت أنسى قصة اليونان...حتى ذكلرني بها برناندو شو يوم عرضت مسرحيته بجماليون في شريط من أشرطة السينما فعزمت على كتابة هذه الرواية...وقد فعلت، وأنا أعلم أن هذه الأسطورة فقد إستخدمت في كل فروع الفن على التقريب، ولابد أنها أفرعت في مسرحيات عدة، فيما أعتقد، وإن كنت لا أعرف غير قصة الكاتب الإيرلندي.[4]

ولم يقتصر توفيق الحكيم في مسرحيته بجماليون على الشخصيتين اللتين تقوم عليهما الأسطورة القديمة وهما النحات بجماليون وتمثال جالاتيا الذي صنعه الفنان ثم أحبه بل أضاف إليهما شخصيات أسطورية أخرى يونانية مثل "ناويس، النرجس" ، الذي تقول الأسطورة القديمة أنه كان فتى جميل الخلقة مدلا بنفسه معجبا بجماله فكان

[1] توظيف التراث الأسطوري الإغريقي في الأدب العربي المعاصر، محمد بكادي، ص206.
[2] المرجع نفسه، ص207.
[3] توفيق الحكيم، بجماليون، دار مصر للطباعة، ص16.
[4] المرجع نفسه، ص17.

يطيل النظر في الغدران ليرى جماله منعكسا فيها حتى مسخته الآلهة زهرة هي زهرة النرجس التي لاتزال تنمو على حافة الغدران وتختبئ ساقها فوق صفحها وكأنها تطل في مرآة، ثم شخصية إيسمين الفتاة الأسطورية التي عرفت في الأدب اليوناني القديم بالحكمة والنبل وأخيرا الإلهان أبولو إله الفن، وفينوس إله الحب[1].

ويختم توفيق الحكيم مقدمة مسرحيته بجماليون بقوله: "إنني أعالج إذن أسطورة مطروقة، في الآداب والفنون العالمية...ومع ذلك من يدري؟...ربما لحظ بعض النقاد القراء أن "أهل الكهف المقتبسة من القرآن وشهرزاد المستلهمة من ألف وليلة، وبجماليون المنتزعة من أساطير اليونان ليست كلها غير ملامح مختلفة في وجه واحد !. [2]

وتوفيق الحكيم بوصفه فنانا مبدعا مقتدرا إستطاع الإغتراف من التراث الإغريقي، وإستلهامه المؤلفات الإغريقية الخادة وإستعابها بثقافة نرسية، فإن له فضلا لا يعلوه فضل على الأدب العربي الحديث والمعاصر بأعمال ثلاثة مستلهمة من التراث الإغريقي "بجماليون" و "براسكا" و "الملك أوديب".

[1] محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة- مصر، ط3، ص57.
[2] توفيق الحكيم، بجماليون، ص17.

المبحث الثاني: الدراما وعلاقتها بالعناصر المكونة للنص المسرحي

تمهيد

1. الحوار الدرامي
2. اللغة
3. الحدث والشخصية
4. الصراع الدرامي
5. الحبكة (العقدة)
6. الزمان والمكان

تمهيد:

عرفت الدراما بأنها إصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلا له عن طريق إفتراض وجود شخصين على الأقل، أو بأنها مجموعة من مسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون وهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات[1] والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب، وبإستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف، وتلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان، كما أن العلاقة الدرامية صراع لا يقتصر على علاقة الأشخاص ببعضهم، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم، فالدراما تشبه بيتا متكاملا، وصلنا نحن متكاملا بعد أن ظلت الأجيال المتعاقبة تضيف لبنة وسوف نحاول عرض هذه اللبنات أو العناصر المكونة للعمل الدرامي فيمايلي:

1. الحوار الدرامي:

الحوار نسيج المسرحية، وهوالذي يعطيها قيمتها الأدبية، وبالرغم من أنهكان يكتب شعرا في المسرح اليوناني والروماني قديما ثم في المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر الميلادي، إلا أنه كانت تراعي فيه طبيعته الدرامية وبخاصة في المشاهد التمثيلية من المسرح القديم، ثم في المسرح الكلاسيكي كله، أي أنه كان ينبع من الموقف الذي لا ينبغي أن يتجاهله الشاعر أو ينساه لينطلق في التعبيرخواطره أو مشاعره الخاصة، وبذلك كأن الحوار الدراميموضوعي بطبيعته ويجب أن يظل موضوعا[2].

ويعتبر الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي وأقلاب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم.

ويعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات وملراحل تطوره، والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر ذلك عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة أو إفتعال فيه لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين، فهو يخضع لطبيعة الجماهير، كما يخضع لطبيعة العمل الفني، فالحوار الدرامي ليس حوارا من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد، حيث إن المشاهد هو الطرف الثالث من الحوار بالإضافة إلى

[1] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب،ينظر،ص67.68.

[2] محمد منذور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2006، ص113.

الطرفين الأساسيين في الحوار وهما اللذان يتحدثان في المسرحية إذ نجد أن الحوارهو الأساس الذي تبنى عليه المسرحية[1] فالحوار يعتبر وسيلة الكاتب لتقديم حديث متطور له معنى.

والحوار الدرامي ليس مجرد محادثة ولكنه يرتبط بحدث متطور له معنى، كما أنه يكشف عن الشخصيات في الحاضر، وقد يعطينا جانبا من الماضي ولكنه يتجه أساسا إلى المستقبل فذلك لابد أن يؤدي دائما إلى مزيد من التطور في الحدث[2] فالحوار إذن أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط.

وهو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كا منهما كسر الأخرى وهزيمتها[3] وعليه فالحوار هو أداة المبدع لإبراز الصراع ورسم الشخصيات، فمهمة الحوار إذن ليست أن يروي ماحدث لأشخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم، أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان، فإذا قام بهذه المهمة فإن واجبه لم ينته بعد فنحن لا يكفينا منه في المسرحية أن يكشف لنا عن حوادث ومواقف، لا عليه فوق ذلك أن يلون لنا هذه الحوادث والمواقف، باللون المواقف لنوع المسرحية، فإذا كانت مأساة تخير من الألفاظ ما يثير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخضوع وإن كانت ملهاة، إنتقى من العبارات مايشبع في قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة...فالحوار في يد المؤلف المسرحي، كالريشة في يد المصور، وهي المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين وكل ما يوضع على اللوحة من فن[4].

إذن مايميز الحوار أنه أداة تلقي الضوء على الشخصيات ويبين لنا إتجاهاتها وإختياراتها كما يساعد المشاهد على إدراك القضية المطروحة في المسرحية وعرض العقدة وبيان ظروفها وحلولها.

2- اللغة:

تعد اللغة بمفهومها العام الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية، ولا بد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار[5].

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص28.

[2] رشادرشدي، فن الكتابة المسرحية،ص50.

[3] عبدالعزيز حمودة، بناء الدرامي الهيئة المصرية العاصمة للكتاب،1998،ص139.

[4] توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة،1988،(د/ط) ص141

[5] فؤاد علي حارز الصالحي، دارسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع أربد- الأردن، ط1999،1،ص101.

ولذلك وجب على الكاتب المسرحي إختيارلغة هادفة تمكنه من إيصال المعنى المراد للمتلقي، فاللغة ليس مجرد قالب للأفكار بل هي تعبير عن ذات الشخصيات وطموحاتها.

فلغة الدراما هي لغة السلوك وليست لغة السرد[1] أي أن اللغة الدراما هي لغة الحركة والفعل وليست لغة القص أو الكتابة الجامدة هي الحياة والفعل والحركة وليست لغة الجماد والصمت، إن من الكتاب وبخاصة من يكتبون مسرحيات كوميدية ودراسات عصرية إجتماعية، من يرون أن اللغة العامية هي وحدها الصالحة لكتابة الحوار في مثل هذه المسرحيات، كما أن كتابتها بالعامية تلقى إستجابة واسعة من الجمهور الذي يرى فيها عندئذ حياته الفعلية وينفعل بلغته تلك الحياة عندما يرى الفلاح مثلا يتحدث فعلا بلغة حياته الواقعية[2]، وبينما يرى فريق آخر أن كتابة المسرحيات باللغة العامية، فيه إبتذال للأدب بل وإخراج لمثل هذه المسرحيات من حظرة التراث الأدبي الذي يرجى له البقاء والخلود، وقد بدأ تراث الأدب المسرحي في التكوين في عالمنا العربي، إلا عندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا الذين يملكون ناصية الفصحى في كتابة المسرحيات الشعرية والنثرية الفصيحة الجيدة السبك اللغوي والخالصة الفصاحة، من أمثال أحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور،وهم يرون أن إستخدام العامية يخرج بالحوار الدرامي إلى السطحية والثرثرة التافهة بينما تستطيع الفصحى وحدها وهي لغة الأديب الكاتب أن تعبر في عمق ونفاذ عن لسان الشخصيات في حوار أدبي متين[3].

وقد شغلت مشكلة الفصحى والعامية مواسم أدبية فيما سبق، ومنذ بضع سنوات أدلى رائد الحوار في الادب العربي الحديث الأستاذ:"توفيق الحكيم" ـ برأيه ـ وهو عند الرأي الوجيه في هذا الإشكال في نظر عزالدين إسماعيل:" إن كل قيد يقف أمام الفنان ويحول بينه وبين حرية التعبير وصحة الأداء يجب أن يحطمه دون أن يحفل شئ أو أحد، فإذا شعر فنان بأن تعبيره لن يكون كاملا ولا نابضا ولا حيا، وأن أداءه لن يكون سليما ولا كاملا إلا بإستعمال أسلوب من الأساليب فإنه يتتم عليه أن يستخدم هذا الأسلوب.

أما في المسرح فالأمر أكثر وجوبا على المؤلف، فالقراءة قد تجعل من السهل على القارئ أن يترجم لنفسه لغة الأبطال، ولكن المسرح لا يتيح للمشاهد فرصة التأمل، بل هو يتلقى كلام الأبطال مباشرة من أفواههم، فكل تنافر مظهر الأبطال على المسرح واللغة التي ينطقونها يحدث في الحال شعورا بإختلال الصورة الفنية في الذهن، لذلك كانت الروايات المسرحية التي تمثل أشخاصا أجانب في الزمان، لابأس في جعل لغتها فصحى أو شعرية لا علاقة لها بالواقع الذي يعيشه المشاهد.

[1] سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب للطباعة القاهرة، مصر، ص23.
[2] محمد منذور، الأدب وفنونه، ص116.
[3] المرجع نفسه، ص116.117.

أما إذا شعر المشاهد أن الأشخاص يتفقون معه في الزمان والمكان فلا بد حتما عندئذ من أن يتكلموا اللغة التي تفرضها عليهم حياتهم الحقيقية الواقعية في الزمان والمكان.[1]

هكذا وإذا كانت كفتا الخلاف تكادان تتعادلان بين العامية والفصحى فيما يختص بالمسرحيات الفكاهية والدرامية العصرية، فإن لغة الفصحى راجحة بشكل واضح جدا فيما يختص بأنواع أخرى من المسرحيات، كالمسرحية التاريخية والذهنية والمترجمة عن لغة أجنبية، ففي كل هذه الأنواع لا يبرز مبرر لتفضيل العامية على الفصحى.[2]

وعليه فليس بالضرورة أن تكون لغة المسرحية لغة فصحى أو عامية فيمكن التمازج بينهما فالكاتب له حرية الإختيار وفي اللغة التي يستخدمها لطرح أفكاره والتعبير عن قضاياه.

3- الحدث والشخصية:

إن الحدث المسرحي في أبسط صورة يعني حركة المثلمين أثناء تأديتهم للمسرحية..والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للممثلين من خروج ودخول إلى آخره، والحركة الداخلية أيضا التي تجسم صراعا عنيفا أمام مجموعة من النظارة.[3]

الحدث المسرحي يتكون من موقف أساسي يتطور إلى ذروته معينة، وهذا الموقف محدود بطبيعة التركيز الذي تتطلبه الدراما، فلابد للكاتب المسرحي أن يعثر على موقف من نوع خاص، موقف مركز بطبيعته، ويشتمل بطبيعته أيضا على عناصر الصراع، وليس المقصود بالصراع هنا الصدام الخارجي بين شخصية وأخرى أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط، وإنما بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضا.

والحدث بوصفه موقفا يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل، وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة، لا ينفصل عن الشخصية فالشخصية هي صانعة الحدث.[4]

وبذلك فالدراما حدث ومهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لم يكن له معنى، ولكن الدراما مع ذلك ليست أي حدث، إنها حدث ينبني على المفارقة وهذه المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا بإحتكاك شخصيتين أو أكثر من نوع معين...إما أن تكون الشخصيات مجرد أنماط سلوكها مرسوم ومسبق عليها

[1] عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي للطبع والنشر القاهرة، ط9،2004، ص 137.136.
[2] محمد منذور الأدب وفنونه، ص 119.
[3] سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص 23.
[4] المرجع نفسه، ص24.

أو مجرد من تدعو إلى فكرة معينة أو تتحدث بلسان المؤلف فهذا ليس من الدراما في شئ لأن هذه المسخ غير قادرة على أن تصدر عنها أفعال لها صفة الدرامية[1]،ومنه فالشخصيات في الأداة الفعالة المحركة لأحداث المسرحية فهي التي تقوم بالأفعال التي تصور الحوار والصراع في المسرحية.

فالحدث يتجسد في سلوك الشخصيات أثناء فترة العرض بحيث الشخصيات توجه الأحداث وهي شخصيات يرسمها المؤلف على أساس علاقتها بالحياة.

فالشخصيات لها وظيفة هامة في المسرح الحديث وهي أن تضفي على المسرحية جوا أكثر ملاءمة للواقعية.. أو قل أنها تخطف من حدة الإصطناع... فالمسرحية التي تتطور فيها كل شخصية نتيجة لتفاعل الأحداث مسرحية محكمة الصنع إلى حد الإفتعال.

4- الصراع الدرامي:

كان الصراع في المسرحية اليونانية القديمة من النوع الذي نسميه الآن بالصراع الخارجي، أي أن الصراع الذي يجري بين بطل المسرحية وقوة خارجة عن ذاته، ولقد تكون تلك القوة شخصية أخرى في المسرحية[2]

ومنه نجد الصراع لمعناه الحقيقي إنما ينشأ من جهل أحد الطرفينبحقيقة الطرف الآخر رغم إشتراكهما في العلم بقسط من هذه الحقيقة...،والصراع قد يكون صراعا بين شخص وآخر أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه، أو بين قوتين أو بين فكرة وفكرة، والصراع يتوفر في العالم الخارجي كما يتوفر داخل النفس الإنسانية، أي أنه قد يكون صراعا خارجيا أو صراعا داخليا، أو مزيجا من الصراع الخارجي والنفسي[3] ومنه نجد أن الصراع قديما يمثل صراعا بين الإنسان والقدر أو بين قوى غيبية أو بين الإنسان والآلهة.

فالصراع هوعلامة النمو والحركة في كل عمل درامي، وهو مناضلة بين قوتين متعارضين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي، عندما يصطدم البطل بعقبة كأداة يأخذ منه في منازلتها، فالصراع قد يكون بين الإنسان ونفسه، أو بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة، أو بين الأفكار المعرضة أو الفلسفات أو الآراء الإجتماعية أو بين الإنسان وقوى غيبية كالقدر والآلهة.[4]

[1] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص25.
[2] محمد منذور، الأدب وفنونه، ص102.
[3] رشاد رشدي، المرجع السابق، ص31،32،44.
[4] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص192.

فالصراع هو الذي ينتج عن إختلاف الآراء والأفكار حول فكرة معينة قد يكون بين الشخصية وذاتها، وأو بين الشخصيات والمجتمع، أو بين الشخصية والآلهة.

فالصراع يجسد لنا قضايا منها(القدر، الحياة، الموت، الحب، الفن).

والصراع الدرامي في الواقع هو ذلك العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طول مدة العرض إذ العرض المسرحي بصفة عامة يصور أو يقيم صراعا عاما، أو خطأ عاما للصراع بين إرادتين تحاول إحداهما هزيمة الأخرى.[1]

5- الحبكة(العقدة):

ويعني التعقيد موضوع القصة، والطريقة التي تسير فيها المسرحية وتتابع الأحداث، وليس التعقيد مجرد جمع حوادث، بل سلسلة لها طبيعة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات، ولا تسير هذه السلسة وقتا معينا ثم تقف، ولكنها تتشكل إلى أزمة يظهر لديها المغزى كله وتنتهي هي بحل[2].

والحبكة بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها أرسطو بأنها "نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح".

والعقدة هي تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بأن الأحداث تنبع في طبيعتها ماسبقها من أحداث وتؤدي إلى مايليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة وتغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بناءها.[3]

6- الزمان والمكان:

فالدراما أولا محدودة بحدود الزمان والمكان وهي ثانيا تعتمد إعتمادا كليا على الحوار، ولذلك تتبع الدراما أيا كان لونها الشخصيات وهي تتصارع، عندما تتأزم المشكلة في وقت معين ويتحد الصراع في مكان معين.[4]

---

[1] عبدالعزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998،ص114.

[2] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص266.

[3] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص60.

[4] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص42.41.

ومن المبادئ الجوهرية التي تميز الدراما عن غيرها من الفنون القصصية هي أنها تعطي للمشاهد إحساسا بانه يشهد شيئا في الحاضر يحدث أمامه في نطاق ساعات العرض الثلاث[1] وعلى الكاتب أن يختار المكان أو الأماكن التي يمكن أن تقع فيها أحداثه بشكل طبيعي وأن يجعلها لا تشعر بغرابة لوجود الشخصيات في الأمكنة هي أنه كلما إنحصر الحدث في مكان معين كلما تضخمت مشكلة الخروج والدخول إلى هذا المكان، والكاتب مظطر إلى تبرير دخول وخروج شخصياته تبريرا قويا ومقنعا وإذا نجح في ذلك فنحن لا نلحظ نجاحه ولكننا نلحظ فشله إذا لم يفعل، ونشعر أنه يحرك الشخصيات وفقا لهواه.[2]

وكثيرا ما يلقي المنظرالضوء على مضمون المسرحية، ليحدد لنا هل المكانفي منزل، أو قصر، أو سجن، أو شارع، أو شارع،أو بحر...إلخ.

وكذلك يسهم في تحديد زمان المسرحية، هل الأحداث تدور في الصباح، أم المساء، هل في اربيع، أم في الشتاء...إلخ.

وكذلك هل الأحداث تدور في العصر الفرعوني، أم الروماني، أم عصر ما قبل التاريخ، أم أي عصر آخر. [3]

وهذا ماتبينه وتشترك في إظهاره عناصر أخرى كالأزياء وفن العمارة وغير ذلك من العناصر المنوطة بالسينوغرافيا.

[1] سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص25.

[2] رشاد رشدي، المرجع السابق، ص49.

[3] عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، ص 77.

الفصل الثاني

دراسة تحليلية لمسرحية "بيجمانيون"

تمهيد

1. **تمهيد**
2. **فكرة المسرحية**
3. **الحوار الدرامي:**
4. **اللغة في مسرحية بجماليون**
5. **الحدث والشخصية في المسرحية**
6. **الصراع الدرامي في مسرحية بجماليون**
7. **حبكة(عقدة) المسرحية**
8. **الزمان والمكان في مسرحية بجماليون**

تمهيد:

إعتمد توفيق الحكيم في بناء هذه المسرحية، وفي تشكيل رؤيته على الأسطورة وهو يدلنا بهذه الحقيقة في مقدمة المسرحية بقوله: ...فإن قصة بجماليون هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية امعروفة ولعل أول من كشف لي عن جمالها تلك اللوحة الزينية "بجماليون" و"جالاتيا" بريشة "جان راواس" المعروضة في "متحف اللوفر"[1] وبذلك فقد إستفاد من الأسطورة القديمة وشكل عملا دراميا متجددا فهل وفق توفيق الحكيم في توظيف الدراما الإغريقية في مسرحيته؟ وكيف نسج خيوط مسرحيته مستلهما الأساطير الإغريقية في نسجها؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال الغوص في صفحات المسرحية وتحليلها.

[1] بجماليون،ص16.

1- فكرة المسرحية:

بنى توفيق الحكيم مسرحية بجماليون من أربعة فصول حيث تجري القصة كلها في منظر واحد، وهو بهو في دار "بجماليون" وأهم مايميز في البهو نافذة كبيرة تكشف من خلفها عن غابة ذات أشجار وأزهار غريبة، ثم باب يؤدي إلى الخارج، وأخر يؤدي إلى داخل الدار.... وفي أحد الأركان ستار أبيض من حرير.[1]

في الفصل الأول يعرض في ظلام الليل، الذي بددته أشعة القمر الطالع في سماء الغابة...وليس البهو أحد غير الفتلى نرسيس وهو جالس أمام الستار، تسمع موسيقى وأصوات عناء يحملها النسيم من بعيد، تلرقص على أنغامها في الغابة "جوقة" من راقصات تسع جميلات كأنهن عرائس الخيال التسع، وهن يرمقن النافذة...ويقتربن منها رويدا رويدا [2]، فتهمس الجوقة خارج النافذة نرسيس فليلتفت دون أن ينهض حيث نجد الجوقة والفتى نرسيس يتحدثون عن بجماليون الذي حرم الحب وأنكره فينوس، ثم ما تلبث إمرأة تدعى إيسمين أن تدخل القاعة، وتتحدث إلى نرسيس حديث الحب غير أن جوقة الراقصات لنرسيس، إنما جئت الليلة لتمضي بك إلى المهرجان، حيث يحرق البخور وتقدم القرابين[3]، لكن ، جالاتيا التي إتخذ منها بجماليون زوجة ثم تنصرف جوقة الجميلات وهي ترقص وتبقى إيسمين في حوار مع نرسيس إن المدينة كلها تتحدث عن هذا الغرام العجيب بين بجماليون وتمثال جالاتيا الذي صنعه بيديه، والناس يرونه مجنونا إذ يعامل هذا التمثال كما تعامل المرأة الحقيقية.

ومن خلال هذا الحوار نعرف أن بجماليون كان قد ذهب إلى معبد "فينوس"[4] لكي يقدم إليها القرابين، ومن العجب أن يقدم إليها بجماليون القرابين لأنه لم يكن ليسألها شيئا، بل كانت كل علاقته بأبولون[5]، أتراه يتوسل بهذه القرابين أن تمنحه شيئا، وقد ظلت إيسمين تغر بنرسيس وتذكر في قلبه جذوة الحب، وتغريه بأن يترك التمثال لشأنه ويذهب معها، وتنجح في أن تأخذه معها وما يكادان ينصرفان حتى يظهر "أبولون" و"فينوس" ويدخلان في خفة من النافذة الكبيرة إلى الدار[6] فيقع نظرهما على تمثال جالاتيا فيتحدثان عن روعته الفنية وجماله البارع، ويجد أبولون في ذلك فرصة يفخر فيها فينوس لأن بجماليون الذي أبدع هذا التمثال كان من عباده، بينما في حوارهما إذا بصوت بجماليون من بعيد ينادي فينوس ... فينوس[7] ...يتوسل إليها أن تنفخ حرارة الحياة في تمثال

[1] توفيق الحكيم، بجماليون، ص19.
[2] المرجع نفسه، ص21
[3] المرجع نفسه،ص23. 24.
[4] فينوس: آلهة الحب
[5] أبولون: إله الفن
[6] بجماليون، ص 33.
[7] المرجع نفسه، ص37.

جالاتيا زوجته العاجية، وأن تمنحها الحياة، فتتقدم فينوس نحو التمثال رافعة بيدها إليه هاتفه وتأمر الدعاء أن تجري في شرايين جالاتيا، والنار أن تبعث في جسدها الحرارة وفي عينيها النور[1] ثم تأمر جالاتيا أن تنعس قليلا حتى يأتي بجماليون فيوقظها بقبلاته، ثم ينصرف أبولون وفينوس ليختبأ خلف النافذة وما يكادان ينصرفان حتى يدخل بجماليون ونرسيس، بجماليون يلوم نرسيس على أن ترك التمثال، ونرسيس يعتذر بأن إيسمين هي التي أغرته... كان بجماليون قد ضاقت حياته التي ظل فيها يخلق ويمنح دون أن يتلقى هو نفسه شيئا، كشأن الآلهة تماما الذين لايعرفون.

طول الأبد ـ غير المنح والعطاء، دون أن يتلقوا شيئا غير دخان من البخور وهباء عن الثناء...[2] وهو في هذا التعب والهموم يصرف نرسيس حتى يخلو إلى نفسه، وما إن يخرج نرسيس ويغلق خلفه الباب حتى تتنهد جالاتيا فينهال عليها بجماليون بالقبلات، وتفيق جالاتيا وكأنها تفيق من حلم طويل، أما بجماليون فيظل ينظر إليها مبهوتا مأخوذا يردد الشكر والحمد لفينوس التي إستجابت لدعواه، ثم يتبادلان عبارات الحب والهيام، ثم تسأله جالاتيا عن عمله، فيذكر لها أنه صانع تماثيل، لكنه باع كل ماصنع ليشتري بثمنه تلك الجواهر والحلي والملابس الفخمة لزوجته جالاتيا، ثم يأتي حديث التمثال الذي أودع فيه بجماليون كل عبقريته، فلا يخفي بجماليون حبه له، وبالمقابل تشعر جالاتيا أن هناك منافسا خطيرا لها في حب بجماليون وهي لا تدري أنه يتحدث عن تمثالها، وترتمي جالاتيا على المقعد باكية[3] ، ولكن بجماليون يحاول في سأس أن يحقق دموعها ويكسبها بكلمات الحب والغزل، كل هذا وفينوس وأبولون يتسمعان ويراقبان من خلف النافذة حتى إذا صفا الجو بين جالاتيا وبجماليون وراح مسرعا ويضمها إلى صدره يقول أبولون لفينو أظن من سلامة الذوق أن نتركهما الأن في خلوة... وترد فينوس ومن سلامة الذوق أيضا، أن تعترف بأني إنتصرت[4] وينسحب الألهان

الفصل الثاني يعرض أحداثه في أضواء النهار الشاحبة ساعة الأصيل، وقد جلس بجماليون في بهو داره، مطرقا كئيبا غير ملتفت إلى جوقة الراقصات التسع وهن يقبلن من جوف الغابة مقتربات من النافذة في رقص هادئ بطئ...[5]

[1] بجماليون، ص41.
[2] المرجع نفسه، ص 46.
[3] المرجع نفسه، ص 57.
[4] المرجع نفسه ، ص59.
[5] المرجع نفسه، ص61.

وذلك أن جالاتيا قد فرت إلى الغابة مع نرسيس فتحاول الجوقة أن يبحثن عنها فيفر بجماليون، ونجد إيسمين تحاول أن تخفف من وقع الحادث على نفس بجماليون، وتبتعد الجوقة في رقتها الهادئة البطيئة حتى تختفي[1] وبجماليون يحاول أن يظهر عدم الإكتراث لهروب جالاتيا ثم يقول لإيسمين ثائرا أن فينوس هي سبب البلاء فقد كان سعيدا مع جالاتيا الأولى جالاتيا التمثال... لقد كانت آلهة لأني كذلك صنعتها...، أما فينوس فقد صيرتها إمرأة حمقاء تهرب مع فتلى أحمق[2] ثم ينهال بسب الآلهة فينوس ويناديها بأن تعترف بأنه إنتصر عليها وأن تعترف بأن التحفة التي خرجت من يدي مثلا، للكمال في الخلق والإبداع، قد شابها النقص بلمسة من يديها...، لقد أفسدتهم الجمال الذي أقمت...أفسدتهم جمالي الخالد[3]...، ثم يرتمي على الفراش باكيا وحيدا، ثم تهبط مركبة فينوس وأبولون، فيقعان في معركة كلامية عنيفة، ويقف فيها أبولون إلى جانب بجماليون ثم يقول عن فينوس أنها قد هزمت لأنها بإسم الحياة شابت عمله الكامل بالنقص ويطلب منها أن تعيد جالاتيا إلى حياة التمثال كما كانت، ساكنا، نابضا كما كان بحياة الفن وجدها[4]فتوافق فينوس لهذا الطلب ولكن تعلن أن الحرب بينها وبين بجماليون لم تنتهي بعد، وتطلب من أبولون أن يتعاون معها في إنفاذ سمعة الآلهة، وتطلب منه أن يتدخل بوسائله الخاصة لإصلاح النقص الذي سببته هي لجالاتيا، فيضرب بجماليون على القيتارة "نغماتي عليها رفيع الكلام، ونبيل المعاني ورائع الأحلام. همساتي نفتحي لها زهرات... بأريج الفن والفكر عطرات...بأمرى أسرعي إلى هذا المكان، وبقبلاتك أيقظي زوجك بجماليون[5].

فتظهر جالاتيا كالخجلة وتتقدم وهي تبحث بعينيها في أنحاء المكان حتى يقع نظرهما على بجماليون، فتقبل عليه في تودد وإعجاب بالغين وبجماليون ينكر تصرفها أول الأمر ويقابلها في بهوة بادية، فيقول لها أن رأى حلما مزعجا..بجعتين..تأكل إحداهما عن قلبي.. والأخرى من كبدي.. وخيل إلى أيضا أني سمعت قيتارة...ما كادت أن تنطلق أنغامها حتى نفرت البجعتان وإنطلقتا بعيدا...بعيدا[6] وتحس جالاتيا أن بجماليون يحاول منذ أن عادت من الغابة مخاطبتها بإهمال وخفة وقلة إحتفال وتعترف له بإحساسها نحوه، إذ أنها كانت تشعر بأنه خالقها فتقول: يخيل إلى أنك خلقتني وصنعتني وجعلتني كما تتخيل وتشتهي...إنني أشعر حقا أنك إلهي وأنا مخلوقتك[7] فيمسك أبولون قتارته ويعزف فيحس كل منهما أنه جدير بالآخر، ويتعاطفان ويصفو الجو، ويشكر بجماليون أبولون لأنه

[1] بجماليون، ص 63.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 68.67.
[3] المرجع نفسه، ص69.68.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 72.
[5] المرجع نفسه، ص75.
[6] ينظر: المرجع نفسه ، ص 80.
[7] المرجع نفسه، ص86.85.

أدرك أنه هو الذي عمل على إصلاحه، وهنا يقول أبولون لفينوس ألا ترين من الإنصاف أن تعترفي بأنني إنتصرت. [1]

والفصل الثالث والذي يعرض تحت ضوء القمر في شطره الأخيروقد جلس في بهو الدار نرسيس وهو مطرق مهموم وأمامه إيسمين ... وهما غير حافلين بجوقة الراقصات التسع وهن يتضاحكان ويلغطن... وقد طفت بعضهن بتأرجح على الأغصان المدلاة...والبعض يرقص رقصا سريع الإيقاع مرح النغم...فيلتفت نرسيس إلى النافذة ماكر هذا الصياح والضحك والضجيج... فتقوم إيسمين بدعوتهن إلى الذهاب إلى الكوخ الذي يوجد فيه بجماليون وجالاتيا للإحتفال بهما فينصرفن راكضات كركض الغزلان النافرات[2] وبعدها يحاول نرسيس أن يشرح لإيسمين كيف أن جالاتيا هي التي أغرته بالخروج معها إلى اللعب في الغابة معتذرا عما كان منه وإيسمين تطيب من خاطره ثم يخبرها بأنه بحاجة إليها وعليها بأن تشير ينبغي عليه أن يفعل فتطلب أن خير ما يفعله هو أن يلتزم الصمت أمام بجماليون وعدم إثارة هذا الموضوع فهو الأن لا يعيش إلا لها وبها هذه اللحظات التي طالما تمناها... ولنحذر من أن تفسد عليها ما هذا الهناء[3] ثم يشير إلى صدره وقلبه...

ويعترف أنه بحث عنها فأنت تلك الزهرة المقفلة التي كان لابد لها من قطرات الندى لتتفتح، ثم يطلب منها أن يذهبا إلى مكان حتى يعيش لها وبها، إذ يمضيان نحو الباب وهما شبه متعانقين... يظهر أبولون وفينوس في النافذة[4] فتتحدث فينوس لأبولون عن لإيسمين وعلى أنها إمرأة إستطاعت أن تخلق بالحب كما إستطاع بجماليون أن يخلق بالفن... ثم يتساء أبولون لماذا لم يحب أحدهما الأخر فترد فينوس ولماذا نحن لم يحب أحدنا الأخر؟[5] ثم يتبين لهما أن هذا الذي يحدث هو المعقول إذ أنهما لم يستطعان أن يحب الواحد منهما الأخر، بل وقعا في حب إثنين من البشر الفنانين فابولون شغف حبا بكليمين وفينوس أحبت أدونيس ولذلك فلا عجب في حب بجماليون لجالاتيا وفي الحديث يقران أنهما تعاونا على بجماليون فلقد تعاونت فينوس بالحب وأبولون بالفن على تهيئة هذه السعادة التي يعيشها بجماليون وينعم بها مع جالاتيا... يفتح الباب ويدخل بجماليون وخلفه جالاتيا وهما صامتان قاتران[6] فيتثاءب بجماليون تثاؤبا طويلا، جالاتيا في عتاب ما هذا يا بجماليون، وهو يجلس على مقعد في تراخ وكسل، فتجد جالاتيا أن الغبار تراكم على الفراش فالدار مهملة منذ غادراها، وتبدأ بكنس الدار ثم يتعاتبان

[1] بجماليون، ص89.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص92
[3] المرجع نفسه، ، ص 97..
[4] المرجع نفسه، ص 101
[5] المرجع نفسه، ص 102.
[6] المرجع نفسه، ص106.

بالحديث ومن خلال حديثهما يتضح أن بجماليون لم يعد مقتنعا بأن جالاتيا هذه التي تمسك المكنسة هي أثره الفني، فهي زوجته المحبوبة لكنها ليست أثره الخالد[1] فنفسه ممزقة قطعتين، وشطرها شطرين، فجالاتيا العاجية تتميز بإلاتفاعها وجمالها الباقي أما جالاتيا الثانية فهي متميزة بطيبتها وجمالها الفاني فالأولى الفن والثانية الزوجة فالفرق بينكما هو كل ما فيها غير محدود فهو يسوق جالاتيا هذا الكلام إلى سكان أو لمب الجبابرة ولا يريد أن يحرك نفس جالاتيا أو إذلالها[2] وتبدأ جالاتيا بالبكاء، لأنها لم تعد ذلك العمل الخالد الذي صنه بجماليون فقد تشوه، وتطلب منه أن يفترقا فهي في كل يوم تسير خطوة نحو الهرم، فشعرها معرض للمشيب ووجهها للتجاعيد[3]، وتقول له أن يحتمل موتها فيرد عليها أنه لا يطيق ذلك وهنا يتصور بجماليون أن عمله الجميل يتحول إلى تراث، ثم ينهض بقوة ويتجه الى المعبد ثم يعود لجالاتيا ويقبلها قبلات كثيرة كثيرة ويتعانقان طويلا ثم يخرج سريعا وتبقى جالاتيا جامدة شاحبة... وهو في الخارج صائحا أيتها الآلهة !...يافينوس ! يا أبولون ! طالبا منهم أن يأخذو عملهم ويردوا له فنه يريدها تمثالا من العاج كما كانت[4]، فيعيدان فينوس وأبولون جالاتيا تمثالا من عاج، فتتخذ جالاتيا الشكل التي كانت عليه من قبل فوق القاعدة الرخامية...[5]

ويعرض الفصل الرابع والأخير في ظلام ليلة حالكة ونجد نرسيس في بهو الدار فيجلس إلى جوار الستار والجوقة الراقصات يتهادين مقتربات من النافذة فيتهامسن على نرسيس ويسألنه عن حال بجماليون فيغلق النافذة في وجههن ويسألنه عن حال لإيسمين هل هجرتها ثم يغادرن النافذة وينصرفن راقصات مع الرياح[6] ثم يفيق بجماليون صائحا من نومه وبطلب من نرسيس أن يسقيه ثم يأخذان في حديث طويل ويسأل نرسيس عن إيسمين، ويتحدث عنها بجماليون بعاطفة على أنها إمرأة ذكية فطنة فهي تحبه أجمل الحب وهي التي فتحت عينه على الحياة وبلومه علة هجرها ثم يكرر السؤال عليها ثم يخاطب بجماليون نفسه أن المودة والرحمة أشياء تعطيها الحياة...ولا يستطيع أن يعطيها الفن..فإيسمين إمرأة حية على أي حال والمرأة الحية ليست بالشيء القليل[7] فقد عاف بجماليون النظر إلى التمثال لأنه ينظر إليه صورة جالاتيا الزوجة الحية بكل ما تحمل من شوائب الحياة لا على أنه الأصل ولقد إختلط الأمر في رأسه:أيهما الأصل؟ وأيهما الصورة، أيهما الأجمل؟ أيهما الأنبل؟ الحياة أم الفن؟ ثم ينهض بجماليون محاولا الذهاب إلى الكوخ ويحاول نرسيس منعه فبجماليون لا يستطيع أن يقضي الليل

[1] بجماليون، ، ص 117.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص120.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص123.122.
[4] المرجع نفسه، ص 126.
[5] المرجع نفسه، ص 127.
[6] المرجع نفسه، ص 131.
[7] المرجع نفسه، ص 135.

مع التمثال جامد يذكرني بجريمتي ظنا منه أنها تنتظره هناك ويصرخ زوجتي زوجتي...آه...إني قاتل زوجتي...ويحاول نرسيس أن يمنعه من الخروج والرياح تزأر في الغابة لكن بجماليون أصر على الخروج فيطلب الذهاب معه لكنه يرفض ويذهب لمفرده لكن نرسيس نهر يخرج على إثره، وهنا يظهر أبولون وفينوس ويدخلان الدار، ثم يتأمل التمثال على أنه رمز لإنتصاره وفينوس تذكره يرمز إنتصارها مملا في إنصراف بجماليون عن التمثال وبحثه عن زوجته الحية.لكن بجماليون كل مافي الأمر أنه جريح والشك يدمي نفسه فلا أحد منا يزعم أنها النهاية ويبقى أبولون يتأمل التمثال في هدوء وسلام وهو يخشى أن يرتكب بجماليون حماقة، وتقول فينوس أنها أيضا تحس أن شيئا سيقع الليلة، ثم يخرجان من النافذة ويبقيان خلفها يشاهدان[1] ثم يفتح باب الدار ويدخل نرسيس وهو يسند بجماليون وهو يلهث من التعب ويقول بجماليون لماذا عدت بي فيرد نرسيس أنه الأن في داره يوفر له بعض الدفء والراحة، وينقط نرسيس ويوشك على أزمح الإنصراف وترك بجماليون وحيدا ويلح بجماليون عى الإنصراف فينصرف على أن يبقى قريبا منه، ثم ينظر بجماليون إلى التمثال ويتناهد هأنذا معك أيها التمثال...فلماذا أحس أني وحيد؟... هذه الوحشة معك لم أشعر بها قط من قبل، لقد كنت أيها الأثر الفني تملأ عليا هذه الدار... لقد كنت فني يملأ حياتي... أما الأن فكل شئ في حياتي فراغ...وكل شئ في عيني هباء...ماذا أصنع؟ وكيف أصنع؟ ويضع رأسه بين كفيه باكيا[2] وهنا تذكر فينوس في إعادة الحياة إلى التمثال تطيبا لخاطر غير أن أبولون يمنعها، لأن ما حدث هذه المرة لن يعاد ولا يستعبد أن يحدث هذه المرة كذلك فهو يقبل على جالاتيا الحية معجباتها في بادئ الأمر...ثم لا يلبث أن يراها أقل جمالا، وكما لامن جالاتيا العاجية إنه لن يستقر على حال واحد وسيظل على حيرة فلا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه، ثم ينهض بجماليون ببطئ ويتمشى بخطا ثقيلة نحو التمثال، ويتأمله لحظة، ويهز برأسه يأس... ثم يأتي بالمكنسة فيضعها في يد التمثال ويتأمله لحظة...ثم ينتزعها في عنف...وينهال على رأسه تحطيما بالمقبض الصلب للمكنسة[3] صائحا..لا..لا.. لم تعد تمثالا لما ينبغي أن أصنع... لم تعد مثلما ينبغي أن يكون، ويدخل نرسيس وقع صراخ بجماليون ليلومه بجماليون على ما صنع، لكن بجماليون يزعم أنه سيصنع تمثالا آخر خيرا منه، ففي صدري أشياء عظيمة سوف تخرج، نرسيس إنك إنتهيت يا بجماليون...بجماليون لن أموت قبل ان أصنع تمثالا هو آية الفن الحق..، أما أبولون فيرعا فيها صنعه، بجماليون

صفة أساسية في الإنسان، إنهم يحطمون الجمال الذي يصنعون...ليعيدوا بناءه من جديد، وبجماليون يلفظ أنفاسه الأخيرة، إنه سيموت ويقول أبولون، ولكن روحه باقية، روح بجماليون باق مابقى فن على الأرض ...[4]

[1] بجماليون، ص 149.148.
[2] المرجع نفسه، ص 151.150.
[3] المرجع نفسه، ص 153.152.
[4] المرجع نفسه، ص 156.155.

2- الحوار الدرامي:

يظهر عنصر الحوار بشكل طاغ في مجريات مسرحية بجماليون الذي يعتبر أداة التخاطب في المسرحية وهو أسلوب من أساليب التعبير الدرامي المتميز، فالحوار هو الذي يعرض الحوادث ويخلق الشخصيات، وقد نقل توفيق الحكيم الجو الأسطوري لمسرحيته فجعل الأحداث تبدأ ليلة الإحتفال بعيد فينوس فهو يقيم مسرحيته من مبدأها إلى ختامها على عنصرالحوار، ومع بداية الفصل الأول تظهر الجوقة مكونة من تسع راقصات جميلات كأنهن عرائس الخيال[1] وتأخذ الجوقة في الحديث مع الفتى نرسيس الذي يقوم بحراسة تمثال بجماليون في حوار خارجي ذات طبيعة فلسفية حيث يكشف هذا الحوار بينهما عن طبيعة حياة بجماليون، من أنه يعيش مبعدا عن المرأة محروما من الحب منكرا من فينوس[2].

الجوقة: نرسيس...الليلة عيد فينوس

نرسيس: أعرف..أعرف..إذهبن قبل أن يأتي...

الجوقة: ذلك الذي يعيش عن المرأة...

نرسيس: إنه آت عما قليل...

الجوقة: ذلك الذي حرم الحب...

نرسيس: إن غيبته لن تطول...

الجوقة: ذلك الذي أنكرته فينوس...[3]

وتسير أحداث المسرحية مصاحبة بحوار بين الجوقة ونرسيس وبعدها تدخل إيسمين الدار وتخوض في حوار معهم حيث تقوم الجوقة بدعوته للذهاب معهم لكنه يرفض لأنه يحرص التمثال.

نرسيس: لا أستطيع الذهاب معكن...ألا ترين أني في شغل عنكن؟...هل في مقدوري أن أتركها وحدها؟...

---

[1] بجماليون، ص21.

[2] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر. دار المعارف،كورنيش النيل القاهرة، 1974،ص 82.

[3] بجماليون، ص22.

(يلتفت إلى الستار...)

وقة: من هي؟...من هي؟...

نرسيس: زوجته

الجوقة (في ضحك) إنك أحمق...

إيسمين: أنسيتن أنه يشبه نرسيس الأساطير؟...إن له جماله وحمقه...إنه ليس لكن،ولستن له...(لنرسيس) أهو أيضا الذي أطلق عليك هذا الإسم؟...[1]

ومن خلال مجريات المسرحية ينصرفن الجوقة وتبقى إيسمين في حوار عن التمثال العاجي الذي صنعه بجماليون وغرامه بهذا الفن الذي صنعه.

نرسيس: ماذا تصنعين؟...

إيسمين: (دون أن تلتفت إليه) ماهذا الشذا الطيب؟...أهو عطر مما ينثره حواليها؟...وماهذا البريق العجيب؟...أهو قرط من لؤلؤ يزين أذنيها؟...وماهذا السرسر المفروش، ذو الطنافس الفاخرة والوسائد المصنوعة من ناعم الريش، حتى لا يجرح عاج خديها...وهذه الثياب بالذهب موشاة، وبألوان "فتبقيا" مصنوعة...وهذه الهدايا الرائعة، من عنبر ومرجان وأصداف لامعة....

نرسيس: كيف علمت أن كل هذا لها؟...

إيسمين: ماأشد حمقك يانرسيس الجميل...كل الناس في المدينة تتحدث بغرام بجماليون...[2]

وتستمر المسرحية بالحديث بين إيسمين ونرسيس حتى تقنعه بالذهاب معها وعند خروجهما، تظهر مركبة فينوس تجرها بجعتان، وهي فيها مع أبولون...فيدخلان من النافذة إلى داخل الدار...ويخوضان في حوار عن جمال التمثال وبقدرة بجماليون الفنية

فينوس: ماذا خلف الستار؟...تمثال من عاج...

[1] جماليون، ص24.25.

[2] المرجع نفسه، ص28.29.

أبولون ما ترين أجمل بكثير من إمرأة وأكمل كثيرا من إمرأة[1].

ـ إستخدم توفيق الحكيم فينوس شخصية رئيسية في المسرحية ليجسد رؤية كاملة للأحداث قبل عيدها، وبعده "فإن بجماليون لم يكن من عبادها لذا حرم الحب، ولماذا كان من عباد أبولون لذا فقد منح الفن والفكر، ولكنه لم يشعر بحاجتهإلى فينوس فإنه يريد الحب، ويريد تمثاله بشرا سويا، ولذا فهو يتجه إليها في عبادته، فقد ذهب بجماليون إلى مذبح الآلهة، ويطلق البخور بعد أن ذبح الذبائح لها ي الوقت الذي كانت فيه فينوس تحاول أن تستصغر عمله في وجود أبولون، فلما لم تفلح في ذلك حاولت أن تحفر من شأنه على أنه بشر هالك وما لبثت أن حقدت عليه متصورة أنه بعمله هذا يتحداها، حتى يقدم صوته من بعيد حاملا صلاته وتوسلاته إليه[2].

الصوت:(من بعيد)فينوس...فينوس...أيتها الآلهة ذات العرش المصنوع من الذهب، المطعم باليـاقوت والفيروز...ياإبنة جوتير العظيمة...بامن تلبين نداء عبادك وأنت تشقين بمركبتك الذهبية سحب السماء، مركبتك التي تجرها بجعتان رشيقتان خفيفتان تضربان بأجنحتهما اللطيفة أمواج الفضاء..."فينوس"إسمعي ندائي، وأجيبي دعائي...[3] ويواصل بجماليون في الدعاء والثناء على قدرة الإلهة فينوس إلى أن يقول:

بجماليون: (من بعيد) فينوس...فينوس...أيتها السخية بالهبات...إمنحيني هبة واحدة: أنفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا ...زوجتي جالاتيا العاجية...أعطيها حياة يا آلهة الحب والحياة[4] وما يكاد ينتهي بجماليون من الصلوات حتى تستجيب فينوس إلى ندائه، فينوس: (تتقدم نحو التمثال رافعة يدها أليه هاتفة): بأمري أيتها الدماء التي سفكها لي قرابين، إجري فانية في هذه الشرايين...بأمري أيتها النار التي حرق لي فيها البخور، إجعلي في جسدها الحرارة وفي عينيها النور...

(التمثال يتحرك قليلا...)

بأمري يا جالاتيا الحية، أنعسي قليلا الآن، وإنتظري حتى يوقظك بالقبلات زوجك بجماليون[5]

[1] بجماليون، ص34.
[2] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر،ص87.
[3] المرجع نفسه، ص37.
[4] المرجع نفسه، ص40.
[5] المرجع نفسه، ص41.

– وتسير أحداث المسرحية بحوار بين فينوس وأبولون وكذلك رجوع نرسيس وبجماليون إلى الدار وخوضهما في حوار وفينوس وأبولون يراقبان خلف النافذة ما يلبث أن يغادر نرسيس حتى تتنهد جالاتيا من خلف السالر فيعجب بجماليون من أنها أصبحت إمرأة حية.

بجماليون: (خلف الستار كالمخاطب نفسه)حية...ترى فينوس قد إستجابت؟...نعم...نعم فينوس؟...جالاتيا تنبض بالحياة...جالاتيا زوجتي.

جالاتيا:(من خلف الستار) نعم...زوجك بجماليون...شكرا فينوس...[1] ثم يجلسان في حوار ليتضح من خلاله العلاقة التي تربطهما ببعض

جالاتيا: نظراتك...يخيل إلي أحيانا أنك تعرف عني أكثر مما أعرف عن نفسي

بجماليون: لا أيتها العزيزة...ليس يعرف عنك أكثر مما تعرفين عن نفسك غير ذلك الإله الذي خلقك...أما أنا...فكما ترين الآن لست لك أكثر من زوج وحبيب...

جالاتيا: أخبلرني ماذا تعرف عني...[2]

بجماليون لست أعرف عنك إلا أنك أجمل النساء طرأ...وإني لفخور بك...وما يكاد يبدأ الفصل الثاني حتى نجد أن جالاتيا قد هربت وهذا ما سنكتشفه من خلال حوار الجوقة وبجماليون

الجوقة: بجماليون مسكين...أخبرنا متى كان هروبها...؟

بجماليون: (يرفع رأسه صائحا) أغربن عني...

الجوقة: إنا نريد لك خيرا، لأنك عرفت الحب...سنبحث لك عنها...

بجماليون: لا أريد أن يبحث عنها أحد...[3]

[1] بجماليون، ص47.48.

[2] المرجع نفسه، ص52.53.

[3] المرجع نفسه، ص61.62.

وتتواصل أحداث المسرحية في دخول إيسمين في حوار مع بجماليون عن مكان هروب نرسيس وجالاتيا وبجماليون يلوم نفسه لأنه كان ينبغي أن يحادث جالاتيا بما تفهمه، ثم يصبح ثائرا عاى أن الإلهة فينوس هي السبب في البلاء، وأنه كان سعيدامع جالاتيا الأولى التمثال العاجي

إيسمين: لا تقل ذلك يا بجماليون؟...إني ذاهبة...

(تخرج سريعا)

بجماليون:آه...ردوا علي عملي...ردوا علي جالاتيا كما كانت...تمثالا من عاج...أيتها الآلهة...دعوني وشأني، لنفسي ومخلوقات نفسي...ما أنا صنونكم ونظيركم، بل إني عليكم سموت، وعلى قدرتكم قفت فأنتم ما فعلتم غير أن أفسدتم الجمال الذي أقمت...أفسدتم جمالي الخالد...أفسدتم جمالي الخالد...[1]

وبعدها يتحاور كل من فينوس وأبولون في محاولة إرجاع جالاتيا إلى بجماليون فتطلب فينوس المساعدة من أبولون في إعادتها، ثم تعود جالاتيا إلى بجماليون ويخوضان في حوار إلى غاية نهاية الفصل الثاني.

وتسير أحداث المسرحية فنجد في الفصل الثالث حوارا قائما بين إيسمين ونرسيس والجوقة عن بجماليون وجالاتيا والإحتفال بهناءهما ويشرح نرسيس لإيسمين كيف هرب مع جالاتيا:

نرسيس: أقسم لك أنها هي التي...

إيسمين: إختطفتك..أعلم ذلك..ولا يمكن أن يكون الأمر غير ذلك...

نرسيس: أجل لقد قالت في غيبة بجماليون:"هلم بنا نخرج إلى الغابة...نعب ونقفز ونجري ونتسابق كما تفعل أيائل الغاب..." فقلت لها: لا أستطيع حتى يأذن لي بجماليون...فجذبتني من ذراعي جذبا..وجعلنا نجري...[2]

وخلال أحداث الفصل الثالث نجد أيضا حوار بين أبولون وفينوس عن حب إيسمين لنرسيس.

أبولون: أتساء لماذا لم يحب أحدهما الآخر

[1] بجماليون، ص69.

[2] المرجع نفسه، ص93.

فينوس: ولماذا نحن لم يحب أحدنا الآخر؟...ياأبولون، لقد شغفت أنت بكليمين، وهي من فصيلة المخلوقين...

أبولون: وشغفت أنت بأدونيس، وهو بشر فان؟...[1]

أراد المؤلف بهذا الموقف أن يولد حركة في متابعة علاقة بجماليون بجالاتيا فوضع هذه الألوان المتمثلة في العلاقة بين نرسيس وإيسمين والعلاقة بين أبولون وفينوس، وأحداث التغيرات الملائمة لأصول هذه الأساطير فإيمين تختفي لأن نرسيس لا يريدها، بينما نرسيس يظهر قادرا على أن يأخذ بيد بجماليون، وذلك أنه لم يكن الشخصية الأساسية في المسرحية، وإنما كان دوره معينا ليستكشف من خلال النقص ويرتفع به إلى قامة الآلهة الخالقين[2].

ويتحلل في نهاية الفصل الثالث حوارا بين بجماليون وجالاتيا فيتضح من خلال الحوار أنبجماليون فنان حائر بين الفن والحياة وهو ذلك الإنسان الذي ذهب منحيه عدم التوازن وإضطراب الرؤيا فهو الفنان الذي يصارع ملكاته من ناحية ونزعاته الباطنية من ناحية فهو يرى أن فنه التمثال أسمى من جالاتيا الحية.

جماليون:(في الخارج صائحا)أيتها الآلهة...يافينوس...ياأبولون...ردوا إلي عملي وخذوا عملكم...ردو علي فني...أريدها تشالا من العاج كما كانت[3].

وفي الفصل الرابع والأخير نجد حوارا بين الجوقة ونرسيس عن حال بجماليون.

الجوقة(هامسا): أهو مريض؟...

نرسيس: أصابه برد خفيف...

الجوقة: من أثر خروجه ليلا إلى كوخ الغدير...[4]

وتستمر الحركة الدرامية للمسرحية في الفصل الأخير في حالة التمزق لبجماليون بين حبه لفنه ونزوته إلى الحياة.

بجماليون: إني ذاهب...

---

[1] بجماليون، ص 102.

[2] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر،ص93.

[3] بجماليون، المرجع السابق، ص126.

[4] نفس الرجع، ص130.

نرسيس: الريح تعصف...لقد جر عليك الخروج ليلا ما وقعت فيه من مرض...لن تخرج الليلة...سأحاول بينك وبين ذلك بكل قواي...

بجماليون: الويل لمن يحاول منعي...سأذهب إلى الكوخ شأني في كل ليلة...لا أستطيع أن أقضي الليل مع تمثال جامد يذكرني بجريمتي...إنها تنتظرني هناك...شأنها في كل ليلة...زوجتي...زوجتي...آه...إني قاتل زوجتي...[1]

فالحوار يدور بين "نرسيس" و"بجماليون" في الفصل الأخير لا يمثل مواجهة حية بين شخصتين حقيقيتين، بقدر ما يمثل مواجهة نفسية "بجماليون المزدوجة" وتلك الصرخة التي يطلقها أمام نرسيس، ليست موجهة إليه بإعتباره شخصية مستقلة في ذاته هو، إن ذلك الماثل أمامه ليس إلا شبحا لنزعاته الباطنية اللاوعية ولن يستطيع التخلص منه إلا عندما يتخلص من الحياة ويلفظ أنفاسه الأخيرة، وتلك مأساة الفنان الأبدية[2].

لقد إستخدم المؤلف الحوار كأداة للتعبير عن الأفعال في مسرحيته والإنفعالات الداخلية والتفاعلات بين شخصيات المسرحية، فالحوار في مسرحية بجماليون دفع الأحداث نحو هدفها فقد نقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل، وكشف جوانب الصراع المسرحي فهو العنصر الذي حمل الدراما وبتحقيقه تحققت الدراما في مسرحية بجماليون.

[1] بجماليون، ص142.143.

[2] تسعديت أيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر.ط(1)، 1986،ص191

3- اللغة في مسرحية بجماليون:

اللغة هي نسيج لخيوط وألوان متعددة من أجل أن تحظى بحواس المتلقي بكل إهتمام وتركيز فلغة الدراما هي لغة الفعل أي سلوك وأفعال الشخصيات وهي تعتبر الطاقة الفكرية للشعوب فهي ليست قالبا جامدا بل هي هيكلا حيا وما يميز مسرحية بجماليون بساطة اللغة وسهولة قراءتها فقد نسج توفيق الحكيم خيوط مسرحيته بلغة الفصحى لها جمالياتها نستطيع من خلال قراءتها فهم إشارات ودلالات حركة الدراما في المسرحية ويبدو أن إستعمال توفيق الحكيم للغة الفصحى أمر صائب وذلك لإمتلاكها طاقة كبيرة للتعبير عن المذاهب الفلسفية والفنية وعن الأفكار العميقة للمؤلفين الدراميين وكذا لأنها أغنى من العامية وموروثها أكثر قيمة وقد تعامل توفيق الحكيم معها(اللغة الفصحى) بمرونة في طرح أفكاره والرؤى فمسرحية بجماليون مسرحية ذهنية تصلح للقراءة وإعتمد فيها على لغة بسيطة ومرنة تسهل للقارئ فهمها والتأثر معها ، ولنأخذ مثالا عن لغة المسرحية

نرسيس:أحقا تتألمين لي يا إيسمين؟...

إيسمين:أتشك في ذلك يا نرسيس؟...

نرسيس:كلامك هذا غريب على أذني...

إيسمين:أعلم ذلك...لهذا أمنت كل الإيمان بأن دواءك في يدي...[1]

فينوس: لا أود أن يقع في نفسك شئ من بجماليون...إنه...

أبولون: إنه يريد الحب والحياة

فينوس: ولماذا نأباهما عليه؟...سأمنحه ماأراد...

أبولون: إمنحيه إذن...وإنتظر ماسيكون...[2]

فقد إستخدم توفيق الحكيم أسلوب الفصحى، وهو أسلوب نجده أكثر إستقامة وأدق تفصيلا في قربه من واقع الشخصيتين، ومركزها هذا وتخفيفا لوظيفتها الغنية في هذا المذهب الجمالي، بما إتصفت به من إستعارة وتقابل، وما تضمنته من إشارات وتلميحات

[1] بجماليون، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص41.

فينوس: إني أعرف تحديك القديم ألي...أصنع إلي بغير تحد، وبغير تجاهل، وبغير نشف، وبغيرتهكم...ألم ها الرجل لتمثاله بالحياة؟...لقد منحت تمثاله الحياة...

أبولون: أهذه هي الحياة التي تستطيعين أن تمنحيها...إن الحياة الساكنة التي وضعها هو في العاج كانت أنبل وأرفع وأقوى من تلك الحياة المتحركة الهزيلة الشاحبة التي وضعتها أنت في تمثاله...هذا مايرى...ومن حقه ولا يريب أن يقدر هذا التقدير....

ويتميز أسلوب "توفيق الحكيم" في هذه المسرحية تلك الدقة التي إستطاع بها أن يربط بين الأفكار والشخصيات بطريقة خفية، بحيث أقام على القضية التي عالجها في هذه المسرحية نسقا من الرموز، تبدو ملحمته مع الفكرة الأساسية تلاحما يصعب معه تجاهلها أفكارا ثانوية بسيطة إقتضتها ضرورة البناء[1] المسرحي، وسير حركة الأحداث والشخصيات ومقتضيات الحوار.

إستطاع توفيق الحكيم أن يرسم مسرحيته بأسلوب فني له جمالية ولغة مرنة مبسطة تتيح لمتلقي القراءة المبسطة وفهم فحوى المسرحية، فقدرته على مزج إبداعه بما يأخذه من الأساطير تظهر في أعماله الفنية من بينها مسرحية بجماليون فما حققه في هذه المسرحية هو تجسيد مظاهر التجربة في شخصياته وليس بالضرورة خلق شخصيات واقعين أحياء.

4- الحدث والشخصية في المسرحية:

حاول توفيق الحكيم في مسرحيته بجماليون أن يمزج إبداعه الفكري في قالب أسطوري فهو لم يرتبط بأسطورة بجماليون الإغريقية إلا من حيث الشكل وهو بذلك إرتباط جزئي، فقد أضاف من عنده شخصيات نرسيس وإيسمين وأبولون، وجعل لها دورا أساسيا في المسرحية وهو بإختيار هذه الشخصيات ظل محافظا على الجو الأسطوري[2]

ـ شخصية بجماليون: إن شخصية بجماليون عند الحكيم شخصية تستطيع أن تجتمع في ذاتها الموقف ومقابله، فهو فنان عبقري يبدع، وهو الإنسان الفاني[3] ومنذ بداية الفصل الأول، تتحدد بعض ملامح شخصية

[1] تسعديت أيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم،ص187.

[2] عزالدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، جدار الفكر العربي للطبع والنشر،1980،ص297

[3] المرجع نفسه، ص302.

"بجماليون" في علاقته مع "نرسيس" بإعتبارهما طرفي نقيض، وفي نفس الوقت يكمل أحدهما الأخر، ومن خلال هذا التناظر والتكامل يكشف توفيق الحكيم عن أعماق النفس الغامضة في عاقتهما مع الذات والكون والحياة..[1]

إيسمين: ياللعجب...أنت وبجماليون طرفا نقيض...عند أحدكما ماليس عند الآخر...لعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر...

نرسيس: إنه يقول لي أحيانا: لا تتركني يانرسيس فأنت تكمل مابي من نقص...لكنه يقول أيضا: يانرسيس الشطر الجميل العقيم للأشياء...أنت الصدفة البراقة التي لاتحوي اللؤلؤة...

إيسمين: لقد صدق...إني ماعجبت قط لحظة...إن مثلك لا يرى...لكم أتألم لك...[2]

فليس من الممكن فهم شخصية بجماليون والإحاطة بجوانبها الفكرية والنفسية معزل عن الشخصيات الأخرى وكذا تتحدد بعض ملامح شخصية بعلاقته بالألهة وعلاقته بفنه

بجماليون: أنفق عمري كله أخلق، دون أن أتلقى شيئا؟...أفاهم أنت معنى ذلك؟...مادمت تريد أن أجزك ما أنا فيه... فلأخبرك...هأنذا أقول لك أني تعب...لا أستطيع أن أمضي في هذه السبيل...أخلق وأخلق وأخلق...أخلق لجمال...وأخلق الحب، وأخلق كل ما تطلبه نفسي...[3]

جالاتيا: ربما يعني إسم "جالاتيا" إستنادا إلى إشتقاقه اللغوي المرجح: بيضاء كاللبن، وهو إسم إحدى عرائس البحر.[4]

وشخصية جالاتيا في هذه المسرحية هي تمثال لإمرأة نحته بجماليون من العاج فهي تمثل تحفة فنية وعمله الخالد فقد عمل بجماليون على نحت هذا التمثال حتى أصبح آية في البهاء وأجمل من أي إمرأة حتى وقع في غرام تمثاله

نرسيس: ماذا يقولون؟...

إيسمين: يقولون إنك مجنون...

---

[1] تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص184.

[2] بجماليون، ص 31.

[3] المرجع نفسه،ص45.

[4] أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ـ دار نوبار للطباعة ـ القاهرة، مصر، ط(1)،1993،ص08.

نرسيس: مجنون...

إيسمين: ربما كان لهم بعض العذر...ماذا ترى الناس يسمون رجلا يصنع بيديه من العاج إمرأة، يقع في حبها، ويناجيها ويدللها ويناغيها ويدعوها زوجته، ويغمرها بكل ما تصبو إليه امرأة من ترف...[1]

وقد تضرع بجماليون بالدعاء والصلوات للآلهة فينوس لكي تنفخ الحياة في التمثال، وقد إستجابت لدعواته وأصبح التمثال العاجي إمرأة إسمها جالاتيا.

فينوس: (تتقدم نحو التمثال رافعة يدها إليه هاتفة) ...بأمري أيتها الدماء التي سفكها لي قرابين، إجري قانية في هذه الشرايين...بأمري أيتها النار التي عرق لي فيها البخور، إجعل في جدها لحرارة وفي عبتها النور...[2]

فشخصية جالاتيا شخصية مزدوجة إذ تمثل الفن وبعدها الحياة.

أما شخصية نرسيس فتتمثل في الفتى الذي رباه بجماليون وقد جعل له توفيق الحكيم في مسرحيته صورة الحمق

الجوقة: (في ضحك) أنه يشبه نرسيس الأساطير؟...إن له جماله وحمقه...إنه ليس لكن، ولستن له...(لنرسيس) أهو أيضا الذي أطلق عليك هذا الإسم؟...

الجوقة: منذ الصغر...منذ إلتقطه وليدا بين مروج هذه الغابة...ومع ذلك لم لم يفلح في أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين؟...[3]

أراد توفيق الحكيم بشخصية نرسيس هذه أن يقيم تعادلا بين الفن والجمال، فبجماليون يمثل الفن بقدرته وإبداعه ونرسيس يمثل الجمال كما يراه المؤلف بحمقه وزهوه[4]

وتتمثل شخصية إيسمين في الفتاة التي جاءت من المدينة وأحبت نرسيس، فهي شخصية لم تعد مجرد شخية أحبت "نرسيس"لكن هذا الحب غدا رمزا، إذ أنها بواسطة هذا الحب إستطاعت أن تخلق "نرسيس" وتجعل منه إنسانا بعد أن كان كالصدفة البراقة التي لا تحوي شيئا، كما إستطاع بجماليون أن يخلق بالفن.[5]

[1] بجماليون، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص25.

[4] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر،ص91.

[5] تسعديت آيت حموي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم،ص188.

أبولون(همسا لفينوس مشيرا إى اليمين الخارجي) أنظري من هذه المرأة؟

فينوس: إمرأة قد إستطاعت أن تخلق بالحب.

أبولون: عجبا كما إستطاع بجماليون أن يخلف بالفن.

فينوس: كما ترى...[1]

أراد الحكيم من خلال شخصية إيسمين أن يبين عجز الخاق عن إمتلاك مخلوقه، وكيف أن طاقة حب أصحاب المواهب توجه إلى ثمار أعمالهم، كما أنهم في عشقهم لمخلوقاتهم لم يفكر أحد منهم في حب بعضهم البعض، فقد كان أجدر "بإيسمين" أن تحب بجماليون، وأجدر جالاتيا أن تحب "نرسيس" وقد فسر الحكيم هذا بما يقدمه إليه الأدب اليوناني من تفكير أسطوري، من أن الخاقين يهيمون حبا بمخلوقاتهم تماما كما هام "أبولون" بكليمين وهي من فصيلة المخلوقات.

وكما هامت فينوس بأدونيس، وهو بشر، ولو أن الأمور كانت تسير سيرها الطبيعي لأحب أبولون فينوس.[2]

وقد إستخدم الحكيم الصورة العامة للآلهة اليونانية من أن فينوس ألهة الحب وأن أبولون هو إله الفكر، ذلك ليزيد من حدة الصراع الدائر في المسرحية بين الحب من جهة وبين والفن من جهة أخرى.[3]

وشخصية الجوقة التي تتكون من راقصات تسع جميلات كأنهن عرائس للخيال، حيث نجد توفيق الحكيم، قد إحتفظ في مسرحيته بالجوقة، وهي عنصر درامي عضوي في المسرح الإغريقي المبكر، ولكنه فقد أهميته الدرامية رويدا رويدا خلال العصور الإغريقية والرومانية، حتى أصبح في النهاية عنصرا زخرفيا في غالب الأمر، إلا أن بعض كتاب المسرح المحدثين يصرون على الإحتفاظ بدور الجوقة في أعمالهم، دون أت تكون لوجودها أية أهمية في بعض الأحيان، فالجوقة مثلا في مسرحية بجماليون لا تساهم بدور بير في تطوير الحدث الدرامي للمسرحية ويمكن حقا الإستغناء عنها، أو إهمالها أثناء القراءة ولو أنها تضفي على المكان الذي تجري فيه الأحداث جوا أسطوريا كلاسيكيا.[4]

[1] بجماليون، ص 102.

[2] أحمد شمس الدين، الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري النعاصر، ص92.93.

[3] المرجع نفسه، ص94.

[4] أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص23.

وكذلك صوت المؤلف حظي بمكانة في أحداث المسرحية وقد تمثل في تأطير المكان والزمان وتقديم ملابسات الحدث الحدث في بداية كل فصل، وتصوير الحالة النفسية للشخصيات، وتكثيف مظاهر الصراع لتطوير الحدث والحركة الدرامية للمسرحية:(ظلام الليل قد بددته أشعة القمر الطالع في سماء الغابة...ليس في البهو أحد غير الفتى "نرسيس" ...وهو جالس أمام الستار...[1]

بجماليون: (يرفع رأسه صائحا) أغربن عني...[2]

نرسيس:(كالمخاطب لنفسه)أبصر وأحيا؟...[3]

(تقوده إلى الخارج، وهو ينظر إلى الستار خلفه قلقا ثم يغلقان خلفها الباب ويذهبان.[4]

تتصل الشخصيات "بجماليون" "جالاتيا" "نرسيس" "إيسمين" "فينوس" "أبولون" بتكوين المسرحية وبالحلركة المسرحية وبلغة الحوار والصراع، فقد إستطاعت هذه الشخصيات أن تكون شخصيات بارزة فقد صورت لنا ظواهر إنسانية باقية، نصادف فيها ألوانا من العواطف، والحب، والصراع والدهاء والخداع، وما شكل ذلك من النوازع الإنسانية فالعلاقة بين الشخصيات لا تقوم على مستوى الأحداث ولكن على المستوى الدلالي بغعتبارها عناصر بنائية ذات أهمية جوهرية في بلورة التجربة الكلية وتعميق أبعادها الدرامية، ولهذه الشخصيات سمات ومعا لم دلالية تكشف عن الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية ، فالشخصيات في مسرحية بجماليون تتداخل تداخلا منسجما مع مشاهد الطبيعة، وهي تبدو واعية بمأساتها، وهي تكافح وتناضل للخروج منها، فقد خلق الحكيم وجها جديدا من الشخصات لم تعرفها الأسطورة القديمة، فقد إعتمد في بناء هذه المسرحية وفي تشكيل رؤيته على مزج عدة أساطير مختلفة ليشكل منها عملا دراميا واحدا.

وقد إستخدم الحكيم الظلال الأسطورية لشخصية نرسيسن إستخداما واسع النطاق، وعلى الرغم من أن أسطورة نرسيس لا ترتبط أساسا بأسطورة بجماليون ووقائعها.

[1] بجماليون، ص61.
[2] المرجع نفسه، ص20
[3] المرجع نفسه، ص32..
[4] المرجع نفسه، ص33

فإنه إستلهمها لتكون بمثابة خلفية للموقف الشعوري لشخصية بجماليون[1] وهكذا نجد أن هذه الشخصيات قد جمعت بين دلالتها الأسطورية والمغزى الذي يتولد من خلال التطور الدرامي للأحداث في المسرحية.

5- الصراع الدرامي في مسرحية بجماليون:

إشتراك الآلهة في حياة الإغريق على النحو الذي تصوره الأساطير جعل لهم دورا أساسيا في إظهار ألوان الصراع المختلفة التي يخوضها الإنسان ونجد ذلك واضحا في مسرحية "بجماليون" و تتعدد الصراعات وتتشابك في مسرحية "بجماليون" فهناك الصراع بين غيسمين ونرسيس، وبين أبولون وفينوس، ولكن هذه الصراعات جميعا تدخل ضمن إطار الصراع الكبير بين بجماليون وجالاتيا، فالأخيرة هي مخلوق بجماليون، أنموذج للجمال حولتها فينوس من تمثال إلى هيئة البشر، ولكنها كانت إمرأة ينقصها الإدراك والإحساس بالفن، رغم أنها هي نفسها قطعة فنية رائعة الجمال وفاتنة السحر[2] يقول بجماليون:...أسكتي أيتها الحمقاء...لست أخشى فينوس...أين هي فينوس؟...أود أن أرى وجهها الأن...هل إحمر خجلا هذا الوجه، وهو يرى هذه الهزيمة الشنعاء؟..إعترفي يافينوس أني إنتصرت عليك...إعترفي ان التحفة التي خرجت من يدي مثلا للكمال في الخلق والإبداع، قد شابها النقص بلمسة من يديك...[3]

أضاف توفيق الحكيم إلى مسرحيته شخصيتين: أبولون وفينوس ليولد صراعا كونيا بين الآلهة بعضهم البعض ورؤيتهم للإنسان، هذا الصراع يمكن من الكشف بقية الجوانب في شخصية بجماليون.

فهو شخصية متحدية تشعر بأنها متساوية للآلهة[4].

فينوس: ماذا خلف هذا الستار؟...تمثال من عاج...

أبولون: وأي تمثال...تأمل مليا يا فينوس...

فينوس: إمرأة...

أبولون: بل ماترين أجمل كثيرا من إمرأة، وأكمل كثيرا من إمرأة...

فينوس: (تتأمل التمثال وتهمس نفسها في إعجاب) كيف إرتفع إلى هذا...

[1] تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في أدب توفيق الحكيم، ص164.

[2] عزالدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص269.

[3] بجماليون، ص68.67.

[4] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص94.

أبولون: (في تفاخر) هذا السر...

فينوس: بشر هالك...

أبولون: ومع ذلك...[1]

وفي هذا الصراع بين فينوس وأبولون تظهر قوة جمال التمثال وقدرة بجماليون الفنية التي جعلت من إلهين يقفان منه ذلك الموقف المتناقض ولكنهما مع هذا يعترفان بقدرته الفنية.[2]

فينوس: أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية...

أبولون: هؤلاء البشر يافينوس يمتازون عنا نحن الآلهة هذا الإمتياز، في طاقتهم أحيانا أن يسموا على أنفسهم...أما نحن فلا نستطيع أن نسمة على أنفسنا...إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحيانا أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الآلهة بأن نأتي بمثلها.

لأنهم أحرار في السمو، ونحن سجناء في النواميس...[3]

إن حركة الآلهة فينوس وابولون في المسرحية تملأ الأحداث بخلفية درامية وتجعل الجو الأسطوري حيا، فنجد الصراع بين الإلهين من ناحية والبشر من ناحية أخرى، فهو صراع بين الخالق والمخلوق، ويتضح هذا الموقف في:

أبولون: لقد حرمتيه، لكن هاهو قد صنع بيده إمرأة، وخلق بنفسه لنفسه الحب...

فينوس: ماذا تعني يا أبولون؟...تعني أن جالاتيا هذه ليست إلا تحديا لي؟...وأن لهذا الأثر، ليس إلا تمثال الإنتصار علي؟ يقيمه في وجهي هذا البشر؟...الويل له...الويل له...

أبولون: لا تغضبي يا فينوس...لست أظن هذه الفكرة جالت بخاطره...هؤلاء البشر ينظرون إلينا في أكثر الأحيان نظرة التقديس، حتى إنتصاره علينا لا يشعرون به، ويسمونه إنتصارا على أنفسهم[4] ونجد أنفسنا في الصراع بين بجماليون وجالاتيا نعيش في الوقت نفسهصراعا بين الإلهين أبولون وفينوس

إيسمين: وهل يعني أبولون عن فينوس، مانحة الحب والحياة؟...

---

[1] بجماليون، ص 34.

[2] أحمد شمس الدين الحجاجي، المرجع السابق،ص83.

[3] بجماليون، ص35.36.

[4] المرجع نفسه، ص 36.37.

نرسيس: وهل تعني فينوس عن أبولون، مانح الفن والفكر؟...

إيسمين: لا تفكر بفينوس يا نرسيس، وهي التي منحتك الجمال، وجعلتك معشوق النساء...

نرسيس: أجل ولكن أبولون لا يريد أن يمنحني شيئا...

إيسمين: باللعجب...أنت وبجماليون طرفا نقيض...عند أحدكما ماليس عند الأخر...لعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر...[1]

فهذا الحوار يظهر الصراع بين أبولون وفينوس ويعمق الصراع بين إيسمين ونرسيس وصراع بجماليون مع جالاتيا فالطرف الأول يمثل الفن والفكر،يقف فيه أبولون وبجماليون وإيسمين ، والطرف الثاني يمثل الجمال والحب والحياة، أو بكلمة واحدة الواقع، وتقف فيه فينوس مع جالاتيا ونرسيس، وهذان الطرفان يتصارعان دوما ولا يلتقيان أبدا رغم أنه لا حياة لأحدهما دون الآخر[2].

وفي إيطار الصراع بين الحياة والفن رسم توفيق الحكيم بجمالون وهو في حالة صراع الروح وإحساسه بالمعاناة والضياع بين الفن والحياة في حالة تمزق ولا يجد حل بينهما.

بجماليون: وفيم المكابرة مادمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين...ويشطرها شطرين...نعم...أنتما الإثنان تتجاذبان قلبي...أنتما الإثنان تتصارعان...هي بإرتفاعها وجمالها الباقي...وأنت بطيبتك وجمالك الفاني...هي الفن، وأنت الزوجة...أيتها الآلهة لقد أخذتم مني فني، وأعطيتموني زوجة.[3]

وفي سياق كلام آخر يقول:

بجماليون: إياك أن تدعي هذا الكلام يجرح نفسك...إني لا أريد إذلالك أنت يا زوجتي العزيزة...إما أسوق الكلام إليهم هم في علبائهم...سكان أولهب...هه..سكان اولهب الجبارة...أولئك الخالدون الذين لم يستطيعوا أن يصنعوا غير الهالك المحدود...أما أنا الهالك المحدود فقد إستطعت أن أصنع الخلود...ياسكان أولهب، في إمكانكم أن تعجنوا ذلك المزيج من الجمال والقبح والنبل والسخف والإرتفاع والإبتذال وتسمو ذلك الحياة...ولكنكم لن تستطيعوا أبدا أن تصنعوا مثلي ذلك الشئ المقطر المصفى الذي يسمى الفن...نعم...الفن

[1] بجماليون، ص30.31.

[2] أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص27.

[3] بجماليون، ص118.

هو قوتي أنا البشر الفاني...هو جبروتي...هو معجزتي...هو سلاحي...في إمكاني أن أقيس قامتي إلى قامتكم، وأن أنتصن سلاحي لأقرع به سلاحكم...سلاحكم الحياة وسلاحي الفن...[1]

وفي الفصل الرابع والأخير يوجز الحكيم فحوى الصراع في المسرحية بحواردرامي بين أبولون وفينوس: يصور نقاش حول تمزق وحيرة بجماليون بين فنه والحياة.

فينوس: ما رأيك يا أبولون لو نفخنا الحياة في تمثاله هذا مرة أخرى، وأعدنا إليه زوجته من جديد؟...

أبولون: أتدرين مالذي يحدث لو فعلنا ذلك؟...

فينوس: ماذا؟...

أبولون: عين ماحدث في المرة الأولى...يقبل على جالاتيا الحية معجبا في بادئ الأمر...

ثم لا يلبث أن يراها أقل جمالا وكمالا من جالاتيا العاجية...فيطالبنا بردها كما كانت، صائجا في وجوهنا بعين الألفاظ المهيمنة...فإذا أعدنا إليه عمله الفني، هذا لحظة ثم عاد يراه أقل جمالا وكمالا من الصورة الحية...وهكذا دواليك...لن يقرله 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 بإنطفاء الشعاع الأخير من نفسه القلعة الحائرة، من أجل ذلك يافينوس قلت لك عن ذكر الهزيمة والإنتصار...إن الحرب بيننا وبينه سجال دائما...ولن يكون الأمر غير ذلك أبدا...[2]

إتخذ توفيق الحكيم الصراع عنصرا لتشكيل المواقف الدرامية ورسمها في تحريك أحداث مسرحيته، فقد تعمد أن يكون حياديا وأن لا يقف مع أي من أطراف الصراع (صراع بين الآلهة والبشر، والصراع بين الفن والحياة) فلم يحدد لنا الجهة الأفضل، فوجود المعنى الأول "الحياة" لا يلغي المعنى الثاني "الفن" وهذه هي مأساة الفنان وتمزقة بين الفن والحياة.

[1] بجماليون، ص123.121.

[2] المرجع نفسه، ص 151. 152.

6- حبكة (عقدة) المسرحية:

إن القضية المحورية في مسرحية بجماليون تتمثل في مشكلة الفنان وتمزقه بين الفن والحياة، ذلك أن بناء هذه المسرحية متماسك وتتداخل فيها عدة عقد، فالعقدة الأولى متمثلة في حيرة بجماليون بين حبه لتمثاله على أنه فنه وحبه للمرأة التي تحولت إلى الحياة.

بجماليون (في الخارج صائحا) أيتها الآلهة...يافينوس...ياأيولون...ردوا إلي عملي وخذوا عملكم...ردوا فني...أريدها تمثالا من العاج كما كانت...[1]

والحبكة الثانية: هي حب إيسمين لنرسيس التي جعلت منه شخصا يحبها وخلصته من حمقه وعقدة حبه لنفسه.

بجماليون: ويحك يانرسيس...تلك التي بصرتك بأشياء، وجعلت منك إنسانا ذا فهم وإدراك...يالنكران الجميل...هكذا دائما كلما فتحت أعيننا العمياء يد، نبدأ أول ما نبدأ بأن نراها أصغر مما كنا نتخيل؟...

نرسيس: لست أسمى هذا إنكار للجميل...

بجماليون: ماذا تسميه إذا...كبرياء مواهبنا المتيقظة المدركة لذاتها...[2]

وفي المسرحية طرف ثالث إرتبط بالحبكة الأولى وهو موقف الإلهين أبولون وفينوس من صنع بجماليون فهذا النصع هو تحدي لشأن الإلهة فينوس.

أبولون: لقد حرمتيه، لكن هاهو قد صنع بيده إمرأة، وخلق بنفسه لنفسه الحب...

فينوس: ماذا تعني يا أبولون؟...تعني أن جالاتيا هذه ليست إلا تحديا لي؟...وأن هذا الأثر، ليس إلا تمثال الإنتصار علي، يقيمه في وجهي هذا البشر؟...الويل له...الويل له...[3]

فعقدة المسرحية تكمن في حيرة بجماليون الفنان بين الفن والحياة ولم يستطع السيطرة على هذه الحيرة فكسر تمثاله ومات.

---

[1] بجماليون، ص122.

[2] المرجع نفسه، ص132

[3] المرجع نفسه، ص36.37.

بجماليون...آه...لقد إختلط الأمر في رأسي

أيهما الأصل وأيهما الصورة؟...قل لي يا نرسيس:أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؟...الحياة أم الفن؟...[1]

إذن رسم توفيق الحكيك مسرحيته على فكرة واضحة هي مأساة الفنان وتمزقة بين الفن واحياة، حيث إتخذ هذه القضية لإبراز أفكاره وأرائه في الحياة والفن، وياغتها في إطار أسطوري وشكل درامي، متداخل ومتشابك البناء فأحداثها كانت حيوية تفاعل الشخصيات فيما بينها مما يؤدي إلى تطور ونمو الصراع نتيجة تأزم الأحداث وتعقدها من تصل إلى نهايتها.

7- الزمان والمكان في مسرحية بجماليون:

يتداخل عنصر الزمان والمكان في المسرحية حيث يعتمد الواحد منهما على الآخر، فليس هناك مكان بلا زمان كما يسمى زمان بلا مكان ذلك أنهما يكونان معا وحدة حيوية لها صفاتها الخاصة في بناء الحركة الدرامية للأحداث، وقد بنى توفيق الحكيم مسرحيته ضمن أربعة فصول حيث تدور أغلب الأحداث في مكان واحد والذي هو منزل بجماليون حيث نجده في الفصل الأول من المسرحية يعرض في البهو: (...ليس في البهو أحد غير الفتى نرسيس...وهو جالس أمام الستار...)[2] ، وما يميز المنزل نافذة وما يلاحظ عليها أنها بمثابة جزء لا يتجزأ من أحداث المسرحية، تكمن في أنها منفذ للدخول والخروج، مثال ذلك دخول الجوقة: (وهن يرمقن النافذة...ويقتربن منها رويدا رويدا...)[3] وكذا دخول الآلهة منها: (فقد إلتمع في النافذة نور سماوي وهبطت من عالياتها مركبة فينوس تجرها بجعتان، وهي فيها مع أبولون وقد أمسك بيدها، كأنه يقودها، ثم يتركان المركبة ويدخلان في خفية الهواء ورقة النسيم من النافذة إلى داخل الدار....)[4]

وتدور أحداث الفصل الثاني بإستمرار في بهو دار بجماليون: "وقد جلس بجماليون في بهو داره"[5]

ونجد أن النافذة هي الأخرى لا تزال تحتل مكانا أساسيا في سير الأحداث:(تهمس عند النافذة) بجماليون الحزين...[6]

---

[1] بجماليون، ص141.
[2] المرجع نفسه، ص21.
[3] المرجع نفسه، ص21.
[4] المرجع نفسه، ص23.
[5] المرجع نفسه، ص61.
[6] المرجع نفسه، ص 61.

وخلال سير الأحداث في الفصل الثاني نلاحظ ظهور مكان جديد: إيسمين: لا تجرح صدري يا بجماليون...إنهما في مكان غيرنا، أتعرف ذلك الغدير في غابة السرور؟... هناك كوخ على حافة المساء...[1] ويتمثل هذا المكان في الكوخ.

ويتواصل عرض أحداث المسرحية في الفصل الثالث في إطار مكاني يكاد أن يكون إطارا أساسيا هو بهو منزل بجماليون: (وقد جلس في بهو الدار نرسيس وهو مطرق مهموم وأمامه إيسمين...)[2] وكذلك تبقى زاوية النافذة كعنصر فاعل في هذا الفصل:(يلتفت إلى النافذة). (تتجه إلى النافذة)[3] وكذا مكان الكوخ: (إيسمين: لايدري أحد متى يعودان...إنهما منذ ليالي في الكوخ بغابة السرو عند الغدير...)

الجوقة: في الكوخ عند الغدير...فلنذهب إليهما...[4]

ويستمر توفيق الحكيم في بناء مجريات أحداث مسرحيته في الفصل الرابع في إطار نكاني أساسي وهو: بهو الدار ومكان ثانوي قد جلس إلى زاوية النافذة: (...ونرسيس في بهو الدار قد جلس إلى جوار الستار...وهو مطرق كالناعس...وجوقة الراقصات التسع في غلائل قائمة يتهادين مقتربات من النافذة...)[5]

لقد نسج توفيق الحكيم أحداث مسرحيته في إطار مكاني يكاد يصور أنه مكان واحد فالمسرحية تقع في ثلاثة رئيسية وهي: بهو الدار، الكوخ، والغابة.

وما يميز بهو الدار هو حيز النافذة التي من الملاحظ أن لها دور فاعل في تحريك الحدث الدرامي، فهي بمثابة مدخل ومخرج ولها دلالات أنها ليست رسمية فالدخول والخروج غالبا مايكون من الباب لكن الحكيم إعتمد على زاوية النافذة أكثر من الباب الذي يمثل الدخول الرسمي، أما النافذة فهي زاوية خفاء:(الجوقة...يحاولن أن يتسلقن النافذة ليدخلن عليه في الدار...)[6] فقد تعدد إستخدامات النافذة في المسرحية يخرجان في أثنائه من النافذة كما دخلا ويبقيان خلفها سشاهدان...ثم يفتح باب الدار ويدخل بجماليون ونرسيس...[7]

[1] بجماليون، ص64.
[2] المرجع نفسه، ص92.
[3] المرجع نفسه، ص92.
[4] المرجع نفسه، ص92.
[5] المرجع نفسه، ص129.
[6] المرجع نفسه، ص25.
[7] المرجع نفسه، ص42.

نجدهنا أن المكان في المسرحية قد إكتسب وظيفة تأطيرية للأحداث وذلك من خلال التعبير عن أبعاد قضية معاناة الفنان بين الفن والحياة وقد كشف عن طموحات الشخصيات وأفكارها الفنية، فمن خلاله إستطاع الحكيم تعميق المأساة التي تتمثل في تمزق بجماليون بين الحياة وفنه، فالمكان الدرامي هو الإطار الذي تتواجد فيه الشخصيات بأفعالها وردود أفعالها ولذا كونه وعاء لصراعاتهم وطموحاتهم وأفكارهم وتفاعله مع الزمن.

8- الإطار الزماني:

ومن الملاحظ على المسرحية أن توفيق الحكيم قد صاغها في إطار زمني موحد، وكأن المسرحية تعرض خلال يوم واحد(24ساعة)، فأحداث الفصل الأول تدور في إطار زمني واحد وهو اللي:(ظلام الليل قد بددته أشعة القمر الطالع في سماء الغابة...)[1] ومن خلال حوار الشخصيات يتضح لنا أنها ليلة مهرجان عيد الإلهة فينوس:

الجوقة: نرسيس...الليلة عيد فينوس...[2]

ففي هذه الليلة المقمرة بدت ملامح أحداث المسرحية وذلك بأنها ليلة عيد الآلهة فينوس التي تضرع بجماليون لها بالدعاء من أجل أن تبعث في فنه الحياة.

بجماليون: (من بعيد) فينوس...فينوس...أيتها السخية بالهبات...إمنحيني هبة واحدة، أنفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا...زوجتي جالاتيا العاجية...أعطيها حياة ياإلهة الحب والحياة...[3]

وقد إستجابت فينوس لدعاءه ةجعلت من جالاتيا العاجية جالاتيا تنبض بالحياة...

فقد حملت هذه الليلة في نفس بجماليون حزنا شديدا وتذمرا من خلال قوله:

بجماليون: أنفق عمري كله أخلق دون أن أتلقى شيئا؟...

أفاهم أنت معنى ذلك؟...مادمت تريد أن أخبرك بما أنا فيه...فلأخبلرك...هآنذا أقول لك إني تعب...لا أستطيع أن أمضي في هذه السبيل...أخلق وأخلق وأخلق...أخلق الجمال و أخلق الحب، وأخلق كل ما تطلبه نفسي...

[1] بجماليون، ص 21.
[2] المرجع نفسه، ص22.
[3] المرجع نفسه، ص40.

ولكن سرعان ما تعود البهجة والفرح لقلبه بعد أن نبضت جالاتيا التمثال بالحياة[1].

أما الفصل الثاني: فتدور أحداثه بالنهار ساعة الأصيل، ويعرض الحكيم هذا في مقدمة الفصل بقوله: (الغابة متشحبة بأضواء النهار الشاذية ساعة الأصيل...)[2]

لقد كان لهذا الإطار الزماني الذي إستخدمه الكاتب وقع على أحداث المسرحية وكذا على نفسية بجماليون وذلك بأن أضواء النهار شاحبة كأنها حزينة لحزن بجماليون على هروب جالاتيا مع نرسيس إلى الغابة.

إيسمين: علرفت مقرها...مقرها...لقد هربت معه...ألا تعلم؟...

بجماليون: (بلا راك) وكيف أستطيع أن أجهل ذلك؟...

إيسمين: كان يجدر بي أن أتوقع هذا الأمر...

بجماليون: (يرفع رأسه ناظرا إليها) وماذا يعنيك أنت منه؟....

إيسمين: نرسيس، هو ملكي كما هي ملكك...

بجماليون: هي ليست الآن ملكي....[3]

ويلاحظ الإطار الزماني الذي يعرض فيه الفصل الثالث أنه ليلة مقمرة، ويتضح ذلك من خلال: (الغابة تحت ضوء القمر في شطره الأخير...)[4]

رسم المؤلف هذا الفصل في ليلة مقمرة وذلك راجع لطبيعة الحدث من خلال مقال الجوقة بعودة جالاتيا إلى بجماليون وهناءهما:

إيسمين: (تتجه إلى النافذة) لو تأنين قليلا...إن الغابة متسعة الأرجاء...

الجوقة: نحن نحتفل بهناء بجماليون...

إيسمين: إنه ليس هنا الآن....

---

[1] بجماليون، ص45.

[2] المرجع نفسه،ص61.

[3] المرجع نفسه، ص63.

[4] المرجع نفسه، ص 91.

الجوقة: إنه لابد عائد معها الآن...

إيسمين: لا يدري أحد يعودان... إنهما منذ ليال في الكوخ بغابة السرو عند الغدير...

الجوقة: في الكوخ عند الغدير...فلنذهب إليهما...

إيسمين: نعم...حملن أجمل إغانيكن وأبدع رقصاتكن إلى هذين السعيدين...[1]

بينما يعرض الفصل الرابع من المسرحية في ليلة حالكة: (الغابة تزأر في ظلام ليلة حالكة والأشجار تترنح من الريح كالمردة الثائرة).[2]

فقد كانت ليلة باردة: (نرسيس: لا يحسن أن تغادر فراشك بهذه السرعة والليلة باردة والريح تهز الأشخاص منذرة بعاصفة...).[3]

نلاحظ أن الحكيم إستعمل الزمن لخدمة أحداث مسرحيته ففي كل فصل كان يرتبط الزمن بحالة الشخصيات وتعبر عن مجريات المسرحية كما هو في الفصل الرابع الذي يتضح من خلال أنها ليلة حالكة ليلة مرض بجماليون وكذا لتحطيمه تمثال جالاتيا.

(بجماليون ينهض ببطئ ويتمشى بخطا ثقيلة نحو التمثال، ويتأمله لحظة، ويهز رأسه يائسا...ثم ينتزعها في عنف، وينهال على رأسه تحطيما بالمقبض الصلب للمكنسة...).

لقد كان واضحا من خلال مسرحية توفيق الحكيم أنه إستخدم خطأ دراميا مستوحى من الأساطير الإغريقية فقد إستلهمت كل شخصية من شخصيات المسرحية في تطوير أحداث المسرحية عن طريق الحوار مما أدى إلى تعمق الصراع الدرامي للقضية المطروحة وهي مشكلة الفنان بجماليون بين الفن والحياة.

[1] بجماليون، ص92.
[2] المرجع نفسه، ص129.
[3] المرجع نفسه، ص132.

خاتمة

إلى هنا نقف عند نهاية البحث لتقييم المسار الذي قطعناه ويجدر بي الإعتراف أن خاتمة هذا البحث ليست هي نهايته فالأمثلة كثيرة ومفتوحة للبحث والتحري/ وما وصلنا إليه ماهو إلا حلقة في سلسلة من البحوث الأدبية التي تهتم بدراسة الدراما وعالم المسرح وقضاياه وأهم ما تم إستخلاصه من هذه الدراسة هي النتائج التالية:

ـ تأتي أهمية المسرح الإغريقي بإعتباره النموذج الأساسي للفنون المسرحية التي عرفت في جميع العصور التي نلت العصر الإغريقي.

ـ إرتبطت نشأة الدراما الإغريقية بالطقوس الدينية متمثلة بعبادة الإله ديونيسوس.

ـ لم يقتصر التراث الإغريقي عند المبدعين العرب، على الكتابات المسرحية فقط بل إستثمر كل الأجناس الأدبية الأخرى.

ـ أن مفهوم الدراما الإغريقية إرتبط بأفعال وسلوك الإنسان.

ـ تنقسم الدراما الإغريقية إلى التراجيديا (مأساة) التي تطرح موضوع ذات طابع حزين، وإلى كوميديا (المهاة) ذات طابع فكاهي هزلي.

ـ يعد توفيق الحكيم من الأوائل الذين أرسوا دعائم المسرح العربي المعاصر، ويتجلى ذلك في أنه إستطاع أن يستوعب المسرح الغربي، ويتمثل تقاليده، وإتجاهاته تمثلا واعيا، ويمزجها بثقافته العربية مزجا أصيلا وذكيا يتلائم مع طبيعته الخاصة.

ـ أن مسرحية "بجماليون" تتبلور في رؤية عميقة الأغوار متسعة الأبعاد هي البحث عن الحقيقة، حيث إعتمد الحكيم في بناء هذه المسرحية، وفي تشكيل رؤيته على الأسطورة، حيث مزج عدة أساطير مختلفة لخدمة أغراضه الدرامية والفكرية.

ونجد أن توفيق الحكيم قد تمثل في قصة "بجماليون" مأساة الإنسان في ضياعه وتمزقه حين لا يجد التوازن الكافي بين الحياة والفن.

ـ تعتبر شخصيات المسرحية رموزا وعناصر بنائية ذات أهمية جوهرية في بلورة التجربة الكلية وتعميق أبعادها، مما ساعدت على تماسك البناء الداخلي للعمل الدرامي.

ـ تقوم الشخصيات التي وظفها الحكيم في المسرحية على سمات ومعالم دلالية، تؤدي عدة وظائف أساسية تتمثل في القدرة على الكشف عن الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، والربط بين الأحداث.

ـ إستطاع توفيق الحكيم من خلال إهتمامه بالبناء الداخلي للعمل الفني ودقة التركيب بأن يحقق تناسقا داخليا لأحداث المسرحية وأن يجسد ألوانا من الصراع والقلق البشري.

ـ تحقق الحس الدرامي عند توفيق الحكيم بصراع" بجماليون" مع الآلهة، صراعا عنيفا، ليحقق ذاته أولا بإعتباره كائنا بشريا تشكله نوازعه و رغباته.

ـ طرح توفيق الحكيم قضية إرتفع بها من إطارها البشري العام لتغدوا مشكلة تجريدية، مشكلة الكون بأسره، وعلاقة الخلق بالخالق.

ـ تميز أسلوب توفيق الحكيم في هذه المسرحية بتلك الدقة التي إستطاع بها أن يربط بين الأفكار والشخصيات بطريقة خفية، تبدو ملتحمة مع الفكرة الأساسية تلاحما يصعب معه تجاهلها أو إعتبارها أفكارا ثانوية بسيطة، إقتضتها ضرورة البناء المسرحي وسير حركة الأحداث والشخصيات ومقتضيات الحوار.

ـ إستخدم الكاتب للزمن وكأن أحداث المسرحية تدور في يوم واحد (24ساعة).

ـ إعتمد الكاتب على أمكنة كثيرة في المسرحية صورت المعاناة التي مرت بها الشخصيات.

ـ كان الحوار أبعادا نفسية تعبر عن شعور الشخصية الرئيسية وقد قدم في شكل نقاش دار بين الشخصيات وهذا ما يميز العمل الدرامي.

ـ وفي الأخير أرجو أني قد بلغت المقصد الذي رسمته في بداية عملي فإن أخطأت فمني ومن الشيطان، وإن أصبت فمن الله جل جلاله.

قائمة
المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1. توفيق الحكيم، بجماليون، دار مصر للطباعة،(ب.ت).

2. توفيق الحكيم، فن الأدب،(د/ط)، دار مصر للطباعة،1988.

ب- المراجع باللغة العربية:

3. ادوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع ـ القاهرة، مصر، 2003.

4. أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، ط2، دار المعارف، 1987.

5. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ط1، دار نوبار للطباعة ـ القاهرة، مصر، 1993،.

6. أحمد فوزي فهمي: مفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، القاهرة، مصر، 1967.

7. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر- دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة، مصر، 1974.

8. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة،بغداد،1986.

9. مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ط1، دار الثقافة للنشر- القاهرة، مصر، 2002.

10. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، 1994.

11. محمد منذور، الأدب وفنونه، ط5،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2006.

12. محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، ط3، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،مصر.

13. محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، ط1، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، 1999

14. عادل النادي، مدخل إلى فن الكتابة الدرامية،ط1، مؤسسات عبدالكريم عبدالله ـ تونس، 1987.

15. عبدالعزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

16. عزالدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، جدار الفكر العربي للطبع والنشر،1980.

17. عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط3، دار الفكر العربي للطبع والنشر- القاهرة، 2004.

18. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي ـ القاهرة، مصر، 2003.

19. فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان ، 1988.

20. فؤاد علي حارز الصالحي، دارسات في المسرح،ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع أريد- الأردن، 1999.

21. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

22. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب للطباعة القاهرة، مصر، (ب.ت).

23. تسعديت أيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح ت.فيق الحكيم، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر ، 1986.

ج- المراجع المترجمة:

24. جان بيير قلرنان ـ بيير فيدال ناكيه: الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، ط1، تر: حنان قصاب حسن، الأهالي للطباعة والنشر سوريا، 1999.

د- المجلات:

25. هيام أبو الحسين، المسرح المصري القديم ومصادره، بمجلة الفصول، المجلد الثاني، العدد الثالث (أبريل، ماي، يونيو) 1982.

26. لمحمد بكادي، توظيف التراث الأسطوري الإغريقي في المسرح العربي المعاصر، مجلة إشكالات اللغة والأدب، مج/11، (فبراير 2017).

الملاحق

ملحق 1:

توفيق الحكيم:

من مواليد1879م، بالإسكندرية، في رأي المؤرخين لحياته، وقد ولد من أم تركية الأصل صارمة متزمتة، ومن أب مصري كان يعمل وكيلا للنائب العام ثم قاضيا فمستشارا[1].

وقد أعزم وهو طالب في المدارس الثانوية وفي الحقوق، وإن كان قد بدأ محاولاته الأدبية بقرض الشعر، غيران النهضة المسرحية التي قامت في مصر في عقب ثورة سنة 1919م، جذبت إليها توفيق الحكيم، وكتب أول مسرحياته في عام 1919م، إبان الثورة المصرية باللغة العامية، وكان عنوانها "الضيف الثقيل"، وفي عام 1923م الفرقة عكاشة مسرحيته الثانية "المرأة الجديدة"، ثم أتبعها حتى عام 1925م بعدد من المسرحيات، كمسرحية "العريس و "خاتم سليمان" و "علي بابا"....[2]

وقد نحصت ملكته الفنية في باريس حين ذهب إليها يدرس القانون لكنه أحس بأنه خلق لشئ آخر غير القانون ألا وهو الأدب، وشغف بالمسرح والقصص والموسيقى، وعكف على دراسة الفن من ينابيعه في أوروبا(3).

فتوفيق الحكيم من أغنى أدبا العصر فكرا وأدبا، وقد صبها في مؤلفات كثيرة تزخر بالمعرفة وعمق النظر، فقد تميزت مسرحياته بإنتقالاته بين الموضوعات المتنوعة من بيئته وعصره،حيث إنتقل بين فنون المسرح المختلفة، من إجتماعية إلى نفسية إلى ذهنية .[3]

وهذه الأخيرة هي التي استسقى هياكلها من أساطير اليونان القدماء مثل:

"أوديب ملكا" 1949م، "بجماليون" 1942م، و"براسكا" أو "مشكلة الحكم "1939م،

أو أساطير ألف ليلة وليلة:

مثل مسرحية "شهرزاد" 1934م،

أو القصص الدينية مثل:

"أهل الكهف" 1933م، و"سليمان الحكيم" 1943م،

أو أساطير الفراعنة مثل:

"إيزيس" 1955م.[4]

---

[1] محمد منذور، توفيق الحكيم، ص09.

[2] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص 177.176.

[3] المرجع نفسه، ص177.

[4] ينظر: محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، ص14.

ملحق 2:

أسطورة بجماليون القديمة:

ترجع نشأتها إلى حكاية شعبية محلية إزدهرت في قبرص إبان العصر الهيللينستي، وهي تحكى أن بجماليون ملك قبرص كان مثالا بارعا، وذات يوم عزم على أن يصنع صورة لفتاة صغيرة غاية في الجمال، وقد أطلق عليها إسم غالاتيت، فلما راعه جمال ما صنعت يده توسل إلى فروديت إلهة الحب أن تنفث نفثة الحياة في الرخام البارد، فنفخت فيها الحياة، ومع مرور الوقت صار بجماليون زوجا لها[1] ، وباركت أفروديت زواج بجماليون من تمثاله الذي إنبعث بشرا سويا بأمر منها، أنجب هذا الزواج الذي هيأت له ربة الجمال والحب، إبنا يدعى "بافوس" سميت بإسمه مدينة القبرصية المعروفة والمقدسة لدى أفروديت والتي لا تزال قائمة إلى يومنا هذا[2].

توضح بعض الدراسات أن توفيق الحكيم قد مزج في مسرحيته عدة أساطير منها أسطورة "غالاتيا" و "ناركيسوس" وهي ثلاث أساطير منفصلة تماما في الروايات الإغريقية واللاتينية المختلفة، فإسم غالاتيا إستنادا إلى إشتقاقه اللغوي المرجح "بيضاء كاللبن"، وهو إسم إحدى عرائس البحر أول ماذكر عند هوميروس في "الإلياذة" (الكتاب 14. بيت45)، وربما كان فيلوكسنوس شاعر الديثورراميوس (حوالي 436ـ 370 ق،م)، وأول من روى أسطورتها في قصيدته "الكيكلوس" نسبة إلى سلالة اعمالقة المتوحشة ذات العين الواحدة المستديرة[3].

وكذا يقال أن توفيق الحكيم هو أول من ربط أسطورة ناركيسوس ببجماليون، فلم تقترن هاتان الشخصيتان قط في الروايات الأسطورية القديمة، بل حتى ولا عند المؤلفين الأوروبين المحدثين، فقد وجدوا الحكيم في عشق بجماليون لفنه صورة من صور عبادة النفس والإستغراب في الذات وذلك هو فحوى أسطورة ناركيسوس، حيث مات ناركيسوس المفتون بجمال نفسه من طول النظر في مياه الغدير[4]

---

[1] ينظر: عزالدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنه، ص271.

[2] أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص07.

[3] المرجع نفسه، ص08.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص22.

ملحق 3:

أعلام المسرح الإغريقي:

إيسخيلوس:

عاش إيسخيلوس(525-456ق.م) إبان الحروب الآثينية الفارسية وشارك فيها خلال أربعين سنة من حياته كتب حوالي ثمانين مسرحية تراجيدية وساتيرية، ويعرف في تاريخ الآداب العالمية بأنه أبو التراجيديا إذ يرجع الفضل إليه في أنه جعل الفن المسرحي في صورة تكاد تكون نهائية بزيادة عدد الممثلين وإيجاد الحركات التمثيلية والديكور والملابس المسرحية ومحاكاة الحياة على خشبة المسرح.

ويتميز مسرح إيسخيلوس بالفخامة والسمو والقوة في العبارات والطابع العام فمسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة نظمت وعرضت في جو العظمة والأبهة .[1]

سوفوكليس:

عاش سوفوكليس(497-406ق.م) طيلة القرن الخامس قبل الميلاد تقريبا أي عصر أثينا الذهبي فجاء نتاجه يمثل قمة نضج الحضارة الأثينية وتنسب إليه مابين 103-130، مسرحية تعكس مسرحياته السعة والعمق في خبرة المؤلف بالطبيعة الآدمية فهو قدم نسخة الإنسان تشبه الأصل ولكنها أجمل .[2]

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص20-21.

يوربيدديس:

ولد يوربيديس حوالي 480 ق.م، من أسرة تتمتع بمركز إجتماعي مميز، وإبان حياته كتب حوالي تسعين مسرحية لم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيدية ومسرحية ساتيرية واحدة، أخذ موضوعات خمسة من حلقة الحرب الطروادية وأخذ موضوعات الباقي من أساطير أخرى متجولا في الأساطير الإغريقية التي لم تستغل بعد.

أريستوفانس:

ولد أريستوفانس حوالي عام 445 ق.م، إبان عصر بركليس الذهبي لكنه لم يبدأ نتاجه إلا بعد الحروب البلوبونية عام 431 ق.م، وتعود أغلب كوميديات أريستوفانس تاريخيا إلى الفترة التي أصبح فيها البناء الديمقراطي الأثيني هشا فكتب أربعا وأربعين مسرحية لم يصلنا منها كاملا سوى إحدى عشر فقط.[1]

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ص21.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر

إهداء

مقدمة..... أ-ج

مدخل 5-14

الفصل الأول

المبحث الأول:

تمهيد..... 17

1. نشأة المسرح الإغريقي..... 17
2. المسرح الإغريقي والتراث الأسطوري..... 21
3. توفيق الحكيم وتوظيف التراث الاسطوري الاغريقي..... 22

المبحث الثاني: الدراما وعلاقتها بالعناصر المكونة للنص المسرحي

تمهيد..... 26

1. الحوار الدرامي 26
2. اللغة..... 27
3. الحدث والشخصية 29
4. الصراع الدرامي 30
5. الحبكة (العقدة)..... 31
6. الزمان والمكان..... 31

الفصل الثاني:

دراسة تحليلية لمسرحية" بجمانيون"

تمهيد..... 35

1. فكرة المسرحية..... 36
2. الحوار الدرامي..... 42
3. اللغة في مسرحية بجماليون..... 49
4. الحدث والشخصية في المسرحية..... 50
5. الصراع الدرامي في مسرحية بجماليون..... 55
6. حبكة(عقدة) المسرحية..... 59

7. الزمان والمكان في مسرحية بجماليون..... 60
8. الاطار الزماني..... 62
خاتمة 67
قائمة المصادر والمراجع
الملاحق

ملخص :

تأتي أهمية الدراما الإغريقية في كونها النموذج الأساس للفنون المسرحية التي عرفت في جميع العصور التي تلت العصر الإغريقي ،فهي في مفهومها العام نواة المسرح ،وكذا بإعتبارها من أهم المصادر المعتمدة في كثير من أعمال المبدعين الغرب والعرب على السواء، ولعل توفيق الحكيم يعد بحق أول فنان مسرحي عربي ، إستطاع أن يستوعب المسرح الغربي ويتمثل تقاليده ، ويوظفه بمختلف مصادره ، ويمزجه بثقافته العربية مزجا أصيلا وذكيا يتلائم مع طبيعته الخاصة ، لخدمة معاناته المعاصره ، وقد تناول هذا البحث دراسة الدراما الإغريقية في مسرح توفيق الحكيم مسرحية "بجماليون" أنموذجا ، واتبعت في بحثي هذا على الدراسة الفنية على آليتي الوصف والتحليل ، وذلك لتبين مضمون المدونه و إستجلاء الدراما وتحديد بناءها ، ولغرض التنظيم المنهجي قسم البحث إلى مدخل، وفصلين، ومقدمة تسوغ أسباب إختياره ، وخاتمة تظم أهم النتائج.

الكلمات المفتاحية : الدراما الإغريقية ، المسرح الإغريقي ،توفيق الحكيم ، بجماليون ، الحوار الدرامي ، الصراع الدرامي، المكان والزمان الدرامي.

Résume :

L'importance du drame grec d'être le modèle de la fondation des arts théâtraux connus dans tous les siècles qui ont suivi l'époque grecque, il est le concept du noyau du public du théâtre, ainsi que l'une des sources les plus fiables dans la plupart des créateurs de l'Occident et les semblables Arabes, et peut-être Tawfiq al-Hakim est le droit du premier artiste arabe de théâtre, a pu accueillir le théâtre occidental est ses traditions, et qu'il emploie dans diverses sources, et Mélangez le culture arabe Mélangé costume authentique et intelligent avec sa propre nature, pour servir la contemporanéité de la souffrance, a traité ce drame étude grecque Tawfiq pièce de théâtre al-Hakim modèle « Pygmalion », et Suivi dans cette recherche sur l'étude technique sur les mécanismes de description et d'analyse, de manière à afficher le contenu du code et l'élucidation du drame et déterminer à construire, dans le but de l'organisation systématique du département de recherche à l'entrée, deux chapitres et une introduction pour justifier les raisons de son choix, et une conclusion, les résultats réguliers les plus importants.

Mots-clés: drame grec, théâtre grec, Tawfiq al-Hakim, Pygmalion, dialogue dramatique, conflit dramatique, théâtre dramatique.

Summary:

The importance of the Greek drama to be the model of the foundation of theatrical arts known in all the centuries that followed the Greek era, it is the concept of the core of the theater public, as well as one of the most reliable in most of the creators of the West and the Arabs alike, and perhaps Tawfiq al-Hakim is the right of the first Arab theater artist, was able to accommodate Western theater is its traditions, and that it employs in various sources, and Mix Arab culture Mixed authentic and intelligent costume with its own nature, to serve the contemporaneity of suffering, treated this drama Greek study Tawfiq play al-Hakim model "Pygmalion", and Follow-up in this research on the technical study on the mechanisms of description and analysis, so as to display the content of the code and the elucidation of the drama and determine to build, for the purpose of the systematic organization of the department research at the entrance, two chapters and an introduction to justify the reasons for his choice, and a conclusion, the most important regular results.

Keywords: Greek drama, Greek theater, Tawfiq al-Hakim, Pygmalion, dramatic dialogue, dramatic conflict, drama.