الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي –تبسة-
كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

العنوان:

# البناء الدرامي في مسرحية بجماليون لـ "توفيق الحكيم"

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي النظام الجديد (ل. م. د)

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
❖ زينة باهي
❖ فاطمة تايب

إشراف الدكتورة:
* لويزة جبابلية

أعضاء لجنة المناقشة:

| الاسم واللقب | الرتبة العلمية | الجامعة الأصلية | الصفة |
|---|---|---|---|
| موساوي الحاج | أستاذ محاضر (ب) | جامعة العربي التبسي | رئيسا |
| جبابلية لويزة | أستاذ محاضر (ب) | جامعة العربي التبسي | مشرفا ومقررا |
| برهومي منى | أستاذ محاضر (ب) | جامعة العربي التبسي | عضوا ممتحنا |

السنة الجامعية: 1441هـ- 1442 هـ/ 2019م- 2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

# كلمـــــة شكـــــر

باسم الذي زرع النجاح في كل الدروب، غرس حب العمل في كل القلوب، الحمد لله المحبوب الذي وفقنا وسدد خطانا وأنعم علينا بالصحة حتى نلنا مبتغانا وقطفنا ثمار جهدنا بكل فخر واعتزاز وتواضع وامتنان.

والصلاة والسلام على خير البرية سيدنا ونبينا محمد صلى الله عليه البشير النذير خير خلق الله أجمعين وقدوة المؤمنين والمحسنين، إذ يدعونا واجب الاعتراف بالجميل أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة الفاضلة "**لويزة جبابلية**" لقبولها الإشراف على هذه المذكرة.

وكذا على كل ما قدمته من توجيه وإرشاد ونصح من خلال تأطيرها لهذا البحث مذ كان بذرة إلى أن صار ثمرة صنعتها توجيهاتها القيمة ومساعدتها التي لم تبخل بها علينا طوال السنة، نفعنا الله بعلمها وجزاها عنا خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة ولهم مني فائق التقدير لمساعيهم الطيبة لخدمة العلم.

# مقدمة

SBC 031 000 865

إنّ النفس الإنسانية ميالة بفطرتها إلى حب التعبير عن كل خواطرها، من أفكار وعواطف، وعن كل هواجسها، وما يختلج صدرها، ولكل نفس أسلوبها الخاص في التعبير فهناك من يعبر عن رؤيته للحياة بأسلوب بسيط، وكلمات متداولة وهناك من يعبر عن هذه الرؤية بكلمات راقية، ولغة مشوقة، تحي النفوس، وتفتح العيون لترى أسرار الوجود، بأسلوب أخاذ للعقول، وهذا الأسلوب السامي، يستخدمه المبدع ليفرغ به الأفكار التي جاشت في نفسه، والمشاعر التي هزت وجدانه، في قالب نصي أدبي نثري وشعري، أو في فن سمعي بصري، نتذوق فيه المعرفة والجمال، بطعم التشويق والمتعة.

ومن أهم الأجناس التي جمعت بين القالبين الأدبي والفني، جنس المسرح، فهو ضرب من الأدب باعتباره نصا مادته الكلمة، وضرب من الفن باعتباره عرض تمثيلي تتداخل فيه مجموعة من الفنون كالمؤثرات الصوتية والبصرية، إذن فالمسرح هو فن من فنون التعبير الأدائي، يتم فيه تحويل نص مكتوب إلى عرض تمثيلي.

والمسرح أعرق الفنون وأنبلها وأجودها، وأقربها إلى أفئدة الإنسان، فلما كانت النفس الإنسانية تواقة إلى التعبير، وإلى ما يهذب سلوكها وذوقها، ويطفئ مشاعرها الملتهبة، وجد المسرح لنفسه طريقا، فأسس كيانه الخاص، وأرسى قاعدته التي لم تتزعزع منذ عصر الإغريق إلى يومنا هذا، بفضل بناءه الهيكلي، حتى أصبح أكثر الفنون حفاظا على مقومات المجتمع، ومعتقدات الشعوب، وتراث الأمم وهويتهم، لما له من قدرة على تمثيل الحياة ومعالجة مختلف الملابسات والقضايا الإنسانية، وقدرة على تنوير عقول المتلقين، وتوعيتهم مانحا بذلك الحرية للمبدعين في التعبير عن ملكاتهم، وضروب معرفتهم، فالمسرح هو الذي يحقق للمبدع إشباعه الفني.

وبما أنّ النص المسرحي حمل في طياته العديد من الإبداعات المشحونة بتعابير أصحابها عن رؤيتهم التأملية في الحياة، قبل أن يقدمها الممثلون إلى الجمهور، فإننا رأينا أنّ النص المسرحي له حق الأسبقية في الدراسة على العرض نظرا لكونه أهم مكونات المسرح فغياب نص المسرحية هو غياب للمسرح في حد ذاته، وبموجب أنّ لكل فن أركان يقوم عليها، فإنّ لفن المسرح أيضا أركان خاصة تشكله، وتحدد ماهيته، وأهمها النص الدرامي الذي بدوره له هيكل، وبناء يقوم عليه وهذا البناء يعتبر أهم ركيزة للمسرحية.

ومن أهم الكتاب الذين سخروا مواهبهم للنص على حساب العرض في عالمنا العربي الأديب المصري "توفيق الحكيم" رائد المسرح الذهني، الذي يكتب بغية القراءة لا التمثيل وهنا وقع اختيارنا على مسرحية من مسرحياته الذهنية، وهي مسرحية "بجماليون" مخصصين عنوان بحثنا بالعنوان الآتي: "البناء الدرامي في مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم".

ومن الدوافع التي جعلتنا نختار هذا الموضوع عائد إلى الطفولة، إذ كنا تواقين إلى اليوم الذي ستعرض فيه المسرحية، وكذا مشاركتنا في أداء بعض المسرحيات في المدرسة فكبرنا وكبر معنا حبنا للمسرح، لتقع أعيننا على نصوص توفيق الحكيم بمحض الصدفة فملنا له ميلا كبيرا، لأسلوبه الذي نور العقول، وهزّ المشاعر والوجدان، وهذه كانت الأسباب الذاتية، أما الأسباب الموضوعية فقد تمثلت في: قدرة توفيق الحكيم على معالجة مختلف قضايا المجتمع من خلال أفكار فلسفية في مسرحيته "بجماليون"، وكذا قدرته على تصوير الواقع بأحداثها الخيالية وشخصياتها الأسطورية، وبراعته في خلق الصراع فيها، ومن هذا المنطلق ارتأينا أن تكون هذه المسرحية مدونة بحثنا؛ لأنها تجود بعناصر البناء الدرامي.

ومن هنا تبادرت إلى أذهاننا بعض الأسئلة، التي طرحناها في الإشكالية الآتية:

_ هل نجح توفيق الحكيم في تنويع مستويات الحوار لكل شخصية أم جعل كل الشخصيات بالمستوى نفسه؟، وما الأبعاد التي ركز عليها لتصوير شخصيات المسرحية باعتبار أنّ هذه الأخيرة ذهنية محضة؟.

_ وهل وفق الكاتب في إقناع المتلقي بالأحداث؟، وهل نجح في إيصال أفكاره له؟.

_ وما طبيعة الصراع في هذه المسرحية، وهل له علاقة بتطوير وتنمية باقي عناصر البناء الدرامي، لكونه أهم العناصر المكونة للدراما؟.

وللإجابة عن هذه الإشكالات اعتمدنا على بعض المراجع الزاخرة بالمعلومات، الثرية بالأفكار الخادمة لبحثنا، نذكر أهمها:

_ البناء الدرامي لعبد العزيز حمودة.

_ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية لعلي أحمد باكثير.

_ من فنون الأدب المسرحية لعبد القادر القط.

_ الأدب وفنونه لمحمد مندور.

وأما المنهج المتبع في هذه الدراسة، فهو المنهج الوصفي التحليلي، لأن الأركان البناء الدرامي تتطلب آليات الوصف والتحليل.

ولقد وضعنا خطة كانت بمثابة المؤطر والمساعد على ترتيب العمل وتنظيمه، قسمنا من خلالها هذا البحث إلى مدخل نظري، يضم مفاهيم أولية، قمنا فيه بتقديم مفاهيم لبعض المصطلحات، "كالمسرح والمسرحية"، و"البناء الدرامي"، وأنواع المسرحية "الملهاة والمأساة".

ويلي هذا المدخل مقدمة وفصلين، ولقد مزجنا بين النظري والتطبيقي في كل الفصلين

الفصل الأول جاء بعنوان: الشخصية ودوره في تشكيل الحدث، واحتوى على مبحثين المبحث الأول محوره الشخصية، تناولنا فيه جانبا نظريا تمثل في مفهوم الشخصية وأنواعها ويليه جانب تطبيقي عن هذه الأنواع، ثم أوردنا جانبا نظريا حول أبعاد الشخصية ويليه أيضا جانب تطبيقي على هذه الأبعاد.

ونفس الشيء في المبحث الثاني الذي كان محوره الحدث إذ قمنا فيه بتقديم مفاهيم للحدث وعددنا أنماطه، ثم تلاه تطبيق على هذه الأنماط في المسرحية.

ثم انتقلنا للفصل الثاني فكان عنوانه كالآتي: الحوار وعلاقته بالصراع الدرامي، وكما فعلنا في الفصل الأول، أعدنا الكرة في الثاني، والذي احتوى هو الآخر على مبحثين، فكان الاول على الحوار، قدمنا فيه مفاهيم وأنواع الحوار، مع التلميح لبعض وظائفه وصفاته، ثم تطبيق على المسرحية.

ثم دخلنا للمبحث الثاني المتعلق بالصراع، قدمنا فيه مفاهيم للصراع الدرامي ولأنماطه ثم تطبيق على هذه الأنماط، وجانب نظري حول أقسام الصراع، يليه تطبيق لهذا العنصر على نص المسرحية.

وفي الأخير توصلنا إلى جملة من النتائج والاستنتاجات قمنا بإدراجها في خاتمة.

ولم نكن السباقين لهذا الموضوع، فقد صادفتنا بعض الجهود التي كان لها فضل في تحفيزنا على الاستمرار في هذا البحث، وفي فك بعض الغموض الذي تعسر علينا فهمه ومن هذه الجهود ما قام به الكاتب سحر سليمان الخليل "مدخل إلى تذوق النص الأدبي"، الذي قام فيه بتخصيص فصول لدراسة مختلق الأجناس الفنية، فكان من بينها فصل للمسرحية والذي قم فيه الكاتب بتقديم لمحة عن مضمون مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم.

ومن الصعوبات التي واجهتنا كثرة المراجع التي تتحدث عن الفن المسرحي مما صعب علينا معرفة الجيد من الرديء، وكما وجدنا صعوبة في نص المسرحية لا في لغته بل في طوله رغم قصر جمل الحوار، وقلة عدد الشخصيات، وهذا من جهة، ومن جهة أخرى عسر علينا التعامل مع هذا النص وفهم أفكاره لكونه ذا رؤى فلسفية، وهذا عائد إلى كون مسرحية "بجماليون" مسرحية ذهنية فكرية تخاطب العقل.

وفـي الختـام لا يسـعنا إلا أن نتقـدم بفـائق الاحتـرام والتقـدير، وأسـمى معـاني الشـكر والامتنـان إلـى أسـتاذتنا الفاضـلة الـدكتورة "جبابليـة لـويزة" علـى توجيهنـا ومسـايرتها لكامـل خطوات البحث، ولا يمكننا أن نقول أننا استوفينا هذا البحث حقه ولكن يكفي أننا حاولنا.

# مدخل مفاهيمي

SBC 031 000 865

## أولا- المسرح والمسرحية:

### 1-مفهوم المسرح في اللغة والاصطلاح

### 1-1- في اللغة:

ورد مفهوم المسرح في لسان العرب لابن منظور أنه "المسرح، بفتح الميم: المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرّعي"[1]، المسرح في اللغة هو المكان.

### 1-2- في الاصطلاح:

هناك العديد من المفاهيم التي وضعت للمسرح، نجدها في مختلف أصناف الكتب لكنها تدور في سياق واحد نذكر منها ما يلي:

المسرح "بناء لتقديم عروض درامية"[2]، وهو "شكل من أشكال الفنون يؤدى أمام المشاهدين يشمل كل أنواع التسلية من السيرك إلى المسرحيات، وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، حيث يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة الشخصيات"[3].

فالمسرح نوع خاص من الترفيه، يقام في مبنى معين معد ومجهز لتقديم نوع من العروض الدرامية الترفيهية، يظهر فيه إبداع المؤلف وموهبة الممثلين في مدى نجاح تقمصهم لأدوارهم وترجمتها أمام المشاهدين.

ويعرف كذلك بأنه فن "من فنون القول وإن أشترك فيه مع الكلمة والحركة والتعبير بالصوت وملامح الوجه إلى جانب الإطار، وهو البناء المسرحي ذو الجدران الثلاثة بما يشمل من مناظر وديكور وستارة وما إلى ذلك"[4]، وعليه فإنّ المسرح هو بناء يضم عروض تمثيلية أساسها الحوار والحركات مع توفر مختلف المؤثرات السمعية والبصرية.

---

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت _ لبنان، د ت، مادة (سرح)، ج1، ص 426.

[2] _ ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، صفاقس _ تونس، د ت، ص 311.

[3] _ لينا أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم، ط1، دار الراية، 2008، ص 38.

[4] _ محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مئة عام، منشأة المعارف، الاسكندرية، د ت، ص3.

## 2- مفهوم المسرحية:

ثمة تعريفات عديدة للمسرحية، فهناك من يعرفها اعتمادا على عناصرها، وهناك من يعرفها من خلال وظيفتها، وهناك من يعرفها اعتمادا على أنواعها. ونجد هذه التعريفات في المعاجم والكتب.

والمسرحية في مدلولها العام "إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف"[1].

وهي "نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقيا كاملا اشتراك عدد من العناصر الأدبية أهمها الحبكة والبناء الدرامي، الحركة والصراع الشخصيات، الحوار"[2]، ومنه نقول أنها تختلف عن سائر أشكال الأدب في طريقة تقديمها، بوصفها عملا فنيا أدبيا بامتياز، فهي لا تصل إلى تأثيرها الكامل إلا عندما تمثل على عكس باقي الأشكال الأدبية التي تصبح عملا مكتملا حين تظهر على الصفحات المطبوعة.

وتعرف المسرحية أيضا على أنها "قصة حوارية تقوم على الصراع، وتتجسد من خلال التمثيل"[3]، بمعنى أنّ المسرحية تأتي في قالب قصصي تتفاعل أحداثه عن طريق الصراع والحوار بين الشخصيات، وتمثل على خشبة المسرح.

وكما نذكر تعريفا آخر لكنه لا يخرج عن السياقات السابقة وهو أنّ "المسرحية قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به (...)، وهي أدب يراد به التمثيل، وهي تكتب لتقرأ من جهة، وتمثل من جهة ثانية"[4].

---

[1] _ ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 323.

[2] _ لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، ص 49.

[3] _ محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، ط5، دار الأندلس للنشر والتوزيع، 2016، ص 208.

[4] _ محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، د ت، ص 11.

ونستنتج مما سبق أنّ المسرح شكل من أشكال الفنون الأدبية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالجمهور، إذ يترجم فيه الممثلون نص المسرحية المكتوب إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، بالتعاون مع المخرج وهيكل المسرح العام؛ من ديكور وإضاءة، وملابس وغير ذلك.

أي أنّ المسرحية ليست للقراءة فحسب بل تكتب للمشاهدة باعتبارها فن أدائي، وهذا ما يميزها عن الفنون الأدبية الأخرى.

وكما تتناول قصة أو حادثة معينة أو مشكلة من المشكلات الاجتماعية أو السياسية في مواضيعها، وتعتمد على الحوار في تقديمها.

**ثانيا- أشكال المسرحية:**

للمسرحية أشكال عدة أجمع عليها الباحثون ومن أهمها، الملهاة والمأساة.

**1- الملهاة أو الكوميديا:**

وهي "حدث أو سلسلة أحداث مضحكة لغرابتها أو سخفها، يقصد بها أن تقد إمتاعا وتسلية، وترسم البسمات على الشفاه، أو تؤدي إلى ضحك"[1].

وبشكل أدق هي "المسرحية الفكاهية والتي تنتهي عادة بنهاية سعيدة مفرحة، ويتم فيها نقد المجتمع والسخرية منه بأسلوب خفيف مرح، وفيها لأحداث وشخصيات فكاهية"[2]، والمقصود من هذا أنّ المسرحية الكوميدية هي مسرحية هزلية تثير الضحك، وتنتقد المجتمع بطريقة ساخرة لا تضر الآخرين، ولا تسبب لهم إحراجا أو ضررا.

ومع أنّ أصول المسرحية الكوميدية تعود إلى مواكب الاحتفالات التي كان يقوم بها اليونانيون من رقص وغناء في عيد "ديونيسوس" إله الخمر والخصب والنماء، إلا أنها ظلت حية مستمرة كفن مسرحي كبير، وإن تطور مضمونها وصورتها الفنية عبر العصور.

[1] _ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 347.

[2] _ لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، ص 50.

وتميزها لغتها عن باقي الأنواع الأخرى، فهي "مليئة بالألفاظ الشعبية، بل ألفاظ الشوارع والطرقات والأسواق (...)، وشخصياتها من أفراد الشعب العاديين"[1]، وذلك لأنها تعتبر محاكاة للعامة من الشعب، فقد رأى أرسطو في كتابه فن الشعر، أنّ الملهاة هي محاكاة لفعل هزلي ناقص يتم من خلاله تطهير المرء بالضحك والسرور.

ولكن غاية إضحاك الجماهير قد تكون خلفها غايات أخرى غير إثارة الضحك، لأن موضوعات الكوميديا مستمدة من واقع الحياة، وبالتالي سيكون هدفها " نقد ما في ذلك الحاضر من مساوئ يراها كاتب الكوميديا مساوئ فعلية"[2]، فالكوميديا في معظم موضوعاتها تتجه إلى عقل المتلقي لكي يعيد صياغة تفكيره ومنظوره اتجاه قضية فكرية وثقافية معينة، كان قد قدمها الكاتب في قالب كوميدي.

وكما قد تكون موضوعاتها حاملة لنظرة الكاتب الساخرة لقضية ما، لكنه يقدمها هي بأسلوب كوميدي، فهي تطرح أحيانا موضوعا جادا بطريقة هزلية محملة بسخرية الكاتب.

ومما سبق نقول أنّ الملهاة أو الكوميديا هي نوع من المسرحيات، يعتمد فيها الكاتب على عنصر المبالغة في تصوير الأحداث بطريقة مضحكة، قد تحمل في طياتها معطيات تمس مختلف جوانب الحياة، تقدم للمتلقي بمواقف مضحكة، مصحوبة بنهاية دائما سعيدة.

**2- المأساة أو التراجيديا:**

التراجيديا عبارة عن "مسرحية ذات موضوع جاد، ذي طالع حزين يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم ويتحكم في مسار سلوكهم، سواء أكانت قوى خارجية مثل البشر والآلهة أم قوى داخلية مثل النوازع والأهواء"[3]، فهي مسرحية جادة تركز على الأحداث التعيسة، كثيرا ما تنتهي بنهاية حزينة.

[1] _ محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، د ت، ص 117.

[2] _ محمد مندور، الأدب وفنونه، ط5، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 26، ص 17.

[3] _ محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1994، ص 12.

وهي تلك المسرحيات "الجادة التي لا تعتمد على الإضحاك ولا تستهدفه، والتي تستمد موضوعاتها وشخصياتها من واقع المجتمع ومن حياة الطبقات العادية"[1]، فعلى عكس الملهاة التي تحاكي عامة الشعب، نجد أنّ التراجيديا هي محاكاة لفعل نبيل وللطبقات العليا.

"تهدف إلى إثارة الشفقة والفزع لكي تصل بهاذين الشعورين إلى درجة النقاوة والصحة"[2] فهدفها الأساسي "هو إثارة الانفعال العاطفي إلى داخل المشاهد بحيث يتوحد بقدر الإمكان مع ما يدور أمامه على المنصة"[3]، فالتراجيديا قادرة على إثارة الانفعال والعقل أيضا لما تحمله من دلالات وإيحاءات، فعواطف المتلقين تتأثر مع عناصر الإثارة في المأساة أكثر من تأثرها بالملهاة وهذا ما يجعلها مميزة أكثر من الكوميديا، بالإضافة إلى أنّ ما يميزها أيضا عن الملهاة هو "البحث عن كل ما هو واقعي"[4] ، فهي تصور واقع الحياة كما هو.

**ثالثا- البناء والدراما:**

**1-مفهوم البناء والبنية في اللغة والاصطلاح**

**1-1- في اللغة**

وكلمة بناء مشتقة من الفعل "بني" وقد جاء في قاموس المحيط أنّ "البني نقيض الهدم بناء يبنيه بنيا وبناء"[5]، فالبناء في اللغة هو الإصلاح بعد التحطيم، وهو الإنشاء، والتشييد والتعمير.

**1-2- في الاصطلاح:**

ولقد عرف جيرالد برنس البنية قائلا بأنها "شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة"[6]، أي أنّ البنية هي نسيج العلاقات التي تنظم داخل النص، فقد كانت كلمة بنية

[1] _ لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، ص 5.

[2] _ نبيل راغب، نقاد الأدب رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص 263.

[3] _ نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص 9.

[4] _ السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعار، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص 87.

[5] _ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت _ لبنان، 2004، ص 1272.

[6] _ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص 191.

تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ولكنها لم تلبث عند هذا المفهوم بل اتسعت لتشمل الطريقة التي تنسجم بها أجزاء النص لتكون كلا متساويا ومتناسقا مع بعضها البعض.

وم هنا يعرفها صلاح فضل بأنها "كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[1]، وهو أبسط تعريف للبنية.

**2- مفهوم الدراما:**

لقد نشأة الدراما منذ القديم، فأصولها ترجع إلى عهد اليونان، "فالدراما Drama كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغويّ إلى الفعل Dran الذي كان يعني عند الإغريق الفعل أو التصور أو السلوك الإنساني بوجه خاص"[2]، فالدراما كانت كلمة تطلق على ما يتبادر من الإنسان من أفعال ومواقف، صادرة عن عقله وحسه الذي يميزه عن سائر المخلوقات.

ومنه نقول أنّ "كلمة دراما في اللغة اليونانية تعني ببساطة الفعل، فالدراما هي فعل المحاكاة، محاكاة السلوك البشري وعرضه. (...)، والدراما نوع من الفنون التي تؤدى بواسطة ممثلين لتحقيق هدف ما"[3]، أي أنّ الدراما هي تقليد لأفعال الإنسان بواسطة أشخاص بغية تحقيق هدف ما، من وراء هذه المحاكاة، ويمكن أن نقول أنها تعبير لسلوك الإنسان وتصرفاته.

وبطبيعة الحال بدأت الدراما تلقا العديد من اهتمامات المفكرين والنقاد الذي قاموا بتطوير مفهومها، عرفت الدراما على أنها "نشاط معرفي واع، حركي، جماعي، تمثيلي، (...) وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلال طبيعة القوى المتصارعة، ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفجاره"[4]، فالدراما أصبحت شكلا تتعاون فيه جماعة

[1] _ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 121.

[2] _ محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 9.

[3] _ لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، ص 23.

[4] _ نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، 1968، ص 19.

ذات دراية تقوم فيه بتجسيد أبعاد الإنسان ونزاعه مع مختلف أشكال الحياة، متتبعين بذلك أسباب النزاع ونتائجه.

واستمرت دلالاتها في التطور، ودائرتها في الاتساع حتى أصبحت تجسد "عنصر الصراع فأصبح الكاتب المسرحي يمثل ويصور المعركة بين فصل النماء وفصل الجفاف أو بين الموت والحياة"[1]، فصارت الدراما تركز على المواقف المتناقضة، الحاملة لتجليات الصراع، من أجل تقديمها للمتلقين في شكل عمل فني، وهذا ما جعل الكتاب يبحثون عن مصادر يستقون منها معنى النزاع والصراع، وتمثلت هذه المصار في "الأساطير، التاريخ حياة الكاتب الخاصة، تجارب الآخرين، العقل الباطن، والتخيل"[2]، وهذه المصادر جعلت من الدراما "عملا مكتوبا يستهدف الوصول إلى تأثير قوي لجماهير محشدة داخل قاعة المسرح"[3].

ويمكن أن نخلص إلى أن الدراما شكل من أشكال الفن الأدبي القائم على تصور المبدع لقصة تدور حول شخصيات تدخل في مجرى أحداث متسلسلة، تأجج الصراع، ويتم نقل هذه الأحداث من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات، وهذه العناصر (الحوار، الصراع، الشخصيات، الحدث)، هي ما تحقق لنا البناء الدرامي.

**رابعا– مفهوم البناء الدرامي:**

إنّ عناصر المسرحية من حدث وشخصية وحوار وكذلك صراع، تكمل بعضها البعض، فليس هناك في الحياة أحداث مجردة عن الشخصيات، ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أن تبدر منها أقوال ولا حوار، وغاية استخدام الكاتب لهذه العناصر هو خلق بناء مسرحي متكامل وجعله يسير في حركة درامية "ولا يدع المؤلف الأحداث تسير سيرا عاديا فاتر حتى تصل المسرحية إلى قمة الأزمة، بل يحاول أن يبلغ هذه القصة عن طريق مواقف

[1] _ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، 2006، ص 13.

[2] _ س. و. داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات، بيروت_ لبنان، 1989، ص 19.

[3] _ جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ج1 ص25.

صغيرة متوترة تتعقد ثم تنحل تباعا صاعدة طوال الوقت إلى قمة المسرحية وأزمتها"[1]، فما تكاد تلك الأحداث الصغيرة تختفي حتى تليها أحداث أخرى أكثر قوة، ومن هنا نستنبط عنصر الصراع.

وعليه يمكن القول بأنّ "البناء الدرامي هو تكوين الموضوع وترتيبه وتطويعه بحيث يغدو ملائما للمفهوم المسرحي، ويكمن سر الدراما في هذا البناء، وبه وحده يتفاعل المشاهد مع التمثيل ويعايش الأحداث"[2]، التي تتكامل بوجود الوحدات الثلاث، الصراع والحوار والشخصية، والتي تتعاون مع القصة أو "الحدوثة التي تصور صراعا مع الممثل الذي يعتلي خشبة مرتفع ليقدم عرضا يعتمد على الحوار أمام الجمهور في مكان عام"[3]، لتقديم عرض مسرحي متناسب مع شكله الدرامي، فعندما يشعر الكاتب أنه قد توفرت لديه كل هذه العناصر الأولية من القصة إلى شخصيات إلى صراع، يستطيع أن يولد الحركة الدرامية بحيث يأخذ في تركيب كل هذه العناصر بعضها مع بعض ليبني مسرحيته، وهنا يظهر البناء الدرامي الذي هو عمود المسرحية، وهو "ليس مصطلحا عاما، فهو ليس تركيبة معينة تصلح لكل زمان ومكان"[4].

فالبناء الدرامي ليس مجموعة أشكال أو قوالب جامدة تصب فيها المسرحيات المختلفة، فمن المهم أن يكون الشكل الدرامي أو البناء الدرامي هو التعبير الملائم عن الموضوع، فالشكل أو البناء ليس شيئا منفصلا عن الموضوع، وإنما هو الموضوع نفسه بعد أن تجسد في الصورة الملائمة له، فلقد "جدد أو أشار أِسو في كتابه فن الشعر إلى عدة مبادئ يراعيها الشاعر أو الأديب عند بنائه للمسرحية، مثل ضرورة احتفاظه بوحدة الموضوع، وأن يجري أحداث مسرحيته في زمان ومكان معقولين"[5].

[1] _ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص 43.

[2] _ محمد حميدي، إبراهيم، نظرية لدراما الإغريقية، ص 45.

[3] _ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 26.

[4] _ رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 72.

[5] _ محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 109.

فالبنـاء الـدرامي هـو الجسم النصـي المتكامـل فـي حـد ذاتـه والـذي يتـألف مـن عناصـر مرتبـة ترتيبـا خاصـا وطبقـا لمبـادئ خاصـة كـي يحـدث تـأثيرا فـي الجمهور، فعنصـر الصـراع مثلا عند معرفة مواقعه تحدث استجابة عاطفية، وتتألف هذه الاستجابة من كوننا ندهش لـه وبهذا يكون الكاتب قد حقق غايته التي تتمثل في التأثير في الجمهور، وكذا يتحقق البناء الدرامي الجيد للمسرحية والبنية الكلي للعمل المسرحي.

ويمكن أن نستخلص باختصار أنّ البناء الدرامي هو تكوين الموضوع وترتيبه وتطويعه بحيـث يكـون ملائمـا للمفهـوم المسـرحي، بمعنـى أنّ الشـكل الـدرامي هـو تلـك المكونـات والتركيبـات والأساليب المكونـة للعمـل، التـي تجعل منـه عمـلا دراميـا، والتـي بفضـلها يتفاعل المشاهد ويتعايش مع الأحداث.

# الفصل الأول:

# الشخصية ودورها في تشكيل الحدث

أولا- الشخصيـة

1- مفهـوم الشخصيـة

2- أنـواع الشخصيـة

3- أبـعـاد الشخصيـة

ثانيا- الـحـــــدث

1- مفـهـوم الـحـدث

2- أنـواع الـحـــدث

SbC 031 000 865

## أولا- الشخصية:

### 1- مفهوم الشخصية:

### 1-1- في اللغة:

وللشخصية تعريفات عديدة وجدناها في القواميس والمعاجم لكننا سنكتفي بتعريفين الأول هو ما ورد في معجم لسان العرب، وقبل الولوج فيه لابد أن نحدد أصل الكلمة المراد تعريفها ألا وهي كلمة "شخصية"، ويعود أصلها إلى الفعل الثلاثي "شخص"، و"الشخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد ثلاثة أشخص وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور"[1]، أي أنّ الشخص هو كل شيء بارز لمحته العين.

وأما الثاني ما ورد في قاموس السرديات أنّ الشخصية "كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال انسانية. "ممثل" له صفات إنسانية"[2]، والمقصود هنا أنّ الشخصية كلمة تطلق على الإنسان فقط، وبالتحديد على الإنسان الممثل المتقمص للأدوار.

### 1_2- في الاصطلاح:

لا يمكن أن نتخيل أي عمل سردي دون شخصية، "فهي التي يقوم عليها الفعل الدرامي، ورسم الأحداث التي تتطور لخلق سلسلة متتابعة من خلال الحوار، والأداءات المتصارعة"[3]، فهي العمود الفقري الذي تقوم عليه المسرحية، والركيزة التي تستند عليها باقي العناصر، إذ نجدها تقوم بالحدث، وتتبنى الحوار، وتجسد الصراع، وليس هذا فقط بل هي أيضا "وسيط بين نص وتمثيل بين كاتب ومتفرج، (...) ولولاها لما كان المسرح"[4]. فالنص

---

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، ص45.

[2] _ جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 30.

[3] _ لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، ص 32.

[4] _ إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت _لبنان، 2004، ص 62.

الدرامي بحاجة إلى جسد الممثل ليتحول إلى عرض، فالشخصية هي التي تجسيد الخطاب داخل الفضاء المسرحي، وكما تقوم بنقل أفكار الكاتب إلى المتلقين، لكونها نقطة الاتصال بينهم، فلا وجود للمسرح، إن لم توجد الشخصية، وهذا لا ينطبق على فن المسرح فقط، بل على أغلبية الفنون الأدبية، فلا يمكن تخيل أي من هذه الأخيرة بدون شخصية

ومن هنا "يمكن القول أنه لا يوجد حكاية واحدة في العالم من دون شخصيات"[1]. "ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات. ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث، في حساب محكم، يبدو من دقة أحكامه أنه تلقائي طبيعي"[2]، وهذا التفاعل يكون عن طريق الحوار، فلا يمكن تقديم عرض مسرحي مالم يكن هناك اتصال وتجانس بين الشخصيات، فتلاحما مع بعضها البعض يحقق استمرارية الأحداث، وكذا العناصر الأخرى.

ولكي يتحقق هذا التفاعل والانسجام بين الشخصيات، على الكاتب أن ينسب لكل شخصية الدور الذي يتناسب معها، ولكي ينجح في هذا عليه أن يتعرف على شخوصه معرفة عميقة وتامة، وأن يبحر في أغوارها، "فالشخصية الدرامية شيء ينفرد بذاته، فهي فضلا إلى الجانب الخارجي لها، فإنّ لها أيضا جانب داخلي، عضوي ترتبط به سمات معينة كامنة، حيث يمكن قياسها في ضوئها موضوعيا"[3]، فكلما كان الدور المنوط لها متناسبا مع حالاتها النفسية، كلما نجحت الشخصية في تقمص ذلك الدور، وفي أدائه بنجاح، لذلك نجد أنّ "المؤلف لا يهتم كثيرا بالوقائع المادية بقدر ما يعنى ببواعثها ونتائجها النفسية وما تحدث من صراع بين الشخصيات، فإنّ ذلك دليل على أنّ غاية المؤلف من سوق تلك الوقائع هو في المقام الأول تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز

[1] _ رولان بارت، جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، ط1، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع سوريا_ دمشق، 2001، ص 37_38.

[2] _ محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، د ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997، ص 568.

[3] _ لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، ص 32.

سماتها النفسية"[1]، فالغرض من تركيز المؤلف على ذوات الشخصيات المتصارعة، هو محاولة ابراز لهواجسها، ومؤثراتها الداخلية.

وإنّ هناك بعض لشروط التي يجب أن تتوفر في الشخصيات، وأولها عنصر الملائمة

"فمثلا لا يمكن أن نصور شخصية امرأة فظة شجاعة غليظة لأن هذه صفات تلائم الرجال لا النساء"[2]، فلا يجب على الشخصية أن تؤدي أدوار الجنس الآخر، بل عليها أن تتآلف وتتجانس مع أدوار جنسها فقط.

وأما الثاني فهو عنصر التشابه « أي أن تكون الشخصية لها من شبيهاتها في الحياة ما يجعلها مقنعة"[3]، فيجب أن تكون لها صورة تطابقها وتماثلها كي لا تبدو للمتلقي أنها وجدت من العدم، لأن هذا سيبعث في نفسه الشك، وبالتالي لن يكون في مقدور الكاتب إقناعه.

والثالث هو عنصر التناسق "أي أن يصور الكاتب شخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها"[4]، وهو أهم الشروط التي يتوجب حضورها في الشخصية، فعلى الكاتب أن يجعل حركاتها وسلوكياتها، في تآلف وتماثل على طول المسرحية.

ويعرف المخرجون المسرحية على أنها "ذلك الانتقاء في قيم التنظيم الحيوي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي لتقديم أفكار مجردة أو صور ذهنية أو آراء معينة متوخيا وضعها في قالب جمالي مليء بالتشويق وميسور الفهم من قبل المتفرج حيث يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل وأدواته لتحويله من تنظيم (انتقائي _ متصور) إلى (تنظيم فعلي _ عياني)"[5]، فالكاتب يقوم باختيار عناصر عدة من الشخصية الإنسانية من سمات جسمية؛

[1] _ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 21.

[2] _ نبيل راغب، نقاد الأدب رشاد رشدي، ص 298.

[3] _ المرجع نفسه، ص 299.

[4] _ المرجع نفسه، ص 299.

[5] _ حسين التكمه جي، الاستثارة والصدى في الإخراج المسرحي، ط1، مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي، بغداد، 2004، ص 59.

تمثلت في مظهره الخارجي، أو عقلية؛ تمثلت معتقداته في وأفكاره ورآه وكذلك ذاتية؛ ميولاته ورغباته، ليقوم بمزجها وتركيبها في أبهى حلة فنية، زاخرة بالمعاني والدلالات السلسة، لتقديمها للجمهور عن طريق وسيط، يوحد بينه وبين هذا الأخير.

والشخصية "على الدوام تشكل الركيزة الأساسية في أي عمل درامي؛ بوصفها الجسد الحاوي في وعائه الروح والعقل والنفس ، والمنطوي على الغرائز والدوافع والسلوك ذات القدرة الهائلة لإنتاج الفعل"[1]، فالشخصية الدرامية عبارة عن كتلة من المبادئ، والهواجس والخواطر، المنعكسة في الأداء والفعل، الذي ينبثق منه الصراع.

ولقد تعددت وتنوعت المفاهيم التي وضعت للشخصية، بتعدد وتنوع جوانبها، فقد عرفت استنادا على جانبها الجسمي، والنفسي، وكذا الاجتماعي، وهذا ما جعلها محور اختلاف بين النظريات وصل حد التضارب، من أجل تحديد مفهوم كامل، شامل لها.

وكل شخصية في العمل الدرامي لها دور في تنمية الأحداث، وتوليد الصراع، سواء أكانت هذه الأخيرة دائمة الحضور أم تحضر تارة وتغيب تارة أخرى، ومن هنا قام أهل الاختصاص بوضع أنواع للشخصية بالقياس على حضورها وغيابها في النص الدرامي والمشهد، ومن ما تحده من تأثر واستجابة، وأخذ وعطاء.

## 2- أنواع الشخصية:

بما أن الشخصية هي المحرك الرئيسي للأحداث، والمجسد الأساسي للصراع، والناقلة للخطاب عن طريق اللسان، فلابد أن يكون لكل شخصية من الشخوص في العمل الدرامي أدوار منوطة بها، يوزعها المؤلف على حسب أهمية كل شخصية في المسرحية، ومن هذا الانطلاق يختار المؤلف من سيجعل من هذه الشخوص محركا رئيسيا لمسرحية، ومن سيجعل منهم المحرك الثانوي لها.

[1] _ حسين التكمه جي، الاستثارة والصدى في الإخراج المسرحي ، ص 60.

## 2_1- الشخصية الرئيسية:

وهي أكثر الشخوص المنخرطة في جو المسرحية، "وهي التي تدور حولها الأحداث وتكون المحرك الحقيقي له"[1]، ويطلق عليها أيضا مصطلح الشخصية المحورية، التي تتمحور حولها الأحداث، ويقوم بدورها بطل المسرحية، الذي لا يمكن الاستغناء عنه في كل عمل فني، وهي التي " يظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها"[2]، فكل فعل تقوم به إزاء وقوع حدث ما، له دلالات مختلفة، وكل دلالة فيه تسهل على المتلقي الولوج في أغوارها، وعالمها الرحب، وبالتالي يتمكن المتلقي من الشخصية الرئيسية فهما تاما.

"والبطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتأثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة"[3]، فالقارئ للنص المسرحية ، أو المشاهد للعرض الدرامي يلتمس حضور باقي الشخصيات من خلال الرابط الذي يجمع بينها وبين بطل المسرحية، الذي يترأسها ويوجهها قصد تنميتها، للوصول إلى ذروة الحدث، وتنمية الصراع؛ كي لا يشوب المسرحية الركود.

وليس البطل وحده هو الشخصية الرئيسية في المسرحية، فهناك أيضا شخصيات أخرى قد تتساوى مع قوة البطل، فتعد هي الأخرى من الشخصيات الرئيسية، وتساعد على انبثاق أحداث و صراعات جديدة، والكاتب ملزم بتكريس شخوص مساعدة للشخصيات الرئيسية.

[1] _ سعيدة شريف: التاريخ والدراما التلفزيونية، الذوات مجلة الكترونية ثقافية، العدد 32، مأمون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2017، ص 28.

[2] _ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013، ص 108.

[3] _ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 26.

## 2_1- الشخصية الثانوية:

سميت بالثانوية لأنها تأتي بعد الشخصيات الرئيسية، ولأنّ الكاتب ينسب لها أدوارا أقل أهمية من تلك التي ينسبها للرئيسة، ولكن هذا لا يعني أنه يمكن الاستغناء عنها، فهي المساعدة في بلورة الأحداث، وإزالة اللبس، والكشف عن الغموض الذي يعتلي الشخصية الرئيسية، التي كثيرا ما يجد المتلقي صعوبة في فهمها واستيعاب أدوارها.

"وتكون غالبا شخصيات مختلفة تدور حول البطل؛ فقد يكون مساعد البطل، أو أحد الذين يعملون معه أو الذين يكونون طرفا في الصراع بطريقة أو بأخرى، ويؤثر في سير الأحداث، ويقرب الوصول إلى النهاية التي يريدها الكاتب"[1]، وبالتالي فالشخصية الثانوية أيا كان دورها في المسرحية، فهي تساعد على نمو الحدث الدرامي وتطويره، حتى يصل إلى الذروة وبالتالي إلى ختام المسرحية.

ولشخصيات الدرامية تقسيمات أخرى متعددة، تعود إلى نسبة مشاركتها في تنمية الصراع وتأجيجه، وتندرج هذه الأنواع تحت الشخصيات الرئيسية والثانوية، المتداولة لدى الجميع والمتعارف عليها، والتي تقسم تبعا لنسبة الأحداث التي شاركت فيها، ونذكر منها ما يخدمنا في هذه المسرحية.

## 2_3- الشخصية المركبة:

وهي شخصية لا تقل أهميتها عن الشخصية الرئيسية، إذ أنها "تشارك في خطوط درامية عديدة، وتكون وسيلة من وسائل تأجيج الصراع، وحاملا أساسيا من حوامل الأحداث"[2]، تطرأ عليها الكثير من التغيرات، ونجدها حاملة للعديد من السمات، وهذا ما جعلها تشارك في العديد من الأحداث، خالقة بذلك صراعات مختلفة، ومتنوعة، ويمكن استنباط العديد من الأفكار من خباياها، ومن وراء الأدوار المختلفة التي تؤديها.

[1] _ سعيدة شريف: التاريخ والدراما التلفزيونية، الذوات مجلة الكترونية ثقافية، ص 28.

[2] _ المرجع نفسه، ص 28.

### 2_4- الشخصية البسيطة:

وتكون غالبا من الشخصيات الثانوية، لها طابع واحد، لا تتغير في سلوكها، ولا في أفكارها، "وهي التي تشارك في حدث بسيط لا يمثل نسبة كبيرة من نسب الصراع في الدراما"[1]، يدرجها الكاتب في مسرحية، ناسبا إيها دورا صغيرا، بغية تدعيم فكرة من الأفكار وعادة ما تكون أبعادها مناقضة لشخصية من الشخصيات في المسرحية، فيكون لها بذلك دور في تحقيق التوازي بين الأطراف المتنازعة في النص الدرامي.

### 2_5- الشخصية الخلفية:

وهي شخصية مهمشة ففي العمل الدرامي، ليست لها أي علاقة مع باقي الشخصيات ولا تحدث أي تغيير في الأحداث ولا في الصراع، "ويكون حضورها لغرض معين، ولا يكون لها دور في الصراع"[2]، ولا يبذل كاتب المسرحية أي جهد في إبراز صفاتها، ونادرا ما تظهر لأنه ليس لحوارها أي أهمية بالمقارنة مع باقي الشخصيات، ويمكن الاستغناء عنها لأنها تعتبر شخصية زائدة، لا داعي لحضورها.

ولكن ومع هذا فإنّ لكل شخصية يوردها الكاتب في مسرحيته دور وأهمية في بناء العمل الدرامي، "لأنّ لكل شخصية في السياق الدرامي هدفا تسعى إلى تحقيقه"[3].

وسواء أكانت الشخصية رئيسية أم ثانوية، فإنّ لكل منها دور في منع ركود المسرحية وتطوير أجواءها، ودور في إيصال رسالة الكاتب إلى المتلقي.

---

[1] _ سعيدة شريف: التاريخ والدراما التلفزيونية، الذوات مجلة الكترونية ثقافية، ص 28.

[2] _ المرجع نفسه، ص 28.

[3] _ لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، ص 32.

## 3- الشخصيات في مسرحية بجماليون:

### 3_1- الشخصيات الرئيسية

**شخصية بجماليون:**

إنّ أول ما يستوقفنا في هذه المسرحية هو العنوان، باعتباره مفتاح الولوج إلى عالم المسرحية فهو يضعنا من البداية أمام عتبة توحي لنا بالعديد من الدلالات، ولعل أول ما سيتبادر في ذهننا هو أنّ أحداث المسرحية تدور حول "بجماليون"، وأنّ هذا الأخير هو الذي يلعب دور البطل.

فبجماليون، هو الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية؛ والمحورية إذ وجدنا أنّ كل الأحداث تتمحور حوله، وقبل التعريف بشخصيته، وسماته التي وردت في نص المسرحية حاولنا العودة إل أصل اسم "بجماليون"، فوجدنا أنّ له امتدادا تاريخيا يعود إلى اليونان ليتضح لنا بعد ذلك أنه مقتبس من أسطورة كانت تتداول من طرف اليونانيين.

والتي مفادها أنّ بجماليون كان "أقدم ملوك جزيرة قبرص (...) أراد أن يقيم حصنا منيعا يحمي قلبه من سهم الحب النافذ (...) بدا له أنّ الفن هو ذلك الحصن المنيع (...) فبرع في فن النحت (...) وانطلق يشكل من الأحجار والقرون أشكالا تؤنسه في وحدته (...) صنع بفنه عالما أراد أن يعيش فيه لكن غالبا ما كان يشعر أن عالمه المصنوع ينقصه شيء (...) كان يمقته مقتا شديدا (...) فلا مكان للمرأة في عالمه المصنوع"[1]، فقد هرب بجماليون من العالم الحقيقي بسبب المرأة.

ولكنه "بدأ يتنازل عن عناده بعض الشيء. لابأس من أن يقدّ امرأة من عاج او عجر (...) يستطيع أن يحطمها حين يشاء (...) وهذه فرصة لإذلالها سوف يصنع كل فنه في تمثال واحد. سوف يجعل منه آية من الروعة والكمال (...) عاش بجماليون لتمثاله. كرس

[1] _ عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية الجزء الأول أساطير البشر، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982 ص 229_230.

من أجله فنه ومهارته وخبرته (...) فجأة وجد نفسه يصرخ من الأعماق، (...) أيها الحب سهمك أصاب قلبي (...) وتزوج من محبوبته التي أسماها جالاتيا"[1].

وإلى هذا الحد اكتفى الكاتب من تصوير شخصية مسرحيته من خلال شخصية بجماليون في الأسطورة.

فبطل هذه المسرحية نحات ذا فكر وعلم ومهوبة، لا يمكن لأي كان امتلاكها، وذا نفس عبقرية مبدعة، ألهمته بأن يصنع تمثالا لامرأة ذات حسن وجمال وكمال، تفوقت به على كل النساء، وأطلق على هذا التمثال اسم جالاتيا، فكانت آسرة للقلوب، وأخاذة للعقول، وساحرة للعيون، هذا ما جعل بجماليون يهيم بها حبا، حتى نعت بالمجنون، ونلتمس هذا في ما يلي:

_" إيسمين: ما أشد حمقك يا نرسيس الجميل !.. كل الناس في المدينة تتحدث بغرام بجماليون !..

_ نرسيس: ماذا يقولون ؟..

_ إيسمين: ربما كان لهم بعض العذر !.. ماذا ترى الناس يسمون رجلا يصنع بيديه من العاج امرأة، يقع في حبها، ويناجيها ويدللها ويناغيها ويدعوها زوجته، ويغمرها بكل ما تصبو إليه المرأة من ترف !.."[2].

والفنان لا يقع في حب ما صنع إلا بعد أن يبلغ كل درجات السمو، وما حب الفنان لفنه إلا امتداد لذاتيته، واعجابه بقدرته الخلاقة، باعتباره انسانا فانيا لكنه صنع الخالد، وهذا ما جعل بجماليون يرى نفسه بعين الآلهة، وبأنه قد ارتقى إلى مستواها.

لكنه شعر بوجود وصمة نقص في التمثال الذي صنعه، ألا وهو افتقاره لجمال الحياة فأحس بانكسار لأنه عاجز عن خلق هذه الهبة، وهذا ما جعله يتقرب إلى الآلهة، بالصلاة والدعاء، فاستجابت له هذه الأخيرة، وتحقق الحلم، وصار حقيقة.

[1] _ عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية الجزء الأول أساطير البشر، ص _ص 230_236.

[2] _ توفيق الحكيم، بجماليون، د ط، دار مصر للطباعة، 1942، ص 29.

ولكن بمجرد أن رأى بجماليون العيوب التي ألصقتها الحياة في جالاتيا بعد أن حولتها الآلهة إلى امرأة حية، شعر بدناءتها وبالخزي منها، لأنه لم يعد يلتمس فيها سمات الكمال والفضائل الراقية، التي كانت تحملها وهي تمثال.

فتغيرت نظرته إلى الحياة، وراح يقارن بين جالاتيا المرأة وجالاتيا التمثال، أي بين الحياة والفن، الفناء والخلود، الحلم والواقع، الخيال والحقيقة، وكلها أفكار حركتها المرأة وعاش صراعها الفنان بجماليون، الذي أصبح شديد النفور من المرأة، وناقما عليها؛ لأنه يرى أنها لا ترتقي إلى مستوى كفاءاته، وخلف هذه الفكرة نجد أن الكاتب هو نفسه شخصية بجماليون، فقد أراد الحكيم من خلف شخصية الفنان أن يصور استبداد المجتمع العربي اتجاه المرأة، وتسلط العنصر الذكوري على الأنثوي، هذا المجتمع الذي أعلى من شان الرجل وأدنى من شأن المرأة، وهذا التمييز العنصري راجع إلى عادات العرب وتقاليدهم، فكانت المرأة تعتبر رمزا للخيانة، وهذا تجلى في هروب جالاتيا من بجماليون وخيانتها له، وأنها خلقت من أجل الحب فقط.

وهنا نلتمس رؤية الكاتب للمرأة، فقد جعل توفيق الحكيم المرأة رمزا لشقاء الفنان، وحدا لإبداعه، وجعل بجماليون كارها للنساء، لأنها تمثل الواقع والفنان يهرب من الواقع لأنه محدود، ليلجأ إلى عالمه الخاص اللامتناهي، والملهم.

فبجماليون لم يتحمل محدودية المجتمع والواقع، الذي ربط حريته وحول سماءه إلى سقف، فثار على الآلهة طالبا منها سلب الحياة من تمثاله، لأنه لم يتحمل رؤية فنه ناقصا بعد أن كان ذا كمال ومثالية، ولم يحتمل القبح الذي سيرسمه الزمن على آية الجمال جالاتيا، ولكن هذا الفنان أصبح يبحث من جديد عن الحياة، بعد أن فرض سطوته عليها لأنه لم يعد يتحمل سكون خلود تمثاله.

ومن هنا ظهرت شخصية البطل مضطربة، متناقضة بين ما يريد، وما يملكه، وبين الموجود والمفقود، فهو يملك الفن الخالد الكامل، لكنه افتقد الحياة الفانية، لأنه مال إليها بفطرته، فالإنسان ميال بطبه إلى حب الحياة وزهوها.

فدخلت شخصية بجماليون في جدلية الفن والحياة، التي انبثقت منها العديد من الثنائيات المتناقضة، المتضاربة، عاش صراعها بجماليون، هذا الفنان الغير القنوع، الذي يبحث دائما عن المزيد، فلا أمل فيه يرتجى، فإن ملك الفن أراد الحياة، وإن ملك الحياة أراد الفن، ولعل أكثر كلمات أبدع فيها توفيق الحكيم في وصفه لشخصية بجماليون كانت على لسان أبولون حيث قال مخاطبا فينوس التي تأثر بالحال التي آل إليها بجماليون:

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

_أبولون: أتدرين ما الذي يحدث لو فعلنا ذلك ؟..

_ فينوس: ماذا ؟

_ أبولون: عين ما حدث في المرة الأولى .. يقبل على جالاتيا الحية معجبا في بادئ الأمر .. ثم لا يلبث أن يراها أقل جمالا وكمالا من جالاتيا العاجية .. فيطالبنا بردها كما كانت، صائحا في وجوهنا بعين الألفاظ المهينة .. فإذا أعدنا إليه عمله الفني، هدأ لحظة ثم عاد يراه أقل جمالا وكمالا من الصورة الحية .. وهكذا دواليك .. لن يقر له قرار، ولن يطمئن له بال .. فلا جمال الحياة يشبعه، ولا جمال الفن يكفيه .. ولن يفتر عن ملاحقة الجمال والكمال في شتى الأوضاع والصور ومختلف الأشكال والأحوال .. لا ينطفئ له ظمأ إلا بانطفاء الشعاع الأخير من نفسه القلقة الحائرة؛ من أجل ذلك يا فينوس قلت لك كفّي عن ذكر الهزيمة والانتصار .. إن الحرب بيننا وبينه سجال دائما ! .. ولن يكون الأمر غير ذلك أبدا ! .."[1].

فشخصية بجماليون هي تصوير للإنسان الذي يبحث عن الكمال في كل الموجودات والخلق، غير مدرك أن المثالية والكمال لا وجود لهما في الأصل، فكل شيء ما تم نقصان فلا الحياة مخلدة، ولا الجمال يدوم، وما الفن إلا هروب من الواقع خوفا من حقيقة الحياة

[1] _ المسرحية، ص 152.

التي وقفت ضد بجماليون، فرغم شعوره بالقوة والسمو بجانب الفن، إلا أنه شعر بالضعف والخذلان أمام حقيقة واقع الحياة.

لكن بجماليون، لم يستطع تحمل هذا العجز والضعف، بعد أن أيقن أنع قضى عمره كله من أجل الفن، متناسيا قيمة الحياة وما تعطيه من أشياء لا يعطيها الفن، فدخل في صراع مع نفسه، وصل حد تحطيمه للتمثال الذي أفنى حياته وكل ملكاته في سبيله، وهذا مالم يكن في حسبان المتلقي، مما زاد شخصية بجماليون غموضا وابهاها.

وهذا الاضطراب النفسي الذي عاشه، وهذا الصراع المتواصل بين الأفكار التي تحمل في طياتها رؤى فلسفية، الذي دار في نفسه، والحقيقة القاسية، وتغير نظرته إلى الحياة، وسر الكمال، كلها دوافع أدت به إلى نهاية مأساوية، عكس نهاية بطل الأسطورة، فغلق النافذة دليل على أن بطل المسرحية، قد لفظ انفاسه الأخيرة.

_ "بجماليون ( في شبه حشرجة ) أحس بالبرد !..

_ نرسيس: أأغلق هذه النافذة ؟..

_ بجماليون: ( في حشرجة ) نعم .. لقد آن الأوان !.."[1].

فلا هو أدرك الجمال، ولا هو أدرك الحياة، فقد خسر الاثنين، ولقد حاول الحكيم من وراء هذه الشخصية ابراز العديد من الأفكار، فهو لم يحاول تقديم تصوير لشخصية بجماليون، بل جعل هذه الشخصية أفكارا تتحرك وتتصارع فيما بينها.

ومن أهم الأفكار التي أراد الكاتب إيصالها للمتلقي من خلال شخصية بجماليون هي: أنّ الفن وحده لا يحقق الإشباع في نفس الفنان، فهو إنسان والإنسان ذا ميولات ورغبات لا يمكن أن يشبعها الفن بل الحياة، والحياة لا تشبع نفس الفنان لأنها فانية، وذات عيوب، هذا ما جعل الفنان يسعى وراء الكمال والخلود، الذي لن يدرك منه في النهاية شيئا.

[1] _ المسرحية، ص57.

ولقد عانت شخصية بجماليون الناطقة باسم المؤلف، للعديد من التناقضات، وتعرضت لجملة من الصعوبات والتحديات، المليئة بمختلف أنواع الصراعات، وهذا ما جعله بطلا تراجيديا، لذلك كانت نهايته نهاية مأساوية حزينة مليئة بالغموض والتساؤلات.

**شخصية نرسيس:**

وهي أهم شخصية بعد شخصية بجماليون، اقتبسها توفيق الحكيم هي الأخرى من الأساطير اليونانية، وقد تداولت أسطورته باسمين؛ تارة باسم "نرسيس"، وتارة أخرى باسم نركسوس، وتحكي هذه الأسطورة أنّ "نركسوس وهبته الآلهة منذ طفولته حسنا رائعا وجمالا أخاذا، (...) لم يره إنسان أو إله دون أن يعجب بجماله، (...) كان يزداد جمالا وبهاء كلما تقدم به العمر، (...) كان نركسوس مدركا لجماله طلعته البهية، (...) لكنه كان لا يتجاوب مع أحد من المعجبين به، (...) لم يكن يعرف الحب. لم يكن يقيم للعواطف وزنا"[1].

واكتفي توفيق الحكيم إلى هذا الحد من الاقتباس من هذه الأسطورة، آخذا منها الجانب الذي يخدمه في نص مسرحيته فحسب، ولكن أسطورة نرسيس لم تنتهي عند هذا الحد، ففي « ذات مرة (...) وقع بصره على منطقة ظليلة يتوسطها غدير، (...) فجأة رأى تحت الماء وجها بشريا رائع الجمال، (...) لم يغادر نركسوس حافة الغدير. لم يتوقف لحظة واحدة عن النظر إلى صفحة الماء (...) ذبل جماله وأصبح كسيرا. ذليلا. لا تعرف الابتسامة طريقها إلى شفتيه. (...) قضى عليه الحزن. فارق الحياة، وهو يقول: وداعا .. يا من أحب »[2].

ولكن لم يكن ذلك الوجه المنعكس على الماء إلا صورة لوجه نركسوس، فقد وقع في حب نفسه، ولكنه لم يدرك ذلك، ثم قامت الآلهة بفسخه إلى زهرة هي زهرة النرجس، والتي انبثق منها مصطلح الشخصية النرجسية، والتي مثل دورها في مسرحية بجماليون، شخصية

[1] _ عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية الجزء الأول أساطير البشر، ص، ص 146_151.

[2] _ المرجع نفسه، ص، ص 152_154.

نرسيس ، والتي "تصور الشخص الذي يعجب بنفسه ويعتد بها ويحب ذاته لدرجة تنسيه إعجاب الآخرين به وتنسيه أيضا إعجابه وحبه للآخرين"[1].

وهذه كانت غاية توفيق الحكيم من توظيف هذه الشخصية الأسطورية، فقد أراد أن يصور لنا إعجاب بجماليون بنفسه، وحبه لها، فشخصية نرسيس النرجسية والمتعالية المتفاخرة، هي انعكاس لذاتية بجماليون، فحب الفنان لجمال فنه، هو نفسه حب نرسيس لجماله، وما حب هذا الفنان لبهاء ما خلقه، إلا حب لنفسه، فكأن الكاتب أخذ ذاتية البطل وجعل منها شخصية مستقلة بدورها، فنرسيس لعب دور "أنا" البطل، المعجبة بنفسها المتكبرة المغرورة، والأنانية، التي ترى نفسها سامية على الغير، بل وعلى من يعلوها شأنا ومرتبة وهم الآلهة.

ولقد جعل الكاتب شخصية نرسيس رمزا للجمال والحمق، ليكون في طرف فكرة الحياة ونقيضا لشخصية بجماليون المبدعة المفكرة، التي تقف في طرف الفن، وهذا التناقض بينها لعب دورا كبيرا في تنمية الفعل، والصراع الدرامي، فالتحول الذي طرأ على نرسيس في المسرحية، هو نفسه التحول الذي طرأ في نفس بجماليون عندما تغيرت نظرته للحياة، فعان من تأنيب الضمير، هذا الضمير الذي تجسد في شخصية نرسيس، والذي أصبح مؤيدا لفكرة الفن والخلود، بعد أن كان رمزا لجمال الحياة الفانية، وهذا ما جعل الأحداث تحافظ على وتيرة التطور، وجعل الصراع يصل إلى أوج ذروته.

ولقد حملت شخصية نرسيس العديد من الأفكار والصفات التي يمكن أن يتسم بها أي فنان وهي؛ الأنانية، وحب الذات، والتفاخر بالنفس، وتهميش الآخرين بحكم أنه أعلاهم شأنا ومنزلة، فشخصية نرسيس هي رمز لافتتان الفنان بفنه والذي في الحقيقة هو افتتان بنفسه.

وتخبرنا بأنّ هذا الغرور والتعالي، ما هو إلا خطيئة يقع فيها الإنسان الغافل، الهارب من الواقع، الفار من الحقيقة، المختبئ وراء حجاب الأحلام والخيال الملهم، وبأنه سيأتي يوم ينصدم فيه، هذا الإنسان المفتون بقدرته الإبداعية الخلاقة، بحقيقة الواقع.

[1] _ المرجع نفسه، ص 158.

**شخصية جالاتيا:**

وهي شخصية مركبة، شاركت في العديد من الأحداث، وكانت البؤرة التي انبثقت منها فكرة الفن والحياة التي هي موضوع المسرحية.

لعبت شخصية جالاتيا في المسرحية دورين أساسيين، دور التمثال الذي صنعه الفنان بجماليون، الحامل لمعنى الخلود والممثل لفكرة الفن، ودور الزوجة الفانية والممثلة لفكرة الحياة. ففي البداية كانت جالاتيا هي إنتاج بجماليون الفني، الذي جسده في شكل تمثال مصنوع من العاج، كان ذا جمال وحسن وبهاء، جعل كل من يراه يقع أسيرا لذاته من شدة روعته، ولكن عيبه الوحيد هو السكون والجمود، وهذا ما جعل رغبة الإنسان داخل بجماليون تتحرك نحو الحياة.

ولكن بعد أن وهبت الآلهة الحياة في تمثال جالاتيا، وبعد أن صيرتها امرأة تسكنها روح تتحرك وتتكلم، خرجت جالاتيا من دائرة الفن ودخلت في دائرة الحياة، فاستسلمت لغرائزها الحيوية ولزهو الحياة ومتعتها، ففضلت نرسيس الفتى الجميل المدلل عن زوجها الفنان المفكر المبدع، وهنا نلاحظ أن الكاتب توفيق الحكيم يتدخل في تحريك شخصياته، وفي تقرير مصيرهم بما يخدم موضوعه، فتحكمه في شخصية جالاتيا بجعلها في عين زوجها خائنة حمقاء، جعله يخلق صراعا بينها وبينه، مما ساهم في إثراء أفكار المسرحية، والتي تصب جميعها في دائرة الفن والحياة.

فالمرأة أنسب شخصية يمكن أن تمثل فكرة الفن بجمالها، وفكرة الحياة التي حرمت منها في مجتمعنا العربي، فشخصية جالاتيا هي انعكاس للمرأة العربية المحبوسة، فكأن هروبها من بجماليون هو هروب من سجن وضعت فيه رغما عنها، محرومة بذلك من أدنى حقوقها وهي الحرية، وكأن ثورة بجماليون وسخطه عليها، يعكس تسلط الرجل العربي على المرأة التي تنادي بالمساواة والحرية، وبحقوقها المغتصبة من طرف المجتمع، فجالاتيا نموذج للمرأة الثائرة، المحبة للحياة.

لكن فرحتها لا تدوم فقد أجبرت للخضوع لتسلط الرجل، هذا التسلط الذي مثله بجماليون الفنان الثائر على صورة المرأة الواقعية، الذي طالب بحرمانها من الحياة، وإرجاعها تمثالا جامدا ساكنا، مستسلما لكل رغباته.

"وهذه الرؤية لا شك تعكس ما حدث لتوفيق الحكيم في بدء حياته حين كان ينفر من المرأة"[1]، ولكن بعد أن تغيرت رؤية الكاتب للمرأة، تغيرت نظرة الفنان بجماليون لها أيضا، لأن بجماليون في هذه المسرحية ما هو إلا وعاء يصب فيه توفيق الحكيم آراءه وأفكاره، وما هو إلا وسيط ناقل لهذه الأفكار.

فبعد أن عادت جالاتيا إلى تمثال عاجي حامل لكل معاني الرقي والفضائل، لا شيء يهدد خلوده، لا القدر ولا الزمن هو مهدده، تحولت نظرة بجماليون إلى هذا التمثال، فلم يعد هائما بحبه كما كان من قبل، ولم يعد يلتمس فيه الكمال، بل صار يراه صورة لزوجة حية محبة فقدها في وقت لم يكن يدرك فيه معنى الحياة وجمالها، فالمرأة جالاتيا حركت مشاعر الإنسان المختبئة وراء الفنان، وجعلته يتفطن إلى أنّ الإنسان لا يمكن أن يهرب من الحقيقة والواقع، وأنّ الكمال غاية لا تدرك، لا في الفن ولا في الحياة.

وبما أنّ الكاتب جعل شخصياته عبارة على أفكار تتحرك وتتصارع فيما بينها في ذهنه، فإننا نرى أنّ شخصية جالاتيا هي خير من لعبت دور أفكاره، فقد مثلت دور التمثال وهي بذلك تنقل فكرة الفن والخلود، والجمال الأبدي الذي لا يمكن ان يزول أو يشوه، ومثلت دور الزوجة، وهي بذلك تنقل فكرة الحياة والفناء، والجمال الزائل مع مرور الزمن.

ومن خلال كل الأحداث التي شاركت فيها جالاتيا، ومن خلال دورها في تأجيج الصراع، أدخلت شخصية بجماليون الفنان في دوامة ذهنية لم يتمكن من الخروج منها، فبقي حبيس النفس، شارد الذهن، مختلط الأفكار، غير قادر على التمييز بين الأصل والصورة وبين الحقيقي والخيالي.

[1] _ محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ط1، دار الشروق، 1994، ص 210.

### 3-2- الشخصيات الثانوية:

**شخصية إيسمين:**

وهي كغيرها من شخصيات المسرحية، فهي الأخرى شخصية أسطورية، لكن توفيق الحكيم لم يأخذ من أسطورتها الأحداث كما فعل مع شخصية بجماليون الأسطوري، ولم يأخذ صفاتها كما فعل مع شخصية نرسيس الأسطوري، بل اكتفى باقتباس الاسم "إيسمين" فقط.

وهي امرأة من المدينة وقعت عينها على نرسيس فأحبته، رغم حمقه، ورغم نفوره منها ثم قطعت عهدا على نفسها بأن تجعل في داخل هذه الصدفة الجوفاء روحا مطلعة على كل معالم الحياة، ونجحت في ذلك حقا بدهائها وعاطفتها، فكان لها كل الدور في التحول الذي طرأ على شخصية نرسيس، فقد فعلت ما لم يستطع الفنان بجماليون فعله، فقد لاحظنا سابقا أنّ نرسيس قد وهبته الآلهة الجمال لكنها لم تهبه الفكر، فأتت إيسمين وأكملت ما به من نقص، فصيرته ذا فهم وذكاء.

فهذه الشخصية البسيطة نجحت في أن تبعث في نفس نرسيس الحياة، فخلقته من جديد بحبها وعاطفتها، كما خلق بجماليون جالاتيا بفنه وفكره وإبداعه، فجعلته يرى ما لم يراه من قبل، وحولته من مجرد حارس لتمثاله جالاتيا إلى شخصية تساوى مستواها الفكري مع مستوى بجماليون، فأسهمت بذلك في إبراز صفات شخصية نرسيس وعيوبه للمتلقي.

وقد كان لشخصية إيسمين نصيب من الجمال والذكاء، جاءت مؤيدة لفكرة الحياة لا الفن، لكنها لم تخض أي صراع مع الشخصيات، لأنها كانت في علاقة اتصال معهم، ولم يطرأ على شخصيتها أي تغيير أو تطور، بل بقيت متمسكة بصفاتها ومبادئها، وعلى الرغم من أنها شاركت في أحداث بسيطة لم تخدم الصراع ولم تنميه، وعلى الرغم من أنه لم يكن لها حظ كبير في الحضور في المسرحية، وفي لمشاركة في أدوار كبيرة ومهمة، إلا أنه لا يمكن إغفال هذه الشخصية وتهميشها، فقد اشتركت مع بطل المسرحية في سمة الخلق.

**شخصية أبولون وفينوس:**

وكما عودنا توفيق الحكيم مع الشخصيات السابقة وجدنا أنّ شخصية أبولون وفينوس مقتبسة من الأساطير الإغريقية، وكل منهما إله يرمز إلى فكرة ما، فأبولون هو إله الفن والمعرفة والفكر، فهو الذي منح بجماليون الإبداع والحكمة، وأما فينوس فهي إلهة الحياة والحب وهي التي منحت الجمال لنرسيس، ووجودها في المسرحية ملازم لوجود أبولون باعتبار أنّ أبولون يمثل فكرة الفن وفينوس تمثل فكرة الحياة، وحضورها ساهم كثيرا في تدعيم موضوع المسرحية، باعتبار أنهما من أهم الشخصيات المحركة للأحداث، والخالقة للصراع باعتبار أنّ الآلهة من القوى الخارجية التي خاض معها البطل صراعا قويا، على الرغم من محاولة هذه الآلهة مساعدة البطل على تحقيق التوازن في حياته المشتتة بين الفن والحياة.

ولقد نقلت شخصيات الآلهة الجوا الأسطوري لأحداث المسرحية، من خلالها صراعهم القديم، والذي دخل ضمن إطار صراع المسرحية، والكاتب اختيار هذه الآلهة للتناقض الموجود بينهم، هذا التناقض الخالق للنزاع أضفى تطورا في مجرى الأحداث، وفي تحريك الشخصيات خاصة شخصية البطل.

**الجوقة:**

إنّ الجوقة عنصر درامي أساسي في المسرح الإغريقي، وبما أنّ توفيق الحكيم قد تأثر كثيرا بالمسرح اليوناني، قام بإيراد هذه الشخصية وذلك لتضفي الجو الأسطوري للمسرحية إلى جانب الآلهة، والجوقة "في اليونان القديمة كانت تعني مجموعة من المغنين والراقصين يشتركون في الاحتفالات الدينية وفي تمثيل الدراما"[1]، وفي المسرحية أيضا كان الجوقة مكونة من تسع نساء جميلات، تمثل دورهم في الرقص والغناء، ولقد افتتح بهن الكاتب مسرحيته لتصوير مكان الأحداث الذي لم يتغير حتى نهاية الأحداث، إذ يقول الحكيم: "موسيقى وأصوات غناء يحملها النسيم من بعيد، ترقص على أنغامها في الغابة جوقة من راقصات تسع جميلات؛ كأنهن عرائس الخيال التسع، وهن يرقمن النافذة ويقتربن منها رويدا

[1] _ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 126.

رويدا"[1]، لم تظهر هذه الشخصية بشكل كبير في المسرحية، وهي شخصية مهمشة، بقيت في خلفية المسرحية، لم تحرك الأحداث ولم تسهم في تطوير وتنمية أي موقف.

ومن هنا نقول أنّ شخصيات مسرحية بجماليون، كانوا سبعة شخصيات فقط، الرئيسية هي بجماليون، جالاتيا، نرسيس، وأما الثانوية، فهي أبولون، فينوس، والجوقة، ولقد أدخل الكاتب هذه الشخصيات في جدلية الفن والحياة بتقسيمهم إلى ثنائيات متنافرة متضاربة متضاربة الآراء والرؤى، فنجده وضع لكل شخصية من شخوصه شخصية مضادة لها، فبجماليون وجالاتيا، نرسيس وإيسمين، أبولون وفينوس، وكانت مهمة هذه الشخصيات هي تجسيد أفكار ذهنية تأملية، فكانت شخصيات هذه المسرحية عبارة عن شيفرة يجب التأمل معها وفهمها وتحليلها، حتى نصل إلى الحقائق التي ترمز إليها.

[1] _ المسرحية، ص 21.

## 4- أبعاد الشخصية:

يلعب عنصر الشخصية في البناء الدرامي دورا كبيرا، لذلك يجب على لكاتب أن يجعل شخوص مسرحيته متكاملة من جميع النواحي، و"تكامل الشخصية المسرحية هو دائما نتاج مجموعة الجهد الروحي والجسماني عند الممثل، ذلك الجهد يكشف عن أدق رابطة أو علاقة متبادلة في السمات الخارجية والداخلية للشخصية الإنسانية"[1]، ومنه نقول أنّ تحقيق التكامل في الشخصية يتأت من خلال سماتها صفات خارجية وداخلية، وكذا من خلال علاقتها مع باقي الشخصيات، أي من خلال سماتها الجسمية والنفسية والاجتماعية.

ومنه نقول أنّ أول خطوة يتوجب على الكاتب إتباعها، عند كتابة مسرحيته هي رسم شخصياتها و"لكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته"[2]، فعلى الكاتب مراعاة هذه الأبعاد الثلاثة حتى ينجح في رسم شخوصه.

### 4-1- البعد الجسماني ( الفيزيولوجي ):

وبمجرد ان نقول جسماني فإننا نفهم أنه الجانب الخارجي المتعلق بمظهر الشخصية "فالبعد الجسماني هو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري أقصير هو أم طويل، بدين أم نحيف، قوي البنية أم ضعيف، سليم الأعضاء ذو عاهة من العاهات"[3]، أي كل ما يتعلق بشكل الشخصية الخارجي.

فهو "يتصل بتركيب جسم الشخصية ذكرا أو أنثى، العمر الطول، لون الجلد، الشعر والعينين وما إلى ذلك من عناصر تكوين هذا البعد المادي للشخصية؛ فهذا البعد يعطي

[1] _ حسين التكمة جي، الاستثارة والصدى في الإخراج المسرحي، ص62.

[2] _ علي أحمد باكثير، فن الشخصية من خلال تجاربي الشخصية، د ط، مكتبة مصر، الإسكندرية، د ت، ص 74.

[3] _ المرجع نفسه، ص 74.

لنظرة الشخصية في الحياة لونا معينا عن غيرها من الشخصيات"[1]، ويؤثر هذا البعد تأثيرا كبيرا ومباشرا في الشخصية، لأن "كياننا المادي يلون بلا شك نظرتنا للحياة، وه يؤثر فينا إلى ما لا نهاية ويساعد على جعلنا إما متسامحين أو ساخطين، نقاوم و نتحدى، أو حقراء متصنعين أو طغاة متعجرفين. ثم هو يؤثر على تطورنا الذهني، (...)، لهذا السبب هو أشد أبعادنا الثلاثة جلاء، بل أوضح الأجهزة الرئيسية التي يتكون منها الإنسان عموما"[2].

فصفات الإنسان المادية ظاهرة للملأ جميعا، وهذا البعد له تأثير كبير على الشخصية، فمنه تتحد نسبة ثقتها بنفسها، فالذي يعاني من عيب في مظهره، ليس كالذي لا يعاني من أي قبح، فالأول بطبيعة الحال سيخجل من نفسهن وهذا سيأثر سلبا على نفسيته، على عكس الثاني الذي سيزداد ثقة ربما تصل إلى حد الغرور، فالبعد الفيسيولوجي يأثر كثيرا في البعدين الآخرين أي الاجتماعي وخاصة النفسي.

### 4_2- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

إن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، يأثر ويتأثر بكل ما يحيط به، لذلك تلعب الظواهر الاجتماعية دورا كبيرا في بناء كيانه وتأصيله، وفي تنمية علاقته مع باقي الشخصيات الإنسانية، ومن هنا نقول أن "كياننا الاجتماعي هو بعدنا الثاني الذي يجب أن نعنى به وندرسه دراسة جيدة"[3]، والبعد الاجتماعي "هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها، والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك أثرا في تكوينه"[4]، وبناء شخصيته، ومعرفة مكانته، وهذه ميزات جوهرية يتفرد بها الإنسان عن باقي الشخصيات الإنسانية الأخرى.

---

[1] _ سعيدة شريف: التاريخ والدراما التلفزيونية، الذوات مجلة الكترونية ثقافية، ص 35.

[2] _ لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، د ط، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة_ نيويورك، د ت ص 102.

[3] _ المرجع نفسه، ص 102.

[4] _ علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 74.

ف "تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل الطبقة الجنسية، بالنسبة إلى الشخصية سواء أكانت رئيسية أو ثانوية (...)، وتحديد نوعية التعليم الذي يتلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها، سواء راقية أو متوسطة أو كادحة، ونوعية العمل الذي يقوم به ومكوناته في المجتمع، كل تلك المستويات تعد فروقا جوهرية بين شخص وآخر"[1]، فكل هذه المعطيات التي يقدمها لنا البعد السوسيولوجي كلها تساعد على بناء شخصية متكاملة ذات هوية، مستقلة بصفاتها، وهذا ما يساعد المتلقي، على فهم سلوك الشخصيات، و التنبأ بأفعالها، وما إذا كان الكاتب قد وفق في اختيار الحوار المناسب والدور المناسب لكل شخصية في العمل ذلك العمل الدرامي.

## 4-3- البعد النفسي (السيكولوجي):

"وأما البعد النفسي فهو ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية"[2]، فهذا البعد هو حصيلة للأثار والمخلفات الي تركها كل من البعدين الجسماني والاجتماعي، والتي تتراكم وتتكتل لتتمركز في داخل نفس الشخصية، لذلك أعتبر هذا البعد مكملا للبعدين السابقين الجسماني والاجتماعي.

ويعنى هذا البعد بالحياة الداخلية للشخصية، فهو يحدد "ميولها ومركبات النقص فيها (...) ويحدد المعايير الأخلاقية والحياتية (...) وأهدافها في الحياة، وقدرتها على الابتكار والخلق والتجديد"[3]، وكما "يحي فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويكون أمزجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا"[4]، فالبعد النفسي ذا قدرة على التحكم في سلوك الشخصيات فهو السبب الرئيسي الذي تنتج منه ردود أفعال الشخصيات، فلا يجوز الحكم على فعل تأت من شخصية ما دون الرجوع إلى الدوافع التي جعلتها تقوم بذلك الحدث.

---

[1] _ سعيدة شريف: التاريخ والدراما التلفزيونية، الذوات مجلة الكترونية ثقافية، ص 35.

[2] _ علي أحمد باكثير فن الشخصية من خلال تجاربي الشخصية، ص 74.

[3] _ المرجع السابق، ص 35.

[4] _ لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ص 102.

فهذا البعد يكشف للمتلقي عن كل العوامل والمحطات التي أثرت في الشخصية، قبلية أكانت أم مكتسبة من واقع الأحداث التي عاشتها، فهذه المحطات هي التي تؤدي إلى ظهور الصراع الدرامي لا النفسي فقط بل والخارجي أيضا.

ومما سبق يمكن أن نقول أنّ هذه الأبعاد الثلاثة هي أساس بناء الشخصية، التي هي أساس البناء الدرامي، فامتزاج هذه الأبعاد واجتماعها يسهل على المتلقي فهم سلوك الشخصيات، وتصرفاتها، فالشخصية هي كتلة متشابكة مكونة من هذه الأبعاد، وكما تسهل على الكاتب تحقيق وحدة عمله الدرامي، وهذا راجع لارتباط هذه الأخيرة بالأحداث، وبوتيرة الصراع المنبثق من الشخصيات.

وعليه فإننا سنحاول الآن التماس الأبعاد التي نجح الكاتب في رسمها في شخصيات هذه المسرحية.

**5- الأبعاد الفنية لشخصيات مسرحية بجماليون:**

**1- شخصية بجماليون:**

**1-1- البعد الجسماني ( الفيزيولوجي ):**

بالعودة إلى نوع المسرح الذي تنتمي إليه المسرحية، والذي هو المسرح الذهني فإننا نجد أن الكاتب لم يعتمد على البعد الفيزيولوجي كثيرا في رسم شخصياته، والسبب في ذلك هو أن الشخصيات في المسرح الذهني ماهي إلا أفكار تتحرك وتتصارع فيما بينها.

لذلك صعب علينا التماس هذا البعد في جميع شخوص هذه المسرحية، وخاصة في شخصية بجماليون المحورية، التي لم نلتمس لها أي أثر من هذا البعد، بل التمسنا أثرا للبعدين الآخرين.

ولكن يمكن للمتلقي أن يرسم في ذهنه بعض الملامح لشخصية بجماليون الجسمية والمتعلقة بمظهره الخارجي، فبما أنه فنان ومبدع، وصانع للتماثيل، لابد أن تكون ملابسه

ملطخة بالمواد التي يصنع بها تماثيله، وبالأدوات التي يستعملها في ذلك، وكما يمكن أن نقول أنه لم ينل حظه من الجمال كباقي الشخصيات، ويمكن اعتبار هذا أحد الأسباب التي جعلت زوجته جالاتيا تهرب منه مع من يفوقه جمالا وبهاء، وهذا أكثر ما توصلنا إليه.

### 1-2- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

وجدنا في نص المسرحية دلالات تبرز لنا البعد السوسيولوجي لشخصية بجماليون توصلنا من خلالها إلى أن بجماليون فنان، يجسد فنه في شكل تماثيل، وخير مثال مختصر يمكن أن نورده من المسرحية على عمل بجماليون هو هذا الحوار:

_ "جالاتيا: (...) ما عملك يا بجماليون ؟..

_ بجماليون: إني .. إني .. أصنع تماثيل .."[1].

وقد كان مبدع في عمله ومتقن له، لدرجة أن جعل كل من تقع عينه على صنعة أصابعه يقف في ذهول ودهشة من ذلك الإتقان والجمال، فحتى الآلهة شهدت ببراعته وأثنت عليه، إذ قالت الإلهة فينوس للإله أبولون "أكاد لا اصدق أن هذا العمل يخرج ن اصابع فانية !"[2].

وكما كان له أعلى نصيب من الفكر والمعرفة، بالقياس مع باقي الشخصيات، لأنه كان من المخلصين للإله أبولون إله الفن والفكر والمعرفة ومن أتباعه، إذ نجد أبولون يقول:

"بجماليون، هو من عبادي أنا !.. "[3]، ومنه يمكن أن نقول أن بجماليون ذا مستوى فكري كبير، وذا ثقافة ودراية كبيرة بكل معالم ما يحيط به.

[1] _ المسرحية، ص 54.

[2] _ المسرحية، ص 35.

[3] _ المسرحية، ص 36.

ولكن على الرغم من دهائه وعبقريته إلا أنه نعت بالمجنون في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه وذلك بسب وقوعه في حب تمثال جالاتيا الذي صنعه، فما يراه هو بعينه لا يراه الناس الآخرين، ولقد عكس لنا هذا الحوار من المسرحية نظرة المجتمع لبجماليون الفنان:

_ "إيسمين: (...) كل الناس في المدينة تتحدث بغرام بجماليون !..

_ نرسيس: ماذا يقولون ؟!..

_ إيسمين: يقولون إنه مجنون !.. ،(...) ماذا ترى الناس يسمون رجلا يصنع بيديه من العاج امرأة، يقع في حبها، ويناجيها ويدللها ويناغيها ويدعوها زوجته، ويغبرها بكل ما تصبو إليه المرأة من ترف !.."[1].

ولقد كانت علاقة بجماليون مع باقي الشخصيات علاقة اتصال، مع اسمين، ونرسيس الذي اعتبره بمثابة ابن له، وكانت علاقة انفصال مع الآلهة خاصة إلهة الحياة فينوس، ولكن علاقته مع شخصية جالاتيا تختلف إذ لاحظنا في البداية أنها كانت علاقة اتصال ومحبة عندما كانت تمثالا، ثم أصبحت علاقة انفصال عندما صارت امرأة شوهتها الحياة، إلى اتصال مرة أخرى بعد أن عادت تمثالا من جديد، ولكن لم يدم هذا طويلا فقد تحولت من جديد إلى انفصال في آخر المسرحية.

ومن هنا نقول أن توفيق الحكيم نجح في رسم شخصية البطل المحورية من خلال بعدها الاجتماعي على عكس بعدها المادي.

### 1-3- البعد النفسي (السيكولوجي):

لقد مرت شخصية بجماليون بالعديد من المحطات النفسية التي انعكست سلبا على حياته ونفسيته، فقد عان من اضطرابات نفسية كثيرة لم تكن جلية في بداية المسرحية، لأنها

[1] _ المسرحية، ص 29.

بدأت بالظهور إلا بعد أن تحرك فضوله نحو الحياة، فالفن لم يعد يشبع غرائزه، والتعب بدأ يدب في كيانه بسبب يأسه من خلق كل ما تطلبه نفسه، لذلك توجه نحو الحياة التي حرم منها.

لكن حرمانه من الحياة وحب المرأة لم ينعكس عليه سلبا في بادئ الأمر، بل على العكس فقد كان سببا ودافعا قويا جعله مبتكرا ومبدعا، وكما جعله ينافس الآلهة التي حرمته من هذه الهبة، لكن بحثه عن الكمال المطلق لتمثاله جعل رغبة الحياة تشتعل في نفسه، لأن ما ينقص هذه التحفة الزاهية هو الحياة فقط، وقد بدت لنا شخصية بجماليون في أوج فرحها بتحقق هذه الرغبة في الحوار التالي:

_ "بجماليون: (...)، إنه المس .. إنه الخبل !.. هذا مستحيل !.. هو الوهم !.. (...)، أترى فينوس قد استجابت !.. نعم.. نعم.. فينوس.. جالاتيا تنبض بالحياة .. جالاتيا زوجتي !.."[1]

لكن هذا الفرح لم يدم طويلا لأنه انصدم من واقع الحياة المر الذي لم يجد فيها أي معنى للكمال، بل كل ما فيها يدل على النقص والتشوه، هذا النقص الذي لم يتقبله عقله فتحولت نفس بجماليون إلى نفس معاتبة لائمة، سكبت كل غضبها على الآلهة، إذ يقول:

_ "بجماليون: ( ينهض في المكان ثائرا صائحا منفجرا ) (...)، ما أنا إلا صنوكم ونظيركم، بل إني عليكم سموت، وعلى قدرتكم فقت، فأنتم ما فعلتم غير أن أفسدتم الجمال الذي أقمت !.. أفسدتم جمالي الخالد !.. أفسدتم جمالي الخالد !.."[2]

ولينصدم بعد ذلك بحقيقة الواقع والحياة وأنها فانية لا محالة وهذا ما غفلت نفس بجماليون عن إدراكه، وهذا ما لم يستطع تحمله، وهنا ظهرت أنانيته وحبه لذاته، لأنه اختار عمله الفني والكمال عن زوجته وعن والحياة.

[1] _ المسرحية، ص 47.

[2] _ المسرحية، ص 69.

وهنا بدأت أهم محطة نفسية مرت على بجماليون فقد دخل في صراع مع نفسه، بسبب الذكريات التي خلفتها زوجته جالاتيا فكل حركة وكل كلمة قالتها كانت ذا وقع كبير في نفسه وكما لعبت دورا كبيرا في توجيه أفعاله، فقد تحركت غرائزه النفسية نحو الحياة لأنه وجد فيها ما لم يجده في الفن، ليقع بذلك أسيرا لذاته وشكوكه وانتقاضاته، فلم يعد بجماليون ذلك الواثق بنفسه المتحدي الجريء الذي لا يخشى الآلهة ولا القدر ولا الزمن، بل صار شارد الذهن، متناقض الأفكار، متألما حزينا وحيدا، فهذا الفراغ الذي تركته الحياة في نفسه لم يستطع الفن ملأه بل زاده ألما وحسرة وندما، وصراعه مع نفسه كان عقابه الذي قدر له وكان السبب في نهايته المأساوية، ونهايته فنه، فحالة بجماليون النفسية كانت سببا مبررا ومقنعا لأفعاله.

## 2- شخصية نرسيس:

### 2-1- البعد الجسماني (الفيزيولوجي):

لم نجد في المسرحية صفات دقيقة ترسم لنا شخصية نرسيس بالتفصل، فجل ما استطعنا أن نفهمه هو أن هذه الشخصية كانت ذات جمال، وليس أي جمال بل جمال لا يوجد إلا في الأساطير، ومن أمثلة ذلك في المسرحية نذكر ما يلي:

_ "الجوقة: بل تلك امرأة من المدينة رأتك فأحبتك، وأقسمت أن تكون لها وتكون لك!..

_ إيسمين: إن أنفه الدقيق لا يطيق رائحة الدخان، ومزاجه الرقيق لا يحتمل منظر الدماء !...، (...) أنسيتن أنه يشبه نرسيس الأساطير ؟.. إن له جماله وحمقه ..

إيسمين: لا تكفر بفينوس يا نرسيس، وهي التي منحتك الجمال، وجعلتك معشوق النساء .. "[1].

[1] _ المسرحية، ص 25 _ 30.

ومن هنا نقول أن نرسيس كان صغير الأنف، رقيقا لا تحتمل عيناه الجميلتين رؤية الدماء، جعل كل النساء يهيمون بجماله، وبهاء طلعته من نظرة واحدة، بل ومن شدة وسامته وقع هو في حب نفسه.

## 2-2- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

وبما أن شخصية نرسيس كانت نقيضة لشخصية بجماليون، فإننا من هذا المنطلق سنستنبط أبعاده الاجتماعية، وذلك بالاستعانة ببعض الأمثلة من نص المسرحية، والتي تخدم هذا البعد ونذكر منها:

«_ الجوقة: إنك أحمق !..

_ إيسمين: ما أشد حمقك يا نرسيس الجميل !..

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

_ إيسمين: يا للعجب !.. أنت وبجماليون طرفا نقيض .. عند أحدكما ما ليس عند الآخر !..

_ نرسيس: (...) يقول أيضا أحيانا: إنك يا نرسيس الشطر الجميل العقيم للأشياء .. أنت الصدفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤ !..

_ إيسمين: لقد صدق .. إني ما عجبت قط لحظة .. إن مثلك لا يرى .. لكم أتألم لك!.. »[1].

فلقد كانت شخصية نرسيس شخصية حمقاء، غير ذكية وبلهاء، غير مدركة لأي من الحقائق المحيطة بها، ذات عينين مغلقتين لم تتفتح بعد على أسرار العالم وحقائه، ذا مستوى

[1] _ المسرحية، ص، ص 25_31.

ثقافي وفكري محدود جدا، على عكس بجماليون الذي نراه يسبح في بحر المعرفة والحكمة على الرغم من أن نرسيس تربى في محيط بجماليون، وليس هذا فقط بل وعلى يديه أيضا.

ولقد دلتنا العبارات التالية على ذلك:

_" إيسمين: (...) أهو أيضا أطلق عليك هذا الاسم ؟..

_ الجوقة: منذ الصغر .. منذ التقطه وليدا بين مروج هذه الغابة .. ومع ذلك لم يفلح في أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين ؟.. "[1].

فلقد عثر بجماليون على نرسيس في الغابة، وهو لا يزال رضيعا وهو الذي أطلق عليه هذا الاسم؛ لأنه يشبه "نرسيس الأسطورة" لا في الجمال فقط بل وفي الحمق أيضا، فتربى نرسيس في وسط بجماليون المبدع لكن لم يشرب من كأس المعرفة الذي شرب منه بجماليون، ومع هذا فإن كل منهما يملك ما لا يملكه الآخر، فنرسيس لديه الجمال الذي هو غاية الفنان وإلهامه، وبجماليون لديه العقل والحكمة التي تنقص نرسيس، فكأنهما الجسد والعقل.

أما من جانب الديانة فقد كان نرسيس من طرف آلهة الحياة لأنها وهبته الجمال، على خلاف بجماليون الذي كان من طرف آلهة الفكر، ولكن الإنسان من طبعه يأثر ويتأثر بغيره، وهذا ما حصل لنرسيس فصحيح أنه لم يصل إلى ما وصل إليه بجماليون من المعرفة، إلا أنه تأثر ببعض مبادئه وطباعه، فحاله كحال بجماليون شديد النفور من النساء كارها لهن لأنه يرى أن المرأة أقل منزلة من أن يضيع وقته معا، فقد تعود على صغره على الحديث عن الأشياء الخالدة، الآسرة ذات الكمال والمثالية.

ومن هنا نحدد علاقة نرسيس مع باقي الشخصيات فنقول أن نرسيس كان في علاقة اتصال مع الفنان الذي رباه، والذي لم يستطع أن يجعل منه أكثر من حارس لتمثاله، وكان

[1] _ المسرحية، ص 35.

في علاقة انفصال مع المرأة في بادئ الأمر إذ وجدنا في المسرحية أنه شديد الاعتراض على المرأة غير مبالي لها.

ومن الأمثلة التي تدل على ذلك نذكر ما يلي:

_ "المرأة: (...) أتأذن لي في الدخول ؟..

_ نرسيس: ( في عنف ) لا !..

_ المرأة: (...) شكرا إني كنت أتوقع هذا الجواب

_ نرسيس: إني قلت لا !..

_ إيسمين: (...) أنسيتن أنه نرسيس ؟.. إنه اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد !.. "[1].

فعلاقة شخصية نرسيس مع المرأة في المجتمع كانت مليئة بالجحود، والإعراض والتنمر، ولكن بفضل الحاح هذه المرأة المنبوذة واستعطافها لنرسيس، وإشفاقها على حالته وحمقه، استطاعت أن تكسبه لبرهة من الزمن، فتغيرت رأيته لها حيث نجده يقول:

_" نرسيس: أخبريني يا إيسمين لماذا أحس الآن أني في حاجة لكي دائما !..

_ إيسمين: لأشير عليك بما ينبغي أن تفعل !..

_ نرسيس: نعم .. بل ليس من أجل هذا وحده .. أود أن أقول لك شيئا آخر !.. "[2].

ففي هذا المقطع نلاحظ أن علاقة نرسيس بالمرأة قد تغيرت، لأنه شعر بأنه بحاجة لها لكي تطلعه على ما يجب أن يفعل، فكانت له بمثابة المرشد والموجه لأفعاله، ولكن هذه

[1] _ المسرحية، ص، ص 22_24.

[2] _ المسرحية، ص 96.

العلاقة لم تدم طويلا فأنانية نرسيس، جعلته ناكرا للجميل، فبعد أن فتحت عيناه ورأى حقائق لم يكن يراها من قبل بفضل المرأة، وبعد أن أدرك أنه لم يعد أحمقا أبلها كما كان، بدأ مستواه الفكري والثقافي يرتقي إلى أن وصل إلى مستوى بجماليون، فأضحى يرى الواقع والمجتمع بمنظور ذلك الفنان.

ومنه نقول أن نرسيس تحول من مجرد حارس إلى شخص ذا فهم وإدراك استطاع أن يجابه به بجماليون في حد ذاته، بفضل المرأة التي صنعت له مكانة في المجتمع.

وما أبعاد شخصية نرسيس الاجتماعية إلا امتداد لأبعاد بجماليون.

**2-3- البعد النفسي (السيكولوجي):**

وكما قلنا سابقا أن البعد النفسي هو نتاج البعدين الأولين، الجسماني والاجتماعي ومكمل لهما، فإن ملامح شخصية نرسيس المادية والاجتماعية أظهرت لنا ملامحه النفسية.

فصفاته الأسطورية المتمثلة في الجمال والحمق، صيرته شخصية نرجسية، متعالية متفاخرة، مغرمة بذاتها، لا ترى إلا نفسها ووجودها ملغية بذلك وجود الغير معها، مما زرع فيه نفسه أنانية جعلته استغلاليا وناكرا للجميل والمعروف، غير مقر بفضل الآخرين عليه.

وهذه النرجسية التي تملكت نرسيس تعتبر مرضا نفسيا لا يمكن الشفاء منه، وكثيرا من الأحيان تنتج من الصدى الفارغ للنفس، كما هو الحال مع نرسيس الذي أعتبر صدفة براقة من الخارج وفارغة من الداخل، فلا يملأ جوفها إلا حب "الأنا".

وتوفيق الحكيم وظف نرجسية نرسيس لكي يبرز لنا ذاتية بجماليون، فحب نرسيس لذاته هو انعكاس لحب بجماليون لنفسه، فنرجسية نرسيس ماهي إلا وسيلة استعملها الكاتب من أجل كشف ما يحمله الفنان الذي أوهم نفسه أنه وصل للكمال في عالمه الداخلي من عيوب، والتي تمثلت في الغرور وحب السمو على الآخرين، و النظر لكل الأشياء بعين النقص، فلا شيء كامل بالنسبة له إلا فنه وعمله الذي يخلقه.

فالبعد النفسي لشخصية نرسيس يحمل في طياته عيوب شخصية بجماليون.

### 3- شخصية جالاتيا:

### 3-1- البعد الجسماني (الفيزيولوجي):

لقد طرأ على شخصية جالاتيا تغيرات عدة نظرا لكونها تمثل دورين، جالاتيا التمثال وجالاتيا الزوجة الحية، ومن هذا نفهم أن كان لها مظهرين فيما يخص بعدها الجسماني.

وسنبدأ بالمظهر الأول والمتمثل في التمثال، لقد كانت شخصية جالاتيا في أول المسرحية تمثالا مصنوع من مادة نفسية وهي مادة العاج، شديدة البياض والجمال، صغيرة الأنف، كبيرة العينين، جميلة اليدين، ناعمة الجسم مزينة بأغلى الجواهر والملابس، دقيقة تفاصيلها، ساكنة جامدة.

ولقد توصلنا إلى هذه الملامح من خلال ما يلي:

_ "نرسيس: لا ينبغي أن يقع على جسدها الناصع ذرة من غبار!..

_ إيسمين: ما هذا الشذا الطيب ؟.. أهو عطر مما ينثره حواليها ؟.. وما هذا البريق العجيب ؟.. أهو قرط من لؤلؤ يزين أذنيها ؟.. وما هذا السرير المفروش، ذو الطنافس الفاخرة والوسائد المصنوعة من ناعم الريش، حتى لا يجرح عاج خديها ؟.. وهذه الثياب بالذهب موشاة، وبألوان فينيقيا مصبوغة .. وهذه الهدايا الرائعة، من عنبر ومرجان وأصداف لامعة .."[1].

فهذا المقطع يكشف لنا عن مظهر جالاتيا الخارجي، وعن المادة التي صنعت منها وكذا عن قيمة الحلي التي ترتديها وغلاءها، فكونها تمثالا لم يمنع بجماليون من توفير كل ما يخص المرأة الحقيقة لها.

[1] _ المسرحية، ص 28_29.

وبعد أن خلعت جالاتيا رداء السكون والجمود ارتدت رداء الحركة والتنقل، دخلت في مظهرها الثاني والمتمثل في الشكل الإنساني، فتحول بذلك جسمها المتحجر إلى جسم تجري في عروقه دماء الحياة والروح الإنسانية، مغرية بجماليون بجمالها الساحر، لكن بتحولها إلى الهيئة الإنسانية أضحت معرضة لقسوة الزمن الذي بدأ يشوه جمالها وطلعتها.

إذ نجدها تقول في المسرحية:

_"جالاتيا: (...)، إني في كل يوم أسير خطوة نحو الهرم .. (...) أليس شعري معرضا للشيب ووجهي للتجاعيد، وجسدي"[1].

وسمات جالاتيا الفيزيولوجية كان لها أثر كبير في توتير بعد بجماليون النفسي.

### 3-2- البعد الاجتماعي ( السوسيولوجي )

كان لجالاتيا مكانة كبيرة في عين خالقها بجماليون، باعتبارها فنه المثالي الخالد لدرجة أن جعل نرسيس حارسا لها، وكانت مركز الحديث في المجتمع حتى سمع الآلهة ثناء الناس لها، لتزداد مكانتها ومقامها عندما اعتبروها رمز الخلود والجمال، فهي المعجزة الخالدة التي أتت من أصابع فانية، وهذا ما أكسب بجماليون قيمة كبيرة في مجتمع خاضع لسلطة الآلهة.

ولكن قيمة جالاتيا سقطت من خالقها بعد أن هربت، هذا الهروب كان بمثابة خيانة زوجية له، فصارت في المجتمع امرأة خائنة حمقاء، بل وفي عين بجماليون أيضا إذ يقول:

_ "بجماليون: (...)، لقد جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه .. لقد صيرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق"[2].

ومن هنا نستنبط أنّ مستوى جالاتيا الثقافي في المجتمع متدني لا يرتقي إلى مستوى خالقها.

[1] _ المسرحية، ص 122_123.

[2] _ المسرحية، ص 67_68.

### 3-3- البعد النفسي (السيكولوجي)

لم تظهر ملامح هذا البعد في شخصية جالاتيا بسبب التطور والتغيير المستمر في هيئتها، فهي تمثال تارة وزوجة تارة أخرى، ولكن بالنظر إلى هيئتها الإنسانية التي تحولت لنا لاحظنا أنّ حالاتها الشعورية تتغير من فرح إلى حزن وتألم.

ولكن شخصية جالاتيا لعبت دورا كبيرا في التأثير في نفسية بجماليون، وفي تصوير بعده النفسي، فهي السبب في كل التغيرات التي طرأ على ذاته، والسبب في دخوله في صراع مع ضميره، وفي انتفاض مشاعره، وتخبط آراءه، وفي تحريك نوازعه نحو الحياة.

### 4- أبعاد شخصيات الآلهة (أبولون و فينوس):

لم ترد أي ملامح لشخصية الآلهة في المسرحية، خاصة فيما يخص إله الفكر أبولون فجل ما توصلنا إليه من المسرحية يخص فينوس إلهة الحياة، وهي ابنة الإله جوبيتر، ولدت في البحر، كانت تعتبر رمزا للجمال ومانحته، تعيش حياة الزهد والرفاهية، وهذا ما ورد على لسان بجماليون في المسرحية، إذ يقول: "أيتها الجميلة الآمرة على عرش الجمال !..يا من ولدت على زبد موجة من أمواج البحر، فمن بين كنوزه الرائعة أنت أبهى لؤلؤة !.."[1].

فهذا الثناء أبرز لنا نسب فينوس ومكان ولادتها وحياتها، وكذا لخص لنا مدى حسنها، وأما فيما يخص البعد الاجتماعي فهو يخص الإنسان لا الآلهة، لأنّ لهم سلطة على المجتمع، بقدراتهم وقوتهم، فأسمى مرتبة هي مرتبة الآلهة، تكافئ من تشاء من عبادها وتحرم من تشاء، لها الحرية الكاملة والمطلقة.

وللآلهة تأثير كبير على أبعاد الإنسان النفسية، إذ يقول بجماليون: "(...) يامن توقدين بأناملك النورانية في قلوب الناس مصابيح .."[2].

[1] _ المسرحية، ص 39.

[2] _ المسرحية، ص 39.

فالآلهة ذات فوقية تستعبد الإنسان بقدراتها الخارقة، وهذا قد يولد شعورين في نفس الإنسان، إما شعور بالرضى وبالراحة بأنّ هناك من هو أعلى منه يخلق له كل ما يريد، وسند يلجأ إليه عند الشعور بنقص الحاجة، وإما شعور بالكراهية عندما لا توفق هذه الآلهة في إرضاء مخلوقاتها، وهذا كان شعور بجماليون نحو أبولون وفينوس التي كانت سببا في ضياع نفسه.

**5- الجوقة:**

وباعتبار أنّ شخصية الجوقة شخصية خلفية مهمشة، لم نستغرب من عدم اهتام الكاتب بأبعادها، ولكن كان لها دور في تصوير أبعاد شخصية بجماليون ونرسيس حيث نجدها تقول: "ذلك الذي يعيش بعيدا عن المرأة !.. (...)، ذلك الذي حرم الحب !.. (...) ذلك الذي أنكرته فينوس !.."[1].

فلقد لعبت دورا في إبراز مختلف جوانب حياة بجماليون خاصة النفسية والاجتماعية ونفس الشيء مع نرسيس، إذ تقول الجوقة: "( في ضحك ) إنك أحمق !.. (...)، منذ الصغر .. منذ التقطه وليدا بين مروج هذه الغابة .. ومع ذلك لم يفلح في أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين ؟.."[2].

فقد كان دور الجوقة هنا هو "التعليق على أفعال الشخصيات كما تفسر للمتفرجين دلالة الأحداث المسرحية"[3]، وهذا الدور المنوط للجوقة متعارف عليه من عند اليونانيين، ووظفه توفيق الحكيم، إذ نراها أنها تعلق على شخصية نرسيس بطريقة ساخرة، ولكنها في الآن نفسه تطلع المتلقين، بأصل نرسيس، وسماته النرجسية مفسرة بذلك أسباب تصرفاته.

[1] _ المسرحية، ص 22.

[2] _ المسرحية، ص 25.

[3] _ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 126.

ومن هنا نخلص إلى أنّ شخوص هذه المسرحية، كانت عبارة عن أفكار مجردة متحركة، يتحكم الكاتب في سلوكها، ويحدد مواقفها، بما يتناسب مع رآه وأفكاره، وما يريد إيصاله للمتلقي، وكون هذه الشخوص ذات نزعة ذهنية خالصة، أجبر الكاتب على إغفال بعض سمات أبعادها خاصة فيما يخص البعد المادي الجسماني للشخصيات، وقد حاول تصوير البعد الاجتماعي والنفساني بطريقة غير مباشرة، فكل شخصية هي امتداد لبعد شخصية أخرى، ومن هنا نقول أنّ توفيق الحكيم لم يوفق في رسم أبعاد الشخصيات.

**ثانيا- الحدث:**

**1- مفهوم الحدث:**

**1-1- في اللغة:**

اشتقت كلمة الحدث من الفعل الثلاثي "حدث"، والذي وجدنا له تعريفات عديدة في المعاجم ونذكر منها ما ورد في قاموس المحيط، "حدث حدوثا وحداثة: نقيض قدم، وتضم داله إذا ذكر مع قدم. وحدثان الأمر، بالكسر: أوله وابتداؤه، كحداثته (...)، والأحداث أمطار أول السنة. ورجل حدث السنّ (...). والحدث، محركة: الإبداء، وقد أحدث"[1].

ومنه نقول أن الحدث في اللغة تدل على شخص صغير السن، وعلى بداية كل شيء على ما وقع وحصل.

**1-2- في الاصطلاح:**

صحيح أن الحدث مظهر من المظاهر التي يقوم بها الإنسان في مجمل حياته اليومية، ونتاج لعلاقة الإنسان مع مجتمعه، لكن هذا لم يمنعه من يتغلغل داخل إبداعات المفكرين من مختلف الأجناس الأدبية والفنية، إذ نجده شائع الاستعمال في جميع الأنواع، ولكن ما يهمنا نحن هو جنس "المسرحية".

والحدث هو "عصب الدراما"[2]، فالدراما تقوم أساسا على الحدث الذي هو أحد تعريفاتها وهو أحد عوامل الاختلاف بينها وبين باقي الأجناس "فالاختلاف الجذري بين الدراما وسائر الأشكال الفنية الأخرى مثل الرواية والقصة مثلا، هو أنها تقوم على الحدث الذي يتم خلقه عن طريق الحوار"[3]، ففي باقي الفنون تنتج الأحداث بلغة السرد على عكس الدراما التي تنتج أحداثها من الحوار الذي يقوم بنقل الأحداث من الكاتب إلى المتلقين الذي هو أساس

[1] _ الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ص 194.

[2] _ سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص 31.

[3] _ المرجع نفسه، ص 31.

المسرحية وقوامها، وباعتبار أن الدراما مصطلح يطلق على مختلف أشكال التمثيل والمسرحيات فإننا نقول أن الحدث هو عصب المسرحية.

وإن "المفهوم الجوهري لمعنى الحدث الدرامي والذي لا يتغير من تيار إلى آخر هو مراحل احتدام الصراع نحو النهاية"[1]، فالحدث هو سلسلة الأفعال المتسلسلة التي تدور في سياق موضوع المسرحية بطريقة منطقية، من البداية إلى النهاية، والتي تمر بمراحل تدريجية حتى تصل إلى الذروة أو الأزمة التي تخلق الصراع، فكل خطوة يتقدمها الحدث هي بمثابة خطوة لنزاع وصراع جديد خارجي أكان أم داخلي.

ونحن لا نقصد تسلسل الأحداث التي تقع على أسماع المتلقي، لذلك وجب علينا التفريق بين الحدث الدرامي والحدوثة، فالحدوثة هي تلك "الأحداث التي يسمعها المتلقي على خشبة المسرح، والتي تكون قصة المسرحية، أما الحدث الدرامي نفسه، فهو بدء المسرحية عند نقطة تفجر الصراع في القصة"[2]، لأن ما يسمعه المتلقي ما هو إلا إطار خارجي عام يسمح له بفهم موضوع قصة المسرحية فقط، لا فهم إطارها الداخلي وهذه هي الحدوثة.

"وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض"[3]، فالحدث ليس ما يدرك بالحواس فقط، بل ما يدرك بالحواس مع قدرة الفهم والتحليل والاستنباط للمدلولات المضمرة.

وهناك شروط يجب توفرها في أحداث المسرحية فليست كل الأحداث صالحة للتجسيد لذلك يجب على الكاتب أن يختار ما يخدم موضوع المسرحية وما يثريها ويطور مجراها فالحدث المسرحي "يقوم على الاختيار والعزل، ونعني بذلك اختيار موقف معين فيه إمكانات الصراع والتي يمكن تطويرها لتقضى إلى ذروة معينة ثم الإيحاء برؤية ذات بال ومن ثم

[1] _ نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999، ص 27_28.

[2] _ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات الكريم بن عبد الله، تونس، 1987، ص 98.

[3] _ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 43.

عزل هذا الموقف عما يمكن أن يفسد هذه الإمكانات الدرامية"[1]، فلا يجب اختيار الأفعال عشوائيا بل يجب انتقاء تلك الأفعال التي تخلق صراعات ونزاعات بين الإرادات والأفكار، وأما فيما يخص العزل في الأحداث فيجب على الكاتب أن يزيح كل العتبات التي يمكن أن تبهم تلك المواقف والأفعال المختارة كي لا تطفأ أجيج الصراع.

وكما يجب على الكاتب أن "يبرر أحداثه تبريرا قويا وأن يمهد في كل جزء للجزء الذي يليه، وهو لا يمهد لتطور حدثه تمهيدا مباشرا ولكنه يوحي به ويعطينا من المعلومات ما يجعلنا نتوقع هذا التطور وعملية التمهيد هذه جزأ لا يتجزأ من مهمة الكاتب المسرحي فهو يمهد للحدث اللاحق بطريقتين، بإشارات خفيفة توحي به، وبخلق الجو الملائم الذي يمهد له"[2]، فالتلميح لما سيقع يبعث في نفس المتلقي تشويقا لمعرفة القادم، ومتعة تشعره بأنه مشارك في المسرحية، وبأنه جزء منها، فلا يمل من متابعة سير مجرى وقائع القصة الممثلة.

## 2-أنواع الحدث:

وللحدث أنواع يمكن تقسيمها من الأهم إلى المهم أي كل حسب دوره في تنمية الصراع وإثراء المسرحية، ومن هنا تقسم الأحداث إلى نوعين هما: الأحداث المركبة وهي الرئيسية والأحداث الثانوية وهي البسيطة.

### 2-1- الحدث المركب (الرئيسي):

"الحدث المركب هو الحدث الذي يتضمن الانقلاب أو الاكتشاف أو الاثنين معا (...) وهو الذي يعتمد في تركيبه على قصة أو حدوثة رئيسية تغذيها قصة أو حدوثة فرعية أو

[1] _ محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، ص 213.

[2] _ رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 48.

أكثر من ذلك"[1]، فهو الفعل الذي يحمل في طياته تحولات جذرية مفاجئة غير متوقعة، تفهم عن طريق الاكتشاف، وهو ذلك الفعل الذي تتآلف في تشكيله مواقف عديدة تخدمه.

ويقوم هذا النمط على الإدراك والتمييز الجيد من أجل إدراك المستور والمضمر، الذي يسبب انقلابا في مجرى الأحداث.

و"الحدث المركب حدث صعب التحقق ويحتاج إلى مقدرة فنية كبيرة من جانب الفنان حتى لا تفلت منه وحدة الحدث"[2]، فوحدة الحدث تساوي وحدة الموضوع فإن فشل الكاتب في ربط الأحداث المستقلة عن بعضها البعض، وجعلها تدور في فضاء واحد خادم للقصة الرئيسية تخرج من وحدة الموضوع ويصبح لكل حدث مستقل بذاته قصة خاصة به وبالتالي يكون لكل فعل فرعي موضوع، فمن أهم شروط أي فن أدبي أن تتوفر فيه وحدة الموضوع التي تجعل كل عمل فني في بناء واحد كامل مثالي.

### 2-2- الحدث البسيط (الثانوي):

وعلى عكس الحدث المركب الذي يقوم على الانقلاب والاكتشاف فإن "الحدث البسيط ذلك الذي يكون حدوثه متصلا وواحدا يقع فيه التغيير دون انقلاب أو تعرف"[3]، أي أنه ذلك الفعل الذي يسلك خطا واحدا بسيطا لا يتطلب الإدراك والتمييز لأنه "يعتمد في بناءه على قصة أو حدوثة واحدة"[4]، لكنه يحتاج إلى تركيز المتلقي وليس من السهل أن ينجع الكاتب المتلقي يركز على خيط واحد فرعي طويل.

ومنه نقول أن كلا النمطين يحتاجان إلى خبرة وتمعن من الكاتب، فليس المهم التفريق بينهما بل المهم هو كيف يجعل الكاتب هذه الأنماط توصل رسالته للمتلقي.

---

[1] _ عبد العزيز حمودة البناء الدرامي، ص 81_82.

[2] _ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 95.

[3] _ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 99.

[4] _ المرجع السابق، ص 80_81.

## 3- الحدث في مسرحية بجماليون

إن كون مسرحية بجماليون مسرحية ذهنية، تقوم على صراع الأفكار، جعل من أحداث قصتها تصب في أفكار مجردة ذهنية متصارعة، ذات طابع فلسفي، فكل أحداث هذه المسرحية الرئيسية والثانوية، تدور حول فكرة الحياة والفن.

### 3-1- الأحداث المركبة ( الرئيسية ) في المسرحية:

وسنذكر فيه تلك الأفعال الرئيسية التي أحدثت انقلابا في مجرى الأحداث، والتي دفعت بالبطل إلى التغيير المفاجئ، والتي عرف فيها المستور، وذلك على شكل عناصر مستخلصة من فصول المسرحية الأربعة.

**الفصل الأول:** وصور لنا فيه الكاتب الجو الذي سيقع فيه أول فعل سيحدث في نفس البطل انقلابا كبيرا في حياته وفي مجرى المسرحية، فاليوم هو عيد إلهة الحياة فينوس والمكان هو المعبد، وأما الحدث فقد تمثل في ابتهال بجماليون لفينوس بالصلوات والدعاء لتمنح تمثاله الحياة، واستجابة الآلهة لدعائه.

وهذا الحدث كان بمثابة الانطلاقة الأولى لسرد باقي الوقائع، والبؤرة الأولى التي انبثق منها الصراع.

**الفصل الثاني:** وجسد فيه الكاتب حدثين مهمين تمثل الأول في هروب جالاتيا من خالقها بجماليون، وهذا الحدث بعث في نفس البطل حزنا كبيرا وندما، جعله يتعرف على عيوب الروح التي وهبتها الآلهة لتمثاله، مما خلق صراعا بينه وبين هذه الآلهة، وصراعا بين الآلهة في حد ذاته، والذي يعكس صراع الفن مع الحياة، حيث تسقط نظرة البطل للحياة بسبب تشويهها للفن، وبالتالي خسارتها أمام الفن.

وأما الثاني فقد تمثل في عودة جالاتيا لزوجها بجماليون، بعد أن قام الإله أبولون بوهبها الحكمة والمعرفة، وهذا الحدث صور لنا حركة الآلهة في المسرحية، والتي عكست بدورها انتصار الفن والفكر على الحياة والجمال.

**الفصل الثالث:** صور لنا حدثين الأول تمثل في مقارنة البطل للصفات الجديدة التي حملتها زوجته جالاتيا والتي تمثلت في التشوه والفناء والنقص، وبين الصفات التي كانت تحملها لما كانت تمثالا والتي تمثلت في المثالية والكمال والخلود.

وهذا الحدث كان بمثابة مسبب للحدث الثاني وهو رجوع البطل للمكان الذي بدأ فيه كل شيء وهو المعبد، وفيه طلب من الآلهة إعادة جالاتيا تمثالا كما كانت، لتستجيب له هذه الأخيرة مستسلمة لهزيمة الفن بسموه على حياة بسبب ما تحمله من ابتذال.

**الفصل الرابع:** وهنا وقع عنصر المفاجأة الغير متوقعة، وهي إقدام البطل على تحطيم تمثاله الذي أثنى في سبيله كل ملكاته، وهذا الحدث يصور خسارة فكرة الفن التي حاول الكاتب تغليبها على فكرة الحياة على طول المسرحية.

وآخر حدث هو موت بطل المسرحية، وهذا الحدث هو نهاية المسرحية المأساوية وهذه كانت مجمل الأحداث الرئيسية التي وقعت في المسرحية.

### 3-2- الأحداث البسيطة ( الثانوية ) في المسرحية:

ولقد تغذت الأحداث الرئيسية من أحداث فرعية ثانوية متناسقة متجانسة، تآلفت فيما بينها، فقمنا بتلخيص هذه الأحداث البسيطة التي وقعت في فصول المسرحية على شكل عناصر هي:

**الفصل الأول:**

_ حماية نرسيس لتمثال جالاتيا، وهذا الحدث يطلعنا على مكانة هذا التمثال في عين بجماليون، وميله للفن والفكر.

_ محاولة الجوقة وإيسمين إخراج نرسيس والتي باءت بالفشل، وهذا الحدث ساهم في إبراز نظرة نرسيس للمرأة ونفوره منها، والتي تعكس بدورها فكرة هروب الفنان من الواقع

والمرأة، باعتبار أن نرسيس هو صورة لذاتية بجماليون، وباعتبار أن المرأة رمز للواقع والحياة.

_ قدوم الآلهة إلى منزل بجماليون ودهشتهم من صنعة يديه، وهذا الحدث أبرز سمو الفنان على هذه الآلهة، التي حرمته متعة الحياة، فعوضها بالفن.

**الفصل الثاني:**

_ عجز جالاتيا عن فهم بجماليون، مما ولدى في نفسها خوفا منه، وهذا الخوف كان سببا في هروبها مع نرسيس، وهذا الحدث ساهم كثيرا في إبراز نظرة الكاتب للمرأة، أو نظرة المجتمع العربي بصفة عامة لها، وهنا نلتمس ذاتية المؤلف.

_ غضب بجماليون من الآلهة وانتصاره عليهم، وهذا الغضب والسخط يكشف عن غرور الفنان وحبه لنفسه، وعن العيوب التي لم يتفطن لها إلا بعد فوات الأوان.

_ اتحاد الآلهة لإصلاح خطأها، وهذا الحدث جمد الصراع المحتدم بين بجماليون والآلهة، وبين الآلهة في حد ذاتها، وبالتالي فتر صراع الأفكار القائم في المسرحية لبرهة من الزمن.

**الفصل الثالث:**

_ اعتراف نرسيس بحاجته لإيسمين، أي للمرأة التي تخلق بالحب والحياة، وهذا الحدث حاول فيه الكاتب إقامة توازن بين الفن والحياة، فإيسمين خلقت نرسيس من جديد وجعلته يرى الحقائق، بالحب والحياة، كما خلق بجماليون جالاتيا بالفن.

_ انصدام بجماليون بحقيقة أن الزمن سيمحي وجود زوجته، ولكن في الحقيقة هو عدم قدرته على تقبل حقيقة زوال فنه الخالد، وهذا ما عكس تسلط ذاتية الفنان على أفعاله.

_ تنفيذ الآلهة لأمر بجماليون، مسلمين بذلك لفكرة انتصار الإنسان الفاني عليهم.

**الفصل الرابع:**

_ مرض بجماليون ورعاية نرسيس له، ودخولهم في نقاش وضح للمتلقي أن هناك تغيير في شخصية البطل بجماليون.

_ اعتراف بجماليون بندمه على تفضيل التمثال على زوجته الحية، لأن مشاعر الإنسان تحركت داخله نحو الحياة التي كانت قد ملأت الفراغ الذي يشعر به، مما أشعر الآلهة بالانتصار أخيرا على هذا الفنان المتعالي.

_ إشفاق الآلهة على الحال التي آل إليها بجماليون، ومعرفتهم أنه لا أمل فيه يرتجى.

لقد كانت أحداث المسرحية تدور حول فكرة واحدة من بداية المسرحية إلى نهايتها، ألا وهي فكرة الحياة والفن، وإن كانت هناك أفكار أخرى التمسنا وجودها من خلال أفعال الشخصيات وسلوكها، كفكرة الخلق والحب، وحقيقة الموت، والزمن وغيرها، إلا أنها تعتبر أفكارا مندرجة من الفكرة الأساسية ( الحياة والفن )، فما هي إلا خيوط متممة لمسار الفكرة الأساسية، ولقد قام الكاتب بتجسيد هذه الأفكار على شكل شخصيات، فبجماليون هو فكرة الفن، وجالاتيا هي الحياة، ونرسيس هو ذاتية الفنان ونرجسيته، وإيسمين هي تجسيد لما تمنحه الحياة من حب ورحمة ومودة، ونفس الحال مع شخصيات الآلهة، فأبولون منبع الفكر أي الفن، وفينوس منبع الجمال والحب أي الحياة.

وهذه الأفكار المجردة نهج لها الكاتب خيوطا مع التراث والرموز فكانت الأسطورة اليونانية هي خير منبع يستقي منه ما يخدم هذه الأفكار، فنراه مزج بين العديد من الأساطير الإغريقية مشكلا بأحداثها ورموز شخصياتها قالبا فنيا من صنع خياله الخصب، فتوفيق الحكيم لم يعد سرد أحداث الأساطير وموضوعها، بل استخدمها كوسيلة لإقناع المتلقي بأفكاره ونظرته للأشياء الحاملة للمعاني المجردة، فالشخصيات والأحداث المقتبسة من الأساطير والتراث، قوتان مسلم بمصداقية حقائقها بفطرة الإنسان.

ولقد أقنع الكاتب المتلقي بواقعية الأحداث على الرغم من أنها لا تطابق الواقع، عندما أقنعه بواقعية شخصياته المبتكرة من نسيج خياله، ومن هنا لعبت كل الشخصيات دورها في تشكيل الأحداث وتطويرها، فالأحداث هي الأفعال الصادرة من الشخصيات، لذلك عمد الكاتب في محاولته هذه لمحاكاة الحياة فنيا، أن يختار للأحداث شخصيات مثيرة قوية تجسده، ومن هنا نقول أنّ جميع شخصيات هذه المسرحية محورية كانت أم مهمشة قد أدت دورها في إيصال أفكار الكاتب بعد أن نجحت في إثراء الأحداث بأبعادها، خاصة النفسي الذي لعب الدور الأكبر في خلق أحداث المسرحية الخيالية بما يتناسب مع الرؤية الواقعية.

# الفصل الثاني:

# الحوار وعلاقته بالصراع في مسرحية بجماليون

أولا- الحوار

1- مفهوم الحوار

2- أنواع الحوار

ثانيا- الصراع

1- مفهوم الصراع

2- أنواع الصراع

3- أقسام الصراع

SBC 031 000 865

## أولا- الحـــوار:

### 1-مفهـــوم الحـــوار:

### 1-1- فـــي اللـغـــة:

الحوار "تعني الكلمة محادثة أو تجاذبا لأطراف الحديث، وهي تستتبع تبادلا للآراء والأفكار، وتستعمل في الشعر والقصة القصيرة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل للأمام"[1]، فمصطلح الحوار لا يطلق على الحديث في الحياة اليومية فقط بل يطلق أيضا على كلام الشخصيات في الأوساط الفنية، بحيث أنه "عرض (درامي الطابع) للتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتين أو أكثر. وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها"[2]، فالشخصيات في الدراما يستلزم عليها أن تقدم الحوار كما هو مقدم لها دون زيادة أو نقصان و دون أن تتصرف فيه.

### 2-2- فـــي الاصطـلاح:

الحوار وسيلة تعبيرية تواصلية، تميز العمل المسرحي عن الادب القصصي، فاذا كانت الشخصيات والحدث هما نقطة يشترك فيها كل من الرواية والمسرحية فإن الحوار هو أحد أهم الفوارق الأساسية التي تفصل بينهم وتميز إحداهما عن الأخرى اي أنه يميز المسرحية عن الرواية، "فهو الذي يتكون منه نسيج المسرحية وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية"[3]، فبدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحي، باعتبار أنه أداتها الوحيدة للتعبير "سواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير"[4]، فالرواية مثلا تستخدم الأسلوب السردي لعرض الاحداث، أما المسرحية فهي تستخدم الحوار لعرض الأحداث وتصوير الشخصيات نصا كانت أو عرضا.

[1] _ ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 148_149.
[2] _ جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 45
[3] _ محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 113.
[4] _ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص 131.

كما انه "أوضح جزء في العمل المسرحي"[1]، والشكل الخارجي لها وعلى هذا الاساس يمكن القول أن "المسرحية في أساسها فن حواري أي يقوم على الحوار، فهي في بعدها الأدبي حوار أساسا"[2].

ومن تعريفاته أيضا الحوار "هو التجسيد الآني الناطق والمسموع لشخصيتين متشابكتين في حدث ما بمعنى أنه الصورة الصوتية للشخصيات وهي تشكل النصف الهام في العمل الأدبي الدرامي بينما تشكل الصورة المرئية للنصف الآخر ويشكلان معا الصورة المسرحية"[3]، فالعمل الدرامي يتكون من نصفين الأول يمثله الحوار باعتباره الصورة السمعية للشخصيات، والثاني تمثله الشخصيات في حد ذاتها باعتبارها الصورة المرئية في المسرحية.

والحوار "وسيلة تفاعل الأحداث وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصية"[4]، أي أنه أداة فنية تتواصل عن طريقها الشخصيات وتتطور بها الأفعال بالإضافة إلى أنه يأخذ مكان الكاتب في سرد الأحداث والوقائع، وفي الكشف عن الأفكار التي يريد الكاتب إيصالها للمتلقي والتعبير عنها وعن خبايا الشخصيات، لذلك يجب على المؤلف أن يحرص على لغة الحوار والتي من أهم شروطها أن تكون "لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم يمكن أن تجري على ألسنة في محيطها تلك هي لغة هذه المسرحية"[5]، فباعتبار أن المسرحية فن موروث ينتقل من جيل إلى جيل وجب أن تناسب كل مكان وزمان فهي المفتاح الذي من خلاله يفهم المتلقي أفكار المسرحية لذلك يختار المؤلف "نوعية الكلمات المستخدمة وانسجامها وتآلفها"[6]، فالكلمات المتناسقة التي استوفت كامل الشروط هي التي تسمح للمشاهد باستنباط مدلولاتها.

---

[1] _ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 28.

[2] _ محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، ص 210.

[3] _ أبو الحسن سلام، الظاهرة الدرامية الملحمية في رسالة الغفران، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر 2003، ص 131.

[4] _ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 33.

[5] _ محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط3، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1960، ص 123.

[6] _ محمد صالح الشنطي، فن التحرير الغربي ضوابطه وأنماطه، ص 211.

"فالحوار الدرامي ليس حوارا من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد"[1]، فالمسرحية كتبت له أساسا سواء أكان من العامة أو من النخبة ففي النهاية كل متلقي سيستفيد من هذا العمل الدرامي، فالمشاهد هو عنصر من العناصر المكملة للبنية المسرحية، هو المرسل اليه الذي سيفك شيفرة الرسالة المتجسدة في الحوار، الموجهة من طرف الكاتب بواسطة الشخصيات.

والمشاهد هو الذي يسمح لنا بوضع الفرق بين الحوار الدرامي والحوار العادي المتداول في الحياة اليومية الذي يكون في دائرة مغلقة فكل يوجه كلامه لشخص معين مع احتمال أن يكون مملا طويلا دون فائدة، أما الحوار الدرامي فدائرته أوسع لأنه موجه للجميع لكل قارئ ومشاهد ويكون ذا فائدة "فالحوار في المسرحية نفعيته تكمن في جماليته وخدمته للبناء الفني"[2]، فهذه الفائدة والمنفعة تتحقق عندما ينجح الحوار في ربط عناصر البناء الدرامي مع بعضها البعض، وعندما يحقق الانسجام بينهم، وعندما يقوم بوظائفه.

و"تكمن وظيفته الأساسية في تطوير الحدث والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها، وطبائعها الأساسية"[3]، فكل جملة في الحوار تكشف عن الأحداث المقبلة وعن أبعاد كل شخصية "المادية أو الجسمانية و الاجتماعية والنفسية"[4]، وكل هذه المعطيات جوهرها الحوار فهو المسلك الذي يوصلنا إلى هذه المعطيات

وإلى جانب وظائفه المتمثلة في تصوير الشخصية أي تقديمها للجمهور مشروحة المعالم وتطوير الأحداث وتصعيدها وتنمية الصراع، فإن له صفات منها:

**الإقناع** "ولكي يكون الحوار مقنعا يجب أن يتجه الكاتب المسرحي إلى الناس ويلقط بحاسته اللغوية طريقتهم في التعبير ومصطلحاتهم ولهجاتهم و وقع هذه اللهجات"[5].

[1] _ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 28.
[2] _ مرجع سابق، ص 210.
[3] _ المرجع نفسه، ص 210.
[4] _ لابوس ايجرى، فن كتابة المسرحية، ص 411.
[5] _ رشاد رشدي، فن كتابة الدراما، ص 59.

**الحركـة** فهو "يعطينا إحساسا بالتقدم إلى الأمام وهذا الإحساس نسميه الحركة"[1] إذ يحافظ على استمرارية الأحداث وتسلسها وعلى تصاعد الصراعات.

**الإيقـاع** "الإيقاع في المسرحية لا يختلف في جوهره عن الإيقاع في الموسيقى"[2]، حتى قيل أنه يمكن اعتبار المسرحية نوتة موسيقية.

**الاقتصـاد** "ليس معنى الاقتصاد في الحوار بأي حال من الأحوال هو الإيجاز أي أن الجمل القصيرة ليست هي أنجح الجمل على خشة المسرح"[3]، فالمقصود بالاقتصاد هنا ليس اختيار العبارات والجمل القصيرة على الجمل الطويلة، ولكن الحوار إذا اقتصدت الكلمات فيه وأعطي لكل حدث وموضوع حقه من الكلمات كان اكثر إقناعا فكلما كان الحوار أطول بلا فائدة زاد احتمال أن يطمس الاقناع "فكثرة الكلام وطول الثرثرة"[4]، وهذا سيبث الشك في ذهن المتلقي أن حوار هذه المسرحية ما هو إلا مجرد كتابة تمهيدية لكاتب مضطرب.

## 2- أنــواع الحــوار:

"يوجد بشكل أساسي نوعان من الحوار، الحوار العادي بين الشخصيات أي الديالوج الذي يشكل الجسد الرئيسي للدراما، ثم الحوار الداخلي أو المونولوج"[5]، ففي الدراما ينقسم الحوار إلى نوعين فقد يكون عبارة عن حوار مباشر بين شخصيتين أو أكثر ويطلق عليه أيضا الديالوج، أو يكون عبارة عن حوار داخلي بين الشخصية ونفسها ويطلق عليه مصطلح المونولوج.

### 2-1- الحــوار الخــارجــي ( الديالوج ):

إن أول ما سيتبادر إلى أذهاننا إذا ما قلنا الحوار الخارجي هو هذا التعريف "الديالوج (الحوار) هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر"[6]، والذي "يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد

---

[1] _ رشاد رشدي، فن كتابة الدراما ، ص 60.
[2] _ المرجع نفسه، ص 60.
[3] _ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 140.
[4] _ لابوس ايجرى، فن كتابة المسرحية، ص 414.
[5] _ أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 113.
[6] _ المرجع نفسه، ص 113

بين الشخصيتين المتحاورتين أو الشخصيات وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل"[1] إذ يجب أن يحقق هذا التبادل اللفظي اتصالا بين الشخصيات المتحاورة، خاصة إذا جاء الحوار على شكل أسئلة وأجوبة مسكوبة في قالب تخاطب، فالأخذ والرد بين الشخصيات يكون غالبا على هذا الشكل فما ان تبدأ الأولى في الكلام والسؤال ترد الثانية وتجيب مباشرة دون تدخل المؤلف "الحوار المباشر هو الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد... وهو أكثر أنواع الحوار تداولا وانتشارا"[2]، فهو تلك المحادثة التي تدور بين اثنين أو أكثر بالدور حيث تقوم الشخصية المرسلة بتوجيه الحديث إلى الشخصية المتلقية وما إن ينتهي دورها حتى يبدأ دور الشخصية المتلقية في الردن وهذه المحادثة تكون في دائرة المشهد المسرحي.

وللديالوج تعريفات أخرى عديدة حتى في الفكر الفلسفي ومنها أنّ "الحوار أو الديالوج هو العلاقة الأولية الأصيلة في حياة الإنسان مع غيره ... وفي هذه العلاقة التي تتجسد في الحديث بين إنسان وإنسان، تقف الأنا حرة في مواجهة الأنت"[3]، فأول علاقة كونها الإنسان منذ وجوده كانت مع غيره فهو فضولي بطبعه تواق لمشاركة أفكاره ومعرفته مع الآخرين فجسد هذه العلاقة في شكل حديث متبادل بينه وبينهم، يتم فيه شرح حقيقة من الحقائق حيث تتمثل أطراف الحديث في الأنا والأنت أو الأنا والهو، وبتعبير أبسط الذات والآخر، وهذا الديالوج هو حديث حر بعيد عن التسلط والسيطرة والتحكم.

وسواء أكانت مفاهيم الديالوج أدبية أم فلسفية فإنها كلها تدور في نفس السياق فالمدلول واحد، والمعنى المراد توصيله هو نفسه وهو أنّ الحوار الخارجي أو الديالوج هو الأخذ والرد، حول موضوع أو حقيقة أو معرفة ما في حديث بين الأنا والهو وبين شخصية وأكثر، مفاده تبادل الأفكار والآراء وتوصيل مراد الكاتب على ألسنة شخصياته.

[1] _ أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، ص 114.
[2] _ فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنيات وعلاقات السردي، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، 1999، ص 41.
[3] _ عبد الغفار مكاوي، ألبير كامي، محاولة لدراسة فكره الفلسفي، دار المعارف، مصر، 1964، ص 172.

## 2-2- الحـوار الداخلـي ( المـونـولـوج ):

"هو الحديث المنفرد الذي يقوم به شخص واحد في وجود أو غياب المستمعين"[1]، أي أن هذا النمط لا يستدعي وجود الآخر لأنه يكون من جهة واحدة، وهذا أبسط تعريفاته والمونولوج الدرامي "هو في الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية، حيث يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤية جديدة مفارقة. تلك الرؤية تكون لها إمكانية التحقق وتكتسب أهميتها على أنها نتاج المنظور الخاص للمتحدث"[2]، وهذه الرؤية الجديدة تتمثل في معرفة المتلقي لموقف المتحدث من الأشياء المحيطة به وكيفية تحليله لها والتعليق عليها من وجهة نظره الخاصة وبالرغم من كون هذا النمط التواصلي يكون بين الشخصية ونفسها إلا أن "المتحدث في المونولوج الدرامي يتوجه بخطابه إلى الخارج"[3]. وهنا يحدث اتصال بين المتحدث والمتلقي، وهذا يتم عندما تكشف الشخصية عن موقفها وما يختلج صدرها وتوجهه إلى الجمهور بطريقة غير مباشرة وذلك بتدخل المؤلف بين الشخصية والمتلقي باستخدام ضمير المتكلم المفرد.

فإذا كان الحوار العادي بصفة عامة وسيلة من وسائل التواصل فمن المعلوم أن يكون الحوار الداخلي حاملا لهذه السمة التواصلية، ففي الأول يكون التواصل بين شخصيتين أو أكثر يتشاركان مختلف الأفكار والنقاشات، أما في الثاني فيتحقق التواصل فيه عندما يعبر لنا المونولوج عن الأفكار والعواطف التي تتغلغل داخل النفس "فالمونولوج هو تشريح لوعي الشخصية ... ذلك أن الحوار الداخلي المعبر عنه بالمونولوج إحدى أهم صيغه التوصيلية، هو تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة عقلية توليدية ... فهي توليدية للمعرفة التي تنتجها"[4]، فالإنسان يتبنى أفكارا ومعتقدات وهي وليدة عقله ونتاج وعيه ورغبات وخواطر وهي وليدة ذاته الشعورية، وكلها مخزنة في عالمه الباطني الذي تتجمع فيه كل هذه المعارف المنتجة، وبالتالي تحدث صلة وعلاقة بين الذات والذهن، فكأن للشخصية حياة داخلية يحاول المونولوج كشفها للمتلقي لكي يحاول بدوره فك رموزها، وهنا "لا يكون ثمة مجال

[1] _ أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، ص 23.
[2] _ المرجع نفسه، ص 32.
[3] _ المرجع نفسه، ص 33.
[4] _ فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص 109.

للأخذ والعطاء والمناقشة الحرة المستأنية بين الأطراف المشتركة في الحديث ولا يستطيع ولا يريد أن يسمع إلا صداه، ويسقط وجود الآخر"[1]، فالنفس الداخلية للشخصية تجري حوارا مع ذاتها عندما تكون في حالة تفكير أو في حالة معايشتها للآلام نتيجة توتر أو صراع تعيشه بمفردها لتبلور مواقفها اتجاه الأشياء وهذا لا يستدعي حضور الآخر ويكمن دور الآخر هنا في محاولة سماع تفكير الشخصية المضمر داخل ذاتها لفهم وجهة نظرها.

وعلى الرغم من اهمية الحوار الداخلي والدور الذي يقوم به إلا أنه يجب على المؤلف أن يكون حريصا على طول هذا الأخير "فإذا استطال المونولوج أبعد النص المسرحي عن دراميته ليسقطه في السرد، وفي السردية التي هي عدو المسرح اللدود"[2]، وبهذا لا يكون له أي فرق عن الرواية التي تستخدم السرد وتستعين بالحوار على عكس المسرح الذي لا يستطيع أن يبتعد عن الحوار لأنه سيدخل في الحكي ويسقط عن قيمته الفنية الجمالية فالمسرحية لا وجود لها من دون حوار فهي في حد ذاتها حوار.

## 3- الحوار في مسرحية بجماليون:

### 3-1- الحوار الخارجي ( الديالوج ) في مسرحية بجماليون:

لقد كتب توفيق الحكيم حوار هذه المسرحية باللغة الفصحى لأنها تليق بمضامينها الفكرية، ولقد تميز حوارها بالجمل القصيرة الدالة، تطول أحيانا لكنها سريعة الوقع خفيفة الإيقاع، حقق بها الحكيم العديد من وظائف الحوار مثل "الكشف عن الشخصيات"[3] وهذه الأمثلة التي سنذكرها هي أمثلة على هذه الرؤية في الحوار:

_ "الجوقة: ذلك الذي يعيش بعيدا عن المرأة

_ نرسيس: إنه آت عما قليل !

_ الجوقة: ذلك الذي حرم الحب !

[1] _ عبد الغفار المكاوي، ألبير كامي محاولة لدراسة فكره الفلسفي ، ص 172.
[2] _ نجم الدين سمان، اضاءات مسرحية مقالات عروض آراء، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا 2010، ص 53.
[3] _ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 33..

_ نرسيس: إنّ غيبته لن تطول !

_ الجوقة: ذلك الذي أنكرته فينوس" [1]

ففي هذا الحوار الثنائي القصير الذي دار بين الجوقة ونرسيس استطاع فيه الحكيم أن يظهر لنا طبيعة العلاقة بين بجماليون والمرأة فهي علاقة انفصال بسبب فينوس التي حرمته الحب فهو يعيش حياة الوحدة والنقص.

ثم يستمر الحوار ليصبح متعدد الأطراف بظهور شخصية أخرى وهي إيسمين

_ "إيسمين: ... إن له جماله وحمقه ... أهو أيضا الذي أطلق عليك هذا الاسم؟

_ الجوقة: منذ الصغر منذ التقطه وليدا.. بين مروج هذه الغابة.. ومع ذلك لم يفلح في أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين؟

_ إيسمين: ... إني أحبك يا نرسيس على الرغم من ذلك .. أحبك !"[2].

ليصور لنا العلاقة التي تربط بين بجماليون ونرسيس علاقة الأب وابنه، وكما لمح لنا الحكيم في هذا المقطع ملامح نرسيس فهو ذو جمال لا يكون إلا في الأساطير ولكن له بعض العيوب التي كبرت معه، والتي لم يستطع بجماليون أن ينبذها، ولكن على الرغم من ذلك ومع أنه شخصية نرجسية إلا أنه محبوب.

ويواصل الحكيم في تصوير شخصيات المسرحية من خلال الحوار باعتبارها أهم وظيفة له

_ "إيسمين: ( ناظرة إلى الستار ) جالاتيا الجميلة !.. هكذا إذن مقامها خلف الحجب..

_ نرسيس: لا ينبغي أن يقع على جسدها ذرة من غبار! ...

[1] _ المسرحية، ص 23.
[2] _ المسرحية، ص 25.

_ إيسمين: ( دون أن تلتفت إليه ) ما هذا الشب الطيب ؟.. أهو عطر مما يتناثر حواليها ؟ وما هذا البريق العجيب؟ .. أهو قرط من لؤلؤ يزين أذنيها ؟ .. وما هذا السرير المفروش؟ (...) حتى لا يجرح عاج خديها ! ..."[1].

ففي هذا الحوار وصف لجمال جالاتيا والتي يبدو أنها أجمل من نرسيس نفسه وهذا البهاء كان سببا في حجبها عن الأنظار بوضعها خلف ستار، وسبب اهتمام بجماليون بها ومن هذا الاهتمام نفهم أنّ لها مكانة كبيرة عنده، والحكيم حاول ابراز هذا على لسان إيسمين بأسلوب انشائي وعبارات فنية.

وإن كان الحوار يكشف عن شخصيات المسرحية وملامحها وبين علاقة كل منها بالأخرى، فإنه أيضا يجعل كل شخصية تفصح عن نفسها، وبهذا سيعرفنا على أفكارها وعواطفها ومستوى ثقافتها، ففي هذا الحوار مثلا نجد أن نرسيس قد أفصح لإيسمين عن النقص الذي يشعر به.

_ "نرسيس: وهل تغنى فينوس عن أبولون، مانح الفن والفكر ؟!

_ إيسمين: لا تكفر بفينوس يا نرسيس، وهي التي منحتك الجمال، وجعلتك معشوق النساء

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

_ إيسمين: يا للعجب !.. أنت وبجماليون طرفا نقيض .. عند أحدكما ما ليس عند الآخر .. لعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر! .."[2]

فكما منحت فينوس الجمال والحب لنرسيس وأنكرت بجماليون، منح أبولون الفن والفكر لبجماليون وأنكر نرسيس، وبهذا يكمل كل منهما نقص الآخر، ولكن هذا يوضح لنا أن مستوى بجماليون أرفع وأكبر.

[1] _ المسرحية، ص 28_29.
[2] _ المصدر نفسه، ص 30_31.

وللحوار دور كبير في تأطير الأحداث وتطويرها وهذه وظيفة من وظائفه، فهو الأداة التي يلجأ اليها الكاتب لاطلاع المتلقي عن ما أنجزته الشخصيات وعن ما تنوي فعله، وهذا المثال من المسرحية أظهر لنا ما أنجزه بجماليون.

_ "فينوس: أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من بين اصابع فانية ! ..

_ أبولون: هؤلاء البشر يا فينوس يمتازون عنا _ نحن الآلهة _ هذا الامتياز: في طاقتهم أحيانا أن يسمو على أنفسهم .. أما نحن فلا نستطيع أن نسمو على أنفسنا ( ... ) لأنهم أحرار في السمو ونحن سجناء في النواميس!"[1]

فبجماليون أبدع في نحت تمثال لامرأة جميلة كاملة الأوصاف لا تنقصها سوى الحياة فحتى الآلهة دهشت وانبهرت من هذا الإنجاز فوقت متعجبة غير مصدقة أن هذا الفن صنعته يد فانية، فقد سما بجماليون على نفسه وعلى الآلهة الخاضعة لنواميس الطبيعة أي لقوانينها.

ولقد أراد توفيق الحكيم أن يلمح إلى فكرة الفن والحياة بهذا الحوار الذي دار بين أبولون و فينوس.

_ "أبولون: بجماليون من عبادي أنا ! ..

_ فينوس: فهمت .. لهذا لم ألتفت إليه .. لقد حرمته هباتي، فعاش كما ترى بعيدا عن حب المرأة ! ..

_ أبولون: لقد حرمته، لكن ها هو قد صنع بيديه امرأة، وخلق بنفسه لنفسه الحب !..[2].

ومن هنا بدأت مسألة الفن والحياة بالتغلغل والتجسد داخل المسرحية ، راسمة تعابير حيرة على وجه المتلقي سببها بعض التساؤلات وهي : هل يستطيع بجماليون التخلي عن

[1] _ المسرحية، ص 35_36.
[2] _ المسرحية، ص 36.

الحياة وتعويضها بالفن ؟، وإلى أين سيقوده افتتانه الشديد بفنه ؟، وبمجرد أن تقع هذه التساؤلات في ذهن القارئ حتى يأتيه الجواب في هذا المقطع من الحوار:

_ "الصوت: ( من بعيد ) فينوس ! .. فينوس ! .. أيتها الآلهة ذات العرش المصنوع من الذهب، ( ... ) فينوس اسمعي ندائي، وأجيبي دعائي ! ..

_ فينوس: من هذا ؟ ..

_ أبولون: هذا هو بجماليون ..

_ فينوس: ( في دهشة وتيه ) بجماليون ! .. عجبا ! .. عجبا ! .. ماذا يريد مني أنا الآن؟

_ بجماليون: ( من بعيد ) فينوس ؟ .. فينوس ؟ .. أيتها الجميلة الآمرة على عرش الجمال ( ... ) ابسمي لي من شفتيك الإلهتين ! .."[1].

ويستمر الحوار في تشويق القارئ لمعرفة سبب توسل بجماليون لفينوس والدعاء لها:

_"بجماليون: ( من بعيد ) فينوس ! .. فينوس ! .. أيتها السخية بالهبات !.. امنحيني هبة واحدة: انفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا ! .. زوجتي جالاتيا العاجية !.. أعطيها حياة يا إلهة الحب والحياة !"[2].

فشدة تعلق بجماليون بزوجته العاجية، وشدة تعلقه بالفن الذي خلقه دفعا به إلى التضرع والتوسل لآلهة الحب والحياة فينوس في عيدها، بكلمات كأنها شعر منثور، فكانت هذه أول مرة يقترب إليها ويطلب معونتها فهو كان من أتباع أبولون اله الفن والفكر، وهنا نلتمس تغييرا في الأحداث وإشارة إلى بداية تطورها ونموها، فدعاء بجماليون وأصواته وتوسلاته غيرت نظرة فينوس إليه بسرعة متناسية بذلك غضبها نحوه، فقررت أن تعطيه ما يريد.

[1] _ المسرحية، ص 38_39.
[2] _ المسرحية ، ص 40.

_ "فينوس: ( تتقدم نحو التمثال رافعة يدها إليه هاتفة ) : بأمري أيتها الدماء التي سفكها لي قرابين، اجري قانية في هذه الشرايين ! .. بأمري أيتها النار التي حرق لي فيها

البخور اجعلي في جسدها الحرارة وفي عينها النور !.. ( التمثال يتحرك قليلا .... )"[1]

فما ان انتهى بجماليون من دعائه ورجائه حتى استجابت له فينوس ومنحت تمثاله هبة الحياة، فعلى الرغم من الجحود الذي تلقته فينوس من بجماليون إلا أنها لم تخيب آماله، وهنا أشار الحكيم إلى فكرة الخالق والمخلوق وعلاقتهم ببعضهم البعض.

_ "بجماليون: أنفق عمري كله أخلق، دون أن أتلقى شيئا ؟.. (...) أخلق الجمال، وأخلق كل ما تطلبه نفسي ! .. (...) كلا لقد تعبت .. أريد الآن أن أشعر أن هناك من يخلق لي (...) لأول مرة أرثى للآلهة الذين لا يعرفون _طول الأبد_ غير المنح والعطاء، دون أن يتلقوا شيئا غير دخان من البخور وهباء من الثناء ! ..

نرسيس: ( بعد لحظة) لست أدرك بعد ما بك ! .."[2].

وفي هذا الحوار بدا بجماليون مشحونا بالأحاسيس المختلطة، فجاءت كل كلماته معبرة عن موقفه مفصحا بها عما يشعر به اتجاه الاله بكونه يخلق كل ما يريده المخلوق وإن قابله بالعصيان فإنه يستمر بتقديم المنح والهبات له دون أن يتلقى بدوره أي مقابل، وسبب تغير رؤية بجماليون للآلهة هو؛ أنه بدوره خالق للفن والجمال والحب، لكنه عاجز عن وهب الحياة لفنه لذلك أحس بحاجته إلى خالق أكثر قوة.

وباعتبار أن الحوار أداة تصوير فإننا نجد أنه قد صور لنا دهشة بجماليون وانبهاره بعبارات مصحوبة بنبرة التعجب والحيرة في هذا المقطع:

_ "جلاتيا: ( خلف الستار ) آه ..

_ بجمايون: ( ينهض ) نرسيس !.. نرسيس !.. من الذي يتنهد هنا ؟!.. (يتجه إلى الستار يدخل خلفه، ثم يلبث أن يصيح:) يا لرأسي المكدود !.. إنه المس.. إنه الخبل !..

[1] _ المسرحية، ص 41.
[2] _ المسرحية، ص 45_46.

هذا المستحيل ! هو الوهم !.. هو الوهم !.. ومع ذلك .. ترتجفان ! شفتاها العاجيتان ترتجفان ..

_ أبولون: ( همسا لفينوس ) أسرعي !.. أوحي اليه بالحقيقة، قبل أن يجن من صدمة الحدث ! .."[1]

ويدور حوار طويل بين جالاتيا وبجماليون جعلها تشعر ببعض الخوف من كلامه لأنها لم تفهم دلالته، وهذه بعض الأمثلة من هذا الحوار:

_ "بجماليون: ( ينظر الها مليا ) جالاتيا

_ جالاتيا: بجماليون !.. لا تطل إليّ النظر هكذا زوجي ..إنك تخيفني !.. (...)

_ بجماليون: آه يا جالاتيا.. لقد أحببتك قبل أن توجدي.. إنّ حبي لك هو الذي أوجدك !..

_ جالاتيا: لكأني أسمع صوتك من خلف سحب.. لست أفهم عباراتك !"[2]

فالحوار الذي دار بينهم مليء بالمعاني الضمنية بالنسبة لشخصية جالاتيا، والعبارات التي ردت بها على زوجها الفنان دليل على أنها لم تستوعب ما يقصده، فكلما زاد الحديث بينهم زاد الغموض.

وهذا الحوار نقل لنا شعور شخصية جالاتيا بالشك وعدم اِطمئنانها، لأنها عرفت مدى تعلق زوجها بالتمثال الذي صنعه، وعدم قدرته على اِزاحة الشك والريبة عنها.

_ "جالاتيا: قلبك وحبك؟.. إنك لتحبه كثيرا فيما أرى !..

_ بجماليون: وأي حب ؟ (...)

_ جالاتيا: لن تزعم بعد الأن أني وحدي حبيبتك ؟

[1] _ المسرحية، ص 47.
[2] _ المسرحية، ص 49_50.

_ بجماليون: بل أنت كذلك في كل حين يا جالاتيا !

_ جالاتيا: إني لست وحدي كل حياتك وكل قلبك وكل حبك !"[1]

ويواصل الحكيم في تصوير حالة شخصية جالاتيا الشعورية في هذا الحوار، ولكنه يبدو حوارا مفتعلا عمدا من طرف الكاتب لأنه جعل جالاتيا تهتم اهتماما كبيرا بقصة التمثال وجعلها عاجزة عن فهم بجماليون، ولكن له غاية من ذلك وهي جعلها كأسباب يفسر بها الحدث التالي، وذلك من أجل تحقيق خاصية تسلسل الأحداث وتصاعد الأفعال.

وإذا كان الكاتب يلمح إلى أسباب هروب جالاتيا من بجماليون بمعنى ضمني فإنه يصرح عن ذلك بمعنى ظاهر في الحوار التالي:

_ "إيسمين: كل عجبي هو لانصراف هذه المخلوقات عن خالقيها !

_ بجماليون وفيما العجب ؟.. هل ارتفع مخلوق يوما إلى فهم خالقه ؟!"[2]

فلا يستطيع المخلوق فهم خالقه بسب سموه عليه، وهذا ما يولد في نفسه الخوف فجالاتيا بوصفها مخلوقة من طرف بجماليون عجزت عن فهمه.

ومن هنا نلتمس خاصية توالدية الحوار، والتي تعني أنه ينتقل بطريقة متسلسلة من نقطة إلى أخرى بما يتناسب مع المنطق، فخوف جالاتيا من خالقها ولد فعل هروبها، وفعل هروبها ولد أفعالا أخرى أهمها شعوره بالندم لأنه طلب من الآلهة تحويل تمثاله الذي أفرغ فيه كل مواهبه إلى امرأة تقوم بالأفعال وتستجيب للحوار، معاتبا فينوس على ذلك، ويتمثل هذا في حديث بجماليون مع إيسمين حيث يقول:

_ "بجماليون: ( ثائرا ) هي سبب البلاء.. فينوس هي سبب البلاء .. لقد كنت سعيدا.. لقد كانت معي جالاتيا هنا دائما.. جالاتيا الأخرى.. جالاتيا الأولى.. (...) لقد جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه.. لقد صيرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق !..

[1] _ المسرحية، ص 56.
[2] _ المسرحية، ص 65.

_ إيسمين: حسبك بجماليون !.. لاتهن الآلهة !.."[1].

فالحوار انتقل من نقطة عرض أسباب هروب جالاتيا إلى نقطة أخرى تمثلت في عرض ردة فعل بجماليون نحو هذا الحدث، والتي تمثلت في صب غضبه على فينوس، وهذا ما يسمى بتوالدية الحوار.

ويواصل بجماليون في انتقاده لفينوس بعبارات مشحونة بالانفعالات والغضب الشديد فيقول:

_ "بجماليون: دعيني أقل لهم ما أريد، دعيني أصارح هذه الآلهة بالحقيقة !!.. لقد صنعت أنا الجمال فأهانوه هم بهذا الحمق الذي نفخوه فيه !.. كل ما في جالاتيا من روعة وبهاء هو مني أنا، وكل ما فيها من سخف وهراء هو منكم أنتم يا سكان أولمب ..

_ إيسمين: بجماليون أخشى عليك غضب فينوس !..

_ بجماليون: ( ينهض في المكان ثائرا صائحا منفجرا ) اسكتي أيتها الحمقاء ! لست أخشى فينوس ! (... ) اعترفي يا فينوس أني انتصرت عليك.. اعترفي أن التحفة التي خرجت من يدي مثلا للكمال في الخلق والإبداع؛ قد شابها النقص بلمسة من يديك " [2]

فالكيفية التي صاغ بها الكاتب حوار شخصية بجماليون تناسبت مع الموقف الذي قد وقع فيه ومع حالته، ولقد استعان ببعض الأدوات والوسائل في ذلك كالتكرار مثلا في هذا القول: _ "بجماليون: هي سبب البلاء.. فينوس هي سبب البلاء (...) لقد كانت معي جالاتيا هنا دائما.. جالاتيا الأخرى .. جالاتيا الأولى (...) لقد وضعت أنت في آية الآيات روح هرة: أي روح امرأة، ذلك الروح الملول الطرف !(...) أفسدتم جمالي الخالد !.. أفسدتم جمالي الخالد! .."[3].

[1] _ المسرحية، ص 67_68.
[2] _ المسرحية، ص 68.
[3] _ المسرحية، ص 67_69.

فالتكرار الأول جاء للتأكيد على أن فينوس هي السبب في كل ما حدث، أما تكرار اسم جالاتيا فهو دليل على أن تمثال جالاتيا ذو دلالة نفسية قيمة عند بجماليون، وكذا تكررت كلمة روح والتي نستنبط منها فكرة الحياة، وجملة أفسدتم جمالي الخالد التي نستنبط منها فكرة الفن وذلك بغية تسليط الضوء على هذه النقطة الحساسة لأنها هي المحور الذي تدور حوله هذه المسرحية وموضوعها وبؤرة الصراع فيها، ولم يوظف التكرار فقط بل وظف مختلف الأساليب الإنشائية خاصة التعجب والاستفهام فهذه فالمسرحية زاخرة بها وبالرموز والتراث والأسطورة من أول المسرحية إلى نهايتها.

ولقد عكس لنا الحوار أيضا حركة الآلهة في المسرحية لأنها صارت محور هذه الأحداث المتصاعدة التي حاول من وراءها الكاتب تعميق فكرة الحياة والفن باعتبار أن الحياة هبة من عند الآلهة والفن إبداع من عند البشر، ولقد استعان الكاتب في عرض هذه الحركة بالأسطورة التي وظفها على نحو يتميز بالبراعة والإتقان، لكنه لم يعد سرد أحداثها كما هي بل وظفها توظيفا فنيا فنراه ينقص أحداثا ويضيف أخرى حتى تتناسب مع فن المسرحية.

ولقد نقل لنا الكاتب الجو الأسطوري لقصة بجماليون من بداية الفصل الأول "حيث عاشت شخصياته في جو أسطوري خالص"[1]، فأحداث المسرحية وشخصياتها كلها أسطورية "فمسرحية الحكيم لا تقوم كما يظن الكثيرون على أسطورة بجماليون فقط وإنما على هذه الأسطورة وعلى جالاتيا، ونارسيس وهي ثلاث أساطير منفصلة تماما في الروايات الإغريقية واللاتينية المختلفة"[2]، وما جعله يدمج أسطورة بجماليون مع أسطورة جالاتيا نجده في مقدمة المسرحية حيث يقول: "فإن قصة بجماليون هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروفة، ولعل أول من كشف لي عن جمالها تلك اللوحة الزيتية بجماليون و جالاتيا بريشة جان راوكس المعروضة في متحف اللوفر"[3]، فتوفيق الحكيم لم يكن أول من مزج بين الأسطورتين فها هو ذا هذا الفنان يجمع بين هاتين الأسطورتين في الفن التشكيلي، ولم يكن

[1] _ سعيد الورقى، تطور البناء الفني في أدب المرح العربي المعاصر، ص 104.
[2] _ أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ط1، الشركة العالمية للنشر، مصر، 1993، ص 2.
[3] _ المسرحية، ص 16.

الوحيد الذي وظفها في الفن المسرحي إذ سبقه في ذلك الكاتب برناردشو والذي تأثر به الحكيم حيث يقول أيضا: "وكدت انسى قصة اليونان حتى ذكرني بها برناردشو يوم عرضت مسرحيته بجماليون في شريط من أشرطة السينما منذ عامين"[1]، ولقد كتبت أسطورة بجماليون شعرا من طرف أوفيديوس و "تقول قصيدته عن بجماليون: اعتزل بجماليون النساء.

كان ينام وحيدا في سريره.

بيد أنه صنع تمثالا لفتاة.

من عاج ثلجي البياض (...)

وعند مذبح فينوس، وقف خاشعا يقول:

أيتها الإلهة القادرة عل العطاء، مانحة كل شيء

كم أتمنى أن تكون زوجتي (...) مثل هذا التمثال العاجي (...)

استجابت لدعاء بجماليون"[2].

فأبيات قصيدة هذه الأسطورة تماثلت وحوار مسرحية الحكيم ويتمثل ذلك في هذه الأمثلة:

_" الجوقة: ذلك الذي يعيش بعيدا عن المرأة ! (...)

_ نرسيس: لا ينبغي أن يقع على جسدها الناصع ذرة من غبار! (...)

_ فينوس: ماذا خلف هذا الستار؟ تمثال من العاج ! (...)

_ بجماليون: (من بعيد) فينوس.. فينوس.. أيتها السخية بالهبات.. امنحيني هبة واحدة: انفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا.. زوجتي جالاتيا العاجية.

[1] _ المسرحية، ص17.

[2] _ أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص، ص 2_6.

_ فينوس: (...) سأمنحه ما أراد"[1].

ومن خلال هذه القصيدة وجدنا أن أحداث أسطورة بجماليون لا تختلف عن الأحداث المتجسدة في حركة حوار مسرحية بجماليون إلا في النهاية فإذا كانت نهاية ذلك المبدع مأساوية في المسرحية فإنها كانت سعيدة في الأسطورة إذ "أنجب هذا الزواج (...) ابنا يدعى بافوس"[2].

ولكن في هذه القصيدة لم يرد اسم لذلك التمثال لكننا نجد أن توفيق الحكيم أطلق عليه اسم جالاتيا على طول حوار المسرحية والذي يعني "بيضاء كاللبن وهو اسم احدى عرائس البحر"[3]، وهنا نلتمس علامة لوجود أسطورة ثانية في المسرحية، وهي أسطورة جالاتيا والتي تدور أحداثها باختصار حول عملاق ذو عين واحدة دفع به حبه لجالاتيا "إلى أن يلاحق هذه الفتاة الجميلة في كل مكان وبطريقة خرقاء. ولم يستطع هذا العملاق الولهان أن يستحوذ على انتباه عروس البحر الساحرة جالاتيا، لأنها كانت مشغولة عنه بحب شاب من الرعاة"[4] فإذا كان الحوار قد كشف لنا عن رموز الأسطورة الأولى في المسرحية من خلال تصويره للأحداث المشتركة بين هذه المسرحية وتلك الأسطورة، فإنه يكشف لنا عن رموز الثانية وهي أسطورة جالاتيا من خلال تصويره للملامح والسمات المشتركة بين شخصية جالاتيا في الأسطورة و جالاتيا في المسرحية في الاسم وفي سمة الجمال، ويختلفان في كون الاولى عروس بحر أما الثانية فهي تمثال لامرأة كاملة الأوصاف لا ينقصها سوى الحياة وخير مثال أبرز لنا هذه الرؤية نجده في الحوار الذي دار بين أبولون و فينوس :

_ "فينوس: ( وعيناها إلى المثال ) أصبت !.. ما اسم هذا الشيء ؟.. جالاتيا ؟!

_ أبولون: هذا الشيء؟!.. إنك لا تجسرين أن تسميه امرأة.. أنت أيضا ترين جالاتيا أجمل كثيرا من امرأة، وأكمل كثيرا من امرأة !.."[5].

---

[1] _ المسرحية، ص، ص 22_41.
[2] _ أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، ص7.
[3] _ المرجع نفسه، ص 8.
[4] _ المرجع نفسه، ص 8_9.
[5] _ المسرحية، ص 35.

أما الأسطورة الثالثة في هذه المسرحية هي أسطورة ناركيسوس وهو نفسه شخصية نرسيس "وكان نرسيس جميل جمالا يجعل كل من ينظر إليه يقع في حبه (...) ولما كبر نرسيس رفض كل حب عرض عليه"[1]، وذلك بسبب "هيامه بخياله في الماء وبجمال وجهه (...) فذاتية ناركيسوس ضرب من عبادة النفس الجوفاء، والوقوع أسيرا للأنانية البلهاء"[2] فالتطابق هنا بين الأسطورة الأصلية وما ورد في نص المسرحية كان في ذاتية نرسيس والتي استخدمها توفيق الحكيم استخداما واسع النطاق متعدد الدلالات، من أجل عرض بعض الأفكار، فلقد رسم لنا الحوار الصورة العامة للأسطورة ومنها:

أن نرسيس كان منطويا على نفسه منعزلا عن الجميع فيقول:

_ "نرسيس: ( للجميع ) ألن تنصرفن من هذا المكان ؟

_ الجوقة: إنما جئنا الليلة لنمضي بك إلى المهرجان، حيث يحرق البخور وتقدم القرابين !.. (...) نرسيس: ألا تذهبين معهن ؟

_ إيسمين: إني لن أذهب إلا معك ..

_ نرسيس: أنت تعلمين أني باق ها هنا .."[3].

وأن الفتيات يتغزلن به محاولات اخراجه من عزلته، ولكنهن لم يفلحن فإن له من الجمال ما يجعل كل من يراه يعجب به دون أن يعيره أي اهتمام لأنه معجب بنفسه وغارق في ذاتية الأنا وتمثل هذا في هذا المقطع من الحوار:

_ "الجوقة: بل تلك امرأة من المدينة رأتك فأحبتك، وأقسمت أن تكون لها وتكون لك ! (...)

_ إيسمين: إنه لا يختار.. أنسيتن أنه نرسيس ؟ إنه اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد !.. (...)

[1] _ أحمد شمس الدين الحجاجي ،الأسطورة في المسرح المصري المعاصر1933_1970، ص 90.
[2] _ أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص 12.
[3] _ المسرحية، ص 24_27.

_ الجوقة: إنك أحمق !..

_ إيسمين: أنسيتن أنه يشبه الأساطير؟!.. إن له جماله وحمقه.. (...) أهو أيضا من أطلق عليك هذا الاسم ؟

_ الجوقة: منذ الصغر.. منذ التقطه وليدا بين مروج هذه الغابة.. ومع ذلك لم يفلح في أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين؟[1].

فالحوار صور لنا شخصية نرسيس على هيئة العاشق لنفسه العاجز عن رؤية ما بحوله بسبب حمقه، وبسببه حبه لنفسه كما في الأسطورة، وللحكيم غاية من ذلك فهو وظف هذه الأسطورة في حوار مسرحيته من أجل أن يقيم مساوات بين الفن والجمال فهو اختار هذه الأسطورة لأن نرسيس نقيض لبجماليون فهو يمثل الجمال بحمقه وبجماليون يمثل الفن بإبداعه وفكره، ولقد استغل الكاتب ذاتية نرسيس لتجسيد حركة بجماليون الشعورية اتجاه فنه يقول بجماليون: أيها الشقي.. أيها الشقي.. كيف أستطيع الخلاص منك.. أنت الذي أراه ماثلا أمام وجهي دائما.. إنني إذ أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي .. إنما أبصر صورتك أنت.. نعم.. (...) أنت الشطر الجميل العقيم في نفسي.. أنت الخطيئة التي كتبت على كل فنان أن يحمل وزرها.. الافتتان بالنفس .. الافتتان بالذات"[2]، فوصول بجماليون للكمال الفني أصابه بالغرور وبالتباهي على الآلهة التي سما عليها بإبداعه، فوقع في حب فنه فصار مفتونا بالجمال الذي صنعه بيديه، هذا ما جعله يرى صورته في شخصية نرسيس الذي كان بدوره مفتونا بسمة جماله المقتبسة من الأسطورة فذاتية نرسيس مرآة عاكسة لعبادة بجماليون لذاته فحبه لتمثال جالاتيا ما هو إلا حب لذاته ونفسه.

فالكاتب وفق في اختيار الأساطير التي وظفها فرغم انفصال هذه الأساطير الثلاثة عن بعضها البعض إلا أنه كان لها كل الدور في ابراز وتجسيد أفكار الكاتب في حوار المسرحية لأن لها نفس أفكارها والتي تدور كلها حول نفس المواضيع وهي الفن والحياة، الحلم والخيال،

[1] _ المسرحية، ص 22_25.
[2] _ المسرحية، ص 139_140.

الحب والجمال، فتجلي الأسماء والشخصيات الأسطورية وتطابقها مع نص حوار المسرحية في بعض الأحداث ساهم في إثراء المظهر الحسي للمسرحية من جانب الحوار.

ويواصل الحوار في عرض الأفكار المتعلقة بالفن والحياة، فاعتراف فينوس بهزيمتها يعكس لنا هزيمة الحياة أمام الفن، فبعد أن صور لنا الحوار هذه الهزيمة والخسارة فإنه الآن يشير إلى أن هناك أحداثا جديدة ستظهر ولقد تبين ذلك في المقطع التالي:

_ "فينوس: لقد زعمت أني فشلت وأفسدت.. فلماذا لا تتقدم انت لإصلاح الأمر ؟.. لقد أعطيت أنا التمثال حياة تقولون إنها قبيحة تافهة سخيفة، فمن غيرك يا أبولون يستطيع أن يجعل هذه الحياة جميلة نبيلة رائعة ! (...)

_ أبولون: ( يضرب على القيتارة ) نغماتي عليها رفيع الكلام

ونبيل المعاني ورائع الأحلام !

همساتي تفتحي لها زهرات.

بأريج الفن والفكر عطرات !

بأمري أسرعي إلى هذا المكان،

وبقبلاتك أيقضي زوجك بجماليون !

_ فينوس أتراها الآن عائدة ؟!

_ أبولون: على أجنحة النسيم طائرة !"[1].

ففي هذا الحوار تصاعدت الأحداث من جديد فجالاتيا لم تعد تلك الزوجة المتهورة الخائنة بل صارت زوجة ذات فكر وفهم، وهنا تحقق توازن بين الأفكار القائمة في المسرحية أي بين الفن والفكر والحياة، وكما نلاحظ من هذا المقطع أن الكاتب يحاول أن يختار لكل شخصية كلمات تتناسب مع مستواها، فهنا جعل كلمات شخصية أبولون شعرية ذات إيقاع

[1] _ المسرحية، ص 73_76.

موسيقي جميل تناسب مع مستواه الفكري ومع الموقف والحدث، فهو في صدد منح هبة الفكر لجالاتيا لإكمال النقص الموجود في الحياة الممنوحة لها.

ويزداد الحوار تشويقا كلما تطورت الأحداث، فبتخليص أبولون لجالاتيا من حمقها تغيرت صفاتها وارتقت كلماتها فنجدها تقول لبجماليون:

_ "جالاتيا: لماذا لا تصارحني بكل ما في نفسك يا بجماليون ؟ إني اليوم لست مثل الأمس.. إني الآن جديرة أن تفتح لي نفسك فأطالع كل سطر فيها.. لأني الآن أغرف من أنت ! (...)

_ جالاتيا: إني الآن أرى أشياء يدهشني أن أراها بمثل هذه السرعة !

_ بجماليون: افتحي لي كل نفسك يا جالاتيا لأطالع كل ما سطر فيها !

_ جالاتيا: لكأني بك لا تعرف بعد كل خفايا نفسي.. إنك لتسألني ما سألتك منذ لحظة.. ولكنك لم تجبني، وأسدلت دوني ستار الصمت؛ كما يفعل الآلهة مع البشر (...) فإذا حاولت هذه المخلوقات أن تسأل آلهتها عن أنفسهم سكتت الآلهة ولم يحيروا جوابا.."[1]

وهكذا نجد أن الحوار ذا مستوى واحد عند جالاتيا وبجماليون لأنه لا يوجد فرق في مفردات وأساليب كل منهما إذ نجد أن كل منهما تساوى مع الآخر.

وبعد حوار طويل دار بينهم تيقن بجماليون إلى سبب تغير جالاتيا وتفطن إلى أن هذا التغير لم يكن من قرارة نفسها وأنها لم تعد فنه الخالد، فشأنها شأن كل بشر فان، فلم يتقبل فكرة زوال فنه فيعود إلى نوبة غضبه ليلوم الآلهة من جديد على تشويه أثره الخالد فيقول:

_ "بجماليون: ( صائحا ثائرا ) أولئك الذين سلبوني فني..

_ جالاتيا: ولكن فنك باق !..

_ بجماليون: أين هو ؟.. أين هو ؟.. (...)

[1] _ المسرحية، ص 78_83.

_ جالاتيا: لا ؟ لست أنا جالاتيا ؟

_ بجماليون: لست أنت أثري الفني.. إني لم أصنع امرأة في يدها مكنسة ! (...)

_ جالاتيا: لقد لفظة الحقيقة الساعة يا بجماليون !.. إني لست عملك الفني !.. ولا أستطيع أن أكون كذلك،، ينبغي أن نفكر في شيء آخر أيضا.. هو احتمال موتي !..

_ بجماليون: موتك !..

_ جالاتيا: وبه يمحى كل أثر لعبقريتك !.."[1].

وهذا الحوار زاد من وتيرة التوتر لدى بجماليون وزاد في تصاعد الأحداث وتطويرها ودفع بجماليون إلى البحث عن حل لإعادة تمثاله المبهر كي لا يذهب جهده وتعبه مهب الرياح، وهذا الحل تجسد في هذا القول:

_"بجماليون: ( في الخارج صائحا ثائرا ) أيتها الآلهة ! يا فينوس !.. يا أبولون !..

ردوا علي فني.. أريدها تمثالا من العاج كما كانت !.. (...)

_ فينوس: ( تمد يديها نحو جالاتيا المطرقة ) ارتفعي عن جالاتيا أيتها الحياة !.. واتركيها تمثالا من العاج !..

_ أبولون: ( يمد يديه نحو جالاتيا الجامدة ) عد كما كنت يا فن بجماليون !.. وسوّ التمثال كان !.."[2].

ولكن الأحداث التي ينقلها لنا الحوار لم تنتهي بعودة جالاتيا إلى أصلها تمثالا من العاج ذا جمال بلا حياة، ففي الفصل الرابع تغيرت أفكار بجماليون ولم يعد ذلك المنحاز إلى الفن المغرور المحب لنفسه والمتعالي على الآلهة والمرأة وهذا ما استنبطناه من حوار هذا الفصل الأخير ومن أمثلة ذلك مايلي:

[1] _ المسرحية، ص، ص 115_123.
[2] _ المسرحية، ص 126_127.

_ "نرسيس: أتراها جديرة أن نكرس لها كل هذه الأحاديث ؟..

_ بجماليون: إنها امرأة ذكية فطنة.. ألا ترى هذا ؟..

_ نرسيس: ليس هذا سببا يكفي؛ لأن نسرف في تقديرها.. (...)

_ بجماليون: ويحك يا نرسيس !.. تلك التي بصرتك بأشياء، وجعلت منك إنسانا ذا فهم وإدراك.. يا لا نكران الجميل !.. أهكذا دائما كلما فتحت أعيننا يد، نبدأ أول ما نبدأ بأن نراها أصغر مما كنا نتخيل ؟!

_ نرسيس: لست أسمي هذا إنكارا للجميل !..

_ بجماليون: ماذا نسميه إذا.. كبرياء مواهبنا المتيقظة المدركة لذلتها ؟!

_ نرسيس: ( ينظر إليه مليا ) ما أرفقك اليوم بالنساء!.. (...)

_ بجماليون: إنها لحماقة وثرثرة وهراء!..

_ نرسيس: ( يقف، ويلتفت إليه ) ماذا ؟..

_ بجماليون: هذا الذي نتحدث فيه الساعة !.. لكأنك لا تجد اشياء عالية المعنى خالدة القيمة تحادثني فيها الآن !..[1].

بعد أن كان بجماليون يتوافق ونرسيس في وجهات النظر ها هو ذا الآن في تناقض مع نفسه فكأنه لم يعد يفهم ما يريد وما يؤيد، ولقد صور لنا الحوار كيف يتخبط بجماليون مع ذاته في هذا المقطع :

_ "بجماليون: ( يشيح بوجهه ) لا.. لا أريد أن أرى صورتها جامدة متحجرة !..

_ نرسيس: صورتها !..

[1] _ المسرحية، ص، ص 132_136.

_ بجماليون: آه.. لقد اختلط الأمر في رأسي: أيهما الأصل وأيها الصورة ؟!.. قل لي يا نرسيس: أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؟.. الحياة أم الفن ؟.."[1].

فالحوار عكس لنا الصراع الذي يعيشه بجماليون مع نفسه بعد أن أدرك قيمة الحب والحياة التي منحتها له الآلهة، وصور لنا عجزه عن الوصول إلى الحقيقة، فتاه في سراب الوحدة وراح يتحسر ويتألم إذ يقول:

_ "بجماليون: ( ينظر إلى التمثال) ها أنا ذا معك أيها التمثال !.. فلماذا أحس أني وحيد؟

هذه الوحشة معك لم أشعر بها قط من قبل.. لقد كنت أيها الأثر الفني تملأ علي هذه الدار !.. لقد كان فني يملأ حياتي.. وكل شيء في عيني بهاء.. ماذا أصنع ؟.. كيف اصنع؟.. (...)

_أبولون: (...) فلا جمال الحياة يشبعه، ولا جمال الفن يكفيه.. ولن يفتر عن ملاحقة الجمال والكمال في شتى الأوضاع والصور ومختلف الأشكال والأحوال.. لا ينطفئ له ظمأ إلا بانطفاء الشعاع الأخير من نفسه القلقة الحائرة (...)"[2].

فالكاتب في هذا الحوار يطلعنا على أن نهاية هذه المسرحية ستكون حزينة فكلام أبولون أوحى لنا بما سيكون قبل أن يكون، ولكن كلامه تحقق وهنا حدثت المأساة والتي تمثلت في تحطيم بجماليون لتمثاله الذي رأى فيه الكمال الفني :

_ "بجماليون: ( صائحا هائجا وهو يضرب رأس التمثال ) لا.. لا.. لا.. لم تعد مثالا لما ينبغي أن أصنع !.. لم تعد مثالا لما ينبغي أن يكون !.. (...)

_ نرسيس: إنك انتهيت يا بجماليون !.. (...)

_ بجماليون: إنك.. أنت على حق..(...)

[1] _ المسرحية، ص 141.
[2] _ المسرحية، ص، ص 150_152.

_ نرسيس: أأغلق النافذة هذه النافذة ؟

_ بجماليون: ( في حشرجة ) نعم .. لقد آن الأوان !.."[1].

فالكاتب أطلعنا على خاتمة المسرحية التراجيدية على لسان الشخصيات، فالحوار الأخير الذي صور لنا هذه النهاية الأليمة والتي تمثلت في تحطيم بجماليون للتمثال الذي صرف كل عمره ومواهبه من أجله، نجده حاملا للعديد من الأفكار، فالبحث عن الكمال ومحاولة جعل الأشياء تبدو مثالية أمر عبثي، وترك الموجود والسعي وراء الحلم يفقدنا ادراك أهمية وقيمة ما لدينا، فلا نحن اقتنعنا بالموجود ولا حصلنا على المنشود.

### 3-1- الحوار الداخلي ( المونولوج ) في مسرحية بجماليون:

لقد ابتعد توفيق الحكيم عن المونولوج الذي يأتي في شكل مناجاة طويلة، إذ نجد أنه جعل هذا النمط من الحوار يأتي على شكل جمل قصيرة إلى حد أن تكون كلمة واحدة أحيانا، وقد ابتدأت كل جمل بعبارات تدل على أنها حوار داخلي وهي عبارة ( كالمخاطب نفسه و كالمخاطبة نفسها، ويهمس لنفسه، وتهمس لنفسها )، ولكل جملة وكلمة فيه لها دلالة معينة.

فالمونولوج يأخذ معاني كثيرة ومثيرة تجعل من النص وسيلة للتبليغ، وذلك لخلق التفاعل بين النص والمتلقي مثل قول إيسمين:

_"إيسمين: ( كالمخاطبة نفسها ) وهذا موكول إليك بالطبع .. ما أبرعك سادنا؛ كأغلب سدنة المعابد !.. يعنون بذرات ترابها، ولا يرون قبسات روحها ؟!.."[2].

والمقصود هنا أنّ نرسيس خادم وفي موكل اليه الحفاظ على بهاء تمثال بجماليون دون أن يرى روعة وجمال ذلك الفن الذي يحرصه، لتبليغ المتلقي عن ما لذلك التمثال من سمات

[1] _ المسرحية، ص، ص 153_157.
[2] _ المسرحية، ص 28.

لا يفهمها إلا من كان له نصيب من الفكر ونرسيس لم يكن الفكر من نصيبهن إذ نجده هنا متعجبا، "نرسيس: '( كالمخاطب نفسه ) أبصر وأحيا؟!"[1].

ويواصل الكاتب في استخدام المونولوج لرسم ملامح تعجب الشخصيات ودهشتهم:

_ "فينوس: ( تتأمل التمثال وتهمس لنفسها في إعجاب ) كيف ارتفع إلى هذا .."[2]

فهو لا يزال يخبر المتلقي عن كمال فن بجماليون وعن براعة هذا الفنان لدرجة أنه أدهش الآلهة.

واستعمل الكاتب المونولوج أيضا للتعبير عن التناقض في الأفكار وهذا نجده في هذا المثال: "فينوس: ( كالمخاطبة نفسها ) قوة الفن !.. ما قوة الفن تلك التي يستطيع بها الهالك أن يخلق الخالد ؟!.."[3]، فقد سما الإنسان الفاني على نفسه وعلى آلهته بصنع الخالد بفضل فنه، ولقد أضاف هذا المونولوج نوعا من الصراع.

وأكثر استعمالات المونولوج تكون من أجل الكشف عن مشاعر الشخصية الباطنية وما يختلج صدرها يقول "بجماليون: ( كالمخاطب نفسه ) إني تعب .. إني تعب .. ليس في مقدوري أن أقضي حياتي كلها كذلك !.."[4].

فالشخصية تستخدمه كوسيلة للتعبير عن حزنها كما رأينا في المثال السابق، وللتعبير عن فرحها كما سنرى في هذا المثال:

_ "بجماليون: ( خلف الستار كالمخاطب نفسه ) حية !.. أترى فينوس قد استجابت ؟. نعم .. نعم .. فينوس ؟.. جالاتيا تنبض بالحياة .. جالاتيا زوجتي."[5]، فالمونولوج جعلنا نرى شخصية بجماليون وهي في أوج فرحها بعد تحقق آماله واستجابة دعائه.

[1] _ المسرحية، ص 32.
[2] _ المسرحية، ص 34.
[3] _ المسرحية، ص 36.
[4] _ المسرحية، ص 45.
[5] _ المسرحية، ص 47.

وهو المسلك الذي تلجأ اليه الشخصية كلما صعب عليها الإفصاح عن شيء ما فيقول "بجماليون: ( كالمخاطبة نفسه ) كيف لا أعرف أن لك هاتين الكتفين، وهاتين الذراعين !.."[1] فبجماليون لم يستطع أن يخبر جالاتيا بحقيقة أصلها وكيف كانت.

لكن ذلك الفرح الذي شعر به بجماليون لم يدم طويلا، فتلك السعادة تحولت إلى صدمة صاحبتها مشاعر الألم والتحسر عاشها كل من بجماليون وإيسمين .

_ "بجماليون: ( كالمخاطب نفسه ) ليتني أستطيع ذلك !.. (...)

_ إيسمين: (...) ( كالمخاطبة لنفسها ) آه للشقي .. لقد مضى بها إلى المكان الذي أريته إياه !.."[2].

فكلتا الشخصيتين عاشتا نفس الحدث وهو هروب جالاتيا من بجماليون وهروب نرسيس من إيسمين، وبالتالي عاشا نفس الآلام والأوجاع.

وهذه الآلام التي نقلها لنا الحوار الداخلي الذي قامت به هاذه الشخصيات، أسهمت في تغيير الاحداث من طرف أبولون بعد تعبيره عن تذمره وقلقه بحديث أجراه مع نفسه فيقول:

"( مخاطبا نفسه ) أف لها من ثرثارة !.. يعز عليها أن تترك الآخرين في راحة !.."[3].

ويحمل حوار الشخصيات مع ذاتها العديد من المعاني التي يجب على المتلقي استنباطها وتحليلها وفك رموزها ومن أمثلة ذلك ما يلي :

_ "بجماليون: ( يتأملها مليا، ويقول كالمخاطب نفسه ) آه .. وفي يدها مكنسة !.. (...)، ( كالمخاطب نفسه ) هو الذي يشعر الإنسان بأنه لم يلق السلاح بعد .."[4].

فبجماليون هنا يتحسر للحال التي آل إليها فنه الذي بدأ يخسر كل قيمته بعد أن صار شأنه كشأن كل فان.

[1] _ المسرحية، ص 49_50.
[2] _ المسرحية، ص 62_64.
[3] _ المسرحية، ص 74.
[4] _ المسرحية، ص، ص 108_113.

وهنا بدأت شخصية بجماليون في التذمر من جديد من الآلهة لأنها أفقدته إلهامه وشوهت فنه، وعبر عن غضبه منها وعن أفكاره النفسية بحوار دار مع ذاته ولكن بصوت مسموع موجه بطريقة غير مباشرة للمتلقي فيقول:

_ "بجماليون: ( كالمخاطب نفسه ) أولئك الذين استطاعوا الإتيان بهذه المعجزة: أن يحولوا السماء إلى سقف، وأن يجعلوا الجواد الطائر يصفق بجناحيه داخل حجرة !.. هذا هو كل انتصارهم !.."[1].

ولقد أضاف المونولوج نوعا من التوتر والصراع مع العاطفة للمسرحية ولقد وجدنا هذه الرؤية في حديث بجماليون مع نفسه والموجه لجالاتيا بطريقة غير مباشرة فيقول:

_ "بجماليون: ( كالمخاطب نفسه ) نعم أنت زوجتي المحبوبة .. ولكنك لست أثري الخالد !.. (...)

( كالمخاطب نفسه ) موتك !.. لا .. لا يمكن أن أطيق ذلك !.. (...)

( كالمخاطب نفسه ) عملي الجميل يتحول إلى تراب !.."[2]

فمن هذا المونولوج تظهر لنا شخصية بجماليون مضطربة ذهنيا وعقليا نتيجة الخوف من القادم وما سيحدث لفنه.

وخوف بجماليون من زوال فنه الخالد واضطراباته النفسية دفع به إلى طلب إرجاع زوجته إلى تمثال عاجي كما كانت ، ولكنه يعود إلى آلامه من جديد بعد أن عرف قيمة الحياة التي وهبتها فينوس لتمثاله، فغاص في حوار مع نفسه إذ نجده يقول:

_" بجماليون: ( مطرقا كالمخاطب لنفسه ) نعم .. نعم .. المودة والرحمة.. أشياء تعطيها الحياة.. ولا يعطيها الفن .. (...)

( همسا كالمخاطب نفسه ) تمثالها !..

[1] _ المسرحية، ص 115.
[2] _ المسرحية، ص، ص 117_ 124.

( كالمخاطب لنفسه ) المكنسة !.."[1].

فبجماليون حمل في ذاته ونفسه حوارا محملا بمعاني الندم، أدرك فيه المعاناة الحقيقية وأدرك فيه حاله وما آلت إليه من تدهور وتغير وتطور، فضميره استيقظ فجأة بعد عمر طويل، فكان حواره الداخلي نتيجة لتدفق مشاعره وصراعاته مع نفسه وأفكاره هو الذي أدى إلى تلك النهاية المأساوية.

ومن هنا نستخلص أن الحوار الدرامي في مسرحية بجماليون بنوعيه:

الداخلي ( المونولوج ) والخارجي ( الديالوج ) قد ساهم في تطوير وتسريع وتيرة أحداث المسرحية وفي تصوير الشخصيات ومشاعرها اتجاه هذه الأحداث، وفي تنمية الصراع، وقد وضح للجمهور موضوع هذه المسرحية ومختلف أبعاده، وأوصل العديد من الأفكار المنطقية بأحداث خيالية أسطورية.

[1] _ المسرحية، ص، ص 134_142.

## ثانيا- الصــراع:

### 1- مفهــوم الـصــراع:

### 1-1- فــي اللـغـــة:

لقد ورد في المعاجم القديمة أن مصطلح صراع مشتق من الفعل الثلاثي ( صرع ) والصرع هو "الطرح على الأرض"[1]، ويعني رمي شيء ما على الأرض أو قذفه.

أما في المعاجم الحديثة ف"يسمى تضاد الأشخاص أو القوى الذي يعتمد عليه الفعل في الدراما والقصة صراعا. والصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة ( أفكار ومصالح وإرادات)"[2] ، فقد أصبح مصطلح صراع متعدد الدلالات عندما اتسعت دائرة استعمالاته إذ صار يوظف في القصة والرواية والمسرحية على أنه تلك القوى النابعة من تقابل شخصيات متعاكسة متضاربة في الأفكار والمبادئ والمصالح بل و"يمكن أن يصارعوا القدر أو المصير أو الوسيط الاجتماعي أو الظروف المادية (...)[3].

### 1-2- الـصــراع اصطـلاحــا:

يعد الصراع من أقدم العناصر الدرامية، فلقد وجد الدارسون أن الصراع موجود منذ القدم إذ أنه مرتبط حتى بالديانات "فعنصر الصراع الدرامي يستمد جذوره من الفكر الديني للإنسان البدائي (...) وربما يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني، بل حتى الأديان السماوية غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر، وعنصر الغاوية المتمثل في الشيطان"[4]، ففكرة الصراع التي يعتمد عليها حديثا كعنصر أساسي لقيام أي عمل درامي منبثقة من ديانات الإنسان البدائي السماوية؛ وهذا عائد إلى ثنائية الخير والشر المتضادة التي تحملها هذه الديانات في طياتها وإلى الشيطان الذي ظل الإنسان على طول الأمد يصارعه محاولا التغلب عليه حتى لا يقع في شراكه.

---

[1] _ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 755.
[2] _ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 222.
[3] _ جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 36.
[4] _ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 17.

ومن هنا بدأت فكرة الصراع تنمو وتتطور فاتسعت دائرة أطرافه ومواضيعه حتى قال أهل الاختصاص أن "الصراع قد يكون بين شخص وآخر أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة و الصراع يتوفر في العالم الخارجي كما يتوفر داخل النفس الإنسانية أي أنه قد يكون صراعا خارجيا أو صراعا داخليا أو مزيجا من الصراع الخارجي والنفسي"[1]، فهذا التطور الذي طرأ على الصراع أساسه التضاد فكل الموجودات مادية كانت أو معنوية فهي تستلزم وجود نقيضها ومعارضها، فهذا التضاد جعل الصراع في تنوع إذ شمل الوجود الحسي للإنسان والفكر المجرد له، فجعله في صراع دائم ليس مع ما هو خارجي فقط بل مع نفسه أيضا، ومن هنا يمكن القول أن الصراع ينشأ من التناقض.

و"الصراع هو الذي يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي"[2]، وباعتبار أن "الصراع هو عنصر آخر من عناصر العمل المسرحي"[3]؛ فإنه يتوجب على المؤلف أن يتعرف على الشخصيات ،"ويأتي بعد معرفة الكاتب بشخوصه حسن اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه، والفكرة الأساسية التي يدور عليها، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض مسرحية إلا به"[4]، فالكاتب يمر بمراحل تدريجيا حتى يصل إلى مراده وهو إيجاد بؤرة للصراع، "فإن إيجاد حالة من التوتر وصيانتها ورفعها وتعميقها وحلها هو الهدف الرئيسي لصنعة كاتب المسرحية"[5]، فغايته هي استنباط التوتر والذي يقصد به الصراع وتطويره وتحريكه كي لا يبقى في حالة سكون؛ لأن باقي العناصر الدرامية تستلزم نموه كي تقوم بوظائفها، فالحوار عندما يقوم "بتصوير الشخصيات يستلزم في أبعادها ذلك الصراع (...) وهو صراع الشخصيات"[6]، فالصراع القائم بين الشخصيات يسهل يسهل على الحوار كشف أبعادها النفسية والمادية والاجتماعية للمتلقي وكذا تصوير ملامحها ونواياها وأفكارها لإزالة اللبس والغموض ولتسهيل المستصعب على المتلقي.

[1] _ رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، ص 44.
[2] _ عبد العزيز حمودة، ص 17.
[3] _ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 12.
[4] _ علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 75.
[5] _ محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، ص 213.
[6] _ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 1997، ص 577.

وكما له دور فعال في الشخصيات والحوار فإن له كذلك دور كبير في تطوير الأحداث ونقلها تدريجيا في حركة مستمرة "والصراع هو الذي يولدها"[1]؛ أي الحركة "والمراد بالحركة في المسرحية هو أن يستمر الخط المسرحي متحركا لا يقف لحظة واحدة. إنها تلك التي تحدث الحركة المتجددة في ذهن المشاهد فلا يفتر ولا يركد أبدا."[2]، فالحركة خاصية يجب أن تتوفر في كل عمل درامي وهذه الخاصية تتحقق عن طريق الصراع باعتباره منتجا للأحداث وبالتالي منتجا للحركة، "فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث"[3].

و "إن الصراع الدرامي في الواقع هو ذلك العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض. فالعرض المسرحي بصفة عامة يصور أو يقدم صراعا عاما أو خطا عاما للصراع بين إرادتين تحاول احداهما هزيمة الأخرى"[4]، فلا يكون هناك صراع درامي إلا إذا كانت هناك إرادتين متناقضتين تسعى كل منها إبطال الأخرى فهذا النزاع هو الذي يبعث التشويق في نفس المتلقي لمتابعة باقي أحداث المسرحية، فإن لم تكن هناك هاته الإرادات فإن ذلك العمل الدرامي يفقد حيويته وتشويقه.

## 2- أنـواع الصـراع الـدرامــي:

وهناك نوعين أساسين للصراع الدرامي هما:

### 2-1- الصـراع الخـارجـــي:

"هو الصراع الذي يكون خارج النفس الإنسانية، كأن يكون بين قوتين ظاهرتين، أو بين قوتين إحداهما ظاهرة والأخر خفية، لكنها ظاهرة الأثر"[5]، كأن يكون بين شخصية وشخصية وشخصية أخرى مضادة لها، أو بينها وبين قوى الطبيعة الخفية، أو مع القدر والموت والآلهة وهو "صراع تبدو تجلياته في الحوار وفي الحركة والفعل "[6]، فيجب أن يعبر الكاتب عنه في

[1] _ محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 102.
[2] _ علي أحمد باكثير، فن الشخصية من خلال تجاربي الشخصية، ص 78.
[3] _ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 105.
[4] _ المرجع نفسه، ص 114.
[5] _ سعود عبد الجبار وآخرون، فن الكتابة والتعبير، دار المأمون للنشر، والتوزيع، الأردن، 2013. ص 51.
[6] _ محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، ص 213.

الحوار و أن يجسد هذا الصراع في أحداث تعبر عن تقاطع الإرادات والآراء المتبناة من طرف أطراف الصراع.

### 2-2- الصـراع الـداخـلـي:

وهو الصراع "الذي يدور بين داخل النفس الإنسانية. أي بين الإنسان ونفسه، كأن يكون بين عقله وعاطفته، أو بين عاطفتين متناقضتين، أو بين المعاني المطلقة والأفكار التراجيدية. ويركز الكاتب في هذا في هذا اللون من الصراع على تصوير خلجات النفس وانفعالاتها المختلفة في مجابهة المواقف التي تواجهها. والأحداث التي تمر بها"[1]، ويقصد به صراع الإنسان مع قواه الداخلية سواء أكانت عاطفية نابعة من خلجات النفس، أم أفكارا ذهنية نابعة من عقله، حيث تقف أنا الشخصية في نزاع قائم بين أفكارها أو بين عواطفها وهذا النط "يكشف عنه الكاتب في لحظات التأزم والانفعال العميق"[2]، عن طريق المونولوج وذلك للوصول إلى ذروة الحدث لإيصال المعاني الجوهرية التي قام عليها العمل الدرامي.

### 3- أنواع الصراع الدرامي في نص مسرحيـة بجماليـون:

### 3-1- الصراع الخارجي في مسرحية بجماليون:

لقد رأينا سابقا أنّ أحداث مسرحية بجماليون مقتبسة من الأساطير، وهذا ما جعلها تبتعد عن الواقعية والمألوف مقتربة بذلك من بعض الأفكار والرؤى الفلسفية، التي شغلت العديد من المفكرين والكتاب ومن بينهم توفيق الحكيم الذي حاول في مسرحيته هذه أن يقنع المتلقي بهذه الأفكار والرؤى فهو لم يحاول التأثير فيه بل حاول إقناعه لأنّ الصراع في هذه المسرحية لم يكن بين إرادات إنسانية بل كان بين الأفكار، وأهمها فكرة الفن والحياة التي تغلغلت من بداية المسرحية إلى نهايتها، فما هذه المسرحية إلا مرآة عاكسة لأفكار الكاتب المتناقضة، وما الشخصيات إلا وسيلة لتصوير هذه الأفكار، إذ يقول لكاتب: "اني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب

[1] _ مرجع سابق، ص 51.
[2] _ محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، ص 213.

الرموز"[1]، فقد جعل الكاتب شخصية بجماليون، وأبولون، وإيسمين يمثلون فكرة الفن، وأما فينوس، ونرسيس فهم يمثلون فكرة الحياة والحب، وأما بالنسبة لشخصية جالاتيا فإنها مثلت الفن عندما كانت تمثال ذا كمال وبهاء، ومثلت فكرة الحياة عندما صارت امرأة تنبض بداخلها الروح التي وهبتها لها فينوس.

ومن هنا يمكن أن نقول أن الصراع الرئيسي في هذه المسرحية قد تمركز في فكرة الفن والحياة، والتي نسجت في الحوار خيوطا كل خيط يوصلنا إلى فكرة جديدة وبالتالي إلى صراع جديد.

**الصراع بيـن الفـن والحيـاة:**

ولقد عاشت هذا الصراع الشخصية الرئيسية، أي شخصية بجماليون، والكاتب لم ينقل هذه الفكرة ( الفن والحياة ) نقلا مباشرا بل جعلها صراعا خفيا تعيشه شخصية فنان وهب كل مواهبه وعمره لفنه، لأنه وجد فيه ضالته، التي كانت سعيه الدائم، وهي سمة المثالية والكمال الذي لم يجده في العالم الناقص الفاني، و وجده في الفن الخالد، فلقد حقق الصورة المثالية التي كانت في ذهنه بالتمثال الذي صنعه بيديه، والذي جسد معنى الخلود والجمال الخالص المجرد الأبدي، منتصرا بذلك على الواقع بالفن، ولكن لكل شيء ما تم نقصان، فعين الفنان لم يكفيها جمال الفن فأضحت تسعى وراء جمال الحياة، أي وراء الكمال المطلق، فلقد أراد الحياة لفنه بعد أن هام به حبا وتعلقا، فلا ينقص فنه سوى الحياة، لكن الحياة تتجاوز قدرته في الإبداع، فلجأ إلى من هم أعلى منه شأنا وقوة أي إلى الآلهة، لكي تكمل النقص الذي شاب الفن بالحياة.

ومن هنا تبدأ الصراعات الفرعية بالظهور، لتصب في الصراع الرئيسي الذي يدور بين الفن والحياة، ولتضفي عليها جمالية و أبعادا جديدة تثريها و تعمقها.

[1] _ المسرحية، ص 12.

**الصـراع بيـن الإنسـان والآلهـة:**

بعد أن أحس الفنان أنه ليس وحده في هذا الكون، وأنّ هناك من هو أعلى منه شأنا وأكثر قوة، نراه ينصدم بواقع الحياة التي وهبتها الآلهة لفنه، ومن هنا يحتدم الصراع بينه وبين هذه الآلهة، فصراع الإنسان مع القوى الفوقية الإلهية هو جوهر التراجيديا وأساسها فبالقياس على أحداث هذه المسرحية وعلى نهايتها المأساوية نجد أنها ذات طابع تراجيدي لذلك لم يكن هناك توافق بين بجماليون وآلهة الحياة في المسرحية، لأنها شوهت فنه، ولقد اعتبر بجماليون أنّ هذا بمثابة انتصار له على الآلهة أبولون وفينوس، وخاصة فينوس لأنها إلهة الحياة.

ونلتمس انتصار الإنسان على الآلهة في حوار المسرحية إذ يقول بجماليون: "(...) اعترفي يا فينوس أني انتصرت عليك .. اعترفي أنّ التحفة التي خرجت من يدي مثلا للكمال في الخلق والإبداع؛ قد شابها النقص بلمسة من يديك"[1].

فبجماليون أسقط الآلهة من عليانها بعد أن رأى النقص في الحياة التي وهبتها لفنه فاعتبر أنّ الآلهة عاجزة عن خلق الكمال، وأصبح يرى نفسه بعين الآلهة، فشعر بالسمو عليها لأنه خلق بفنه ما يفوق خلق الآلهة، ومن هذا نقول أنّ انتصار الفنان على الآلهة هو انعكاس لانتصار الفن بقيمه المثالية على الحياة الحقيقية المبتذلة.

ولقد استمر الصراع بين الإنسان والآلهة في هذه المسرحية إلى نهايتها، حتى بعد أن أصلحت الآلهة خطئها، لأن بجماليون فقد إلهامه بسبب فينوس، فيقول : "أولئك الذين استطاعوا الإتيان بهذه المعجزة: أن يحولوا السماء إلى سقف، وأن يجعلوا الجواد الطائر يصفق بجناحيه داخل حجرة .. هذا هو كل انتصارهم !.."[2]، فبعد أن كان هذا الإنسان يحلق في أعالي السماء، أسقطته الآلهة على الأرض، وأفقدته تلك النظرة الحالمة، المبدعة، وبذلك تكون الحياة قد شوهت الفن، فكأن الكاتب هنا ينحاز غلى فكرة الفن، من أجل أن يفسر سبب هروب الفنان من الواقع والحقيقة، إلى عالم خاص به لا يحد من قدرته الإبداعية، نافرا

[1] _ المسرحية، ص 68_69.
[2] _ المسرحية، ص 115.

من الحياة والواقع، ليشعر بالحرية وبأنه غير مقيد بقوانين الطبيعة التي تحكمها القوى الفوقية.

وإلى جانب هذا الصراع يظهر لنا صراع جانبي بين هذه الآلهة، باعتبار أنّ الإله أبولون هو رمز الفن والفكر، والإلهة فينوس هي رمز الحب والحياة، فمن المعقول أن يكون هناك صراع بينهم.

**الصـراع بيـن الآلهـــة:**

فالصراع بين أبولون وفينوس صراع قديم، استوحاه الكاتب من الأساطير اليونانية القديمة، فوأبولن لم يكن يتفق مع آلهة الحب، فلقد ورد في الأسطورة أنه قد استهان بابن فينوس كيوبيد إله الحب.

_ "قال له أبولون ضاحك: ما حاجتك يا ابني إلى مثل هذا السلاح الرهيب؟ (...) هل بمقدورك أن تجاريني أنا النّبال المشهور؟

_ فرد كيوبيد على أبولون بغضب: إنّ سهامك يا أبولون لا تخطئ الهدف، فهي تصيب الجميع، لكن سهمي يصيبك أنت أيض (...) وأخرج من جعبته سهمين. أحدهما جارح القلب ومثير الحب، أصاب به قلب أبولون، والثاني قاتل الحب، أطلقه فأصاب قلب الحورية دافني"[1]، فراح أبولو يطاردها في كل مكان لكي ينال ودها، لكن بسبب السهم الذي أصابها أصبحت ترى أبولون وحشا كاسرا، وهنا راح أبولون يبكي بحرقة معترفا بقدرة ابن فينوس، طالبا منه أن يخلصه مما هو فيه، وهنا ينطلق سهم من عند إله الحب كيوبيد نحو صدر أبولون فيشفى من غرامه في الحال.

فالكاتب أراد أن يربط صراع الفن مع الحياة بالزمن، عن طريق خلق صراع بين الآلهة في المسرحية إذ تقول فينوس لأبولون: "إني أعرف تحديك القديم لي .. أصغي إلي بغير

[1] _ نيهاردت، الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، تر: هاشم حمادي، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1994، ص 28.

تحد، وبغير تحامل، وبغير تشف، وبغير تهكم !.. ألم يسألني هذا الرجل لتمثاله الحياة ؟.. لقد منحت تمثاله الحياة ..

_ أبولون: أهذه هي الحياة التي تستطيعين أن تمنحيها؟.. إنّ الحياة الساكنة التي وضعها هو في العاج كانت أنبل و أرفع و أقوى من تلك الحياة المتحركة الهزيلة الشاحبة التي وضحتها أنت في تمثاله !.."[1]، فهذا المثال من الحوار يثبت لنا قدم الصراع الموجود بين هذه الآلهة واستمراريته، وهذا الصراع يعكس به الكاتب قدم الصراع الموجود بين فكرة الفن والحياة، وزمنه الطويل، فإذا كانت آلهة الحب والحياة قد انتصرت في القديم على إله الفن والفكر، فإن الحكيم الآن يعدل بينهم ويجعل أبولون ينتصر على فينوس، فانتصار بجماليون على فينوس هو انتصار لأبولون أيضا وبالتالي هو انتصار لفكرة الفن على الحياة بعد أن خسر في زمن ما أمامها، فالفن والحياة أفكار كانت تتداول منذ عهد آلهة اليونان.

ويستمر الصراع بين الآلهة في المسرحية حتى بعد انتصارها على بجماليون بإسقاطه من عليانه، وبحبسه في نواميس الطبيعة، لأن كل منها يرى أنّ هذا الانتصار هو بفضله.

_ فينوس: "(...) أنك حقا جعلت جالاتيا تفهم بجماليون وتعجب به .. هذا كل ما تستطيع أنت .. هل تستطيع أنت أكثر من هذا ؟..

_ أبولون: وماذا صنعت أنت إذا بعد ذلك ؟..

_ فينوس: كل هذا الحب الملتهب الذي يغمرهما الآن بلذاته ومتعه ومسراته .. كل ما عندي من حيلة بذلتها .. وكل ما عند كيوبيد من سهام أمرته فرشق بهما جسديها !.."[2].

فهذا الصراع بين شخصيات الآلهة هو في الحقيقة صراع بين الأفكار، فكل فكرة تحاول فرض أفضليتها وصحتها عن طريق إبطال الأخرى، لكن الواقع هنا هو أنّ لكل منهما دور في هذا الإنجاز، فالفن يحتاج الحياة، والحياة تحتاج الفن، فكل منهما يحتاج

[1] _ المسرحية، ص 71.
[2] _ المسرحية، ص 105.

الآخر، فالكاتب الآن يحاول من خلال الصراع الذي دار بين الآلهة أن يبني علاقة تكامل بينهما.

وكما رأينا في المثال السابق من المسرحية أنّ أبولون يقف مع بجماليون، معترفا بقدرته على الخلق، وهو بذلك يعترف بتفوق المخلوق أي بجماليون على الخالق أي الآلهة أبولون وفينوس، فقد سما بجماليون الفنان على الخالق فصار بدوره خالقا.

ويمكن أن نستنبط من هذه الفكرة صراعا جديدا محوره الإنسان الخالق وهو:

**الصـراع بيـن الخـالـق والمخلـوق:**

ولقد دار هذا الصراع بين طرفين هما: طرف رئيسي مثله بجماليون وجالاتيا، وطرف ثانوي جانبي مثلته إيسمين ونرسيس، من أجل تحقيق التعادل بين فكرتي الفن والحياة فكما خلق بجماليون بالفن و الفكر، خلقت إيسمين بالحب والحياة، وهذا الصراع سببه عدم استيعاب المخلوق لعظمة خالقه فهرب خوفا منه وترددا، فكما هربت جالاتيا من خالقها بجماليون، هرب نرسيس من خالقته إيسمين، التي تشترك مع بجماليون في سمة الفكر، كما تشترك جالاتيا النابضة بالحياة مع نرسيس في الحمق، لذلك لم تسمو هذه المخلوقات لفهم خالقيها لأنها أعلى منها فكرا وشأنا، ولقد تجسد هذا الصراع في الحوار الذي دار بين بجماليون وإيسمين:

_ "إيسمين: كل عجبي هو لانصراف هذه المخلوقات من خالقيها !..

_ بجماليون: وفيما العجب ؟.. هل ارتفع مخلوق يوما إلى فهم خالقه ؟.."[1].

وفي الحوار الذي دار بين أبولون وفينوس:

_ "أبولون: ( همسا لفينوس مشيرا إلى إيسمين الخارجة ) أنظري .. من هذه المرأة ؟..

_ فينوس: امرأة قد استطاعت أن تخلق بالحب ..

[1] _ المسرحية، ص 65.

_ أبولون: عجبا !.. كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن .."[1].

ولكن جالاتيا ترتقي إلى فهم خالقها بفضل الآلهة، فصارت امرأة صالحة تتوعده بالإخلاص، ومن هنا يعيش هذا الفنان صراعا جديدا، وهو صراعه مع الواقع المعيشي الاجتماعي.

**صراع الفنـان والمـرأة:**

ولقد جعل الكاتب محور هذا الصراع الرجل الفنان والمرأة، أي بجماليون وجالاتيا، إذ أجبر هذا الفنان على أن يعيش الواقع مع زوجته، بعد أن حبسته الآلهة في كيان محدود وهذا الصراع بدأ منذ أن تجردت جالاتيا من صفاتها الأسطورية، فصارت امرأة عادية تغلبت عليها غرائزها الإنسانية، فاختارت نرسيس المعجب بنفسه على الرجل الفنان، لكن بعد أن عرفت فضائل زوجها الفنان عليها، ومكانتها عنده تعود إليه لتعتذر منه وتكمل حياتها معه.

فالكاتب نجح في تحويل صورة جالاتيا من تمثال يرمز للكمال والصفاء، إلى صورة زوجة خائنة، تخطئ وتصيب، وتتبع غرائزها وأهواء نفسها، وهذا لكي يدمجها مع المجتمع والحياة المعيشية فأدخلها بذلك في عالم ناقص، مناقض لعالم زوجها الفنان، الذي ينفر من الواقع وحقيقته، ومن هذا المنطلق تعمد الكاتب خلق ثغرة بينهما، فبجماليون انصدم من جديد بواقع الحياة في روح جالاتيا، عندما رآها امرأة تكنس وتطبخ، ولقد تمثل ذلك في هذا الحوار:

_ "بجماليون: أتكنسين الآن ؟..

_ جالاتيا: أتظن في الإمكان أن نعيش هكذا بين هذا الغبار ؟..

_ بجماليون: ( يتأملها مليا، ويقول كالمخاطب نفسه ) آه .. وفي يدها مكنسة ! .."[2].

ومن هنا يبدأ الصراع بين الزوجة والفنان بالتصاعد، فبجماليون لاتزال صورة فنه عالقة في ذهنه؛ لذلك لم يتحمل رؤية جالاتيا وهي تقوم بهذه الأعمال، وهذه الحركات، وتتفاقم المشاكل بينهما تحت وطأة ذلك الواقع الذي يعيشانه في الحوار التالي:

[1] _ المسرحية، ص 102.
[2] _ المسرحية، ص 8.

_ "بجماليون: كل زوجة لا تستريح حتى ترى جبين زوجها يتعفّر بتراب العمل والشّقاء إنك تعرفين أني لست في حاجة إلى أن أعمل وأشقى ..

_ جالاتيا: ومن ذا يطلب إليك ذلك ؟..

_ بجماليون: نظراتك وإشاراتك ..

_ جالاتيا: إنك صرت ملولا شديد السّأم يا بجماليون ..

_ بجماليون: بل إني لشديد الصبر أكثر مما ينبغي .."[1].

وهذا الحوار يعكس لنا الصراع الذي يعيشه الرجل مع المرأة بصفة عامة، في الحياة اليومية، وما يدور بينهما من نقاشات حادة، فجالاتيا أصبحت تمثل الزوجة التقليدية المتعارف عليها في مختلف المجتمعات، ويستمر الصراع بين بجماليون وجالاتيا في التطور حتى خرج من دائرة الرجل العادي والمرأة، إلى دائرة الفنان والمرأة، في هذا الحوار:

_ "بجماليون: ( صائحا ثائرا ) أولئك الذين سلبوني فني ..

_ جالاتيا: ولكن فنك باق !..

_ بجماليون: أين هو ؟ .. أين هو ؟ ..

_ جالاتيا: لقد صنعت في الفن أثرا ..

_ بجماليون: أين ؟ .. أين هو هذا الأثر ؟ .. أين هو ؟ .. (...)

_ جالاتيا: لا ؟ .. لست أنا جالاتيا ؟ ..

_ بجماليون: لست أنت أثري الفني .. إني لم أصنع امرأة في يدها مكنسة !.. (...)

_ جالاتيا: نعم .. ولكني لست عملك الفني .. إنك لعلى صواب يا بجماليون !..

[1] _ المسرحية، ص 109.

_ بجماليون: ليس الذنب ذنبك يا جالاتيا.. إنها الحياة .. جعلتك كما أنت الآن !.. "[1].

فالفنان يكرر سؤاله تأكيدا منه على خسارة فنه؛ بسبب الحياة التي دبت فيه، فهذه الأخيرة أخرجت جالاتيا من حيز الفن المثالي، إلى حيز السخف والتفاهة في نظر هذا الفنان

من خلال مفاهيمه، وقيمه، ومبادئه، الذي حاول العثور على الكمال في الواقع، أي في الإنسان الفاني، وبالتحديد في المرأة، باعتبار أنها ترمز إلى الحب والجمال والحياة، ففقد أثر فنه الخالد في سبيل هذا الكمال، وهذا السعي.

فالكاتب صور المرأة على أنها مصدر شقاء للفنان، وأنها حد يفصل الفنان عن أحلامه وخياله، وتأملاته في تحقيق مبتغاه، وإرضاء ذاتيته، فالمرأة هنا كشفت عن ذاتية بجماليون الأنانية، التي لم تدرك بعد معنى الوجود والحياة، ودور المرأة في المجتمع، فضل تمثاله الخالد على المرأة الفانية.

وعلى ذكر فكرة الخلود والفناء المتناقضة، نجد صراعا جديدا في هذه المسرحية، ألا وهو صراع الإنسان مع الزمن، باعتبار أنّ فكرة الخلود والفناء أو الزوال لها علاقة بالزمن.

**صـراع الإنســان والـزمـن:**

ونظرا لأهمية هذا الصراع في القديم وفي الحديث، وجدنا أنّ الكاتب قد أشار إليه في العديد من كتاباته وأقواله، ولقد كانت مسرحية ( أهل الكهف ) أفضل الكتابات التي جسدت صراع الإنسان مع الزمن، "ولقد أوضح الحكيم موقفه من هذا الصراع في أكثر من موضع في كتاباته، يقول الحكيم: (...) وعندي أنّ الإنسان يخوض صراعا أقوى وأفظع لأنه لا يصارع قوة خارجة عنه بل قوة مرتبطة بذات وجوده المادي والمعنوي (...) تتمثل في أن الإنسان سجين إطار معين هو الزمان والمكان والغرائز والطبائع"[2]، فالزمن قوة تقيد الإنسان وتدفع به للقيام بأفعال غير متوقعة، لذلك يبقى الإنسان في صراع دائم مع هذه القوة الخفية.

[1] _ المسرحية، ص، ص 115_ 117.
[2] _ محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع الإسكندرية، 2000، ص 269.

ولم يدرك بطل المسرحية أنه يعيش صراعا مع الزمن إلا بعد أن حدثته جالاتيا قائلة:

"(...) إني في كل يوم أسير خطوة نحو الهرم .. إني لن أتحمل عينيك، وهما تنظران إلى جسمي ووجهي بعد سنوات ؟ .. جنّبني هذا الإذلال، ووفر عليّ هذه الصدمات ..

_ بجماليون: تهرمين ؟! ..

_ جالاتيا: أولم تفكر في ذلك يا بجماليون ؟.. أليس شّعري معرضا للشيب ووجهي للتجاعيد، وجسدي ..

_ بجماليون: كفى .. يا جالاتيا ..! (...)

_ جالاتيا: لقد لفظت الحقيقة الساعة يا بجماليون !.. إني لست عملك الفني !.. ولا أسطيع أن أكون كذلك .. ينبغي أن تفكر في شيء آخر أيضا .. وهو احتمال موتي !..

_ بجماليون: موتك !..

_ جالاتيا: وبه يمحى كل أثر لعبقريتك !.."[1].

فبجماليون لم يكن متفطنا لقسوة الزمن الذي سيحفر تجاعيدا على وجه زوجته، وبالتالي تشويها لفنه، فلقد وقع في غفلة عن احتمالية موت زوجته في أي لحظة؛ فحبه لذاتيته واعتزازه بها، وغروره بنفسه، وكذا تعوده على الخلود، أوصلاه لنسيان حقيقة نهاية كل انسان وفناءه مع مرور الزمن، وبالتالي زوال فنه الذي وهب كل عمره وكل ما يملك في سبيله .

ومن هنا أصبح الزمن هو المحرك الرئيسي لأحداث المسرحية، فبعد أن تفطن الفنان بجماليون لهذه الحقيقة المرة، أدرك أنّ فنه هو الحقيقة الباقية، وما الحياة إلا ظل مؤقت وساعة مضبوطة على وقت معين لابد من توقفها يوما ما.

لم يستطع هذا الفنان التغلب على الحياة التي وقفت ضده بكل تناقضاتها، فالخلود والكمال والأحلام والجمال في الفن، يقابله في الحياة الفناء والنقصان والواقع والتشويه، وكل

[1] _ المسرحية، ص 122_123.

هذه التناقضات تقع تحت وطأة الزمن، فهذا الصراع بين الإنسان والزمن، صراع غير متكافئ فما كان بيد بجماليون إلا أن يلجأ إلى الآلهة، التي كان في صراع معها هي الأخرى، فيقول:

_ "بجماليون: ( في الخارج صائحا ) أيتها الآلهة !.. يا فينوس !.. يا أبولون !.. ردوا إليّ عملي !.. وخذو عملكم ردوا عليّ فني .. أريدها تمثالا من العاج كما كانت (...)

_ أبولون: ليس هنا غير أمر واحد: نسحب مالنا ونعطيه ماله !..

_ فينوس: ونسلم بهزيمتنا !..

أبولون: أو نستطيع أن نفعل غير ذلك !.. إنه يطلب أن نرد تمثاله كما كان !.."[1] .

فلقد كان في اعتقاد بجماليون أنّ رجوع جالاتيا تمثالا كما كانت يجعله ينتصر على الزمن كما انتصر على الآلهة، وأنّ هذا الصراع قد انتهى، ولكن صراع الإنسان مع الزمن لا ينتهي إلا بانتهاء الإنسان في حد ذاته، وليس له انعكاسات سلبية ظاهرة فقط، بل إنّ له انعكاسات خفية أيضا على نفسية الإنسان قد تكون ايجابية.

وكما كان لشخصيات المسرحية صراع مع القوى الخارجية، والتي كان محورها البطل بجماليون، الذي خاض العديد من الصراعات التي أهلته إلى أن يكون بطلا تراجيديا كصراعه مع الآلهة، والزمن، والواقع، والتي تصب كلها في دائرة الفن والحياة، فالكاتب وقف محايدا للفن كما رأينا سابقا، فكان البطل في صراع مع كل تلك القوى، التي كانت كسهام أطلقت من قوس الحياة لتصيب البطل تاركة في نفسه أثرا كبيرا، فإنه كان لها صراع مع القوى الداخلية للنفس أيضا، والتي كان محورها بطل المسرحية هي الأخرى.

### 3-2- الصراع الداخلي في مسرحية بجماليون:

ويعود الصراع بين الحياة والفن من جديد بعد عودة جالاتيا تمثالا من العاج واقفا فوق قاعدته الرخامية، بلا حركة وبلا نفس، ولكن الصراع هذه المرة كان مختلفا عن الصراع

[1] _ المسرحية، ص 126_127.

السابق، لأن رقعته كانت في نفس بجماليون، الذي بقي وحيدا بعد خسارة زوجته، فلم يجد إلا نرسيس له ساندا ومعينا له، بعد ما فعل به الزمن ، والحالة التي آل إليها، وبقيت شخصية نرسيس ملازمة لشخصية بجماليون لأنها انعكاس لذاتيته وكبريائه، لكن بجماليون لم يعد ذلك الفنان ذا القيم الثابتة والنظرة المجردة، والحاقد على المرأة والنافر منها، بل صار يتحسس وجودها، ويدافع عنها في هذا الحوار:

_ بجماليون: ( وهو يجلس على مقعده ) لا تضق ذرعا بهن يا نرسيس !..

_ نرسيس: أتراها جديرة أن نكرس لها كل هذه الأحاديث ؟..

_ بجماليون: إنها امرأة ذكية فطنة .. ألا ترى هذا ؟..

_ نرسيس: ليس هذا سببا كافيا؛ لأن نسرف في تقديرها ..

_ بجماليون: وهي تحبك أجمل الحب !..

_ نرسيس: ليس للنساء عمل في الحياة غير الحب !.. (...)

_ بجماليون: ويحك يا نرسيس !.. تلك التي بصّرتك بأشياء، وجعلت منك إنسانا ذا فهم وإدراك .. يا لنكران الجميل !.. أهكذا دائما كلما فتحت أعيننا العمياء يد، نبدأ أول ما نبدأ بأن نراها أصغر مما كنا نتخيل ؟!..

_ نرسيس: لست أسمي هذا إنكارا للجميل !..

_ بجماليون: ماذا نسميه إذا .. كبرياء مواهبنا المتيقظة المدركة لذلتها ؟!..

_ نرسيس: ( ينظر إليه مليا ) ما أرفقك اليوم بالنساء !.."[1].

فمع مرور الزمن تغيرت كل النظرات والمفاهيم والرؤى التي كان يتبناها، وهذا التحول في شخصية بجماليون كان سببه تحرك غرائز الإنسان الطبيعي، بعد أن تذوق الحياة التي تجسدت في هيئة امرأة، وبعد أن رأى متعتها.

[1] _ المسرحية، ص، ص 131_133.

فلقد أدرك أخيرا فضل الحياة وما تعطيه، وهذا ما جعله يشعر بالنقص في حياته، فراح يتحسر على ما فقده، لكنه يتحدى ذاته، لأنه لم يقتنع بعد بهذا التحول المفاجئ الذي طرأ عليه بعد كل تلك المدة، فليس من السهل أن يغير الإنسان نظرته إلى الحياة، إذ نجده تارة معترفا متحسرا، وتارة منكرا نافرا.

_ "بجماليون: ( مطرقا كالمخاطب لنفسه ) نعم .. نعم .. المودة والرحمة .. أشياء تعطيها الحياة .. ولا يستطيع أن يعطيها الفن .. (...)

_ نرسيس: معذرة .. لقد نسيت أن آتي إليك بالماء .. تريد شربة من الماء؟

_ بجماليون: لا أستطيع أن أسألك شرابا آخر !..

_ نرسيس: ولما لا ؟ .. إذا طلبت شرابا من عصير الفاكهةِ

_ بجماليون: ( في عنف ) صه !..

_ نرسيس: أتراني تفوهت بما لا ينبغي يا بجماليون ؟..

_ بجماليون: ( بعد تردد ) حدثني في شأنك أنت .. أخبرني: حقا تستطيع أن تعيش الآن حياة ناعمة هنيئة بغير حنان إيسمين ؟.. ( ...)

_ نرسيس: ليس الوقت الآن مناسبا للتفكير بأحد غيرك أنت، ولا في شيء غير صحتك وما أنت فيه !.. (...)

_ بجماليون: إنها لحماقة وثرثرة وهراء !..

_ نرسيس: ( يقف، ويلتفت إليه ) ماذا ؟..

_ بجماليون: هذا الذي نتحدث فيه الساعة !.. لكأنك لا تجد أشياء عالية المعنى خالدة القيمة تحادثني فيها الآن !..[1].

[1] _ المسرحية، ص، ص 134_136.

فهذا الحوار، يصور لنا التناقض في كلام بجماليون وفي آراءه، وهذا التضارب والنكران والتهرب، ما هو إلا بداية لصراع داخلي سيسكن عقله، بعد أن تزعزعت ثقته بنفسه.

يقول بجماليون:" إنك يا نرسيس لم تعد تصدقني !..

_ نرسيس: ما أنت فيه الآن خير دليل !..

_ بجماليون: ولم تعد تؤمن بي ..

_ نرسيس: أنت نفسك لم تعد تؤمن بنفسك ..، (...)

_ بجماليون: اذهب عني

_ نرسيس: وهل في مقدوري أن أذهب عنك

_ بجماليون: أيها المفتون !.. إني أبغض الآن سماع صوتك، (...)

_ نرسيس: نعم.. دعني أسمع صيحات نفسك !..

_ بجماليون: ( في صوت خافت وما النفع ؟..

_ نرسيس: أرأيت ؟.. إن كلماتك لن تكون غير صدى كلماتي !..

_ بجماليون: (...) أنت الذي أراه مائلا أمام وجهي دائما .. إني إذا أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي .. إنما أرى صورتك أنت .. (...)"[1].

وهذا الصراع في الواقع ليس صراع بين شخصيتين ( بجماليون ونرسيس ) بل صراع بين الفنان بجماليون وذاته، فنرسيس ليس شخصية مستقلة بذاتها في المسرحية، وإنها هي شخصية مثلت دور ضمير الفنان ونفسيته، لتجسد لنا نزعاته وما يختلج صدره، استعان به الكاتب من أجل أن يجسد لنا تفكير الفنان الباطني، اللاشعوري، وما يعيشه من صراع داخلي نفسي، وما يعانيه في سبيل الوصول إلى غايته.

[1] _ المسرحية، ص 138_139.

فما يعانيه بجماليون الآن هو بسبب كبرياء روح الفنان المبدع، وافتتانه بفنه وبنفسه وبسبب تحرك أحاسيس ومشاعر روح الإنسان الطبيعي، نحو الحب والحياة داخله.

ولقد تعددت الأفكار المتناقضة المتضاربة في عقل بجماليون، فراح يتخبط بين هاته وتلك، حتى اختلط عليه الأمر، ويمكننا استنباط هذه الأفكار المتنازعة في نفسه، والتي أفقدته رؤيته السابقة لفنه، من هذا المقطع:

_ "نرسيس: ولم لا ؟.. أنت عبقرية خالقة .. بالفن صنعت حسنا خالدا !..

_ بجماليون: ( همسا كالمخاطب نفسه ) تمثالها !..

_ نرسيس: لا .. ليس تمثالها .. إني أمنعك عن الكلام هكذا .. هذه المرة أنا الذي يحرم عليك ذكرها على هذا لنحو .. ذلك حدث جاء ومضى ويجب ان تنساه .. حدث طارئ لا شأن لك فيه !.. بل هو حلم من الأحلام المضحكة الزائلة .. إن ما تسميه زوجتك الحية لا وجود له إلا في رأسك .. أما هذا التمثال العاجي فهو الحقيقة الباقية .. إنك تفقد عقلك وفنك إذا أصررت على اعتبار هذا التمثال صورة لزوجة ميتة .. اخلع رداء الأرمل الحزين الذي ترتديه سرا يا بجماليون !..، (...) انظر ..

_ بجماليون: ( يشيح بوجهه ) لا .. لا أريد أن أرى صورتها جامدة متحجرة !..

_ نرسيس: صورتها ؟!..

_ بجماليون: آه .. لقد اختلط الأمر في رأسي : أيها الأصل وأيهما الصورة ؟!.. قل لي يا نرسيس: أيهما الأجمل وايهما الأنبل ؟.. الحياة أم الفن ؟!.."[1].

فكأن الفنان في هذا الحوار يتنازع مع ضميره محاولا تذكير نفسه من يكون، فهو الفنان الخالق الذي انتصر على الآلهة في سماتها التي تميزها عن البشر وهي سمة الخلق، فهذا الحوار يحمل بين سطوره العديد من الدلالات، ولعل أهمها حيرة الفنان بين الكمال في الفن وفتنة الحياة، بعد أن كان يراها قاصرة غير قادرة على الحفاظ على الجمال.

[1] _ المسرحية، ص 140_141.

وهذا الشك وهذه الحيرة سكنت عقل بجماليون على شكل ثنائيات متضاربة، متنازعة وجدناها قد تمثلت في ما يلي:

**الحلـم والحقيـقـــة:**

فتحول تمثال جالاتيا إلى امرأة حية كان حلم الماضي وقد تحقق، وحلم المستقبل في نفس بجماليون، لكنه لا يمكن أن يتحقق مجددا، فما عاشه معها كان بمثابة حلم جميل كان لابد له من الزوال، فلم تبقى سوى الذكريات، والتخيلات ترافقه، فالتمثال هو الحقيقة التي لم يعد بجماليون يؤمن بها كما في السابق، فإذا كان في بادئ الأمر يرى أنّ جالاتيا الحية هي صورة عن التمثال، فإنه الآن يشك في أنّ هذا التمثال ليس هو الأصل بل هو الصورة، وهذا يعني أنه يشك في ما خلقه، وبالتالي فإنه يشك في ملكاته أيضا.

ولقد اعترف بشكه في الحوار الذي لايزال يدور بينه وبين نرسيس:

_ "نرسيس: ألم أقل لك إنّ كل شيء فيك الآن ينطق صارخا .. أنك تشك في فنك؟ .. لقد منعتني الساعة من أن أقولها .. فهأنتذا الآن الذي يتكلم !..

_ بجماليون: أجل يا نرسيس .. إني أشك .."[1].

ومن هنا نقول أنّ بجماليون لم يعد مدركا لماهية الحقائق التي تتصارع داخل نفسه ولم يعد يعرف ماذا يريد، فكأنه أصيب بانفصام في شخصيته، بسبب دخوله في حالة اضطراب، فهو يريد التمثال والفن برغبة الفنان المفتتن بذاته المبدعة، ويريد الزوجة والحياة برغبة الإنسان العادي.

وفي هذا الصراع كانت الحياة هي الحلم، وكانت الحقيقة هي الفن، فالحياة هي الحلم الذي تحقق وضاع من بين يدي البطل، والفن هو الحقيقة الباقية، المصاحبة له.

ومن هنا ندخل لصراع آخر يصب هو الآخر في مجرى الحياة والفن، والذي هو صراع البقاء والفناء.

[1] _ المسرحية، ص 141.

**صـراع الخلـود والفنـــاء:**

فلقد كان بجماليون يعيش أزمة نفسية تزداد مع مرور الزمن، إلى أن زرع في مخيلته أنه قاتل زوجته جالاتيا، لأنه اختار الفن على الحياة بسبب كبريائه، كما رأينا سابقا، وهذا ما جعله يدخل في متاهة تعذيب الضمير والعتاب، ولوم النفس، إذ نجده يقول متحسرا:

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

_ نرسيس: أيها المسكين !.. لا تقل ذلك !.. كل هذا أيضا من صنع خيالك !.."[1] .

أصبح فن بجماليون الخالد يذكره بالحياة الفانية، بعد أن كانت الحياة الزائلة في الأحداث السابقة تذكره بالفن الباقي، فكما كانت زوجته جالاتيا تذكره بصورة تمثاله ذا الكمال والمثالية فإنه الآن أصبح هذا التمثال يذكره بصورة زوجته، فقد تغير مجرى الأحداث، لكن هذه المرة كانت معاناة هذه الشخصية أكثر، لأن التمثال لم يعطي لخالقه ما أعطته له الحياة.

**3- أشكال الصراع من الناحية الدرامية الفنية:**

وللصراع أربعة أقسام رئيسية هي:

**3-1- الصراع الساكن:**

"هو ذلك الصراع الذي يشعرك بركود الحركة في المسرحية وخمودها، وأنها لا تتقدم وتنمو، وأن شخصياتها أشبه بموتى يتكلمون ولا يعلمون !"[2]، فهذا النوع يجعل المتلقي يشعر بركود العمل الدرامي مما يفقده خاصية التشويق التي تقدمها الحركة، وبذلك تتوقف أحداث المسرحية وباقي عناصرها عن النمو والتطور، وكما أنه "لا يحسم ويظل معلقا لأن أطرافه لا

[1] _ المسرحية، ص 142_143.
[2] _ لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، 15.

تقوى على ذلك حيث ينتهي المشهد بما بدأ"[1]، لأن الكاتب يتوقف فيه عند نقطة ما، جامدة لا تتحرك؛ لذلك اعتبره النقاد أسوى الأنواع التي يجب على الكاتب المسرحي أن يتفاداها.

### 3-2- الصـراع الواثــب:

وهو الصراع "الذي يحدث فجأة وفي قفزات لا تكاد تدرك لها سببا"[2]، أي أنه ذلك الصراع الغير المتوقع حدوثه، ويحدث نتيجة تسريع الكاتب لوتيرة الأحداث، "وهو الذي يتطور بشكل مفاجئ، مثال الانقلاب من موقف إلى آخر كأن تتقلب الصداقة إلى عداوة وهكذا"[3]، وهذا يعني أنه يحدث بدون سابق إنذار، وبدون تمهيد لأنه يحمل في طياته عنصر المفاجأة.

### 3-3- الصـراع الصـاعـد:

وهو الصراع "الذي لا ينفك يشتد ويقوى وينمو من أول المسرحية إلى آخرها"[4] أي أنّ هذا الصراع لا ينفك عن النمو من بداية المسرحية مع الأحداث، فيتصاعد بتصاعدها وتطورها إلى أن يصل إلى مرحلة التأزم، فيدفع الشخصية إلى اتخاذ القرارات، ولقد اعتبره الكتاب أفضل أنواع الصراع لأنه يحمل في ثنايا أسباب تطوره.

### 3-4- الصراع المرهص:

وهو الصراع "الذي يكشف عما سوف يقع من الأهوال دون أن يكشف من أمرها شيئا حتى لا يضعف عنصر التشوف والتشويق"[5]، فهو ذلك الصراع الذي يشعرنا بقرب نشوبه وحدوثه، فيكتفي الكاتب بالتلميح لما سيحدث بطريقة غير مباشرة كي يخلق في نفس المتلقي تشويقا وترقبا لما هو آتي.

---

[1] _ محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وانماطه، ص 213.
[2] _ المرجع السابق، ص 15.
[3] _ مرجع سابق، ص 213.
[4] _ لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ص 15.
[5] _ المرجع نفسه، ص 15.

## 4 – أشكال الصراع في مسرحية بجماليـون

### 4-1- الصراع الساكن في المسرحيـة:

لقد نجح الكاتب في تفادي هذا الشكل من الصراع، لأن احداث المسرحية بقيت في تطور مستمر متسلسل من بداية المسرحية إلى نهايتها.

### 4-2- الصراع الواثب في المسرحيـة:

وخير الأمثلة التي نوردها من المسرحية على هذا الشكل من الصراع نجدها قد تمثلت في تسرع بجماليون في طلبه من الآلهة أن تعيد جالاتيا تمثالا كما كانت، فهذا الحدث لم يكن في حسبان المتلقي، فكيف يستطيع أن يتخلى عن الحياة بعد أن ملكها بين يديه.

_ "بجماليون: ( يعود إلى جالاتيا ويمسك بها ) جالاتيا !.. جالاتيا !.. قبليني كثيرا.. ولأقبلك قبلات كثيرة .. كثيرة .. وداعا (...)، (يخرج سريعا .. وتبقى جالاتيا جامدة شاحبة..)

_ بجماليون: ( في الخارج صائحا ) أيتها الآلهة !.. يا فينوس !.. يا أبولون !.. ردوا إلي عملي وخذو عملكم !.."[1].

وكما تجسد هذا الشكل من الصراع في تحطيم بجماليون لتمثاله، فهذه القفزة في وتيرة الأحداث لم تكن متوقعة من المتلقين فهذا الحدث حمل في طياته عنصر المفاجأة.

_ "بجماليون: ( صائحا هائجا وهو يضرب رأس التمثال ) لا.. لا .. لم تعد مثالا لما ينبغي أن أصنع !.. لم تعد مثالا لما ينبغي أن يكون !.."[2].

فقد سرع الكاتب في سيرورة أحداث المسرحية، من أجل تقريب نهاية المسرحية.

[1] _ المسرحية، ص 125_126.
[2] _ المسرحية، ص 153_154.

### 4-3- الصراع الصاعد في المسرحيـة:

ولقد كانت أحداث المسرحية في تطور وتصاعد مستمر ولكن الأحداث تتفرق من حدث إلى آخر كل حسب ونسبة تأثيره ونموه وما يحققه من صراع، وهذا الصراع الصاعد هو أساس المسرحية، ويتجسد هذا الشكل في مسرحية بجماليون في ما يلي:

_ "إيسمين: أنت الذي تمنى لآيته وتحفته أن تنقلب امرأة .. ومضيت إلى معبد فينوس تدعوها وتسألها

_ بجماليون: ( صائحا) لا تذكريني بفينوس !..لا تذكريني بفينوس !..

_ إيسمين: ماذا دهاك ؟!..

_ بجماليون: ( ثائرا ) هي سبب البلاء .. فينوس سبب البلاء .. (...)، آه يا فينوس أنظري ماذا فعلت أنت بي وبجالاتيا ؟.. (...) لقد جعلتي هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه .. لقد صيرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق !..

_ إيسمين: حسبك يا بجماليون لا تهن الآلهة !..

_ بجماليون: ( ينهض في المكان ثائرا صائحا منفجرا )، (...)، اعترفي يا فينوس أني انتصرت عليك .. اعترفي أنّ التحفة التي خرجت من يدي مثلا للكمال في الخلق والإبداع قد شابها النقص بلمسة من يديك !.. (...)، أتركوني أيتها الآلهة لملكاتي .. فلست في حاجة إليكم !.. (...)، آه .. ردوا عليا عملي !.. ردوا علي جالاتيا كما كانت .. تمثالا من العاج !.."[1].

فأحداث المسرحية في تطور مستمر، فهروب جالاتيا مع نرسيس ولد في نفس بجماليون صدمة كبيرة، فراح يسخط على الآلهة متحديا إياها، مما خلق صراعا بين الفنان بجماليون والقوى الخارجية التي تمثلت في قوة الآلهة، وصراع هاتين القوتين أي الإنسان والآلهة انبثق منه صراع بين الآلهة في حد ذاتها.

[1] _ المسرحية، ص، ص 66_69.

وليست الأحداث الكبرى هي السبب الوحيد في تشكيل هذا الصراع، بل وللأحداث الصغيرة أيضا دور كبير في تحقيق الصراع بطريقة تدريجية، وإن كانت بسيطة، وقد تمثل هذا في هذا المقطع من حوار المسرحية:

_ "بجماليون: لست أنت أثري الفني .. أني لم أصنع امرأة في يدها مكنسة !.. (...) ليس الذنب ذنبك يا جالاتيا .. إنها الحياة .. جعلتك كما أنت الآن !..

_ جالاتيا: (...) إني لست عملك الفني !.. (...)، ينبغي أن تفكر في شيء آخر أيضا .. هو احتمال موتي !..، (...).

_ بجماليون: موتك !.. (...)، موتك !.. لا .. لا يمكن أن أطيق ذلك !.. (...) عملي الجميل يتحول إلى تراب !..(...)، أيتها الآلهة !.. يا فينوس !.. يا أبولون !.. ردوا إلي عملي وخذو عملكم !.. ردوا علي فني.. أريدها تمثالا من العاج كما كانت !..[1].

فهذا الفعل البسيط الذي قامت به جالاتيا باعتبارها صارت مندمجة مع الحياة الاجتماعية، جعل حالة بجماليون تتأزم تدريجينا إلى أن أقدم على التسليم في زوجته، مفضلا الفن على الحياة، لتستمر بعد ذلك أحداث المسرحية في الحركة إلى أن وصلت إلى الذروة.

فكما لاحظنا أن أحداث الفصل الأخير قد وصلت لذروتها، وإلى قمة الصراع، وتمثل هذا في المشهد الذي حطم فيه بطل المسرحية عمله الفني.

_ "بجماليون: ( ينظر إلى التمثال ) هأنذا معك أيها التمثال !.. فلماذا أحس أني وحيد؟.. هذه الوحشة معك لم أعرفها من أشعر بها من قبل .. لقد كنت أيها الأثر تملأ عليّ هذه الدار !.. لقد كان فني يملأ حياتي .. أما الآن فكل شيء في حياتي فراغ .. وكل شيء في عيني هباء .. ماذا أصنع ؟.. كيف أصنع؟..

[1] _ المسرحية، ص _ص 116_126.

( بجماليون ينهض ببطء ويتمشى بخطا ثقيلة نحو التمثال، ويتأمله لحظة، ويهز رأسه يأسا .. ثم يأتي بالمكنسة فيضعها في يد التمثال ويتأمله لحظة .. ثم ينتزعها في عنف، وينهال على رأسه تحطيما بالمقبض الصلب للمكنسة)"[1].

فحركة الأحداث واستمراريتها جعلت بطل المسرحية ينتقل من حالة فكرية إلى حالة فكرية أخرى مناقضة للأولى، فلقد تغيرت نظرته للفن وللكمال والجمال، إلى الحياة ومتعتها وما تعطيه من مودة ومحبة، وهذا الانتقال الذي حدث في حياة بجماليون كان في ظروف زمنية متشابكة أنهكت البطل، وأدخلته في شك بسبب عدم بصيرته، وهذا الانتقال ف شخصية بجماليون دفع به إلى اختيار قرار تحطيم آية جماله.

**4-4- الصراع المرهص في المسرحية:**

لم يعتمد الكاتب كثيرا على هذا الشكل من الصراع، إذ لاحظنا أن هذه المسرحية تقوم على عنصر التشويق والإثارة، لا على التلميح، فإيحاء الكاتب باستمرار لما سيحدث يفقد المتلقي حب الاستطلاع والمشاركة في جو المسرحية، لأنه سيستنتج ما سيحدث قبل أن يحدث.

وفي هذه المسرحية نجد مثالا واحدا حاول فيه الكاتب أن يوحي للمتلقي بما سيحدث كي يحافظ على تركيزه، ولكي ينجح في تشويقه حتى لا يصابه الملل، وتبين لنا هذا الصراع في هذا المثال:

"_ أبولون: إنه يريد الحب والحياة !

_ فينوس: ولماذا نأباهما عليه ؟ .. سأمنحه ما أراد !..

_ أبولون: امنحيه إذن ولننتظر!.. ما سيكون !.."[2].

فهذا الحوار أنبأ المتلقي بأنّ هناك أحداثا وصراعا على وشك النشوب.

[1] _ المسرحية، ص، ص 150_154.
[2] _ المسرحية، ص 41.

ومما سبق نخلص إلى أنّ حوار مسرحية بجماليون تميز بالإيجاز في الجمل وبالتكثيف في المعاني، فكل جملة من هذا الحوار تحمل في ثناياها من الدلالات ما يفك الغموض والإبهام في نفس المتلقي، ولقد لعب دوره في سرد احداث المسرحية، وفي إيصال أفكار الكاتب للمتلقي، فحقق بذلك وظائفه المنوطة إليه باعتباره عمود المسرحية وقوامها.

فلقد نجح في الكشف عن الشخصيات وأبعادها، وفي تطوير الأحداث، وتقديم المعطيات للمشاهد، وهذه وظائف سهلة يمكن لتقنية الحوار تحقيقها بسهولة في أي عمل فني آخر، فما يهمنا نحن الآن هو نجاح حوار هذه المسرحية في تصوير الصراع القائم بين الفن والحياة، أي نجاحه في تصوير صراع أفكار الكاتب التي تتنازع في ذهنه، إذ يقول الحكيم: "إني أحب هذا اللون من الأدب .. وهو أدب الحوار ففيه أجد نفسي .. وأحاور نفسي .. وأناقش نفسي بأفكار .. وتساؤلات وقضايا .. لا يستوعبها إلا الحوار"[1].

فالحوار الذي نسبه توفيق الحكيم لشخوص مسرحيته هو وسيلة طرح بها أفكاره المتعلقة بالفن من منظور الحياة، فكان الحوار هنا بمثابة بوتقة أذاب فيها الكاتب رآه المتصارعة حول الفن والحياة التي تحللت إلى ثنائيات متضادة متنازعة متعددة، أهمه ( الخلود والفناء ) ( الأصل والصورة )، ( الحلم والواقع )، ( الخيال والحقيقة )، ( المحدود ولامحدود ) وكذلك ( الكمال والنقص )، وكلها أفكار منبثقة من فكرة صراع المسرحية الرئيسية ( الفن والحياة ) ومستنتجة من حوار المسرحية الذي كان غزيرا بالدلالات والتلميحات التي أوصلتنا إلى هذه الرؤى الفلسفية المتبناة من طرف الكاتب.

فالحوار "هو الوعاء الذي يختاره الكاتب، أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"[2]، فالحوار صور لنا كيف يحاول الفن التغلب على الحياة بخلوده وكماله ومثاليته، في مقابل عيوبها ونقصها وقابلية فناءها. ومنه نقول أنّ العلاقة بين الحوار والصراع هي علاقة الجسد والروح "فالحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، والمظهر المعنوي لها هو الصراع"[3].

[1] _ لويسي يعقوب، عصفور الشرق توفيق الحكيم ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة مصر، 1994، ص 33.
[2] _ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 139.
[3] _ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص 131.

# خاتمة

SBC 031 000 865

أفضى بنا التحليل بعد دراستنا لمسرحية بجماليون التي حاولنا فيها إظهار بصمة الكاتب توفيق الحكيم في المسرح، ولمسته الفنية في البناء الدرامي المتزينة بجوهر التراث والأسطورة الباثة لأفكاره ورآه، إلى جملة من النتائج نذكرها في هذه النقاط :

_ يضم النص المسرحي بين ثناياه سلسلة من العناصر المتكاملة فيما بينها، فوجود كل عنصر قائم على وجود الآخر، واجتماعها وانسجامها مع بعضها البعض ينتج ما يصطلح عليه بالبناء الدرامي.

_ البناء الدرامي يتكون من شخصيات وحدث وصراع وحوار، وكل عنصر من هذه العناصر تقنيات وركائز يوفرها لها الكاتب حتى يتحدد وجودها.

_ الشخصيات في مسرحية بجماليون عبارة عن أفكار، وهذا عائد إلى أنّ هذه المسرحية تنتمي إلى مسرح قائم على الأفكار، وهو المسرحي الذهني.

_ لم يوفق الكاتب توفيق الحكيم في رسم أبعاد شخوص المسرحية المادي والاجتماعي لكنه أجاد رسما البعد النفسي الذي يرمز إلى الذاتية والنرجسية.

_ الأحداث دارت في جو أسطوري هذا ما جعل الكاتب ينجح في إقناع المتلقي بوقائع هذه المسرحية البعيدة عن الحقيقة، باعتبار أنّ الأسطورة مصدر تراثي مسلم بمصداقيته من قبل المتلقين.

_ كانت الأحداث في تطور مستمر من بداية المسرحية إلى نهايتها، ما زاد من المسرحية إمتاعا وتشويقا.

_ جاء الحوار ملائما لمستوى شخوص المسرحية الثقافي، فقد تناسب مع الشخصيات المتكلمة به.

_ نجح الكاتب توفيق الحكيم في استغلال تقنية الحوار لإيصال أفكاره ورؤيته للمتلقي وفي تصوير الشخصيات والكشف عنها.

_ تعددت الصراعات وتشابكت في هذه المسرحية، بتنوع القوى الخارجية والداخلية لكنها تصب كلها في إطار صراع الشخصية المحورية.

_ لم يكن صراع مسرحية بجماليون بين إرادات إنسانية، بل كان صراعا بين مواقف وأفكار ذهنية مجردة، جاءت في شكل ثنائيات متناقضة تمثلت في الحلم والواقع الخيال والحقيقة، الخلود والفناء، وهذه الأفكار المتضاربة انبثقت من فكرة الحياة والفن.

_ لخصت لنا المسرحية فكرة الفن وصراعها مع الحياة، عن طريق التمزق النفسي الذي عاشه الفنان أثناء معايشته للحياة.

_ وظف توفيق الحكيم معرفته الواسعة للأساطير الإغريقية لخدمة فكرة الفن والحياة القائمة على طول فصول المسرحية الأربعة، مستغلا الأساطير التي تدور حول الصراع القائم بين هاتين الفكرتين، مخصبا تلك الأساطير بأفكاره الفلسفية القائمة على التأمل والتناقض.

_ عالجت مسرحية بجماليون العديد من القضايا كقضية النرجسية وحب الذات، التي جسدها البطل فما حبه لتمثاله إلا حب لذاته، وكذا قضية الخلق التي تضفي صبغة دينية على المسرحية.

_ أحاط الكاتب المرأة باهتمام كبير، إذ جعلها رمزا للحياة من خلال شخصية فينوس وإيسمين وجالاتيا، ولقد أولى شخصية جالاتيا عناية خاصة لكي يبرز من خلالها نظرة المجتمع العربي المقيد لحرية المرأة.

_ المسرحية جاءت مزيجا بين الواقع والخيال، فهي تنقل حقائق الواقع الذي يعيشه الإنسان بأحداث خيالية أسطورية.

_ لم ينقل الكاتب أفكار المسرحية بطريقة مباشرة، بل جعل القارئ يستنبطها من خلال الصراع القائم فيها.

_ تقمص الكاتب دور شخصية بطل المسرحية، فهو نفسه بجماليون الفنان الثائر على واقع الحياة، الذي أرقته فكرة الكمال في الجمال.

_ صراع الفن مع الحياة صراع كان ولا يزال، فهو صراع أبدي وجوده مرهون بوجود الإنسان، وليس أي إنسان بل مرتبط بالنفس الإنسانية الساعية نحو الكمال في الخلق.

_ شخصية بجماليون، شخصية لخصت لنا هواجس النفس التي ترغب في كل شيء ولا تحصل على أي شيء، فلا زهد الحياة يقنعها، ولا جمال الفن يشبعها، فإذا نالت ما تريد أنكرت، وإذا حرمت لامت وغضبت، ووصولها إلى مبتغاها هو ضرب من العبث.

_ كانت نهاية المسرحية نهاية مأساوية، فلا الفن خلد ولا الحياة انتصرت، فالبطل سقط في حلقة الحيرة والتردد، وماتت الحقيقة بموت البطل، ليعود السؤال في ذهن القارئ من جديد، أيهما الأجمل ؟، أيهما الأنبل ؟، الحياة أم الفن !.

# قائمة المصادر والمراجع

SBC 031 000 865

**أولا_ المصـــادر:**

توفيق الحكيم: بجماليون، د ط، دار مصر للطباعة، مصر، 1942.

**ثانيا- المعـاجـم:**

01_ إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر صفاقس تونس، ( د ت ).

02_ ابن منظور: لسان العرب، ط3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ج1 ( د ت ).

03_ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2004.

**ثالثا: المـراجـع العـربيـــة:**

04_ أبو الحسن سلام: الظاهر الدرامية الملحمية في رسالة الغفران، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2003.

05_ أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر1933_1970، دار المعارف، القاهرة، ( د ت ).

06_ أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ط1، الشركة العالمية للنشر مصر، 1993.

07_ أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ( د ت ).

08_ حسين التكمه جي: الاستثارة والصدى في الإخراج المسرحي، ط1، مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي، بغداد، 2004.

09_ رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، 1998.

10_ سعود عبد الجبار وآخرون: فن الكتابة والتعبير، دار المأمون للنشر ولتوزيع، الأردن 2013.

11_ السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000.

12_ سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، 2006.

13_ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998.

14_ عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات الكريم عبد الله، تونس، 1987.

15_ عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

16_ عبد الغفار المكاوي: ألبير كامي محاولة لدراسة فكر الفلسفي، دار المعارف، مصر 1962.

17_ عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987.

18_ عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج1 1982.

19_ عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013.

علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الإسكندرية ( د ت ).

20_ فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنيات وعلاقات السرديّ، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، 1999.

21_ لويسي يعقوب: عصفورة الشرق توفيق الحكيم، الدار المصرية اللبنانية، مصر 1994.

22_ لينا أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، ط1، دار الراية، 2008.

23_ محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع ( د ت ).

24_ محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر مصر.

25_ محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مئة، عام منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ، ( د ت ).

26_ محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2000.

27_ محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ط1، دار الشروق 1994.

28_ محمد صالح الشنطي: فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، ط5، دار الأندلس للنشر والتوزيع، 2016.

29_ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع مصر 1997.

30_ محمد مندور: الأدب وفنونه، ط5، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ( د ت ).

31_ محمد مندور: في الأدب والنقد دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ت).

32_ محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ط3، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة مصر 1993.

33_ نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.

34_ نبيل راغب: نقاد الأدب رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

35_ نجم الدين سمان: اضاءات مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا ( د ت ).

36_ نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1 1968.

37_ نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العان للكتاب، مصر، 1999.

**رابعا- المـراجــع المـترجمــة:**

38_ إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوين ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2004. بيروت لبنان، 1989.

39_ جورج لوكاتش: تاريخ تطور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ج1، 2016.

40_ جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، سيرت للنشر والمعلومات، القاهرة 2003.

41_ رولان بارت، جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، ط1، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا دمشق، 2001.

42_ س. و. داوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات ( د ت )

43_ لابوس ايجري: فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة نيويورك، ( د ت ).

44_ نيهاردت: الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، تر: هاشم حمادي، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1994.

**خامسا- المجــلات:**

45_ سعيدة شريف: التاريخ والدراما التلفزيونية الذوات مجلة إلكترونية ثقافية، _ العدد 32_ مأمون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2017.

# فهرس الموضوعات

SbC 031 000 865

مقدمة.....(أ- د)

**مــدخــل مـفـاهيـمــي**

أولا: المسرح والمسرحية.....6
1_ مفهوم المسرح في اللغة والاصطلاح.....6
2_ مفهوم المسرحية:.....7
ثانيا- أشكال المسرحية:.....8
1_ الملهاة أو الكوميديا:.....8
2_ المأساة أو التراجيديا:.....9
ثالثا- البناء والدراما:.....10
1_ مفهوم البناء والبنية في اللغة والاصطلاح.....10
2_ مفهوم الدراما:.....11
رابعا- مفهوم البناء الدرامي:.....12

**الفصل الأول: الشخصيـة ودورهـا في تشكيـل الحـدث**

أولا- الشخصية:.....16
1_ مفهوم الشخصية.....16
2_ أنواع الشخصية:.....19
3_ الشخصيات في مسرحية بجماليون:.....23
3_1/ الشخصيات الرئيسية.....23
3_2/ الشخصيات الثانوية:.....32
4_ أبعاد الشخصية:.....35
4_1/ البعد الجسماني ( الفيزيولوجي ):.....35
4_2/ البعد الاجتماعي ( السوسيولوجي ):.....35
4_3/ البعد النفسي ( السيكولوجي ):.....37
5_ الأبعاد الفنية لشخصيات مسرحية بجماليون:.....38
ثانيا: الحدث.....52
1_ مفهوم الحدث.....52
2_ أنواع الحدث:.....54
3_ الحدث في مسرحية بجماليون.....56
3_1/ الأحداث المركبة ( الرئيسية ) في المسرحية:.....56
3_2/ الأحداث البسيطة ( الثانوية ) في المسرحية:.....57

**الفصل الثاني: الحوار وعلاقته بالصراع في مسرحية بجماليون**

1_مفهوم الحوار ..... 62
2_ أنواع الحوار: ..... 65
3_ الحوار في مسرحية بجماليون: ..... 68
3_1/ الحوار الخارجي ( الديالوج ) في مسرحية بجماليون: ..... 68
3_1/ الحوار الداخلي ( المونولوج ) في مسرحية بجماليون: ..... 87
ثانيا: الصراع ..... 92
1_ مفهوم الصراع ..... 92
2_ أنواع الصراع الدرامي: ..... 94
3_ أنواع الصراع الدرامي في نص مسرحية بجماليون ..... 95
3_1/ الصراع الخارجي في مسرحية بجماليون: ..... 95
3_2/ الصراع الداخلي في مسرحية بجماليون: ..... 105
3_ أشكال الصراع من الناحية الدرامية الفنية: ..... 111
4 _ أشكال الصراع في مسرحية بجماليون ..... 112
4_1/ الصراع الساكن في المسرحية: ..... 112
4_2/ الصراع الواثب في المسرحية: ..... 112
4_3/ الصراع الصاعد في المسرحية: ..... 113
4_4/ الصراع المرهص في المسرحية: ..... 115
خاتمة..... 119
قائمة المصادر والمراجع..... 123
فهرس الموضوعات..... 128