الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات

ميدان اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

حضور النص الأسطوري في مسرح توفيق الحكيم

مسرحية " الملك أوديب " أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس نظام جديد
تخصص الأدب العربي

إعداد الطالبة :

ليلى حمودي

إشراف الأستاذة :

إسمهان حيدر

السنة الجامعية:2010 - 2011

بسم الله الرحمان الرحيم

« قال ربّ اشرح لي صدري ، و يسّر لي أمري واحلل عقدة من
لساني يفقهوا قولي »

(سورة طه ، الآية 25 و ما بعدها)

صدق اللّه العظيم

إهـــداء

اللهم ارزقني حبّك وحب من يحبك وحب كل عمل يقربني إليك أمّا بعد:
أشكر الله عزّ و جلّ الذي لولا عونه و نعمته عليّ لما استطعت الوصول إلى هذه الدرجة من العلم . ولما استطعت المساهمة في هذا البحث المتواضع الذي أهديه على كل عزيز على قلبي
إلى أمّي – حفظها اللّه – التي غمرتني بعطفها وحنانها الفياض و دعت لي

فأضاءت أمامي ورائي...

إلى أبي – أطال الله في عمره – الذي كرس حياته في تربيتي وتعليمي.

إلى إخوتي وأخواتي الرائعين الذين وفّروا لي المناخ الملائم للدراسة و البحث وكانوا – ومازالوا – قلبي وسمعي و بصري...

و لا يفوتني أن أشكر جميع من أسهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث و بخاصة الهيئة العلمية و الإدارية لمعهد اللغة العربية وآدابها بالمركز الجامعي – لميلة – و على رأسها الدكتورين الفاضلين : «محمد زلاقي» و «رابح الأطرش»

تحية للأستاذ المشرف

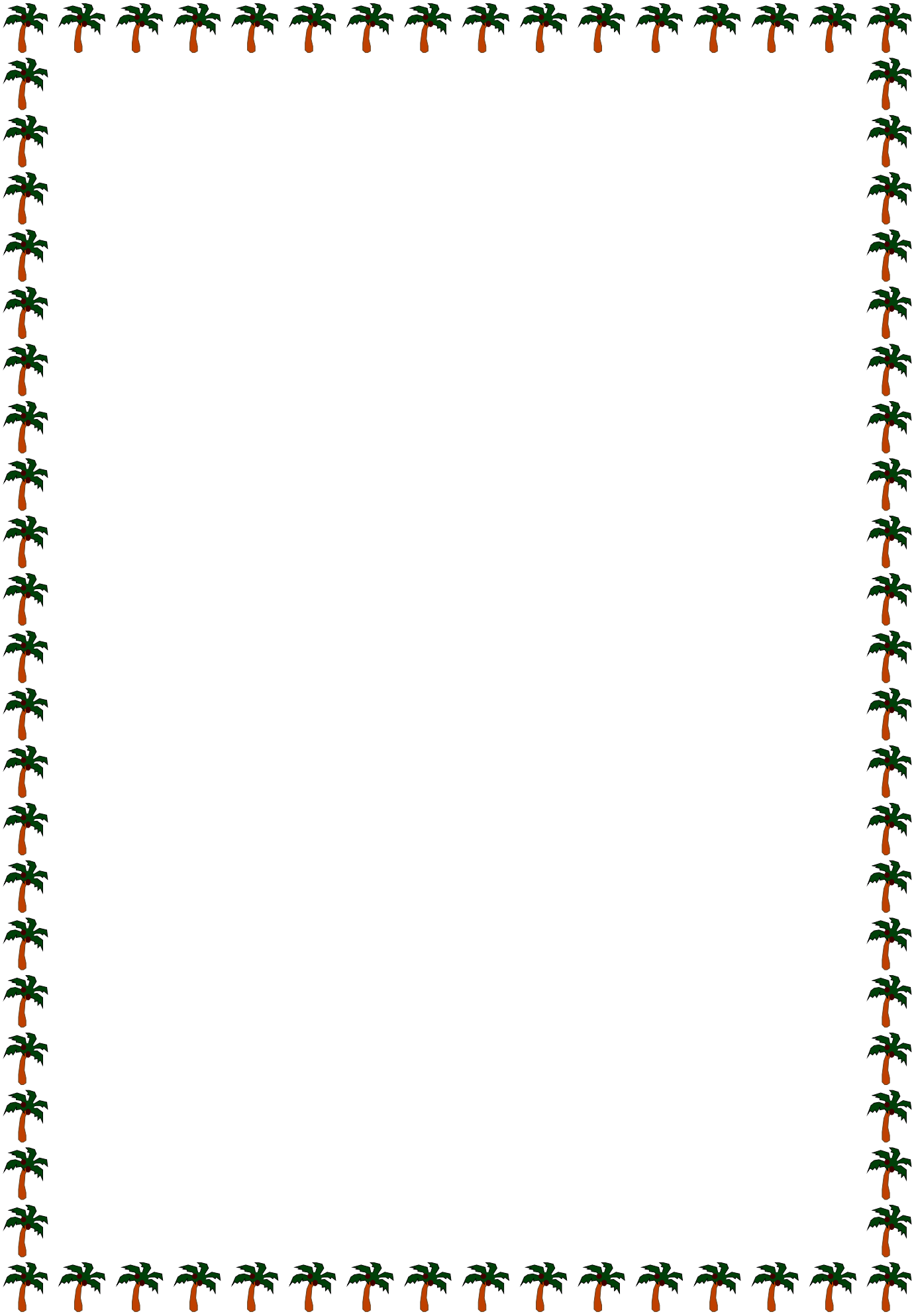
عرفانا بالجميل و إقرارا بالفضل لا يسعني – وقد نفضت اليد من كتابة البحث – إلاّ أن أقدم شكري الجزيل و تقديري الكبير لأستاذتي المشرفة : «إسمهان حيدر» على تفضلها بقبول الإشراف على هذا البحث حيث كان لها فضل المبادرة بالترحيب بمشروع البحث منذ أن كان فكرة ثم شملته برعايتها و أفادتني بملاحظاتها القيمة و توجيهاتها العلمية الموضوعية البناءة و لطالما رفعت معنوياتي حتى نما البحث و ظهر على هذه الصورة المتواضعة المباركة .

ألف شكر على صبركم وتواضعكم

ورحابة صدركم ولكم مني أستاذنا الفاضلة أبلغ آيات

الشكر والتقدير والاحترام وجزاكم الله عني خير الجزاء

وأمد في عمركم وأبقاكم سندا وذخرا.



فهرس الموضوعـــــات

مقدمـــــة

مدخـــــل : بين الأسطورة والأدب.....(05)

الفصـــــل الأول : ماهية الأسطورة البدائية والأدبية.....(17)

أولا : مفهوم الأسطورة.....(17)

ثانيا : أنواع الأسطورة.....(26)

ثالثا : سمات الأسطورة.....(32)

رابعا : وظائف الأسطورة.....(37)

خامسا : نظريات الأسطورة.....(41)

الفصل الثـــــاني : المسرح وتوفيق الحكيم.....(45)

المبحـــــث الأول :.....(45)

1-1- مفهوم المسرح.....(45)

1-1- نشأة المسرح.....(50)

1-2- أصول المسرح.....(53)

1-3- أنواع المسرح.....(56)

1-4- خصائص المسرح.....(61)

المبحـــــث الثاني :.....(66)

2-1- أثر الثقافة الغربية عند توفيق الحكيم.....(66)

2-2- المسرح الذهني (أسباب إنتقال الحكيم من المسرح المادي إلى الذهني).....(40)

2-3- روحانية الكاتب.....(73)

الفصـــــل الثالث : أوديب بين سوفوكليس وتوفيق الحكيم.....(81)

أولا : ملخص مسرحية " الملك أوديب " لسوفوكليس في المصدر اليوناني.....(86)

ثانيا : الملخص في مسرحية " الملك أوديب " عند توفيق الحكيم.....(88)

ثالثا : جدلية بين الإنسان والقدر عند سوفوكليس.....(88)
رابعا : جدلية بين الحقيقة والواقع عن توفيق الحكيم.....(96)
خامسا : الثوابت والمتغيرات.....(102)
سادسا : أوديب والتحليل النفسي.....(108)
خاتمة
قائمة المصادر والمواجع.
ملحق

خطة البحـــــث :

مقدمـــــة

مدخـــــل : بين الأسطورة والأدب.

الفصـــــل الأول : ماهية الأسطورة البدائية والأدبية

أولا : مفهوم الأسطورة.

ثانيا : أنواع الأسطورة.

ثالثا : سمات الأسطورة.

رابعا : وظائف الأسطورة.

خامسا : نظريات الأسطورة.

الفصل الثـــــاني : المسرح وتوفيق الحكيم

المبحـــــث الأول :

1-1- مفهوم المسرح.

1-2- نشأة المسرح.

1-3- أصول المسرح.

1-4- أنواع المسرح.

1-5- خصائص المسرح.

المبحـــــث الثاني :

2-1- أثر الثقافة الغربية عند توفيق الحكيم.

2-2- المسرح الذهني (أسباب إنتقال الحكيم من المسرح المادي إلى الذهني).

2-3- روحانية الكاتب.

الفصـــــل الثالث : أوديب بين سوفوكليس وتوفيق الحكيم

أولا : ملخص مسرحية " الملك أوديب " لسوفوكليس في المصدر اليوناني.

ثانيا : الملخص في مسرحية " الملك أوديب " عند توفيق الحكيم.

ثالثا : جدلية بين الإنسان والقدر عند سوفوكليس.

رابعا : جدلية بين الحقيقة والواقع عن توفيق الحكيم.
خامسا : الثوابت والمتغيرات.
سادسا : أوديب والتحليل النفسي.
خاتمة
قائمة المصادر والمواجع.
ملحق

مقدمـــــة :

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين سيدنا محمد صـــلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد :

إن لكل فترة تاريخية ثوابتها وأبعادها ومتغيراتها ، وما الأدب إلا محاولة للتعبيـــر عن هذه الثوابت والأبعاد والمتغيرات ، إنه اكتشاف للواقع وإعادة صياغته.

وما الأدب المقارن إلا دراسة للتيارات الفكريـــة والأدبيـــة ، ومـــذاهب الكتـــاب والمفكرين المختلفة ، فهو يدرس الأجناس الأدبية ، من مسرح وراية...، ويحاول تعقـــب عناصر الإبداع الفني فيها، ومسار التأثر في كل جنس أدبي – تعمق في إنتـــاج الكتـــاب والشعراء في الأدب القومي – ودراسة مدى تأثرهم بالآداب العالمية. والكشف عن حدود هذا التأثر و قيمته.

وقد وقع اختياري لموضوع بحثي الموسوم بـــ " حضور النص الأسطوري فـــي مسرح توفيق الحكيم " – مسرحية الملك أوديب أنموذجا – تلبيـــة لعـــدة أســـباب ذاتيـــة وموضوعية أجملها فيما يأتي :

1- إن الرغبة التي حثتني إلى دراسة الأسطورة في إطار المقارنة مردّها شغفي الكبيـــر بالمسرح ، لأنه جزءٌ هامٌ من تاريخ أمتنا ، حتى ولو لم نُعره اهتماما كبيرًا...

2- لأن كاتبنا العربي الكبير " توفيق الحكيم"، كان هدفه إرساء قواعد الفـــن المســـرحي والارتقاء به إلى القمة.

3- إحداث الكاتب إثارة في نفسي ، بإنعطافه اتجاه المسرح الذهني، ولا شك أنه جدد في المسرح العربي، بإحداثه تلك النقلة نقلة للمسرحيات التمثيلية إلى أفكار مجسدة في الذهن.

4- الرغبة في بعث التواصل بين القديم والحديث.

5- اصطفائي للمقارنة ، لأن المنهج المقارن يُمثل معرفـــة إنســـانية حديثـــة ، تـــدرس العلاقات الأدبية بين الشعوب مع إبراز أوجه التأثر والتأثير.

وعليه فقد واجهتني صعوبات أثناء انجاز هذه الدراسة – المتواضعة – منهـا مـا يتصل بالبحث كنقص المراجع التطبيقية في إطار المقارنة ، إلى جانب مشقة الحصـول على أُمهات الكتب ، وربما أن المعاناة جزءٌ من عملية البحث، فلـولا المشـقة لفقـدت البحوث قيمتها ومُتعتها.

ولقد فرضت عليَّ الرؤية المنهجية تقسيم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول نَاهِيـك عن المقدمة والخاتمة والفهارس والملاحق.

المدخل : جعلته للحديث عن العلاقة « بين الأسطورة والأدب »

وقد بدَا لي ضروريا ، وأحسبه يخدم الجانب النظري والتطبيقي ، لأنـه يُنيـر الرؤيـة للمتلقي لفهم طبيعة الموضوع قبل التوغل فيه.

وبعد ذلك يمضي البحث في هدوء ليدخل في فصوله الثلاثة.

الفصل الأول : عنونته بـ " ماهية الأسطورة البدائية والأدبية ".

وبدأته : بتحديد مفهوم الأسطورة – لغة واصطلاحا – هذا أولاً.

أما ثانيا : ذكرت أنواع الأسطورة " أنماطها "

ثالثا : سمات الأسطورة " خصائصها ".

رابعا : وظائف الأسطورة.

خامسا : نظريات الأسطورة.

وبعدما أنهيت الفصل الأول شرعت في :

الفصل الثاني : والمعنون بـ : " المسرح وتوفيق الحكيم "

حيث تضمن هذا الفصل مبحثين اثنين ، فالأول عالجت فيه أساسـيات المسـرح مـن : مفهوم ، نشأة ، أصول ، أنواع ، وخصائص.

أما المبحث الآخر : فتطرقت فيه إلى :

1-أثر الثقافة الغربية عند توفيق الحكيم.

أ- الرمز الأسطوري.

ب- الرمز التوليدي.

2-المسرح الذهني " الفكري " : أي أسباب انتقال الحكيم من المسرح المادي إلى الذهني ؟

والجواب عن السؤال مفصلا في مقدمة بيجماليون التي كتبها سنة اثنان وأربعون وتسعمئة وألف ، المذكورة في البحث.

3-روحانية الكاتب.

أما الفصل الثالث : عنونته بـ : " أوديب بين سوفوكليس وتوفيق الحكيم " فقد تطرقت فيه إلى أهم العناصر التي تندرج ضمن المنهج المقارن.

أولا : ملخص مسرحية " الملك أوديب " « لسوفوكليس » في المصدر اليوناني.

ثانيا : الملخص في مسرحية " الملك أوديب " « عند توفيق الحكيم ».

ثالثا : جدلية بين الإنسان والقدر عند سوفوكليس.

رابعا : جدلية بين الحقيقة والواقع عند توفيق الحكيم.

خامسا : الثوابت والمتغيرات.

سادسا : أوديب والتحليل النفسي " فرويد "

وككل البحوث أنهيت بحثي هذا بخاتمة ، حوصلت فيها أهم نتائج المتوصل إليها ثم فهرست لما تقدم ذكرهُ في الفصول السابقة بعدها سجلت ورتبت المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث.

وبحمد من الله – جلا وعلا – تم إنجاز هذا البحث فإن وفقت ومن الله وأن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان وحسبي أني أخلصت الجهد ، وسعيتُ إلى أن أكون

موضوعية وجادة، وللمجتهد كما قال الحبيب المصطفى- صلى الله عليه وسلم-أجرانـــي إن أصاب ، وأجر إن أخطأ ، والله هو الهادي إلى سواء السبيل.

1- بين الأسطورة والأدب :

كانت ولا تزال الأسطورة محل اهتمام كبير، منذ نشأتها إلى يومنا هذا ، منذ ذلك الرجل البدائي الذي أوجدها لتجيب عن تساؤلاته إزاء الظواهر الطبيعية والميتافيزيقية المحيطة به ولتكون المتنفس الوحيد له ، لينعم بارتياح نفسي طالما عانى منه ، وصولا إلى الرجل المعاصر الذي لا يزال يرى فيها المتنفس – أيضا – لكن من وجهة نظره هو كمبدع – أديب وشاعر – عبر تلك الانزياحات والتعديلات التي يضفيها عليها ، ناقلا إياها من كونها مجرد قصة خلق مقدسة إلى اعتبارها المعادل الموضوعي لمعاناته إزاء الواقع الذي يعيشه بكل زخمه المادي والإديولوجي وغيرهما..

وكما ولدت الأسطورة في أحضان الأدب منذ بداياته الأولى وهو على شكل " **سجع الكُهان**" ، فإنها لا تزال لصيقة به ، وبالتالي كان أكثر الحقول ارتباطا بها إبداعا ونقدًا.

فالأسطورة شديدة الإرتباط بالأدب منذ نشأتها الأولى ، حيث كانت الكلمة هي المُعبر الوحيد عنها ، إلى جانب الطقوس المختلفة ، فهي بالنسبة للإنسان البدائي تمتلك قوى خارقة ، وقدرات غير عادية ، فقد كانت تفسر له كل الظواهر الطبيعية والاجتماعية فكل ظاهرة لها أسطورتها الخاصة التي تفسر حدوثها. بل أكثر من هذا كان الإنسان البدائي يعتقد أنه عن طريق معرفته للأسطورة أو الأساطير الخاصة بظاهرة ما ، يستطيع أن يعيد خلق هذه الظاهرة لأنه يكون قد تعلم سرّ نشأتها ومن هنا كان للأساطير بالنسبة للبدائي هذا التأثير الخارق.

وقد جاء الشاعر الحديث فحاول أن يعيد للأساطير طاقاتها الخارقة تلك ، وقدراتها غير الطبيعية التي فقدتها في عصر العلم ، وذلك عن طريق بعث أبطالها ليجسد من خلالهم أفكاره ومشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى ، ومن ثم تمتزج أبعاد تجربته بمعطيات الأسطورة ، فالأسطورة إذن « ليست مجرد إطار بسيط تأتي أفكار الأديب الجاهزة لتملأه ، وإنما إذا وجدت أسطورة ما صدى خاصا في نفسية الأديب ، أو إذا وجدت بعض الومضات الغائمة في لا وعي الشاعر في بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التي تضيئها وتنقلها إلى الشعور ، عندئذ فقط يتم اعتماد الأسطورة وتتحقق الصلة بين الأسطورة والتجربة الشعرية.»[1]

وقد عرّف **فراس السواح** [(*)] الأسطورة قائلا : « الأسطورة نص أدبي ، وضع في أبهى حلة فنية ممكنة ، وأقوى صيغة مؤثرة في النفوس ، وهذا مما زاد في سيطرتها وتأثيرها.»[2] ، والأدب في حقيقته « مرآة ناصعة صافية تنعكس عليها حياة أهله ، وما تأثروا به من أحداث عامة وظروف خاصة.»[3]

ومعنى هذا أن الأسطورة لها علاقة بكتابة النصوص الأدبية ، وأن الأسطورة تبقى حية لأنها ترمز إلى قيم إنسانية خالدة ، فهي تمثل ثقافتنا الراسخة في وجداننا ، وكلما اشتد وعي الفكر اشتد تعلقه بتراثه وثقافته. والأسطورة بديباجتها المشرقة ومضمونها الإنساني الحي ، وبما تحمله من تجارب إنسانية معطاء معين لا ينضب للباحثين.

---

[1] – علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار غريب ، القاهرة ، 2006 دط ، ص 176.

[2] – فراس السواح ، مفكر سوري يبحث في الميثولوجيا وتاريخ الأديان كمدخل لفهم البعد الروحي عند الإنسان ، من مواليد حمص / سورية 1941..

[3] – فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى " دراسة في الأسطورة – سوريا أرض الرافدين – " دار علاء الدين دمشق ، 1996 ، ط11 ، ص 20.

وقد قد قال " محمد التوًنجي " : «... إن الأسطورة التي تطرّقنا إليها ، قادتنا بطواعية إلى دراسة الأجناس الأدبية. وسبب ذلك أن الجنس الأدبي سَدى ، والأسطورة لُحمة هذا السدى ، والحديث عن الأجناس الأدبية مرتبط بالنقد والأدب وتاريخ الأدب وتاريخ النقد. لأن تلك الأعمال الفنية التي كان العباقرة الإغريق يكتبون فيها أعمالهم منصبَّةٌ في قوالب خاصة ، هذه القوالب هي التي تسمى " الأجناس الأدبية " »[1]

وهذا ما أكده ريموند تروسون Raymond Trousson في كتابه (المواضيع والأساطير) " هناك نوع من التطابق بين الأسطورة والأدب ، لإن الميثولوجيا الإغريقو – لاتينية – التي هي منبع الأسطورة الأساسي ، قد وصلت إلينا في شكل نهائي أي أدبي..لدينا إحساس.أننا حين نقرأ « إسخيل Eschyl " ، " أوفيد Ovide " و " فرجيل virgile " لا تتضح لنا أسطورة وإنما أدب ميثولوجي ، بلوري ومشفر، من قِبل فنانين »[2]

والأسطورة كما نعرف هي مدخل التاريخ ، وهي تتبع من محيط الشعوب البدائية أو الشعوب الراقية في دور طفولتها ، فطفولة الأدب العربي فيها أساطير ، وإن كانت قليلة ، وطفولة الأدب الإغريقي حافلة بمثل هذه الأساطير، « وما أكثر أساطير إفريقيا السوداء ، حيث ما تزال تعيش بعض الشعوب البدائية ، ويلجأ الأديب إلى مثل هذه الأساطير ليبني على فكرتها قصة أو مسرحية ، أو قصيدة ، وليتخذ منها عملا فنيا لتجانسها مع تجربة شخصية عاناها ، ومن هذا القبيل : أسطورة (شهرزاد) وأسطورة (بروميتيوس) وأسطورة أوديب ، وأسطورة بجماليون»[3]

---

[1] – محمد التونجي ، الآداب المقارنة ، دار الجيل ، بيروت ، 1995 ، ط1 ، ص 155.

[2] – هجيرة لعور ، الرموز وتجلياتها في رسالة الغفران للمعري ، دراسة نقدية أسطورية ، رسالة ماجستير في الأدب القديم ، اشراف الدكتور عبد الله حمادي ، جامعة م قسنطينة ، 2003 – 2004 ، ص 49 / 50. نقلا عن Raymond trousson, themes Mythes (Question de méthode), arguments et documents édition de l'université de bruxelles, 1981, Bekgique, p: 19.

[3] – محمد الصادق عفيفي ، النقد التطبيقي والموازنات ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1978 ، دط ، ص 100/99.

وهذه الأخيرة ، كما تقصها الآداب العالمية تعتبر رمزًا لتجربة بشرية لها أبعادها ولها عمقها الفكري ، فهي تقص مأساة الفنان الذي يتأرجح بين جاذبية الحياة النابضة ومغرياتها ، وبين سيطرة النزعة الفنية التي تملأ عليه حياته ، وتشده إلى محراب الفن ليتنسك فيه بعواطفه الفنية ، وريشته المبدعة.

فهذه الفكرة وإن تكن أسطورة إلا أنها « تمثل تجربة بشرية عاناها كثيرون من رجال الأدب والفن ، ولكننا لا نستطيع أن نقول : إنها تجربة شخصية لواحد منهم بعينه.»[1]

وإن اختفاء الفن وراء زخم أسطوري ، يثبت التأكيد الفعلي للعلاقة القائمة بين الأسطورة والأدب ، « وإذا كانت الرواية في الواقع ، تسعى إلى تأكيد الصلة بالأسطورة فإن ذلك ينبع من أهمية دور الأسطورة في تمتين البنية الروائية ، وتعزيز مقوماتها الفنية.»[2]

والشعر العربي ليس بدعا بين الفنون الشعرية الإنسانية. فقد ارتبط بالأسطورة أيضا إلى حد كبير. والشعر الذي وصل إلينا من العصر الجاهلي وصل إلينا مكتملا لا تعرف بداياته على التحديد. « وما بين أيدينا تم فيه الفصل بين كل من الكاهن والساحر والشاعر ، وتحددت وظيفة كل منهم ، وانفصلت عن بعضها البعض. إلا أن أدواتهم جميعا وهي الكلمة التي ارتبطت بالأسطورة ارتباطا تاما. وسمي كلام الكاهن بسجع الكهان ، وكلام الساحر بالرقى ، وكلام الشاعر بالشعر.»[3]

---

[1] – محمد الصادق عفيفي ، النقد التطبيقي والموازنات ، ص 100.

[2] – فتحي بوخالفة ، التجربة الروائية المغاربة – دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة – عالم الكتب الحديث إربد – الأردن ، 2010 ، ط1 ، ص 320.

[3] – أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة والشعر العربي..المكونات الأولى ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، يناير ، فبراير ، مارس ، 1984 ، ص 45.

ومعنى هذا أن الأسطورة منذ بدايتها الأولى هي **أم الفنون**. يستوي في ذلك المسرح والشعر والقصة والرقص والغناء والموسيقى والنحت والتصوير. فجميع هذه الفنون بدأت مع الأسطورة ، ومن العسير أن نحدد أيها أسبق في الظهور من الآخر ولكن من الممكن تحديد عملية انفصال هذه الفنون عن الأسطورة. فلقد كانت بعض هذه الفنون جزءًا من الأسطورة ، وبعضها الآخر جزءًا من الشعيرة المرتبطة بها. ولم تنسلخ هذه الفنون عن الأسطورة إلا حين حددت لهذه الشعائر مكانٌ خاص تؤدى فيه.

لقد كان الإنسان الأول ، أو إنسان ما قبل عصر الكتابة ، يعيش الأسطورة في حياته اليومية ، ويؤدي الشعائر كلما أحسّ بحاجة اقتصادية واجتماعية ونفسية لأدائها. وحين أنشئ المعبد وتحددت الأسطورة في " **نظرية لاهوتية متكاملة** "[1] وأصبح لها رجال متخصصون ، هم رجال الدّين أو الكهنة ، وأصبح هذا المعبد هو المكان المخصص لأداء هذه الشعائر ، تمت عملية الفصل بين الأسطورة والفن. وتدريجيا تمت عملية فصل أخرى كبيرة بين المعبد وخارج المعبد وبين رجال الدين والعابدين. وأصبح للأسطورة فكر خاص بها وفلسفة معقدة إلى حد كبير لا يفهمها إلا الخاصة. وأدى ذلك إلى أن أصبحت الشعائر في معظمها غير مفهومة لجمهور العابدين. وهنا أخذت بعض الشعائر تنسلخ عن المعبد لترضي احتياجات غير دينية لدى الناس. وليس معنى خروج هذه الشعائر من دائرة المعبد أنه فقدها، فقد ظل المعبد محتفظا بها بشكل من الأشكال وظلت شعائر دينية لها طابع مختلف عن الفن. « ولقد احتوى المعبد في مصر القديمة وفي الهند المعاصرة ، وفي كثير من الأديان الحية الآن على هذه الشعائر دون أن يطلق عليها لفظ فن».[2]

[1] – أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة والشعر العربي..المكونات الأولى ، ص 42.

[2] – المرجع نفسه ، ص 43.

وبالنظر إلى الشعيرة الدينية ، وما انسلخ عنها من فنون ، يمكن تحديدها بالشكل الآتي.[1]

شعيرة مرتبطة بالأسطورة ← واقع ← مقدس.

في المقابل

شعيرة منسلخة عن الأسطورة ← خيال ← دنيوي.

وبمعنى آخر ، أنه حين انفصلت الشعيرة عن المعبد انقسمت إلى قسمين : قسم ارتبط بالدين ، وقسم خرج عنه. وما ارتبط بالدين فهو واقع وهو مقدس. وما خرج عن الدين فهو خيال وهو دنيوي ، وكل ما هو فن ارتبط بالخيال.

ومع ذلك ، تولد الأساطير وتأخذ في التطور ضمن مجتمعات فعلية ملموسة مجتمعات معرضة للحروب والأزمات الداخلية.

وبالتالي فالأدب عبارة عن « تراكم مجموعة بسيطة من الصيغ والأنماط التي يمكن دراستها في حضارة بدائية.»[2] وفي هذا الصدد يؤمن **نور ثورب فراي** * : « بأن التاريخ الأدبي بشكله التام – على حد تعبيره – يتحرك من نقطة البدائية إلى نقطة أكثر تحضرا حتى يصل إلى قمة الحضارة».[3] والأنثرولوجيا الأدبية تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التي نشأت قبل ظهوره مثل الطقوس والأساطير والحكايات الشعبية ، وقد أدّى هذا المنظور الجديد للأدب من خلال الأسطورة إلى عودة الاهتمام

[1] – أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة والشعر العربي..المكونات الأولى ، ص 43.

[2] – سمير سرحان ، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي ، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، دار الشرق للكتاب القيم والإخراج المتميز ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، أبريل 1981 ، ص 103.

* – نور ثورب فراي : من أهم النقاد الذين يستخدمون الميثولوجيا كأسلوب جديد في دراسة الأدب.

[3] – سمير سرحان ، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي ، ص 103.

" بالرسالة " التي يفصح عنها العمل الأدبي ، وبدراسة شخصية الأديب لإلقاء الضوء على عمله الأدبي.

وإذا أخذنا بتعريف **لوسيان سباغ** القائل : « إن الأسطورة كلمة تبدو بدون مُرسل حقيقي يتحمل مسؤولية مضمونها ، ويطالب بمعناها ، فهي إذن ، مُلغِزة.»[1]، والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا : كيف يمكن بناء مسألة نقدية تتمحّض لجنس أدبي شعبي دون مؤلف معروف مثل الأسطورة ، على مسألة أخرى تَخْلص لنص أدبي مكتوب معروف الصّاحب ، صريح الانتماء إلى مؤلّف ؟...

هذا الأمر يُنبهنا إلى أن هناك مُفارقة بين القصة الأسطورية والقصة الروائية فالقصة الأسطورية كما ذكرت سابقا ، أما القصة الروائية فهي تأخذ كاتبا أو روائيا معروفا ، يُطالب بتبرير فعله الأدبي هذا ، ولا نستطيع الوقوف عند هذه النقاط فقط فهناك من حصرها على النحو الآتي:

[1] – عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ، دار هومة ، الجزائر ، 2002 ، ط1 ، ص 182.

»

القصة الأسطورية	القصة الروائية
حقيقية	خيالية
لا تؤوّل	تؤوّل
مجموعة الرموز تعود إلى (الزمن الكبير)	بنية أجزائها تعود إلى التاريخ
الجماعية (في حيوية القصة)	الفردية (في استهلاك القصة)
فوق طبيعية	عقلية
خبيرة بتحول النظام أو تقيم التوازن بين متناقضين	تقود إلى حل جدلي للنزاعات
خلق جماعي	خلق فردي
اجتماعية – دينية مقدسة	وظيفة اجتماعية – تاريخية دنيوية
حقيقية حتمية	حقيقية نسبية
فهم الإنسان في كليته	تحليل جزئي – نفسي للأبطال

[1] «

ومن خلال نقاط الاختلاف هذه ، تتضح لنا جليا تلك الفوارق بين الأسطورة الأولية والأسطورة الأدبية. ومن ثم باتت المشكلة المطروحة اليوم ليست في محاولة التمييز بينهما لأن معالمهما قد اتضحتا مليا ، ولم تبق هناك من ضبابية بشأنهما ، لكن المسألة الأكثر أهمية – في نظري – والتي أشار إليها الكثير من الدارسين والنقاد هي كيفية التعامل مع الأسطورة في الأدب ؟ أي كيفية التوظيف الأسطوري في الأدب فالتعامل مع الأسطورة في الأدب قد اختلف من مبدع لآخر ومن ثم من ناقد لآخر ، فمن

[1]– هجيرة لعور ، الرموز وتجلياتها في رسالة الغفران للمعري – دراسة نقدية أسطورية – ص 52. نقلا عن :
pierre brunel, Mythocritique, PUF , p : 23.

الذي يوظفها عن طريق التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل إلى ذلك الذي يوظفها عن طريق الرمز الفني ، فمثلا « الرمز الأسطوري والتوليدي عند توفيق الحكيم.»[1]

وحتى التوظيف الرمزي للأسطورة يبقى متباين الجماعية من شاعر لآخر ، ويرى الناقد صلاح بوسريف في مقال له بعنوان (البعد الأسطوري في القصيدة الثمانينية بالمغرب) ، أن كل مرحلة زمنية من مراحل التوظيف الأسطوري تكتنفها نقائص بالمقارنة مع المرحلة التي تليها ، إذ يقول : « أما الوجود الأسطوري فقد بدا كما أشرنا مع بعض الرواد في مرحلة التمثل الحقيقي للذات كبنية معقدة متشعبة ، واتخذ أبعادا أخرى جديدة مع الأجيال الشعرية التالية على جيلي الستينات والسبعينات وهذا يبدو واضحا في جيلي الثمانينات والتسعينات في المغرب..في سياق استحضارنا لتجربة جيل الثمانينات في المغرب تحديدا هو ذلك التمثل المغاير للأسطورة ، لا باعتبارها استجابة لحاجة الشعر ولا باعتبارها ضرورة للتعبير عن موقف أو رؤيا فقط ، بل باعتبارها حالة التمثل المأساوي لهذه المشكلات على ذات الشاعر بشكل يجعل هذه الذات كمرآة مشروخة لا تلتئم فيها صورة الوجه الواحد ولا تتوحد بمعادلها الخارجي، بل تنخرط في هذه الانشقاقات وبها تفسر وجودها في هذا العالم.»[2]

هكذا ، مثلما أبدع الإنسان البدائي الأسطورة ليعبر عن نفسيته وحاجياته، فالرجل الحديث كذلك استعارها منه حتى يلبي متطلباته ويعبر بطريقة فنية راقية من رؤاه وتجربته ، فكانت الأسطورة بمثابة (المعادل الموضوعي) لما يريد التعبير عنه.

خلاصة القول – إذن – إن الاهتمام بالتوظيف الأسطوري في الأدب والإبداع عامة ، لم يكن نتيجة لعبثية ما ، بل كان لأسباب أهمها ما أوردته الدراسة (سامية أسعد)

---

[1] – تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة ، بيروت ، 1986 ، ط1 ص 88.

[2] – صلاح بوسريف ، البعد الأسطوري في القصيدة الثمانينية بالمغرب ، (Arabia – com).

في مقال لها بعنوان (الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر)[1] وهي تجملها في النقاط الآتية :

1-حاول هؤلاء أن يجدوا في الإنسان الذي غيرته الحرب وغيرته المجتمعات الصناعية صدى لبعض القيم الإنسانية الخالدة ، ومن ثم عملوا على بعث بعض الأساطير طبقا لاهتمامهم في ثوب جديد. يقول ألبر كامو (camus) في " الصيف " : " تنتظر الأساطير تجسيدنا لها ، وإذا لبى رجل واحد نداءها ، قدمت لنا مادتها ، سليمة لم تمس" وتكتسب هذه الأساطير بعدا جديدا نتيجة لعلاقة الإنسان بكل ما يحيط به..

2- ويتمثل السبب الرئيسي في اللجوء إلى الأسطورة طابعها الخالد ، ونقائها على مر الزمان..على أن الالتجاء إلى الأسطورة يفترض البناء على مادة موجودة سلفا..وتكمن إمكانية التجديد إما في تفسير بعض الجوانب المأساوية التي لم يعالجها الأقدمون ، أو في إعطاء معنى مختلف لأسطورة البطل. فضلا على أن نظرية المحاكاة تفترض المضمون والملاءمة مع القيم الحضارية الجديدة.

3-تعتبر الأسطورة أيضا إحدى الوسائل التي طالما لجأ إليها الكتاب ليعبروا عن أفكارهم وآراءهم من غير أن يتعرضوا لملاحظة السلطة السياسية أو الدينية لهم..وهذه الوسيلة تمكن الكاتب من إبراز المشاكل والقضايا التي يطرحها الواقع الراهن ، من خلال الإبتعاد في الزمان والمكان ، ومن الحديث عن بعض الحقائق ، في إطار حديث ، بدون أن يقال إنهم مناهضون للنظم القائمة.

واستنتج من هذا كله : أن الأسطورة إثراء للأدب وإغناء للفكر ، ومنبعا خصبا ومصدرا هاما ، وهي حصيلة الفكر البشري عبر آلاف السنين ، وإن الأسطورة هي

[1] – ساميا أسعد ، الأسطورة في الأدب الفني المعاصر ، مجلة عالم الفكر (الرمز و الأسطورة) ، المجلد 16 ، ص 115/114.

أقوى شاهد على عبقرية الإنسان ، كما أنها تعبر عن الحقـــائق التاريخيـــة والاجتماعيـــة والثقافية والطبيعية والأنثروبولوجية والجغرافية فهي " نظرية وعملية في نفس الوقت.[1]

[1] – فضيلة عبد الرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، دار اليازوري العلميـــة ، الكويـــت ، 2009 ، ط1 ص 11.

أولا : تعريف الأسطورة :

استهوت " الحكيم " الأسطورة الإغريقية كما استهوته الروح الإغريقية ، فعكف على دراستها، " ولتوفيق الحكيم " اتجاهه الخاص في تناول الأساطير القديمة ، فله " مشكلة الحكيم " و " بجماليون " و " الملك أوديب ".

إن المتصفح لمسرح " توفيق الحكيم " يستوقفه تعامل الأديب مع الأسطورة. ونلاحظ جليا ذلك التزاوج، والمزج بين الأدب وأشكال التراث الإنساني بشكل عام، مما ساعد على إثراء الأدب العربي وإغنائه ، وما النتاج الثري الذي خلّفه " توفيق الحكيم" إلا دليل على ذلك، حيث نجده يعود بذاكرته. إلى ذلك العهد البعيد، حاملا بين يديه أعظم ما اشتهر به رواد المسرح القديم من مسرحيات كانت مرتكزاتها الأساسية حكايات ألفت منذ القديم، والحكيم رجع بذاكرته إلى القديم لا ليقف كالمتفرج الذي لا يفقه شيئا ممّا يراه وإنّما ليقف وقفة إنسان مثّقف يسعى لتشكيل مادة جديدة تميز فكره ونتاجه معبرا عما استفاد به من القديم ، بأسلوب مستحدث مبتكر، وبطبيعة الحال لا وجود لفكرة قامت دعائمها من العدم، وإنما لابد من وجود ركيزة يستند عليها المبدع ليكوِّن بذلك بناء سليما لا تتزعزع أركانه، فكل فكرة جديدة قيمة نجد جذورها في تراث الفكر الإنساني، وعلى الأديب أن يستمدها من هناك ، بعدها يظهر لنا دوره الخاص متمثلا في عملية الإبداع بإخراجها بثوب جديد لأن «...الابتكار في العمل الأدبي ليس معناه اختراع شيء في الهواء، ولكن معناه وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتتمثل خلقا جديدا...»[1]

[1] – مصطفى هرارة [محمد] ، " دراسات في الأدب العربي الحديث " ، دار العلوم العربية ، بيروت – لبنان ، 1990 ط1 ، ص 276.

هذا الخلق الجديد بمرور الأزمان سيصبح قديما، وستخلفه فكرة أخرى وهي بدورها ستؤول إلى مآل الأولى، وهكذا عملية توازن بين الأجيال والشعوب والآداب على اختلاف أجناسها.

وكل فترة سيولد فيها أدباء جدد يحاولون قصارى جهدهم ابتكار الجديد احتذاء بالقديم، وهذا القديم نظر إليه الحكيم نظرة المتأمل المتصفح بكل ما يحمله من نتاج خلفه عظماؤه، وخير ما نستدل به، الأدب اليوناني والروماني، وخاصة الأول الذي جمعناه بالأدب العربي وشائج وصلات وثيقة ولا يختلف اثنان في أن الأدباء العرب، قد عادوا إلى ذلك الماضي البعيد، إننا اعتلينا في سماء الفكر أعظم ما أنجبت اليونان من مبدعين خلدت أعمالهم وكتبت أسماؤهم بأحرف من ذهب، ومن هذه الأسماء اللامعة نذكر : سوفكليس[1] ، يوريبيدس[2] ، وهوميروس[3]، وغيرهم من الذين لا تزال آثارهم حية خالدة في كل فكر قيم يؤمن بالجودة والإبداع وبالسحر والرونق، هي أعمال أقل ما يقال عنها إنها أثْرت الأدب وأغْنت الفكر، وبالخصوص الفن المسرحي الذي مازال إلى يومنا هذا يشهد بأنهم كانوا بحق عمالقة الأدب اليوناني، وبأن لهم حق الريادة دون منافس في ذلك العهد الذي انقضى، لكن أعمالهم لم تنقرض فلا تزال آثارها إلى يومنا هذا رغم مرور أزمنة غابرة، كان من شأنها أن تطمسه وأن تعلن نهايته الأكيدة والمحتومة، لكنها كتبت له الحياة وكأننا نشهد ولادته اللحظة فقط، لقد كتب له الخلد فتوارثته الأجيال وافتتنت به الشعوب، وشربت من مناهله حد الثمالة.

---

[1] – سوفكليس (Sophocke) ، (495 – 405) ق.م شاعر يوناني من أصحاب المسرحيات له " انتقونا " و " أوديب ملكا " ، عرب منها طه حسين .

[2] – يوريبيدس (Euripide) ، (480–457) ق.م ولد في سالامين وتوفي في مكدونيا ، ثالث من ذكره التاريخ من عظام الشعراء اليونان أصحاب المآسي التمثيلية.

[3] – هوميروس : هوبير (Homére) عاش في القرن 9ق.م من أشهر الشعراء ايونان الأقدمين ، تصوره التقاليد كهلا يطوف من بلد لآخر وينشد الشعر ، ينسبون إليه الإلياذة والأوديسا.

والأسطورة كشكل من أشكال التعبير الشعبي كانت الأساس الأول الذي قام عليه الأدب اليوناني في صياغة موضوعاته بحكم الطبيعة السائدة في المجتمع آنذاك، وبحكم أن الإنسان البدائي عجز عن إقامة فارق بينه وبين العالم الطبيعي.

لكنه لم يستسلم لهذا الوضع بل تجاوزه بخلق جديد، وكانت الأداة التي استعان بها في ذلك الأسطورة التي أعجب بها الأدباء العرب المعاصرون فوظفوها في نتاجهم الأدبي، وادخلوها في أدب زاده وروحه القرآن الكريم. منهم " علي أحمد باكثير" ، " علي سالم " ، " عزيز أباظة " و " توفيق الحكيم " ممن فرض عليهم فكرهم الإسلامي وثقافتهم العربية أن يتحفظوا وهم بصدد نقل ذلك الفكر الذي كانت الأساطير أرضية ممهدة له. فكان لزاما عليهم، وكان عملهم يخضع للغربلة والتصفية، فالأدب اليوناني مثلا كانت تعلق به الكثير من المعتقدات الوثنية التي لا يقبل بها فكر آمن بالإسلام وروح تشبعت بالثقافة العربية.

و" توفيق الحكيم " احتكم لهذه النظرة في كتابه أشهر مسرحياته الفكرية المستمدة مادتها من الأساطير، وهذه الأخيرة اعتبرت منبعا خصبا ومصدرا هاما، وقد رأينا أن نجمع بعض التعاريف الخاصة بالأسطورة، وسنبدأ بمعناها اللغوي ذلك لأنه يساعدنا على فهم المعنى الاصطلاحي.

1-1- معنى الأسطورة اللغوي :

فالأسطورة من خلال دلالتها اللفظية كلمة مشتقة من المادة ثلاثية الجدر [س-ط-ر] أي ألف الأساطير، ويقال : " الأسطورة والأسطور أي الحديث الذي لا أصل له"[1] فالأساطير جاءت بمعنى الأباطيل أو الأحاديث التي لا نظام لها.[2]

---

[1] – المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، الطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ص 333.

[2] – حسين مجيب المصري ، الأسطورة بين العرب والفرس والترك – دراسة مقارنة – الدار الثقافية للنشر ، القاهرة 2000 ، ط1 ، ص 07.

وقد جاءت كلمة أساطير في القرآن الكريم ضمن الآيات الآتية :

بسم الله الرحمن الرحيم

أولا : يَقُولُ الذِينَ كَفَرُواْ : إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ.[1]

ثانيا : قَدْ سَمِعْنَا ، لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ.[2]

ثالثا : وإِذَّا قِيلَ لَهُم : مَّاذَا أَنزَلَ رَبُّكُمْ ؟ قَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ.[3]

رابعا : وَقَالُوا : أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اِكْتَتَبَهَا فَهِي تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وأَصِيلاً.[4]

خامسا : إِنَّ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ.[5]

سادسا : لَقَدْ وُعِدْنَا هَذَا ، نَحْنُ وَآبَاؤُنَا مُنْ قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلاَ أَسَاطِيرَ الأَوَّلِينَ.[6]

سابعا : فيقول : مَا هَذَّا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ.[7]

ثامنا : إِذَّا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا، قَالَ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ.[8]

تاسعا : إِذَ تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا ، قَالَ : أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ.[9]

صدق الله العظيم

وكذا تذهب جُلُ المعاجم العربية إلى تعريف الأسطورة على صيغة الجمع : « الأساطير واحدتها إسطارٌ وإسْطارَةٌ ، بالكسر ، وأُسْطيرٌ وأُسْطِيرَةٌ وأُسْطُورٌ وأُسْطُورةٌ بالضم.

---

[1] - سورة الأنعام ، الآية 26.

[2] – سورة الأنفال ، الآية 31.

[3] – سورة النحل ، الآية 24.

[4] – سورة الفرقان ، الآية 05.

[5] – سورة المؤمنون ، الآية 84.

[6] – سورة النمل ، الآية 70.

[7] – سورة الأحقاف ، الآية 16.

[8] – سورة القلم ، الآية 15.

[9] – سورة المطففين ، الآية 13.

وقال قوم : أساطير جمعُ أَسْطارٍ وأَسْطارٌ جمع سَطْرٍ، وقال أبو عبيدة : جُمِعَ سَطْرٌ على أَسْطُرٍ ثم جُمِعَ أَسْطُرٌ على أساطيرُ ، وقال أبو الحسن : لا واحد له ، وقال اللحياني : واحد الأساطيرْ أُسطورة وأُسطير وأُسطيرة إلى العشرة. قال : ويقال سَطْرٌ ويجمع إلى العشرة أَسْطارًا ، ثم أَساطيرُ جمعُ الجمعِ.

وسَطَّرَها : أَلَّفَها. وسَطَّر علينا : أتانا بالأساطير.

الليث : يقال سَطَّرَ فلانٌ علينا يُسطّرُ إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال : هو يُسَطِّرُ مالا أَصل لَه أي يؤلف. وفي حديث الحسن : سَأَلَهُ الأَشعث عن شيء من القرآن فقال له : والله إِنك ما تُسَيْطِرُ عَلَيَّ بشيء أي ما تُرَوِّجُ. يقال : سَطَّرَ فلانٌ على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمَّقَها ، وتلك الأقاويل الأَسَاطِيرُ والسُّطُرُ.[1]

وقد جاء في تفسير الطبري للآية 84 من سورة المؤمنين : " إِنَّ هَذَآ إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ " ما يأتي :

« إنما عني المشركون بقولهم أي أن هذا ما سطره الأولون في كتبهم عن الأخبار التي لا صحة لها ، ولا حقيقة فتعلمون أن قدرة الله تعالى على خلق ذلك قادر على إحيائهم بعد مماتهم وإعادتهم.»[2]

إذا أمعنا النظر في المعنى اللغوي ، وكذا في القرآن الكريم نستطيع أن نقول : إن الأولين كانوا يروون حكايات لا أصل لها هي في الحقيقة أباطيل وترهات ، لا أساس لها من الصحة، فهل يوجد توافق بين معنى الأساطير لغة ومعناها اصطلاحا، هذا ما سنعرفه من خلال التطرق لمفهوم الأسطورة اصطلاحا :

---

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ، ضبط نصه وعلق حواشيه : خالد رشيد القاضي ، الجذر سطر ، الجزء السادس دار صبح اديُسُوفت ، بيروت – لبنان ، 2006 ، ط1 ، ص 240.

[2] – فضيلة عبد الرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، ص 111.

إن الأسطورة بالمعنى الاصطلاحي : لها دلالتها الخاصة ، وقد حاولنا جمع بعض التعاريف التي نلمس من خلالها بعض ما يتعلق بالأسطورة : فقد كتب **سانت أغسطين** في " **اعترافات** " عندما حاول الإجابة عن سؤال مفاده ما هي الأسطورة : « إنني أعرف جيدا ما هي. بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا سُئلت وأردت الجواب، فسوف يعتريني التلكُؤْ.»[1]

ربما حدث مثل هذا مع الكثيرين، فاختلفوا حول ماهيتها وتعريفها فهناك من كتب يقول : « الأسطورة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقة أو المفترضة التي تثير واضع الأسطورة.»[2]

هنا نجد الإقرار بخيال الأسطورة أمام ظواهر حقيقية وأخرى مفترضة.

وقد عرفها " أنس داود " بأنها : «...تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره اتجاه الوجود...»[3]

ويقول في موضع آخر : «...مجموعة من الحكايات ، المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية...»[4]

---

[1] – حمود محمد العيد ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ، الشركة العالمية للكتاب ، 1996 ط1 ، ص 143.

[2] – حمود محمد العيد ، الرجع السابق ، ص 143.

[3] – داود (أنس) ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، مصر ، 1975 دط ، ص 12.

[4] – داود (أنس) ، المرجع نفسه ، ص 20.

ويقول إنها : «...تحمل طابع التجربة الإنسانية مع الحيـــاة ومواجهتهـــا للكـــون والأشياء...»[1]

وميسيز لانغر (Misses langger) تعرِّفها على أنها : « مرحلة بدائيـــة مـــن مراحل التفكير الإنساني الميتافيزيقي وأول تجسيد للأفكار العامة.»[2]

وهناك من رأى أنها شيء من الخيال اللاشعوري الجنسي ، وفي هذا يقول **يونـــغ** هي : « صورة اللاوعي...المترسبة في قاع اللاشعور...في طابعها الفطري.»[3]

وجاء في معجم تركي أنها : « حكايات خارقة للعادة تتناقلها ألسنة الشعب.»[4]

ويذكر لنا " كمال الدين حسن" بعض التعاريف، ينقها تارة عن " عبد الحميد يونس" وأخرى عن معجم فونك ، الأول يرى بأنها : «...بقوامها المتكامل المســـتوعب للكلمـــة والحركة والإشارة وتشكيل المادة في جماع التفكير والتعبير عن الإنسان فـــي مراحلـــه البدائية القديمة...»[5]

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 20.

[2] – وليام ، وميراك ، وكونت دروبس ، النقد الأدبي ، تاريخ موجز والنقد الحديث ، تر : الخطيب حســـام وصـــبحي محي الدين ، مطبعة جامعة ، دمشق ، 1976 ، دط ، ص 200.

[3] – قيدوح عبد القادر : الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي رسالة دكتورة ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الزقازيق ، 1990 ، ص 202. نقلا عن يونغ : علم التحليل النفسي ، ص 204.

[4] – حسين مجيب المصري ، الأسطورة بين العرب والفرس والترك – دراسة مقارنة – الدار الثقافية للنشر ، القاهرة 2000 ، ط1 ، ص 8.

[5] – حسن (كمال الدين) ، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، الدار المصرية اللبنانية ، 1993 ، ط1 ، ص 25.

ويقول في موضع آخر أنها : «...تروي تاريخا مقدسا وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة...»[1]

أما معجم فونك فيعرفها بأنها : «...قصة تبدو وكأنها حدثت فعلا في زمن سابق وتفسر العقائد الميتافيزيقية، ما وراء الكونية والطبيعية والآلهة والأبطال والسمات الثقافية والمعتقدات الدينية...»[2]

وتذكر لنا " نبيلة ابراهيم " بعض التعريف فتقول «...إن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له ، إنها نتاج وليد الخيال. ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد...»[3]

وتقول في موضع آخر : «...الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا ، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا...»[4]

وتستمر في تعريف الأسطورة معمَّقة المعنى أكثر فتقول : «...الأسطورة عملية إخراج لمواضع داخلية في شكل موضوعي والغرض من ذلك حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي...»[5]

أما " فرقاني جازية " فتقول عن الأسطورة مايلي : «...حكاية تعيش منذ القدم في تقاليد قبيلة أو جنس أو أمة يتوارثها خلف عن سلف وتدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة والأحداث الخارقة...»[6]

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 27.

[2] – المرجع نفسه ، ص 27.

[3] – نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير الشعبي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، دت ، ط3 ، ص 17.

[4] – المرجع نفسه : ص 18.

[5] – نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير الشعبي المرجع السابق ن ص 18.

[6] – فرقاني جازية، مصادر ثقافة الحكيم الفرنسية وآثرها في الفن المسرحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، دت ، دط ، ص 239.

وينقل لنا ابراهيم الرماني تعريفا عن " ويلك وارين " الذي يرى بأن الأسطورة : «...القسم الناطق من الشعائر والطقوس البدائية وبمعناها الواسع أية قصة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ والمصير، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان...»[1]

وتنقل "جازية فرقاني" تعريفا آخر عن "**ارنستافيسشر**" الذي يرى بأنها : «...سذاجة البداية، هي لغة الكلمات الأولى والرموز البدائية وعلى كل عصر أن يكشفها بنفسه من جديد، إنها نظرة لا تقوم على العقل بل هي نظرة مباشرة إلى العالم هي اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى إنها العالم بأسره في صورة واحدة لا تتجزأ...»[2]

تحمل لفظة أسطورة : « معنى الحكاية القديمة ، ومعنى الإزراء بتلفيقها والإعراض عن الأخذ بها. تزييفا لها ، وترفعا عن الإيمان بصحتها ، كاستعمال " خوري ميخائيل عبرائيل أساطير الأولين عنوانا لكتابة في تلخيص حكايات اليونان والرومان عن مغامرات آلهتهم، وأحداثهم وعلاقتها بالبشر.»[3]

في جميع هذه التعاريف نحن أمام جوانب مختلفة ، كل جانب منها يوحي بعنصر معين متعلق بالأسطورة، ومن خلالها نستشف بدايات الأساطير، المحور الذي دارت حوله ، وعما عبرت عنه.

---

[1] – فرقاني جازية ، المرجع السابق ، ص 242.

[2] – الرماني (ابراهيم) ، الغوص في الشعر العربي الحديث ، أطروحة ماجستير جامعة الجزائر ، معهد اللغة والأدب العربي ، 1986 – 1987 ، ص 309. نقلا عن ويلك وارين ، نظرية الأدب ، ص 246.

[3] – قاموس الخرافات والأساطير ، د. ظاهر ياذنجكي ، 1996 ، ط1 ، ص 7.

إذن ففي الأسطورة آراء الإنسان الأول ، وهي لا تخلو من منطق معين وفلسفة أولية ، مبثوثة في حكايات دينية وقومية وفلسفية ، متخذة منها عنصرا أوليا ينمو مع الزمن، « وهذا نتيجة ما يطرأ عليه من زيادات الرواة بحسب البلدان والمعتقدات، مما يكسبها ثروة من الأخيلة والأحداث والعقد.»[1]

ثانيا – أنواع الأسطورة :

يجد الدارس صعوبة في محاولة تحديد أنماط الأسطورة، شأنه في ذلك شأن محاولته إيجاد تعريف جامع مانع لها، كونها تتلاقح والمجالات المعرفية الأخرى كالأنثروبولوجيا وتاريخ الأديان وعلم النفس وغيرها من الحقول الإنسانية والاجتماعية حيث أن : « الأسطورة هي مزيج من كل شيء في كل شيء، فهي حكاية خالصة، وهي حكاية مستوحاة من حوادث التاريخ، وهي قصة سردية، وهي تاريخ الآلهة ، وهي تاريخ الأبطال، وهي تاريخ الأجداد، وهي سيرة الحيوان...»[2] . ولهذا لم يعد أحد من المهتمين بالعلوم الإنسانية – خاصة – قادرا على الاستغناء عن الأسطورة في دراساته مهما كان تخصصه.

لعل هذا ما جعل الكثير من الدارسين يقع في خلط كبير، حين محاولته تحديد أنماط معينة للأسطورة، فهناك من الدّارسين من يضعون على سبيل المثال لا الحصر– تصنيفا للأسطورة من وجهة نظرهم على النحو الآتي: [3]

[1] – رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – الجزائر ، دت ، دط ، ص 20.

[2] – عبد الملك مرتاض ، الميثولوجيا عند العرب ن دراسة لمجموعة من الاساطير والمعتقدات العربية القديمة ، الدار التونسية للنشر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دت ، دط ، ص 14.

[3] – رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، ص 20 ، 25.

1- الأسطورة الطقوسية.

2- الأسطورة التكوينية.

3- الأسطورة التعليلية.

4- الأسطورة الرمزية.

5- الأسطورة البطولية المؤله.

6- أسطورة الأخيار.

7- أسطورة الأشرار.

1- الأسطورة الطقوسية :

ارتبطت بعمليات العبادة « واهتمت بالجانب الكلامي من الطقوس في رحاب الآلهة قبل أن تصير حكاية لها أو حكايات عن الآلهة.»[1]

وقد ذهب " جيمس فريزر" إلى أن « الأسطورة قد استمدت من الطقوس. فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقسٍ معين، وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته يبدو الطقس خاليًا من المعنى ومن السبب والغاية. وتخلق الحاجة لإعطاء تفسير له وتبرير.»[2]

ومن هذا القبيل « أسطورة أوزيس إله الخصب عند الفراعنة.»[3]

[1] – أشرف محمود نجا ، مدخل إلى النقد اليوناني القديم ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، دت ، دط ، ص 18.

[2] – طلال حرب ، أولية النص" نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي " ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1999 ، ط1 ، ص 95.

[3] – رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، ص 20.

إن القصص الطقوسية في حقيقتها أشلاء أحداث تاريخية، ومناسبات أريد بها الحفظ والتذكير ، فهذه القصص « ينظر إليها كمدونات تاريخية يستخدمها علم الأساطير توضيحها وإعادة ضبطها وتحريكها من أقدم مواقعها.»[1]

ومنه فالأسطورة تتضمن أحيانا طقوسا قد تعكس أو تمثل الحالة الاجتماعية في ذلك العصر، وكالأساطير الفرعونية والبابلية والأمازيغية ، فهي تصور المعتقدات التي تؤمن بها المجتمعات الإنسانية.

2- الأسطورة التكوينية :

وهي تصور لنا كيف خلق الكون، « وقد تكونت في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون، وهي تنتمي إلى طاقة الاهتمام الروحي الشعبي الذي يدفع الإنسان إلى طلب المعرفة والإجابة الفاصلة عما يجهله مما أثار تعجبه وتساؤله في هذا الكون.» [2]

إن الأسطورة هذه تبحث في المسائل الأكثر غموضا وصعوبة « تنظر في الكون وحدوثه، وتحاول توضيح بدء الحياة وما مرت به من مراحل حتى اكتملت في النبات والحيوان والإنسان.»[3]

إن الأساطير الكونية بشكل عام « تكونت من التأمل في ظواهر الكون ، والطبيعة وهي محاولة من الخيال لا تخلو من منطق لفهم العالم والظواهر والأحداث.»[4]

---

[1] – فضيلة عبد الرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، ص 35..

[2] – رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، ص 21 .

[3] – طلال حرب ، أولية النص " نظرات في النقد والقصة والأسطورة الأدب الشعبي ، ص 94.

[4] – فضيلة عبد الرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، ص 33.

ومن هذا القبيل « أسطورة التكوين البابلية التي كانت تُغَنَى في اليوم الرابع من عيد رأس السنة.»[1]

ومنه نستنتج أن هذه الأسطورة تنظر في أكثر المباحث صعوبة وغموضا وهو الكون ، وكيفية بدءِ الحياة، مثل أسطورة التكوين السومرية بالعراق.

3- الأسطورة التعليلية :

وهي التي تعلِّل ظاهرة تستدعي انتباه الإنسان دون أن يجد لها تفسيرا مباشرا فيخلق لها حكاية أسطورية، تشرح سر وجود هذا المظهر المثير.[2]

وبتعبير آخر : فهي ظهرت في الوجود بعد ظهور محاولة الجماعات تحديد العلاقة بينها وبين الآلهة ، على أساس الصلح أو المخاصمة وعنّ في الأذهان فكرة وجود كائنات روحية خفية في مقابل الكائنات الموجودة في الظاهر.[3]

فالأسطورة التعليلية تعيد إلى أحداث خارقة شارك فيها الآلهة بعض الظواهر الطبيعية التي تصادفها.[4] ومن مثل ذلك أسطورة الخط الأسود في حبة الفاصوليا.[5]

ومنه نستنتج أن هذه الأسطورة تحاول أن تفسر الظواهر الكونية ، فتنسبها إلى قوى غير ظاهرة في حقل روائي يربط بين الفكرة والحركة ويجسد الظواهر لتصبح كائنات ظاهرة تؤثر وتتأثر بغيرها لاسيما الإنسان القديم.

---

[1] – رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، ص 21.

[2] – رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، ص 21.

[3] – أشرف محمود نجا ، مدخل إلى النقد اليوناني القديم ، ص 18.

[4] – طلال حرب ، أولية النص " نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي " ، ص 26.

[5] – رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، ص 21.

رابعا : الأسطورة الرمزية :

وهي تتضمن رموزا تشير إلى معان لها صلة بالحياة الإنسانية، يمكن شرحها أدبيا ونفسيا، لما فيها من أفكار إنسانية، ومن أمثلتها: الأسطورة اليونانية « بسيشة وكوبيد »[1]

الأسطورة الرمزية أكثر تعقيدا من الطقوسية والتعليلية « لأنها تعبر عن فكرة دينية أو كونية ».[2]

فالأسطورة الرمزية « جاوز فيها الإنسان مرحلة السؤال والجواب أصبح قادرا على اتقاء كوارث الطبيعة ، بعد أن كان يتعود منها بتمائم السحر ويحفظ أدعية الكهان والسحرة ، الذين كانوا يدّعون اتصالهم بقوى الطبيعة.»[3]

إذن فللأسطورة منطقها الرمزي الذي تتعامل به مع معطيات الواقع والفكر كرموز الخير والشر والحب والكراهية.

5- الأسطورة البطولة المؤله :

وهي التي تصور لنا بطلا يحاول الوصول إلى معاني الآلهة ، ولكن صفاته الإنسانية تشده إلى العالم الأرضي، هذا النوع يختلف عن الأسطورة الطقوسية وأسطورة الخلق. فالبطل فيهما هو الإله ، بعكس أسطورة البطل الإله ، فهو مزيج بين الإنسان والإله. ومن هذا القبيل أسطورة جلجامش.[4]

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 21.

[2] – فضيلة عبد الرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، ص 38.

[3] – أشرف محمود نجا ، مدخل إلى النقد اليوناني القديم ، ص 18 ، 19 .

[4] – رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، ص 21 ، 22.

فهي إذن تضم مجموعة من الأبطال الخارقين « الذين اضطلعوا بمهمات صعبة وأحيانا مستحيلة ، لتحقيق هدف يفوق القدرة البشرية أحيانا، أو لقيادة قبائلهم أو شعوبهم إلى محطة الأمان.»[1]

ونخلص إلى أن البطل في هذا النوع مزيج بين الإنسان والآلهة ، مهمته تنظيم الكون والمحافظة على الظواهر الطبيعية التي تعود على الإنسان بالخير، « وله صفات يحاول من خلالها الوصول إلى مصاف الآلهة.»[2]

فهذه الأسطورة تدور حول الأبطال الخارقين ، الذين يقومون بمهمات خارقة ومعجزات عظيمة ، كالتغلب على قِوى الشر وتحقيق المجد والبطولة.

6- أسطورة الأخيار :

هي التي تتحدث عن الإنسان الخير، وهو إنسان واقعي تتسم أعماله بالفضيلة والبطولة في آن واحد، لذلك فهذا النوع من الأساطير يجسد الخير في هذا الإنسان ليتخذ نموذجا يقتدي به. ومن أمثلة ذلك في الوطن العربي نجد قصص أسطورية حول الأشياء والصالحين والخلفاء الراشدين، « كأسطورة علي بن أبي طالب وسيفه البتار وجواده الذي يطير.»[3]

ومنه نستطيع أن نقول إن أسطورة الأخيار تجسد الإنسان الخيّر (في أقواله وخاصة أفعاله).

---

[1] – طلال حرب ، أولية النص – نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي ، ص 102.

[2] – فضيلة عبد الرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، ص 39.

[3] – رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، ص 22 ، 23.

7- أسطورة الأشرار :

هي عكس أسطورة الأخيار، لأنها تقوم على تجسيد فكرة الشر في إنسان معين لا يصدر عنه إلا الشر الفارق للقانون السماوي والجالب للعنة السماء عليه.

هذا الإنسان يسير بهوى الشيطان على غير هدى، ولهذا تغلب عليه نزعتان هما نزعة الشك ونزعة الطموح، إذ تجده غير متأكد من دينه ومن قدرة الخالق، وهو أيضا دائم البحث عن أسرار الحياة ، لمحاربة الناس والحيوان من حوله. وهو مسلوب الهدوء والطمأنينة دائم الخوف ممن حوله. فالمثل الشعبي يقول « ما يقرأ السفيه إلا ما فيه.»[1]

كما يذهب " توماس بولفينش " في كتابه " ميثولوجية اليونان وروما " « إلى أن الأساطير أربع : دينية ، وتاريخية ، ورمزية ، وطبيعية.»[2]

إن هذه الأساطير الشعبية منتشرة في أنحاء العالم كلها بصبغتها أو بحذف بعض التفاصيل أو إضافة أخرى لأن مميزات الأسطورة أنَّ وجودها كان منذ القدم.

ثالثا – سمات الأسطورة :

اعتقد جل الدّارسين في تصنيفهم للأساطير على أهم الخصائص الجوهرية التي تميزها عن بقية الأشكال التعبيرية الأخرى، والتي تتقاطع معها في الغالب بجذر مشترك. « وهو أنها جميعها نَبَعَتْ من خيال خصب »[3] ، لكن تبقى السمة الجوهرية التي تميز الأسطورة عن أخواتها هو تعبيرها دوما عن « المقدس » لأن الأسطورة تحكي قصصا مقدسة « تبرز ظواهر الطبيعة مثلا أو نشوء الكون أو خلق الإنسان وغيره من المواضيع التي تتناولها الفلسفة خصوصا والعلوم الإنسانية عموما.»[4]

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 24 ، 25.

[2] – أشرف محمود نجا ، مدخل إلى النقد اليوناني القديم ، ص 19.

[3] – أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ص 24.

[4] – من الأنترنت ، http : // ar. Wikipedia. Org/ wiki

لعل هذا التقارب الشديد بين الأسطورة وأخواتها ، هو ما دفع بالدارسين إلى إيجاد الخصائص الجوهرية التي تميز الأسطورة عن غيرها ؛ فنجد الشكلاني الروسي " فلاديميز بروب " Vladimir propp يوضح من خلال كتابه " مورفولوجيا الحكاية الخرافية " أنه " أنه يوجد تشابه كبير بين الحكاية الخرافية والأسطورة يتمثل في الخيال" ولكن خيال الحكاية الخرافية لا يعدو خيالا شعريا ، بينما خيال الأسطورة فإنه لا يخرج عن قدسية الأشياء ولا ينزاح إلى حد الزيف لأنها قصة مقدسة و(لأنها تعبر عن إيمان شعب).[1]

وعلى الرغم من أن كل جنس من الأجناس التعبيرية التي تتداخل مع الأسطورة تروي حكاية ، إلا أنها ترويها بطريقة خاصة ، وهذه الحكاية تحمل إلى متلقيها رسالة معينة، كما أنها تنتمي إلى زمن أو عصر يختلف عن الزمن الذي أبدع الأنواع الأخرى.

ويبقى مفهوم الأسطورة في أذهان الكثيرين ممزوجا بمفهوم الأجناس التعبيرية الأخرى "كالخرافة" والحكاية الشعبية" ، رغم البعد الشاسع لهذه النتاجات الفكرية الثلاثة.

« فالخرافة والحكاية الشعبية يتكون أبطالها من الإنس والجن، أما الأسطورة لها علاقة بالمعتقد الديني وأبطالها من الملائكة والجن.» [2]

الحكاية الخرافية والأسطورة حكايات مختلطة تنعكس فيها المعتقدات القديمة « ترجع أصولها إلى بوذية الهند، فهي ذو بنية موحدة تأتي عن طريق القاص، سمت إلى مرتبة الأدب الراقي واعترف بها الكهنة بوصفها مادة تعليمية وصلت إلى المجتمع ثم احتفظ بها القاصون فغيروا في شكلها إلى أن وصلت مجال الأدب.»[3]

---

[1] – فلاديمبر بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر باقادير ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1989 دط ، ص 357 .

[2] – فضيلة عبدالرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، ص 28.

[3] – المرجع نفسه ، ص 30.

وتتميز الأسطورة بمميزات يمكن إجمالها فيما يلي :

- عمقها الفلسفي الذي يميزها عن الخرافة والحكاية الشعبية.

- كانت الأسطورة سابقا كما العلوم حاليا أمرا مسلَّما بمحتوياته.

- في معظم الأحيان تكون شخوص الأسطورة من الآلهة أو أنصاف الآلهة ، وتواجد الإنسان فيها يكون مكملا لا أكثر.

- تحكي الأساطير قصصا مقدسة (كما ذكرت سابقا).

- إن الأساطير متنوعة في مواضيعها ، وهناك من يرى أنها على عدة أنواع – سبق ذكرها– ، وهذا التنوع أدى حتما إلى تنوع تعاريفها، لأن كل تعريف يتأثر بنوع الأسطورة، أو بنوعين أو ثلاثة أنواع..، ولذا يبقى التعريف قاصرًا عن أن يكون جامعًا مانعًا.

إن تنوع الأساطير أدى إلى تنوع المناهج التي تتناول الأساطير بالدراسة ، ولهذا فقد ظهرت المناهج الآتية[1]:

- المنهج اليوهيمري : الذي يعد من أقدم تلك المناهج، ويرى الأسطورة قصة لأمجاد أبطال وفضلاء غابرين.

- المنهج الطبيعي الذي يعتبر أبطال الأساطير ظواهر طبيعية ، ثم تشخيصها في أسطورة ، اعتبرت بعد ذلك قصة لشخصيات مقدسة.

- المنهج المجازي : بمعنى أن الأسطورة قصة مجازية ، تخفي أعمق معاني الثقافة.

- المنهج الرمزي : بمعنى أن الأسطورة قصة رمزية، تعبر عن فلسفة كاملة لعصرها لذلك يجب دراسة العصور نفسها لفك رموز الأسطورة.

[1] – من الأنترنت ، http : // ar. Wikipedia. Org/ wiki

– المنهج العقلي الذي يذهب إلى نشوء الأسطورة نتيجة سوء فهم ارتكبه أفراد في تفسيرهم، أو قراءتهم أو سردهم لرواية أو حادث.

– منهج التحليل النفسي الذي يحتسب الأسطورة رموزًا لرغبات غريزية وانفعالات نفسية.

إن علم الميثولوجيا ، حتى الآن ، لم يصل إلى مرحلة النضج التي تؤهل مدارسه المتنافرة، المتعارضة للاندماج.

إن للأسطورة جوانب متعددة ومتنوعة ، فهي إن صح التعبير– كما وصفها البعض– : " متاهة عظمى " ، فلذا نجد الكثير ينطلق في تعريفه متأثرًا بجانب أو عدة جوانب منها، فتبدو التعريفات قاصرة، وقد نجد العكس حيث لجأ البعض إلى تعابير فضفاضة تمتاز بالتعمية والمطاطية إلى حد يفقدها الدقة والتشخيص والتمييز. مما أدى بأحد الدارسين إلى إفراد للأسطورة جملة من الخصائص تميزها عن باقي الأجناس التعبيرية الأخرى وتتمثل فيما يأتي:[1]

أ– من حيث الشكل، الأسطورة هي قصة، وتحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها، وغالبا ما يجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية وتداولها شفاهة. كما يزودها بسلطان على العواطف والقلوب، ولا يتمتع به النص النثري.

ب– يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة..غير أن خاصية الثبات هاته لا تعني الجمود والتحجر، لأن الفكر الأسطوري يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة، ولا يجد غضاضة في التخلي عن تلك الأساطير التي فقدت طاقتها الإيحائية، أو تعديلها.

[1] - فراس السواح ، الأسطورة والمعنى " دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية "، دار علاء الدين ، دمشق ، سوريا1997 ، ط8 ، ص 12 ، 13 ، 14.

ج- لا يُعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتاج خيال فردي، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها. ولا تمنع هاته الخصوصية الجمعية للأسطورة من خضوعها لتأثير شخصيات روحية متفوقة ، تطبع أساطير الجماعة بطابعها ، وتحدث انعطافاً دينيا جذريا في بعض الأحيان.

د- تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكملا لا رئيسيا.

و- تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية، وذلك مثل التكوين والأصل، والموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسر الوجود، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد. إنّ هَمَ الأسطورة والفلسفة واحد، ولكنهما تختلفان في طريقة التناول والتعبير، فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية ، وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها، فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والترميز، وتستخدم الصور الحية المتحركة.

ه- تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي. ومع ذلك فإن مضامينها أكثر صدقا وحقيقة ، بالنسبة للمؤمن من مضامين الروايات التاريخية..إنها رسالة سرمدية خالدة تنطق من وراء تقلبات الزمن الإنساني. إن عدم تداخل الزمن الأسطوري بالزمن الحالي يجعل من الحدث الأسطوري حدثا مائلا أبدا. فالأسطورة لا تقص عن ما جرى في الماضي وانتهى بل عن أمر ماثل أبدا لا يتحول إلى ماض..وحتى عندما تتحدث الأسطورة عن حدث محدد في تاريخ الإنسان، فإن مرامي هذا الحدث تكون خارج الزمن، وتتخذ صفة الحضور الدائم. ونموذج هذا النوع من الأساطير أسطورة الطوفان الرافدة..

م- ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته، وتدخل في صلب طقوسه، وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني، وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة.

ي- تتمتع الأسطورة بقدسية وسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم. إن السيطرة التي تمتعت به الأسطورة في الماضي، لا يدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث.

رابعا - وظائف الأسطورة :

لم يجمع الدارسون على تحديد وظائف يعينها للأسطورة ، كما هو الشأن بخصوص تعريفها وخصائصها، وربما يعود السبب إلى ذلك إلى الأسباب نفسها المذكورة آنفا ، والتي جعلت الوصول إلى وضع تعريف جامع مانع للأسطورة، أو تحديد خصائص بعينها يعد بالأمر المستحيل، إلا أن جهود الدارسين كشفت عن بعض من وظائفها، فقد حدد كل من (ماركس شابيرو ورودا هندركس) في معجمهما (معجم الأساطير) بعض وظائفها الأساسية إذ « تهدف الأساطير إلى تفسير شيء ما في الطبيعة ، كنشوء الكون أو أصل الرعد أو الزلزال أو العاصفة أو الشجرة أو الوردة..وتقوم أساطير أخرى بتفسير التقاليد والعادات الاجتماعية والممارسات الدينية..وأسرار الحياة والموت..بعض الأساطير وضعت للتعليم، لكن بعضها الآخر لم يهدف إلا للمتعة والتفنن في رواية القصص.»[1]

[1] – ماركس شابيرو ، ورودا هندركس ، معجم الأساطير ، تر : حنا عبود ، منشورات دار علاء ، دمشق ، 1999 ص 07 . نقلا عن هجيرة لعور ، ص 46.

ومفاد هذا أن غرض الأسطورة الأساس هو التفسير، بالإضافة إلى غايات أخرى، سنأتي إلى ذكر أغلبها : « فالأسطورة تشمل : التأمل ، التفسير ، التعليل ، محاولة تبسيط الظواهر للوصول إلى حقيقة ما في الحاضر وتأمين المستقبل.»[1]

لقد سبقت الأسطورة الفلسفة بأمد طويل في القيام بدور المعلم والمربي الأول، في لغة مفهومة لدى العقل البدائي، فـ« الأسطورة تفسير لقضايا أو أصل وجوهر العلم، في عصور ما قبل العلم.»[2]

وبالتالي نخلص إلى أن الأسطورة كانت بمثابة الأرض الخصبة التي مهدت وأسست لعصر الفلسفة. " فإذا رددت " الموسوعة الفلسفية «التصور الأسطوري لنشأة العالم مثلا، فسنرى كيف تعيد الفلسفة إنتاج المقولة ذاتها ، مكيفة بالمبدأ الفلسفي ، معللة بالتصور العقلي ، بديلا للخيال الأسطوري.." فطاليس " في إعلانه أن جميع الأشياء صدرت عن الماء ، على الأرجح يقدم تعبيرا عقليا عن فكرة مصرية أسطورية وهي فكرة ، لها ما يشبهها في بابل ، مؤداها أن العالم نشأ عن (نن NUN) ربة المياه الأولى»[3]

هكذا فإن أهم وظيفة تؤديها الأسطورة هي معرفة أصل الشيء. حتى يمكن إمتلاكه والسيطرة عليه ، ومنه يمكننا أن نلخصها على النحو الآتي : (الوظيفة المعرفية) هذا عن الوظيفة الأولى ، أما الثانية فهي : الوظيفة الفكرية أو العقائدية أو الايديولوجية : التي تعني نظام التصورات التي تخلق الأفكار التي تتحول إلى دستور يهتدي به الفرد في عمله اليومي والمستقبلي، ويتفق الكثير من الباحثين على أن الأسطورة كانت المعتقد

---

[1] – أرنست كاسيرر ، الدولة والأسطورة ، ص 74 ، من الأنترنت ، http : // ar. Wikipedia. Org/ wiki

[2] – شوقي عبد الحكيم ، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، مكتبة مدبولي ، مطبعة أطلس ، دت ، دط ، ص 48.

[3] – محمد حسن عبد الله ، أساطير عابرة الحضارات ، الأسطورة والتشكيل ، دار قباء ، القاهرة ، مصر ، 2000 دط ، ص 22.

الديني للمجتمعات البدائية أو بمثابة المعتقد الديني أو امتدادا للفكر الديني ، ونابعة من طقوسه.

ويرى " أندريه جيد " « إن تصوير هذه المحن التي ألمت بالأبطال وعرضها على النظارة في ملاعب التمثيل ، شيء كانوا يرونه فنا يرونه دينا.»[1]

والوظيفة الثالثة هي : **الوظيفة التكفلية** : وهناك من لا يرى في الأسطورة تفسيرا ولا تعليلا ولا محاولة لتبسيط الظواهر، وإنما تكفل المحافظة على السوابق التي تسوغ الحالة الراهنة ، وبهذا تصبح الأسطورة تكفلية ، أي أنها قوة لدعم وترسيخ ما هو موجود.

يقول **مالينوفسكي** : « إن الأسطورة لا تفسر الأصل وإنما تحافظ على السوابق التي تصوغ الحالة الراهنة ، فالأسطورة بيان عملي على الإيمان البدائي والحكمة الأخلاقية.»[2]

والوظيفة الرابعة : **الوظائف النفسية** : لا يمكن لأحد أن ينكر علاقة الأسطورة بالنفس البشرية ، كما لا يمكن نكران تأثيرها المستمر حتى بعد انتصار النزعة العقلانية وتحقيق التقدم العلمي ، فالأسطورة والشعر يرضيان النزعة غير العقلانية المترسخة في النفس البشرية ، ولا شك أن " يونج " يعطي أهمية كبرى للأسطورة ووظيفتها في حياة الإنسان النفسية. وهو يقول : « إن وظيفة الأساطير والأحلام ذات الدلالة في حياة الإنسان ليست مجرد التطهير، وإنما إتاحة قدر من المعرفة بأنفسنا.»[3]

---

[1] – أندريه جيد ، تر : طه حسين ، أوديب ثيسْيوس – من أبطال الأساطير اليونانية – ، دار العلم للملايين ، بيروت سبتمبر 1985 ، ط5 ، ص 14.

[2] – راثفين ، الأسطورة ، ص 32.من الأنترنت ، http : // ar. Wikipedia. Org/ wiki

[3] – سمير سرحان ، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، فصول ، مجلة النقد الأدبي ، دار الشروق للكتاب القيم والإخراج المتميز ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث ن أبريل 1981 ، ص 99.

فالأسطورة جاذبية خاصة ؛ « فهي تصل بين الإنسان والطبيعة ، وحركة الفصول وتناوب الخصب والجدب ؛ وبذلك تكفل نوعا من الشعور بالاستمرار ؛ كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية وهي من الناحية الفنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية.»[1]

أما الوظيفة السياسية فقد برزت على نحو خطير في عصرنا هذا ، بدءً ، علينا أن نوضح المقصود بهذا العنوان ، فليست هناك أساطير تتناول قضايا سياسية وإنما تلجأ السياسية إلى الإستفادة من الأسطورة لخدمة ايديولوجيتها ، أي لخلق تصورات حين تكون وعيا زائفا، يؤدي إلى تصرف الأفراد على نحو يخدمون أغراضها شعروا بذلك أم لم يشعروا ، وذلك باستغلال الظلال السحرية للكلمات وعند الإشارة إلى أن أساطير افلاطون مثلا : « كانت ترمز إلى إخضاع الفرد لمشيئة الدولة ، ولم يستبعد " أرسطو" « أن يكون هذا هو غرض الأساطير، ولا عجب أن ننظر إلى صراع الآلهة المتعددة قديما من زوايا سياسية ، حيث كان كل إله يحاول بسط نفوذه مثلا في تاريخ الإغريق والرومان والأمم الأخرى »[2]

إن الانهيار الاقتصادي الذي حلّ بألمانيا ، أدى إلى عدم قدرتها على معالجة الأوضاع بأسلوب عادي بعد الحرب العالمية الأولى ، فلذا نشأت الأسطورة السياسية التي تتجه إتجاها مختلفا للغاية عن الإتجاهات السائدة ، فهي لا تبدأ بالمطالبة بتحريم أفعال معينة. إنها تهدف إلى تغيير الناس ، حتى تستطيع تنظيم أفعالهم والتحكم فيها.

---

[1] – أحمد عثمان ، على هامش الأسطورة الاغريقية في شعر السياب ، فصول – مجلة النقد الأدبي – الأدب المقارن – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الثاني ، المجلد الثالث ، العدد الرابع ، يوليو / أغسطس / سبتمبر 1983 ،ص 37.

[2] – راثفين ، الأسطورة ، ص 19. http : // ar. Wikipedia. Org/ wiki.

« إن أثر الأساطير السياسية لشبيهة بالحية التي تحاول شلّ فريستها قبل أن تفترسها. والناس يقعون في أسرها بغير أن يظهروا أية مقاومة جادة لها. فهم يتعرضون للهزيمة و الخضوع قبل أن يدركوا بالفعل ما حدث. فمحاولة القضاء على الأساطير السياسية أمر يفوق قدرة الفلسفة ، فالأسطورة بمعنى ما معصومة ومنيعة أمام البراهين العقلية ولا يمكن دحضها بواسطة القياسات المنطقية ، ولكن الفلسفة تستطيع أن تؤدي لنا خدمة هامة أخرى ، إنها تستطيع تعريفنا بأعدائنا، وكي تحارب عدوّك ، عليك أن تعرفه.»[1]

« ولذلك حاولت السياسة إيجاد صيغة متقدمة دائما للاستفادة من الفكر الأسطوري للاضطهاد، ولتبرير الحالات الاجتماعية العديدة والتي تخصّ الفرد ».[2]

وعليه إن الفكر الأسطوري يضع بعض التصورات للمستقبل ، ويكشف عما كان ويرفض أن يكتب الإنسان تاريخه بيده . إن عدم التخطي السريع للطبقات الفقيرة و المضطهدة لواقعها يضعها في فخ الأسطورة المنصوب.

خامسا : نظريات الأساطير :

نظريات الأساطير عديدة ومختلفة ، ومن أهمها: **النظرية الانثروبولوجية والنظرية التاريخية والنظرية الجغرافية.**

1- النظرية الأنثروبولوجية :

إن النظرية الأنثروبولوجية تهتم بالمراحل الأولية للثقافات البشرية، وقد ظهرت هذه النظرية في منتصف القرن التاسع عشر ويُعد **تايلور** مؤسسها.*[3]

---

[1] – كاسيرر ، الدولة والأسطورة ، ص ص 378 ، 390 .http : // ar. Wikipedia. Org/ wiki

[2] – خليل أحمد خليل ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، مجلة التراث الشعبي ، العدد 04 ، 1975 ، ص 178.

* – تايلور : بحاثة ورحالة بريطاني ، كتب عن الحضارات البدائية وعن الميثولوجيا والسحر والدين.

[3] – فضيلة عبد الرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، ص 86.

وقد ركز تايلور في دراسته على دراسة تطور تاريخ حضارات البشر عامة وتاريخ النظم الاجتماعية بشكل خاص مستخدما التاريخ التخميني. (cojectural History) لرسم تاريخ للعناصر والمركبات الحضارية المادية والمعنوية.

ويستند في معلوماته على علم الآثار وعلى المجتمعات البدائية المعاصرة الذين ابتكروا رموزا أطلقوها على عاداتهم وتقاليدهم. ومنه فإن حياة الجماعات البدائية كما اكتشفها الأنثروبولوجيون تزخر بالعناصر الغيبية الأسطورية والسِّحرية التي طغت على الفكر والسلوك البدائي الإنساني.

2- النظرية التاريخية :

إن النظرية التاريخية ترى أن الأساطير هي تسجيل لأحداث وقعت بالفعل في الماضي، ولها أثر في المجتمع الذي أعاد صياغتها في قالب قصصي، لكي تبقى في الذاكرة، وقد بذل أنصار هذا الاتجاه جهودا لإرجاع الأساطير المشهورة إلى حوادث تاريخية معينة من ناحية، ولإعادة بناء التاريخي ذاته على أساس هذه الأساطير من ناحية أخرى.

وقد وُجدت حركة الدراسات الأسطورية في روسيا، وترى أن هذه النظرية تعتمد على الحقائق التاريخية ، أي الاحتكام إلى الواقع التاريخي، والبحث عن الأسس التاريخية لحقيقة الملاحم.

وقد بذل علماء الأساطير الروس جهودا « لإيجاد مركب من الظواهر المختلفة في عالم الأساطير، ولتربط الشعر الشعبي بالتاريخ الروسي، للكشف عن التربة التاريخية ويعد **ميلر*** رائد النظرية التاريخية.»[1]

* – ميلر : 1848 – 1913 ، ألماني ، يعد مؤسس النظرية اللغوية في تفسير الأساطير.

[1] – فضيلة عبد الرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، ص 91.

ومنه نستنتج أن التاريخ الروسي القديم يمكن معرفته عن طريق التراث الأسطوري ، ومن هنا نجد أن أهمية جمع ودراسة الأساطير ضرورية لا بالنسبة للدراسات الأدبية وحسب بل وللعلوم التاريخية أيضا.

3- النظرية الجغرافية :

النظرية الجغرافية من النظريات المهمة في دراسة الأساطير ، لِمَا لها علاقة بالكواكب والفلك والنجوم والأرض وما شابه ذلك، وكذلك علاقة هذه النظرية بكتابة التاريخ.فمثلا الأساطير عند العرب تعني « علم النجوم »[1]

لقد برع العرب في فن النجوم بما اقتضته طبيعة الصحراء التي يعيشون فيها « فقد كان العرب في الجزيرة العربية قبل الاسلام ، يزاولون مهنة الزراعة، وتربية المواشي، وهذه المهن تعتمد على الفصول، وكانت الحاجة إلى تقويم يمكن قراءته من الشمس والنجوم، وقد لجأت هذه الأقوام إلى التخيل والتعليل لمعرفة أسباب هذه النجوم بطريقة الخرافات والأساطير.»[2] ، بالإضافة إلى أنهم عبدوها هي والكواكب وجعلوا لها أسماءً...

[1] – زيدان جورجي : تاريخ آداب اللغة العربية ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1978 ، ج1 ، ط2 ، ص 178.

[2] – فضيلة عبد الرحيم حسين : فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ ، ص 102.

1-1- ماهية المسرح :

كان المسرح في الماضي، ولا يزال يشكل أداة مهمة من أدوات الاتصال والتثقيف، وكأي فرع من فروع الثقافة والفن، لابد أن يعتريه قليلي أو كثيرٌ من التطور والتغير، ليس بالضرورة أن يكون ذلك نحو الأحسن، فالأجناس الأدبية، والفنون على اختلافها، ويتعاورها مدّ وجزر، تبعًا لحالات النهوض أو الركود التي تمر بها الأمم والشعوب. وليست أمتنا العربية إلا واحدة من الأمم التي مرّت هي الأخرى بمراحل قوة وضعف ومراحل نهوض وركود

وقد اختلف العلماء في تعريف المسرح رغم ما يبدو من بساطة في مفهومه وينبغي لنا – هنا – أن نُفَرِّقَ بين المسرحية والمسرح والنص الدرامي، والشعر المسرحي والمسرح الشعري. « فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثل ونعني بالمسرح النص المسرحي ممثلاً على خشبة ومعروضًا على جمهور بتقانة المسرح وشروطه، ونعني بالنص الدرامي : النص الذي ليس من الضرورة أنه قابل لأن يُمثل، أما الشعر المسرحي : فهو النص المكتوب شعرًا، ولكن الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي، والمسرح الشعري نعني به النص المكتوب شعرا وهو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي يهيمن على العناصر الغنائية ويسيّرها لمصلحة التمثيل.»[1]

[1] – خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ– تنظير– تحليل) ، مكتبة الأسد الوطنية (اتحاد الكتاب العرب) ، دمشق ، 1997 دط. ص 3.

والمسرح بالمعنى الواسع للكلمة « شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية ، ووسيلة في ذلك فن الكلام، وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة.»[1]

فمجدي وهبة مثلا في كتابه **معجم مصطلحات الأدب**[2] ، يقدم لنا تعريفين مختصرين لكلمة مسرح فيقول إن المسرح :

1- هو البناء الذي يحتوي الممثل أو خشبة المسرح وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هو الحال في مصر فيقال : المسرح القومي ويراد به الفرقة التمثيلية.

2- هو الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر.[3]

أما دائرة المعارف البريطانية فتذهب إلى أن فن المسرح يكاد يقصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون فيها الفعل موجها بدقة وتخطيط محكم نحو خلق إحساس منسق وعميق بالدراما، بينما نجد **قاموس أكسفورد الوسيط** يقدم لنا سبعة مفاهيم لكلمة مسرح والتي تدور في نفس الاتجاه ولا تخرج في مجملها عما يذكره **مجدي وهبة** في معجمه.[4]

---

[1] - هاجر ديب ، ترجمة الأدب المسرحي – ترجمة – دون جوان لموليير – أنموذجا – رسالة ماجستير ، إشراف د. أحمد شنيقي ، جامعة م قسنطينة ، 2007 ، 2008 ، ص1. نقلا عن مجيد صالح بك ، تاريخ المسرح عبر العصور الدر الثقافية للنشر ، القاهرة ، 2002 ، ط1 ، ص 10.

[2] – مجدي وهبة ، معجم المصطلحات الأدب ، انجليزي – فرنسي – عربي ، مكتبة لينان – بيروت ، 1974 ، دط.

[3] – أحمد أبو زيد ، ما قبل المسرح ، مجلة عالم الفكر ، العدد 14 ، المجلد 17 ، الكويت ، 1987. ص 605.

[4] – مجيد صالح بيك ، تاريخ المسرح عبر العصور ، ص 10.

« الدراما في اللغة اليونانية معناها الفعل [...] ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت الكلمة عدة معان تتفاوت قربا وبعدا، كما تستبدل أحيانا بكلمة مسرحية.»[1]

ونجد في **المنجد الأبجدي**[2] أن كلمة مسرح تختلف تماما عن كلمة مسرحية فالأولى : جمع مسارح من سرح أي المرعى أو مكان يعد لتمثيل الروايات وللرقص وللعب.

أما الثانية : فهي من سَرَحَ كذلك ولكنها رواية نثرية أو شعرية أو نثرية وشعرية معا تمثل على المسرح..

فالمسرحية هي ببساطة اجتماع للعديد من الثوابت والأمكنة الحية التي تحدث المعنى وتجعلنا نسبح في الخيال ، وركيزة المسرح هي الإخراج .

فالمسرح هو « مكان يعد لتمثيل الروايات (ج) مسارح والمسرحية هي الرواية المعدة لتمثل على المسرح ».[3]

ويعرف أرسطو المسرحية فيقول :« المسرحية هي القصة الممسرحة ذات الهدف أي القصة التي تقدم الحدث على أرجل متحركة تقديما فنيا خاصا..يستوعبه المتفرج ثم يخرج منه ، وقد حدث في نفسه شيء ما..هذا الشيء..هو الهدف الذي يرمي إليه المؤلف».[4]

---

[1] – محمد عبد الرحيم عنبر المحامي ، المسرحية بين النظرية التطبيق ، المؤسسة المصرية العامة ، الدار القومية 1966 ، ص 77.

[2] – المنجد الأبجدي ، دار المشرق ، بيروت ،1967 ، ط1.

[3] – علي بن هادية ، بلحسن البليش ، الجيلاني بن الحاج يحي ، القاموس المدرسي ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1991 ، ط7 ، 474.

[4] – محمد الخطيب ، قراءات في المسرح : علي عقلة عرسان ومسرحياته من خلال " الشيخ والطريق " وفرقة نادي أسرة القلم المسرحية في الزرقاء ، الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية (اتحاد الكتاب العرب) ، دمشق ، فبراير 1981 ، العدد ، 118. ، ص 156.

ويعرف جان بلامان نويل المسرح في كتابه (التحليل النفسي والأدب) «هو فن تفعيل الرؤية والكلام ، حيث المشهد لا يكون متوازيا ، عن براءة ، مع المشهد الحلم وبشمول أكثر ، مع اللاشعور».[1]

والدكتور **محمد فراح** وهو بصدد تعريفه للمسرح يقول إنه يتوفر على ثلاثة عناصر هي : « **الانفعال والخشبة وجمهور المتفرجين**»[2]

وكذلك كتب عن المسرحية فيقول : « إن المسرحية تستوعب داخلها كل الفنون القول كالسرد والحوار والوصف والقصة والحدث وغيرها، وإذا كنا نجد هذه الفنون ونعثر عليها في الشعر والقصة وفي الرواية، فإن المسرحية– باعتبارها فنا مركبا – قد تضيف إلى هذه العناصر أنماطا قولية أخرى كالخطابة والمقالة والخاطرة وغيرها.»[3]

وقد عرف " عثمان موافي" المسرحية فقال : « تعد في الحقيقة لونا من ألوان الفن القصصي، فهي قصة ممثلة أو ممسرحة، تشتمل على أهم عناصر الفن القصصي كالحادثة والفكرة والشخصية، ومع هذا، فهي تختلف عن القصة من بعض الوجوه الفنية الأخرى، وبخاصة من ناحية البناء الفني والصياغة التعبيرية.»[4]

---

[1] – جان بلامان نويل ، التحليل النفسي والأدب ، تعريب عبد الوهاب تزو ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان 1996 ، ط1 ، ص 78.

[2] – محمد فراح ، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي – نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي – إديسوفت للنشر ، الدار البيضاء ، 2006 ، ط1 ، ص 15.

[3] – محمد فراح ، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 16.

[4] – عثمان موافي ، في نظرية الأدب – من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث – دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، 2000 ، دط ، الجزء الثاني ، ص 94.

إن المسرح فن مركب ، ينضوي تحت جناحيه عدد غير قليل من الفنون. في جوهره ، وفي واقعه الاجتماعي ، يتماهى فيها الواقع، والفكر، والانتماء في أصدق صورة. وفي هذا السياق يقول الكاتب المسرحي المصري : **يوسف ادريس** : « إن الفن ظاهرة إنسانية اجتماعية لابد إنتاجها من بيئة معينة تتبع شعبًا معينًا، وتنتج من أجل ذلك الشعب، إننا مهما غيرنا وبدلنا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته الخاصة التي ينتج فنونه استجابة لها.»[1]

وما نخلص إليه أن المسرح هو ضرب من الأدب عندما تتناوله كنص وضرب من الفنون عندما تتناوله كعرض مسرحي، وهو في كلتا الحالتين، لا يمكن أن تدرسه بمعزل عن المجتمع، أو البنية الاجتماعية التي نشأ منها ولها. فهو فن معقد لا يظهر ولم يظهر إلا بعد أن وصلت الإنسانية إلى مرحلة كبيرة من النضج.

ومن ثم فهو يجمع بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى، كما يجمع في الإخراج فنون التصوير للمناظر والنحت للتماثيل التي تظهر على المسرح، ولذا أطلق على المسرح « أبو الفنون »[2]

[1] – حين حموي ، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة – مكتبة الأسد الوطنية ، دمشق ، 1999 ص 266.

[2] – محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1999 ، دط ، ص 17.

1-2- نشأة المسرح :

المسرح من أقدم فنون الأدب نشأة، عُرف عند القُدماء المصريين، كما عُرف عند اليونانيين، وإن اختلف شكله الآن. عمًا كان عليه عند هؤلاء في بعض عناصره، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على أهميته ومكانته، والفن المسرحي من أقدم فنون الأدب اتصالا بالجماهير وقُربا من أذواقهم وأفهامهم. كما أنه أقوى الفنون تأثيرًا عليهم لمخاطبته عقولهم ووجدانهم، بواسطة فِرقة من الممثلين يجسدون شخصيات مستمدة من الواقع، فيشعر كثير من الجماهير أنّ شخصيته مجسدّة على خشبة المسرح، فيكون أكثر استعدادًا للتأثر بما تُقدمه.

والمسرحية شِعرية كانت أو نثرية ، إنما هي مشاهد وفصول استمدت أحداثها من الواقع أو التاريخ أو الأسطورة، متسلسلة في نطاق حادثة محدودة المكان والزمان والعمل. تتطلب خيالاً يخلق الأحداث والشخصيات ويُصور المواقف وما تُوحي به من حوار.

أ- نشأة المسرح الإغريقي :

عندما نتحدث عن المسرح الإغريقي، في الحقيقة نتكلم على المسرح الإثيني، لأن أثينا كانت هي السباقة في هذا المجال بين المدن الإغريقية الأخرى. وكل ما وصل إلينا اليوم من مسرحيات إغريقية إنما هي مسرحيات كتبت في أثينا ومُثلت أمام أهاليها. وقد ازدهرت المسرحية في أثينا أيام ازدهار المدينة فيها، « وسَمَت أيام كان الاثينيون يتمتعون بالديمقراطية، وذلك بعد انتصارهم على الفرس بين 409 – 479 ق.م والمسرحية بمفهومها الصحيح ظهرت في أثينا عام 490 ق.م.

وذلك عندما مثلت في تلك السنة أول مسرحية وصلت إلينا من مسرحيات « **إسكيلس** » وهي مسرحية " المتضرعات " (The suppliants) »[1] ولكن هذا لا يعني أن المسرحية بدأت على هذا الوجه الكامل. فإنه من المحتمل جدا أن يكون الفن المسرحي موجودا في أثينا قبل مئات السنين. و" أسكيلس " لم يكن أول من اخترع المسرحية، إنما هو طور لفن كان قائما ورسخت أصوله عبر أجيال.

ويقول الدكتور محمد زكي العشماوي أن « التمثيل في أول مراحله غناء خالصا يتغنون فيه بأساطير الإله (باخوس) إله الخمر، والذي كان يرمز لتعاقب فصول السنة. وكانوا يقومون أثناء الغناء الجماعي بحركات تحكي حياة ذلك الإله. ثم انتقل الموقف من الحكاية إلى الحوار يحكي القصة، حوار بين شخصيتين، ثم يتخلل هذا الحوار غناء الجوقة الذي يعلق على تلك الأحداث، وبذلك بدأت المسرحية القديمة تأخذ شكل الحوار والقصة والغناء الجماعي الذي يرأسه عازف الناي.»[2]

ثم استكملت بعد ذلك المسرحية بناءها المعروف ، فأصبحت تتألف من مدخل ثم بعض الفصول وتتخلل الأغاني المواقف، وتعقب عليها، حتى تنتهي المسرحية بأغنية الخروج تنشدها الجوقة وهي منصرفة من المسرح.

وهكذا نشأ المسرح اليوناني الذي كان تأثيره في مسارح الشرق والغرب والذي وضع أسسه « المعلم الأول أرسطو في كتابه الشعر»[3]

[1] ـ كمال قام نادر ، نششأة المسرح الإغريقي ، مجلة كلية الآداب ، مطبعة العاني – بغداد – شباط 1960 ، العدد الثاني ص 205.

[2] – محمد زكي العشماوي ، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1983 ، دط ، ص 77.

[3] – المرجع نفسه ، ص 78.

ب- نشأة المسرح في الأدب العربي :

يذهب كثير من الدارسين إلى أن العرب عرفوا المسرح « في الشام منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وبالضبط في سنة 1848م، وعندما عاد " مارون النقاش " من أوروبا (إيطاليا ،فرنسا) إلى بيروت، فأسس مسرحًا في منزله، وعرض أول نص درامي في تاريخ المسرح العربي الحديث، وهو « البخيل » لموليير »[1] ، ومن ثم ، بدأ المسرح العربي يعتمد على عدة طرائق في استنبات المسرح الغربي كالترجمة والاقتباس. وكان هذا الظهور المسرحي في البلاد العربية نتيجة للاحتكاك الثقافي مع الغرب عبر حملة نابليون بونابرت في مصر والشام وعن طريق الاطلاع والتعلم والرحلات العلمية والسياحية والسفارية.

أما في سورية ، « فقد أسس أو خليل القباني مسرحية الموسيقى والغنائي، وبدأ في تقديم فُرجات تراثية وتاريخية ؛ وهذا هو الذي دفع أبا خليل القباني إلى هجرة بلده الذي طغى فيه الاستبداد التركي مع مجموعة من الممثلين والفنانين حيال مصر.»[2]

وفي مصر، سيزدهر فن المسرح خاصة مع الشامّيين « (أبو خليل القباني وأديب إسحاق وفرح أنطون وسليم النقاش ويوسف الخياط وجورج أبيض) ، والمبدعين المصريين (يعقوب صنوع، ويوسف وهبي ومحمود تيمور وأحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس. ونجيب الريحاني...)

[1] – حسين حموي ، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة – ، ص 253.

[2] – جميل نصيف ، الدراما العربية وتحديات العصر ، مجلة الآداب ، بغداد – العراق ، العدد 01-03 ، كانون الثاني (يناير) – آذار (مارس) السنة الرابعة الثلاثون ، بيروت – لبنان ، 1986 ، ص 101.

وستظهر بعد ذلك فرق مسرحية وغنائية عديدة في القاهرة والاسكندرية (فرقة أحمد أبو خليل القباني وفرقة اسكندر فرح وفرقة سلامة حجازي ، وفرقة سليمان القرداحي، وفرقة فاطمة رشدي، وفرقة جورج أبيض ، وفرقة يوسف وهبي.)»[1]

وستنشأ قاعات للمسرح ، سواء أكانت قاعات عروض خاصة، أم قاعات مسرحية أنشأتها الدولة لرعاية الفنون والآداب إبنا المرحلة الملكية والثورة الناصرية، على الرغم من الرسالة الانتقادية الخطيرة لهذا المسرح التي كانت تندد بالمستعمر وأصحاب السلطة والجاه. كما شيدت الدولة المصرية أول « كونسر فتوار » للفن الدرامي بالقاهرة في الوطن العربي، علاوة على الكليات والمدارس والمعاهد المتعلقة بالفن والتنشيط المسرحي والموسيقي والسينمائي.

1-3- أصول المسرح :

إذا أردنا التّعرف على هذا الفن في أدبنا العربي، فإن العجب يتملكنا حين نعرف أنَّ العرب قد انصرفوا عن هذا الفن، ولم يعرفوا المسرحية بالمفهوم الحديث، إلا بعد اتصالهم بالآداب الأوروبية في منتصف القرن 19م، ذلك أن الأدب العربي في عصوره المختلفة لم يهتم أدُباؤه وناقدوه، ولم يمنحوه عِناية كافية، مما يجعل وجودًا عربيا، رغم وجود نوع من التمثيل الذي يعتمد على الأدب الشعبي ويسمى « **خيال الظل** »[2] الذي كان يُكتب بالشعر والزجل والسجع، كما كان يكتب بالفصحى والعامية، ويرى بعض النقاد أنه ليس له قيمة لكونه ملهاة يتسلى بها الملوك والأمراء فقط، ثم الشعب من بعدهم ، وقريب من خيال الظل ما كان معروفا عند الأتراك باسم « **قُوة كوز** » وإنْ كان يختلف عن خيال الظل في طريقة التقديم. « وأصول مسرح الظل يعود إلى فن المقامات »[3]

---

[1]- المرجع نفسه ، ص ص 98- 110.

[2] - خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص 10.

[3] - المرجع نفسه ، ص 09.

وهذا المسرح ما هو إلا شكل من الأشكال الاحتفالية التي تمثل مرحلة ما قبل المسرحية والمسرح، وهي كثيرة ولكن أهمها :

« أسواق العرب في الجاهلية »[1] ، وأهمها ما كان يحدث في سوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى، وكان " النابغة الذبياني" – كما تروي كتب الأدب – يُدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك.

وهناك شكلٌ آخر وهو يتمثل في « خروج الخليفة بدءًا من عصر الرشيد للصلاة يوم الجمعة ، بحيث يتقدم موكب الفرقة من المشاة تحمل الرايات، وفرقة الموسيقا والفرسان، ثم يظهر بعد ذلك أرباب الدولة، ويهلّ الخليفة، وهو يرتدي طيلسانًا أسود ممتطيًا جوادًا من خيرة الجياد العربية ، ويتبعه رجال الدولة والحراس.»[2]

وهناك شكل آخر يُدعى **عاشوراء ونصوص التعزية** : « تضم طائفة شيعية ، تعيد تمثيل ما جرى عام 680 م في كربلاء بين جنود الحسين بن علي وجنود يزيدْ بن معاوية حين استشهد الحسين وقطع رأسه ومُثّل بجثته، وهذا العرض من أهم العروض الاحتفالية القريبة من المسرح. يبدأ الاحتفال في العاشر من محرمً وينتهي في نهاية الشهر.»[3]

ومنه نستنتج أن للعرب مسرح دون أن ينتبهوا له ، في اعتقاد رواد المسرح العربي الحديث : « مارون النقاش ، وأحمد أبو خليل القباني، ويعقوب صنوع ، وذلك إحساسهم بالعار اتجاه أمتهم التي لا تعرف المسرح، واعتقادهم أن المسرح الغربي مظهر من مظاهر الحضارة المختلفة.»[4]

---

[1] – خليل الموسى ، المرجع السابق ، ص 08.

[2] – المرجع نفسه ، ص 09

[3] – المرجع نفسه ، ص 09.

[4] – علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1999 ، ط2 ، ص 66.

ويقول " اردیس نیکول " « يمكن القول أن المسرح قد بدأ حوالي سنة 490 ق.م حيث مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا وهي « الضارعات » ، ويجزم المؤرخ المسرحي بأن المسرح وجد عند الإغريق.

ولكنه يذهب إلى القول بأنه من المحتمل أن يكون أسخيلوس ومن سبقه من كتاب الدراما ، قد أفادوا من تلك الطقوس الدينية المصرية وشكلها ، ولكنه يذكر من بعد ذلك بأن اسخيلوس هو أول من كتب نصا مسرحيا، وذكر الدكتور " لويس عوض" بأن المسرح في مصر القديمة قد نشا وترعرع ومات في المعابد دون أن يواجه مأساة الإنسان، ومن هنا نحن لا نجد تناقضا بين ما ذهب إليه الدكتور " لويس عوض " وما ذهب إليه " اردیس نیکول" بأن الفترة التي عناها الأستاذ " لويس عوض "بعيدة جدا عن تلك التي ظهر بها المسرح الإغريقي. ولكن هناك أصواتا عديدة تؤكد بأن المسرح نشأ في مصر ومنها انتقل إلى الإغريق حيث طور ليأخذ معالمه المعروفة لدينا الآن.»[1] ومن المناصرين لهذا الرأي هم كل من « دوريوتون وزيتهْ وفيدمان وغيرهم، معتمدين بذلك على النُقوش والبَرْديات أو المدونات الخاصة بالنصوص، والتي أطلقوا عليها جُزافا مصطلح " نصوص مسرحية " »[2] وهم يذهبون إلى أبعد من ذلك عندما يقولون بأن العديد من النصوص المسرحية المصرية، قد فُقدت، والمتوفر منها يدل على إتقان المصريين القُدماء لأصول الفن المسرحي مستشهدين بذلك بالتعليمات المرافقة للنصوص المعينة وادعُوا بأنها تعليمات كتبت للمخرجين أساسًا، واعتمدت على لغة تلغرافية كان متعارفا عليها آنذاك.

[1]– فائق الحكيم ، المسرح في حضارة وادي النيل ، مجلة الأقلام ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، العدد 05 ، السنة الرابعة عشرة ، 1979 ، ص 04.

[2] – المرجع نفسه ، ص04.

« فيعتبر **كورت زيته** من الأوائل الذين بشروا، بمعرفة المصريين القدماء لفن المسرح. حيث نشر عام 1905 كتابا بعنوان " **البدايات الدرامية الشعرية عند المصريين القدماء** " ضمنه اعتقاده بأن المصريين القدماء هم أول من عرفوا المسرح وليس الإغريق، حيث استعرض بعض النصوص ذات " الطابع الديني " مفسرا إيَّاها على أنها نصوص مسرحية دينوية.

وقد وعد بنشر النصوص كاملة في وقت لاحق. وفي عام 1928 نشر **زيته** فعلا نصوصه في كتاب بعنوان "**نصوص درامية لمسرحيات الأسرار المصرية القديمة**"...»[1]

وهناك من اعتبر الأدب المسرحي وافدًا على أدبنا العربي ومن هؤلاء **الدكتور محمد الدالي** حيث قال : « فنحن لم نتوارثه عن الفراعنة ولا عن العرب، لأن المسرحية ليس لها أصول في الأدب العربي نتيجة لعدم وجود مسرح قديم.»[2]

وإذا كانت مصر قد عرفت بعض الفنون الشعبية كخيال الظل أو الأرجوز ، فإننا لا نستطيع أن نزعم أن هذه الفنون قد خلقت لنا أدبًا مسرحيًا خالصا ، حقا إنها كانت وثيقة الصلة بالأدب، لأن كل فن منها لابد له من رواية أو متحدث لتوضيح الموقف أو الصورة، ومن ثم يمكننا القول : « إنها كانت ممهدة لظهور الأدب المسرحي.»

1-4- أنواع المسرح :

تتنوع المسرحية فنيا إلى أنواع كثيرة ، لكل نوع منها مظاهر فنية خاصة به وطابع مسرحي يميزه عن غيرهن وهذه الأنواع ليست كلها وليدة العصر الحديث، وإنما هناك بعضها صَاحَبَ المسرحية منذ نشأتها الأولى حتى العصر الحديث، وهذه الأنواع قد تتداخل في المسرحية الواحدة. ولعل أشهرها ما يأتي :

---

[1] – فائق الحكيم ، المرجع السابق ، ص 04 ، 05.

[2] – محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ، ص 10.

1- المأساة :

هي قصيدة مسرحية ، تعرف حدثا مُهما وكاملا مقتبسا من التاريخ والأسطورة ويشترط في أحداثها شخصيات بارزة لتُثير في نفس المشاهد الرُعب والشفقة بعرضها الأهواء البشرية المتصارعة مع قدرها، ظهرت أول الأمر عند الإغريق ، ثم تطورت بعدها في العصور التالية ، فالكلاسيكيون مثلا أسقطوا الانفعال الغنائي في المأساة وأغنوا الأحداث بعناصر المسرحية مع تبسيط في الحبكة والاعتماد على التحليل النفسي ويظهر هذا الأمر في مسرحيات راسين.

ويقول الدكتور **قُصى حُسين** بشأن **التراجيديا / المأساة :** « هي من أقدم الفنون اليونانية، وأرقاها، لأنها تُمثل فنًا متكاملاً في موضوعه وفي تأليفه وأسلوبه ، وفي طريقة عرضه على مسرح التمثيل.»[1]

وهناك من قال : « إن التراجيديا اليونانية تبدو كلحظة تاريخية محددة بشكل دقيق ومؤرخة ؛ إذ أننا نراها تُولد في أثينا وتزدهر وتنحدر خلال قرن من الزمن تقريبا.»[2]

ويقول حنّا عبود : « التراجيديا نوع أدبي كبير يندرج تحته الشعر والقصة والرواية والمسرحية وبقية الأنواع الأدبية.»[3]

2- الملهاة :

تمثيلية كانت شائعة في القرن السابع عشر ، تتألف من حبكة تربط بين شخصيات من الطبقة المتوسطة ، وتنتهي بخاتمة سعيدة تكون مخترعة قابلة للحدوث، وليست مأخوذة من واقع الحياة نفسها، والملهاة في الواقع مسرحية تُثير الضحك بأسلوب أنيق

---

[1] – قصي حسين ، النقد الأدبي عند العرب واليونان ، معالمه وأعلامه ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان 2003 ، ط1 ، ص 266.

[2] – جان بيير قرنان وبيير قيدال ناكيه ، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة ، تر : حنان قصاب حسن ، الأهالي للطباعة والنشر التوزيع ، سورية – دمشق ، 1999 ، ط1 ، ص 15.

[3] – حنا عبود ، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ، مطبعة الاتحاد الكتاب العرب ، 1999 ، ط1 ، ص 13.

بعيد عن التهريج، تنطلق أحيانا من تصوير الطبائع وتصادمها، وما ينتج عن هذا التنافر من مواقف هزلية وساخرة معا. نشأت عند اليونان تماما مثل المأساة، ثم ازدهرت عند الرومان ، إلى أن تطورت في العصر الحديث بما يُعرف **بالدراما الدَامِعة**. يقوا **أرسطو** : « ولما ظهرت التراجيديا والكوميديا جنح الشعراء إلى كل من هذين النوعين مسوقين بطبائعهم الخاص، فأصبح بعضهم صُناع كوميديات عوضًا عن كونهم صناع أهاج وأصبح بعضهم الآخر أساتذة للتراجيديا بعد أن كان أسلافهم شعراء ملاحم.»[1]

ثم هناك من يعقب على ذلك فيقول : « فإن التراجيديا والكوميديا أعظم وارفع من الشكلين السابقين»[2] أي من الأدب الملحمي (القصصي) والغنائي (الممثل بشعر المديح وشعر الهجاء).

فالكوميديا بمفهومها العام : « محاكاة تكتب بأسلوب خفيف ومرح وتتضمن أحداثا وشخصيات توضع في قالب مضحك وساخر، فهي تختلف عن المأساة كونها تنتهي بنهاية سعيدة في معظم الأحيان ، لكن هذا المفهوم لا ينطبق تماما على الكوميديات القديمة لأن " الكوميديا اليونانية كانت أسلوبا تطور من الطقوس والاحتفالات الديونيسية التي كانت تتضمن غناء وارتداء للأقنعة وتشترك فيها جميع الطبقات والفئات.»[3]

ويقول محمد التُونجي أن « أريستوفان » يُعد خالق الملهاة القديمة ، حيث اكتملت على يده ، ومن ملاميه « الضفادع والزنابير »[4]

[1] – جميل نصيف ، الدراما العربية تحديات العرب ، ص 100.

[2] – جميل نصيف ، المرجع السابق ، ص 100.

[3] – مجيد صالح بك ، تاريخ المسرح عبر العصور ، ص 57

[4] – محمد التونجي ، الآداب المقارنة ، ص 172.

3- الميلودراما :

مركبة من ميلوسْ ومعناها باليونانية الغناء ، أما الدراما فتعني المسرح، وقد أتى هذا الاسم من السنفونيات التي كانت نسبق دخول الشخصيات، وتسبق الأحداث الهامة وهي لون من المأساة شاع في القرن الثامن عشر ميلادي، وتميز بالغناء والاستعراض وإثارة العواطف واستغلال الفكاهة الضاحكة، فالميلود دراما على هذا الأساس نوع مسرحي خفيفي ظهر في أواخر القرن الثامن عسر ميلادي ، ليعالج ظواهر الحياة الاجتماعية في تعقيداته ومفارقاتها، وجوانبها المضحكة المُسلية والمُحزنة ، مازجا الموسيقي والغناء ، والشعر بالحوار النثري المألوف. ومن أمثلة الميلود دراما لأحمد أبو خليل القباني « " **تلميذ الشيطان** " **والفارس والبيرلسك...إلخ**»[1]

وأول مسرحية مصرية خرجت للناس « في عام 1994 في ميدان التأليف تتخذ شكل الميلودراما الاجتماعية ، وتتوسل بقناع رقيق من التاريخ المتخيل للإشارة إلى أوضاع كانت تسود مصر إبان كتابة المسرحية. وكان اسم المسرحية « صدق الإخاء » واسم مؤلفها إسماعيل عاصم»[2]

وأهمية المسرحية تأتي من مصدرين : أولهما ، أنها كانت البشير الأول بقيام المسرحية الاجتماعية المؤلفة ، التي تجعل همها معالجة هموم المجتمع. أما المصدر الثاني لأهمية هذه المسرحية على وجه الخصوص فهي مضت قدما مع رحلات الفِرق الفنية، فاقتحمت تونس الخضراء ، وأثارت انتباه الناس وحفاوتهم هناك...».

[1] – علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص 66.

[2] – علي الراعي ، المرجع السابق ، ص 69 ، 70.

ويستخدم مصطلح الميلود دراما اليوم للإشارة « إلى المسرحية ، فيلم ، أو أي عمل تمثيلي متعلق بالاستدرار المبالغ للمشاعر أو العنف من قِبل البطل بطريقة تجعل جمهور المشاهدين يتعاطف معه، وغالبا يكون الموضوع المتناول صراع بين الخير والشر بطريقة واضحة ، وغالبًا ما ينتصر الخير على الشر في نهاية المسرحية أو الفيلم أو ما شابه ، ويمكن انتقاد هكذا نوع من الأعمال بأنها نمطية ومكررة.»

1- الدراما الحديثة :

في نهاية القرن التاسع عشر ميلادي وبداية القرن العشرين ميلادي وصلت الدراما إلى قمة الإبداع في عدد من البلدان الأوروبية ، تتلاقى فيها جميع النزاعات والنظريات الاجتماعية والفلسفية والأدبية ، اشتهر بها " ابسُونْ هنري " " النرويجي " ، تشيكوف وشنيج " ايرلندي " ، وفي الدراما الحديثة صار البطل رجلاً عاديًا من عامة الناس ، كما أنها تعالج الوجود الإنساني من وجهة " نظر الحضارة الواعية ، لكنها توجه اهتمامها في الغالب إلى العلاقات الاجتماعية الواقعة، وشخصيات الدراما الحديثة من أواسط الناس سواءً كانوا بورجوازيين في دور انحلال أو مواطنين عاديين يجرفهم الشر الذي يغمر المجتمع.

5- المسرحية الإذاعية :

إن المسرحية فن نص حقيقي يكتب ليُمثل لا ليقرأ ، فهي إما أن تعرض على خشبة المسرح ، أو وراء ميكروفون الإذاعة أو على شاشة التلفاز ، فالمسرحية الإذاعية إذن تمثيلية سماعية في وسع غير المُبصرين التمتع بها، تتوزع في العالم عن طريق الموجات الصوتية ، في حين أن الشريط السينمائي يُعرض في قاعة مظلمة، والتمثيلية العادية تُقدم على المسرح ، وعليه فإن المسرحية الإذاعية تتحرر من كل هذه القيود.

6- المسرح الشعري :

إن المُتتبع لتاريخ المسرحية فرعونية كانت أم يونانية أم رومانية ، يجد أن الشعر كان لغتها الأولى، ومُحررها الأساس في الأغلب الأعم، ولا يجرأ أحد الكُتاب على العُدول عنه وظلت قدوسية الشعر تتمتع بكثير من الاحترام حتى مطلع القرن التاسع عشر ميلادي ، أين رفضت الواقعية وسائر المذاهب الأخرى أن يكون الشِعر هو المادة الخام للمسرح ، ومع ذلك فقد ظل للمسرحية الشعرية أنصارها ومُشجِعُوهَا في مهد هذه الثورة العنيفة.

وقد ارسي الدعائم الأولى للمسرح الشعري العربي أمير الشعراء « **شوقي** وسار على طريقه من بعده **عزيزي أباظة ، وعدنان مردم**»[1]

ويقول الدكتور عبد القادر القط : « ارتبط المسرح بالشعر منذ نشأته الأولى عند الإغريق ، وظلت هذه الصلة الوثيقة قائمة بين الفنين حتى العصور الحديثة، إلى أن تغيرت طبيعة المجتمع وطبقاته ووضع الفرد فيه...»[2]

1-5- خصائص المسرح :

إن نجاح العمل المسرحي مرهونٌ بعناصره ، وهي كالآتي :

1- الحدث (الحكاية) :

لا تحلوا المسرحية مهما كان نوعها من حكاية ، ينشأ عن أحداثها نمو المسرحية وتحركها، ولكن لا يصح للحكاية هذه القيمة في المسرحية إلا إذا ارتكزت على قضية أو فكرة يدور حولها نوع من الصراع ، فعن هذا الصراع توجد الحركة التي تضمن الانتقال والنمو، أما طبيعة الحدث الذي يهتم به كاتب المسرحية فيختلف من مدرسة إلى أخرى فالكلاسيكيون مثلا يُقسمون مسرحياتهم على الأحداث الوسط، وعلى العلاقات المنطقية

[1] – حسين حموي ، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة – ، ص 352.

[2] - عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت. 1978 ، دط ، ص 49.

في حين أن الرومانسيين يهتمون بتخصيص الحدث بما سموه **اللون المحلـــي** للأحـــداث سياسيا كان أو بيئيا ، أما الواقعيين فيدعون إلى تخصيص الحـــدث بـــالواقع المعاصـــر وتصوير ما يجري فيه من أحداث ويخالفهم الرمزيون فيُعممون الحدث لأنهم لا يعبـــرون عن حقيقة ما صراحة ، وإنما بما تُوحي إليه وبه، وبهذا كان الحدث يتغير تبعا للاتجـــاه الذي ينتمي إليه الكاتب. حيث يقول الدكتور عثمان موافي « المسرحية...تشتمل على أهم عناصر الفن القصصي، كالحادثة...»[1]

إن الشاعر " عدنان مردم " « من هواة تعددية الأحداث في المسرحية ، بل كـــان يشيد بناءه الفني لجميع مسرحياته حول حدث محوري واحد، تتفرع عنه ، أو تقوم عليـــه عدة أحداث فرعية ، وهذا ساهم بشكل أو بآخر في بناء مسرحياته بناءا سرديًا...»[2]

ولا غرابة أو استغراب ، أن تكون معظم مسرحيات " عدنان مردم " تسير علـــى نمط واحد ، فوق تلك السكة ، من حيث البناء الفني الذي ينهج نهجا **كلاسيكيا** في شـــكله ومضمونه ، مع بعض الخروج الطفيف على هذا المنهج الكلاسيكي عندما يجد الشـــاعر أنه مدعو إلى ذلك في سياق الحدث التاريخي ذاته.

2- الشخصيات :

إن تفاعل الشخصيات مع الحدث يمثل الدور الأهم في البناء المســـرحي، إذ مـــن خلال هذا التفاعل تنمو الأحداث وتتطور ، ويجب على كاتب المسرحية أن يحرص على أن تُسهم الشخصيات في تكوين الحدث وتنميته وإلا عُدّ قصورًا منه.

[1] – عثمان موافي ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث ، ص 94.

[2] – حسين حموى ، الإتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة – ، ص 460.

« الشخصية في عرف علم النفس هي الصورة المنظمة المتكاملة ، لسلوك فرد يشعر بتميزه عن الغير؛ ففي (مرآة الذات) ، الشخصية هي الشخصية الذاتية ، وهي شعور المرء بذاته ، وذاتيته ، في حين في (مرآة الغير) هي شخصية موضوعية أو هي الأثر الذي تتركه المظاهر السلوكية للشخص في مشاهده أو في خلقه هو نفسه.»[1] وفي مجالات التحليل الأدبي : « الشخصية هي مجموع الصفات الجسمية والعقلية والخلقية التي يتصف بها الإنسان ، وتميز الشخص في سلوكه ، وطباعه عن غيره وفي المسرح هي البطل وما يتصف به من طباع ، تؤلف تكوينه النفسي، والخلقي.»[2]

3- الموقف المسرحي :

يقصد به علاقة الكائن الحي بيئته وبالآخرين في زمان ومكان مُحددين ، وهذا عنصرٌ هامُ لأنه واجب على الكاتب ألا يُظهر الشخصيات بمعزل عن بيئتها ، « لأن المسرح فن يرتبط بالمكانة التي تعتمد في صياغتها على التشكيل في الفراغ لأنها فنون بصرية مثل التصوير والزخرفة والنحت والعمارة، ويرتبط بالفنون الزمنية التي تعتمد في صياغتها على التشكيل في الزمن، لأنها فنون سمعية كالموسيقى التي تعتمد على اللحن والإيقاع والصمت، إذا ما استخدم بين الأنغام، ومثل الملحمة والرواية والقصة والنص الشعري لأنها جميعا فنون سمعية.»[3]

وإن تقانة الإبعاد الزماني والمكاني « تقوم على خلق واقع فني بديل من الواقع يبتعد عنه زمانيا ومكانيا ، ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالة ، وتتم هذه التقانة عادة باستخدام واقع تراثي، ويقوم هذا الإبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر ، بحيث يختار الكاتب أو الشاعر حادثة تاريخية من

[1] – حسين حموي ، الإتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة – ، ص 467.

[2] – المرجع نفسه ، ص 467.

[3] – محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ، ص 18.

ذلك الماضي، بحيث يختار الكاتب أو الشاعر حادثة تاريخية من ذلك الماضي ، وينسج عليها أحداثًا مسرحية يمتزج فيها التاريخ بالواقع.»[1]

4- الفكرة :

يقصد بالفكرة ثمرة عمل العقل في الموضوع ، وحتى تكون الفكرة واضحة ، لابد أن يحدد الكاتب هدفه من المسرحية ، فقد تكون مجرد تسلية ، وقد تكون نقدًا للحياة أو عيوبها ، كما قد يكون هدفا سياسيا أو اجتماعيا. « والموضوع هو مجمل الأحداث في المسرحية ، وهو الذي يوحي بالعبرة فيها ، من هنا تباينه عن فكرة المسرحية ، أي القصد الذهني فيها، لأنه هو (قصة المسرحية) ، ومدار مغزاها.»[2] فالعمل الأدبي المسرحي ليس شيئا بسيطا ، إنه يستمد من الحياة ، ولكنه ليس مجرد معنى للحياة أو فكرة عنها نتعلمها ، كما نتعلم الأشياء الأخرى، أو كما نتعلم ذلك من الفلسفة مثلا ولذا فخاصية واحدة لا تكفي للبناء الفني المسرحي.

5- الأسلوب :

يُقصد بالأسلوب في المسرحية القالب الذي يحتوي فكرة المسرحية أو هو الطريق الذي يصل بين المتلقي والمؤلف ، وغالبا ما يكون الحوار (حوار المضغوط) ، أما مجال السرد في المسرحية فهو أضيق من القصة والرواية. « والحوار هو أهم ما يميز الصياغة التعبيرية للمسرحية ، ذلك لأنه يُعد في الواقع أداتها.

[1] - حسين حموي ، الإتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة - ، ص 461.

[2] – المرجع نفسه ، ص 457.

وعليه تقع أغباء فنية كثيرة ، فليست مهمته أن يروي ما حدث للأشخاص ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة دون وسيط أو تُرجمان.»[1]

فإذا قام الحوار بهذه المهمة ، فإن واجبه لم ينته بعد ، فنحن لا يكفينا منه في المسرحية ، أن يكشف لنا عن حوادث ومواقف، بل عليه فوق ذلك ، أن يلون لنا هذه الحوادث، وهذه الموقف ، باللون الموافق لنوع المسرحية. حتى شبهه الدكتور عثمان موافي بالريشة حيث قال « فالحوار في يد المؤلف المسرحي كالريشة في يد المصور وهي المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين وكل ما يوضع على اللوحة من فن.»[2]

فالحوار المسرحي، « ملكة أو موهبة ، وليس مكتسبا ، ثم إن لغته أقرب إلى لغة النثر، نظرا لما يتصف به من تركيز وإيجاز، وإشارة ولمحة دالة، وهذه بعينها هي صفات لغة الشعر، التي أهم ما يميزها ، وكونها لغة تركيبة.»[3] وهذا رأي بعض رواد المسرحية النثرية في أدبنا الحديث، ومهما يكن من أمر، فصحيح أن النثر الحديث، قد استطاع أن يستحوذ على الكتابة المسرحية، ويجعلها أحد فنونه، لكن نجاح المسرحية ظل – كما يبدو للمتأمل لأدبنا المسرحي– متوقفا على ظهور روح الشعرية فيها ، التي في الواقع روحها الأصلية.»[4]

فالأسلوب مثلا عند توفيق الحكيم هو « روح الكاتب وشخصية ومنهجه في التأليف.»[5]

---

[1] – عثمان موافي ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث ، ص 94.

[2] – المرجع نفسه ، ص 94.

[3] – المرجع نفسه ، ص 94.

[4] – المرجع نفسه ، ص 99–100.

[5] – بدوي طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. دار المريخ للنشر ، الرياض ، 1986 ، ط3 ، ص 2006.

6- الحبكة :

وهي سلسلة الحوادث التي تجري في المسرحية مع ارتباطها بروابط وثيقة تجعلها تبدو وكأنّها حدث واحد ، أو هي سياق الأحداث والأعمال في ترابطها لتؤدي إلى خاتمة وهي في رأي الكثرة من النقاد ضرورية في المسرحية لإثارة المشاهد أو السامع واندماجه مع الشخصيات.

الحبكة « هي العقدة أو مركز الدائرة التي تتلاقى فيها جميع الخطوط الداخلية في نسيج المسرحية ، وتنشأ من جملة الأحداث ، والصراعات، والظروف التي يخلقها المؤلف من التناسق بين تلك الخيوط ، لتصل إلى ذروة الهرم في التقاط أنفاس القارئ أو المشاهد. وكلما سمح الشاعر أو الكاتب المسرحي للحدث الدرامي أن يتصاعد ، وينمو باتجاه إثارة أفكار للبحث عن الحل، كلما كان العمل مشوقا ، فهناك حلول عقلانية وهناك حلول سعيدة مثل الزواج ، واللقاء ، والانتصار ، وما شابه ذلك ، وقد كانت معظم الحبكات في المسرحية « المردمية » تتجه نحو المأساة ، والحلول المفجعة.»[1]

ومنه فالحبكة تتمحور فيها ذروة الصراع ، ويتجلى التوتر في أسمى معانيه الحركية والنفسية ، مما يدفع القارئ إلى احتباس أنفاسه ، والتعجيل في تقديم الحل المنسجم مع تنامي تلك الأحداث وتتابعها.

2-1- اثر الثقافة الغربية :

أ- الرمز الأسطوري في مسرح توفيق الحكيم :

يعتبر استخدام الخرافة أو الأسطورة كأساس تقوم عليه المسرحية أو الرواية في الحياة المعاصرة تطورا له أهميته في أدب القرن العشرين كما يقول « **ريموند وليامز**»[2]

[1]- حسين حموي ، الإتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة – ، ص 466.

[2] – تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص 102.

ولا شك أن وجود مثل هذه الظاهرة في الأدب العربي وفي الأدب المسرحي على وجه الخصوص ممثلة في آثار توفيق الحكيم في نهاية العشرينات من هذا القرن.

ظاهرة فوق العادة. ذلك أن توفيق الحكيم في استخدامه الأسطورة لا يعيد صياغتها فحسب كما فعل شوقي في مسرحياته « مجنون ليلى » أو « كليوبترا » وغيرها ، وإنما يستخدمها كشكل من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة ، فهو لا يتقيد بموضوع الأسطورة وأحداثها ، بل يستفيد من الرموز التي تقدمها ويشكلها تشكيلا فنيا وفكريا جديدا يبتعد بها عن المضمون الفكري للأسطورة القديمة، ويبتعد بها عن تقليد الكلاسكيين الذين درجوا على تناول الأسطورة تناولاً يضفي السمو والجلال على حقيقتها الموضوعية ، وبذلك يكون قد حقق تلك الدعوة التي دعا إليها « ملارميه »[1] وهي أنه ينبغي على الكاتب الدرامي أن يخلق وجها جديدا للأسطورة وأن يقدم عالما فنيا مستقلا بذاته بدل أن يخلق عالما مسرحيا يكون تكرارا للأسطورة نفسها.

وعلى هذا الأساس يمكن أن ترتبط تجربة " توفيق الحكيم " في هذا المجال بتجربة الأدباء الكبار الغربيين أمثال " **سارتر** " و " **كوكتو** " و " **جان أنوي** " وغيرهم.

وتتنوع مصادر توفيق الحكيم الأسطورة تنوعا كبيرا ، يشمل القصص المستمدة من القرآن ، والتراث الإسلامي والتاريخي، كما هو الحال في مسرحية " **أهل الكهف** " و " **سليمان الحكيم** " و " **شهرزاد** " و " **السلطان الحائر** " و " **شمس النهار** " أو المستمدة من الأساطير الإغريقية كما هو الحال في مسرحية " **بجماليون** " و " **الملك أوديب** " و " **براكسا** " أو مشكلة الحكم " ومن الأساطير الفرعونية في " **ايزيس** " ، ومن الأساطير المستمدة من " **الفولكلور** " الشعبي كما هو الحال في مسرحية " **يا طالع الشجرة** "

1 – تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة – ، ص 102.

حيث استقى من العادات الشعبية بعض الرموز التي تؤدي وظيفة الأسطورة ، وفي كل هذه المسرحيات نجد توفيق الحكيم يشكل الأسطورة وتشكيلا خاصا.

ب- الرمز التوليدي :

تتمثل قدرة توفيق الحكيم في أعماله السابقة في تجاوز القصص والأساطير ، وما تقدم من إيحاء إلى التشكيلات والعلاقات البنائية الرمزية.

التي تتولد من خلال التطور الدرامي في المسرحية. وتأتي هذه التشكيلات والعلاقات في هذا المجال، لتحدد من خلالها الخصائص الفنية التي تتحول بفضلها الدلالات القصصية والأسطورية من سياقها المحدود المعروف ، إلى وظيفتها التعبيرية الجمالية داخل العمل الأدبي، وهذا العنصر (التشكيل) أو (توليد الرموز)[1] هو الذي يمارس سلطة التأويل، وإعادة الخلق ، وبفضله تتحول الدلالات القصصية والأسطورية إلى جزء من التجربة ، وعلى ذلك فالكاتب يجمع بين الرمز القصصي والأسطوري على اختلاف مصادره ، والرمز التوليدي، وقد يتشابك هذان الرمزان تشابكا يصعب معه التفريق بينهما ، لأن الظلال الأسطورية تقدم إيحاءات تفيد الكاتب في بنائه الدرامي الرمزي، وكذلك البناء يحول الأسطورة عن مجراها المعروف لتصبح رمزا له دلالة مختلفة. وهذا ما يجعل الرمز " **التوليدي** " مزدوج الوظيفة ، والغاية ، يؤدي ما تؤديه الدلالة الأسطورية حين يعيد إلى أذهاننا كل العواطف والخلجات ، وكل الانفعالات التي تُثيرها لدينا الأسطورة، كما أنه يؤدي وظيفة أخرى، وهي الوظيفة الأساسية حين يربط بين مختلف العناصر والمعطيات داخل العمل الفني.

[1] – تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة – ، ص 167.

ولا جدال في أهمية التأثير والتأثر في الآداب بعامة، وقد أفاد " الحكيم " من التيارات الفنية المختلفة بسواء في تأثره بالقالب أو الشكل أو المضمون ، أو تأثره بالمنهج العام ، وفي هذا يقول الحكيم : « لقد عنيت بقراءة أعلام الأدب المسرحي، لا قراءة متعة ولذة واستطلاع فقط، بل قراءة درس وتأمل وفحص...فكنت أقضي الساعات أمام نص من النصوص أقلب فيه منقبا عن أسرار تأليفه ومفاتيح تركيبه، مستخلصا بنفسي ولنفسي ملاحظتي عن طرائق التأليف المسرحي.»[1]

ومن نماذج التأثير الغربي في مسرح توفيق الحكيم :

أسطورة (بيجماليون / أوديب)

أ- أسطورة " بيجماليون "[2]

يعد الأديب المصري توفيق الحكيم من الأدباء القلائل الذين أعادوا صياغة الأساطير اليونانية ، وتجسيدها على شكل مسرحيات ذهنية خاصة مسرحيتي : بيجماليون أوديب ولعل أسطورة بيجماليون تحكي فضة فنان « ينحت تمثالا من الرخام ، وليس هو الرجل الذي يتوسل إلى الآلهة في أن تبعث الحياة في هذا التمثال حتى ما إذا ما استجابت الآلهة إلى دعائه يتحول التمثال إلى جالاتيا الإنسانية، ويتزوج بها بيجماليون.»

أما عن تأثر توفيق الحكيم بهذه الأسطورة فيعود في أساسه إلى حكايته التي سرد فيها أسباب ذلك فيقول : « أنه شاهد لوحة فنية في متحف اللوفر بباريس : ثم بعد فترة من الزمن شاهد " فلما سينمائيا " عرض في القاهرة عن بيجماليون مأخوذة من مسرحية برناردشو» ، وهذا يدعونا أن تأمل في قيمة التلاقح بين الآداب، ويطرح « زكي العشماوي » أهمية هذا التواشج الفكري فيقول : « ليس من شك في أن الحكيم قد رجع

[1] – رجاء العيد ، دراسة في الأدب توفيق الحكيم ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، دت ، دط ، ص 158.

[2] – محمد زكي العشماوي ، دارسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، ص 206 ، 209.

قبل أن يؤلف مسرحيته إلى الموضوع القديم دارسا له، ومتعمقا إلى روح الأسطورة كما أنه لاشك قرأ مسرحية برناردشو ، وتفاعل معها ، وهذا ما نسميه بالتمثيل ، والتأثر.»

إلا أن توفيق الحكيم قدم تجديدا وإضافات على إبداعه حيث « جعل الصراع يدور في روايته بين روعة الفن عندما يبلغ درجة المثال، أو درجة الإبداع العليا، وبين واقع الحياة ، ويفاجئنا الحكيم بانتصاره في النهاية للفن ضد الواقع الذي كثيرا ما ينفر منه الفنان المخاض.»

ب- أسطورة أوديب :[1]

تُعد الترجمة وسيلة مُثلى لفهم مقصدية الآخر لهذا « كان لأسطورة أوديب بين هذه الأساطير سحرها الخاص، السحر الناشئ من براعة الأسطورة وقدرتها على إثارة موضوع القدر المحتوم.» ، ومن هنا نجد توفيق الحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحتوم لأذى الإنسان تدبيرًا سابقا، ومع تأثر الحكيم بالأسطورة إلا أن « أوديب عند الحكيم هو الفتى الساذج الذي قبل الدور الذي لعبه الداهية تريسياس، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية، قصة الحيوان الخرافي ليستفيد منها في تنفيذ سياسته وتحقيق ألاعبيه، وقد قبل أوديب هذه الأكذوبة التي لفقها تريسياس ، فكان أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التي أوقعه تريسياس في حبائلها.» ، أوديب في نظر – الحكيم – إنسان عادي مثل سائر الناس، ولن يصل إلى البطولة إلا عندما يعاقب نفسه وأثناء ذلك « **يسترد أوديب عظمته المسلوبة** »

2-2- المسرح الذهني (الفكري) :

يُعتبر هذا الجزء من أهم أجزاء المسرحية التي كتب فيها الحكيم نقده وإبداعه، أما الأجزاء الأخرى (الاتجاهات) هي : « مسرح المجتمع ، المسرح المنوع، والمسرح

[1] – محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، ص 143 ، 145 ، 146.

المستحدث في اللامعقول.»[1] ، والذي يهمنا في دراستنا هذه، المسرح الـذهني وأسـباب انتقال الحكيم من المادي إلى الذهني.

لقد اتفق نُقادنا على تسمية هذا الاتجاه « بالمسرح الذهني »وهو الذي عالج فيـه أفكارًا ورموزًا مجردة ، وأراد الصراع فيه بين الأفكار والقيم العامة، وكـان هـذا هـو اختيار الحكيم الفني والفكري.

تعريفه :

« المسرح الذهني فنٌ لم يبتكره الحكيم، بل هو اتجاه عام ظهر في القرن الماضي في الآداب العالمية فيما يسمى بالدراما الحديثة، التي ابتدأها **ابسن النرويجي** ، ثم أمعـن في هذا الاتجاه **برناردشو الإيرلندي** ، ويعتبر مسرح **سارتر** هو الآخر من النوع الـذهني ولكن هؤلاء العمالقة يجمعون في مسرحهم بين الرمزية والواقية، ويجعلون الشخصـيات الحية دائما طرفًا في الصراع حتى ولو كان هذا..منذ أن وضع الإغريق القدماء أصـوله الفنية.»[2]

والمسرح الذهني في مصر هو « ركيزة الكاتب الكبير توفيق الحكـيم، وميدانـه المفضل الذي بدأ به إنتاجه الدرامي على شاكلة المسرح الذهني اليونـاني الممثـل فـي الصراع بين الإنسان والقدر كمسرحية " أوديب ملكًا " لسوفوكليس »

حيث يقول الحكيم : « إن الفن هو الحرية ، حرية الفكر والشعور..ولا منبع له إلا فكر الفنان وقبله، وهما وحدهما الهاديان له..إن الوعي الفردي هو روح الفن، فإن أردنـا إبادة الفن واستئصاله. من الأرض ، فلنقتل فيه ذلك الوعي الفردي.»[3] فهو يـرى الفـن

---

[1] – عبد الرحمان ياغي ، في جهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم) ، دار الفارابي ، 1999 ط1 ، ص 171.

[2] – محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، دار النهضة القاهرة ، 1960 ، ط2 ، ص 37 ، 38.

[3] – سيد حامد النساج ، اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، مكتبة غريب للطباعة ، القاهرة ، 1988 ، ط2 ، ص 312.

الخالص لوجه الجمال الفني هو الأرقى و الأبقى، وأن الإنسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني عن الاشتغال الأرضي في أي صورة ويحتفظ فيه بمتعته الذهنية وثقافته الروحية.

ولم يوضح الحكيم نظرته الذهنية إلا في المقدمة التي كتبها سنة اثنان وأربعون وتسعمائة وألف ميلادي لمسرحيته بجماليون..وتعتبر من المقدمات المهمة، بالرغم من قِصرها لكنه استطاع أن يُحدد مفهومها ويوضح خصائصها الفنية يقول : « منذ نحو عشرين عاما كُنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي...

والمعنى الحقيقي للكتابة " المسرح " هو الجهل بوجود " المطبعة " !...لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يُسمّونه " المفاجأة المسرحية " (Coup de théâtre)...إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكار تتحرك في المُطلَق من المعاني ، مُرتدية أثواب الرموز !... إني حقيقة مازلت محتفظا بروح الـ (Coup de théâtre) ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة...لهذا اتسعتِ الهُوّة بني وبين خشبة المسرح ، ولم أجد " قنطرة " تنقل مِثْل هذه الأعمال إلى الناس غير " المطبعة " !...

لقد تساءل البعض : أَوَ لا يُمكن لهذه الأعمال أن تَظهر كذلك على المسرح الحقيقي.؟..

أما أنا فأعترف بأني لم أُفكِّر في ذلك عند كتابة روايات مِثْل " أهل الكهف " و " شهرزاد " ثم " بجماليون " !...

ولقد نشرتُها جميعا ولم أَرضَ حتى أن أُسميها " مسرحيات " بل جعلتها عن عَمْد في كُتُب مُستقِلة من مجموعة " المسرحيات " الأخرى المنشورة في مُجلدين ، حتى تَظلّ بعيدة عن فكرة التمثيل !...»[1]

[1] – توفيق الحكيم ، المؤلفات الكاملة ، مكتبة لبنان ناشرون ، 1994. ، دط ، ص 863.

إذا لماذا حاول الحكيم الابتعاد عن فكرة التمثيل وتخوفه من تسمية ما يكتب بالمسرحيات ؟

الجواب على هذا السؤال يرجع إلى حالة المسرح آنذاك فعند عودة الحكيم من باريس لم يجد أثرا للمسرح ولا تشجيعا لإحيائه، لهذا ساعدته الظروف على تأكيد موقفه في المسرح والتمثيل، أو بالأحرى وجد ذلك مبررا لما تنطوي عليه نفسه ، فها هو ذا يريد العودة للكتابة للمسرح وبطريقة جديدة واتجاه آخر، ولكن المسرح لا وجود له، فماذا يصنع ؟!..

ليس أمام الحكيم إلا أن يقوم بعملية توفيق كبيرة ، يرضي بها نزعاته الفنية الأصلية ، ويرضي في الوقت نفسه أهله ورؤساءه في السلك القضائي ، أو على أقل تقدير لا يعرض نفسه لسخطهم ، فيكتب مسرحيات ، ولكن لا ليقدمها للتمثيل، بل لينشرها في كتب تحرص على ألا يضع عليها كلمة مسرحية.[1]

ومن عادة توفيق الحكيم أن يختار موضوع مسرحياته الفكرية ، لكي تستقيم له المعالجة الذهنية المجردة من الأساطير والآداب العالمية التي يمكن أن يحملها المؤلف من الدلالات الفكرية أو الرمزية، ما لا يمكن أن يحتمله الموضوع " الواقعي " في أغلب الأحوال.

2-3- روحانية الكاتب :

لكل منّا مميزاته الخاصة به ، ميولاته ، طبائعه ، تصرفاته التي تميزه عن غيره ومما لا شك فيه أن فترة الطفولة لها الدور البالغ والفعال في توجيه سلوك الأفراد ، سواء أكان توجيها سلبيا أم إيجابيا ، وكما تقول " جازية فرقاني " « أنه لا يستطيع أحدٌ أن يشك في صدق ما ذهب إليه علماء النفس ، وعلى رأسهم " سيغموند فرويد " لذي أقرّ بأن

[1] – خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص 94 ، 95.

الطفل هو صانع الرجل ، وأن عالم الطفولة له بالغ الأثر في تكوين عالم الرجولة.»[1] وكم هي كثيرة تلك اللحظات التي عشناها قي فترة صبانا ، وكان لها – فيما بعد – التأثير البالغ ، لا أحد منا يستطيع أن ينكر ذلك ، لأنها حقيقة أثبتتها الأيام انطلاقا من هذه الرؤية ، كان لزامًا علينا ونحن بصدد محاولة ، التعرف على العوامل التي دفعته إلى ارتياد عالم الأسطورة ، أن نسلط الأضواء على أهم سبب – في نظرنا – أخصب في نفسه هذا الاتجاه ، فلابد أن يكون لكل ظاهرة سبب ، ومن غير الممكن أن تنشأ من العدم دون وجود أي مؤثرات سواء أكانت داخلية أم خارجية.

فالسؤال الذي يفرض نفسه علينا : ما الذي دفع الحكيم إلى توظيف الأسطورة في مسرحه مُحلقا بواسطتها إلى أجواء رحبة واسعة ؟

للإجابة عن هذا السؤال : لابد أن تعود خطوات إلى الوراء أين سنقف للحظات هذه المرة ليس أمام توفيق الحكيم الرجل، الإنسان الأديب المثقف ، بل أمام " الحكيم الطفل " وسنحاول قدر الإمكان أن نكشف بعض المميزات والصفات التي تميز بها في فترة طفولته ، والتي ستفيدنا – إن شاء الله – كثيرا في عملية كشف النقاب عن الأسباب التي أدت به الاستلهام من الأساطير عندما صار كاتبا يُشار إليه بالبنان.

معرفة هذه الصفات التي تميز بها توفيق الحكيم الطفل ، نستشفها من خلال بعض الاعترافات الواردة في بعض الكتب ، بل من بعض السير الذاتية التي يسرد فيها الأديب قصة حياته ، مع إعطاء تفسير لهذه الحياة وهو كما يقول في الصفات من سجن العمر : إن «...هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ لحياة ، إنها تفسير لحياة ، إني أرفع فيها

[1] – عصمت حمدي (محمد) ، الكاتب العربي والاسطورة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة. دت ، دط ، ص 19.

الغطاء عن جهازي الآدمي لأفحص التركيب ذلك المحرك الذي نسميه الطبيعة أو الطبـــع هذا المحرك المتحكم في قدرتي ، الموجه لمصيري...»[1]

وقد حاولنا استغلال بعض التفاصيل التي أدلى بها في كتب متفرقة.

" توفيق الحكيم " الطفل لم يكن كأقرانه، كان مختلفا عنهم ، فما الذي ميزه كطفل ؟ إننا نعلم جيدا ما تعنيه الطفولة ، لسنا نقصد هنا " البراءة " بل ما نقصده أن هذه الفتـــرة من حياة الإنسان غاليا ما تكون مصحوبة بلحظات يتمتع فيها الأطفال بممارسة مختلـــف الألعاب القائمة على القفز والجري وغيرهما ، وغالبا ما تكون في هذه الألعاب نوعا من الشقاوة ، وتلك هي طبيعة الطفل الذي يميل إلى المرح واللهو واللعب.

توفيق الحكيم الطفل لم يكن كذلك باعتراف منه في " حياتي " ، أنه لم يعش طفولة مدللة ، ولم يذكر أنه تلقى من أهله لعبة من اللعب إلا مرة واحدة ، أين دخل عليه والـــده وبين يديه لعبة.

بحيث قال : «...على أن طفولتنا بوجه عام لم تكن طفولة مدللة...فأنا لا أذكـــر أنني تلقيت من أهلي لعبة من اللعب...إلا مرة : دخل علينا والدي وفي يده وابور صفيح صغير في حجم الأصبع ، يباع في الشوارع بنصف قرش ، قدمه إلى بزهو وهو وهـــو يقول : " خد العب يا وله ! "...فلم أفرح به كثيرا ، لأنه كان ضئيلا جدا ، ولا يســـير إلا دفعا باليد...لا يملأ بمفتاح ، ولا يبهر لونه النظر..."[2]

وما يُثير في أنفسنا تساؤلات كثيرة : هل معنى هذا أنه لم يكن يمارس أي نوع من الألعاب ؟

[1] – توفيق الحكيم ، سجن العمر ، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية ، 1988 ، ص 11.

[2] – توفيق الحكيم ، حياتي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1974 ، ط1 ، ص 66.

هذا ما نستبعده فأي طفل مهما كان طبعه ، لابد أن يستهويه نوع معين من الألعاب حتى ولو كان نوعا خاصا ينفرد به وحده ، يقول الحكيم : «...لم أكن بطبعي ميالا إلى أي نوع من الألعاب اللهم إلا لعبة محو لجي السيمافور ، فكنت إذا رأيت السيمافور الحقيقي مفتوحا لمرور القطار فتحت أنا أيضا سيما فوري...»[1]

كما كان الحكيم يهوى قوافل النمل وهي تسير «...طالما جلست في صباي ساعات طويلة أتأمل النمل تسير على الحيطان وكنت أحيانا أدنو منها وأصيح بأصوات مدوية فما يبدوا عليها سمعت شيئا ، فالنظام هو النظام ، والخطي هي الخطي...»[2]

ولعلمكم لاحظتم معنا – من خلال هذين المثالين – نوع الألعاب التي كانت تستهوي الحكيم إنها ليست تلك الألعاب التي كان الألعاب التي كان يبهر بها أقرانه توفيق الحكيم الطفل كان منصرفا عن ألعاب الطفولة المعهودة عند أقرانه هذا الانصراف، عن ألعاب الطفولة كان جديرا بأن ينمي خيال الطفل ، كيف ذلك ؟ وكيف يكون الانصراف عن اللعب عاملا في تنمية الخيال ؟

وما الذي وجده الحكيم بديلا عن هذه الألعاب رغم أن الكثير منا يراها ضرورة أساسية في حياة الطفل. وللإجابة عن هذا السؤال نقول إن : الحكيم الطفل لم يكن كثير اللعب ، وهذا باعتراف منه في الكثير من مؤلفاته ، وقد أجابنا القول الذي نقلته " جازية فرقاني" عن أندريه رسو الذي يقول : «...إن الطفل مقيدٌ بالصور التي حفلت بها الطفولة ، تظل هذه الصور عالقة بخيال الصبي حتى البلوغ فإذا استطاع الخلاص منها بحيث تنمحي أو لا يبقى منها غير أثر بسيط فهو رجل عادي أو امرأة عادية ، فإذا ظلت لاصقة به لا تُبَارحه فهو الفنان...»[3]

---

[1] – توفيق الحكيم ، سجن العمر ، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية ، 1988 ، ص 95 ، وكذلك وردت في حياتي لتوفيق الحكيم ، ص 247.

[2] – المصدر نفسه ، ص 226.

[3] – توفيق الحكيم ، البرج العاجي ، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية ، ص 15.

إذن أديبنا كان فنانا ، لأن فكرة احتفظ بالكثير والكثير من ذكريات الطفولـــة ، إذا قلنا إن توفيق الحكيم لم يكن كثير اللعب ففيما كان يشغل وقته ؟

لقد وجد البديل : « إذ كان يستغل وقته في مطارحة الشعر والتباري على حفظـــه مع بعض زملائه ، وهو ما نما وأخصب خياله ، ويعتبر حميد علاوي هـــذا نوعـــا مـــن الألعاب الفكرية...»[1] ، وكان يقضي وقته في قراءة القصص والروايات خفية عن أهلـــه يقول في " حياتي " : «...إني كنت أختفي بمطالعاتي القصصية عن عيون أهلي ، كما لو كُنت ارتكب وزرًا من الأوزار...مع أنها في أغلبها كانت على مستوى جيد مـــن حيـــث التأليف والترجمة...كنت أتسلل حاملا الكتب لأقرأتها تحت سريري...كان ذلك الســـرير مفروشا بملاءة تتدلى أطرافها إلى الأرض حاجبة من يختفي تحته كأنها ســـتارة مســـدلة فما كان أحد يراني أو يكتشف مكاني...لكن تلك الملاءة أو الستارة كانت تحجـــب عنـــي النور...فما كنت أباني أحيانا...وكنت أمضي أقرأ في الظلام حتى أعجـــز عـــن تمييـــز الأسطر، فأخرج خفية وأُحْضر شمعة أشعلها وأعاود القراءة على ضوئها هكـــذا كانـــت تسير الأمور...»[2]

وكذلك وجد الحكيم في حياة العزلة والانطواء ، وهذه حقيقة أيضا فكل واحد منـــا إذا ما جرب الجلوس لوحده لفترة معينة، فغنه سيرحل بعيدًا بخياله، مفكـــرًا فـــي أمـــور شتى، يقول الحكيم : « إني في أغلب أحوالي قاعد هامد...في حوار دائم مع نفسي...فـــي حركة دائمة داخل عقلي...أفك الكون وأركبه...وكل شيء في العالم والمجتمـــع يهمنـــي ويهزني ويحركني...ولكن جسمي لا يتحرك كثيرًا...إن لدي القـــدرة علـــى أن أجلـــس

[1] – حميد علاوي ، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم ، ص 09.

[2] – توفيق الحكيم ، حياتي ، ص 105 ، 106.

الساعات بمفردي لا أصنع شيئا....أعيش دائما بكل روحي وجوارحي وتفكيري في كل مشكلات عصري..."[1]

وبهذا يستسلم الحكيم لحياة الوحدة التي قوامها التأمل والخيال ، فتعلق بالحياة الروحانية التجريدية التي رآها بعد ذلك مجسدة في الشرق ومنه برز ما يسمى بالمسرح الذهني القائم على الفكر المجرد ، وكم من مرة أشاد بتلك الروحانية ، وكم من مرة انطلق صوته معبرا عن إعجابه الشديد بالشرق وما فيه من روحانيات وخيال ، والحكيم يشيد بهذه الروحانية فيقول في بُرجه العاجي : «...إن الشرق هو قلب الروحانية النابض...»[2]

فتوفيق الحكيم ذلك الرجل المثقف – الذي نحن الآن بصدد قراءة نتاجه الأدبي– هو ذلك الرجل الذي طالما حفل بعالم الخيال والتأمل ، وهذا ما دفعه إلى ارتياد عوالم الأساطير واستلهامها ، فنجده يميل إلى التخيل والتجريد الذي أملته عليه طبيعته الروحانية وبسبب ولع الحكيم بحياة الأحلام والخيال : «...أقام لنفسه واقعا شبيها بالواقع الأسطوري فبدا شخصا أسطوريا أكثر منه بشرًا يحيا الحياة الحديثة ، فهو يلفت من سلطان الزمان والمكان...»[3] إننا نجده ينشد الحرية في كل مكان ، وفي كل شيء.

فيقول في برجه العاجي : «...إني حر ، إني حر، حرية تكاد تخرجني أحيانا عن نطاق النوع البشري إني حر من قيود الأسر والتبعة ، حر من أغلال الزمان والمكان أنتقل فيهما بفكري وقد أستطيع إذا شئت التنقل فيهما بجسمي ، حُرٌ في النظر إلى الأشياء حرٌ المِزاج ، حر العقل ، حر القلب ، حر الجسم ، إني في وحدتي وحريتي أكاد لا أشبه آدميا من الآدميين...»[4]

---

[1] – توفيق الحكيم ، حياتي ، ص 285.

[2] – توفيق الحكيم ، من البرج العاجي ، ص 96.

[3] – حميد علاوي ، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم ، ص 10.

[4] - توفيق الحكيم ، من البرج العاجي ، ص 47 .

أول ما لفت انتباهنا «...تكاد تخرجني أحيانا عن نطاق النوع البشري وأيضا قوله : «...أكاد لا أشبه آدميا من الآدميين » ، من خلالهما يمكن القول إنه يريد أن يتجرد من كل شيء من الزمان ، من المكان ، من جميع القيود التي يمكن أن تكون حائلا بينه وبين حريته ، إنه كان يعيش اغترابا مرتبطا بالحالة النفسية. ومن يتمعن في القول جيدا يمكنه العودة إلى الأسطورة ، إذ أن أبطال الأساطير القديمة كانوا دائمي البحث عن الحرية وهناك اعتراف آخر يمكن أن يكون دليلا على أن " الحكيم " يميل إلى الأساطير ، إذ يقول في برجه العاجي : «...لقد رفضت الطفولة فكانت في أحيانا مظاهر الشيوخ ورفضت الخضوع لأحكام الزمن فكنت أعيش أحيانا الحاضر في المستقبل وأعيش المستقبل في الحاضر ، واختلطت بذلك علاقتي بالزمن وارتبكت صلاتي بالناس والأشياء...»[1] ، وكأن الحكيم هنا يعيد علينا تعريف الأسطورة ، فهذه الأخيرة هي التي تختلط فيها الأزمنة ، وهكذا يسبح الحكيم في جو مليء بالخيال والتأمل ، ونحن نعلم أن : «...أداة التشكيل الأولى في الأسطورة هي الخيال...»[2] ، صحيح أنه كثيرا ما كان يصطدم بالواقع ، لكنه يرتد إلى عالمه الخاص، عالمة الذي اختاره لأن راحته وجدها هناك ، حيث بنى لنفسه واقعا أقرب ما يكون إلى واقع الأسطورة ، ومن ثم توطدت العلاقة بينهما ، لقد أجابت الأسطورة عن الكثير من التساؤلات التي طالما شغلت بَالَهُ وهذه التساؤلات كانت فكرية عميقة عمق فكر صاحبها وعمق الأسطورة التي اختارها واقعا بديلا عن واقع الحياة.

[1] – توفيق الحكيم ، المصدر نفسه ، ص 48.

[2] – دواد (أنس) : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص 14.

1- الملخص في المصدر اليوناني (سفوكليس) :

يعد النُّقاد مسرحية "الملك أوديب " من أروع ما قَدَّم " سوفوكليس " على خشبة المسرح القديم، بل من أروع ما قدم على خشبة المسرح حتى اليوم. ويعود اهتمامنا بهذه المسرحية إلى أنها كانت هدفا لكثير من المعارضات والتفسيرات الأدبية في الغرب، منذ أن عُرفت في عصر النهضة حتى العصر الحديث، إلا أن " أرسطو" قد اتخذها فيما اتخذ من المسرحيات اليونانية القديمة، نموذجا فنيا كاملا للمأساة القديمة ، بحيث اعتمد على خصائصها الفنية في تحديد الخصائص الفنية للعمل المسرحي الكامل. وأهم من هذا كله هو صلة هذه المسرحية بدراستنا المقارنة، فقد دخلت مسرحية " أوديب " إلى أدبنا العربي المعاصر عبر طريقين[1]

الأول : طريق الترجمة المباشرة، ونعني بذلك الترجمة التي نشرها الدكتور طه حسين لمسرحية " أوديب " للكاتب الفرنسي " أندريه جيد " ,وتلك الترجمة التي نشرها للنص الأصلي ، نص مسرحية " أوديب ملكا" كما كتبها " سوفوكليس ".

والثاني : طريق المُعارضة ، فهذه المسرحية كما هو معروف كانت هدفا للمعارضة الفنية في الأدب العربي الحديث، على يدي الأستاذ " توفيق الحكيم، الذي كان له الفضل الأول في إدخال هذا النّمط من الأعمال الفنية في أدبنا المعاصر، كما حظيت هذه المسرحية بمعارضة أخرى قام بها الأستاذ " علي أحمد باكثير " .

[1] – ابراهيم عبد الرحمن ، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، المكتبة المصرية العالمية للنشر، 2000 ، دط ، ص 267 ، 268.

أما مسرحية " أوديب " في نصها الأصلي، فهي أسطورة قديمة تحدثت بها " الأوديسا " ، وهذا يدل على أنها كانت معروفة لدى الإغريق منذ زمن بعيد، وأنها تعنى بحق بالتعبير عن جانب من جوانب الحياة الاجتماعية والعقلية والدينية في ذلك الزمن. غير أن هناك من يردُّ هذه الأسطورة إلى أصل فارسي انتقل إلى الإغريق منذ زمن طويل. ولكن هذا الرأي على الرغم من وجاهته لا يقلل من الحقيقة المسلم بها، وهي أنَّ هذه الأسطورة سواء أكانت اغريقية أم فارسية، تعبيرٌ فني عن تحدي الآلهة وإصرارها على انزال العِقاب بكلِّ من يخالفها.وبعد، فما هي أسطورة أوديب ؟

تتخلص الأسطورة في أن ملكًا لِثيبة* يُدعى " **لايوس بن لبدكوس أنذره** "[1] كان قد طُرد من مملكته إلى مملكة أخرى، حيث أكرمه ملكها، ولكن " لايوس " لم يحفظ له هذا الجميل واختطف ابنه فيما تقول الأسطورة ، واستطاع " لايوس" أن يستعيد ملكه وأن يتزوج أميرة هي " جوكاستا " ولكن الآلهة لم تغفرْ له هذا الجُرْمَ وصمَّمت على انزال العِقاب به، فحذره " أبو لو " من أنّ اللَّعْنة ستحلُّ به وأن ابنه من " جوكاستا " سوف يقتلهُ ويتزوَّج أمه. وعندما رزقَ " لايوس " بابنه " أوديب " أحسَّ بالخَطر المُحْدِق به فصمَّم على التَّخَلُّص منه، وسلمه لراعٍ عجوز، وأمره أن يقتله ليتاح له بذلك التَّغلب على ما دبرته الآلهة له من عِقاب. وكانت الآلهة بالطبع على علم بما يدبر " لايوس "فتدخّلت للمحافظة على حياة الطّفل ،وتمّ لها ما أرادت ، إذ تركه الرّاعي على قمة حبل بعد أن قيَّده من رِجْليه وعلّقه على شجرة، ويحدث لهذا السبب ،أن ينقذ الطّفل من الموت راع آخر من مدينة أخرى ، ويحمله إلى ملكه وملكته اللّذين لم ينجبا أطفالا فيتخذاه ولدا

* – ثيبة أوثيبس (Thebes) ، بلدية في اليونان (مقاطعة بيوسيا) (7.000) أسسها على ما يقال قدموس الفنيقي.

[1] – محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت دط، ص 214.

و كان هذا الملك هو "بوليب" ملك كورنثه[1]، وقد أطلق على الطفل اسم "أوديب" وهي كلمة يونانية قديمة معناها متورّم القدمين . و يكبر أوديب وينادي الملك أباه والملكة أمّه دون أن يدري شيئا عن حقيقة أصله . و يستمرّ على هذا النّحو إلى أن يحدث في يوم من الأيّام أن يعيره أحد أصدقائه وهو سكران بأنّه ليس ابنا للملك ، وإنّما هو لقيط عثر عليه أحد الرّعاة ، فيذهب أوديب من فوره إلى معبد "أبولون" ليستفهم من الآلهة عن حقيقة نسبه ، فتخبره بأنّه شخص منحوس ،كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوّج أمّه ، و يجلب البؤس لمدينته ، و لم تجبه الآلهة بشيء عن سؤاله الأصلي . و يظن أوديب أن المقصود بأبيه و أمّه هما هذان الشّخصان اللّذان يعيش معهما ، فيهرب من هذه المدينة حتّى ينجو من هذا المصير.

و بينما هو في طريقه تقبل نحوه عربة يركبها سيّد كبير السنّ و يحيط بها بعض الخدم و يسير أمامه من يفسح الطّريق للعربة ، ويتصادف أن يطلب هذا الرّجل من أوديب أن يفسح الطّريق للعربة ،و يظهر أنّ لهجة الحارس لم تعجب أوديب الذّي اشتبك في معركة معه ومع بقيّة الحرّاس كان من نتيجتها قضاؤه على هذا الركب المسافر بما فيهم الشّيخ العجوز، إلاّ واحدا عاد مسرعا إلى مدينته يحمل إلى قومه نبأ مقتل ملكهم.

وتشاء إرادة الآلهة أن يكون راكب العربة هو "لايوس" ملك ثيبة ووالد أوديب الأصلي ، و ينسى أوديب كل شيء عن هذى الأمر . وعندما يصل في سيره إلى " ثيبة " يجد النّاس في فزع وخوف ، فهناك حيوان غريب يشبه أبا الهول : له رأس امرأة ضخمة وجسم أسد ،يجلس على صخرة خارج المدينة يتعرّض الناس

[1] – كورنثه (كورنثس) ، (corinthe) مدينة في جنوبي اليونان(10.000)،اشتهرت بغناها.

ويلقي على كل منهم لغزا ، من استطاع الإجابة عنه تركه يدخل المدينة في سلام ومن عجز عن حلّه قتله..وقد عاش أهل هذه المدينة ،"مدينة ثيبة" في فزع فترة من الزمن وتشاء الآلهة أن يلقى أوديب هذا الوحش الذّي يلقي عليه السؤال نفسه الذّي اعتاد أن يلقيه على غيره من النّاس: ما هو الحيوان الذّي يسير في الصّباح على أربع ، وفي الظّهر على اثنين ، وفي المساء على ثلاث ، وأجاب أوديب :إنّه الإنسان : عندما يولد يحبو على يديه و رجليه فإذا ما كبر و اشتدّ عوده مشى على رجليه ،حتّى إذا شاخ و ضعف احتاج إلى أن يستعين بعصا على السّير، وكان أوديب أوّل من فطن إلى هذه الإجابة الصّحيحة ممّا حدا بالوحش الذّي بلغ منه الغيظ ما بلغ ، أن يلقي بنفسه من أعلى الصّخرة فيموت.

و قد تلقّى أهل ثيبة نبأ مقتل ملكهم في الوقت الذّي تلقّوا فيه نبأ مقتل الوحش بيدي أوديب ، وفي غمرة الفرح بزوال هذا الخطر الذّي يهدّد حياتهم ، يعرض "كريون" أخو الملكة "جوكاستا" على أوديب أن يلي العرش ثيبة مكافأة له على عمله الجيد ،كما يعرض عليه أن يتزوّج جوكاستا الملكة السّابقة . ويعيش أوديب مع الملكة دون أن يعلم أنّها أمّه و دون أن تعرف هي أنّه ابنها ،فترة طويلة ينجبان خلالها عددا من الأطفال.

و لكن هذه السّعادة الطّارئة لم تدم طويلا فقد كان بالمدينة خطر جديد فزع أهلها منه إلى ملكهم يلتمسون الخلاص على يديه. ذلك أنّ وباء خطيرا هو وباء الطّاعون أخذ ينتشر بين أهلها بحيث قضى على حياة كثير من أهلها و لم يدّخر أوديب وسعا في سبيل تخليص قومه من هذا الخطر، فأوفد كبير الكهنة إلى معبد أبولون يسأل الآلهة الخلاص من هذا الخطب الفظيع الذّي ألمّ بأهل المدينة ، ولكن كبير الكهنة يعود بنبوءة غريبة ذلك أنّ هذا المرض ، الذّي نزل بالمدينة ، عقاب من الآلهة حتّى يزول هذا الشّيء القذر الذّي يعيش في هذه المدينة ، وهذا الشّيء القذر هو قاتل "لايوس" الملك السّابق . و ينشط "أوديب" للبحث عن قاتل "لايوس" محاولا بكلّ ما يملك من عزم وتصميم أن يجمع الأدلّة

المختلفة التّي تؤدّي به إلى معرفة القاتل ، وإيقاع العقاب به. يؤكّد أوديب أنّ المجرم عدوّ للشّعب و لابدّ له أن يكشف عن وجهه الخائن ، وأنّ العدالة ساهرة لا يغمض لها جفن حتّى تستأصل هذا الرّجس المدنّس العابث بأرض "ثيبة" ،يستدعي "أوديب" الكاهن لمدّ يد العون ، أوديب يصبّ غضبه عليه ، تثور ثائرة "ترسياس" فيقرّ بأنّ أوديب هو قاتل "لايوس" فيرتاب للأمر و يتّهم الكاهن بأنّه مدبّر المؤامرة الدّنيئة مع شريكه "كريون" للظفر بعرش "ثيبة" غير أنّ "كريون" الذّي بلغته أنباء هذه التّهمة ، يحاول صدّها عنه و التبرّأ منها ، يحتدم الصّراع بينهما ، تتدخّل "جاكوستا" لوضع حد فاصل له محاولة معرفة أسباب هذه الخصومة ، يقرّ لها أوديب بأنّ كريون اتهمه بقتل "لايوس" ،تحاول الزّوجة التّهدئة من روعه ،يتجاذبان معا أطراف الحديث يحاول الملك استفسار "جاكوستا" عن الظّروف الغامضة التّي تمّت فيها حادثة القتل، فتكشف له عن بعض الأمور التّي أنبأها بها خادم نجا من الحادثة ، يأمر "أوديب" بإحضاره ، تقترب الملكة من أبولون ،سائلة إيّاه أن يرفع عن زوجها هذا الرّجس في هذه اللّحظات يقدم رسول من "كورنثة" ، وبين يديه بشرى لأوديب ،هي أنّ "بوليبيوس" قد مات و سلطان كورنثوس في انتظاره ،يشاء القدر أن يكون هذا الرّسول هو من تسلّم أوديب الطّفل ، فيعلمه بأنّه ليس ابنا حقيقيا لبوليب وميروب، فقد تسلمه من راع آخر وأنقذه من الموت بمنحه لملك كورنثة ما إن سمع أوديب هذا الخبر حتى بدأ التحقيق، وينتهي به الأمر إلى اكتشاف حقيقة أصله وإلى انه ابن " لايوس " راكب العربة الذي قتله فيما مضى. ويشعر " أوديب " بوقع المأساة تضغط على نفسه، وتكاد تشل عقله، فيقتص من نفسه بفقأ عينيه، ويخرج هاربا إلى حيث لا يعرف عاره أحد. أما " جوكاستا " أمه وزوجته تنهار أمام الحقيقة، تقتل نفسها خنقا. المشهد يبدو مؤثرا للغاية ، فلا يوجد أعنف من هذا العذاب ، القدر شاء ذلك ومهما حاول الإنسان التخلص منه، ما زاده ذلك إلا اقترابا أكثر من المأساة.

2- الملخص في المسرحية عند توفيق الحكيم :

يفتتح العرض المسرحي وسط جو أسري دافىء، شَمْلَ الأسرة مُلْتَم الأب " أوديب" الأم " جوكاستا " وصغارها الأربع، يستند إلى عمود من أعمدة البهو في القصر وملامح الحيرة بادية على وجهه، تنتبه " أنتجونة " – ابنته الكُبرى – إلى حاله، تُعْلِمُ أمها بذلك تلتف الأسرة حوله ، تحاول الأم وأولادها إزالة الهم الجاثم على صدر " أوديب " والأخذ بيده وسط هذه الجلسة الأسرية الدافئة يكشف الأب عما يدور في خلجات صدره، إنه يتعذب من أجل " ثيبة " وطنه الأم، " ثيبة " التي تجرع أهلها الآلام حد الثمالة إنه المصير الذي وضع بين يديه وعليه تحمل المسؤولية. الأولاد يتوسلون الأب ليعيد عليهم حكاية ذلك الوحش الرابض على أبواب المدينة " ثيبة " والذي قهره " أوديب " بفكره وذكائه فيسترسل في سرد ما جرى له منذ ما يربو عن سبعة عشر عاما بكل ما تحمله الوقائع من تفاصيل، ويكون ذلك مصحوبًا بتدخلات " جوكاستا " من حين لآخر مُصرحة بإعجابها الشديد بزوجها مشيدة بشجاعته وبطولته. وبينما هم يتجاذبون أطراف الحديث إذ بأصوات تخترق جدران القصر الملكي، أصوات متعالية طالبة يد العون، راجية الإغاثة من الملك أوديب ليرفع عنهم هذا الوباء الملك الذي ألم بهم فجأة، الملك يخاطب جموع الشعب من شرفته، بعدها يدخل كبير الكهنة نائبا عنهم، مُعْلِمًا " أوديب " بأن أهل " ثيبه " بحاجة إليه، وعليه أن يخلصهم من محنتهم " كريون " يتجه إلى معبد دلف مستشِيرا " أبولون " الإله في أمر المدينة امتثالا لأمر الشعب. " أوديب " يأمر بإحضار الكاهن الضرير " ترسياس " طالبا الإغاثة منه، يرفض الكاهن ذلك، تثور ثائرة الملك ويهدده بأنه سيكتشف عن تلك المؤامرة الدنيئة التي دبرها، مفادها أن " ترسياس " أوحى إلى الشعب أن " أوديب "

قد خلصهم من ذلك الحيوان المهلك، والحقيقة غير ذلك ليس هذا فحسب بل قد أوحى " للايوس " بقتل " أوديب " في المهد موهما إياه بأن السماء هي التي ألهمته بأن الصبي إذا كبر قتل أباه، ذلك كله بهدف حِرمان عرش " ثيبه " من ورويثها الشرعي، هنا أخذ ترسياس يهدىءُ من روع " أوديب " محاولاً إقناعه بأن هذه الأكذوبة هي الجو الطبيعي لحياته، وعليه أن يبتعد عن الحقيقة ولا يحاول الكشف عنها بعد حوار شاق بينهما يخرج " ترسياس ". " أوديب " بعينه هو قاتل ملك " ثيبه " "لايوس" ينزل الخبر كالصاعقة على الجميع يشك " أوديب "في نيتهما، ويذهب تفكيره إلى أنها مؤامرة حاكها " كريون " للتخلص منه من أجل خلعه من عرش " ثيبه " و" تجريده من ملكها، فلا يجد غير النفي أو الموت عقابا لهما، ولكنه يعدل عن حكمه حتى يجري التحقيق اللازم الذي من شأنه أن يُوصله إلى الحقيقة، تكون " جوكاستا " أحد شهود هذا التحقيق، تحاول الدفاع عن زوجها وتبرئته مما ينسب عليه من تُهم، وفي الوقت نفسه يعز عليها أن ترى أخاها مُتهما بالخيانة في هذه اللحظات تكشف عن سر خطير طالت مُدة كتمانه عن الملك، وآن الأوان لأن ينزع الستار عنه. وهو أن ولدًا من " ثيبة " أمر "لايوس" بالخلاص منه خوفا من وقوع كارثة عُظمى، ذلك أن الآلهة أوحت إليه بأن الولد سيقتله ويتزوج من أمه، وكيف أن " لايوس " لم يقتل من طرف جماعة كما يزعم وإنما قتل من طرف فرد واحد. هنا يتذكر " أوديب " ذلك الشيخ الذي قضى عليه في طريق من ثلاثِ شُعَبِ، يواصل " أوديب " التحقيق فيستدعي الراعي الذي شهد القتل، فيؤكد أن القاتل هو رجل واحد ، " أوديب " يصدم من هول الفاجعة ولا يملك إلا أن يتهم نفسه، معترفا أمام الجميع بأنه القاتل.

في خضم هذا الجو المليء بالمُشاحنات، يُقدم رجل من " كورنثة " حاملا بشرى " لاوديب" ، مُعْلِمًا إياه بأن " بوليب " قد مات والعرش في انتظاره، يجري حديث بين "أوديب " والرسول فيعلم منه بأن " بوليب " و" ميروب " لم يولد لهما ولد قط وهذا يعني أنه ليس الابن الحقيقي لهما، وإنما تلقاه هذا الرسول من راع آخر. يُؤتى بالراعي ، ويتم استنطاقه إلى أن يقر بعد جهد أن " أوديب " هو ابن " لايوس " الصدمة كانت عنيفة عليه " جوكاستا " تقع على الأرض، يتوسل إليها " أوديب " " الابن الزوج " أن تبقى معه يترجاها أن تنسى الحقيقة، يدور في هذا المشهد جدال بين الحقيقة والواقع " جوكاستا " ترفض مواصلة المسيرة فتشتق نفسها.

" أوديب " لا يحتمل المنظر يزأر كالأسد، تمتد يداه إلى صدر زوجته منتزعًا المشابك الذهبية، يفقأ عينيه، وينفي نفسه من المدينة تاركا وراءه فِلذات كبده بعناية "كريون " الخال، هي مازالت تؤمن بأنه بطل، بل لم يكن بطلا قط مثلما هو الآن.

2- أوديب قديما : " جدلية الإنسان والقدر :

المسرح كشكل من أشكال التواصل الإنساني الذي يعتمد على نقل الخبرات والنماذج الإنسانية، من خلال المؤدين إلى المتلقي. فيما يعرف بالعرض المسرحي. فالمسرح منذ نشأته اعتمد نقل الخبرات الإنسانية، والقيم الثقافية والمعارف، والاتجاهات والإرشادات السياسية الأخلاقية، هدفا أساسيا له في تثقيف وتنوير الشعوب والجماهير. « فالكتاب المسرحيون منذ "سوفوكليس" وحتى "بيرخت" وإلى الآن، استخدموا تلك القدرات التعليمية للمسرح في نقل الحقائق والاتجاهات السياسية والإرشاد الأخلاقي.»[1] من خلال عرضهم لعدد من الخبرات الإنسانية المتنوعة.

[1] – كمال الدين حسين، المسرح التعليمي ، المصطلح والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، 2005 ، ط1 ، ص 13.

وعندما عرف الإنسان المسرح، وارتبط بإحتفالياته الدينية وعقائده الأسطورية اتخذه وسيلة لطرح وجهة نظره اتجاه هذه العقائد والآلهة. كما جاء المسرح اليوناني. الذي قدم تجارب خالدة وفريدة، وتوارثتها الأجيال جيلا بعد آخر وصولاً إلى عصرنا الحالي(كما ذكرنا سابقا) ، فهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الموضوعات التي تناولها الأدباء الإغريق كانت موضوعات جدية ، تستهدف مصائر البشر وتمس جوهر الإنسان، فقد صورت المأساة الإغريقية قضايا مصيرية جدية، وهذا هو السر في خلودها حتى يومنا هذا ، فلو كانت موضوعات هزلية تستهدف بالدرجة الأولى إضحاك الناس وتسليتهم ، لأغرموا بها فترة معينة من الزمن ثم نسوها، في حين أن الموضوع الجدي الذي يعالج مسألة جوهرية في حياة الإنسان، يخلد ويعمر أطول مدة زمنية ، وقد كان الإغريق القدامى أول من طور المأساة، فمثلا « المأساة عند سوفوكليس بلغت قمة النضج"[1] ، ولا يظن القارىء أن دورهم كان مقتصرًا على مجرد إبداع هذه الصورة المسرحية، بل قد حرصوا – أيضا – على الوصول إلى مستوى عال من الكمال والجودة. وهذا ما حقق لها التجارب العالمية، إذ «...مازالت تعتبر بعدما يقرب من 2500 سنة مقياسا للجودة، ومثلا أعلى...»[2]

وإذا أردنا أن نختار أنموذجا دالا على هذه الجودة والكمال، فلن نجد أحسن ولا أجود من مسرحية " أوديب ملكًا " لقاهر المسرح اليوناني " سفوكليس". وقد روي عن هذا الأخير أنه ألف ثلاثا وعشرين ومائة مأساة، ولم يبق منها غير سبع نذكر منها :

[1] – أشرف محمود نجا، مدخل إلى نقد اليوناني القديم، دار الوفاء ، الاسكندرية دط ، دت ، ص 56.

[2] – فرانك م. هواينتج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ت : كامل يوسف، رمزي مصطفى، دريني خشبة، بدر الديب محمود السباع، م: حسين محمود، سعيد خطاب، ت : سعيد خطاب، دار المعرفة ، مع الاشتراك مع مؤسسة فرانكلين القاهرة– نيويورك، أكتوبر 1970، ص 27.

« الكترا، واجاكس (إياس) ، وانتيجون، والتراقيات، وفيلوكتيتس، وأوديب في كولون أوديب ملكًا.»[1]

وقد تبوأت مسرحية " أوديب ملكا " التي تم تأليفها في وقت يحدده الباحثون بين سنتي 435–425 قبل المسيح[2] ، مكانة رفيعة سواء أكان ذلك قديما أم حديثا واستطاعت أن تتربع على عرش المسرح اليوناني، وأن تقنع الجماهير بأهميتها العالمية وبقيمتها الكبيرة، يدل على ذلك أنها مازالت تقرأ إلى حد الآن ومازالت تخاطب الجمهور في يومنا هذا باللغة نفسها التي تقرأ إلى حد الآن ومازالت تخاطب الجمهور في يومنا هذا باللغة نفسها التي خاطب بها الجمهور الأثيني في زمن مضى.

وقد كانت المأساة الإغريقية دينا في أصلها ولا غرابة في الأمر، ذلك أن المسرح اليوناني « نشأ نشأة دينية »[3] وقد نشأت عن تلك الحفلات الصاخبة التي كان اليونانيون يقيمونها « في أعياد باخوس " ديونيسوس" إله الخمر»[4]

وقد كان اليوناني شديد الارتباط بالآلهة ، بل إن كل ما يحدث في حياته اليومية يفسر تفسيرا دينيا «...فإن نجح الإنسان أو خاب فليس ذلك نتيجة لحسن طالعه أو سوئه أو لما بذله من جهد، وإذا ألقت العاصفة بسفينة أحدهم فوق الصخور. فما ذلك لأن لوسيدون غاضب عليه لإثم اقترفه.»[5]

---

[1] – ، فرانك م. هواينتج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ص 57. كما وردت عند أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم،ص 57 .

[2] – محمد زكي العشماوين المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلة مقارنة ،ص 213.

[3] – محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1983 ، دط، ص75.

[4] – قصى حسين ، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه واعلامه ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس – لبنان 2001 ، ط1 ، ص 266.

[5] – ميليت فردب ، فن المسرحية ، ص 47.

وهكذا كانت الآلهة تتدخل باستمرار في شؤون الناس، محددة مصائرهم إذ كان الإنسان يسير مجبرًا من طرف قوة أعلى، فهذه القوة مسيطرة على الكون، رغم ذلك أوديب لم يستسلم بسهولة لضربات الأقدار، وظل يصارع وينازل القوى العليا بكل ما أوتي من قوة، وقد اعتاد القارئ أن يسمع عن صراع بين إنسان وآخر أو حتى بين إنسان وجماعة، ولكن الذي لم يعتد سماعه هو صراع بين الإنسان والقدر وهذا ما نجده في مأساة أوديب ؛ فقد كانت معظم أحداثها تدور حول ما تخبؤه الأقدار من مصائر مجهولة، وحول الآلهة التي كانت «...تنفق معظم وقتها على الأرض تتدخل في شؤون الناس مساعدة أو معوقة.»[1] ، هذه الإعاقة والعرقلة – في نظري – هي التي جعلت الإنسان ضعيف يتجرأ على مصارعة القدر، صراع إنسان يتلقى العديد من الضربات القاضية المحتومة التي يفرضها القانون العام لهذا العالم، سيحاول الهروب منها لكنها ستلحقه ، سيحاول الابتعاد عنها لكنه لن يزيد المأساة إلا عمقا، لأن قدرته ضئيلة أمام قدرة الآلهة، " فأوديب " يفرض عليه القدر المجهول أن يقتل أباه، ويتزوج أمه على غير علم منه ، يفرض عليه أن يلقي عقابه على جريمة لم يكن له يد فيها، فقد كان ضحية الأقدار المفروضة عليه ولا مفر له منها، ومادامت القوى السماوية قد أوذنت بارتكاب هذه الجريمة الشنعاء، فلابد للفاعل أن يلقي جزاءه حتى لو كان مسيرا، قدرٌ يحدد مصير الإنسان ويرسم له الخطى التي يجب أن يسير عليها، فليس له أي خيار، سيضطر الولوج إلى جو مليء بالمشاحنات العنيفة ، سيحاول بكل ما أوتي من قوة مصارعة القدر وصده والهروب من ضرباته القاضية، لكنه سيفشل، وكلما حاول التخلص من طعناته، كلما زادت المأساة عمقا والإنسان معاناة، لكنه لا يستسلم، وسيرفع راية التحدي ساعيا إلى معرفة الحقيقة الضائعة.

[1] – ميليت (فردب) ، فن المسرحية ، ص 47.

حقيقة أبت الأقدار أن تكشف عنها ولولا أنها تهمه لما أصر على البحث عنها والجري وراءها لاهثا حقيقة أوصلته إلى صراع دامي بينه وبين القوة السماوية العليا، "أوديب دخل حلبة النزال، وقرر أن لا يفقد الأمل فسعى جاهدا إلى البحث عن حقيقة نسبه وهذا من حقه، "أوديب" تحدى الأقدار المشؤومة أقدار قضت عليه، وهو شاب أن يقتل أباه ويتزوج أمه، وحكمت عليه بالبقاء في بوتقة الشقاء والحرمان، وهو مدان بارتكاب جريمة لم يقترفها عامدا، وحكمت عليه أن يفقأ عينيه فتتظاهر بدل الدمع دمًا على "جوكاستا" ، الأم الزوجة قدر قضى عليه بأن يرى فلذات كبده يتألمون لهول ما أصابهم، وتتقطع أفئدتهم على ما آل إليه بطل "ثيبة" الحاكم المطلق الذي حاول أكثر من مرة أن يقهر الغدر، ويكذب نبؤات الوحي، هكذا كان مصير الإنسان الذي خرج من "كورنثة" ، بحثا عن حقيقة نسبة ، مصير بطل "ثيبة " الشجاع : « فهو الذي يدير دقة الحكم، وهو قاهر البر والبحر، وهو صائد الوحوش وسيد الكلام والفكر والمكتشف.»[1] وهو الماهر الذي استطاع الإجابة عن اللغز الذي استعصى حله على الجميع، هذا اللغز القائم أساسا على الأرقام الحسابية «...ما هو الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع وفي الظهر على اثنين وفي المساء على ثلاث...»[2] ، فالإنسان ذلك العصر بلغ شأنا بعيدا في علوم الرياضية والحساب، وقد خلع سوفوكليس، على "أوديب" صفات بطولية، فهو الماهر القادر على حل الألغاز والأحاجي. وهو الضليع في العلوم الرياضية والحسابية. هو الذي خلص أهل "ثيبة" من ذلك الحيوان الرابض على أبواب المدينة، وهو الملك ذو الثورة والسلطان، والحاكم الذي يمتلك الطاقة الخارقة والعقل المفكر.

[1] – العشماوي (محمد زكي)، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، ص 246.

[2] – العشماوي (محمد زكي) ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ط1 ، دار الشروق ، القاهرة ، 1994 ، ص 117.

جميع هذه الصفات جعلت من "أوديب" بطلا أسطوريا، هو البطل الذي واجهته – في أول الأمر – مشكلة عادية : كان أساسها هذا السؤال : من هو قاتل لايوس ؟ غير أن السؤال اليسير سرعان ما تحول إلى آخره أشد تعقيدا ، وإذا " بأوديب" يبحث عن حقيقة هويته وإذا به يتساءل : " من أنا " ؟. ما أصعب السؤال، وما أعقد الإجابة عنه، إجابة كلفته الكثير، دفع من أجل الوصول إليها ثمنا باهضا.

" أوديب " البطل يتحول إلى " أوديب" المجرم ، " أوديب" الذي نال احترام الجميع يتحول إلى ممقوت وضيع ، " أوديب " الذي استنزل اللعنة يوما على قاتل لايوس يأتي عليه يوم فسيستنزلها على نفسه «...وهذا ما سماه أرسطو في كتابة الشعر، يتحول الحدث إلى عكسه.»[1] ، تحولا من الإيجاب إلى السلب حيث تحولت الشخصية البطولية إلى شخصية منتهكة لأقدس المقدسات ، مرتبكة لأنكر الفواحش، إن شخصية "أوديب" – "سوفوكليس" كما يرى "برناردنوكس" من خلال تحليله لشخصية "أوديب" وتحليله لمأساته – ليست مجرد عمل فني كبير لشاعر عظيم وليست مجرد شخصية كلاسيكية تمثل العصر الذي نشأت فيه فحسب ، بل إن "أوديب" إلى جانب ذلك واحد من سلسلة طويلة من أبطال التراجيديا الذين يعتبرون جميعا رموزا لطموح الإنسان ويأسه "فأوديب" ترك كورنثة باحثا عن أصله وحقيقة نسبه ، فدفعته رغبته في العلم إلى قتل أبيه والزواج من أمه، طمع "أوديب" في الوصول إلى مبتغاه وليس كل ما يتمناه المرء يدركه.

فإنّ سوفوكليس في مسرحيته " أوديب ملكا " اعتمد على الكهنة في نقل الخبر والوحي. واعتبار كلامهم مشيئة الآلهة التي لا مفر منها. وهم مقدمون حتى على الحكام أنفسهم. وهذا فعلا ما كان شائعا يومها، وأن طريق الإنسان مرسوم لا يجب أن يحيد عنه.

[1] – العشماوي (محمد زكي) ، المسرح ، أصوله واتجاهاته المعاصرة ، ص 247.

وما ابتلاء "أوديب" بماابتلى به إلا نتيجة مقارمته لهذه الإرادة وعدم احترامه لهذه المشيئة ولهؤلاء الكهنة، إنه يناطح القدر وهو غالبه كما أننا نرى أبَا الهول هذا الحيوان غريب الشكل الذي جمع بين الطائر والأسد والإنسان. « في اليونان وحش ضخم له جسد أسد ورأس امرأة، أبو الهول في مصر له جسد أسد ورأس رجل.»[1] إنما هو بمثابة الباب الذي ولج منه "أوديب" نحو هلاكه، وهو يظن أنه انتصر وحصل على السعادة وابتعد عن النبؤة المشؤومة. إذ لولاه وسؤاله الساذج لما كان "أوديب" قد تزوج أمه وحكم ثيبا وأنجب الأولاد.

كما أن اعتزاز "أوديب" بنفسه لم يكن إلا نفخ في الهواء فهو محض الشر الذي يريد القضاء عليه.

ونقول الآن إن نهاية "أوديب" كانت مفجعه ، إذ لم يجد بدا مما حصل إلا أن يضع حياته في حد مغلق ويعدمها من وسائل العيش والملاحظة وذلك بسمل عينيه.

ولو تأملنا جيدا في مسرحية " أوديب " لوجدناها تمثل معاناة الإنسان وآلامه منذ لحظة الولادة إلى لحظة الوفاة، فهو مغلوب على أمره، فقد منع " أوديب " حنان أمه منذ الولادة ، هو ما يزال بريئا لا يعلم من هذه الدنيا شيئا حتى أنه سمي بهذه التسمية " أوديب " بمعنى الأعرج، كما أنه صدم في شبابه بأنه لقيط وعلم بالنبؤة المشؤومة فخرج ليقتل أباه وليتزوج من أمه...إلى نهاية القصة.

والسؤال الأخير الجدير بالطرح : هل كان المشاهد الإغريقي يسخط على " أوديب " أم أنه كان يصفق عليه. وهل كان يرضى ويقبل له هذه النهاية أم كان يسخط على هذه الآلهة الظالمة، وإن كان كذلك فلما لا يعلق الثورة على هذه الأوهام، ويحرر عقله من هذه الصخور. ؟

[1] - الأزرق بن علو ، الرحلة (أساطير، تاريخ ، أدب، حكايات)، دار قباء القاهرة ، 2001 ، دط ، ص18..

وإن المشاهد الإغريقي لم يكن يسخط على الآلهة لأنه يؤمن بهذه الآلهة إيمانا قويا ولا يملك إلا الخضوع لها ولرغباتها أو رغبات كهانها.

ولا شك أن مشهد " أوديب " وهو يفقأ عينيه كان تعبيرا منه عن منتهى العجز والإحساس بالخسارة، ففي لحظة أراد أن يوفق كل شيء، لأنه لم يعد يستطيع الاستمرار فهو لن يرى الناس، ولن يرى بعد اليوم شيئا.

" جوكاستا " قتلت نفسها لأنها هي الأخرى وصلت للحظة التي لا يجب بعدها الاستمرار، ولعل المشاهد الأثيني قد يشفق الآن عليه، ويعلن عن تطهره من الآثام، آثام مُعارضة لإرادة الآلهة ولمشيئتها القوية، فهي التي لا يجب أن نفكر في كيفية تسييرها للأمور أو حتى فيما تفعل بنا، وهذا كما أشرنا إليه منذ البداية، لا يجب أن نفكر أو نجادل بل يجب علينا السمع والطاعة وتقديم القرابين دون إخضاع هذه الأفعال إلى المنطق.

هذا هو المجتمع اليوناني والأثيني بخاصة في هذه الحقبة، تحيلنا إليه مسرحية " أوديب " إحالة منطقية تصور لنا حالة المجتمع اليوناني وأفراده.

وربما هذا ما جعل الفلاسفة الإغريق – فيما بعد – يثورون على هذه الخرافات حيث تحدث " أبقور" في فلسفته عن الآلهة وأنكر وجود هذا الخوف منهم، وقد أناط كل شيء للمصادفة ، وتبني مشروع حياة تقوم على اللذة.

فهذه الفلسفة – وإن دلت على شيء – إنما تدل على نتيجة وصل إليها العقل اليوناني في الحقبة الهيلنية : وهي تجاوز هذه الظاهرات وإعطاء مكانة للإنسان وسط هذا العالم.

وهنا نضيف ملاحظة –إن صحت في هذا المقام – وهي أن المعارضة لفكرة زواج المحارم كانت أوضح الدوافع في عدم إمكانية تمازج الثقافتين وأعني الفارسية واليونانية ، فالفرس كانوا يبيحون هذا النوع من الزواج.

فهل كانت القصة بمثابة تحذير لأهل اليونان من نقمة عظيمة قد تقع عليهم، إن هم خضعوا للفرس.؟

الجدلية بين الحقيقة والواقع عند الحكيم :

وظف الحكيم هذا الصراع في مسرحية " أوديب ملكا " فالجوهر الفلسفي في ثنائية أوديب هو الإرادة الإنسانية والإرادة الإلهية، في المأساة اليونانية القديمة، فجوهر الصراع في المسرحية هو الصراع بين الإرادة البشرية والإرادة الإلهية، هو قصة الصراع بين ترسياس والقدر، وليس بين أوديب والقدر.

تكمن المأساة في هذه المسرحية في إطارين أدخلهما الحكيم.

الأول : وهو المحور الأساسي الذي يتمثل في قتل أبيه وزواجه بأمه.

الثاني : المحور الذي أدخله الحكيم واعتبره وراء مأساة أوديب، هو حبه للمعرفة والاستطلاع على الحقائق الخفية، ، فهو من وراء بحثه عن حقيقة أهله تبين له السر الخطير الذي كان يعيش فيه، وهو زواجه " بأمه " وتربيتة لأولاده " إخوانه " وهذا هو الواقع الخطير.

يعتبر هذا العمق في فلسفة الحكيم تأكيدا لفكرته التي سار عليها في شهرزاد فأوديب هو إذن شهريار آخر مأساته تطلعه إلى المعرفة، وهي عقلانية.[1]

في المسرحية يظهر التناقض بين الحقيقة والواقع، والعقل والقلب يقول الكاهن لأوديب : « صوت الحق يا أوديب لا يسمع بالأذن ولا بالرأس ولكن بالقلب.»

وتقول جوكاسته : « عدوّنا هو تلك الحقيقة المدفونة، التي حفرت عليها بيدك وكشفت عنها، ولا سبيل إلى الخلاص منها، إلا بالقضاء على أنفسنا.» ويقول أوديب

[1] – محمود أمين العالم، الحكيم المفكر الفنان ن سلسلة المعارف الحديثة ، مطابع دار القدس ، بيروت ، لبنان ، 1976 ط1 ، ص 112.

لجوكاسته « كان ينبغي يا جوكاسته أن أعرف الحقيقة جوكاسته : لقد عرفتها فهل استرحت ؟

أوديب : حقا ، ليتني ما عرفتها.

ويقول الكاهن لأوديب أخيرا، لو أنك أردت أن تدنو من الآلهة، فأشعلت في نفسك " مسرجة " لأضاءت لك في أحلك لياليك ، ولكنك آثرت أن توقد في عقلك مصابيح انطفأت كلها عند عصفة من عصف الريح.

لقد أعجب الحكيم بهذه المأساة لأنه لاحظ فيها الوضوح والنقاء، وهي من أقل المآسي اليونانية إغراقا في الميثولوجيا الدينية، فالماساة الحقيقية في هذه الثنائية، إذن تكمن في « اختلال التعادل والتوازن بين القلب والعقل والاختلال يحدث بالجنوح إلى العقل ويزول بالجنوح إلى القلب! وهذا هو جوهر مسرحية الحكيم.»[1]

ويرى أحد الدارسين أن هذه المأساة تكاد تكون قدرية خالصة، فهي مجرد حوار فكري، حاول الحكيم فيها التوفيق بين الإرادة البشرية والإراد إلهية ، فهي أيضا امتداد للتراث العربي القديم، وخاصة المعتزلي بل، لعل المقدر له في نظر العالم "محمود همو" أكثر إيمانا بالحرية الإنسانية من مضمون هذه المسرحية.[2]

ويعلق توفيق الحكيم على المأساة في مقدمة أوديب :

«...لقد رأيت أنا في قصة أوديب تحديا من الإنسان للإله أو القوى الخفية، ولقد أظهرت هذا التحدي على نحو أبرز، ولكني أبرزت كذلك في عين الوقت عواقب هذا التطاول لأني ما شعرت قط يوما أن الإنسان وحده في هذا الكون...»[3]

---

[1] – محمود أمين العالم، الحكيم المفكر الفنان ، ص 114.

[2] – المرجع السابق ، ص 115.

[3] – عبد القادر القط ، في الأدب المصري المعاصر، دراسة تطبيقية لمشكلات حديثة في الأدب والثقافة في مصر، دار غريب ، القاهرة ، 2000 ، ط2 ، ص 120.

ويقول : «...لذلك حرصت كل الحرص على أن أحتفظ لمأساة أوديب بكل قوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية، وكان غنائي كله في أن أعفي كل أثر لتفكير يظهر أن أخفي الفكرة في تلافيف الحركة وأن أطوي اللب في أعطاف الموقف، على أني صادفت من الصعاب ما اعتقد أني اجتزته. فلقد تذكرت نصح " سارسي " لنظارة الكوميدي " فرانسير" أن يراجعوا قبل الحفلة إلى معجم في الميثولوجيا الإغريقية لابد لي إذن تلخيص ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة، وأن أجرد القصة من بعض المعتقدات الخرافية التي تأباها العقلية العربية أو الإسلامية...»[1]

وهذان القولان يقرران حقيقتين مهمتين من أجلها أعدّ الحكيم هذه المسرحية من مسرحيات المؤلف الذهنية : أولاهما أن المؤلف قد بنى روايته على فكرة سابقة فاقتضى ذلك أن يغير من أحداثها الجوهرية تغييرا يبدو فيه شيء غير قليل من التعسف ومخالفة منطق الحياة والواقع. وثانيهما أن المؤلف قد أضاف إلى تحكم فكرته الظروف الثقافية لقرائه والمعتقدات الدينية في مجتمعه.

ومع كل ذلك فإن توفيق الحكيم لم يرتب أحداث مسرحيته ولم يطورها ويصل بها إلى قمة التأزم ثم الانفراج على أساس التفسير الإنساني المسطح الذي قدمه من مطلع المسرحية ، بل أهمل متابعة هذا التفسير واستخلاص نتائجه إهمالا تامًا، وكأنه لم يقدمه ليعود ثانية فيحمل أوديب على إجراء تحقيق أشبه بتحقيق وكلاء النائب العام عن قاتل لايوس الذي يدنس وجوده المدينة ويجلب لها الطاعون فيهتدي أوديب إلى العثور على الراعي الذي حمله إلى الجبل والراعي الآخر الذي قدمه إلى ملكي كونثه، وفي النهاية يتضح أن أوديب هو الشخص الدنس الذي قتل لايوس أباه وتزوج أمه وتولى الملك في

[1] – المرجع السابق ، ص 120 ، 121.

طيبة، وعندئذ كان لزاما على الحكيم أن يختتم مسرحية بالخاتمة نفسها المقنعة المؤثرة التي اختتم بها سوفوكليس مسرحيته. ولكن الحكيم لم يفعل بل توهم نوعا غريبا عن الصراع بين الحقيقة والواقع، وهو صراع روى الحكيم قصته في مقدمة المسرحية فقال في معرض الحديث عن مسرحية سوفوكليس : « إني قد تأملتها طويلا فأبصرت فيها شيئا لم يخطر قط على بال سوفوكليس...أبصرت فيها صراعًا لا فقط بين الإنسان والقدر كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا ن بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في « مسرحية أهل الكهف » هذا الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا بل هي حرب أخرى خفية قل من التفت إليها، حرب بين " الواقع " وبين " الحقيقة " بين واقع رجل مثل مشيلينا عاد من الكهف فوجد يرسكا فأحبها وأحبته وكان كل شيء مهيأ يدعوهما إلى حياة من الرغد والهناء، فإذا حائل يقف بينهما وبين هذا الواقع الجميل، تلك هي الحقيقة ...حقيقة هذا الرجل مشلينا أنه اتضح لبرسكا أنه كان خطيبا لجدتها...لقد جاهد المُحبان كي ينسيا هذه الحقيقة التي قامت تفسد عليهما الواقع.

ولكنهما عجزا بواقعها الملموس عن دفع هذا الشيء الغامض غير الملموس الذي يسمى الحقيقة. أوديب وجوكاستا ليساهما أيضا سوى مشلينا ويرسكا، لقد تحابا هما أيضا فأفسد بينهما علمهما بحقيقة أحدهما بالنسبة إلى الآخر. إن أقوى خصم للإنسان دائما هو شبح ! شبح يطلق عليه اسم الحقيقة. هذا هو باعثي على اختيار " أوديب " بالذات »[1]

ولكن ، يا لها من فكرة ! فقد استند توفيق الحكيم على هذا الصراع التجريدي ليجري في الفصل الثالث والأخير من مسرحيته بين أوديب وجوكاستا حوارًا تشمئز منه النفس، حيث راح أوديب يحاول إقناع أمه باستمرار العلاقة الآثمة بينهما باسم الواقع

[1] – محمد منذور ، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة ، القاهرة ، 1960 ، ط1 ، ص 73.

الذي لا يريد أوديب أن يترك الحقيقة تحطمه بعد أن برح الخلفاء وأسفرت الحقيقة عن وجهها المذهل ، وظهر لأوديب وجوكاستا والإنسانية كلها أن الولد متزوج من أمه، ومع ذلك يصر هذا الابن البشع على غرامه بأمه ويدعوها إلى أن تهرب معه بعيدا عن ثيبة ليواصلا حياتهما الآثمة ومنه قوله : [1]

جوكاستا : أوديب ! يا...لست أدري كيف أناديك ؟!

أوديب : نادني بأي وصف شئت ! ...فأنت جوكاستا التي أحبها ، ولن يغير شيء ما بقلبي...فلأكن زوجك أو ابنك..فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف والود !..ولتكن انتجونه وأخوتها أولادًا لي أو أشقاء...فما يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغير في نفسي ما اكنه لهم من الحنان والحب !..أعترف لك يا جوكاستا أني تلقيت الضربة وكدت بها أنوء..ولكلها ما استطاعت قط أن تجعلني أبدل شعوري نحوك لحظة واحدة !..فأنت هي جوكاستا دائما...ومهما اسمع من أنك لي أم أو أخت..فلن يغير هذا من الواقع شيئا..وهو أنك عندي دائما : جوكاستا !..»

وعندما تخبره جوكاستا أنه لا سبيل للفرار من الحقيقة، ولا يمكن استمرار الحياة الزوجية بينهما يخاطبها قائلا : « انهضي معي..ولنضع أصابعنا في آذاننا..ولنعش في الواقع...في الحياة التي تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة ، سأرغمك على الحياة..سأحرسك الليل والنهار..ولن اسمح لشيء أن يحطم سعادتنا..ويقوض أسرتنا..سأترك الملك والقصر..ونرحل معًا بصغارنا عن هذه البلاد...»[2]

وعندما تضع جوكاستا نهاية لهذا الحوار السخيف الذي يستحق البتر بشنق نفسها يخبرنا أوديب أنه يفقأ عينيه لا تكفيرا عن إثمه بل لكي يبكي جوكاستا التي يعشقها غرامًا بالدم بدلاً من الدموع، وبذلك لا يحضى منا أوديب بأي عطف أو انفعال بل يزيدنا تفسيره

[1] – توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1978. ط1 ، ص 207.

[2] – توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، ص 210– 211.

لفقء عينيه اشمئزازا فضلا عن اشمئزازنا السابق من حواره مع جوكاستا بعد كشف الحقيقة.

وهذه هي النتائج التي وصل إليها الحكيم من صراعه التجريدي بين ما يسميه " الواقع " و " الحقيقة " فقد جاءت نتائجه مثيرة لأكبر اشمئزاز، وإن تكن جوكاستا لحسن الحظ قد وضعت حدًا لذلك الصراع العجيب بإقدامها على الانتحار، وإن لم يمنع ذلك المسرحية كلها من الانهيار بسبب الانهيار الأخلاقي الشنيع الذي انحدر إليه بطلها أوديب فَفَقَدَ عطفنا بل وأثار اشمئزازنا بينما لا يستطيع أحد أن يخرج من مشاهدة مسرحية سوفوكليس إذا أجيد إخراجها وتمثيلها إلا والدموع تتساقط فوق خديه أو تتساقط في قلبه على أقل تقدير.

الثوابت والمتغيرات:

بعد تطرقنا لأوديب قديما وأوديب حديثا، إرتأينا أن نحمل بعض الثوابت والمتغيرات في مسرحية أوديب لتتوضح الرؤية أكثر.

لم يشأ الحكيم أن يجعل القدر هو الموجب لكارثة أوديب، وإنما الموجب لها هو حبه الجارف لمعرفة الحقيقة، حقيقة إذا كشف النقاب عنها سيصل إلى حقيقة النسب الذي أتعبه البحث عنه، وقد كان الصراع قائما عند الحكيم بين الحقيقة والواقع، لا بين الإنسان والقدر!.

نستطيع- في بداية الأمر- أن نضع مفهوما لمصطلح «**أوديب**»:«**التطريز على الثوب القديم**»[1] وهذا ما ينطبق على مسرحية " الملك أوديب" لتوفيق الحكيم .

فالأسطورة الخصبة ملك مشاع في خريطة عالم الأدب، لتصبح قالبا تعبيريا عن رؤية تطورية تتسق مع إيقاع العصر، كما أن إعادة نسج الأسطورة عن طريق إضافات على الوجه القديم عمل مشروع، مثلما صنع الحكيم في أهل الكهف وشهرزاد مثلا.

سوف يهمنا التركيز على الرؤية الجديدة التي أطل بها الحكيم على الوجه القديم «أوديب» وملاحظة الخطوط الفكرية التي طرزها على ثوب أوديب الذي لا يبلى.

وقد عرض الحكيم بمعالجة " أندريه جيد " ونحن نركز على هذا العرض بالذات لأن الحكيم بين أنه يعارض معالجة " جيد " على وجه الخصوص.

يقول الحكيم:«إني أومن ببشرية الإنسان ، و أرى عظمته في أنّه بشر، بشر له ضعفه و نقصه و عجزه و أخطاؤه ، و لكنّه بشر يوحى إليه من أعلى ، هذا هو وجه الخلاف بيني وبين "أندريه جيد" ومن سبقوه ممن ألهوا الإنسان ، وجعلوه في عالم واحد ربّا لنفسه و للكون حاكما بأمره لا يسيطر عليه غير إرادته و عقله »[2]

[1] – رجاء العيد ، دراسة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، دت ، دط ، ص73.

[2] – توفيق الحكيم ، الملك أوديب، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1978 ، ط1 ، ص 50-51.

و إذا كان الحكيم قد اتّخذ من الأسطورة وعاء فنيّا لإبراز عظمة الإنسان في بشريته و ضعفها ، و لخّص عظمة أوديب في كونه بشرا يخطئ و يضعف ، وفي تحمله نتيجة هذا الخطأ و الضعف ، و بقطع النّظر عن هذا المفهوم للعظمة التّي قصرها الحكيم على الضعف و الخطأ والنقص و العجز ، فإن خطوطه التّي نسجها لإبراز قضيته أصابها الوهن والضعف..وعلى الرغم من ذلك أوديب يُصر على استمرار الوضع الشائن مع الأم الزوجة " جوكاستا " لولا وضع " جوكاستا " حدًا لحياتها ، ويفقأ أوديب عينيه حزنا على "جوكاستا" ليبكيها بدل الدمع دماء.

و«الحوار الموجود في النص المسرحيَ يؤكد ذلك »[1] ، فهو كان يدور بين شخصيتين يدينان بناموس أخلاقي وديني يتعارض مع الزوجة الأم والأم الزوجة «والذي لم يكن متبعا في اليونان وإنما كان بمصر القديمة كما هو معروف»[2]

فهذا التغيير الذي أحدثه الحكيم لم يكن على مستوى الصراع فقط، بل على مستوى الشخصيات أيضا. فأوديب عند الحكيم ليس مستوى أوديب عند سوفوكل إذا قَارنَا بينهما ، فإننا نجد الأول شخصية ساكنة مشوشة ، بينما نجد الآخر شخصية حية تكمن في خصوبة مكوناتها التي تعد بذور المأساة القديمة.

" أوديب " سوفوكل فيه من النبالة ما يتقزم أمامه " أوديب الحكيم " فالأول يفقأ عينيه حتى لا يرى العار مجسما أمامه في عين كل من يراه ، أما الآخر فإنه يفقأ عينيه حزنا على جوكاستا، ليبكيها بدل الدمع دماء.

[1] – أنظر توفيق الحكيم، الملك أوديب ، ص 210– 211.

[2] – رجاء العيد ، دراسة في أدب توفيق الحكيم ، ص 76.

وكذلك نجد " أوديب " عند الحكيم مجرد تلك الهالة الأسطورية التي منحـــه إياهـــا سوفوكليس، ولكننا في مقابل ذلك – نجده يعوضه عنها بعظمة أخرى، صحيح أنها ليست عظمة أسطورية ، لكنها كانت منبثقة من كل أوديب إنسان ينتهي إلى الفصيلة البشرية.

وترى " جازية فرقاني " أن هذه النظرة يستند فيها المؤلف إلى شخصية الرسول – صلى الله عليه وسلم – فهو بشر أرسله الله ليكون بشيرا ونذيرا ، لهذا نلمس في موقـــف الحكيم روحا عربية إسلامية ، إذ يتسم " أوديب " الحكيم ببطولة خلقية كما يحلوا لجازيـــة فرقاني تسميتها ، وهذا بدلا عن البطولة الأسطورية وتظهر تلك البطولـــة الخلقيـــة فـــي موقف أوديب مع الشعب ، ليس هذا فحسب بل موقفه كذلك مـــن الكارثـــة ، ولا تنســـى " جازية فرقاني " ذكر البطولة التي ظهرت في نهاية المسرحية.[1]

أين يظهر أوديب بمظهر مؤثر وبمظهر البطل كما أقرتها " أنتجونة " ، رغم ذلك فأوديب الحكيم لم يكن البطل الأسطوري مثلما ظهر عند سوفوكليس ، ذلك البطل الـــذي استطاع القضاء على الحيوان الرابض على الأبواب مدينة " ثيبـــة " وإنمـــا كـــان ذلـــك «...الفتى الذي قبل الدور الذي لعبه الداهية ترسياس...»[2]

هذا الأخير الذي منحه سفوكليس صفات تختلف عن تلك التي أضفاها عليه الحكيم فهو عند الأول ذلك العراف الأمين على أسرار السماء الـــذي يحضـــى بثقـــة الشـــعوب وهو«...ذلك العراف الذي منحه زيوس نظير فقده لعينيه القدرة على رؤية المجهول...»[3] لكنه عند الحكيم مجرد عراف كاذب أوحى للملك لايوس بقتل أوديب.

---

[1] – فرقاني (جازية) ، مصادر ثقافية ، توفيق الحكيم، الفرنسية وأثرها في فنه المسرحي ، ص 276.

[2] – العشماوي (محمد زكي) ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق ، 1994 ، ط1 ص 145.

[3] - الحجاجي (الشمس الدين) ، الأسطورة في المسرح المصري ، ص 151 العشماوي (محمد زكي) ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق ، 1994 ، ط1 ص 145.

وإذا رصدنا بعض الملاحظات النقدية التي سجلها بعض الباحثين على عمل الحكيم وجدنا أن" د.شمس الدين الحجاجي" يرى أن هذه الشخصيات تعد إضافة حقيقية أضافها الحكيم إلى أسطورة سوفوكل.

ويرى " د. محمد علي العشماوي " أن شخصية ترسياس عند الحكيم قد غلبت عليها الإرادة العمياء التي فرضت نفسها ، فنجدها تتدخل لترسم طريقا جديدا، بذلك المجرى الطبيعي لسير الأمور.

في حين ترى " جازية فرقاني " «أن هذا العمل يعتبر نقطة جديدة تخدم أغراضه ذلك أنه أراد أن يبرز من خلال هذه الفكرة الجديدة المعاني الإسلامية التي ترتبط بعدالة السماء وحرية إرادة الإنسان، هذا من جهة ، وفي الوقت نفسه فقد أدت إلى توريط أوديب في أكاذيب رمت به في الهاوية وأطاحت به، وهو بهذا العمل التجديدي يكون قد مضى على أهم عنصر مأساوي خدم الأغراض الدرامية عند سفوكليس ، حيث يتحول أوديب في أكاذيب رمت به في الهاوية وأطاحت به».[1] ويقول الناقد لوسيان دوبيش في ذلك « لا شيء يفوق في مأساة سوفوكليس الخالدة تلك القوى الدرامية الكبرى المنبعثة من ذلك التكتيل للحركة وتكديس الأحداث في تلك الوحدة الوثيقة والحيز الضيق...»[2]

وقد جعل المؤلف من الكاهن " ترسياس " المحرك الأول لأحداث المسرحية حتى يتجنب فكرة القضاء والقدر التي تخالف في صورتها اليونانية معتقدات المجتمع الإسلامي.

[1] – فرقاني (جازية) ، مصادر ثقافة توفيق الحكيم ، الفرنسية وأثرها في فئة المسرحي.ص 271.

[2] – عبد القادر القط ، في الأدب المصري المعاصر ، ص 126.

فالكاهن هو الذي أوحى إلى لايوس أبي أوديب بتلك النبؤة التي تــزعم أن ولــده سيقتل أباه، ويتزوج أمه. وهو الذي أذاع خرافة الوحش ذي اللغز المحير، « ولم يكن هذا الوحش في الحقيقة إلا أسدًا عاديا قتله أوديب دون أن يسمع منه لغزا ودون أن يحل ذلك اللغز كما تجري الأسطورة في مسرحيته سوفوكليس»[1] وكانت غاية الكاهن من ذلك كلــه أن يهيء الفرصة للشعب لكي يختار بإرادته ملكا جديدا بعد مــوت لايــوس ، بــدل أن يفرض عليه وريث هذا الملك إنه يؤمن إيمانا عميقا بإرادة الإنسان وإرادة الشعب ويريــد لهذه الإرادة أن تفرض نفسها على هذه الصورة. وقد شاركه أوديب في هــذه المــؤامرة فزعم أنه حلّ اللغز وأصبح ملكا على ثيبة.

وقد خُيِّل إلى المؤلف أنه بذلك قد جرد المســرحية مــن كثيــر مــن العناصــر الأسطورية اليونانية التي لا تلائم العقلية الشرقية، وغفل أن هذا التــدبير مــن الكــاهن واقتناع الملك به أوَّلا ثم اقتناع الشعب به ثانيا ثم تحقق النبؤة بعــد ذلــك لا يقّــلُ فــي أسطوريته وغرابته عن مسرحية سوفوكليس ، مع فارق واحد هو أن أسطورة سوفوكليس كانت تصور معتقدات بيئته الدينية. أما أسطورة توفيق الحكيم فــلا يمكــن لمجتمعنــا أن يتقبلها بوجدانه ولا بعقله.

وهو مع ذلك لم يبعد كثيرا عن فكرة القضاء والقدر في المسرحية اليونانية حقا إنه لم تكن هناك نبوءة في مسرحية توفيق الحكيم. ولكن ما ذنب أوديب حتــى يتخــذ منــه " الإله" وسيلة إلى غلبة إرادته على إرادة الكاهن.

[1] – عبد القادر القط،في الأدب المصري المعاصر،ص 122.

الكاهن بهذه الصورة البشعة ؟ والريب أن " الإله " قد ترك هذا الكاهن بلا عقاب وهو المسؤول الأول عن أحداث المسرحية ، ولو كان قد ارتد إليه إيمانه بعد ذلك لوجدنا بعض العذر للمؤلف ن ولكنه تركه على حاله من الكفر. ونسبة هذا التدبير إلى الكاهن ترسياس مع ذلك لا تتحقق إرادة الشعب بصورة صحيحة، إنما تتحقق إرادة ترسياس نفسه ، لأن الإرادة التي تجيء عن طريق التضليل والخداع إرادة زائفة ، فالشعب لم يعزل لايوس – الملك السابق – عن العرش ، ولم يختر أوديب ملكًا لإنه رأى فيه صفات المخيف فاستحق بذلك ما وعد الشعب به قاتل الوحش من مكافاة ، والشعب في الصورة التي رسمها المؤلف لم يزد على أن حقق إرادة الكاهن لا إرادته هو.

وقد جرى المؤلف في مسرحيته هذه على طريقة المسرحيات السابقة من اتخاذ شخصياته رموزا لحقائق فلسفية كبيرة، فجعل اوديب باحثا عن الحقيقة مولده ، وهو يقرر ذلك في خاتمة المسرحية بقوله :

« فالموجب لكارثة اوديب عندي لا يمكن أن يكون حقد الآلهة المنطوي على الكيد والشر، ولا يمكن كذلك أن أكون قد أردت إسقاط المسألة لتعارضها مع عقيدتي ، ولكني كما ترى قد جعلت الموجب للكارثة طبيعته المحبة للبحث في أصول الأشياء الممعنة في الجرى خلف الحقيقة...»[1]

وهو يجري على لسانه من الحوار هذه النزعة عنده كما في القطعة [2]

أوديب : وهل أنا الذي يمنعكم من الرجوع إلى الإله ؟

الكاهن : إنك لا تمنعنا ولا تستطيع ، و لكنك تبحث دائما فيما لا ينبغي البحث فيه وتسال دائما أسئلة لا يجب أن تطرح. إن وحي السماء عندك مواضع فحص وتنقيب.

[1] – عبد القادر القط ، في الأدب المصري المعاصر، ص 123 – 124.

[2] – توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، ص 208.

أوديب : لو كان في يدي التجرد من طبيعتي...

الحقيقة ؟ غني ما خفت يوما من وجهها ولا ارتعت صوتها !

جوكاستا : لطالما حذرتك من ذلك وأشفقت عليك منها...

فأوديب كان حريصا على سعادة رعاياه باحثا عن تلك الحقيقة التي أنزلت بهم الوباء ، ومشاهد المسرحية يتعاطف لذلك معه ويشفق على مصيره ويتابع تردده بين اليأس والأمل باهتمام عظيم " سوفوكليس "

أما في مسرحية توفيق الحكيم فإن أوديب : يتخذ صورة الشرير الذي يتوقع المشاهد له خاتمة أليمة بل ويتمناها له.

أوديب والتحليل النفسي :

إذا ما أردنا الولوج إلى العلاقة بين علم النفس والأسطورة ، وجدنا أنها علاقة حميمية جدا، فنحن نعلم أن الأجناس الأدبية تستقبل زوارًا، وقد زار فرويد هذه الأجناس فوضع الرِحَال عند باب الأسطورة، وتربّع في عرش لايوس بمدينة ثيبة، ويقولون " تيبس" و "طابا" (thebes) ، ويُتَخَذُ من ابنه أوديب مثالا في التحليل النفسي كنقطة بداية، ولا احد منا لا يعرف " أسطورة أوديب " وعقدتها والخصاء وقلقه.

وملخص هذه الأسطورة أن أوديب الإبن قتل لايوس الأب وتزوج من جوكاستا الأم دون أن يدري ، ولكن فرويد « جعل اللاشعور يخزن هذا الحقد، ويدفع بالوعي إلى الفعل دون تمام الدراية بالحادثة وتفاصيلها.»[1]

وقد أكد فرويد أن عقدة الخصاء هذه هي التي تجعلك سوي أو لاسوي فإذا حُلت وتجاوزتها فأنت سوى وسوف تكون مالك للأنا الاجتماعي الذي هو وريثها، وأما وإن لم تستطع تجاوزها فأنت واقع في زنا المحارم لا محالة.

[1] - عزالدين اسماعيل، التحليل النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1981 ، ط4 ، ص 129-130.

ففي عام 1900 ، نشر فرويد " تفسير الأحـــلام " Die traumdeutung. وفـــي هذا المؤلف ذكر للمرة الأولى أسطورة أوديب الإغريقية.[1] ولقد قادته تجربته كطبيب لأن يرى في حُب طفل لأحد والديه وكراهيته للآخر عقدة الغرائز النفسانية التي تحدد لاحقـــا ظهور " العصاب "[2]

والواقع أن الإنجداب الطفولي للأم كما العدواني تجاه الأب هما ظاهرة تتبدى لدى المرضى العُصابيين كما لدى الأصحاء، ولكن بكثافة أقل ، هذا الإكتشاف الذي بدا لفرويد عموما في تطبيقاته يجد ما يؤكده – حسب قوله – في أسطورة وصلت إلينا عن غياهـــب الحضارة القديمة الكلاسيكية، وهي أسطورة أوديب التي جعل منها سوفوكليس موضـــوع التراجيديا التي كتبها بعنوان " Oidipous Turannos " أو أوديب ملكا " Edipe- Roi" حسب الترجمة الفرنسية الشائعة.

وفي الحقيقة إذا ذكرنا التحليل النفسي فإننا نقصد به المذهب الفرويدي ، لا العِلـــم « هو فن تفكيك رموز الحقيقة في كل القطاعات الغامضة للتجربة الإنسانية كما يعيشـــها الإنسان، كما " يرويها " للآخرين أو لنفسه»[3]

فأسطورة أوديب تُعتبر مثلا صارخا على الطريقة الفرويدية في تفسير الأســـاطير كما تعتبر في الوقت نفسه مناسبة فريدة نغتنمها لطرح فهم مختلف لا يعتبـــر أن الرغبـــة الجنسية هي المحور الأساسي الذي تدور حوله الأسطورة، بل يرى أن أحـــد الجوانـــب الأساسية للعلاقات بين الناس – أي الموقف من السلطة – هو محورها الرئيســـي. هـــذا

[1] – جان ييير قرنان ، ييير قيدال تاكيه – الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة ، ت : حنان قصاب حسن – الأهالي للطباعة ، سوريا – دمشق – 1999 ، ط1 ، ص 85.

[2] – المرجع نفسه ، ص 85.

[3] – جان بلامان نويل، التحليل النفسي للأدب ، ت عبد الوهاب ترّو ، منشورات عويدات ،بيروت – لبنان ، ط1 ، ص 11.

وتُعتبر أسطورة أوديب أيضا مثلا على التشويهات والتغيرات التي تخضع لها ذكريات الأشكال المجتمعية وأفكار الآزمنة الماضية عبر تشكيل الأسطورة في نصّعا الظاهر.

يقول فرويد : « إذا كان الحدثيون لا يزالون يتأثرون بأوديب الملك ، مثلما كان يتأثر بها معاصرو سوفوكل، فإن ذلك لا يعود إلى المفارقة القائمة بين قدر الإنسان وإرادته، بل إلى المادة المخصوصة التي تنصبّ عليها تل المفارقة.

إذ يُفترض أن يكون في دواخلنا صوت نتعرف من خلاله على قوة القدر الكامنة في أوديب. غير أننا نصرف النظر عنه بكل سهولة عندما نراه في مأساة الجدة الكبرى أو غيرها من مآسي القدر. والواقع أن هذا العامل قائم وموجود في حكاية أوديب. إن قدره يهزّنا، لأنه كان من الممكن أن يكون قدرنا ، لأننا نجد أن النبؤة قد استنزلت علينا تلك اللعنة التي استنزلتها عليه. فمن الممكن أن نكون قد شعرنا جميعا تجاه أمنا بأول نوازعنا الجنسية ، وأن نكون قد كنّينا تجاه أبينا أول مشاعر الحقد والكره. وأحلامنا تشهد على ذلك.

إن أوديب لا يفعل إذ يقتل اباه ويتزوج أمه إلا أن يحقق أمنية من أمنيات طفولتنا. لكن الحظ ساعدنا أكثر مما ساعده ، إذ توصلنا إلى فصل رغباتنا الجنسية عن أمنا ونسينا أمر غيرتنا من أبينا، فلم نتحوّل ، بحكم ذلك ، إلى عُصابيين. إننا نرتعب من مرأى ذلك الشخص الذي حقق أمنية طفولتنا، ونشعر بأن رُعبنا يتمتع بكل قوة الكبت التي مُورست منذ ذلك الحين ضد هذه الرغبات. وعندما يكشف لنا الشاعر عن ذنب أوديب ، فإنه يُكرهنا على النظر إلى دواتنا ، وعلى التعرف فيها على تلك النوازع التي مازالت كامنة لدينا رغم كبتها.[1]

[1] – أنظر اريك فروم ، اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير). ت حسن قبيسي ، المركز الثقافي العربي ، 1995 ، ط1 ، ص 177 ، 178.

إن مفارقة التي تتردّد أصداؤها في دواخلنا عندما نسمع صوت الكورس : «...انظروا إلى اوديب، هذا الذي حلّ الأحاجي الشهيرة انظروا إلى هذا الشخص القوي القادر. من ذا الذي لا ينتابه الحسد عندما ينظر إلى نجاحه وازدهاره ؟ ثم انظروا إلى تلك اللجّة الرهيبة التي هوى في شقائها.!.

إنها هذا التحذير يمسّنا شخصيا أو يجرح كبرياءنا ويزعزع اقتناعنا بإننا صرنا في غاية الحكمة والمقدرة ، منذ أن تخطينا طفولتنا – إننا نعيش كما يعيش اوديب رغبات لا واعية ، تتنافى مع الأخلاق ، لكن الطبيعة تضطرنا إلى تلبيتها. وعندما يأتي من يعرّيها أمام ناظرينا نود لو نشيح بأبصارنا عن تلك المشاهد التي تعود إلى طفولتنا.[1]

لقد عرض لنا فرويد تصوّري لعقدة أوديب ببراعة فائقة. كما أن هذا التصوّر تحوّل إلى رُكن هذا الأركان الأساسية التي يقوم عليها سِسْتامه النفساني. لقد كان هذا التصور ، في نظره مفتاحًا لفهم التاريخ وفهم تطور الدين والأخلاق فهما صحيحا. وكان مقتنعا بأن هذه العقدة تشكل الإوالة الأساسية في عملية تطور الطفل، كما أنه كان يؤكد على أن عقدة أوديب هي علّة التطور المرضي و " نواة العُصابات ".

فلا يجب أن نغفل دور الأدب الذي كان سباقا إلى بلورة جوانب الأمومة ومعانيها في حياة الناس ، سواء أكانت جوانب إيجابية أو سلبية أو مأساوية ، فقد لعبت الأمومة دورًا لا يمكن تجاهله في الأدب العالمي. فإذا لم تكن البطولة معقودة للأم ، فإن الإشارة إلى دورها المؤثر تفرض نفسها على الشخصيات الرئيسية وخاصة في المسرحيات والروايات التي عالجت العلاقات الأسرية منذ المآسي الإغريقية. ففي مأساة سوفوكليس "أوديب ملكا " كان إهدار قيمة الأمومة عندما تزوج أوديب من أمه تسبب في وباء يجتاح طيبة كلها ، فقد أصبح الرجس يدنس المدينة كلها.

[1] – اريك فروم ، اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير) ، ص 178.

فالأمور لا يمكن أن تستقيم في وجود ابن تزوج المرأة التي أنجبته ، وقتل أباه ، وصار أخا وأبا للصبية الذين يعيشون معه. وفي العصر الحديث أطلق " سيجموند فرويد " [1] ما أسماه بعقدة أوديب على الإبن الذي يتعلق بأمه تعلقا مرضيا ، والعقدة هذه تمثل « الرجوع إلى رحم الأم ، فعمى أوديب يمثل بأعمق معانيه رجوعا حقيقيا إلى ظلمة رحم الأم ، واختفاء أوديب النهائي وراء صخرة في العالم السفلي يعبر مرة اخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى الأرض الأم.»[2] ولا شك أن هذه الدلالات النفسية المتشائمة قد تركت بصماتها واضحة على من عالجوا مأساة أوديب معالجة حديثة. فمَعَ أوديب يكتشف فرويد « التعبير اللافردي والجماعي »[3] للرغبة الفردية التي يشترك فيها مع مرضاه ومريضاته.

يبدو النموذج الأسطوري نتيجة طبيعية للفرضية الجديدة وضمانا لعالميتها في آن معًا. ولا شك في أن فرويد استطاع أن ينير الجوانب الغامضة من سلوك الإنسان ، غير أن كثيرا من آرائه ونظرياته واجهت انتقادا عنيفا من طرف عدد كبير من العلماء وبالرغم من ذلك فقد أثرت آراء فرويد على على الأخص على الإتجاهات الأدبية المعاصرة ، واعتبرت الأسطورة عملا فنيا رمزيا ، ومنه فإن الأسطورة كانت شاغلا علم النفس في سبيل تفهمه للإنسان ن وتحليله لبواعث أعماله ، وكوامن غرائزه ــ

[1] – سيغموند فرويد : ولد عام 1956 في مدينة فرايبورغ (مورافيا) لأسرة يهودية ، بحيث اهتم فرويد بالبحوث المتعلقة بالشعور واللاشعور وبالكبت كما ركز على دراسة تاريخ الحضارات والديانات وآثارها على سلوك الإنسان ، فنال اعتراف في أوساط عديدة حيث اعتبرته مؤسس التحليل النفسي.

[2] – نبيل راغب ، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، 2002 ، ط1 ، ص 80.

[3] – تأليف : مجموعة من الكتاب ، بإشراف أحمد مشاري العدواني مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر : رضوان ظاظا مر : المنصف الشنوفي ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ، 1978 ، دط ، ص76.

والكشف عن عقله الباطن ، ووراثاته البعيدة، وإن وجهات نظر علماء النفس في الأساطير بعامة ، وأوديب بخاصة ، لحرية بان تعمق تفهمنا للأساطير. وتفهمنا لعملية الإبداع الفني على السواء..

خاتمـــــة :

بعد هذه الجولة الأدبية أصل الآن إلى المحطة الأخيرة ألا وهي الخاتمة ، محاولة فيها إجمال نتائج هذا البحث – المتواضع – في جملة من النقاط :

أولا : لما درست الأسطورة وجدتها نابعة من صميم شعب ومعتقداتـــه أصـــلاً ، بحيـــث تلمس مشاعرهم وتشرح أهدافهم ، فقد ارتبطت ارتباطا وثيقا ، والتصقت بمخيلة الأديـــب ولعبت دورا كبيرا في إثراء الأدب.

وقد لمس الأديب المعاصر أن الأسطورة ارتبطت بالمعتقدات الدينية ، فهي مقدسة بينما الإدراك اليوم أخذ يولد أسطورة أخرى.

ثانيا : الأسطورة التي تطرقنا إليها ، قادتنا بطواعية إلى دراسة الأجناس الأدبيـــة، وفـــي مقدمتها المسرح، والذي أفردنا له فصلا كاملاً لضرورة استدعاء الدراسة له، وإذا أردنـــا التخصيص أكثر ، قصدنا المسرح الذهني ، والحديث عنه يقـــدم للقـــارئ بيئـــة خصـــبة للمنافسة ، فهو من أهم الاتجاهات المسرحية ، فقد تناول الحكيم فيه كثيرا مـــن الأفكـــار والرموز المجردة، فقد عالج كثيرا من المسرحيات التي تحمل طابعا إنسانيا خالدا وأعرب من خلال هذا الاتجاه عن آرائه النقدية في قضايا فكرية هامة.

ثالثا : من خلا دراستي لمسرحية " الملك أوديب " " لسوفوكليس " في المصدر اليونـــاني ولمسرحية " الملك أوديب " عند " توفيق الحكيم " بالمقارنة بينهما، استنتجت من خلالهما ما يأتي :

أ- امتلاك الحكيم لثقافة الإغريق وتأسيسها، وتأثره بالأدب والفن المصري القـــديم (الفرعوني).

ب- فن المسرح فنٌ عريق ، وهو معيار رقي الأمم وازدهارها وتطورها ، ولكن المسرح عند الإغريق وقدماء اليونان يعتبر الركيزة الأولى التي استقى منها جـــلُ الدراسين أعمالهم الفنية.

ج- لقد كانت ريادة الحكيم للمسرح المصري معجزة فنية كبرى ، فقد اختار مادته الخام من مصر بروحها وفكرها ، ولم يفرض على التراجيديا المصـــرية الأولـــى المقاييس الكلاسيكية المستقرة للتراجيديا الأوروبية ، بل ترك مادته الخام تفـــرض شكلها الخاص.

د- يعتبر الصراع لبُ المسرحية وجوهرها فهو القالب الذي تصبُ فيـــه الروايـــة التمثيلية كلها.

ه- إن المأساة عند الحكيم تكاد تكون قدرية خالصة ، فهي مجرد حـــوار فكـــري حاول الحكيم فيها التوفيق بين الإرادة البشرية والإرادة الإلهية.

وفي الأخير نقول : أن محاولة الحكيم كانت جادة في ميدان المسرح العربي.

القرآن الكريم :

القرآن الكريم ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر 1989.

سورة الأنعام.

سورة الأنفال.

سورة النحل.

سورة الفرقان.

سورة المؤمنون.

سورة النمل.

سورة الأحقاف.

سورة القلم.

سورة المطففين.

المصادر والمراجع باللغة العربية :

1- أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، مصر ، 1975 ، دط.

2- أشرف محمود نجا ، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، دار الوفاء ، الإسكندرية دت دط.

3- الأزرق بن علّو، الرحلة (أساطير ، تاريخ ، أدب ، حكايات) ، دار قباء (منشورات اتحاد الكتاب العرب) ، القاهرة ، 2001 ، دط.

4- ابراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ، المكتبة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – مصر ، 2000 ، دط.

5- بدوي طباعة ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشـــر، الريـــاض 1986 ، ط3.

6- تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثـــة بيروت ، 1986 ، ط1.

7- توفيق الحكيم، البرج العاجي ، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية ، دت ، دط.

8- توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1978 ، ط1.

9- توفيق الحكيم ، المؤلفات الكاملة – مكتبة لبنان ناشرون، 1994 ، دط.

10- توفيق الحكيم ، حياتي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1974 ، ط.1

11- توفيق الحكيم ، سجن العمر، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية ، 1988 ، دط.

12- حسين حموي ، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري – دراسة – مكتبـــة الأسد الوطنية (منشورات اتحاد الكتاب العرب) ، دمشق ، 1999 ، دط.

13- حسن كمال الدين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصـــرية اللبنانية ، 1993 ، ط1.

14- حسين مجيب المصري، الأسطورة بين العرب والفرس والترك – دراسة مقارنة – الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 2000 ، ط1.

15- حمود محمد العيد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها ، الشـــركة العالمية للكتاب، 1996، ط.1

16- حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، دت ، دط.

17- حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ، طبعة اتحاد الكتاب العـــرب دمشق ، 1999، ط.1

18- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تـــأريخ – تنظيـــر- تحليـــل) مكتبة الأسد الوطنية (اتحاد الكتاب العرب) ، دمشق ، 1997 ، دط.

19- رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة – الجزائر- دت دط ،.

20- رجاء العيد ، دراسة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، دت دط.

21- زيدان جورجي، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت ، 1978 ج1، ط2.

22- سيد حامد النّسّاج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب للطباعة القاهرة ، 1988 ، ط.2

23- شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، مكتبة الدراسات الأدبية 2004 ، ط13.

24- عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم) ، دار الفاربي ، بيروت – لبنان ، 1999 ، ط1.

25- عبد الملك مرتاض ، في نظرية النقد ، دار هومة ، الجزائر ، 2002 ، ط.1

26- عبد الملك مرتاض ، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة ، الدار التونسية للنشر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر دت ، دط.

27- عثمان موافي، في نظرية الأدب – من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث – دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2000 ، دط ، الجزء 2.

28- علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة (منشورات اتحاد الكتاب العرب) ، الكويت ، 1999 ، ط2.

29- علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار غريب ، القاهرة ، 2006 ، دط.

30- فتحي بوخالفة ، التجربة الروائية المغاربية، دراسة فى الفاعليات النصـــية وآليـــات القراءة ، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن ، 2001 ، ط1.

31- فراس السّوّاح ، مغامرة العقل الأولى " دراسة في الأســطورة – ســوريا ، أرض الرافدين" – دار علاء الدين ، دمشق ، 1996 ، ط11.

32- فراس السّوّاح ، الأسطورة والمعنى " دراسات في الميثولوجيا والديانات الشــرقية " دار علاء الدين ، دمشق – سوريا ، 1997 / ط8.

33- فضيلة عبد الرحيم حسين ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلميــة الكويت ، 2009 ، ط1.

34- فرقاني جازية ، مصادر ثقافة الحكيم الفرنسية وأثرها في الفن المسرحي، المجلــس الأعلى لرعاية الفنون ، والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، دت ، دط.

35- قصي حسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان – معالمــه وأعلامــه – المؤسســة الحديثة للكتاب ، طرابلس – لبنان ، 2003 ، ط1.

36- محمد التونجي، الآداب المقارنة ، دار الجيل ، بيروت ، 1995 ، ط.1

37- محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب ، القاهرة، 1999 ، دط.

38- محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات ، مكتبة الخانجي، القاهرة 1978 دط.

39- محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة الحضارات " الأسطورة والتشكيل" ، دار قبــاء القاهرة – مصر ، 2000 ، دط.

40- محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليليــة مقارنة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، دت ، دط.

41- محمد زكي العشماوي ، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ، دار النهضة العربيــة بيروت ، 1983 ، دط.

42- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، دط ، دت.

43- محمد عبد الرحيم عنبر المحامي ، المسرحية بين النظرية والتطبيق المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، الدار القومية للطباعة والنشر ، 1966 ، دط.

44- محمد فراح ، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي – نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء ، 2006 ، ط1.

45- محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، دار النهضة ، القاهرة ، 1960 ، ط2.

46- محمد مصطفى هرارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية بيروت – لينان ، 1990 ، ط.1

47- محمود أمين العالم ، الحكيم المفكر الفنان، سلسلة المعارف الحديثة، مطابع دار القدس، بيروت – لبنان ، 1976 ، ط1.

48- نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشعبي، مكتبة غريب ، القاهرة ، دت ، ط3.

المصادر والمراجع الأجنبية :

1- أندريه جيد ، تر : طه حسين ، أوديب ثيسيوس (من أبطال الأساطير اليونانية) ، دار العلم للملايين، بيروت ، سبتمبر 1985 ، ط5.

2-اريك فروم ، اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير)، تر : حسين قبيسي ، المركز الثقافي العربي، 1995 ، ط1.

3-جان بلاّمان نويل، تعريب : عبد الوهاب تزو، التحليل النفسي والأدب ، منشورات عويدات ، بيروت – لبنان ، 1996 ، ط1.

4-جان بيير قرنان وبيير قيدال ناكيه ، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر : حنان قصاب حسن، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع (منشورات اتحاد كتاب العرب) سورية – دمشق ، 1999 ، ط1.

5-فرانك م. هواينتج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، تر : كامل يوسف ، رمزي مصطفى ، ديني خشبة ، بدر الديب، محمود السباع، مراجعة : حسين محمود ، سعيد خطاب، دار المعرفة مع الإشتراك مع مؤسسة فرانكلين ، القاهرة – نيويورك اكتوبر 1970 ، دط.

6-ميشيل زيرافا ، الرواية والأسطورة ، تر : صبحي حديدي ، دار الحوار ، 1985 ط1.

7-ويليام .وميراك . وكونت دروبس، النقد الأدبي – تاريخ موجز والنقد الحديث ، تر : الخطيب حسام وصبحي محي الدين، مطبعة جامعة ، دمشق ، 1976 ، دط.

8-تأليف مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى المناهج النقد الأدبي ، تر : رضوان ظاظا مر : المنصف الشنوفي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1978 ، دط.

المعاجم والقواميس :

1- المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت.

2-المنجد الأبجدي ، دار المشرق ، الطبعة الأولى ، بيروت ، 1967.

3-ابن منظور ، لسان العرب ، ضبط نصه وعلق حواشيه : خالد رشيد القاضي الجذر سطر ، الجزء السادس ، دار الصُبح إديسوفت ، بيروت – لبنان ، 2006 ، ط1.

4-شوقي عبد الكريم ، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، مكتبة مدبولي مطبعة أطلس.

5-ظاهر ياذنجكي ، قاموس الخرافات والأساطير ، 1996 ، ط1.

6-علي بن هادية وبلحسن البليس والجيلاني بن الحاج يحي، القاموس المدرسي المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر ، 1991 ، ط7.

7-نبيل راغب ، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، 2002 ، ط1.

8-مجدي وهبه ، معجم المصطلحات الأدب ، انجليزي – فرنسي – عربي ، مكتبة لبنان بيروت ، 1974.

المجلات :

1-أحمد أبوزيد ، ما قبل المسرح ، مجلة عالم الفكر ، العدد 14 ، المجلد 17 ، الكويت 1987.

2-أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة والشعر العربي..المكونات الاولى ، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، يناير فبراير، مارس ، 1984.

3-أحمد عثمان ، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، فصول – مجلة النقد الأدبي – الأدب المقارن – الهيئة المصرية العامة لكتاب ، الجزء الثاني ، المجلد الثالث ، العدد الرابع – يوليو / أغسطس / سبتمبر 1983.

4-جميل نصيف ، الدراما العربية و تحديّات العصر، مجلة الآداب ، بغداد – العراق العدد 1-3 ، كانون الثاني (يناير) – أذار(مارس) السنة الرابعة و الثلاثون بيروت – لبنان ،1986 .

5-خليل أحمد خليل ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، عرض: منير ياسين مجلة التراث الشعبي ، العدد 4، 1975 .

6-سامية أسعد ، الأسطورة في الأدب الفني المعاصر، مجلة عالم الفكر(الرمز و الأسطورة) ، المجلد16.

7-سمير سرحان ،التفسير الأسطوري في النقد الأدبي ، فصول ، مجلة النقد الأدبي دار الشرق للكتاب القيّم و الإخراج المتميز ،القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث ،أبريل 1981.

8-فائق الحكيم ، المسرح في حضارة وادي النيل ، مجلة الأقلام ، وزارة الثقافة و الفنون ، بغداد ، العدد الخامس ،السنة الرابعة عشر ،شباط 1979.

9-كمال قاسم نادر ، نشأة المسرح الإغريقي ، مجلة كلية الآداب ، مطبعة العاني ، بغداد العدد الثاني ،شباط 1960.

10- محمد الخطيب ، قراءات في المسرح : علي عقلة عرسان و مسرحياته من خلال " الشيخ و الطريق" وفرقة نادي أسرة القلم المسرحية في الزرقاء ، الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية (اتحاد الكتّاب العرب) ، دمشق ، فبراير 1981، العدد 118.

رسائل الماجستير و الدكتوراه

الماجستير

1-إبراهيم الرماني ، الغوص في الشعر العربي الحديث ، معهد اللغة و الأدب العربي جامعة الجزائر ،1986-1987.

2-هجيرة لعور ، الرموز و تجلياتها في رسالة الغفران للمعري ، دراسة نقدية أسطورية (في الأدب القديم) ، إشراف عبد الله حمادي ، جامعة منتوري قسنطينة ،2003-2004.

3-هاجر ديب ، ترجمة الأدب المسرحي الهزلي (ترجمة دون جوان لموليير-أنموذجا-) بإشراف الدكتور أحمد شنيفي ، كلية الآداب واللغات ، قسم الترجمة ، جامعة منتوري قسنطينة ،2007-2008.

4-ماجدة عطية ، توفيق الحكيم ناقدا ، جامعة الجزائر العاصمة ،1996.

الدكتوراه

1-قيدوح عبد القادر، الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الزقازيق ،1990.

الإنترنيت

الموقع http://ar.wikipedia.org/wiki.

حياته وآثاره :

ود توفيق الحكيم في السكندرية سنة 1898 لأب كان يشتغل في السلك القضـــائي من قرية " الدلنجات " إحدى أعمال إيتاي البارود بمديرية البحيـــرة. وورث هـــذا الأب عن أمه ضيعة كبيرة، فهو يُعدُّ من أثرياء الفلاحين وقد تعلم وانتظم في وظائف القضـــاء واقترن بسيدة تركية، أنجب منها توفيقًا ، وكانت صارمة الطباع ، تعتز بعنصرها التركي أمام زوجها المصري ، وتشعر بكبرياء لا حد لها أمام الفلاحين من أهله وأقاربه.

وقضت أيامها الأولى مع الطفل بين هؤلاء الفلاحين في الدلنجات ، فكانت تعزلـــه عنهم وعن أترابه من الأطفال، وتسد بكل حيلة أي طريق يصله بهم. ولعل ذلك ما جعله يستدير إلى عالمه العقلي الداخلي، إذ كانت تغلق في وجهه كل الأبواب التي تصله بالعالم الخارجي. ولما بلغ السابعة من عمره ألحقه أبوه بمدرسة دمنهور الابتدائية ، وظـــل بهـــا ردحًا من الزمن، حاول فيه أن يحرر نفسه من وثاق أمه وحياة الانفراد التي أخذته بهـــا ولكنه لم يستطيع إلا في حدود ضيقة.

ولما أتم تعليمه الابتدائي رأى أبوه أن يرسله إلى القاهرة ليلتحق بإحدى المـــدارس الثانوية، وكان له بها عَمَّان يشتغل أحدهما مدرسا بإحدى المدارس الابتدائية، أما الثـــاني فكان طالبا بمدرسة الهندسة ، وكانت تقيم معهما أخت لهما ، فرأى أبوه أن يســـكن مـــع عمَّيه وعمته، ليساعدوه على التفرغ للدرس، وأتاح له بُعده عن أمه شـــيئا مـــن الحريـــة فأخذ يغني بالموسيقى والتوقيع على العود.

وإذا كان الفتى المراهق قد عُنى بالموسيقى فإنه أخذ يعنى بالتمثيل والاختلاف إلى فرقه المختلفة، وفي هذه الأثناء أتم تعليمه الثانوي والحق بمدرســـة الحقـــوق ، وكانـــت مواهبه الأدبية قد أخذت تستيقظ في قلبه وعقله .

ورأى محمد تيمور وكثيرا من الشباب حوله يقدمون لفرق الممثلين مسرحيات يقومون بتمثيلها وعرضها على الجمهور، وكانت الثورة المصرية قد انبعثت قبل ذلك ، ووجهت الممثلين والمؤلفين من الشباب إلى العناية بالروح القومية. ولم يلبث توفيق أن ألف في سنة 1922 مجموعة من المسرحيات مثلت بعضها فرقة عكاشة على مسرح الأزبكية، منها "المرأة الجديدة" و " الضيف الثقيل " و " علي بابا ". وهي في جملتها محاولات ناقصة.

وتخرج توفيق في الحقوق سنة 1924 وزين لأبيه سفره إلى باريس لإكمال دراسته في القانون ، ووافق الأب على رغبته ، وهناك أمضى نحو أربع سنوات لم يعكف فيها على دراسة القانون ، وإنما عكف على قراءة القصص وروائع الأدب المسرحي في فرنسا وغير فرنسا، وشُغف بالموسيقى الغربية شغفا شديدا ، واستطاع بما لأبيه من ثراء أن يعيش في باريس عيشة فنية خالصة ، فَوَقْتُهُ كله موزَّع بين المسارح والموسيقى والتمثيل ، وهو في أثناء ذلك يقرأ ويفهم ويتمثل في ثقافات العصور الغابرة والمعاصرة. واستقر في ضميره أنه أعدَّ ليكون أديب وطنه القصصي والمسرحي، ورأى أوربا تؤسِّس مسرحها على أصول المسرح الإغريقي فتحول إلى هذا المسرح يدرسه ويتقن درسه وما انتهى إليه من تطور على أيدي الغربيين المحدثين، كما أخذ يدرس القصة الأوروبية ومدى تمثيلها لروح أقوامها وأحوالهم النفسية والاجتماعية. ووعى ذلك كله وعيا دقيقا ، وأخذ يحاول كتابة قصة تصور كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية فكتب قصته " عودة الروح " وحاول أن يكتبها بالفرنسية، ثم حولها إلى العربية ونشرها في سنة 1944 في جزءين. وفيها يعرض المحيط الاجتماعي في بلاده قبل ثورة سنة 1919 واختار لذلك أسرة متباينة الأمزجة ، هي نفس الأسرة التي كان يعيش معها بالقاهرة أسرة عمَّيه وعمته وما اضطربوا فيه من علاقات.

وهو نفسه محسن الفتى المراهق الذي وقع في حب جارة له ، هي فتـــاة ضـــابط متقاعد ، وكانت واقعية النظر ، فلم تَجْرِ معه في حبه أشواطا بعيدة ، بل انصرفت عنـــه إلى شاب كانت تعجب به ، ويتعكر صفو السلام بين أسرتها وأسرته. وفي الجزء الثـــاني من القصة نرى محسنا في الريف ونسمع خلال فنون من الحوار إلى دفاع عن الفـــلاح المصري وعرّاقة روحه ، تلك الروح التي أنشأت عصر الفراعنة ، والتي تنشىء نهضتنا الحديثة. ويعود إلى القاهرة ليرى حبه يتحطم ، وتنشب الثورة المصـــرية ، ويضـــطرب أفراد الأسرة فيها ويتَّحدون في مثل أعلى سام ، هو الجهاد في سبيل الحرية. وقد كُتبـــت هذه القصة في كثير من جوانبها بلغتنا العامية.

وقد عاد توفيق إلى مصر في سنة 1928 ووظُف في سلك النيابـــة، حتـــى ســـنة 1943 ثم انتقل مديرا للتحقيقات بوزارة التربية والتعليم وظل بها إلى سنة 1939 إذ نقل إلى وزارة الشؤون الاجتماعية مديرًا لمصلحة الإرشاد الاجتماعي.

وصمم منذ عاد من بعثته أن يقتحم فن التمثيل الغربي بعد أن عرف أصوله وتلقِّن أسسه عند الإغريق والفرنسيين ، وأُلْهم كما ألهم لطفي السيد وطه حسين أنه لابـــد مـــن الرجوع إلى الإغريق الذين هيئوا لأوربا نهضتها في التمثيل وغير التمثيل، لنبني نهضتنا الثقافية على نفس القواعد التي بنى عليها الأوربيون.

ويتعمق بنظره المأساة الإغريقية ، فيجدها تستمد موضوعها من الأساطير ومـــن شعور ديني بصراع عنيف بين الإنسان والقوى الإلهية المسيطرة على الكون، وتصـــوِّر المأساة هذا الصراع صاعدا إلى نهايته ، وهي الفاجعة التي تنتج عن صرامة القضـــاء. ولم يلبث توفيق الحكيم أن عمد إلى تطبيق ذلك في أســـطورة إســـلامية عرضـــت لهـــا الروايات المسيحية ، وهي قصة أهل الكهف التي أشير إليها في القرآن الكريم، وهم سبعة نفر ماتوا في الكهف ، وظلوا نحو ثلاثمائة سنة ، ثم بعثوا.

وعادوا إل الموت بعد أن ظهرت معجــزتهم الخارقــة ، إلا أن توفيقــا جعلهــم يستأنفون الحياة ،وجعل لهم مغامرات بناها على صراع عنيف بين الإنسان والــزمن ، فقد كان كل شيء مُعَدًّا ليعيشوا معيشة وغد وهناءة، ولكن حائلا يحول بينهم وبين. هــذه المعيشة ، هو الحقيقة التي تصطرع مع الواقع. فهذا أحدهم يعلم أن ابنه مات منــذ مائــة عام ، فيؤثر الموت على الحياة، ويعود إلى الكهف، وهذا ميشيلنا الذي كان قد وقع قديما في حب بريسكا بنت ديقيانوس يلتقي في قصر الملك المسيحي بحفيدة جميلة لها ســميت باسمها ، وانطبعت على وجهها صورتها صورتها ، فظنها معشوقته القديمة ، وتُفتَنُ به ، ويتبادلان الحب. وتتضح لهما الحقيقة فتُفسد واقعهما، ويعود ميشلينا إلى الكهف مــؤثرا للموت كما يعود جميع رفقائه، وقد رأوا أنهم لا يستطيعون استئناف الحياة في هذا الواقع الجديد، وبذلك ينهزم الواقع أو الإنسان أمام الزمن أ أمام هذا الشيء الغبي الغامض الذي يسمى الحقيقة.

وعلى هذا النحو بدأ توفيق كتابة المأساة مؤمنًا بأن قوة تسيطر على الإنسان، فهو لا يعيش وحده في الكون، بل تسيطر عليه قوة إلهية علْوبــة ، توجهــه وتــوحي إليــه وتدفعه يمينا أو شمالا. وتوفيق في ذلك يخضع لروحنا الشرقية المتدينة التي تؤمن بالقوى الغيبية المهيمنة على الناس. وأخذت تنبثق في نفسه هــذه الــروح لا بشــعورنا الــديني فحسب، بل بشعورها الصوفي الذي يُعلى الروح والقلب على المادة والعقل. ويتبين ذلــك في مأساته الثانية " شهر زاد " التي مثل في بطلها " شهريار " الصــراع بــين الإنســان والمكان ، فقد استنفذ في صاحبته كل ما أراد من متاع ولذة ، وتحول قلقا ظامئًــا يريــد معرفة الكون وأسراره. وهنا يبدأ الصراع العنيف بين الإنسان الشقي بقصور فهمه وبين حقائق العالم وأسراره. ويحاول شهريار أن يرحل عن واقعه ومكانــه ناشــدا للمعرفــة ولكن لا يلبث أن يعود ، فهو لا يستطيع فرارا من مادته ، ويصــطدم بخيانــة شــهرزاد وينتهى إلى حال شاذة.

وعلى هذا النحو لن يستطيع الإنسان أن يخلص من مكانه وزمانه والقوى الغيبية التي تسيطر عليه، وإن خيرًا للعالم أن يعتصم بقيم الشرق الروحية ، بل إن علينا أن نحارب العقل الغربي الذي يؤمن بالمادة وحدها ، وينفي عن عالمنا قيمه الروحية الجميلة. وبهذه الروح الشرقية مضى يكتب قصته " عصفور من الشرق ، وفيها يقول : « وما صنع لنا العلم وماذا أفدنا منه ؟ الآلات التي أتاحت لنا السرعة وماذا أفدنا من هذه السرعة ؟ البطالة التي تلم بعُمَّالنا وإضاعة ما يزيد من وقت فراغنا فيما لا ينفع. » [1]

وأتاح له عمله في النيابة وفي مراكز ريفية مختلفة أن يكتب " يوميات نائب في الأرياف " وفيه وصّف وصفا دقيقا ريفنا وكيف أن أهله لا يفهمون مدلول القانون وكيف يتعسف الحكام في حكمهم مبيناً عيوب النظم الإدارية والقضائية والتشريعية. وهو في أثناء ذلك يعرض الحوادث والأشخاص عرضًا واقعيا حيًّا في سخرية مرة وفي مقابلة حادة بين واقعية الفلاحين والمثالية.

ويُخْرج " أهل الفن" وهي ثلاث قطع مسرحية ، فكاهية قصيرة وأقصوصتان. ويخرج سيرة " محمد " صلى الله عليه وسلم في قالب حواري ، حافظ فيه على حوادث السيرة محافظة تامة. ويلتقي مع طه حسين في صيف سنة 1936 بقرية من قرى جبال الألب في فرنسا، ويكتب معه " القصر المسحور" متخذين معًا عن سر شهر زاد وعن حقائق مختلفة في الأدب والفن.

ويستقبل من الوظيفة الحكومية في سنة 1943 ويخلص لفنه ، ويتعاقب إنتاجه بين مقالات نقدية في الصحف، يجمعها وينشرها ، وبين قصص وأقاصيص اجتماعية مثل عهد الشيطان ، ويتضخم إنتاجه في المسرحيات تارة يستوحيها من محيطه الاجتماعي المصري على نحو ما نعرف في مجموعته " مسرح المجتمع " التي نشرها في الصحف

---

[1] - شكري ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ، 2004 ، ط13 ، ص 291.

أولا ثم جمعها في هذا الكتاب معالجا فيها مشاكلنا الاجتماعية والسياسية بروح فكهة وثارة يستوحيها من موضوعات قديمة وأساطير إغريقية وغير إغريقية حتى يأخذ الفرصة كاملة لمسرحه الذهني الذي اشتهر به من قبل في " أهل الكهف " و " شهرزاد " والذي يذهب بعض النقاد إلى أن صلاحية مسرحياته للقراءة فيه أكثر من صلاحيتها للتمثيل. وقد مضى فألف مسرحية " براكسا أو مشكلة الحكم " التي نشرها في سنة 1939 وهي تعرض لمشكلة توزيع السلطة وتكشف عن فسادنا السياسي قبل الثورة.

ونراه ينشر في سنة 1942 مأساة بيجماليون ، يستوحها أيضا من أسطورة إغريقية، تصور المشكلة بين الفن والحياة ، فهذا مثّال انصرف عن النساء إلى فنه وصنع تمثالا آية في الجمال والفتنة ، وأحبَّ هذا التمثال الذي صنعه بيديه ، وسوَّلت له نفسه أن يطلب إلى " قينوس " أن تبعث الحياة فيه ، فاستجابت له ، وأحالت تمثاله امرأة اقترن بها. وحَوَّل الحكيم هذه الأسطورة إلى مأساة يقوم فيها صراع عنيف بين الفنان وإخلاصه لفنه وبين نداء الحياة الذي يلاحقه ولا يستطيع فكاكًا منه ، وبعبارة أخرى يصعد صراع بين ملكات الفنان وبين الإنسان الراقد في أطوائه ، وبطلب بيجماليون إلى الآلهة أن تعيد له تمثاله ، وتسجيب إليه ، وما يلبث أن يتولاه القلق ويثور ، فيحطم تمثاله وتتنّى حياته بنفس الحيرة التي أنهى بها توفيق الحكيم حياة شهريار في مأساة : " شهرزاد".

ويعود توفيق إلى موضوعاتنا الدينية ،ويختار سليمان الحكيم وقصة الهدهد وبلقيس التي جاءت في القرآن الكريم. ويمزج بين ذلك وبين قصة الجنِّى والصياد في ألف ليلة وليلة ، ويكتب مسرحيته " سليمان الحكيم " يعرض فيها مُلكه العظيم وحبه لبلقيس. وتتوالى الأحداث كما يمليها القضاء ، وتتعطل إرادة الأشخاص حتى سليمان الحكيم نفسه وقد اتخذ توفيق ممن الجنِّى أو العفريت رمزًا للعقل المغرور الذي يظن واهمًا أنه قادر على كل شيء.

وفي سنة 1949 يخرج قصة " الملك أوديب " التي تزعم الأسطورة الإغريقية أنه قتل أباه وتزوج أمه ، بدون معرفته. وكانت الآلهة قد تنبأت للأب بذلك نتيجة لخطيئة أحلّت عليه اللعنة ، فلما رُزق هذا الولد أمر راعيا أن يحمله إلى أحد الجبال المهجورة ويقتله، ولكن الطفل أنقذ وتربى في بلاط ملك آخر، وتطورت الأحداث كما شاءت الآلهة. وعرف أوديب وأمه أو زوجته ذلك أخيرًا، فانتحرت ، وفقا وفقأ عينيه وحَلَّت عليه اللعنة الأبدية. وأخذ الحكيم هذه الأسطورة ، فجردها من النبوءة الوثنية عند الإغريق وما يعتقدون في آلهتهم، ومضى في ضلالها يهاجم العقل ومحبته للبحث والاستطلاع ، فإن أوديب يسعى للبحث عن حقيقته ، بعد أن استوى ملكا وتزوج أمه ، وتصدمه الحقيقة هو وأمه ، بل تقضى عليهما قضاء مبرمًا.

وإنما أطلنا في عرض هذه المسرحيات والمآسي ليقف القارئ على أن لتوفيق فلسفة في مسرحه الذهني. وهي فلسفة يستمدها من الشرق وروحه العميقة التي تؤمن بقوى غيبية تسيطر على الإنسان وملكاته ، والتي تشك في العقل وكل ثمراته. ومعنى ذلك أنه أوجد لنا مسرحا مصريا ، له فلسفته التي يقف بها بجانب المسارح الغربية القديمة والحديثة. وكتب بنفس هذه الفلسفة وما يتصل بها من صوفية الشرق كثيرًا من قصصه ، ولعل ذلك ما جعل الغربيين يترجمون آثاره إلى لغاتهم ، بل لقد مثلوا بعض مسرحياته ، وخاصة شهرزاد ، إذ وجدوها خليقة حقا بالتمثيل ، لما فيها من جمال ودقة وعمق.

وكان طه حسين لقد أشاد بهذا الكاتب الفّذِّ حين أخرج أول آثاره المسرحية : أهل الكهف " سنة 1933 فقال إنها حدثُ في تاريخ الأدب العربي وإنما تضاهى أعمال فطاحل أدباء الغرب. فلما تولى وزارة التربية والتعليم عينه مديرا لدار الكتب المصرية سنة 1951.

وعيّن في سنة 1956 عضوا متفرغا في المجلس الأعلى للآداب والفنون. وفـــي سنة 1959 عُين مندوبا مقيما لجمهورية العربية المتحدة لمصر في " اليونسكو " بباريس غير أنه فضل العودة في سنة 1960 إلى عمله بالمجلس الأعلى. وقد أخرج في السنوات الأخيرة ثلاث مسرحيات رائعة هي " ازيريس و " السلطان الحائر " و " صفقة " وفيهـــا عصير شعبي بديع...

وقد أسلم الكاتب الكبير توفيق الحكيم الروح في يوم 1987/8/26.

مدخـــل
بين الأسطـــــــــــورة والأدب

الفصــل الأول ماهية الأسطورة البدائية والأدبية

أولا مفهوم الأسطورة.
ثانيا أنواع الأسطورة.
ثالثا سمات الأسطورة.
رابعا وظائف الأسطورة.
خامسا نظريات الأسطورة.

الفصل الثــاني المسرح وتوفيق الحكيم

المبحــث الأول :

1-1- مفهوم المسرح.

1-2- نشأة المسرح.

1-3- أصول المسرح.

1-4- أنواع المسرح.

1-5- خصائص المسرح.

المبحــث الثاني

2-1- أثر الثقافة الغربية عند توفيق الحكيم.

2-2- المسرح الذهني أسباب إنتقال الحكيم من المسرح المادي إلى الذهني

2-3- روحانية الكاتب.

الفصــل الثالث أوديب بين سوفوكليس وتوفيق الحكيم

أولا : ملخص مسرحية « الملك أوديب » لسوفوكليس في المصدر اليوناني.

ثانيا: الملخص في مسرحية « الملك أوديب » عند توفيق الحكيم.

ثالثا جدلية بين الإنسان والقدر عند سوفوكليس.

رابعا جدلية بين الحقيقة والواقع عن توفيق الحكيم.

خامسا الثوابت والمتغيرات.

سادسا أوديب والتحليل النفسي.

مقدمـــة

خاتمـــــة

قائمة المصادر والمواجع

ملحـــق