أبعاد الأدب الفلسفي في الفن المسرحي
مسرحية "أهل الكهف" توفيق الحكيم أنموذجا

م.د. وئام كاظم سميسم
كلية الآداب/ جامعة الكوفة

المقدمة:

إنَّ الفنون والآداب بفيضها الفكري والجمالي عن الوجود والحياة، تبقى النشاط الإنساني الأكثر استيعابا لقضايا العصر عبر مراحله ولاسيّما المعاصر بعولمته وعالميته وثورة معلوماته، والأقدر على حمل هموم الفكر الإنساني والنزوع الوجداني معا.

ومن بين هذه الفنون والآداب الفن المسرحي بقالبه المتميز الذي يجعله الأفضل لحمل الآراء العقلية، والأمكن لاستيعاب الرموز والدلائل الفكرية، والميدان الأمثل ليُتفادى الصدام مع البيئة، في عرض الجدليات و المحظورات .

والمسرح العربي كغيره من الفنون الأدبية الحديثة لم يظهر إلا متأخرا، فقد انبثق هذا الفن في أخريات القرن التاسع عشر الميلادي، وبدايات القرن العشرين واستمر إلى يومنا هذا ولا يزال وهو يبلغ مراحل متنوعة من التطور الفني. فشرعت ملامحه تلوح في أفق الشرق الإسلامي والعربي متأثرة بالتيار الأوربي الوافد الذي أوفد معه هذا الفن بمستوياته المتنوعة.

ونتيجة للصراع الحضاري في الربع الأول من القرن العشرين بين القديم (الحضارة الشرقية الموروثة) والجديد (الحضارة الغربية الوافدة)، سعى الأدباء إلى تجاوز هذه الهوة بخلق أعمال أدبية تتوسل بالفكر والمستوى الفني الرفيع .

وقد مثلت مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم عملا أدبيا اتسم بعمق محتواه الفكري وجودة بنائه الفني، عرضها الكاتب في صفحات مسرحيته تاركا لذهن المتلقي متعة التأمل.

ومن المعلوم أن مسرحية "أهل الكهف"، تعددت قراءاتها ووقف الباحثون عندها كثيرا إلا أنَّ هذا البحث لا يسعى إلى دراسة المسرحية وتحليلها بقدر ما يرمي إلى الكشف عن توظيف النص القرآني لاستلهام فكرة

مجردة ذهنية كانت محور المسرحية، ومدى نجاحها، ومن جهة أخرى إثبات أهمية الأعمال الأدبية ذات البعد الفلسفي ومدى الحاجة إلى استشراف ما يمكن أن يحققه الأدب الفلسفي.

إن الإشكاليات التي يحاول البحث حلها من خلال الإجابة عن التساؤلات الآتية:

أولا: هل إن الأدب قادر على حمل الآراء العقلية والأفكار الفلسفية وإيصالها إلى المتلقي بإطار فني مؤثر؟

ثانيا: هل ينجح الكاتب في خلق حالة توازن بين عالم التعبير وعالم النقد؟

ثالثا: هل بالإمكان اللقاء بين الواقع الاجتماعي والمطلق العقلي؟

وانطلاقا من ذلك قامت الدراسة على ثلاثة مباحث وتمهيد، توزع في فقرتين، تضمنت الأولى تعريفا موجزا بـ(مسرح توفيق الحكيم)، وتناولت الثانية (مفهوم المسرح الذهني)، وتناول المبحث الأول (مفهوم الأدب الفلسفي)، في حين تضمن المبحث الثاني (قراءة نصية للمسرحية)، أما المبحث الثالث فتناول (المضمون الفكري للمسرحية).

التمهيد:

أولا: مسرح توفيق الحكيم:

عاش توفيق الحكيم المسرحي الكبير من (١٩٨٧-١٨٩٨) م وهو يؤسس المسرح العربي ويؤصل لهذا الفن الجديد الوافد على الثقافة العربية، فلمع اسمه في المجال المسرحي والثقافة المسرحية، على الرغم من كتابته لفن القصة والمقالة.(١)

إن البداية الحقيقية لمسرح الحكيم ونضجه الفني هو في المسرح الذهني ، وليس من فرقة عكاشة التي حاول أن يتجاوزها ويغض الطرف عنها كثيرا من الأحيان في كتبه ومقابلاته. فيقول: "بدأت العمل للمسرح كرجل مسرح فقط... وحاولت تقديم شيء للجمهور أيام فرقة عكاشة التمثيلية منذ أكثر من ربع قرن...ولا تنسى أن المراد من وراء تلك المسرحيات كان مجرد تسلية الجمهور المقبل على المسرح في ذاك الوقت (٢)."

مرت المسرحية عند الحكيم بخمس مراحل مهمة، الأولى هي مرحلة المسرحية (الفكاهية)، ثم (الاجتماعية الواقعية) ، وتليها المسرحية (الذهنية) ، وبعدها المسرحية (الهادفة) ، وأخيرا المسرحية (اللامعقولة).(٣)

ويبدو أن هذا التنوع في النتاج المسرحي لديه، مرده إلى كثرة إطلاعه على الآداب العالمية وتأثره بها ،فمن المسرح الإغريقي إلى مسرح العبث ، مرورا بالهزلية الفرنسية " الفودفيل"، عند جورج فيدو، وهنري روبينتشيين، ووقوفه عند أعلام المسرح العالمي.(٤)

وهذا ما نلحظه وأكّده الباحثون ذلك أيضا في كتاباته، فقد تنوعت مصادر أفكاره ، فاستلهم الحكايات المصرية القديمة في عمله "ايزيس" والأساطير الإغريقية في "بجماليون" واستثمر القصص القرآني وتفاسيره في "أهل الكهف" وأضاف إليها التوراة والإنجيل في "سليمان الحكيم" ،كما وظف الأدب الشعبي في "شهرزاد" و"شمس النهار" وغيرها.(٥)

فهو يتكئ كثيرا على الآثار البعيدة والتراث القديم والكتب السماوية في الفكرة والنوع، إلا أن هذه المصادر وتنوعها وطريقة اختياره لها كانت محكومة بالفكرة المبتكرة الكلية للمسرحية ، حتى تكون صالحة للعصر . فهو ليس مؤرخا غايته اللحاق بالحقيقة وإنما هو أديب يجسد فكرته من خلال أجزاء المسرحية ليولد قناعة ما .

ومن الجدير بالذكر، أن الأبعاد الفنية والفكرية لدى الحكيم تكونت في خضم تزاحم الأحداث التي شهدتها مصر فترة حياته حتى إصداره كتاب "قالبنا المسرحي " سنة ١٩٦٧ م . فجعل من المسرحية سلاحا أيدلوجيا يواجه به بلدا مكبلا بالاحتلال البريطاني ، وثورة عربية موؤدة ، ورأسمال أجنبي مهيمن ، ووضع برجوازي سائد ، وحركة فكرية ووطنية صاعدة ، متأملا تخطي مصر لصروف الدهر وعودتها إلى ذاتها وتجديد حياتها.(٦)

فحاول أن يصل إلى غايات رسمها في ذهنه ونماها في خياله عن الواقع واقع مصر، وما تشهده من تحولات. فهو صاحب رؤية فلسفية للمجتمع ذات طابع نقدي إصلاحي ومثالي ، إذ يطمح أن ينشىء مسرحا هادفا يبتعد عن الابتذال ويرتقي إلى الأجناس الأدبية العالية ، مسرحا يخرج عن نطاق القالب العالمي إلى مسرح مستوحى من تراث الأمة وآثارها، يكون هو صاحب السبق في ذلك.(٧)

فجاءت مسرحيته " أهل الكهف " ١٩٣٣م ، تتوج نتاجه المسرحي ، و تمثل أوج نضجه الفني والفكري وذروة الأدب المسرحي لديه وعيون أدبه.

وبها بدأ المسرح الذهني عند توفيق الحكيم ، وبصدورها شهد المسرح العربي فنّاً جديداً لأول مره ، حتى عدها طه حسين حادثا ذا خطر امتد أثره ليشمل الأدب العربي كله دون المعاصر فحسب ، فنشأ فن جديد ولون مسرحي مبتكر، و به فتح آفاقاً واسعة للأدباء والمفكرين (٨).

ثانيا: المسرح الذهني:

يُراد بالمسرح الذهني هو الذي يمتاز بـ "غلبة الناحية العقلية وخضوعه لمقتضيات فكرة ذهنية ، يري المؤلف أن يبرزها عن طريق الحوار ، دون النظر إلى مقدار صلاحها للتمثيل"(٩).

وإذا ما حاولنا البحث عن المسرح الذهني في أوربا، أو تتبع جذوره تلاقينا المسرحية القرائية closet drama وهو مصطلح يطلق على المسرحية التي تكتب للقراءة وليس للتمثيل ، ولقد كتب معظم الشعراء الرومانتيكين مسرحية واحدة على الأقل من هذا النوع في حقيقة الواقع دون أن يضعوا ذلك نصب أعينهم إذ كتب وردز وورث (سكان الحدود ١٧٩٦م)، وكتب بايرن (ما نفريد ١٨١٧م) ، وألف برومثيوس (طليقنا ١٨١٩م) ، وكيتس (اوتو العظيم ١٨٢٠م)، وكتب بيدوت كتاب (دعاية الموت ١٨٤٩م) ، وكتب شيلي (التشيتنين thecenri١٩١٨م)(١٠).

فـ "كانت معظم مسرحياته من النوع الذي يمكن أن يطلق عليه المسرح الذهني الذي كُتب ليقرأ ، فيكتشف القارئ من خلاله عالما من الدلائل والرموز " (١١) التي تمكنه من فهم وجوه الحياة فهماً واعياً عميقاً.

وقد حدد الحكيم مفهوم المسرح الذهني بقوله: "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن واجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز.." (١٢).

إذن المسرحية الذهنية تعالج قضية عامة أو فرضية بحتة يتأملها الفكر ويحللها بعيدا عن الواقع تقوم على النظرة التجريدية، فإذا كان المسرح الأرسطي يقوم على الصراع بين الفعل ورد الفعل ،فإن المسرح الذهني يقصر عمله في نطاق القضايا الفلسفية التأملية الفكرية ، والصراع يقوم بين الأفكار(١٣).

من هنا فإن مسرحيات الذهن أو الفكر تعرض لقضايا مجردة تتعلق بالإنسان وعلاقته بالوجود بكل ما فيه، وهي قضايا تتخطى زمانها ومكانها دون قيد.

ومن المعروف أن مسرحيات الحكيم تنقسم من حيث الموضوع إلى: مسرح الواقع الذي يهتم بالقضايا

الاجتماعية والسياسية، ومسرح الفكر، أو الذهن الذي يتجه صوب القضايا الإنسانية التجريدية ، وعلى الرغم من ذلك فإن مسرحيات الحكيم الفكرية أو الذهنية لا تخلو من الدلالات السياسية والاجتماعية المسرحيات الواقعية أيضاً لا تخلو من الطابع الفكري التجريدي(١٤).

ومردّ ذلك يعود إلى نظرته الفلسفية ورؤيته المثالية، فأدبه يصدر عن تأملات فكرية يسقطها على الواقع ويجعلها مركز مسرحياته الذهنية، فهي تبدأ من أفكار ورؤى وفرضيات عقلية مجردة منفلتة من قيد الزمان والمكان يقحمها على أحداث وشخصيات المسرحية (١٥). "ففي كل مسرحية من المسرحيات الذهنية يفترض الحكيم فرضية ما، ثم يعالج نتائج هذه الفرضية لينتهي من مجموعها إلى أن الإنسان شبكة من العلاقات الزمكانية التي لا يمكن الخروج منها " (١٦).

ومصداق ذلك نجده متمثل في مسرحيته "أهل الكهف" التي أقحم فرضياته فيها إقحاما، والتي نحاول أن نبحثها من خلال "الفكرة المستلهمة " من القرآن الكريم.

المبحث الأول: مفهوم الأدب الفلسفي:

من ضروريات البحث العلمي لابد أن نقف عند مفهوم الفلسفة ، والأدب ، و الأدب الفلسفي ، لتحديد صورة ذهنية كاملة عن جوهر البحث الذي هو بيان أبعاد الأدب الفلسفي وتلمسه في الأعمال الأدبية التي تكون مصداقها الخارجي.

فالفلسفة، نشاط أنساني معرفي لاستيعاب فكر ذلك العصر مفهوما ،فهي ترتبط بالعصر وشروط زمانه ، وجاء تعريفها كما في أغلب كتب الفلسفة منبثقة من معنى الكلمة اليونانية الأصل (حب الحكمة) .

ولفهم الفلسفة لابد أن نحدد بعدين مهمين لهما تأثير مباشر في فهم (مصطلح الأدب الفلسفي) وهما: الأول: مادة الفلسفة ، والثاني: الفيلسوف.

فمادة الفلسفة نتلمسها من تعريف أرسطو للفلسفة ب" ما بعد الطبيعة "أي معرفة الوجود في ذاته أي جوهر هذا الوجود وأن معرفة الوجود وجوهره وحقيقته تصطدم بتعريف الوجود ذاته وطبيعته وموضوعيته ، ولذلك كانت ميدانا للفلسفة دون العلم الذي ظل عاجزا أمامها ، ومن جانب آخر أن المادة الفلسفية في الأساس قضايا لا تغفل الإنسان في وجوده وتطوره وقدرته وأخيرا معرفته ، من هنا نفهم أن مادة الفلسفة هي أدراك

ما يحيط بالإنسان من وجود فضلا عن وجوده (١٧).

فالإنسان على مدى مراحله يقف أمام جملة من القضايا الجوهرية أو الأساسية التي تتعلق بما هو ابعد من مرحلته أو لحظته في الوجود والمعرفة بالوجود ، هذه القضايا التي لم يتمكن العلم من سبر حقيقتها أو حل قضاياها فتركها ميدانا للفلسفة. فالفلسفة يمارسها كل إنسان حتى الذي لا يعي مفهومها بعلم أو بغير علم . وذلك أن الفلسفة تندرج تحتها كل المسائل التي تدخل في باب المعرفة ، فضلا عن أنها نقد وتقويم(١٨).

بمعنى أن الفلسفة هي محاولة استنتاج من القواعد والأصول والمبادئ ما هو جديد من العلوم والمعارف الإنسانية وتقديمها للإنسان عن طريق التجريد والربط بين الحقائق وتعميم الأفكار ليخرج بمحصلة معرفية تناسب الحقبة أو المرحلة من الإحاطة والعمق والشمولية والتكامل(١٩) ولذلك تتفاعل الفلسفة مع كل عناصر المعرفة وكل ما يُبذل من جديد على الساحة العلمية والمعرفية فضلا عما يترشح من الفن والدين والأخلاق .

والفلسفة ليست معدة للوصف بل للتحليل والربط والتعميم ، فهي جزء من التاريخ وصورة من صور الحضارة تتأثر وتؤثر بالمحيط وما يدور في فلك الحقبة الزمنية. ومن ثم تصبح كل مرحلة من التاريخ هي جملة العلاقات القائمة بين الفلسفة وباقِ مظاهر التاريخ والحضارة ومعطياتها.

أذن الفلسفة هي فهم شمولي واستيعاب عميق للعملية التاريخية، والبحث في هموم الإنسانية ومشكلاتها وآمالها.

والباحثون يجدون أن حاجة الإنسان إلى الفلسفة تكون مع زيادة تطور المعارف الإنسانية للأمور فهي علاقة طردية بين تطور العلوم والمعارف وبين الفلسفة.

أما البعد الثاني، هو الفيلسوف المنتج للفكر الفلسفي الذي يتمتع بوعي متقدم قادر على استيعاب مظاهر الحياة وإدراك ما يحيط بالإنسان إدراكا عقليا شعوريا ، وعليه يكون الفيلسوف هو– كمال النظر والعمل ، و مثال المعرفة والفضيلة .

وأن فردية الفيلسوف كشخصية اجتماعية تكمن في تعبيره عن حاجة اجتماعية معينة إلى حد ابعد بكثير من أي شخص آخر، أو هي القابلية في النظر بكل ما يحيط به ، ولا تتأتى للشخص الآخر وهذه القابلية تكمن

في النظر للأشياء وإدراك القضايا على نسق معين في الآراء والأفكار الذي يخلق تطور اجتماعي وفردي(٢٠).

وأما الفن أو الأدب مفهوماً، فهو نشاط أنساني مبلغه أن يسفر عن معالم العالم بتقنية جمالية اللغة ، فهو تواصل وتكاشف عن طريق فاعلية الفكر واللغة الذي يترشح منه نتاجا يقنعنا بقبوله والتأثير في المتلقي وتوليد قناعة ما. وللأدب بعدان مهمان أيضا،هما:

الأول: مادة الأدب والثاني: الأديب.

ومادة الأدب، تتلخص أن لكل عمل أدبي فكرة منطقية منبثقة من الحياة والوجود وما يحيط بالإنسان وما يربطه بالتاريخ والحضارة بما فيها التجارب الشعورية ، يحيل كل تلك إلى تجارب فنية تأخذ قالبها الأدبي، فمادة الأدب هي طبيعة التصرف بتلك المفاهيم وإعادة توظيفها وتشكيلها وإخضاعها للتجربة الفنية ، ومهما أوغل النص الأدبي في الخيال والتصورات المعقولة وغير المعقولة تبقى المادة الخام له هو تأمل الإنسان – الأديب– في الوجود وفي كل مكونات الحياة مترجما للتساؤلات والأفكار باحثا عن حلول الإشكالات ومتلمسا لحقائق الأمور(٢١).

ومن هنا جاء الأدب بأنواعه وأجناسه ليتصدى لتلك الأفكار والإشكاليات عن الوجود ومظاهر الحياة التي استثارت نفسه الباحثة عن الحقيقة، المتلهفة للمعرفة الملحة. وقد أشار إلى ذلك «محمد عناني» في قوله:" إن الحياة هي المصدر الطبيعي الذي يخلق منه الفنان أعماله الأدبية، وهي المصدر الوحيد لجميع الأعمال الفنية على اختلافها وتنوعها، فالحياة قائمة منذ الأزل، والفن ما زال يستقي منها عناصره"(٢٢)

فالأدب من بين كل الأنواع الفنية ألأمكن تعبيرا والأقدر على استيعاب مظاهر الحياة واحتضان قضاياها لذلك هو الأوسع نفوذا ، والأخطر تأثيرا ، والأكثر خلودا وبقاءً من بين الأنواع الفنية الأخرى.

إن مفهوم الأدب الكلي يظل فارغا من المنطق بل هو منفلت من القوانين المنطقية والقيود العقلية لتمسكه بالخيال والتصورات الجانحة فهو لا يستند على أية حقيقة ظاهرة من البرهان والاحتجاج والإثبات بل يتوغل في الوجدان ليقنع المتلقي بحقيقة قد تكون من صنع الخيال.(٢٣)

فالحقيقة التي يكتشفها الأدب أو الفن – بالمعنى الأوسع – هي الجمال المتميز دائما عن الحقيقة الموضوعية التي تقدمها ميادين المعرفة العديدة ، فالأدب لا يقدم البراهين والحجج للحقيقة بل هو يقدم الحقيقة من خلال الوجدان والمشاعر والتصورات الخيالية.

لا نعدم أن الأدب هو تلمس الحكمة في تجارب المبدعين ، أو هو تلمس لظلال الحكمة على أقل تقدير. ولما كان إدراكا لما حول الإنسان ، والإدراك هو عملية شعورية عقلية شكل الأدب أسلوبا من أساليب الفلسفة نحو بلوغ الحكمة.

أما البعد الثاني، وهو الأديب المنتج للنص الأدبي الممتلك للوعي المميز والقابلية الفريدة على ترجمة ألأفكار ووضعها في قوالب فنية أو أدبية مؤثرة في المتلقي ، وذلك لتمكنه من أدوات الفن المتمثلة ببلاغة الصورة، ورمزية الكلمة، وإيحائية الاستعارة والتشبيه ،وإيقاعية اللفظ والتركيب، وقدرته الفائقة على استغلال الكتابة ، وتوظيف كل ذلك التوظيف الأمثل في التعبير عن رؤاه الفكرية بإزاء تجارب الحياة بكل مظاهرها ومعالجتها معالجة جمالية .

وبعد تحديد مفهوم الفلسفة والأدب، لا بد أن نحدد مفهوم مصطلح الأدب الفلسفي. وعلى الرغم من صدور دراسات عديدة لنقاد ومفكرين في هذا الموضوع وتحديد مفهومه إلا انه لم يأخذ صداه المطلوب منطلقا وتطبيقا في الدراسات البحثية.

ولما كان الأدب والفلسفة من أهم مظاهر التعبير الإنساني واقدمها عن الوجدان والأفكار، فإن الأدب الفلسفي هو باختصار معالجة الأفكار، والمبادئ ،والقيم، والرؤى التي تشتغل بها الفلسفة معالجة أدبية جمالية (٢٤) .

استوي الأدب الفلسفي على سوقه كمفهوم بعد التقاء الفلسفة والأدب في قضايا مشتركة يعبر كل منهما عن الآخر في إطاره .

وحتى نحدد مفهوم الأدب الفلسفي وعلاقة بعضه ببعضه الآخر، وكيف أصبح لمثل هذا المصطلح وجوده في الميدان البحثي، لابد لنا أن نقف عند الزوايا المشتركة لكليهما ونرصد مواطن الالتقاء والقرابة ليتسن معرفة هذا اللون المعرفي الذي يتوشح بالجوانب الجمالية والعمق الفكري معا للحياة والإنسان والوجود.

ينطلق هذا المفهوم من نقطة تكاد تكون واحدة ، وهي الفكرة – المادة الخام –التي يوظفها كلٌ من الأديب والفيلسوف لينتج عملا فلسفيا أو أدبيا. وهذه الفكرة المكونة من مجموعة من العناصر البديهية التحليلية والتي تشد إليها الأدب والفلسفة مكونه علاقة بين نشاطين معرفيين. والفكرة هذه هي ظلال الحياة، فالحياة هي التاريخ والحضارة وصورها الذي يكون لها بعدُ فلسفي وبعدُ أدبي يتأملها كل من الأديب والفيلسوف في تجربته.(٢٥)

إذن الأدب والفلسفة تلتقي في نقطة واحدة هي الحياة، فكلاهما له الغاية نفسها، وهي الخوض في ميدان الوجود والحياة بمنهاج خاص وآلية خاصة تفرقهما، ولهما أن يزدوجان لينتجا الأدب الفلسفي ، فالفلسفة تسبر أغوار الواقع وتحديات الحياة وهموم الإنسان ومن ثم البحث في الحلول وعرض الرؤى لاستيعابها ، والأدب أو الفن– بشكل أعم – لا ينسلخ عن هذه الأمور لأن الأديب له الحق في تناول المفاهيم الفلسفية والقيمية مثل الموت والقدر والحياة والحق والباطل وغيرها.

فيمكن رؤية الإطلالات الفلسفية والمواقف الفكرية وهي تتوشح جمالية الأدب وتتسلل إلى العقل والعاطفة بطرائقها المختلفة. وهذا المصطلح يغاير مصطلحات قد تطالع المتتبع متشابهة أو متقاربة من حيث اللفظ ومتغايرة الدلالة ، كفلسفة الأدب وغير ذلك مما لها مجالها وميدانها المغاير.

والمتتبع لنتاج الأدباء ، والفلاسفة يلحظ أن الفلسفة اشتغل بها العقل البشري منذ طفولته في مجالات المعرفة التي حاول فيها الإنسان أن يفهم نفسه ويفهم ما حوله على مختلف الأصعدة أو الأبعاد، فلم يبتعد بعض الفلاسفة عن الأدب وهم بصدد عرض أفكارهم منسقة ببلاغة القول الأدبي، ولم ينسوا جمال اللغة وهم يؤسسوا لجملة من الأفكار حتى وأن أوغلت في منطقيتها وعقلانيتها، كما أن الأدباء وظفوا الأفكار الفلسفية في كثير من أعمالهم مستلهمين الأطروحات الفلسفية والرؤى العقلية فمنحت العمل الأدبي بعدا آخر وقيمة مضافة وتنوع جديد، وتأسيسا على ذلك فإن اقتران الفلسفة بالأدب ينتج عملا أدبيا مشبعا بالأفكار الفلسفية ومستفيضا بالصور الجمالية فيزاد العمل قوة وجدة وفائدة.(٢٦)

يفهم من ذلك أن مثل هذا النوع من الأعمال الإبداعية لا تخلو من الخيال والتصوير والرمز والاستعارات قد تكون معقولة واقعية أو غير ذلك لكن تبقى الفكرة التي بني عليها العمل فكرة منطقية عقلية يعكسها الفكر

وجدانا وإحساسا إلى العالم الخارجي تلامس الفكر والوجدان. وإذا ما وظفت الأفكار الفلسفية أو الرؤى الفلسفية فسيكون العمل أدبا ثريا بالمعاني والحكم والتأملات، فياضا بالأفكار والتساؤلات مطلقا العنان لعقل المتلقي لان يسرح معه في تأملاته والبحث عن حلول قضاياه.

بمعنى أن الزاوية التي يُنظر إليها في قضية حياتية ما تثيرها في نفس الأديب والفيلسوف، هي المادة التي تكون القاسم المشترك بينهما لكن توظيف هذه المادة هي التي تحدد نوع الانتاج .

يقول غويو: "إن الصفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف "(٢٧) ،أي أن القدحة المثيرة التي تكون باعثا للفلسفة هي ذاته باعثا للفن أو الأدب .

فالأدب بما يحمل من أفكار ما هي إلا عناصر الوجود، وجود الإنسان التي أثارت في نفسه سيل من الإشكالات والتساؤلات حول بحث حلولها منتجا حقلا معرفيا ، جاء الأدب محل لهذه الأفكار ليتصدى بأنواعه لكل هذه التساؤلات والإشكالات ويعرضها في قالب فني ، وهي في الوقت نفسه مضمار للبحث الفلسفي. على أن يكون الفيلسوف أديبا إذا كان متمكنا من أدوات الجمال فينتج عملا فنيا ثري المعاني وزاخر الحكم ، أما الأديب فهو فيلسوف إذا ما حررت أفكاره وأطلق بيانه لينتج أدبا فلسفيا عن الوجود، فلا يقوم أي عمل أدبي مهما كان نوعه أو جنسه إلا على فكرة تتصل بالعقل مباشرة يعكسها الفكر وجدانا إلى العالم الخارجي عن مفاهيم متنوعة في العمق والتجريد تلامس أعماق الإنسان مباشرة عن الحياة .

إلا أن بعض الباحثين يرى أن السبب وراء الأدب الفلسفي هو القاسم المشترك بينهما وهو اللغة، إذ إن المواد الخام للأدب الفلسفي تتبادلان المواقع ، فالفلسفة لا تستغني عن اللغة ليحلل مادته المعرفية ويعرض أفكاره ، ومن جانب آخر أن اللغة قوام الأدب لا يكون من دون لغة الجمال مادة لموضوعها. نعم إن الفلسفة هي تأمل في الوجود وفي كل مكونات الحياة وتعتمد على العقل في التحليل إلا أنها تستميل اللغة الجميلة ليكون قالبها ولذلك يشكل الأدب أسلوبا من أساليب الفلسفة. (٢٨)

ويبدو أن هذا التوجه للأدب الفلسفي مرده:

أولا: صعوبة الفلسفة وعسر فهمها، ومن جانب آخر لما في الأدب من تنوع ومرونة تفتقدها الفلسفة .فإن الأعمال الأدبية من هذا النوع ما هي إلا ترجمة لرؤى أصحابها وأفكارهم مطروحة بقالب الفن الذي يبتعد

عن التقديم المباشر للإشكاليات مناصرة ببلاغة الصور، ولغة الرموز، وأسلوب الاستعارات، فهي معالجات جمالية يغلب عليها طابع الرمز والإيحاء الفني بعيدة عن المباشرة الجافة للفلسفة .

ثانيا: من الأسباب التي جعل التوجه للأدب وجعله محل لأطروحات الفلسفة، إن الأدب موجه إلى عامة الجمهور خلاف الفلسفة الموجه للخاصة.

ثالثا: ميزت هذا النوع من الأعمال هي المرونة والتقبل وإمتاع المتلقي والتأثير به والهروب من الطرح المباشر والعقلانية المفرطة والمعالجة الجافة للأفكار والرؤى .

خلاصة القول أن مفهوم الأدب الفلسفي تولد من أمرين:

الأول: هو المادة الخام – الفكرة – المستبطنة للنتاج المعروض ،المُعدّة من الحياة بكل مظاهرها وتجلياتها وما يحيط بالإنسان من هموم ومشاكل .

ثانيا: هو إدراك لما حول الإنسان وهذا الإدراك هو عملية شعورية عقلية يشترك في هذه الخاصية كُلّ من الأديب والفيلسوف، وبسبب وعي الفلاسفة والأدباء المتقدم استطاعوا أن يستوعبوا تحديات الحضارة و مظاهر الحياة .

المبحث الثاني: قراءة نصية للمسرحية :

إن القراءة الأولى للمسرحية تتطلب معرفة مصادر المسرحية ودراسة البناء العام للنص المسرحي وهيكلته، والوقوف عند أهم عناصره ،ليسفر للباحث أو الناقد غاية الكاتب وغايته من العمل المسرحي.

مصادر المسرحية : المسرحية من عنوانها تعلن عن مصدرها وهي سورة الكهف من الكتاب الكريم ، ومن المعلوم أن التراث الديني من أهم المصادر، والعوامل التي تؤثر في الفكر فكان مصدرا للإلهام في العصر الحديث. فقد استقى الحكيم موضوع مسرحيته من القصة القرآنية التي تبدأ من الآية ٩ من سورة الكهف وتنتهي بالآية ٢٥ ، وهي تتحدث عن إعجاز الله عز وجل وقدرته في البعث، فقال تعالى: "أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا {٩} إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدا{١٠}... "(٢٩) وفي الوقت ذاته استمد الحكيم تفاصيل أخرى للمسرحية من كتب التفسير مثل تفسير الطبري ، والزمخشري والبيضاوي ، وكان أهم هذه التفاسير التي استعان بها الحكيم

هو تفسير الطبري (٣٠).

تعود بنا أجواء المسرحية إلى بداية انتشار الديانة المسيحية في طرطوس، وما لاقاه معتنقو هذه الديانة الجديدة من قتل وصلب وتعذيب، وتتلخص حكاية أصحاب الكهف في أن نفرا من المسيح خافوا على حياتهم من بطش إمبراطور الرومان الوثني ففروا بإيمانهم إلى الكهف فضرب الله على آذانهم فناموا ثلاثة قرون ثم بُعثوا في عصر إمبراطور مسيحي مؤمن ، ومن هنا تبدأ أحداث مسرحية الحكيم.

ثم أضاف الحكيم إلى القصة الرئيسة (أهل الكهف) قصتين ثانويتين من أدب الأساطير الغابرة الذي اتخم الحكيم ثقافته بها وهو يصرح عن ذلك في مستهل مسرحيته (سليمان الحكيم) إذ يقول: "بنيت هذه القصة على كتب ثلاثة :"القرآن" و"التوراة" و"ألف ليلة وليلة"...وقد سرت فيها على نهجي في (أهل الكهف).....من حيث استخدام النصوص القديمة والأساطير الغابرة ،استخداما يبرز صورة في نفسي.."(٣١) حاول أن يذيبهما في النص المسرحي ،إذ يرى بعض الباحثين أن هاتين القصتين ليس لهما مسوغ ، واجد إن مرد ذلك ينطوي على أمرين :

ألأول: ما يتعلق ببناء النص تأثرٌ بالإطار العام لسورة الكهف التي بنيت على ثلاث قصص وهي (قصة أصحاب الكهف، وقصة النبي موسى (ع) والعبد الصالح ،والأخيرة قصة ذي القرنين)، والثاني: هو موضوعي فقد حاول أن يمزج أكثر من قصة في بناء واحد ليعزز فكرته المقصودة ويفصح عن ثروته الأدبية والثقافية .

البناء الدرامي للمسرحية: من المعلوم إن المسرحية تنهض على عناصر بواسطتها يتم العمل المسرحي ، إلا أن تحديدها يختلف عند النقاد ، وثمة اتفاق على خمسة عناصر وهي: الحبكة والشخصيات والصراع والحوار والفكرة. فبناء المسرحية يقوم على الحبكة وهي الأحداث التي يسير بها العمل المسرحي ويُبنى عليها، وغالباً ما تبدأ بالعرض أي عرض خيوط أزمة المسرحية ثم تأخذ في النمو والتطور والصعود حتى تصل إلى الذروة لتأخذ بعد ذلك في السير نحو الحل والنهاية.

تتوزع أحداث مسرحية الحكيم ،على أربعة فصول تدور حول فتية الكهف، ففي الفصل الأول، يبدأ الكاتب بنسج خيوط حبكته الدرامية، وهي تبدأ وقد استيقظ الفتية بعد أن ناموا ثلاثة قرون لم يدركوا أمدها ، كما

يكشف الحوار الذي دار بينهم :

مشلينيا: (يتمطى)آه ظهري! يؤلمني!كم لبثنا يا مرنوش؟

مرنوش: يوما أو بعض يوم.

مشلينيا: من أدراك؟

مرنوش: وهل ننام أكثر من هذا القدر؟(٣٢).

إن نقطة البدء أو العرض هذه لم تكن عفوية ويبدو أن الحكيم أراد أن يهيئ المتلقي للفكرة التي يروم الوصول إليها وهي الزمن وعلاقته بالإنسان، ومن البديهي أن لحظة استيقاظ الإنسان هي أول لحظاته في إدراك الوقت (الزمن).

ثم يؤوب بنا الحكيم إلى الأحداث التي وقعت قبل فرار الفتية ولجوئهم إلى الكهف بعد حوار يجريه الكاتب بين الأبطال كاشفا عن أبعاد القصة والسبب الذي جاء بهم إلى الكهف، وغاية الكاتب أن يعلم الجمهور بما وقع من قبل :

مرنوش: طالما حذرتك الكتابة الى بريسكا.

مشلينيا: صه!

مرنوش: لكنك هذه المرة قد ذهب رشدك دفعة واحدة، فكتبت ثم دفعت الرسالة إلى وصيفة ،تضمر لكما الشر.....(٣٣)

وهنا يتبين للجمهور السبب في فرارهما هي رسالة الحب بين مشلينيا وأبنت الملك الوثني بريسكا التي وقعت بيد الملك فيقرر الملك صلب (مشلينيا ومرنوش) والبطش بهما، ولكن بريسكا تتدارك الأمر فتسرع لحثهما على الفرار .

ثم يبدأ الحدث بالصعود تدريجيا، وذلك عندما يقدم مرنوش نقودا للراعي يمليخا ليشتري لهم طعام، فيصادف صيادا يعرض عليه شراء صيده، ولكن الصياد يفزع من هيأته الغريبة ويرتاب، وعندما يرى نقوده المضروبة في عهد الملك دقانوس يظنه قد وجد كنزا ، فيعود الراعي للكهف هلعا ليخبر صاحبيه بالقصة ، وينتبه مشلينيا إلى لحيته وأظافره وقد طالتا، فينتابه الشك في المدة التي لبثوا بها في الكهف ،ثم ما لبثوا

حتى يسمعوا جلبة في الخارج وإذا بالناس تبحث عن الكنز، وما أن يقع بصرهم على منظر فتية الكهف الثلاثة يولوا فرارا ويمتلئوا رعبا وهم يظنون أنهم أشباح موتى.

ثم تبدأ الأحداث تنساب دون أن تتأزم أو تصل إلى الذروة ، كما هو المعتاد في البناء الدرامي للمسرحية.

ففي الفصل الثاني، يبدأ بحوار بين الأميرة بريسكا في قصر أبيها ومؤدبها غالياس وهنا انتقل الحكيم من مكان الكهف إلى بهو القصر،ويبدو للمكان دلالة أراد الحكيم أن يوظفه لصالح فكرته فالكهف هو(انعدام الزمن) أو الماضي الذي ولى ، والقصر هو(الحياة الجديدة) الحاضر.

فتقول:

الأميرة: (مستوقفة)أنتظر !أترى ما بيدي ؟كتاب الأحلام أني رأيت الليلة حلما عجيبا يا غالياس!

غالياس: خيرا يا مولاتي؟

الأميرة: رأيت كأني دفنت حية.

غالياس: (مفكرا لحظة) يا الهي ! أيمكن أن يكون لهذا صلة ،بما شاع اليوم في المدينة ؟

الأميرة:ماذا شاع بالمدينة.

غالياس: إن كنزا من عهد دقيانوس مدفون في كهف بوادي الرقيم.(٣٤)

وفي أثناء تحاورهما حول المعجزة الدينية التي تمت يبين غالياس أن عهد الملك هو عهد المسيحية الزاهرة – هو الحاضر المزدهر البعيد عن الماضي الذي ولى وندثر فهو زمن الشباب والزهو هو زمن الشعور بالأمن – وإن هؤلاء هم القديسين الذين انتظروهم وهم ما أخبرت به الكتب وتنبأ به الرهبان ، وهم كذلك يحضر فتية الكهف الثلاثة برفقة الحرس ويستقبلهم الملك وهو سعيد أن الله بعثهم في عهده.

لكن الأمر يشكل على أصحاب الكهف فلا يفهمون شيئا من الموقف الذي هم فيه ولكن مشيلينا يلمح بريسكا فيظنها هي حبيبته الأولى نفسها ،التي تنبأ لها العراف وقت ولادتها بأنها ستشبه الأولى شكلا وإيمانا، وهي تتعجب من نظرات القديس إليها، ثم يسعى كل منهم في البحث عن مقصده دون أن نجد آثار الديانة المسيحية التي فروا بها فكأن الأمر لا يعنيهم وهو ما نلمحه في سائر المسرحية ، ويبدو أن الحكيم قد تعمد ذلك لان غرض الحكيم هو شد المتلقي إلى تباين الأزمان وقضيته مع الإنسان.

ثم يسعى كل منهم نحو غرضه المنشود، فيجري بمليخيا (الراعي) باحثا عن غنمه التي تركها ترعى الكلأ ، بعد ذلك يستأذن مرنوش ليتوجه إلى بيته ليلتقي زوجته وولده ، في حين يهيئ مشلينيا نفسه للقاء حبيبته بريسكا.

ثم تبدأ لحظة الكشف عن الحقيقة، وهي بدأ نقطة تأزم الحدث ،في حين أن المسرحية لا تعالج قضية الصراع بين الأبطال، والصراع كما هو معلوم جوهر المسرحية الذي يحركها ويبعث فيها النشاط والتشويق ويعني الصراع المسرحي هو صدام بين شخصين، أو جماعتين، أو فكرتين(٣٥) بمعنى "أن الصراع هو العنصر الفعال في كل مسرحية وبدونه لا يوجد مسرحية "(٣٦)، فلا نجد هناك صراع إلا بعد شعور الأبطال بوقع الزمن عليهم، وهو صراع ذهني فلسفي يقوم على صراع الإنسان مع الزمن ،يتجسد بخيبة الآمال من تحقيق الغايات ،ومن جهة أخرى صراع بين أفكار الأبطال.

يعود الراعي يمليخيا فزعا بائسا من هول الحقيقة وقد اكتشف غربته عن المكان لما رأى كل شيء قد تغير البلد وتبدل ثياب الناس، أن هذا العالم غير عالمهم ويقرر العودة إلى الكهف فيكون أول العائدين، لكن مرنوش يظن أن يمليخيا (الراعي) يهذي ومشلينيا لا يبدي اهتماما مادام هدفه بريسكا وقد وجدها.

وفي الفصل الثالث، يعود مرنوش خائبا بعد أن يأس من العثور على بيته الذي تحول إلى سوق للرماح والدروع، وعلم أن زوجته وولده قد فارقا الحياة منذ زمن بعيد فيفطن إلى البون الشاسع بين العالمين فبينهم وبين هذا العالم ثلاثة مائة عام، فيقرر أن يعود إلى الكهف ويحاول مشلينيا أن يثنيه عن فكرته مقدما له دليلا أن بريسكا مازالت شابة ولكن مرنوش يلتحق بالراعي مدركا الحقيقة التي هم عليها فلا مكان لهم في هذا العالم فلم يجدوا ما يربطهم بالحياة.

والكشف الثالث للحقيقة أو ذروة التأزم عندما يلتقي مشلينيا ببريسكا فينتابه الدهشة حين يجدها غير راغبة في لقائه، حتى يظن بها الظنون فهو يحدثها عن عهد الحب وهي تحدثه عن عهد الإيمان ، وكانت الحقيقة الموجعة حين قالت إن هذا الرجل أبي ولكنه ليس بدقيانوس الملك الوثني، ويكتشف أن بريسكا التي أمامه ليست بريسكا حبيبته التي هداها إلى الإيمان، مع أنها تضع على جيدها الصليب الذهبي الذي أهداها إياه، ثم تدرك الأميرة حقيقة الحال.

فتقول:

بريسكا: لست أفهمَ !...

مشلينيا: أنا كذلك لست أفهم . إني أعرف بريسكا بسيطة وديعة صافية النفس مؤمنة القلب طاهرة الضمير وما عرفتها قط قديرة على التصنع والتخابث والختل.

بريسكا: أأنت تعرفني إذن ؟

.....

مشلينا: (منفجرا) وأنت تخاطبيني كما لو أنك امرأة خائنة مرائية تريد أن تتجاهل ما سلف وتنقض عهودها المقدسة متوسلة باخس الأسباب.(٣٧)

تدرك الأميرة انه يقصد بريسكا الأولى، فتحاول أن توضح له الحقيقة وتذكره بالزمن– وهنا الزمن الذي يريده الحكيم – الذي يفصل بينهما الماضي والحاضر، إلا أنها تشعر بأنها أصبحت تحبه ، لكن الزمن يفصل بينهما فيستحيل أن يحبها في هذا العالم.

وهذا ما تفصح عنه،

بريسكا: لقد وجدت...وفقدت...في طرفة عين.

غاليلس: ماذا وجدت يا مولاتي؟

.....

بريسكا: حلمي.(٣٨)

حينئذ يصاب مشلينيا بالإحباط والمرارة ويودعها راجعا إلى الكهف وهو يقول:

إن بيني وبينك خطوة.....بيني وبينك أجيال....أجيال.....(٣٩)

ثم تصل المسرحية إلى نهايتها في الفصل الرابع، والحل هنا هو في إدراك الحقيقة ، وليس حل العقدة ، فيعود بنا الحكيم إلى المكان الذي بدأت منه المسرحية وهو الكهف، فنلمح فتية الكهف راقدين في كهفهم يتحاورون وكأنهم في الفصل الأول، فقد اختلط عليهم الأمر، فلم يعودوا يعرفون أن كان ما حصل حلما أم حقيقة. حتى تتكشف لهم الحقيقة وهم يصارعون الموت بعد شهر من عودتهم إلى الكهف ، تدخل الأميرة

إلى الكهف لتجد مشلينيا في الرمق الأخير وقد مات يمليخيا وبعده مرنوش فتقر له بحبها الذي هو أقوى من الزمن متحدية الدهر، ويعترف لها أن الحب قادر على قهر الزمن لكن يموت راضيا بانتصار الحب على الزمن، وتقص بريسكا على غالياس حكاية شبيهة بحكاية أصحاب الكهف (حكاية اورشيما).

مشلينيا: (في صوت خافت) بريسكا..

بريسكا: (في فرح جنوني) تلفظ أسمي! أأنت حي؟ أأنت حي بعد ؟.....

مشلينيا: (في بطء وجهد) لا ....نفع.

بريسكا: بل عش ....عش لي لا تمت إني أحبك...

مشلينيا: الز.....من.(٤٠)

ثم يصل الملك والناس إلى الكهف لإقامة معبد على المكان ، يخرج غالياس وترفض بريسكا الخروج من الكهف لتختار الموت مع من تحب وتدفن نفسها حية ، وتنتهي المسرحية كما انتهت القصة القرآنية بإقامة بناء عليهم تقديسا لهم.

بريسكا: لا تخف ياغالياس! ذمتك بريئة .هذا يجب أن يكون ....هذا قدر!

غالياس: نعم.... وانك حلمت ذات مرة انك ستدفنين حية .

بريسكا: صدق الحلم.(٤١)

أهم عناصر المسرحية:

الشخصيات والحوار:

من العناصر المهمة للمسرحية هي الشخصيات التي تقوم بالأفعال وتجري أحداث المسرحية حولها ، وترتبط الشخصيات ارتباطا محكما بالعقدة أو الحبكة، بعض هذه الشخصيات رئيسة تدور حولها العمل المهم في المسرحية وأخرى ثانوية .

وفي مسرحية أهل الكهف اختار الحكيم أبطاله الثلاثة ومعهم كلبهم فقط، وقد رد احد النقاد السبب في ذلك إلى تكثيف أحداث المسرحية ومحدوديتها، فضلا عن تقيد ذهن المتلقي بالموضوع الذي يريد أن يطرحه ، وفي مقابلهم أضاف الحكيم إلى هذه الشخصيات أيضا شخصيات ثلاث وهم الأميرة ابنة الملك ، ومؤدبها

غاليوس ، والملك المؤمن، فكأن الحكيم جعل الزمن الماضي متمثل بأهل الكهف الثلاثة ،والزمن الحاضر متمثل بأهل القصر الثلاثة ، وهذا العدد نلحظه في قراءتنا للمسرحية وقد يكون مقصوداً أوغير مقصود ،فربما رقم ثلاثة هو الماضي والحاضر و المستقبل الذي يمثل مدى (الزمن) وهي الفكرة التي قامت عليها المسرحية ،ومن جانب آخر أن محدودية الأشخاص من شأنه تكثيف الفكرة المجردة التي هو بصددها وحصر ذهن المتلقي فيها دون أن يشتت الجمهور بكثرة الشخصيات.

إن أبطال المسرحية الثلاثة (مشلينيا– مرنوش – يمليخيا) تنحصر ملامحهم في :

الشخصية الأولى (مشلينيا) ، وزير الملك الظالم ، مؤمن يخفي إيمانه ، وهو يقدم العاطفة والوجدان على سواها.

الشخصية الثانية (مرنوش)، وزير الملك الظالم أيضا ،وهو يقدم العقل على غيرها–عقلاني– واقل إيمانا من صاحبيه.

الشخصية الثالثة (يمليخيا)،أكثر إيمانا وإيمانه بالفطرة ،وهو قنوع ويعتقد بالقدر.

وهذا ما قراناه في المسرحية ، مثلا يقول:

يمليخا: صبرا ! إن رحمة الله قريب .

مرنوش:حقيقة ! قرب السماء من الأرض ! تلك الرحمة التي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار.

يمليخا: لا تسخر . إن الله حق.

مرنوش:لا شان لله ها هنا .نحن اللذان أوقعنا بنفسينا في التهلكة.....(٤٢)

وفي حوار آخر.

يمليخا: دع الأمر للمسيح.

مشلينيا: ليت المسيح يعلم بما يوقر ضميري.(٤٣)

فأبعاد هذه الشخصيات ولا سيما فتية الكهف، فهي شخصيات لا معقولة تميزت بالافتعال والتكلف "فقد افقد توفيق الحكيم كل ارتباطاتهم الحية بواقعهم الإنساني الكبير لم تعد الحياة عندهم عملية وجهد أو مشاركة لم تكن (طريقا للرب) كما علمهم يوحنا بل كانت(غنما يرعى الكلأ) و(زوجة وابن) و(عشيقة) فلما لم يعثروا

عليهم أحسوا بالزمن .. بالعدم.. بالكهف" (٤٤) .

حيث يقول أحد أبطالها:

مرنوش: ولم أستطيع أنا ،وأنا ولي امرأة وولد أعزهما وأعبدهما؟

مشلينيا: أنت تستقي حياتك من أجلهما.(٤٥)

فمثلا أن هذين الوزرين بعد يقظتهما لم يبديا أمرا لديانتهم أو يظهرا حرصهما على المسيحية التي فروا بها إلى الكهف ،فقد راح كل واحد منهما يفكر بهمومه الذاتية ومتعلقاته الحياتية ،وكأن أمر فرارهما لا معنى له فلم نلحظ توجهما لله عز وجل وانقطاعهما له.

إذ يقول:

مشلينيا: فهمت أننا بعيدان عن الله . وأن قلبينا مشغولان بغير الله.(٤٦)

فشخصيات المسرحية هي شخصيات متناقضة فسلوكهم لا يبدو طبيعيا ، فيرون كل شيء تغير من حولهم بعد خروجهم من الكهف ولا يثير في أنفسهم أي شكوك أو تساؤل عما يجري فالملك غير ملكهم وملابس القوم قد تغيرت والمدينة أيضا قد أصابها التغير ، وكل ذلك يبدو لديهم طبيعيا وجعلهم الحكيم يتصرفون كأن شيئا لم يحدث ، فكل سار لوجهته التي رسمها الحكيم لهم(٤٧) ،كما نلحظ ذلك في تصرف مشلينيا الذي يصدق أن ثلاثمائة عام قد مضت وهم في الكهف ،ولكن يطالب بثياب جديدة.

والمحصلة أن شخصيات المسرحية هي لا معقولة غريبة الأطوار مرتبطة بالفكرة المجردة التي رسمها الحكيم ولذلك جاءت بعيدة عن الواقع والأسباب الطبيعية فاقدة للإرادة . أما الشخصيات الثلاثة الثانوية فقد أدت دورها الوظيفي في البناء المسرحي.

أما الحوار المسرحي، ما لا حظه النقاد وتميز به الحكيم، إن لغة المسرحية نثرية ، ولكنه يرتفع أحيانا إلى مصاف الشعرية ويتخلص من خصائص النثر بالتعبير اللامباشر أو الإيقاعية المختلفة المتلونة بحسب المناخ النفسي والذهني فيخيم على النص مناخ شعري ساحر لا نجد في مسرحياته الذهنية الأخرى.(٤٨)

المسرحية تميزت بحوار ناجح يحمل المتلقي إلى أجواء شاعرية جميلة نتلمسها من خلال الحوار الذي طوعه الحكيم ليصبح متلائما مع القضية الفكرية .

والملحظ الذي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار أن حوار المسرحية جاءت بأسلوب أدبي عال فكان حوارا سلسا مطواعا صيغة عبارته بتركيز وإتقان ، والقارئ يحس بمتعة الأسلوب اللغوي المكتوب ولاسيما أن المسرحية كتبة للقراءة فـ "جاء الحوار سلسا مركزا ، زاخرا بالمعاني والتلميحات الفكرية ، وصدر في لغة فصحى واضحة لا يشوبها التعقيد ولا يداخلها التكليف ، بعيدة عن النزعة الخطابية "(٤٩).

والجدير بالاهتمام والملاحظ هو اقتناص الحكيم لألفاظ القرآن الكريم وتوظيفها في لغة حوار المسرحية توظيفا غاية في الجودة والجمال ، فأسبغ على المسرحية فضاء قدسي عم أجواء المسرحية ، ولاسيما أن أحداثها في الزمن القديم وكل قديم يوحي بالقداسة والتبجيل ،كما في هذه العبارات (رهط – أوبي – ساهم – وقده – طفقوا – يمتلئ رعبا – يوما أو بعض يوم– فألفيت.... – طفقت – أنتما البقية الباقية – .....)(٥٠).

ومن جانب آخر، أسفر الحوار عن أبعاد المسرحية وأحداثها ، و كشف الحوار عن شخصيات المسرحية فمثلا اظهر الكاتب حقيقة مرنوش ومشلينيا من خلال تحاورهما فهما وزيرا الملك دقانيوس الطاغية الوثني وهما اعتنقا المسيحية ،وقد أمر الملك بذبح المسيحيين وهو لا يدري أن ابنته برسيكا الأولى مسيحية(٥١).

المبحث الثالث: المضمون الفكري للمسرحية:

هذا المبحث هو عين الدراسة التي تحاول الوقوف عند الأبعاد الفلسفية في الفن المسرحي منطلقا، وعند الحكيم في مسرحيته (أهل الكهف) تطبيقا.

وبالإمكان أن نحدد مضمونه الفكري بِبُعدين :

أولا: البعد الفلسفي والفكري :

إن الفلسفة ذلك الإلحاح في معرفة دقائق الأمور في هذا العالم والتعمق فيه ، ليس في حدودها المادية حسب بل في ما وراء المادة ، فالفلسفة لا تريد أن تعرف الزمن بل ما تحت الزمن وما وراءه وما هو ليس بزمان – فكرة – اللازمان ، فالفلسفة ليس وصف وتعبير عما يحيط بالإنسان فهي لا تتحدد في ميادين العقل فقط بل هو نقد العقل لموضوعات قد تكون عقلية أو قد لا تكون عقلية .(٥٢)

وأغلب ما تعرضه الفلسفة هي مواقف و وجهات نظر وتأمل في مجموعة من القضايا غايته الوصول إلى

حلول عقلية واستنتاجات منطقية قابلة للتطبيق .

وفي العودة إلى ما طرحته المسرحية من فكرة (الزمن) ،لابد لنا من وقفة عند مفهوم الزمن قبل الوقوف عند فكرة الحكيم (الزمنية).

لقد أثارت ظاهرة الزمن اهتمام العقل البشري منذ القدم فكان الزمن من المقولات الأساس التي واجهت الإنسان، فالأحداث والوقائع لا تخرج عن حيز الزمن ، فأصل الوجود مرتبط بالزمن وبدأ الكينونة البشرية أيضا زمن وتدرج الحضارة الإنسانية زمن والكم المعرفي للبشرية هو تراكم عبر الزمن ، ونهاية الإنسان ومسيرته نحو الموت والفناء مرتبط بالزمن وحلمه بالخلود متعلق بالزمن .

فالزمن من أكثر المقولات حضورا في ذهن الإنسان وتفكيره ، ولذلك دأب الفلاسفة والمفكرون في وصف ظاهرة الزمن وحل لغزها.(٥٣)

فالزمن الفيزياوي يعد الأساس لكل الأزمنة وبدونه لا يمكن الحديث عن أزمنة أخرى ،(٥٤) فهو زمن رياضي كما يرى (أرسطو) " إذ لا وجود للزمن دون روح تعده " (٥٥) ، لتمثل الواقع وتحاكيه .

والعد والترقيم هما وسائل للامساك بالزمن ليكشف حدوثه في تخرجات هي الماضي والحاضر والمستقبل ، وبالتعين يكون الماضي فيه هو السابق والمستقبل لاحقا عليه وستبقى هذه التعاقبية حقيقة ثابتة قائمة إلى الأبد. أما الزمن الفلكي ، فهو ترقيم للزمن الفيزياوي عن طريق الرصد المباشر لحركة الظواهر الكونية – الليل والنهار– وتعاقبهما. وإذا تم تكميمه، أي وضعه في (كم) يصبح للزمن صفة حسية بإحالته إلى (وقت) والذي يعد بالساعة وغيرها، إذن فالزمن الفيزياوي كالخط له بعد واحد فحسب ،فالخطية تمتد أفقيا في حركة (لا تماثلية) فلا يمكن أن تقتلع الماضي لنضعه بدلا عن المستقبل الذي لا يمكن أن يكون حاضرا.(٥٦)

وأما الزمن الفلسفي، فقد تعددت تصورات الزمن فلسفيا تبعا لتعدد المدارس والاتجاهات الفلسفية فهو محدد عبر مفهومين: الأول: الزمن المطلق. والثاني: الزمن المتصل.(٥٧) وعلى الرغم من المحاولات في تحديد دلالة الزمن و وضع معنى دقيق له، فلم يضمه حدا جامعا مانعا.

فالزمن الفلسفي الذي أخذ بمنطق العقل في وصف ظاهرة الزمن وإخضاعها لمفهوم التعالي وجعلها فوق الظواهر (أي ظاهرة الظواهر)، فقد حُدّ على إنه" مقولة من مقولات الفكر عند بعض الفلاسفة وهو مقولة

من مقولات الوجود عند البعض الآخر".(٥٨)

وعُرف أيضا بان "الزمن، من معاني الزمان في الفلسفة الحديثة انه وسط لا نهائي غير محدد شبيه بالمكان تجري فيه جميع الحوادث فيكون لكل منها تاريخ ويكون هو نفسه مدرك بالعقل إدراكا غير منقسم ".(٥٩)

إلا انه يبقى "الكائن الصائر السيال المنقضي دائما ،ماض لم يعُد ،ومستقبل لم يأت وحاضر لا يكون أبدا، ينفلت من بين فروج الأصابع دائما ومجرد الإمساك باللحظة الراهنة يعني انفلاتها وإتيان اللحظة التالية.. ".(٦٠)

وفي هذه المسرحية يعالج الكاتب قضايا فكرية عدة ، أهمها قضية (الزمن) وإشكاليته ، وهي الفكرة المحورية لمسرحية أهل الكهف، وهذه القضية قريبة إلى حد كبير بقضية القدر في المسرح الإغريقي ، فالإنسان هنا في صراع مع الزمن فهو عائقه الكبير الذي يحطم أحلامه ويحولها ويحوله إلى عدم أو وهم يصطدم بالواقع والحقيقة ،وهذا ما نلمحه في الحوار الطويل بين أبطال المسرحية حول هذه الفكرة (الزمن)، فعلى الرغم من كشف مرنوش وجه الحقيقة ،حقيقة (الزمن) لمشلينيا، إلا أن مشلينيا ظل حالما بالحب والحياة بعد علمه بتغير الزمان والمكان والإنسان.

-مرنوش : أنت جننت يامشلينيا .

-مشلينيا : لم أجن إني فتى، ولي قلب فتى.قلب حي ،كيف تريد أن ادفن قلبي ؟كيف أدفن نفسي حيا،ومن أحب على قيد الحياة، لا يفصلني عنها فاصل.

-مرنوش : بل يفصلك عنها فاصل.

-مشلينيا: الزمن.

-مرنوش : (في صوت خطير هائل) نعم .....(٦١)

وفكرة الحكيم الزمنية هي مفهوم فلسفي مجرد يمثل صورة من صور القدر، وحتى يخرج بنهاية أو حل لهذه الإشكالية جعل الحب (كمفهوم للصدق والإخلاص) هو الذي يواجهه ويقهره ويتجاوز المسافات الزمنية وان كان مصداقها لا يتحقق في الخارج فكلا الحبيبين قد ماتا في الكهف .

فبعد عودة الأبطال الثلاثة إلى الكهف – انعدام إدراك الزمن أو اللازمن – حينما تقطعت روابط الوصال بالحياة من دون أن يُبدوا مقاومة أو تأقلم مع الحياة الجديد ، وهذا ما سعى الحكيم إليه في إبراز معالم الصراع الفكري ، صراع الإنسان مع الزمن وتبين مأساة الزمن الجديد بالنسبة للفكر العربي الحديث والمعاصر.

وفي المسرحية تدرج الحكيم في عرض صورة فلسفية للزمن فقد خلق الكاتب تباين بين شخوص مسرحيته اتجاه الأحداث التي تمرّبهم فكان الزمن مفهوم ذاتي لدى الأبطال الثلاثة في بادئ الأمر فنظرتهم ذاتية تعد الزمن وهما وخيالا من صنع الإنسان فالذات هي الحقيقة وليس للزمن حقيقة موضوعية، فلم يقيموا اعتبارا للأعوام الثلاثمائة التي مرت عليهم ،لان غرضهم ما يزال قائما في ذاتهم عن الحياة.

-مرنوش:.....أن يأذن لي الملك في الانصراف على الفور إن امرأتي وولدي ينتظران أوبتي في قلق منذ أسبوع ،وربما أكثر من أسبوع ....

-يمليخا :..... وأنا كذلك يا مولاي لي غنم ترعى الكلاء في مكان لا يعلمه سواي.

-مشلينيا:.....أيأذن لي مولاي قبل كل شيء في الذهاب إلى حجرتي أغير ملابسي هذه.....(٦٢)

وفي موضع آخر من المسرحية :

-مشلينيا:لا تفكر في هذا يا مرنوش ،عُد كما كنت أمس واسخر مما تسمع.....(٦٣)

وفي حوار آخر:

-مرنوش: (في ضيق) نعم ثلثمائة عام فلتكن ،قلت لك ثلثمائة أو أربعمائة ؟وماذا يغير هذا من حياتي؟.....(٦٤).

ولما كان مرنوش عقلانيا ويمليخا مؤمنا بفطرته، أحسا بزوال الهدف من حياتهم الجديدة فأدركا الزمن الموضوعي ،الزمن العام المستقل عن التجربة الشخصية الذي يقاس بالعقل. أما مشلينيا الفتى الوجداني كما أظهره الحكيم تمسك بذاتية الزمن حتى لامس الحقيقة على يد بريسكا فآمنوا جميعا بموضوعية الزمن كحقيقة خارجية عن تجارب الإنسان و وجدانه قائم بلا ريب يؤثر تأثيرا كبيرا في كل شيء ، فاثروا

الهروب من الحياة إلى الكهف (العدم).

-بريسكا: (تشير إلى يده) أليست هذه اليد هي التي وضعت هذا الصليب على صدرها هي منذ ثلاثمائة عام ؟

-مشلينيا: ثلاثمائة عام!(٦٥)

أما حضور الزمن عند الحكيم فقد تمثل عبر الصور الآتية :

الأولى: الزمن المادي المحسوس بآثاره والذي يتركها على جسد الإنسان والأشياء. بلحاظ (التغير الذي أصاب فتية الكهف من طول الأظافر والشعر وتبدل هيئة المدينة وملابس الناس وأيضا الملك والديانة من الوثنية إلى المسيحية وغير ذلك).

الثانية: الزمن الافتراضي الذي يحاول الإنسان أن يفلت من واقعه ويعيش بعالم يخلقه من الأحلام والوهم، ومتحقق في محاورة الفتية مع بعضهم كما مرَ، وأيضا حوارهم في الكهف وهم مشرفون على الموت.

الثالثة: جدلية الزمن ، وهو صراع الإنسان مع الزمن ومحاولة التغلب عليه أو وقف أثره وتحقيق حلم الإنسان بالخلود بالانتقال من عالم إلى عالم آخر. وهذا ما لمحته الدراسة .

والمدى الزمني تحقق عند الحكيم عبر الوعي به، إذ إن "الوعي هو ما أسهم في تقسيم الزمن إلى ثلاثة أقسام تشير إلى (ما قبل) و (ما بعد) وهي أقسام قابلة للوعي والإدراك بطرق مختلفة "(٦٦) بمعنى إن الوعي هو محل إدراك الماضي ويتم وعيه بالذاكرة، وأما الحاضر قرين الحياة والواقع يُوعى بالإدراك المباشر ، وأما المستقبل يكون وعيه بالمتخيلة.(٦٧)

لم يخرج الحكيم عن هذه الثلاثية الزمنية المتمثل بما هو قبل وبما هو بعد . فالماضي هو الزمن المنجز الذي لا يتغير أبدا، ولحظته تنتهي بوجودهم في الكهف .

والحاضر هو الزمن الواقع المعاش (الآن) وتكون تحت سلطة الإنسان قادر على استثماره ، وهذا الزمن هو الحياة الجديدة في القصر.

والمستقبل هو الزمن المجهول الغامض المبني على التوقع والتنبؤ ، فراح الحكيم ينهي زمن مسرحيته بالتنبؤ في المستقبل تاركا المعاول للفتية أملا ببعثهم من جديد. وهو بهذا حدد مسيرة الإنسان وسعيه إلى ما وراء

الموت . ومن جهة أخرى يلمح البحث إلى مضامين فكرية مستقاة من الفكرة الأساس (الزمن) في هذه المسرحية وقد وظفها الحكيم لتكون الوعاء الأمثل لأطروحاته الفلسفية والفكرية – الجدلية –، فقد ترشحت من المسرحية مفاهيم فلسفية وعقائدية حاول الكاتب أن يستحضرها من خلال تباين المفاهيم والرؤى لدى أبطال المسرحية. من هذه المفاهيم (الصراع بين الحقيقة والحلم، أو بين الواقع والخيال) و(الجبر والتفويض) و(البعث وعقيدة الانتظار) و(الإرادية) و(العقلانية).

إن الحقيقة والحلم تتلازم مع قضية الزمن، فالزمن هو الحقيقة الخالصة، والحلم هو اللاحقيقة على الرغم من حسناته إلا انه يبقى وهما ، وما " صراع الإنسان بين حقيقته وحلمه ،بين واقعه وخياله، وبالتالي موت الإنسان مع موت حلمه ....." (٦٨) ما هو إلا صراع مع الزمن الذي يقضي على الحلم بواقعيته، وهذا ما نلمحه في الاستعراض الذهني لقضية الصراع بين الحقيقة والحلم في الحوار الذي جرى بين فتية الكهف في لحظاتهم الأخيرة .

وما يشيعه الصراع في المسرحية من فن الجدل الفكري أو الذهني هي قضية (البعث والرجعة) حيث تستوقف الباحث والمتأمل الحكايتين الثانويتين، حكاية الراعي الذي اعتصم بغار من سيل نام فيه شهرا(٦٩)، وحكاية اوراشيما الصياد الذي اختفى ثم ظهر بعد أربعة قرون(٧٠) ، وان عدها بعض النقاد مقحمتين في جسد المسرحية، ألا أن أثرهما ووظيفتهما واضحين وهو يتحدث عن قضية مهمة وهي البعث ،وهي صورة منتزعة من المقصد القرآني ، ومن جهة أخرى فقد أسهمتا " في خلق صورة من الشمول في قضية البعث خلال أحداث المسرحية حتى بدا البعث في المسرحية حقيقة عامة تتكرر هنا وهناك " .(٧١)

ولعل الحكيم يشير إلى عقيدة الانتظار في (الفكر المهدوي) في بعثهم مرة أخرى، ذلك أن الذي يعزز هذا المنحى ويبرهن له أمران :

الأول: هي المعاول التي تُركت لهم في الكهف بعد موتهم فما الذي يجعل الكاتب متيقن أنهم سيبعثون مرة أخرى إلا أن تكون معجزة أو وعد سماوي ، وهنا ملمح لثقافة الكاتب بالأثر.

وهذا ما نلحظه في نهاية المسرحية ،

–الصياد: لا ينبغي أن نسد الكهف عليهم.

-الملك: لماذا؟

-الصياد: إنهم نائمون نوما عميقا كما في المرة الأولى ..وسوف يستيقظون بعد أعوام.

-راهب: (آخر يتقدم) نعم يا مولاي ! إنهم نائمون، وسوف يستيقظون .....

-الصياد: .....لا لزوم لسد الغار حيطة للمستقبل.....

-غالياس: نترك لهم معاول داخل الكهف.....(٧٢)

الأمر الآخر: تكرار مفهوم الانتظار والظهور في أكثر من موضع ، والجدير بالإشارة إن بعض البحثين عدّ هذا الإلحاح في الانتظار وخصوصاً في كتابه (عودة الروح) هو تنبأ الحكيم بانتظار المخلص الذي تجسد فيما بعد بالرئيس جمال عبد الناصر وثورة يوليو ١٩٥٢م (٧٣) ، بلحاظ أن مسرحية (أهل الكهف) و (عودة الروح) صدرت في ١٩٣٣م ، وهذا تحليل ورؤية بعيدة جدا لا تركن إلى البحث العلمي المنطقي المعمق لأن المسرحية عبارة عن عرض ذهني لمقولات فلسفية وفكرية صرفة يحاول أن يثيرها الحكيم في ذهن المتلقي ويتركه ليواجه عالما من الأفكار والدلائل تساعده في تكوين رؤية نقدية واعية للحياة .

ومما يبرهن على ذلك هو جملة الحوارات:

-مرنوش:حقيقة !قرب السماء من الأرض!تلك الرحمة التي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار!

وفي موضع آخر،

-غالياس:..... تقول: (إني انتظر كل يوم.....وسأنتظر. ولن أمل الانتظار حتى يعود).

-الأميرة: أرأيت ،من تنتظر من الذي يعود؟

-غالياس: المسيح يا مولاتي. تنتظر يوم عود المسيح من السماء.

وفي مكان ثاني يظهر صوت الحكيم واضح:

-غالياس:.....ولقد قرأت كتبا قديمة تتنبأ بيوم يظهرون.

-الملك:.....ولكن سوف يظهرون ،وكلما جاء عصر ذكرهم الناس وانتظروهم.

-يريسكا: ولكن يا أبت.....ها قد أو شك أن ينساهم الناس في عصرنا هذا؟

-غالياس: أجل يا مولاتي.. إن القديسين لا يظهرون إلا في عصر يُنسون فيه.

ويستمر الكلام عن إمكانية الظهور:

-الملك:..... إذن في تلك البلاد أيضا يعتقدون عودة من يختفي بعد هذا القدر الهائل من السنين؟!.....

-الملك: إذن لا ريب عند الناس في أن من ذهب سوف يعود ؟!

-غالياس: نعم يا مولاي.ومن مات سوف يبعث تلك قصة البشرية الخالدة، وإذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون، وإذا كانت البشرية قاطبة على اختلاف أجناسها وأجيالها قد اتحدت وتلاقت في قصة واحدة،أ فيمكن يا مولاي لضمير البشرية قاطبة أن يخطئ؟(٧٤).

فضلا عن ذلك فقد أثارت المسرحية عددا من القضايا الفكرية كالقدرية أو الجبر والتفويض و الإرادية والعقلانية من خلال سلوك أبطال المسرحية وحواراتهم ، فالراعي يمليخيا كان مؤمناً بالقدر،وأيضا بريسكا، أما سلوك مرنوش (فكان عقلانيا) ، و مشلينيا كان خاضعاً إلى إرادته الصرفة (تفويضي) أو ما يسمى ب(الإرادية).

و ما يعزز ما جاء في أعلاه الحوار الآتي:

-يمليخا: هو المسيح شاء لكما النجاة

-مرنوش: نعم. ولكن أية نجاة هذه.....(٧٥).....

-يمليخا: كل شيء على هذه الأرض بأمر الله.

-مرنوش: إلا ما نحن فيه فقد حدث بفعل إنسان . (٧٦).....

أما عن بريسكا،

-بريسكا: لا تخف يا غالياس ! ذمتك بريئة. هذا يجب أن يكون....هذا قدر !

وفي حوار جدلي بين مرنوش والراعي عن حقيقة مكوثهم في الكهف يظهر مفهوم العقلانية،

- مرنوش: (يصيح) أن أي عقلا قبل كل شيء .إن لي عقلا!.ها هو ذا في رأسي أحس وجوده. وهذا الكلام الذي تقول يُنكره هذا العقل.

وفي مكان آخر من المسرحية يقول:

-مرنوش: (مستمرا)ولم يبق لي إلا العقل.فهأنذا للعقل وحده وها هو ذا يعيدني إلى عالمه ..عالم الزمان والمكان ..

فقد ذهب بعض الفلاسفة إلى الربط بين وجود الإنسان وتفكيره وهذا ما كشفه الحوار أن التفكير يمثل محور شخصية الإنسان ووجوده.

وأخير نقف عند مشلينيا الذي يريد أن يعيش الحياة الجديدة رغم علمه بالبون الكبير في الزمن.

- مشلينيا: لا تفكر في هذا يا مرنوش، عُد كما كنت أمس واسخر مما تسمع .هاته الأعوام الثلاثمائة أو أكثر منها إن هي إلا كلمات ،أعداد، أرقام ،.....ماذا تستطيع هذه الأرقام أن تغير من إحساسك بالحياة، هب كل ذلك صحيحا.إنما أنت في الواقع أمام حياة و أنت لم تزل فتى هب إنها حياة جديدة قد منحتها اتاباها؟(٧٧)

وأخيرا لابد من الإشارة إلى القضية التي أجراها الحكيم على لسان فتية الكهف في تحاورهم التي لها دلالة عقائدية هي الأخرى أو حقيقة قرآنية.

- يمليخا :.....هذا الإحساس بعينه هو ما شعرت به وأنا أصغي إلى راهب .إن كلامه الذي اسمعه أول مرة ليس مع ذلك جديدا عندي أين ؟ومتى؟ أفي الطفولة؟ أ في الحلم؟ أقبل أن ولدت؟ وتولدت في نفسي عقيدة أن هذا الكلام هو الحق إذ لا أتصور بدء الوجود بدونه، ولا انتهاءه بدونه.(٧٨)

و مصداقها يتحقق في قوله تعالى: "وإذ أَخَذَ ربُّكَ من بني آدمَ من ظُهورهم ذُرِّيّتهُم وأشَهدهُم على أَنفُسهم ألَستُ بِربِّكم قالوا بَلَى شَهِدنا أَن تقُولوا يَومَ القيَامة إِنَا كُنّا عَن هَذَا غَافِلين".(٧٩)

ثانيا: البعد الاجتماعي والسياسي:

ترافقت مع الفكرة الأساس – الزمن – من المسرحية أبعاد فكرية سعى إليها الحكيم هي خلق مأساة مصرية ، محورها الصراع مع الزمن ، فلقد سُئل أثر صدور المسرحية عما دفعه إلى كتابة هذه المسرحية فأجاب " الرغبة في كتابة مأساة عصرية على أساس مصري،انك تعلم أن أساس المأساة الإغريقية هو القدر هو ذلك النضال الهائل بين الإنسان والقدر .....فهل تعلم ما أساس المأساة المصرية ،كما أتصورها أساسها (الزمن)..."(٨٠).

ولعل مصر هي أنموذج لمأساة العرب ، فالكاتب تلمس حجم التراجع الذي أصاب العرب ، والمأساة التي يعيشها العالم العربي بفعل عوامل وظروف كثيرة ألزمتهم مكانهم وقيدت حريتهم ، قد تشبثوا بزمان ولى واندثر، ليعيشوا الماضي بمعزل عن المستقبل ، ولهذا فالمسرحية في نظر الحكيم إنما هي " صورة ضئيلة وصدى خافت لتلك المبارزة بين الزمن والإنسان ".(٨١)

ولما كان الأدب ظاهرة إنسانية ترتبط بالحياة الاجتماعية وتصور ثقافته وتطلعاته وهمومه ووعيه ،وقوام هذا الترابط هو التأثير والتأثر.

وفي هذه المسرحية لم يرصد الحكيم المظاهر الاجتماعية في عصره والأدوات الأخلاقية السائدة كما فعل في مسرحياته (الأيدي الناعمة ، و البرنس، وشمس النهار، وأغنية الموت) ، بل جاء النقد الاجتماعي في مسرحيته (أهل الكهف) من منظور فلسفي يحدد ارتباط الفرد بالآخر من جهة وبيئته من جهة ثانية.

إن هذا الصراع بين الإنسان والزمن تمثل في ثلاثة من البشر يبعثون إلى الحياة بعد نوم يستغرق ثلاثة قرون ليجدوا أنفسهم في زمن غير الزمن الذي كانوا فيه من قبل، وكانت لكل منهم علاقات اجتماعية وصلات حياتية،يرون فيها معنى لحياتهم وجوهرها فيسعى كل منهم ليعيش هذه العلاقة ويجددها ، لكنهم يدركون جميعا بعد قليل أن هذه العلاقات قد انقضت بمضي الزمن مما يحملهم على الإحساس بالوحدة والغربة في عالم لم يعد عالمهم ، ومن ثم سرعان ما يفكرون بالعودة إلى الكهف ، فالراعي يبحث عن غنمه لكنه لا يعثر عليها فيكون بذلك أولهم بالشعور بتغير الحياة فيعود إلى الكهف، في حين ينصرف مرنوش إلى البحث عن زوجته وولده فإذا به يرى بيته وقد تحول إلى سوق للسلاح ويسمع أن زوجته وولده ماتا ، عندئذ يحس بقهر الزمن إياه حتى يقفل راجعا إلى الكهف،أما مشلينيا فيقاوم أكثر منهما مستخدما في هذه المقاومة سلاح الحب فهو يحب بريسكا رغم علمه أنها ليست بريسكا الأولى لكن مصيره مع ذلك لا يختلف عن مصير صاحبيه إذ يؤب إلى الكهف أيضا.

وهنا صور لنا الحكيم الصراع النفسي للفتية ومعاناتهم من إحباط ويأس وغربة ووحدة بأسلوب حداثي بتقنيات متنوعة في فن الجدل الذهني مما أسهم في تعزيز المضمون الفكري للمسرحية .

إن حالة الانكفاء على الذات وحالة الغربة والوحدة في هذه الحياة كان الشعور الذي استشفه الكاتب من

الواقع ، فالمجتمع العربي في سبات وإذا استيقظوا وجدوا أنفسهم يعيشون الماضي وسلطانه والحاضر غريب عنهم ، وربما وجد الكاتب هذه الهوة عندما سافر إلى أوربا وأحس بهذا البون فكان الزمن في أوربا متقدما على زمن العرب فهم لا يشبهونهم البته. فلم يستطيعوا أن يتواءموا ويحيوا الزمنين بل بقيت أفكارهم متعلقة في الماضي أما الحاضر فقد خطى خطواته السريعة بعيده عنهم دون أن يلحقوا به فكانت مأساة عصر.

يتحقق البعد الاجتماعي في المسرحية من خلال التلميح الذي حاول الكاتب تبينه أن سعادة الإنسان في محيطه الاجتماعي.

فالإنسان عبارة عن صلات اجتماعية وتجارب حياتية مترابطة مع غيره، وانعزاله عن كل ذلك يولد له إحباط ومأساة لا يستطيع أن يقاومها ،فالإنسان لم يخلق وحيدا في هذا العالم وإنما يتكامل مع غيره، يتلمس الحياة مع الأخر، ومن جانب ثاني فليس كل آخر للإنسان هو وجوده لكن مع من يحب فلا يستطيع التعايش مع الغرباء فلابد من روابط وأهداف مشترك مع غيره ، ولابد من وحدة الهدف والمصير ليحقق وجوده وسعادته وهذا ما حاول الكاتب أن يبينه .

وينتهي الحكيم من هذه الفروض إلى أن الإنسان ابن بيئته وهو أسير زمان ومكان محددين وإذا فقد علاقته بزمانه ومكانه فالأفضل له أن يموت ويتلاشى.

أما المنظور السياسي للمسرحية هي أيضا لم تعالج القضايا السياسية المتمثلة في السلطة، والانتخابات، والبطالة، وفقدان الحرية كما فعل في مسرحية (المسرح الممنوع) ، ومسرحية (شجرة الحكم)، و(مفتاح النجاح)، بل كان له في مسرحية (أهل الكهف) منظور فلسفي آخر.

ارتبط الكاتب بالجانب السياسي ارتباطا وثيقا ،فكان متطلعا لبناء الشخصية القومية ونشر الوعي الوطني وتبني العدل الاجتماعي وتأكيد مبدأ الحرية والمساواة وغير ذلك من القضايا السياسية وخصوصاً بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م ، وذلك في جملة من أعماله ، ولهذا الاهتمام عدة عوامل هي:

الأول: نشوء نهضة إصلاحية وتحررية لمحاربة الظلم والفساد في المجالات السياسية والفكرية والاجتماعية كافة.

الثاني: الأجواء السياسية الراهنة عصر الكاتب ، فكانت مصر تحت الاحتلال البريطاني.

الثالث: النزعة السياسية التي كانت السمة التقليدية للأدب المصري الحديث، فكان أمرا طبيعيا أن يؤثر في الكاتب.(٨٢)

وبالعودة إلى سياق المسرحية يعرض الحكيم مأساة مصر من خلال الزمن كما هو واضح من حوار الفتية وهم في الرمق الأخير .

مرنوش: لا فائدة من نزال الزمن....(٨٣)

وهنا يطغى صوت الحكيم ليروي مفهوم مصر للزمان، كما يبدو من بعض النصوص الفرعونية فما الذي ذكر هؤلاء بمصر في مثل هذا الموقف العصيب إذ أصبحوا قاب قوسين من الموت لتكون الكلمة الأخيرة للحكيم وهو يلمح إلى النكبات السياسية .

هذه النكبات والوضع السياسي القاتم قاد مشلينيا (رمز الإنسان المصري) إلى الكهف (الفناء)، وحالت بينه وبين عطاء الحب حب مصر المتمثل بـ(بريسكا) لتظل مصر في سبات عميق وقد انتصر الزمن بواقعيته وكل تحدياته ليحقق بذلك الحكيم فلسفته.(٨٤)

فالمسرحية تحمل رمزية سياسية تسرد حقيقة الوضع السائد في مصر والبلدان العربية فيكشف الكاتب عن أسباب تلك المأساة وهي تشبثهم بالزمن على انه ثابت، فالعالم يتحرك بسباق مع الزمن وهم متقهقرون ، فبينهم وبين الحضارة الغربية بون كبير، فمازالت عيونهم ساهمة إلى حضارتهم، فتارة يبكون عليها وتارة يفخرون بها ، ونسوا أن حضارات العالم تجاوزتهم وهم مازالوا واقفين، ربما ذاك الذي أراد الكاتب أن يبلغه أو يثيره ويلفت النظر إليه أن سبب مأساة العرب هو عدم إحساسهم بالزمن، يعيشون أمجاد الماضي ، والحاضر والمستقبل فلا وجود لهم فيه فهو زمن غير منتج ، زمن يعمل بهم وهم لا يعملون به.

وخير ما ذهب إليه الدكتور عبد المجيد الشكري أن "نومتنا في كهف العصور الوسطى أربعة قرون تحت حكم العثمانيين ثم يقظتنا المفاجئة لنجد أنفسنا في عصر غير العصر ولنكتشف أن كل ما نعمله من قديم لا يقوم به عماد".(٨٥)

نتائج البحث:

١-أظهرت الدراسة مدى فاعلية القالب المسرحي في حمل الأفكار الفلسفية والآراء العقلية التي طرحها الحكيم في طيات مسرحيته وثناياها في غاية من الحبك والجمال بحيث لا يشعر القارئ بملل الطرح الفكري ، آخذا به إلى فضاءات من المتعة والتأمل لقضايا معرفية شائك ومعقدة عولجت جدلا .

٢-إن النتيجة الأساس في هذا البحث هو إن هذا النوع من الأعمال الأدبية لا بد أن يبقى عملا أدبيا صرفا بالدرجة الأولى وليس فلسفيا مهما حمل من أفكار الفلسفة.

٣-إن الإعمال الأدبية ذات الصبغة الفلسفية لا تتأتى لأي أديب، فليس كل من درس الفلسفة وبحث فيها بإمكانه أن ينتج أدبا فلسفيا ،فلا بد من أن تتوافر في الأديب قدرة وقابلية فنية عالية على إبقاء العمل أدبيا دون أن يخرجه من نطاقه.

٤-أما إذا قارنا بين النص المسرحي والنص القرآني من حيث البناء والشخصيات والحوار تتضح الغاية التي يحاول الوصول إليها الحكيم في توظيف القصة القرآنية. من هنا تنشأ العلاقة بين المسرحية وموضوع القصة القرآنية ،الزمن لكن الزمن القرآني وتبايناته يفضي إلى البعث والقدرة الإلهية (المعجزة) أي مقصد إعجازي ، أما الزمن في المسرحية مطلق ومستمر ولكن الحياة متغيرة من فناء إلى حياة جديدة ما بعد الموت ثم الإحياء، فضلا عن ذلك حاول الحكيم أن يفضي إلى عدة أبعاد من خلال فكرة الزمن و تثويرها في فكر المتلقي.

الهوامش:

١-ظ:المسرحية في الأدب العربي الحديث/ د.خليل موسى .ص٨٩، ظ:النقد الاجتماعي والسياسي في أعمال توفيق الحكيم المسرحية / د. أسامة محمد السيد الشيتشني .ص٤٥.

٢-ظ:في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم) / د. عبد الرحمن ياغي .ص١٢٩.

٣-ظ:المسرحية في الأدب العربي الحديث /د .خليل موسى.ص ٩٩.

٤-ظ:المسرحية العربية الحديثة والتراث/ د. إبراهيم السعافين .ص٦.

٥-ظ:م ن/ص٦.

٦-ظ:قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد/عبد الرحمن بن زيدان.ص١٥٧.

٧-ظ:م ن/ص١٥٨-١٥٩.

٨-فصول في الأدب والنقد/ طه حسين.ص٥٨.
٩-في الأدب المصري المعاصر/د.عبد القادر القط.ص٤٦.
١٠-ظ:الموسوعة المسرحية/جون رسل تيلر:ت:سمير عبد الرحيم الجلبي.ج١.ص
١١-توفيق الحكيم رائد المسرح الذهني/أحمد تيمور
١٢-بجماليون /توفيق الحكيم.ص١٠.
١٣-ظ:المسرحية في الأدب العربي الحديث/ص٩٥.
١٤-ظ:مسرح توفيق الحكيم/فؤاد دوارة .ص٩-١٠
١٥-ظ:أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر ١٩١٤-١٩٥٢م/ د.توفيق أحمد مصطفى .ص١٤٠.
١٦-المسرحية في الأدب العربي الحديث /ص٩٥.
١٧-ظ:في الأدب الفلسفي /د. محمد شفيق شيا/ص٢٩-٣٨.
١٨-ظ:مدخل إلى الفلسفة /د. إمام عبد الفتاح.ص١٤.
١٩-ظ:م ن /ص ٣٤.
٢٠-تطور الفكر الفلسفي /ثيودور اويزرمان .ص٢٢٦.
٢١- ظ:الأدب الفلسفي تحت المجهر"المعرف الحكمية". www.alakhbar.com/node/220916

٢٢ النقد التحليلي /محمد عناني- ص٣٥.
٢٣- ظ: إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب. www.maghress.com./ksarouk
٢٤- ظ:في الأدب الفلسفي/ص،و ظ:الأدب الفلسفي/عبد اللطيف الزكري. www.alquds.co.uk/7p.

٢٥- ظ: إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب. www.maghress.com./ksarouk
٢٦- ظ:الأدب الفلسفي تحت المجهر"المعرف الحكمية". www.alakhbar.com/node/220916
،
و ظ:الأدب الفلسفي/عبد اللطيف الزكري. www.alquds.co.uk/7p.
٢٧-مسائل فلسفة الفن المعاصر/جويو ج.م. ص١٥٢.
٢٨- ظ: إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب. www.maghress.com./ksarouk،
و ظ: في الأدب الفلسفي/ص،و ظ:الأدب الفلسفي/عبد اللطيف الزكري. www.alquds.co.uk/7p.

٢٩-سورة الكهف /آية (٢٦-٩).

٣٠- ظ:الأسطورة في المسرح المصري المعاصر/أحمد شمس الدين الحجاجي. ص١٦٢.

٣١-سليمان الحكيم/توفيق الحكيم .ص٤.

٣٢-أهل الكهف/توفيق الحكيم.ص٦.

٣٣- م ن/ص١١.

٣٤- م ن /ص٣٨.

٣٥-ظ:في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات /د. فائق مصطفى.ص٣٥.

٣٦-الروائع السبع لمسرح توفيق الحكيم / محمد عبد الوهاب صقر.ص٢٢.

٣٧- أهل الكهف/ص١٠١-١٠٢.

٣٨- م ن/ص١٢٠.

٣٩- م ن/١٣٣.

٤٠- م ن/ص١٥٧-١٥٨.

٤١- م ن/ص١٧٤-١٧٥.

٤٢- م ن/ ص ١٤.

٤٣- م ن/ص ١٥.

٤٤-في الثقافة المصرية/محمود أمين العالم.ص٩٥.

٤٥-أهل الكهف/ص٦.

٤٦- م ن/ص١٨.

٤٧-ظ: في الأدب العربي المعاصر/ص٥٤.

٤٨-ظ:المسرحية في الأدب العربي الحديث .ص١١١

٤٩-أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر/ص١٥٠.

٥٠-أهل الكهف/ظ:ص٢٦-٣٤-٣٥-٤٣-٥٠-٥١-٥٦-٥٧-٧٠.

٥١-ظ: م ن/ ص ١٠-١١-١٢.

٥٢- ظ: إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب. www.maghress.com./ksarouk، و ظ: في الأدب الفلسفي/ص،و ظ:الأدب الفلسفي/عبد اللطيف الزكري. www.alquds.co.uk/7p.

٥٣-ظ:أزمنة المسرح/ د. شفيق المهدي ص١٣.

٥٤-ظ:م ن/ص٢٢-٢٣.

٥٥-الإحساس بالنهاية/كرمود فرانك:ت:عناد غزوان إسماعيل/ص٥

٥٦-ظ:أزمنة المسرح/ص٢٣-٢٤.

٥٧- م ن/ ص٢٤.

٥٨-الموسوعة الفلسفية العربية/ص٤٦٧

٥٩-المعجم الفلسفي/صليبا جميل،ط١

٦٠-الزمن في الفلسفة والعلم/يمنى طريف الخولي/ص٢٧.

٦١-أهل الكهف/ص١٣١.

٦٢- م ن/ص٤٧.

٦٣-م ن/ص٩٥.

٦٤- م ن/ص٦٨-٦٩.

٦٥-م ن/ص١٣١.

٦٦-الزمن النوعي/وإشكاليات الزمن السردي/هيثم الحاج علي.ص١٧.

٦٧-ظ: م ن/ص١٧.

٦٨- لعبة الحلم والواقع /جورج طرابيش – ص٥٣. ظ : المسرحية في الأدب العربي الحديث/ ص١٠٣.

إن الحلم لا سيما حلم اليقظة هو تحقق رغبات وتنهض على ذكريات وانطباعات لتجارب وتتسم بأن الرقيب خفف من خطره عليها ، وكل الأسوياء يحلمون أحلام اليقظة فهي تمنح الإشباع وتعوض عن الحرمان أو الفشل الذي يصيب الإنسان.أما الخيال،سلسلة من متخيلات عن حوادث سارة ومرضية تحقق لذة الفرد ويعتبر الخيال إحدى الحيل الدفاعية.

ظ :مفاهيم في الفلسفة والاجتماع/ احمد خورشيد النوره جي-ص١٨-٢٣-١٢٩-١٠٧.

٦٩-ظ:أهل الكهف/ص٣٢-٣٣.

٧٠-ظ: م ن/ص٤٧.

٧١-أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي/ص١٥٤.

٧٢-ظ:أهل الكهف/ص١٧٢-١٧٣.

٧٣-ظ:توفيق الحكيم رائد المسرح الذهني/ احمد تيمور.٢٨- ٢٠١٥. www.archiveqypt.com .

٧٤-ظ:أهل الكهف/ص٢٠- ٤٤-٤٥-٤٦-٤٧-٤٨-٥٩-٦٠-٧٥.

٧٥-م ن/ص٦٣.

٧٦- م ن/ص ١٤-١٥.

٧٧-م ن/ص٦٣-٦٤-٩٥.

إن مصطلح القدرية أو (القدر وجبر) ،هو القول بأن الحوادث محددة أو مكتوبة مقدما من حيث وقت حدوثها ومكانها وطريقة وقوعها، بمعنى إن الإنسان مسير لا مخير.

ومصطلح الإرادية ،هو مذهب يرد كل وجود إلى الإرادة الإنسانية ويرى أن لها التأثير الأول الحاسم في تحديد مجرى التغير الاجتماعي. ظ: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع/ احمد خورشيد النوره جي-ص١٨-٢٣-١٢٩ -١٠٧.

وأما مصطلح العقلانية ،فهي ذلك التفكير والسلوك الواعي الذي يتفق مع أحكام المنطق والمعرفة التجريبية الذي يتسم بغاياته المتماسكة والمتزنة ومن جهة أخرى يربط الفلاسفة بين وجود الإنسان وتفكيره ،كما يقول ديكارت (أنا أفكر إذا أنا موجود). ظ:ديكارت والعقلانية / جنفيان روديس لويس .ت: عبد الحلو – ص٢٤ ، ظ: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع/ احمد خورشيد النوره جي-ص١٨١.

٧٨-م ن/ص١٧-١٨.

٧٩- سورة الأعراف/آية ١٧٢

٨٠-تحت شمس الفكر/توفيق الحكيم/ص٩٩.

٨١- م ن /ص١٠٠.

٨٢-ظ: الرواية المصرية بعد الستينات/فاليرياكير بيتشيكو/ص٦١.

٨٣-أهل الكهف/ص١٤٩.

٨٤-ظ:النقد الاجتماعي والسياسي في أعمال توفيق الحكيم/ص٣٠.

٨٥- القصص الديني في مسرح توفيق الحكيم/عبد المجيد شكري.ص١٠٦.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
1. أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر ١٩١٤- ١٩١٥م/ د.فائق أحمد مصطفى.
2. الإحساس بالنهاية/كرمود فرانك :ت:عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الجليلي،بغداد- دار الرشيد -١٩٧٩م.
3. الأدب الفلسفي/عبد اللطيف الزكري. www.alquds.co.uk/7p
4. الأدب الفلسفي تحت المجهر"المعرف الحكمية". www.alakhbar.com/node/220916
5. أزمنة المسرح/د. شفيق المهدي- دار ومكتبة البصائر- بيروت- ط١ -٢٠١١م.

٦. الأسطورة في المسرح المصري المعاصر/أحمد شمس – دار الثقافة – القاهرة –ج١–١٩٧٥م
٧. إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب. www.maghress.com./ksarouk،
٨. أهل الكهف/توفيق الحكيم – مكتبة الآداب القاهرة.
٩. بجماليون/ توفيق الحكيم – مكتبة الآداب القاهرة.
١٠. تحت شمس الفكر/توفيق الحكيم – مكتبة الآداب القاهرة.
١١. تطور الفكر الفلسفي/ثيودور اويزرمان – ت:سمير كرم– دار الطليعة –بيروت.
١٢. توفيق الحكيم رائد المسرح الذهني/أحمد تيمور www.archiveqypt.com
١٣. ديكارت والعقلانية /جنفيان روديس لويس .ت:عبد الحلو– منشورات عويدات – بيروت–ط٤– ١٩٨٨م.
١٤. الروائع السبع لمسرح توفيق الحكيم/محمد عبد الوهاب صقر – الهيئة العامة للكتاب– ١٩٩٠م.
١٥. الرواية المصرية بعد الستينات/فاليرياكير بيتيشينكو– مجلة فصول المصرية– مج ١٢– عدد١– ١٩٩٣م.
١٦. الزمن في الفلسفة والعلم/د. يمنى طريف الخولي – منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٩م.
١٧. الزمن النوعي وإشكاليات الزمن السردي/هيثم الحاج علي – مؤسسة الانتشار العربي – بيروت ط١–٢٠٠٨م.
١٨. سليمان الحكيم /توفيق الحكيم – مكتبة الآداب – القاهرة.
١٩. فصول في الأدب والنقد/طه حسين – دار المعارف– د.ت.
٢٠. في الأدب الفلسفي/د. محمد شفيق شيا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر– ط١ –٢٠٠٩م.
٢١. في الأدب المصري المعاصر/د. عبد القادر القط – مكتبة مصر– ١٩٥٥م.
٢٢. في الثقافة المصرية/محمود أمين العالم –دار الفكر الجديد – بيروت–١٩٥٥م.
٢٣. في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)/د. عبد الرحمن ياغى – دار الفارابي –ط١– ١٩٩٩م.
٢٤. في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات/د. فائق مصطفى.لبنان– بيروت.
٢٥. القصص الديني في مسرح توفيق الحكيم/عبد المجيد شكري – مجلة القاهرة –عدد ٧٦–١٩٨٧م–الهيئة المصرية العامة.
٢٦. قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى النهاية/عبد الرحمن بن زيدان– منشورات اتحاد الكتاب العرب– ١٩٩٢م.
٢٧. لعبة الحلم والواقع /جورج طرابيش– لبنان –بيروت.
٢٨. مدخل إلى الفلسفة/د. إمام عبد الفتاح إمام– ط١–دار الثقافة للنشر والتوزيع.
٢٩. مسائل فلسفة الفن المعاصر/ جويو ج.م – دار الفكر العربي للطباعة –١٩٤٨
٣٠. مسرح توفيق الحكيم/ فؤاد دواره – الهيئة المصرية العامة للكتاب– ١٩٨٥م.

٣١. المسرحية العربية الحديثة والتراث/د. إبراهيم السعافين –دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد– ط١– ١٩٩٠م.
٣٢. المسرحية في الأدب العربي الحديث/د.خليل الموسى– منشورات اتحاد الكتاب العرب – ١٩٩٧م.
٣٣. المعجم الفلسفي/صليبا جميل – دار الكتاب اللبناني– ط١.
٣٤. مفاهيم في الفلسفة والاجتماع /أحمد خورشيد النور هجي– دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد–ط١–١٩٩٠.
٣٥. الموسوعة الفلسفية العربية/معن زيادة – بيروت– ط١–١٩٨٦م.
٣٦. الموسوعة المسرحية/جون رسل تيلر:ت :سمير عبد الرحيم الجلبي – دار الأعلام– سلسلة المأمون –بغداد – ١٩٩٠م.ط١– ج١.
٣٧. النقد الاجتماعي والسياسي في أعمال توفيق الحكيم/د .أسامة محمد السيد الشيشتني.مج ٧–عدد٢٩–حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات.
٣٨. النقد التحليلي/ محمد عناني– الهيئة المصرية العامة للكتاب– ١٩٩١م.