ثانيا: المسرحية

إن المسرحية من الاجناس الادبية القديمة التي مضت عليها ادوار مختلفة منذ نشاتها إلي يومنا الحاضر، وهذه الادوار المختلفة التي تطور فيها هذا الفن الإنساني الجميل، وخطا خطوات واسعة نحو التقدم والرقي، هي اليونانية، والرومانية، والقروسطية، والكلاسيكية، والرومانتيكية، والواقعية. فإن المسرحية تبتدئ بالرقص البدائي المصحوب بالموسيقي في الاحتفالات الدينية، وتنتهي إلي ما نراه اليوم من الدراما الحديثة والافلام السينمائية التي تلعب دورا عظيما في حياة الإنسان الجديد، وفي توجيه مشاعرهم، ونري انه لايخلو اليوم ادب امة منها، إلا ان الادب العربي لم يمارسه إلا في عصر النهضة الادبية الحديثة، إذ خلا الادب العربي القديم من هذا الفن الإنساني لعوامل فنية واجتماعية ودينية.

والمسرحية نص سردي يعتمد الحوار أساسا في بنيته الفنية وقد وجد كي يمثل لايقرأ، وجوهر المسرحية (الفعل والحدث) وتنطوي على جملة من الإحداث المترابطة مع بعضها ارتباطا عضويا بحيث يسير في حلقات حدثية متتابعة حتى النهاية.

ولفظ المسرحية يوناني قديم بمعنى الحركة (فهي قصة تمثّل تصاحبها مناظر مصورة) تقوم على فنيين متميزين فن التأليف المسرحي ، وفن التمثيل ، ولهذا كان لها أثرها في النفس ؛ لأنها تؤكد المثل القائل (أسمع فأنسى ، وأرى فأتذكر وأتعلم).

وأحداث المسرحية قسمان:

1) خارجية وهي التي تؤثر في الشخصيات التي تقوم بالأفعال
2) داخلية وهي ما يصدر من الأشخاص الذين يقومون بالأفعال في المسرحية نتيجة تجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها.

ولعل من المفيد ان نتتبع تطور المسرح تاريخيا على النحو الأتي:

نشأة المسرح

هناك كثير من الدراسات تناولت البحث عن أصول المسرح ، منها ما يركز على أن نشأة المسرح تتعلق بالطقوس الدينية بسبب التشابه بين الطقوس الدينية ، والأداء المسرحي .

وسواء كانت نشأة المسرح دينية ، أم اجتماعية ، أم الرغبة في التعبير عن الصراع الاجتماعي ، أم الذاتي ، فإن المسرح استطاع أن يعبّر عن كل هذه الأشياء.

تُشير الدلائل إلى أنّ أول ظهورٍ للمسرحيات كان في القرن السادس قبل الميلاد في اليونان، أثناء احتفالهم بإله الخصوبة والنبيذ (ديونيسوس) وقد كانت احتفالات غريبة للغاية، فكانوا يرقصون ويغنون بشكلٍ هستيريٍّ، ويأكلون اللحم الخام للحيوانات الذبيحة، وبدأوا يطوروا المسرحيات، حتى خرج من بينهم كاهنٌ اسمه (تيسبيس) والذي أضاف أهم عنصرٍ للمسرحية وهو الحوار، فيصبح تيسبيس هو الممثل الأول على المسرح، ثم تطوّر الأمر وأصبحت المسرحية من أهم سمات المهرجان السنوي للاحتفال بديونيسوس، الذي يقام لمدة أربعة أيامٍ كلَّ ربيع، حيث يتم اختيار أربعة مؤلفين للتنافس، ويكون لكل مؤلفٍ يوم واحد لأداء مسرحياته، أمام عددٍ كبيرٍ من المواطنين.

على الرغم من أن الباحثين والمؤرخين يرجعون نشأة المسرح وشكله المتقدم في القوالب المنظمة التي يُعرض خلالها الفن إلى الحضارة الإغريقية والاحتفالات التي كانوا يقومون بها للاحتفال بالإله ديونيزوس، إلا أن المصريين القدماء قد عرفوا أشكال عدة من الاحتفالات المسرحية، والدليل على هذا ما تم اكتشافه من مخطوطة مسرحية دينية مصرية تم كتابتها قبل ألفين سنة قبل الميلاد، وتؤرخ المسرحية قصة الإله أوز وريس وإعادة بعثه، وهو المكلف بإعادة الموتى ومحاكمتهم في الأساطير الفرعونية.

على الرغم من ذلك وعلى الرغم من الحضارات القديمة المختلفة التي قد عرفت العديد من الأشكال المتعددة للاحتفالات المسرحية، إلا أنه ما زالت الدراما الاغريقية هي الأصل من حيث نشأة المسرح وهي الملهمة بالتأليف المسرحي في بعض القوالب.

كانت تتأثر المسارح بالفرحة الشديدة بالاحتفالات الخاصة بالإله الاغريقي ديونيزوس إله الخصوبة والخمر، حيث كان الناس يضعون أقنعة على وجوههم ويقومون بالرقص والغناء والاحتفال بذكراه والاحتفال بوفرة المحصول.

من الأحداث المؤثرة بتاريخ المسرح، انفصال الممثل (ثيسبيس) ليصبح ممثلا مستقلا، ويذكر أن هذا الممثل هو أول ممثل في التاريخ، وأدي انفصاله إلى نشأة المسرح بشكل مختلف وظهر بعد ذلك الحوار الدرامي من منطلق درامي يتم تأليفه وتمثيله، ومن بعدها قام الشاعر التراجيدي (اسخيلوس) بإضافة ممثل أخر.

بعد ذلك أخذ المسرح الاغريقي منعطفا كبيرا وقد بلغ أوجه في عصر يوربيدس وسوفوكليس اللذان يعدان من أبرز الشعراء الإغريق التراجيديين، ترك هذين الشاعرين مسرحا غنيا بالتحف الفنية الأدبية التي مازالت تُمثل إلى يومنا هذا، مثل مسرحية (ثلاثية سوفوكليس) التي تتكون من (أوديب ملكاً) و(أوديب في كولونا) و(انتيغون).

تلي تلك الحقبة خروج (أريستوفانيس) الذي أبدع في كتابة المسرحيات الكوميدية التي وصلت لنا في أعمال مثل الطيور والضفادع، فالحضارة الرومانية تأثرت من هذا الإرث الفني الإغريقي العظيم، ولكنها لم تصل إلى المستوى الفني والدرامي الذي وصلت له الدراما اليونانية.

كان لبعض الكتب مثل (سينيكا) و(بلاوتوس) تأثير كبير في الدراما الرومانية بعد القرن السادس عشر، بعد تلك الحقبة عاد المسرح ليتراجع كثيراً مرة أخري حتى كاد يختفي أمام معارضة الكنيسة حتى يظهر نوع أخر من أنواع الفن المسرحي وهو المسرحيات الدينية، مثل مسرحية المعجزات والأسرار، وقد استمر المسرح في الانفصال تدريجياً عن الكنيسة والمواضيع الدينية التي كانت تتبناها، وينتقل ليتأثر بحركات الفلسفة والفكر وإحياء العلوم، ليعود المسرح مرة أخري للانتعاش.

أين نشأ المسرح ؟

تعددت الآراء حول مكان نشأة المسرح ، فمن الباحثين من رأى أن المسرح فرعوني الأصل، واستدل أصحاب هذا الرأي بوجود قصة إيزيس لدى المصريين ، وهذا ما ذكره هيردوت ، ورجحه بعض الباحثين، حيث إنّ شهادة العالم اليوناني تعد هي الأساس الذي نرتكز عليه لأنه يوناني شهد بأقدمية المسرح المصري، ومجمل الأسطورة تتعلق بالحرب بين الخير ، والشر ، وانتصار الخير ، وتشتمل على بعض الأغاني التي قامت بها إيزيس أثناء البحث عن زوجها.

ومنهم من رأى أن المسرح يوناني الأصل، فيرون أن النشأة الأولى للمسرح كانت في أثينا، وأن المسرحية كانت تتعلق بالدين ، والغناء ، والآلهة ، ثم جاء بعد ذلك المسرح الروماني الذي حاكى المسرح اليونانى.

اتجه المسرح اليوناني إلى اتجاهين :.

الأول الملهاة : وهو هجاء فردي ، ثم تحوّل إلى جماعي وأصبح يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائص العامة، ومن ذلك نشأت "الملهاة". وهى أعلى مقاما من الهجاء، لأنها ذات طابع اجتماعي عام، ثم ديني.

أصل الملهاة يعود إلى أناشيد المرح والسرور التي كان يتغنى بها اليونانيون في أعياد آلهتهم؛ خاصة إله الخصب حسب اعتقادهم.

الثاني المأساة : وهو مدح ادخل عليه إصلاحات عديدة إضافة إلى الطابع الديني، فهي تعود في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية، كانت تنشدها جوقة في أعياد الخصب لتشيد بصفات إله الخصب.

تطور المسرح و المسرحية العربية وعلاقتها بالفراعنة

لقد ذكر المؤرّخ "هيرودوت" الإغريقي إلى أنّ أوّل ظهور للمسرحيّة لدى العرب كان عندما قام كهنة مصر بإجراء طقوسهم الدّينيّة في عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث "إيزيس" عن "أوزوريس"، وقد بقيت هذه المسرحيات تمثّل إلى القرن الخامس قبل الميلاد. كانت أحداث القصّة تدور حول "إيزيس" التي تبحث عن جثة زوجها "أوزوريس" ويساعدها ابنها "حورس" الذي ينتقم من "ست" إله الظلمة لأنّه تسبّب في موت والده، ويتمكنّان أخيرًا من إعادة "أوزوريس" إلى الحياة. ذكر "هيرودوت" أنّ الإغريق قد أخذوا فن المسرح عن الفراعنة القدماء، وثمّةَ نقطة مشتركة بين المسرحيتين، وهي أنّ كلاً من "أوزوريس" و"دنيسوس" يرمز إلى النماء والخصب، ولمّا دخل العرب إلى مصر، وانتشر الإسلام ظهر الأدب العربي، وظهرت فيه بعض أصول الأدب المسرحي، إلّا أنّها لم تكتمل وتتطوّر كباقي الأمم.

ومجمل الفكرة تتعلق بالحرب بين الخير والشر ، وانتصار الخير ، وتشتمل على بعض الأغاني التي قامت بها إيزيس أثناء البحث عن زوجها .

ومن هنا يبدو أن المسرح اليوناني تأثّر بالمسرح الفرعوني ، ثم جاء بعد ذلك المسرح الروماني الذي حاكى المسرح اليوناني في موضوعاته .

فى البداية كانت المسرحية تعتمد أساسا على الطابع الغنائي للجوقة، كما كانت تقتصر في بادئ الأمر على ممثل واحد، مع أفراد الجوقة. الطابع المسرحي للجوقة يكون بمقدار ارتباطها بالحدث.

أضاف الشاعر اسخليوس لمسرحياته ممثلا فأصبح عدد الممثلين اثنان، وقلل من أهمية الجوقة وجعل الأهمية الأكبر للحوار، كانت مسرحياته يسودها سلطان القدر، أما الإنسان فهو ضحية للقدر دائما. كما في مسرحيته (اوديب ملكا).

ثم جاء سوفوكليس فرفع عدد الممثلين إلى ثلاثة، وأمر برسم المناظر كخلفية تقوم مقام الجوقة، التي كان دورها إعطاء صورة توضح خلفية للأحداث؛ من أمكنة وأزمنة ووصف أحداث وغير ذلك.

طور سوفوكليس في المأساة من الجانب الإنساني، فإلى جانب القدر، ظهرت حرية الإنسان واضحة في صراع بين الإنسان وبين سلطان القدر، يتضح فيه انتصار الإنسان، وعظمته، واقتداره حتى وإن لم ينتصر.

طور الشاعر يوربيدس جانبا آخر في المسرحية، فأضاف الصبغة الإنسانية والطابع الأقرب لواقع الحياة، فبرع في تصوير العواطف الإنسانية، وجعلها محور المسرحية بدلا من سلطان القدر، كما أشار إلى الشئون الحياتية في مسرحياته.

بعد ذلك انتقل المسرح إلى الرومان على يد (بلوتس 254-184ق0م) وقد برع الرومان في الملهاة.

في العصور الوسطى تعلّق المسرح بالكنيسة ونشأ مسرح ديني في أوربا عندما كانت الكنيسة تحكم أوربا وقد اخذ مادته الأولية من الإنجيل وأراء رجال الكنيسة.

وفي عصر النهضة عاد الأوربيون إلى المسرح اليوناني والروماني في البني الفنية والموضوعاتية.

في أواخر القرن الثامن عشر أصبح مسرحا شعبيا وبداية القرن العشرين كسرت الرومانسية كل قيود الكلاسيكية وأنتجت مسرحا جديدا يدمج الملهاة مع المأساة ويأخذ من الحياة الإنسانية العادية موضوعاته، لذلك يعد بداية جديدة في المسرح العالمي الذي اخذ ينمو بخطى واسعة بعد ذلك .
ومن ثم برزت ظاهرة التأثير والتأثر بين المسارح العالمية المختلفة.

وبعد هذه الرؤية التاريخية السريعة نتساءل هل اخذ المسرح العالمي شيئا من الثقافة العربية على الرغم من ان العرب لم يعرفوا المسرح قديما

أفاد المسرح الغربي من النص السردي العربي في كثير من موضوعاته ولعل أهمها:
-1مسرحية علاء الدين والمصباح السحري
-2مسرحية معروف اسكافي القاهرة- هنرى رابو
-3مسرحية شهرزاد – موريس لافيل
وغيرها من المسرحيات التي استمدت موضوعاتها من إلف ليلة وليلة

لقد أنشأ العرب المقامات ، وإن كانت طريقا إلى القصة لكنها فقدت الحوار الذي يتخذ أساسا في المسرحية غير أن المستشرق (باول كاولي) قد نقل بعض مسرحياته عن أصل عربي لمحمد بن دانيال الموصلي (أيام الظاهر بيبرس) في القرن الثالث عشر الميلادي ، وقد ذكر المستشرق جورج جاكوب محتويات هذه التمثيليات في كتابه (تاريخ مسرح تمثيل الظل).
على الرغم من ذلك فإن هذه المسرحيات ، وغيرها لم تتقدم بالمسرح العربي ، فلقد ظل مسرحا يمثل (خيال الظل) دون أن يخرج إلى العيان.

ومع ذلك المسرح العربى لم ينضج إلا في العصر الحديث بتأثير المسرح الغربي وقد كان السبق الأول

للمسرح السوري على يد مارون النقاش في منتصف القرن التاسع عشر. عندما كتب مارون النقاش مسرحية البخيل بتاثير من موليير ومسرحية أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد ثم مسرحية السليط الحسود بتأثير من موليير في مسرحيه الأمير المغرور لموليير. ولعل التاريخ الحقيقي للمسرح العربي بدا مع مسرحية كليوباترا الأحمد شوقي ومنه بدا المسرح العربي يتطور مع توفيق الحكيم وغيره إلى الآن وقد بزغ نجم توفيق الحكيم في سماء المسرح فقد أرسى قواعده ، كما أرسى هذه القواعد شوقي في الشعر ، يسعفه في ذلك ثقافة إنسانية واسعة ، وثقافة مسرحية دقيقة

الموقف الأدبي في المسرحية

الموقف الأدبي: يعني علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين، في وقت ومكان محدد، ومن ثمَ يكشف من خلال هذه العلاقة عمَا يحيط به من أشياء ومخلوقات بوصفها إمَا وسائل مساعدة أو عوائق في سبيل تحقيق غاية له.

يستند الموقف على مشروع يقوم به الفرد، يرتبط بالعوامل المحيطة به يتجاوزها بمشروعه إلى غايته الَتي ينشدها.

يشترط أن تكون الغاية الَتي ينشدها الفرد في حدود المنطق والمعقول.

مكوِنات الموقف عوائق ومقاومة لها في وقت معا.

هناك موقفان في المسرحيَة:

موقف عام: يتمثل في المغزى العام المحدد في البنية الفنية للمسرحية هو السَاحة الفنَية الَتي تدور أفعال الشَخصيَات وتتحدد مفاهيم ومعاني الأشياء لدى تلك الشَخصيَات.

موقف خاص: يتمثل في أنَ لكل شخص من أشخاص المسرحية قوى تجاه الموقف العام، وهذا الدَور الوظيفي هو الموقف الخاص.

المسرحية تجربة يكف فيها الافراد عن عزلتهم، وهى حدث اجتماعى يجرى فى مجموعة صغيرة من الناس،تتصارع فيهم قوى حيوية، على نحو مافى المجتمعات الانسانية الطبيعية، ولكنها بنيت بناءا فنيا مختارا مركزا على محور من شأنهيأن يهز المشاعر او يحرك قوى الفكر. وكل شخص فى المسرحية يمثل قوة من القوى، وهذه القوى فى تصارعها مجتمعة هى التى ترسم البنية العامة للمسرحية فى حركتها الدائبة المتشابكة نحو المصير.

تسير كل شخصية فى المسرحية حسب طبيعتها، ولكن فى حدود الوظيفة التى تبين صلاتها مع الشخصيات الاخرى حبا او بغضا، تعاونا او نزوعا الى التفرقة، على نحو ما يحدث فى العالم الطبيعى.

تجتمع القوى المتصارعة فى المسرحيات فيما يأتى :-
القوة الأولى: قوة "البطل" وهي القوَة المهيمنة على القوى الأخرى، بل وعلى أحداث المسرحيَة من بدايتها، وحتَى النِهاية. وفيها تتمثَل الأفعال النَبيلة، ومن خلالها يتحدد سير أفعال الأشخاص الأخرى.
القوة الثَانية: المنافسة وهي الَتي تقف عائقا في طريق القوَة الأولى، لتعيقها عن الوصول إلى الغاية المنشودة، وبها يحدث الصِراع.
القوَة الثَالثة: قوَة الخير المطلوب، والَذي من أجله يسعى "البطل" جاهدا لتحقيق مشروعه.
القوَة الرَابعة: هي القوَة الَتي يطلب لها الخير المنشود، وقد تكون هي نفسها قوَة البطل.
القوَة الخامسة: قوَة الحكم، وقد تتمثَل في شخص رجل دين، أو حاكم، أو شخص يتَسم بالحكمة والحزم وحسن التَصرُف، والعدل، وتقدير الجميع.
القوَة السَادسة: قوَة الأعوان، أو المساعدين، وهى قوي سطحية لا دور لها سوي أنها قد تكمِل المشهد، إمَا بوجودها، أو بأصواتها، أو غير ذلك ممَا تقتضيه المسرحية.

قد تمثل كل شخصية فى المسرحية قوة من هذه القوى، وقد تجتمع اكثر من قوة فى شخصية واحدة كما فى (هاملت) الذى يمثل القوة الاولى والثانية والرابعة والخامسة، فهو طالب لغاية وفى داخله ذاته اكبر عائق لها، وهو ينشد الغاية ويحرص عليها ويتردد فى الحصول عليها ولايوج له حكم سواه. بهذا يكتسب التصوير الفنى قوة ويصبح الصراع اقوى واعمق.

اســــــــــطورة بجمــــــــــاليون:
كان بجماليون ملكا على قبرص، ونحاتا بارعا، قضى معظم حياته اعزبا إلى أن صنع تمثالا عاجيا لامرأة جميلة، فأسقط حبه للمرأة على هذا التمثال، لذلك دعا الآلهة أفروديت (آلهة الجمال والخصب عند اليونان) أن تحييه، فاستجابت لدعائه، فكانت (جالاتيا) التي تزوجها وولدت له (بافوس) مؤسس مدينة قبرصية دعيت باسمه.

تقدم هذه الأسطورة أعماق كل فنان، إنه يحس بروعة ما أبدعه، كما يحس بأن فنه هو ذاته لذا يرغب في التوحد معه، نظرا لفرادته وروعته، لذلك يستحق أن ينبض بالحياة وينال الإعجاب والخلود.
إن أول من تحدث عن أسطورة بجماليون هو أوفيد الروماني في قصصه "المسخ" ثم تناولها شعراء وكتاب من مختلف الآداب، وخاصة من الإنكليز كالشاعر جون مارستون في قصيدته "نفخ الروح في صورة بيجماليون.

وقد كانت هذه الأسطورة موضوعا أثيرا في عصر النهضة، ثم في العصر الحديث مسرحية برناردشو التي تحمل عنوان الأسطورة نفسها بجماليون ومسرحية توفيق الحكيم التي حملت أيضا الاسم ذاته للأسطورة أيضا.

سـنتوقف في هـذه الدراسـةعند برناردشـو و توفيـق الحكـيم

مسرحية بجماليون لبرناردشو:

ظهرت مسرحية (بجماليون) لبرناردشو عام (1912) وقد كان بطلها (هيجنر) عالما متخصصا في دراسة الأصوات، يعجب أثناء توقفه في المحطة بلهجة بائعة الزهور(أليزا) إذ إنها بلهجتها غير المدنية تتيح له الفرصة لدراسة الأصوات، ومعرفة مدى قدرته على تحويل اللهجة الريفية إلى لهجة مدنية، فيعرض عليها فكرة تحويلها إلى سيدة من المجتمع الراقي، تعجبها الفكرة فتوافق، وحين يلقنها دروسا في قواعد اللغة والإلقاء والحديث، تستوعبها بذكاء، وبما أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو، ولابد من أجل تعلم النحو على طريقة سليمة من تهذيب الفكر والإحساس، أي يستلزم تعلم اللياقة الاجتماعية، وبمثل هذا التعلم استطاعت الفتاة الظهور في المجتمع بوصفها (دوقة) وهكذا استطاع (هيجنر) أن يصنع من الفتاة الفقيرة المعدمة أميرة أرستقراطية، كما استطاع (بجماليون) أن يصنع امرأة من تمثال.

لكن عند (برناردشو) برزت معاناة الفتاة التي انتقلت بفضل العالم (هيجنر) من طبقة فقيرة إلى طبقة غنية، فعاشت صراعا بين القيم التي نشأت عليها، وبين قيم حياة جديدة، لا ترأف بالإنسان، بل تنظر إليه بصفته أداة لتحقيق المآرب، فقد وقعت في حب أستاذها (هيجنر) في حين لم ينظر إليها إلا نظرة العالم لموضوع دراسته، فهي تنتمي إلى طبقة غير طبقته، لذلك لن يستطيع الزواج منها، ينتهي الصراع النفسي. في أعماق الفتاة بأن ترفض البقاء في تلك الطبقة المزيفة، وتفضل الزواج من سائق أجرة، فقد باتت تحتقر تقاليد الطبقة الارستقراطية التي تقوم على الزيف والتفاهة، وتتزوج رجلا من طبقتها.

إذا تلتقي هذه المسرحية بالأسطورة في هاجس تحويل المرأة، التي يراها (هيجنر) أشبه بتمثال، من حال إلى حال، عبر قدراته الإبداعية في العلم، التي أتاحت له استخدام علم الأصوات في تحويل المرأة، كمـا أتـاح الفـن في الأسـطورة تحويـل المرمـر إلى امـرأة جميلـة.
ومما ساعد على تلمس هذا اللقاء، أن الكاتب وضع عنوانا لمسرحيته يشير إلى الأسطورة التي استفاد منها في فكرة التحويل فقط.

أما أجواء المسرحية فقد بدت لنا أجواء واقعية، تنطق بهموم الإنسان المعاصر وأزماته في عصر العلم، بعيدا عن أجواء الأسطورة وتفاصيلها، فالفنان بجماليون أصبح عالم صوتيات (هنري هيجنر) أما

التمثال (جالاتيا) فيصبح امرأة فقيرة تبيع الزهور (أليزا) فالإبداع هنا في تحويل الفتاة الريفية إلى امرأة أرستقراطية بتدريبها على لغة غير لغتها وعادات غير مألوفة لديها.
لو تأملنا تعامل الفنان (بجماليون) مع التمثال الذي أبدعه للاحظنا شغفه به إلى درجة التوحد معه، والطلب من الآلهة تحويله إلى كائن بشري يتزوجه، في حين لاحظنا (هيجنر) يتعامل مع (أليزا) بجفاء وآلية، إلى درجة يلغي إنسانيتها وأحاسيسها، رغم أنها أحبته، وأظهرت ذكاء شديدا من إنجاح التجربة، لعلها تفوز بإعجابه فيقدم على الزواج بها، لكن (هيجنر) يرفض هذا الزواج، على نقيض الأسطورة، لأنها مازالت في ذهنه صنيعة له، لا يمكن أن تصل إلى مستوى طبقته، فهي ابنة الوحل، مهما أبدت من إمكانات عظيمة، وبذلك يدين الكاتب وممارسات الطبقة الارستقراطية وأفكارها سواء بتصوير تناقضاتها، حين تقول شيئا وتفعل شيئا آخر (يعلم هيجنر أليزا القواعد والأصول الاجتماعية كأن تتحدث بصوت منخفض لكنه لا يلزم نفسه بها) أم بتعريتها من المشاعر الإنسانية، إذ تبدو مغرقة في أنانيتها، فلا تهتم إلا بذاتها وما حققته من انتصارات في تجاربها العلمية، وبذلك يقف من أليزا موقف العالم الذي يتجرد من عواطفه، ويرى في العقل المجال الوحيد لحياته، كما يقف منها موقف الإنسان الطبقي الذي يرفض رؤية أبناء الطبقات الفقيرة أندادا له.
لعل (برناردشو) يرى أن إعجاب الفنان بفنه إلى درجة التوحد، والرغبة في التواصل الأبدي معه يعبر عن موقف رومنسي. (كما حصل في الأسطورة) فهو يريد من الأديب أن ينأى بعواطفه الخاصة عن شخصياته، فيتيح لها فرصة التعبير عن ذاتها بحرية، وهذا ضروري في اعتقادنا، في الفن المسرحي والقصصي، لكن ذلك يبدو صعبا في الشعر الغنائي، إذ لا يمكن أن يفصل الشاعر بين فنه وذاته.

إن الطبقة الاجتماعية لدى (برناردشو) الاشتراكي ليست لغة وعادات (أتقنتها أليزا) وإنما هي مجموعة أفكار راسخة تجعل من الصعب ردم الهوة بين الطبقة الدنيا والطبقة العليا، ومثل هذا الردم لن يكون بجهود فردية، إنه بحاجة إلى جهود جماعية ومؤسسات ثورية، لذلك رأى الكاتب الاشتراكي لقاء هاتين الطبقتين بشكل حقيقي وجوهري لقاء مستحيلا، فكان اللقاء بينهما لقاء شكليا مزيفا، ولم يتحول إلى زواج، الذي، ربما، يعني توحدا بين الطبقات ومساواة في الإنسانية.
لعل من أبرز سمات الكاتب المسرحي (برناردشو) استخدامه أسلوب السخرية في التعبير عن احتقاره للطبقة الارستقراطية، فأبرز بشاعتها، حين ألغت المشاعر من حياتها، وحين استخدمت لغة غير لائقة في حين كانت تعلم اللياقة والذوق للآخرين، وقد أبرز الكاتب هذه التناقضات عن طريق الحوار الساخر، الذي ينبض بالمواقف المتناقضة واللغة المبتذلة (مثلا يقول هيجنر لمديرة منزله مسز. بيرس: خذيها ونظفيها بصابون الزفر إذا لم تنفع طريقة أخرى . هل النار موقدة في المطبخ..اخلعي عنها كل ملابسها واحرقيها...فتجيبه مديرة منزله :صحيح يا سيدي! إذن اسمح لي أن أطلب منك ألا تنزل لتناول إفطارك لابسا الروب أو على الأقل لا تستعمل أكمامه بدل الفوطة كالعادة" بل نجد لدى هذه الطبقة تصرفات غير لائقة ينتفي فيها العقل لصالح التقليد (نجد مثلا ابنة العائلة الارستقراطية "أينزفوردهل" تقلد لغة أليزا السوقية وفي ظنها أن الفتاة تنطق لغة الطبقة الراقية التي مازالت تجهلها، وهو بهذه السخرية يحاول أن يهزّ أركان المثل الأعلى للمجتمع الراقي، رغبة منه في بناء حياة أصيلة

تبـدو قيمـة الإنسـان فيهـا بعملـه، لا بمـا يملـك مـن دمـاء زرقـاء وأمـوال.
تتجلى براعة (شو) في كونه يمنح أبطاله حرية التعبير عما يجول في أعماقهم من أفكار ومشاعر، فيحاول أن يكون حياديا كي يتيح الفرصة لمن يخالفه الرأي (هيجنر) كما يتيحها لمن يوافقه الرأي، وإن بدا لنا متعاطفا مع الشخصية الفقيرة (أليزا) ساخرا من الشخصية الغنية ومثل هذا الموقف لا يمكننـا أن نلومـه عليـه، لأنـه جـزء مـن تكوينـه الفكـري والنفسي.

مسرحية "بجماليون" لتوفيق الحكيم:
يعترف توفيق الحكيم في مقدمة المسرحية بأن أول من كشف له عن روعة أسطورة بجماليون ليس عملا مسرحيا، وإنما عملا تشكيليا هو لوحة زيتية تدعى (بجماليون وجالاتيا) بريشة الفنان (جان راوكس) المعروضة في متحف اللوفر... وبعد فترة من الزمن كاد ينسى الأسطورة، لكن رؤيته لعرض فيلم عنها من تأليف برناردشو ذكّرته بها لذلك وجدناه يقول (عندئذ تيقظت في نفسي الرغبة القديمة ، فعزمت على كتابة هذه الرواية ...وقد فعلت وأنا أعلم أن هذه الأسطورة قد استخدمت في كل فروع الفن على التقريب ...ولابد أنها أفرغت في مسرحيات عدة فيما أعتقد ...إني أعالج إذن أسطورة مطروقة في الآداب والفنون العالمية...ومع ذلك من يدري؟ ربما لحظ بعض النقاد أن (أهل الكهف) المقتبسة من القرآن الكريم، وشهرزاد المستلهمة من (ألف ليلة وليلة) و(بجماليون) المنتزعة من أساطير اليونان...ليست كلها غير ملامح مختلفة في وجه واحد يلاحظ أن توفيق الحكيم لم يعترف بتأثره بمسرحية برناردشو وإنما بالفيلم الذي اقتبس منها وبالأسطورة اليونانية، مع أنه من المرجح عودته للمسرحية الجنس الأدبي الذي نسج على منواله والذي يشكل مجال إبداعه، كما يلاحظ أن هذه المقدمة تفصح عن ارتباك المصطلح المسرحي لدرجة يطلق على المسرحية مصطلح (الرواية) ومثل هذا الارتباك قد يعني أن هذا الفن مازال في بداياته لم ترسخ أسسه في أذهان المؤلفين قبل المتلقين، وأن التأثر بالآخر أمر مفروغ منه سواء اعترف المؤلف أم لم يعترف، لكن الملاحظ أن الحكيم يعلن تأثره بالأسطورة اليونانية كما يعلن تأثره بالتراث الإسلامي دون أي حرج وإن كان يلمح إلى أن هذا التأثر لن يفلح في إلغاء أصالته الإبداعية ووجهه الحقيقي سنرى مدى صدق هذا القول من خلال دراسة تفصيلية للمسرحية تبرز علاقة هذه المسرحية بأسطورة بجماليون وعلاقتها بمسرحية برناردشو.
يحسن بنا في البداية أن نطلع على أهم المعالم الرئيسية في مسرحية الحكيم، فقد تحول التمثال الحجري الذي أبدعه بجماليون، بناء على دعائه وابتهالاته للآلهة (فينوس) (آلهة الحب والخصب عند الرومان) إلى امرأة تدعى (جالاتيا) فقد عشق الفنان تمثاله إلى درجة يتمنى معها لو تنبض الحياة فيه، كي يتمكن من الارتباط الأبدي به عن طريق الزواج، وبذلك يعيش بجماليون سعادة تحقق الأحلام، لكن دوام الحال من المحال فقد سئمت جالاتيا حياتها الرتيبة وباتت تنطلق مع (نرسيس) عبر الحقول في لهو بريء، لكن بجماليون يظن أنها غدرت به، فيغضب هنا تتدخل الآلهة وتصلح بينهما بعد أن تؤكد براءتها، يكتشف بعد مرور فترة من الزمن أن زوجته (جالاتيا) تعيش حياة عادية وتنأى عن المثال الرائع للجمال التي كانت عليه حين نحتها (تحمل المكنسة وتمسح الغبار في البيت)

تأكد أن تمثاله فارق عالم الجمال والمثل الأعلى للخلود، فقد أصبح معرضا لقوانين الحياة والزمن الذي يحكم بتحول الإنسان مع مروره من حال إلى حال :من الشباب إلى الهرم ومن الحياة إلى الموت!!عندئذ يدرك روعة الفن بالقياس إلى روعة الحياة ،إذ يخلد الفن ولا يفنى كما يفنى البشر، لذلك نجد بجماليون يبتهل للآلهة فينوس أن تعيد إليه فنه الخالد، فهاهو ذا يقول متحديا (دعيني أقل لهم ما أريد دعيني أصارح هؤلاء الآلهة بالحقيقة، لقد صنعت أنا الجمال فأهانوه هم بهذا الحمق الذي نفخوه فيه) وقد وجدنا الآلهة تستجيب لتحديه وتستلّ الحياة من تمثاله ليعود إلى جموده، عندئذ يفتقد بجماليون روعة الحياة ويتمنى لو تعود زوجته إليه، لكن الآلهة ترفض الاستجابة إليه، فهي لم تنسَ تحديه لها في عجزها عن خلق فن خالد كخلق الفنان، لهذا يعاني صراعا حادا ينتهي به إلى أن يحطم رأس تمثاله ويموت حسرة عليه.

تجسد لنا هذه المسرحية طموح الإنسان للمثل الأعلى في كل ما يشمل الحياة والفن، كما تجسد غرور الفنان وأنانيته، كذلك نلمس فيها عشق الفنان لإبداعه ورغبته في بث الكمال فيه بأن ينبض بالحياة، إنه يرى في إبداعه ذاته لذلك يرغب في التوحد معه.

بدت لنا هذه المسرحية وفية لأجواء الأسطورة اليونانية، متأثرة بتفاصيلها الكثيرة، وقد لحظنا نقاط اللقاء بالأسطورة أكثر من نقاط الاختلاف، فنحن أمام شخصية ذات ملامح واحدة تقريبا (بجماليون) الفنان، يعشق فنه إلى درجة الرغبة في التوحد به وبث الحياة فيه، وستحقق هذه الرغبة الآلهة في كل من المسرحية والأسطورة، فكان الزواج من التمثال (جالاتيا) الذي بثت فيه الحياة، نلاحظ وفاءً للأسطورة يشمل حتى أسماء الشخصيتين الرئيستين.

عشنا في هذه المسرحية جوا أسطوريا، إذ وجدنا شخصيات رئيسية خارقة (الآلهة فينوس آلهة الحب والخصب، وأبولون راعي الفن) فوجدناها تقوم بمعجزات مدهشة، يلاحظ أن توفيق الحكيم قدّم في مسرحيته شخصيات ثانوية أسطورية، مستمدة من الأسطورة اليونانية (نرسيس، إيسمين) كما استعان بتفاصيل من سمات المسرح اليوناني (الجوقة)

لو تأملنا نقاط الاختلاف بين الأسطورة والمسرحية للاحظنا دور التخييل الفني في إسباغ الحياة على الأسطورة، فالكاتب يطلق خياله ليتابع سيرة بجماليون بعد زواجه، فلا يكتفي بما تقوله الأسطورة (بأن السعادة رفرفت على حياة بجماليون وجالاتيا بعد أن أنجبا طفلا يدعى بافوس) بل يتابع، عبر خياله تفاصيل للحياة اليومية التي من شأنها أن توتر العلاقة بين الرجل والمرأة، لذلك رأينا بجماليون،هنا، رجلا عاديا لا ملكا، كما رأينا جالاتيا امرأة عادية(تهرب مع نرسيس للتنزه وتقوم بأعمال منزلية) لذلك لا نستطيع أن نقول إنه كان وفيا بشكل كامل للأسطورة، فقد وجدناه يغير في بعض الأسماء الأسطورية، فتتحول إفروديت اليونانية التي وجدناها في الأسطورة إلى فينوس الرومانية، كذلك لم يتقيد بالشخصيات التي وجدناها في الأسطورة وإنما وجدناه يضيف شخصيات أخرى مثل (نرسيس، وإيسمين)

لذلك يمكننا القول بأن توفيق الحكيم يسقط في هذه المسرحية صراعه الداخلي بين الرغبة ببقاء الفن

بمعزل عن الحياة وبين ربطه بالحياة، إنه صراع يشمل الكثير من المبدعين الذين يرغبون في تقديم فن خالد وجميل، يحمل هم الإنسان ولا يكون نقيضا لما هو أبدي يهب الفن خلوده، ولعل هذا الصراع كان على أشده منذ الأربعينات (الفترة التي ظهرت فيها هذه المسرحية) لذلك نجد الحكيم يعقد مقارنة بين الفنان والآلهة فينوس، أبولون ليعلن أن الفنان يبدع الكمال، في حين تبدع الآلهة بشرا ناقصا يصيبه المرض والشيخوخة والموت، فيبدو كأنه متحمس إلى قضية "الفن للفن" لا يرغب في ربط الفن بالحياة، لكن هذه المعالجة الرومنسية المثالية لهذه القضية لا تصل بنا إلى شاطئ الأمان، إذ نلمح ترددا لدى توفيق الحكيم، لذلك وجدنا بجماليون في خاتمة المسرحية يدعو الآلهة مرة ثانية لتهب تمثاله الحياة، وحين لم تستجب يحطم هذا التمثال ليبّين استحالة الفن بمعزل عن الحياة، وقد لاحظ د. محمد يوسف نجم أن الصراع بين الفن والحياة من القضايا التي أرّقت الحكيم، إذ عالجها في العديد من مسرحياته وقصصه ومقالاته في "راقصة المعبد"و"عهد الشيطان" و" راديوم السعادة" و "الربـــــــــــــــــاط المقـــــــــــــــــدس" و "إيـــــــــــــــــــزيس"

تجسد بجماليون أعماق توفيق الحكيم أيضا وما يعتلج فيها من صراع يتجلى في علاقته بالمرأة! هل الارتباط بها يشكل خطرا على الفنان ونقيضا للفن، إذ يحس المتلقي بأن المؤلف يرى المرأة كائنا تافها، همها في الحياة محدود بما هو مادي (المال، القوة، الجمال) لذلك وضعها في إطار الشك والخيانـــــة، وجعلهـــــا مصـــــدر شـــــقاء للفنـــــان بجمـــــاليون.

بجمـــــاليون بـــــين توفيـــــق الحكـــــيم وبرناردشـــــو:
ثمة لقاء واضح بين مسرحية بجماليون لبرناردشو وبجماليون لتوفيق الحكيم في فكرة التحوّل من تمثال إلى امرأة، ومن امرأة فقيرة إلى امرأة ارستقراطية، وهذه الفكرة نستطيع أن نردّها إلى الأسطورة اليونانية، وبذلك يشتركان في المتح من منبع واحد، لكن من الطبيعي أن يؤثر السابق باللاحق، خاصة أن كلا الكاتبين كتبا في جنس أدبي واحد هو الفن المسرحي، ولا شك أن توفيق الحكيم قد استفاد من البناء المسرحي لدى برناردشو، لكن كما يقول الحكيم نفسه (يبدأ الفن دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار) لذلك سنجده يقدم مسرحية تختلف عن مسرحية شو كل الاختلاف، فقد لاحظنا وفاءها لجو الأسطورة (آلهة، شخصيات خارقة، معجزات...)
كذلك وجدنا الفنان في مسرحية الحكيم مندمجا، رغم تردده، بفنه إلى درجة العشق والرغبة بالتوحد به والزواج.

وقد رأى د عز الدين المناصرة (أن بجماليون أكثر واقعية من هيجنر، رغم الواقعية الشكلية التي تطغى على مسرحية شو ورغم الرومنسية المفرطة في مسرحية الحكيم دون أن تفقدها طابعها) بيد ان برناردشو قدّم لنا بطلا عالما في مسرحيته لا فنانا، وثمة فرق بين نظرة الفنان الذاتية التي

تنعكس على علاقته بإبداعه حيث يراه عملا جميلا لا يضاهى، يمثل استمرارا لذاته، أما العالم فكثيرا ما ينظر إلى اختراعاته نظرة موضوعية، لأن ما يبدعه ينفصل عن ذاته، ينتمي إلى العالم الخارجي، لذلك لا نستطيع أن نقول إن مسرحية الحكيم أكثر واقعية من مسرحية برناردشو مادامت كل واحدة منهما تمثل عالما منفصلا عن الآخر، وإن كان ثمة لقاء في تفضيل بجماليون الفن الخالد عند الحكيم، في لحظة من اللحظات،على الإنسان الزائل، كما فضّل هيجنر العلم على الارتباط بالإنسان، وإن كنا هنا نستطيع أن نضيف ميزة خاصة ببرناردشو هي إضفاء البعد الاجتماعي على المسرحية، فرفض الزواج ليس بسبب تفضيل التفرغ للعلم وإنما بسبب انتماء أليزا الفقيرة إلى طبقة غير طبقته، لذلك نعتقد أن مسرحية برناردشو أكثر واقعية من مسرحية الحكيم التي بدت أكثر وفاء لجو الأسطورة، كما بـــدت شخصـــياته المسرـــحية أكـــثر تجريديـــة مـــن شخصـــيات شـــو.

هنا نلاحظ فارقا أساسيا بينهما يكمن في البعد الفكري الذي ينعكس على الإبداع، إذ نجد توفيق الحكيم يؤمن بقضية الفن للفن (رغم قلق هذا الإيمان في حين لاحظنا برناردشو الاشتراكي يؤمن بقضية الفن للحياة، لذلك يحاول أن يقدم تجربة العلم (علم الأصوات) وقد جُعل في خدمة الإنسان،حيث تم نقل أليزا من طبقة فقيرة إلى طبقة غنية، لكنه في الوقت نفسه يبرز الخلل الذي يعتري التجارب العلمية حين نفصلها عن المشاعر الإنسانية، فتبتعد عن الغاية النبيلة لتسقط في الآلية والقسوة، وبذلك نلمس لدى برناردشو رغبة في امتزاج العلم بالفن، ليسخرا في خدمة الإنسان فيرتقيـــــــا بروحـــــــه وفكـــــــره.

وبناء على ذلك نستطيع أن نقول: أفلح برناردشو في بناء مسرحيته وفق بعدين منسجمين الأول: بعد واقعي نجد فيه شخصيات حيوية تتحرك في أجواء واقعية، تبدو بعيدة عن الأسطورة، تغوص في تفاصيل الحياة اليومية، أما البعد الثاني: فبعد رمزي أسطوري نلمس فيه علاقة المبدع بما يبدعه، أو بالأحرى علاقة العالم بما ينتجه، فبدت علاقة سلبية، اتسمت بالرفض وعدم الزواج بأليزا وهذا يتناقض بما رأيناه في الأسطورة وفي مسرحية الحكيم، من علاقة إيجابية بشكل كامل في الأسطورة، ومن علاقة متوترة بين الإيجابية والسلبية لدى الحكيم، لكن الملاحظ أن مسرحية الحكيم كانت ذات

بعد واحد في بنائها، فقد اعتمدت البناء الأسطوري وظلت وفية له، لذلك يمكننا القول: إن مسرحية برناردشو أكثر غنى وتميزا في الاستفادة من أسطورة بجماليون، ولعل استخدام ومصطلح (البناء الأسطوري) من باب الاستخدام المجازي، إذ إن جملة العلاقات والصراعات لا تتحكم بها قوى خارقة، إنما يتحكم بها العلم الذي بات يصنع المعجزات في عصرنا.

مسرحية فاوست

مسرحية "فاوست" لجوته، نرى فاوست في أول المسرحية شقيًّا كل الشقاء بعقله، يهمّ بالانتحار، ثم يتولد فيه الأمل ويأخذ في نشدان السعادة عندما يبدأ بالتفكير في المستقبل، ويظل على هذا طوال الجزء الأول من المسرحية، ثم ينتهي هذا الجزء بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر المسيطرة عليه، مفضلة البقاء في السجن والبعد عن حبيبها، وفي الجزء الثاني يظل فاوست منغمسًا في تجارِب الحياة المادية إلى أن يتعرف على هيلين رمز الجمال الخالص، فيهتدي عن طريقها إلى الخير والعفة والفضيلة.

مسرحية شهرزاد

وهذه القصة نفسها تمثل المحور العام لمسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم؛ إذ هي أيضًا تعالج قضية الصراع بين العقل والقلب، مما يوضح تأثر توفيق الحكيم بجوته، كما لاحظ الدارسون المقارنون الذين عكفوا على دراسة هذين العملين.

مسرحية اوديب (اوديبوس)

هناك أيضًا مسرحية "أوديب الملك"، التي كتبها الشاعر اليوناني سوفوكليس في القرن الخامس قبل الميلاد، وموضوعها سلطان القدر الساحق، الذي قد يحول انتصارات المرء إلى هزائم، وهزائمه إلى انتصارات،وهذا الموضوع هو في الأصل أسطورة يونانية شهيرة، وقد تأثر توفيق الحكيم بتلك المسرحية في مسرحيته: "الملك أوديب"، التي نشرها سنة 1949م، ولكن إذا كان "أوديب" سوفوكليس يعاني من مشكلة البحث عن الحقيقة، فإن "أوديب" توفيق الحكيم، كما نبه إلى ذلك الدارسون الذين قاموا بالمقارنة بين المسرحيتين، يعاني من مشكلة الصراع بين الحقيقة والواقع.