حوليات آداب عين شمس المجلد 53 (عدد يوليو – سبتمبر 2025)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)

قصة أهل الكهف بين التنوع الثقافي وتحول الوسيط (دراسة درامية مقارنة)

د. وحيد أسامة محمد*

مدرس في قسم الدراما والنقد المسرحي، كلية الآداب، جامعة عين شمس
waheed.osama@art.asu.edu.eg

تاريخ الاستلام: 2025/04/15
تاريخ قبول البحث: 2025/07/23
تاريخ النشر: 2025/09/30

المستخلص:

تبحث هذه الدراسة في إعادة إنتاج قصة أهل الكهف عبر ثلاثة أعمال درامية تمثل وسائط وثقافات مختلفة، مسرحية توفيق الحكيم (1933)، والمسلسل التليفزيوني الإيراني (1997)، والفيلم السينمائي المصري (2024)، وتتمثل إشكالية البحث في فهم أثر كل من التنوع الثقافي واختلاف الوسيط الفني على البنية الدرامية والدلالات الفكرية والرمزية، انطلاقًا من فرضية أن الانتقال من النص الديني إلى الفضاء الدرامي لا يقتصر على إعادة سرد الحكاية، بل يشمل إعادة تشكيل المعنى بما يتلائم مع سياقات الإنتاج والتلقي.

اعتمدت الدراسة منهجًا مقارنًا متعدد الوسائط، مدعومًا بالمنهج الوصفي–التحليلي، والثقافي، والتاريخي، وذلك لتحليل الحبكة، والشخصيات، والبناء الدرامي، والرموز في الأعمال الثلاثة؛ وتم جمع المادة العلمية من خلال النصوص الأصلية، ومشاهدة الأعمال الدرامية، والرجوع إلى الأدبيات النقدية ذات الصلة؛ وقد طُبّق المنهج عبر دراسة النصوص في ضوء وسائطها المختلفة (المسرح/التليفزيون/السينما) ومقارنتها بالسياقين الثقافيين المصري والإيراني.

أظهرت النتائج أن اختلاف الوسيط أفضى إلى تحولات جوهرية، فقد ركّزت المسرحية على البعد الفلسفي –الوجودي، بينما حمل المسلسل الإيراني خطابًا أيديولوجيًا يعكس خطاب الثورة والمقاومة، في حين وظّف الفيلم المصري إمكانات السينما البصرية لتقديم معالجة حديثة موجهة لجمهور أوسع؛ كما بيّنت المقارنة أن السياق الثقافي يؤثر بعمق في تشكيل الدلالة؛ إذ ارتبطت النسخة الإيرانية بالشرعية السياسية والدينية، بينما انفتحت المعالجات المصرية على أبعاد إنسانية وفكرية.

خلصت الدراسة إلى مجموعة توصيات، أبرزها أهمية تطوير الدراسات المقارنة في مجال الدراما متعددة الوسائط، وتوسيع الاهتمام بتحليل أثر الوسيط الفني على النصوص التراثية والدينية، وتعزيز الدراسات البينية بين الأدب والفنون البصرية، كما أوصت بضرورة التفريق بين التناول الإبداعي للنصوص وبين توظيفها الأيديولوجي، وتشجيع استثمار القصص الدينية المشتركة في إثراء الحوار الثقافي.

الكلمات المفتاحية : *أهل الكهف، دراما مقارنة، توفيق الحكيم، دراما إيرانية، السينما المصرية، الوسيط الفني*

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2025.

مقدمة

تمثل قصة أهل الكهف إحدى أبرز الحكايات الدينية التي حظيت بانتشار واسع في الوجدان الإنساني، إذ وردت في النص القرآني في سورة الكهف، كما ظهرت بصيغ متعددة في التراث المسيحي، وخاصة في المخطوطات والكتابات السريانية واليونانية واللاتينية، هذه القصة تحمل أبعادًا رمزية غنية تتصل بقضايا الإيمان والثبات على المبدأ، ومفهوم الزمن، والعلاقة بين الفرد والسلطة، وهي قضايا ذات بعد إنساني شامل؛ من هنا، اكتسبت القصة حضورًا قويًا في الأدب والفنون الحديثة، ومنها الدراما، حيث أعاد عدد من المبدعين صياغتها وفق رؤى ثقافية وفلسفية وفنية مختلفة، وتُعد المقارنة بين الأعمال الدرامية التي تناولت القصة في وسائط مختلفة (المسرح، السينما، التليفزيون) فرصة علمية فريدة لفهم أثر كل وسيط على بنية النص ومعانيه، وأثر التنوع الثقافي في تشكيل الرؤية الإبداعية.

أهمية البحث

تنبع أهمية البحث من جوانب عدة:

أهمية علمية / أكاديمية :

- يسهم البحث في إثراء الدراسات المقارنة بين الفنون الأدبية والدرامية، خاصة بين المسرح والسينما والتليفزيون، وهي مقاربة قلّما تناولتها الأبحاث العربية بشكل متكامل.
- يقدم إطارًا تحليليًا يجمع بين النقد النصي والتحليل البصري والدراسة الثقافية، مما يعزز الطابع البيني (Interdisciplinary) للبحث.
- يضيف للمكتبة العربية مرجعًا يوثّق ويحلل ثلاثة أعمال فنية تمثل مدارس ثقافية وفنية مختلفة، مع إطار نظري للمفاهيم الدرامية مثل التناص والاقتباس والإعداد والمعالجة.

أهمية ثقافية

- يبرز كيف يمكن للنص الديني أو التراثي أن يتحول إلى مادة درامية قابلة للتجدد عبر الأجيال والوسائط المختلفة.
- يوضح أثر التنوع الثقافي في تشكيل المعاني وتغيير الدلالات وفق السياق المحلي لكل عمل فني.
- يسلط الضوء على التفاعل بين البعد الديني والفني في الثقافة العربية والإسلامية.

أهمية فنية

- يتيح فهمًا أعمق لتقنيات تحويل النصوص بين الوسائط (المسرح والسينما والتليفزيون)، وما يتطلبه ذلك من تعديلات في البنية السردية واللغة الفنية.
- يعرض نماذج تطبيقية لكيفية توظيف الوسائل البصرية والصوتية والحوار في خدمة الرؤية الإبداعية.

أهمية تطبيقية

- يمكن أن يستفيد منه كتّاب السيناريو، والمخرجون، والباحثون في مجال النقد الفني في فهم آليات تحويل النصوص وتكييفها وفق الوسيط المستهدف.

- تشكّل مادة تعليمية يمكن اعتمادها في مقررات النقد الدرامي، والأدب المقارن، والدراسات البينية في كليات الآداب والفنون.

إشكالية البحث

تنطلق الدراسة من فرضية أن الوسيط الفني والثقافي لا يقتصر دوره على نقل القصة فحسب، بل يُعيد إنتاجها داخل بنية جديدة تتفاعل مع القيم الجمالية والثقافية والمعرفية الخاصة بكل سياق، ليبرز لنا السؤال الذي يسعى البحث للإجابة عليه .

السؤال الإشكالي الرئيسي: (Main Research Question)

كيف أثر التنوع الثقافي واختلاف الوسيط الفني على إعادة إنتاج قصة "أهل الكهف" في الأعمال الدرامية الثلاثة (المسرحية، الفيلم، المسلسل)، من حيث البنية الفنية والمضامين الفكرية والرمزية؟

ويتفرع من هذا السؤال الرئيس عدد من التساؤلات :

تساؤلات البحث الفرعية : (Sub-questions)

- كيف تؤثر وسائط التعبير الفني المختلفة على طريقة السرد والبناء الفني؟
- ما الفروق الجوهرية في الرسائل والرؤى بين الأعمال؟ وما الذي يحدث لقصة أهل الكهف حين تُنقل من السياق الديني إلى وسيط فني محكوم بجماليات الدراما وثقافة الجمهور؟
- ما أوجه التشابه والاختلاف بين الأعمال الثلاثة على مستوى الحبكة والشخصيات وعلاقتها بالنص الأصلي؟
- ما أثر السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية في كل من مصر وإيران على المعالجة الدرامية؟
- كيف تتجلى مفاهيم مثل الإعداد والمعالجة والاقتباس والتناص في كل عمل من الأعمال المدروسة؟

حدود البحث

- موضوعية : اقتصار الدراسة على ثلاثة أعمال درامية محددة (مسرحية توفيق الحكيم، والمسلسل الإيراني، والفيلم السينمائي المصري).
- زمانية : تغطية الفترة من كتابة المسرحية (1933) في بدايات القرن العشرين حتى إنتاج المسلسل الإيراني (1997) أواخر القرن العشرين والفيلم المصري في القرن الواحد والعشرين (2024).
- مكانية : مصر وإيران كنموذجين ثقافيين رئيسيين.

أهداف البحث

يسعى البحث إلى تحقيق عدة أهداف، تشمل:

- تحليل البنية السردية والفنية للأعمال الثلاثة موضوع الدراسة وفق منهج مقارن متعدد الوسائط.
- الكشف عن تأثير اختلاف الوسيط الفني على المعالجة الدرامية لقصة أهل الكهف.
- دراسة أثر السياقات الثقافية المتنوعة (المصرية والإيرانية) على مضمون الأعمال ودلالاتها.

- توضيح الفروق بين مفاهيم الإعداد والمعالجة والاقتباس والتناص، ورصد تطبيقاتها في النصوص المدروسة.
- إبراز التفاعل بين المرجعية الدينية والحس الجمالي الفني في تقديم القصة.
- الإسهام في إثراء الدراسات العربية في مجال النقد المقارن والدراسات البينية عبر تقديم نموذج تطبيقي يجمع بين المقارنة الثقافية والفنية.

منهج البحث (Research Methodology) :

اعتمد هذا البحث على تداخل منهجي متعدد، يجمع بين عدد من المناهج الأكاديمية التي تتكامل فيما بينها لتحقيق أهداف الدراسة، وذلك على النحو الآتي:

- المنهج المقارن: لمقارنة الأعمال الثلاثة من حيث البنية السردية، المعالجة الفنية، والتمثلات الثقافية، بما يكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بين هذه الأعمال تبعًا لاختلاف الوسيط الفني والسياق الثقافي المنتج لها.
- المنهج الثقافي: بالاستعانة بمفاهيم الدراسات الثقافية لتفسير أثر الخلفية الاجتماعية والتاريخية والسياسية في تشكيل المعنى الفني والدلالي للأعمال، مع التركيز على التفاعل بين البعد الديني والبعد الفني في كل منها.
- المنهج التاريخي: من خلال دراسة الظروف التاريخية المحيطة بإنتاج كل عمل، وربطها بالتحولات الأدبية والفنية في زمن إنتاجه، لفهم دوافع المعالجة واختيارات المؤلفين والمخرجين.
- المنهج الوصفي التحليلي: لتوصيف الظواهر الفنية واللغوية، ثم تحليلها بغية تفسير وظائفها الجمالية والدلالية داخل النصوص والأعمال المدروسة.

إن انتقال قصة أهل الكهف من النص الديني الأصلي إلى فضاءات فنية مختلفة لا يخلو من تعقيدات، فهو يشمل إعادة إنتاج النص داخل ثقافات متنوعة، تتباين في نظرتها الدينية والاجتماعية والجمالية، فعلى سبيل المثال قد يفرض السياق الاجتماعي والسياسي حدودًا أخلاقية أو رقابية على تناول النصوص، خصوصًا إذا كانت مستمدة من مصادر دينية مثل قصة "أهل الكهف"، كما يؤثر اختلاف الوسيط الفني في البناء الدرامي، وتجسيد الشخصيات، واستخدام الرموز، ما يؤدي إلى تعدد القراءات والتفسيرات؛ لذلك ينبغي مناقشة مفهومين رئيسين في دراسة الأعمال الدرامية الثلاثة محل الدراسة يمثلان الإطار النظري، وهما:

- التنوع الثقافي وأثره في التناول الدرامي
- الوسيط الفني بوصفه محددًا رئيسًا للبنية السردية والدلالية

<u>الإطار النظري</u>

التنوع الثقافي وأثره في التناول الدرامي

يُعَدُّ التنوع الثقافي (Cultural Diversity) أحد المحركات الأساسية لتطور الفنون الدرامية، إذ يمنح العمل الفني قدرة على استلهام رؤى متعددة تنبع من اختلاف السياقات الاجتماعية واللغوية والدينية والتاريخية؛ فكل مجتمع يمتلك منظومته القيمية والجمالية الخاصة التي تنعكس في اختياراته الفنية وطريقة إعادة صياغته للنصوص، مما يؤدي إلى إنتاج

نصوص بصرية وسمعية متباينة حتى عند الانطلاق من المصدر نفسه، ويتجلى أثر التنوع الثقافي في السياق الدرامي من خلال اختيار الموضوعات، وصياغة الشخصيات، وبناء السرد، واللغة البصرية.

شهدت الدراسات الثقافية والأدبية والاجتماعية منذ النصف الثاني من القرن العشرين اهتمامًا متزايدًا بمسألة التفاعل بين الثقافات في ظل العولمة والهجرة والاتصال الإعلامي، ويشير إدوارد سعيد إلى أن التفاعل بين الثقافات ليس مجرد تبادل، بل هو عملية إعادة تشكيل للهوية الفنية[1]، لذا نرى أن الدراسات المقارنة أصبحت من أهم فروع البحث الأدبي والفني المعاصر، إذ أسهمت في تجاوز الحدود القومية واللغوية، وفتحت آفاقًا لفهم التفاعل الثقافي والحضاري بين الأمم، وبينما استقرّ الأدب المقارن كعلم له تقاليده ومناهجه منذ القرن التاسع عشر، فإن الدراما المقارنة برزت في النصف الثاني من القرن العشرين كتخصص أكثر حداثة، متفرعًا من الدراسات المسرحية والأدائية، فقد تناولت الأدبيات الغربية مفهوم الأدب المقارن في وقت مبكر؛ حيث قدّم ويلك ووارن (Welleck&Warren) تعريفًا تأسيسيًا بوصفه "دراسة الأدب خارج حدود بلد معين، وعلاقته بالفنون والعلوم الأخرى"[2]، كما عمّقت سوزان باسنت (Susan Bassnett) البُعد النقدي والثقافي للأدب المقارن في كتابها الأدب المقارن عام 1993، أما في السياق العربي، فقد أسس محمد غنيمي هلال أول كتاب أكاديمي عن الأدب المقارن، عرّفه فيه بأنه علم يبحث في مواطن التشابه والاختلاف بين آداب الأمم والفنون[3]، وفي المقابل، برزت الدراما المقارنة كحقل مستقل مع إنشاء مجلة *Comparative Drama* عام 1967 بجامعة ويسترن ميشيغان، ثم تطورت الدراسات بفضل جهود منظّرين مثل إريكا فيشر–ليشته (Fischer–Lichte) التي جعلت من الدراما المقارنة حقلًا معرفيًا يدرس النصوص والعروض الدرامية (المسرحية، التليفزيونية، السينمائية) في أفق عالمي، مركّزًا على المقارنة بين البُنى الدرامية والأشكال الأدائية والوسائط، بالإضافة إلى جهود بوستلوايت وماكوناشي (Postlewait&McConachie) في التأريخ الأدائي؛ وقد برزت العديد من المفاهيم المتعلقة بهذا الحقل المعرفي، منها :

- الترجمة الثقافية (Cultural Translation) هي عملية نقل النصوص من سياق ثقافي إلى آخر مع الحفاظ على جوهرها، وقد يتطلب ذلك إعادة صياغة الرموز والدلالات.[4]
- الانتقال/ التحويل الثقافي (Cultural Transposition) يذهب أبعد من الترجمة، حيث يعيد صياغة البنية السردية لتتلاءم مع منظومة القيم في الثقافة المستقبلة. [5]
- التعددية الثقافية (Multicultural) : مصطلح يشير إلى التعايش بين ثقافات متعددة داخل مجتمع واحد، حيث تُحافظ كل جماعة على هويتها الثقافية الخاصة دون انصهار كامل في ثقافة مهيمنة. [6]
- تداخل/ تفاعل الثقافات (Intercultural) : يركز على التفاعل والتبادل بين ثقافتين أو أكثر في إطار الحوار والتواصل والتأثير المتبادل. [7]
- عبر الثقافات (Cross–cultural) : يشير إلى دراسة المقارنة بين ثقافات مختلفة بغرض كشف أوجه التشابه والاختلاف. [8]

- ما وراء الثقافات/ عابر للثقافات (Transcultural) : يمثل مستوى أعمق من التفاعل، إذ يتجاوز حدود الثقافات المختلفة لينتج هجنة جديدة أو فضاءً ثقافيًا مشتركًا، عرفه إيبستين (Epstein) بأنه "تخطّي الهويات الثقافية المتعددة لتشكيل هوية جديدة هجينة" .[9]

ورغم التقارب الظاهري بين هذه المصطلحات إلا أنها تعكس مستويات مختلفة من العلاقة بين الثقافات وتختلف في المعنى والدلالة والمجال التطبيقي، وفيما يخص الآداب والفنون فالمتلقي المحلي قد يقرأ النص وفق منظومته الرمزية الخاصة، في حين أن المتلقي العالمي يربطه بسياقات ثقافية أوسع، بل إن المبدع نفسه يعد بمثابة متلقي للمصادر التي يستلهم منها أعماله، هذا الاختلاف في مستويات التلقي يجعل من دراسة النصوص الدينية متعددة المعالجات حالة مثالية لفهم ديناميكيات التواصل الثقافي في الفنون، وبالتالي فإن دراستنا لمعالجة قصة أهل الكهف بين عملين مصريين (النص المسرحي والفيلم السينمائي) وعمل إيراني (المسلسل التليفزيوني) تعتمد على فهم المصطلحات السابقة، وتندرج تحت الدراسات عبر الثقافية (Cross-Cultural).

مفهوم الوسيط الفني

يُعتبر الوسيط الفني من العوامل الحاسمة في تشكيل العمل الدرامي، حيث يحدد الخصائص التقنية والجمالية التي يتخذها النص في شكله النهائي، تختلف الوسائط الدرامية مثل المسرح والسينما والتليفزيون في إمكاناتها التعبيرية وأدواتها الفنية وتفاعلها مع الجمهور مما يؤثر بالضرورة على طريقة تقديم القصة.

يشير اختلاف الوسيط (Medium Specificity) إنطلاقًا من المفهوم الذي طرحه **كلمنت غرينبرغ** (Clement Greenberg) إلى الخصائص الفريدة التي تميز كل وسيط فني من حيث اللغة والتقنيات والتلقي وإمكانات التعبير، أي القواعد الجمالية والتقنية التي تحكم كل شكل فني، هذه الخصائص تحدد الطريقة التي يُعاد بها إنتاج النصوص، خاصة عند الانتقال من وسيط إلى آخر، كما هو الحال في المعالجات المسرحية والسينمائية والتليفزيونية لقصة "أهل الكهف"؛ وبنظرة سريعة يمكن معرفة أهم الفروق الجوهرية بين الوسائط الثلاثة محل الدراسة.

- المسرح "فن اللقاء الحي" : يعتمد على اقتصاد المكان والزمان، حيث تُبنى الأحداث في فضاء واحد أو محدود، كما يعتمد على الأداء الحي، مما يمنحه طابعًا آنياً (Liveness) لا يمكن تكراره بنفس الشكل مرتين، وهده الخصائص رغم أنها مرتبطة بالعرض المسرحي المرئي إلا أنها وثيقة الصلة بالنص المسرحي / الأدبي الذي يراعي خصائص الوسيط الذي يكتب من أجله، فتكون لغته على مستويين، مستوى الحوار المسرحي، ومستوى الإرشادات المسرحية، ويؤدي ذلك إلى تكثيف الحوار وبناء المشهدية عبر السينوغرافيا، إذًا المسرح يعتمد في المقام الأول على (الهيئة والحركة والأداء).
- السينما "فن الصورة المركبة" : هي وسيط يعتمد على اللغة البصرية والمونتاج لتشكيل الزمن والمكان، ما يتيح إمكانات أوسع للسرد البصري مقارنة بالمسرح، تتيح نقل المشاهد عبر فضاءات زمنية ومكانية متعددة، فتسمح بالتلاعب بالزمن السردي من خلال الفلاش باك (Flash Back) والفلاش فوروارد (Flash Forward)، وهي إمكانيات

محدودة جدًا في المسرح، كما توظف اللقطات القريبة (Close–Ups) والبعيدة (Long Shots) لخلق تأثيرات نفسية وجمالية، لذلك تعتمد السينما على العلامات الفيلمية (اللقطة، المونتاج).[10]

- التليفزيون " فن السرد المتسلسل" : وسيط منزلي يقوم على الحميمية في التلقي، إذ يتابعه الجمهور في بيئته الخاصة، مما يفرض إيقاعًا مختلفًا في السرد، قدرة التليفزيون على الوصول الواسع للجمهور تجعل المعالجات غالبًا أكثر تكيّفًا مع الحساسية الثقافية للجمهور المستهدف، يتميز بتقسيم العمل إلى حلقات متسلسلة مع اعتماد أكبر على الإيقاع البطيء، ما يتيح تطوير الشخصيات بشكل أعمق من الوسائط الأخرى وبناء درامي مرن تتطور فيه الأحداث ببطء عبر فترة زمنية طويلة، فيعتمد التليفزيون على العلامات المتسلسلة (تتابع الحلقات، التمهيد، التشويق). [11]

هذا الاختلاف يفرض على النص الأدبي أن يخضع لعمليات إعداد ومعالجة وتحويل (Modification) تتناسب مع طبيعة الوسيط، مما ينتج اختلافات جوهرية في التكوين السردي واللغة البصرية، فعملية تحويل النص من وسيط إلى آخر (Transmediation) ليست مجرد نقل محتوى، بل هي إعادة صياغة تتجاوز النص الأصلي. [12]

في دراسات الدراما المقارنة تعد مفاهيم وأساليب التناول الدرامي من الركائز الأساسية التي تمكن الباحثين والمبدعين على حد سواء من فهم كيفية تحويل النصوص أو الأفكار إلى أعمال فنية متكاملة تحاكي الواقع أو تخلق عوالم جديدة، تقوم العملية الإبداعية في فنون الدراما – سواء في المسرح أو السينما أو التليفزيون – على مجموعة من الآليات والمفاهيم التي تحدد طبيعة النص، وشكل معالجته، وطريقة تفاعله مع النصوص السابقة أو المعاصرة، تتنوع هذه المفاهيم بين الإعداد والاقتباس والتناص والمعالجة وغيرها، هذه المفاهيم ليست كيانات منفصلة، بل هي حلقات متداخلة في منظومة الإنتاج الدرامي، تسهم في صياغة البنية الجمالية والفكرية للعمل الفني، وفي تحديد علاقته بالسياق الثقافي والاجتماعي الذي ينتمي إليه، ويكتسب التناول الدرامي أهمية كبيرة كونه ليس مجرد نقل أو نسخ للنص الأصلي، بل عملية إبداعية معقدة تتداخل فيها عوامل عدة مثل الثقافة، السياق التاريخي، الرؤية الفنية، لذلك فمن المهم جدًا دراسة هذه المفاهيم وتوضيح أبعادها الدلالية والفنية، تمهيدًا لتطبيقها في تحليل الأعمال الدرامية محل الدراسة

- الإعداد/ التحويل (Dramatization) : تحويل مادة سردية أو وصفية (أدبية أو تاريخية) إلى بناء درامي مكتمل العناصر (شخصيات، صراع، حوار)، لجعل النص قابلًا للأداء السمعي البصري.[13]
- الاستلهام (Inspiration) : استلهام فكرة أو ثيمة من نص أو حدث دون الالتزام المباشر به؛ يستخدم كشرارة للإبداع الفني.
- التكييف/ الاقتباس (Adaptation) : تتعدد ترجمات المصطلح الإنجليزي (Adaptation) في الدراسات العربية، والترجمات الأكثر شيوعًا (إعداد، إقتباس، تكييف) وفقًا للحقل المعرفي الوارد فيه، ويقصد به عملية تحويل نص من وسيط إلى آخر مع الحفاظ على جوهر النص، مثل تحويل رواية إلى مسرحية، أو مسرحية إلى فيلم، أو نص ديني إلى عمل درامي؛ يختلف الإعداد عن الترجمة النصية، إذ يتطلب تعديلات جذرية في عناصر العمل الفني بما يتناسب مع طبيعة الوسيط الجديد وبما يلائم السياق الزمكاني وثقافة المتلقي، وفق ليندا هيتشيون فإن الإعداد هو "إعادة خلق للنص الأصلي" وليس مجرد نقله، ويعكس رؤية المبدع المقتبس وموقفه من النص"، أي أنه عملية إبداعية مقصودة مع وعي

بالنص الأصلي، فقد عرفته هيتشيون على أنه منتج/ عمل (work) وعملية (Process) وتلقي/ استقبال (Reception)، أي أن الاقتباس ليس مجرد نص جديد بل هو تحويل/ تكييف + ممارسة إبداعية + طريقة تلقي الجمهور؛ كما تحدثت عن العلاقة بين النص الأصلي (Source text) / النص المصدر (original) والنص المقتبس / الجديد (Adapted text) مع التأكيد على أن الاقتباس ليس مجرد "نسخة أقل"، بل "إبداع ثانٍ".[14]

- التوطين / الإعداد المحلي (Localization) : تحويل نص من ثقافة إلى أخرى، مع تكييفه بما يناسب السياق الثقافي الجديد (مثال : التمصير والتعريب).[15]
- التناص (Intertextuality) : ظهر مصطلح التناص في النقد الأدبي على يد جوليا كريستيفا متأثرةً بأعمال ميخائيل باختين، حيث تقول " كل نص يُبنى كموزاييك من الاقتباسات؛ فكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"[16]، يشير التناص إلى تفاعل النص مع نصوص أخرى سابقة أو معاصرة، بحيث لا يمكن قراءة النص بمعزل عن شبكة العلاقات التي يقيمها مع نصوص أخرى؛ بشكل واع أو غير واع؛ في سياق الدراما، يتخذ التناص أشكالًا متعددة.
  - التناص المباشر: إدراج نصوص أو عبارات من أعمال أخرى.
  - التناص الضمني: استحضار البنية أو الموضوع أو الرمز دون نقل النص حرفيًا.
  - التناص الثقافي: استدعاء رموز أو أحداث أو شخصيات من التراث أو النصوص المقدسة.

كما يرى جيرار جينيت أن التناص ليس مجرد استدعاء نصوص، بل هو "تعدد علاقات نصية" تشمل الاقتباس والمحاكاة والتضمين والتعليق[17]، وهو بذلك يشكل إحدى آليات إعادة إنتاج المعنى ضمن سياقات جديدة، لذا ربطت هيتشيون مفهوم الاقتباس (Adaptation) بمبدأ التناص، أي أن كل اقتباس يدخل في شبكة نصوص سابقة ولا يمكن فهمه إلا عبر هذا الحوار بين النصوص، في الأعمال الدرامية التي تتناول موضوعات دينية أو أسطورية، يلعب التناص دورًا محوريًا في ربط العمل بالذاكرة الثقافية للمجتمع، مما يضفي عليه عمقًا دلاليًا ويعزز تفاعله مع المتلقي.

- الاستحواذ / التملك (Appropriation) : إعادة كتابة أو إعادة إنتاج النص الأصلي بحرية، مع تغيير جذري في الرؤية أو الدلالة (غالبًا لأغراض أيديولوجية أو ثقافية)، هو تملّك النص وتحويله جذريًا لأغراض جديدة.[18]
- نسخة حديثة (Modern Retelling) : سرد حديث لقصة قديمة أو أسطورية في زمن معاصر، وتختلف عن الاستلهام في أنها تبقي على معظم بنية النص الأصلي.
- الاستعارة / الاقتراض (Borrowing) : أخذ عناصر من نصوص أو ثقافات أخرى (شخصيات، حبكة، أسلوب) ودمجها داخل النص الجديد.
- التهجين (Hybridization) : دمج أكثر من نص أو أكثر من نوع فني في عمل فني واحد.
- إعادة التأويل (Reinterpretation) : تقديم قراءة جديدة للنصوص الكلاسيكية أو القديمة وفق منظور مختلف (ثقافي/معاصر).
- إعادة التفسير الايديولوجي (Ideological Reframing) : إعادة عرض النصوص أو الأحداث ضمن إطار أيديولوجي مختلف (نسوي، ما بعد استعماري، سياسي)، وتشير إليه ساندرز ضمن تعريفها للاستحواذ / التملك.[19]

- إعادة السياق (Recontextualization) : وضع نص أو شخصية في سياق جديد (زمان/مكان/ثقافة) لإبراز دلالات جديدة.

إن فهم المصطلحات السابقة يتيح قراءة أعمق للأعمال الدرامية، ويكشف عن البنية المعرفية والجمالية التي تقف وراءها، حين تُدرس هذه المفاهيم في سياقها الثقافي والفني، تكشف عن أن النص الدرامي ليس منتجًا معزولًا، بل هو نتاج تفاعل مستمر بين الماضي والحاضر، بين النصوص والأفكار، وبين الوسائط الفنية المختلفة، لذا فإن بحثنا هذا يسعى إلى كشف الفروق والدلالات الجديدة التي يولّدها التفاعل بين النص الأصلي والأنساق الثقافية المختلفة، مما يسهم في فهم أعمق لكيفية تأثر الأعمال الدرامية بالبيئات الثقافية والاجتماعية، وإظهار حدود وشروط التحويل الإبداعي للنصوص بين ثقافات متعددة، ولكشف هذه الفروق والدلالات الجديدة يلزم أولًا تناول قصة " أهل الكهف " في المصادر الدينية للتعرف على النص الأصلي (Source Text).

قصة أهل الكهف في المصادر الدينية

إن استقراء هذه القصة في مصادرها الدينية يُعَدّ خطوة ضرورية قبل الانتقال إلى دراسة تمثلاتها في الفنون الدرامية، وردت قصة أهل الكهف بتفاصيلها الأساسية في القرآن الكريم، وتمثل هذه القصة أحد المفاتيح المهمة لفهم العلاقة بين النص الديني والتأويل الثقافي، إذ تجاوز حضورها النص القرآني إلى التراث التفسيري الإسلامي الذي تراوح بين الاقتصار على النص القرآني (ابن كثير) والاستعانة بالإسرائيليات (القرطبي)، فضلًا عن وجود نظير لها في المصادر المسيحية السابقة تحت مسمى " النيام السبعة ".

- **أولًا: قصة أهل الكهف في التراث الإسلامي**

(أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَـٰبَ ٱلْكَهْفِ وَٱلرَّقِيمِ كَانُوا۟ مِنْ ءَايَـٰتِنَا عَجَبًا ٩ إِذْ أَوَى ٱلْفِتْيَةُ إِلَى ٱلْكَهْفِ فَقَالُوا۟ رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ١٠ فَضَرَبْنَا عَلَىٰٓ ءَاذَانِهِمْ فِى ٱلْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا ١١ ثُمَّ بَعَثْنَـٰهُمْ لِنَعْلَمَ أَىُّ ٱلْحِزْبَيْنِ أَحْصَىٰ لِمَا لَبِثُوٓا۟ أَمَدًا ١٢ نَّحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِٱلْحَقِّ ۚ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُوا۟ بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَـٰهُمْ هُدًى ١٣ وَرَبَطْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا۟ فَقَالُوا۟ رَبُّنَا رَبُّ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَا۟ مِن دُونِهِۦٓ إِلَـٰهًا ۖ لَّقَدْ قُلْنَآ إِذًا شَطَطًا ١٤ هَـٰٓؤُلَآءِ قَوْمُنَا ٱتَّخَذُوا۟ مِن دُونِهِۦٓ ءَالِهَةً ۖ لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَـٰنٍۭ بَيِّنٍ ۖ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ ٱفْتَرَىٰ عَلَى ٱللَّهِ كَذِبًا ١٥ وَإِذِ ٱعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا ٱللَّهَ فَأْوُۥٓا۟ إِلَى ٱلْكَهْفِ يَنشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِّن رَّحْمَتِهِۦ وَيُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقًا ١٦ ۞ وَتَرَى ٱلشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَٰوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ ٱلْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ ٱلشِّمَالِ وَهُمْ فِى فَجْوَةٍ مِّنْهُ ۚ ذَٰلِكَ مِنْ ءَايَـٰتِ ٱللَّهِ ۗ مَن يَهْدِ ٱللَّهُ فَهُوَ ٱلْمُهْتَدِ ۖ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُۥ وَلِيًّا مُّرْشِدًا ١٧ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ۚ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ ٱلْيَمِينِ وَذَاتَ ٱلشِّمَالِ ۖ وَكَلْبُهُم بَـٰسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِٱلْوَصِيدِ ۚ لَوِ ٱطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا ١٨ وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَـٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُوا۟ بَيْنَهُمْ ۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ ۖ قَالُوا۟ لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۚ قَالُوا۟ رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَٱبْعَثُوٓا۟ أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَـٰذِهِۦٓ إِلَى ٱلْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَآ أَزْكَىٰ طَعَامًا فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا ١٩ إِنَّهُمْ إِن يَظْهَرُوا۟ عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِى مِلَّتِهِمْ وَلَن تُفْلِحُوٓا۟ إِذًا أَبَدًا ٢٠ وَكَذَٰلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوٓا۟ أَنَّ وَعْدَ ٱللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ ٱلسَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَآ إِذْ يَتَنَـٰزَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ ۖ فَقَالُوا۟ ٱبْنُوا۟ عَلَيْهِم بُنْيَـٰنًا ۖ رَّبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ ۚ قَالَ ٱلَّذِينَ غَلَبُوا۟ عَلَىٰٓ أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِدًا ٢١ سَيَقُولُونَ ثَلَـٰثَةٌ رَّابِعُهُمْ

كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ ۖ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ۚ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ ۗ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَدًا ٢٢)الآيات 9 : 22– سورة الكهف "

وردت قصة أهل الكهف في القرآن الكريم من الآية التاسعة حتى الآية الثانية والعشرين من سورة "الكهف"، وهي مكية فيما عدا بعض آياتها نزلت بالمدينة، كان نزولها في الفترة السابقة على هجرة الرسول ﷺ من مكة إلى المدينة، وهي الفترة التي تحولت قريش فيها عن السياسة التي تعتمد على السخرية من الرسول والاستهزاء به واتهامه بالكذب واستعداء الناس عليه، إلى سياسة جديدة تعتمد على الإيذاء والتعدي والاضطهاد، والضغط الاقتصادي، وفرض العزلة عليه وعلى أتباعه من المؤمنين، ويقول المودودي " إن هذه السورة نزلت قبل هجرة الحبشة، فرويت قصة أصحاب الكهف في الوقت الذي كان المسلمون يضطهدون، ليُشكل لهم نموذجًا ليصبروا ويثبتوا، ويروا ماذا فعل المؤمنون من قبل ليحفظوا إيمانهم" [20]

وما يلاحظ على هذه السورة أن القصص هو العنصر الغالب فيها، ففي أولها تجيء قصة أصحاب الكهف، وبعدها قصة الجنتين، ثم إشارة إلى قصة آدم وإبليس، وفي وسطها تجيء قصة موسى مع العبد الصالح، وفي نهايتها قصة ذي القرنين، ويستغرق هذا القصص معظم آيات السورة، فهو وارد في إحدى وسبعين آية من عشر ومائة آية، ومعظم ما يتبقى من آيات السورة هو تعليق أو تعقيب على القصص فيها. [21]

افتتحت القصة باستفهام تقريري يوجِّه النبي ﷺ والسامعين إلى عدم التعجب من شأن الفتية، باعتبار قصتهم إحدى آيات الله الكبرى، فتحكي القصة كما هو موضح عن مجموعة من الفتية آمنوا بربهم في مجتمع وثني، فقرروا الفرار بدينهم إلى كهف معزول بعيدًا عن بطش السلطان، أنامهم الله نومًا معجزًا دام ثلاثمائةٍ وتسع سنين، ليُبعثوا بعد ذلك في زمن مختلف، لم يحدد القرآن عددهم، ويقول محمد تيسير الظبيان "وقد جاءت هذه القصة في أوانها ومكانها، فقد كان المسلمون في مكة يواجهون نفس الأوضاع التي واجهها الفتية في أوج الاضطهاد والاستبداد في عهد القياصرة، وكانوا يعيشون في فترة شبيهة بالفترة التي عاش فيها الفتية المؤمنون قبل أن يغادروا البلد، ويذهبوا إلى الكهف".[22]

ويُضاف إلى هذا القول أن قصة أهل الكهف، وقد نزلت قبل الهجرة بعامين أو ثلاثة، إنها كانت تمهيدًا لهجرة الرسول ﷺ من مكة إلى المدينة، وهي الهجرة التي تخللها دخول الغار، حتى لا يصل إليه كفار مكة بعد أن فشلوا في حصره وقتله في داره، ولعل ابن كثير قد لمس هذا التشابه بين الحدثين، **حادث الكهف وهجرة النبي.**[23]

يلاحظ أن القصة القرآنية تميل إلى التكثيف والإيجاز مع ترك مساحات للتأويل، مما يمنح المبدع حرية في إعادة البناء الدرامي، والبنية الدائرية للزمن تفتح المجال أمام معالجة فلسفية حول الزمن والتاريخ، الماضي والحاضر، بالإضافة إلى أن عدم ذكر أسماء الفتية يجعلها نماذج رمزية أكثر من كونها شخصيات فردية، وبما أن الرمز الديني يعمل كجسر بين التجربة الروحية والتجربة الجمالية، فيتم توظيفه لتوليد معانٍ متعددة بحسب السياق الثقافي، فقد يُقرأ بوصفه سردًا دينيًا، أو استعارة فلسفية، أو مادة لطرح قضايا معاصرة مثل الحرية أو الصراع مع السلطة؛ ويصبح الرمز محركًا للتأويل وتعدد مستويات القراءة.

- **ثانيًا: أصحاب الكهف أو النيام السبعة في المصادر المسيحية:**

وردت قصة أصحاب الكهف في عدة مصادر في التراث الديني المسيحي تحت اسم "النيام السبعة" أو "نيام أفسوس السبعة"، أقدم نص مسيحي معروف للقصة نُسب إلى يعقوب السروجي (James of Sarug) الذي كتب "ميامر" بالسريانية، وهو أقدم من نظم القصة في شكل شعري ديني، ووفقًا لما أورده المؤرخ إدوارد جيبون (Edward Gibbon) في كتابه (سقوط الإمبراطورية الرومانية)، تحكي القصة أنه عندما تعرض المسيحيون لاضطهاد في عهد الإمبراطور ديكيوس (Decius)، اختبأ سبعة من النبلاء الشبان بمدينة أفسوس داخل كهف فسيح غائر في سفح جبل مجاور للمدينة، وهناك قضى عليهم الطاغية بالهلاك بأن أصدر أوامره بأن يغلق عليهم مدخل الكهف إغلاقًا محكما بكومة من الأحجار الضخمة، وللحال راح الشبان في سبات عميق طالت مدته بصورة معجزة الى مائة وسبع وثمانين سنة، دون أن تتأثر قوى الحياة فيهم، وفي نهاية تلك الفترة زاح عبيد أدوليوس، الذي آل إليه ميراث الجبل تلك الأحجار الضخمة ليشيدوا بها بناء ريفيًا، ونفذ ضوء الشمس إلى داخل الكهف، فكان هذا إيذانًا باستيقاظ "النيام السبعة"، وشعر هؤلاء النيام بالجوع بعد أن مضى عليهم ساعات قليلة، فقرروا أن يبعثوا واحدًا منهم سرًا إلى المدينة لشراء ما يحتاجون إليه من خبز، ووقع اختيارهم على جامبليكوس، ولم يستطع الشاب ــ آنذاك ــ إدراك ما حدث للمنطقة، وازدادت دهشته عندما رأى صليبًا كبيرًا مرفوعًا على الباب الرئيسي لمدينة أفسوس، وارتبك الخباز عندما شاهد ملابسه القديمة وسمع لغته القديمة، ثم قدم له جامبليموس عملة تعود إلى عهد ديكيوس، وهنا ارتاب الخباز في أن الشاب عثر على كنز دفين، فقاده أمام القاضي، وبهذا اتضحت القصة الغامضة وهي أن قرنين من الزمان قد انصرما منذ أن فر الشاب وأصدقائه من غضب الطاغية الوثنى، وسارع أسقف أفسوس إلى زيارة كهف النيام السبعة، والكهنة، والحكام، والشعب، بل الإمبراطور ثيودوسيوس نفسه، وما إن منح هؤلاء السبعة بركتهم للحاضرين وقصوا عليهم قصتهم حتى وافتهم المنية في سكون وهدوء.[24]

كذلك جاءت قصّة النيام السبعة في دائرة المعارف للأخلاق والديانات، ولكن بتفصيل أكبر من تلك الذي أوردها جيبون، حيث يلاحظ ظهور شخصيتين جديدتين هما المسيحيان اللذان كتبا قصة الفتية عندما دخلوا كهف جبل Anchilus، وتمّ إغلاقه بأمر الإمبراطور ديكيوس، ويُسمى أحدهما RufinusوالآخرTheodore، وقد كتبــا القصة على لوح من المعدن دفن تحت الحجارة التي سد بها الكهف.[25]

ويشير المستشرق الألماني فنسنك A.J. Wensinck إلى أن القرآن يقصد بأصحاب الكهف الإشارة إلى الفتية الذين جرت العادة في الغرب على تسميتهم "نيام أفسوس السبعة"، ويتفق مع ما رواه "جيبون" عن "النيام السبعة"، حيث يُبين أن عدد الفتية كان سبعة، وأن سباتهم طالت مدته إلى مائة وسبع وثمانين سنة، وأن الكهف الذي لجأوا إليه ولبثوا فيه نيامًا كل هذه المدة يقع قريبًا من مدينة أفسوس بآسيا الصغرى، وأن الملك الوثنى الذي أوى الفتية إلى الكهف فى عهده يُسمى ديكيوس (٢٤٩ – ٢٥١) ميلادية.[26]

تعددت الدراسات القديمة والحديثة عن قصة أهل الكهف في التراث المسيحي، وكما هو واضح تزخر المصادر المسيحية بتفاصيل كثيرة عن أسماء الفتية والشخصيات من حولهم، وكيفية هروبهم إلى الكهف، وكيفية العثور عليهم، وبذلك فتكون هناك بعض التشابهات والاختلافات بين ما ورد في القرآن الكريم وما ورد في التراث المسيحي.

قصة أهل الكهف بين الإسلام والمسيحية

تكشف دراسة قصة أهل الكهف في المصادر الدينية عن نص متعدد الأبعاد، نص قرآني يركّز على المغزى العقائدي والرمزي، وتراث مسيحي يقدّم سياقًا تاريخيًا محددًا، فاتفقت جميع المصادر على وجود فتية مؤمنين فرّوا بدينهم إلى كهف ناموا فيه طويلًا ثم بعثوا بعد مئات السنين، حدد القرآن عدد السنين بدقة (ثلاثمائة سنة وازدادوا تسعًا) بينما اختلفت المصادر المسيحية في العدد، وفي حين شدّد القرآن على المعنى الرمزي، أعطت المصادر المسيحية أسماءًا وأماكن، النص المسيحي ربط القصة بالسياق التاريخي للمسيحية المبكرة، أما القرآن فجعلها مثالًا عامًا للفتنة والبعث، هذا التنوع في الروايات مكّن الفنون والآداب من إعادة توظيف القصة بطرق متعددة، مستفيدة من الغموض القرآني المقصود الذي يفتح المجال للتأويل الفني.

إن الوقوف على قصة أهل الكهف في سياقها الديني كانت خطوة ضرورية لتحديد البنية المرجعية التي يقوم عليها النص الأصلي، بل يعد خطوة تأسيسية لازمة لفهم الكيفية التي انتقلت بها هذه القصة من فضاء المرجعية المقدسة إلى فضاءات فنية تتسم بخصائص مغايرة في بنيتها ومقاصدها، فالخطاب الديني يقدم القصة في إطار عقائدي وأخلاقي، محكوم بسلطة النص وغاياته الإيمانية، بينما يتيح الحقل الدرامي إعادة إنتاجها عبر وسائط مختلفة (المسرح، السينما، التليفزيون) وفق آليات التمثيل الفني والجمالي، ومن هذا المنظور، يغدو الانتقال من دراسة القصة في إطارها الديني إلى تحليل حضورها في الأعمال الدرامية انتقالًا منهجيًا مقصودًا، يسمح بمقارنة منهجية بين النص الأصلي ومعالجاته اللاحقة، وفق ثنائية "المصدر" و"الوسيط"، حيث يفتح مجالاً للكشف عن طبيعة التحولات التي تطرأ على البنية السردية والدلالية عند عبور النص من المقدس إلى الفني، كما يسمح بقراءة أعمق لتأثير التنوع الثقافي واختلاف الوسيط في تشكيل دلالات جديدة للقصة وإعادة توظيف رموزها بما يتناسب مع سياقات زمنية وجماهيرية متباينة.

أولًا : أهل الكهف لتوفيق الحكيم (الإنسان والزمن والفضاء المسرحي)

يُعَدّ توفيق الحكيم (1898–1987) واحدًا من أبرز روّاد الأدب العربي الحديث، والرائد الأول لتأسيس ما عُرف بـــ"المسرح الذهني" الذي مثّل قطيعة مع الشكل التقليدي للمسرح القائم على الحدث الخارجي والحركة، وفتح الباب أمام معالجة موضوعات فلسفية ووجودية عبر الحوار والرمز، وُلد الحكيم في الإسكندرية، ونشأ بين ثقافتين، البيئة الشعبية المصرية من جهة، والتعليم الفرنسي من جهة أخرى، درس القانون في القاهرة، ثم سافر إلى باريس (1925–1928) حيث احتك عن قرب بالحياة الفكرية والفنية الأوروبية، تعرف على التيارات المسرحية والأدبية هناك، ولا سيما الرمزية والواقعية الجديدة، وهو ما جعله يعيش في فضاء ثقافي مزدوج جمع بين التراث العربي الإسلامي والفكر الغربي الحديث.
تمثل مسرحيّة **أهل الكهف** (1933) علامة فارقة في مسار المسرح العربي الحديث، إذ دشّن توفيق الحكيم من خلالها ما صار يعرف بـــ«المسرح الذهني»، الذي يحوّل خشبة العرض إلى فضاء للتساؤل الفلسفي أكثر من كونه مسرح فعلٍ وحِراك، إنّ انطلاق الحكيم من القصة القرآنية لأصحاب الكهف لم يكن سعيًا لإثبات مسألة عقائدية فحسب، بل لإعادة صياغة النص كمأساة زمنية تُعرض على الخشبة، حيث يصبح الزمن – لا النص الديني – المحور الذي تُفكك من خلاله هويات الشخصيات وتُعرض معضلاتها.

إنطلاقًا من هذه الرؤية، أصبح النص المسرحي وسيطًا مختلفًا يتيح للمؤلف استخدام الرمز والحوار الفلسفي في فضاء الخشبة / ذهن المتلقي، ليعكس تجربة اغتراب الإنسان أمام سطوة الزمن، ومن هنا ندرس المسرحية بوصفها معالجة خاصة لقصة أهل الكهف، من خلال ثلاثية **(الإنسان، الزمن، والفضاء المسرحي)**، وبيان كيف تجلّت هذه الأبعاد في نص الحكيم، وما يميزها عن المعالجات الأخرى التي ظهرت لاحقًا في الدراما التليفزيونية الإيرانية والفيلم السينمائي المصري.

تدور أحداث المسرحية في أربعة فصول، وتبدأ باستيقاظ ثلاثة من الفتية بعد نوم امتد لثلاثة قرون في كهف مهجور بالرقيم، وهم (مشلينيا ومرنوش ويمليخا) ومعهم كلبهم (قطمير)، ليكتشفوا عبر عديد من المواقف أنهم في زمن لا ينتمون إليه؛ إن ذلك الحدث البسيط " الصحوة بعد النوم " يتحول في النص إلى مأساة فلسفية كبرى.

أ- الإنسان بين الماضي والحاضر

يمكن تقسيم الشخصيات الدرامية في النص المسرحي إلى فئتين، أهل الكهف / الفتية الثلاثة، وأهل طرسوس الذين يمثلهم (الملك، غالياس، بريسكا)، وبذلك فيضع الحكيم شخصياته في مواجهة مباشرة مع سؤال الهوية، إذ يستيقظ الفتية بعد نومهم الطويل ليجدوا أنفسهم في زمن مختلف فقدوا فيه جذورهم الأسرية والاجتماعية، ومن خلال هذا الموقف الدرامي، تتحول القصة إلى تأمل عميق في مصير الإنسان أمام التحولات الزمنية.

كما أن جميع الشخصيات الدرامية تجسد معان وأفكارًا ورموزًا لها دلالات فلسفية يطرحها الحكيم مباشرةً في حوار المسرحية، فجميعها ليست واقعية، ولعل أول إشارة تؤكد هذا المعنى، ما ورد في بداية النص من خلال الإرشادات المسرحية " *الكهف بالرقيم..ظلام لا يتبين فيه غير* ***الأطياف؛ طيف*** *رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد* " [27]

فالقارئ / المشاهد الضمني للخشبة المسرحية المتجسدة في ذهنه لن يتعرف على الشخصيات من خلال هيئاتهم (البعد الفيزيقي) ولن يتعرف عليهم في مكان يدل على مكانتهم (البعد الاجتماعي)، وإنما سيتعرف عليهم فقط من خلال الحوار الذي يشير إلى مشاعرهم وأفكارهم (البعد النفسي)، هذا الفصل بين أبعاد ثلاثة مكملة لبعضها البعض، يمهد إلى أن الحكيم لا يحاكي شخصيات واقعية، وإنما هذه **(الأطياف)** تجسد ما هو أبعد وأعمق.

1- الشخصيات كرموز إنسانية

إستخدم الحكيم الشخصيات الثلاث الرئيسية (يمليخا، مرنوش، مشلينيا) لتكون رموزًا وتجسد **أبعاد الإنسان الثلاثة** الإيمان (Faith)، الواقع (Reality)، الحنين/ الوجود (Existence)، أما بقية الشخصيات (بريسكا، الملك، غالياس) تُسهم في إبراز التوتر بين الماضي والحاضر، الفرد والجماعة، المقدس والدنيوي، اختار الحكيم أن يكون أهل الكهف عددهم (ثلاثة)، وتبدأ المسرحية باستيقاظهم بعد أكثر من ثلاثة قرون دون ان يعلموا بل تصوروا أنهم ناموا "يومًا أو بعض يوم "، ونعرف من خلال الحوار أنهم هربوا إلى الكهف خوفًا من ظلم الملك "دقيانوس" الذي اضطهد المسيحيين، وقد علم أن " مشلينيا " و"مرنوش" مسيحيين من خطاب " مشلينيا " إلى حبيبته " بريسكا " إبنة الملك " دقيانوس " حيث أخبرها فيه بأنه

ذاهب إلى الصلاة مع " مرنوش "، مما جعل مرنوش ساخطًا على مشلينيا بسبب أنه كان السبب في كشف أمره وخسارة مكانه عند الملك وهروبه بعيدًا عن زوجته وابنه .

" مرنوش : لما كنت خسرت مكاني عند الملك، ولما جئت أحطم عظامي على أرض هذه الكمان الموحش هذه الليلة، ولما تركت امرأتي وولدي وحدهما في عذاب القلق وسط هوجاء المذبحة " [28]

أما مشلينيا فهو الآخر لا يريد شيئًا سوى العودة إلى حبيبته بريسكا التي اعتنقت المسيحية من أجله، كما اعتنق مرنوش المسيحية من أجل زوجته، على عكس " يمليخا " الذي ولد مسيحيا لكنه عرف الإيمان الحقيقي في عمر الثلاثين عندما سمع راهبًا يتكلم تحت سور طرسوس، إيمان اليقين والاقتناع، لنرى بذلك أن كل شخصية تمثل بعدًا مختلفًا عن الآخر.

- **يمليخا** (الإيمان والتسليم) : شخصية هادئة، متصالحة مع القدر، أقل مقاومة من الآخرين؛ يتعامل مع الزمن كأنه قوة مطلقة لا يمكن مواجهتها، يميل إلى الطمأنينة، يرفض الصراع الداخلي العنيف، ويؤمن بأن ما جرى لهم معجزة إلهية لها حكمة، هذا الراعي البسيط هو الذي يمثل العقل الديني –Faith Reason الذي يوازن بين النزعات الأخرى، لم يربطه بالحياة سوى الغنم التي يرعاها، لم يكن له أهل أو أصدقاء سوى كلبه قطمير، هو الوحيد الذي ذهب إلى الكهف طواعية، يرمز إلى الإنسان الذي يجد في الإيمان ملاذًا من عبثية الزمن، يطرح الحكيم من خلاله جدلية العلاقة بين الحرية الإنسانية والقدر/ الحتمية الإلهية، لذا كان أول من عاد إلى الكهف.
- **مرنوش** (الواقعية والبراجماتية) : يحاول أن يتكيف مع عالم جديد، حتى وإن كان ذلك على حساب الروابط القديمة، يبحث عن مخرج واقعي (كيف يعيشون في مجتمع لا يعرفهم؟)، شخصية عملية، متوترة، تعكس قلق الإنسان أمام المجهول، لكنه في النهاية يصطدم بجدار الاستحالة، يمثل العقل العملي – Practical Reason، رمز للإنسان المعاصر الذي يحاول النجاة عبر التكيف لا المقاومة، وجوده يكشف عبثية البحث عن حلول عملية أمام مأساة كونية (سلطة الزمن).
- **مشلينيا** (الحنين والاغتراب) : أكثرهم مأساوية، يتمسك بذكرياته وبحب الأميرة بريسكا، يرفض التخلي عن الماضي ويعجز عن الانسجام مع الحاضر، مما يجعله ممزقًا، يعيش أزمة وجودية حادة، الزمن سرق منه حياته، لكن قلبه ظل متوقفًا عند لحظة الحب القديم، يمثل الوعي الوجودي – Existential Consciousness ، رمز للإنسان الذي يبحث عن معنى في مواجهة عبثية الوجود، شخصية تجسد فكرة "الاغتراب (Alienation) "، وتعبّر عن استحالة استعادة الذات القديمة أمام تدفق الزمن؛ ولذلك فهو آخر من عاد للكهف، وآخر من مات.

أيضًا من المهم الإشارة إلى رمزية شخصية بريسكا، فرغم أنها لا تمثل بعدًا جديدًا لكنها ذهبت للكهف في النهاية، مما يجعل لهذا الفعل دلالة مهمة تؤكد فلسفة المسرحية.

- **بريسكا** (الماضي المفقود) : حضورها محدود لكنه حاسم، بريسكا ليست مجرد شخصية، بل "تجسيد للذاكرة التي خانها الزمن"؛ يُعدّ موت بريسكا مع الفتية داخل الكهف تتويجًا للبعد الرمزي والوجودي في مسرحية *أهل الكهف*، فبريسكا التي شكّلت محور الحنين لدى مشلينيا لم تكن مجرد شخصية ثانوية أو عنصر عاطفي، بل رمزًا للزمن الضائع بكل ما يحمله من قيم وعواطف وأحلام، عودتها مع الفتية إلى الكهف ومشاركتها مصيرهم المأساوي يعكس

حقيقة أن الماضي حين يُستدعى في غير زمانه يصبح غير قابل للحياة، بهذا المعنى، فإن موت بريسكا يعلن أن الحب نفسه، كغيره من أشكال التجربة الإنسانية، لا ينجو من قسوة الزمن، وأن التمسك بالماضي هو انتحار وجودي يقود إلى الفناء، ومن ثمّ، تتحول النهاية إلى بيان فلسفي يؤكد أنّ الزمن قوة عاتية تبتلع الإنسان ومشاعره، بحيث لا يبقى له سوى الاعتراف بحدود وجوده.

- أما **الملك** يمثل العقل الجمعي للمجتمع الجديد، يفسر الظاهرة في إطار سياسي وديني، يعكس ذهنية الحاضر الذي يحاول إخضاع كل ما هو غريب لسلطته، رمز المؤسسة والسلطة – Authority التي تعيد كتابة التاريخ بما يخدم مصالحها، يكشف انقطاع الصلة بين الفرد والسلطة عبر تحولات التاريخ، ليطرح سؤالًا : من يملك حق تأويل التاريخ؟ الفرد (الذاكرة) أم المجتمع (السلطة) ؟

2- الاغتراب النفسي والاجتماعي

فقدان الجذور التاريخية والاجتماعية يحوّل الصحوة من النوم إلى مأساة وجودية، يجد الفتية أنفسهم بلا أهل ولا وطن، إذ لم يعد للماضي وجود، بينما يظل الحاضر غريبًا عنهم، وبهذا يتحول الصراع من مجرد مواجهة مع الزمن إلى مأساة إنسانية عامة، هي مأساة انقطاع الإنسان عن محيطه الطبيعي.

3- الهوية الممزقة

تكشف المسرحية عن أن الإنسان ليس مجرد فرد، بل كائن مرتبط بالسياق الاجتماعي والثقافي الذي ينتمي إليه، وعندما يُسلب هذا السياق، كما حدث للفتية بعد انتقالهم عبر الزمن، يفقد الإنسان توازنه ويدخل في أزمة هوية.

ب- الزمن كمأساة درامية

يُعد عنصر الزمن من أبرز المرتكزات التي تُميز مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، إذ لم يتعامل المؤلف مع الزمن باعتباره إطارًا محايدًا تجري فيه الأحداث، وإنما جعله قوة درامية كبرى، بل وخصمًا وجوديًا يواجه الشخصيات، فالزمن في المسرحية ليس مجرد سياق خارجي (Chronological time)، بل يتحول إلى تجربة معاشة وفقًا لمفهوم بيرجسون (Bergson)[29] (Durée/Lived time)) وإلى مأساة إنسانية تضع الفرد أمام حدود وجوده.

وإذا كان النص القرآني قد قدّم قصة أصحاب الكهف باعتبارها معجزة إلهية ودليلًا على قدرة الله في إحياء الموتى، فإن الحكيم يعيد صياغتها مسرحيًا بوصفها تجربة وجودية إنسانية يكشف الزمن فيها عن هشاشة الكائن البشري واغترابه، سنقرأ الزمن هنا من ثلاث زوايا متداخلة :

1- كبنية سردية/درامية.

2- كتجربة نفسية / وجودية عند الشخصيات.

3- كدلالة رمزية وفلسفية.

وللاستدلال النظري يمكن استدعاء مفاهيم مثل المدة (Durée) عند بيرجسون ، والزمانية (Temporality) عند هايدجر (Heidegger)، والهوية السردية (Narrative Identity) عند ريكور (Ricoeur) مع ملاحظة أننا لا ندعي تأثيرًا مباشرًا على الحكيم بل نستخدم هذه المفاهيم كأدوات للتفسير.

1- الزمن كبنية درامية محورية

(أ) **الفجوة الزمنية (Temporal gap) :** آلية النوم الطويل/الصحوة (sleep–awakening) هي المحور الحركي المحوري الذي يعرّض الشخصيات لتشظٍ هوياتي، هذه الفجوة تحول الحكاية من حدثٍ تاريخي إلى «تجربة زمنية»؛ أي أن الحدث نفسه (الصحوة) ليس غاية بل وسيلة لكشف مأساة الزمن، آلية درامية تكشف هشاشة الإنسان أمام حركة الزمن، هذه اللحظة المفصلية تجعل من كل حوار لاحق جدلًا مع فكرة الزمن، هل يمكن للإنسان أن يواصل الحياة بعد أن فقد جذوره ؟

(ب) **الزمن كخصم (Time as Antagonist) :** في المسرحية، لا يوجد عدو بشري مركزي؛ العائق الأساسي هو الزمن ذاته – قوة لا إنسانية تقضي على روابط الماضي وتنتزع المعنى من الوجود الإنساني.

(ج) **التحول من معجزة إلى مأساة:** بينما في النص القرآني تؤشر المدة الطويلة إلى قدرة إلهية وإعجاز، يقلب الحكيم هذه المدة إلى سبب للكارثة الوجودية، ما كان موئلًا للنجاة يصبح سببًا للاغتراب.

2- آليات تمثيل الزمن دراميًا (Techniques) :

(أ) **الانقطاع والقطيعة (Discontinuity) :** تقنية السقوط في نوم طويل تقطع الاستمرارية الزمنية؛ المسرح هنا يبرئ السرد التقليدي من خطٍ زمني واحد ويطرح زمنًا مفككًا.

(ب) **الضغط الزمني والتوسيع (Compression&Expansion) :** مشاهد الصحوة والالتقاء بالمدينة تُقدّم بحيث تُختزل قرون في لحظات أو تُوسّع لحظة شعورية لتأخذ ثقلًا مأساويًا؛ المسرح يستثمر الفراغات الزمنية (pauses, silences)ليمنحها حضورًا معنويًا.

(ج) **التكرار والدوائر الزمنية (Circularity/Repetition):** إعادَة رجوع الشخصيات إلى الكهف في نهاية العمل تغلق الدائرة الزمنية دراميًا وتؤسس لإلقاءٍ علامة على الفناء/ اللاحركة (stasis) بعد حركة زمنية كثيفة.

(د) **الوسائل المسرحية (Lighting, Sound, Mise–en–scène) :** الظلال، الظلام، وهمس الأصوات، وصور الإضاءة التي تضيق أو تتسع تعمل كدلالة زمنية (temporal cues) تمحو أو تؤكّد التتابع الزمني بدلًا من رصده.

3- الزمن كتجربة شخصية (الزمن الذاتي Durée) :

(أ) **الزمن الموضوعي مقابل الزمن المعاش (Clock–time vs Lived time):** الخارج (الزمن التاريخي ـــــ عدده المئوي) مختلف عن الداخل (مرور الزمن في وعي الإنسان)، مشلينيا مثلاً يعيش مدة (durée) متوقفة عند لحظة الحب، بينما مرنوش يواجه الزمن كحقيقة عملية (clock–time) تتطلب حلولًا.

(ب) **الذاكرة والحنين (Memory & Nostalgia) :** الذاكرة ليست هنا مجرد مخزون، بل قوة زمنية فعلية تشكل هوية الشخصية؛ فقدان شبكة الذاكرة الاجتماعية يؤدي إلى تفكك الهوية.

(ج) **الصدمة الزمكانية (Trauma/Temporal Shock) :** استيقاظ يضع الشخص فجأة في زمن مجهول يُشبه صدمة؛ هذه الصدمة هي محرك للتفاعل النفسي التراجيدي (Alienation, Derealization).

باختصار، يحول الحكيم زمن النص القرآني إلى معضلة إنسانية، الزمن هنا ليس وسيلة لبيان قدرة إلهية فحسب، بل هو الخصم الأصلي الذي يكشف حدود الإنسان وهشاشة هويته في وجه التغير التاريخي، الاختلاف مع النص القرآني ليس

تناقضًا بقدر ما هو تحويل لأفق المعنى (Shift in horizon)، من إثبات البعث (Theological demonstration) إلى تأمل في الوجود (Existential reflection)، ليعكس دلالات رمزية وفلسفية لمفهوم الزمن، تتعلق بمفهوم الهوية السردية (Narrative Identity)، فالزمن هنا يعرقل إنتاج سردٍ متواصل للذات؛ وبلا سياق اجتماعي متصل تنهار القدرة على سرد الحياة، ويتحوّل الزمن من شاهد محايد إلى قوة مأساوية تنفي الإنسان عن ذاته، وبالتالي تنهار الهوية، ليتجاوب النص مع طرح هايدغر (Heidegger) بأن وجود الإنسان مشروط بالزمانية(Temporality) ، إذ يظهر الكائن البشري كائنًا متناهيًا «ملقى» في الزمن.

ج- الفضاء المسرحي وتجسيد الاغتراب

يُعد الفضاء المسرحي أحد أهم العناصر البنيوية التي تحدد طبيعة التجربة الدرامية، ويلعب الفضاء المسرحي في نص توفيق الحكيم دورًا محوريًا في تجسيد مأساة الإنسان أمام الزمن، إذ يتحول المكان من مجرد إطار للأحداث إلى عنصر دلالي فاعل يعمّق تجربة الاغتراب، وتدور أحداث الفصول الأربعة في منظرين فقط، الفصل الأول في الكهف، ثم الثاني والثالث في " بهو الأعمدة "، ثم الفصل الرابع والأخير في الكهف مرةً أخرى، ليتحول المكان إلى بطل خفي يشارك الزمن في صناعة المأساة الوجودية، ومن هنا تأتي أهمية دراسة الفضاء في علاقته بالزمن والهوية، وكيف يسهم في تشكيل الدلالة الرمزية للنص.

1- الكهف كفضاء عتبي / برزخي (Liminal Space):

- يشكل الكهف المركز المكاني للمسرحية، وهو فضاء عتبي وفقًا لمفهوم فيكتور تيرنر (Liminality/Threshold) بين الموت والحياة، الماضي والحاضر، الداخل والخارج. [30]
- يحيل الكهف كرمز إلى معان عديدة، فهو فضاء متعدد الدلالات[31]، فهو "الرحم womb" بوصفه مكان ميلاد جديد (الولادة الروحية / البقاء)، وهو " الملجأ refuge" من الاضطهاد، وهو " العتبة threshold" بين زمنين مختلفين، كما أنه " القبر grave" الذي يضم الإنسان (الفتية) والحب (بريسكا)، الفناء الذي يبتلع الفرد والذاكرة / الهوية والعاطفة معًا.
- يبدأ النص وينتهي داخل الكهف، الذي يغدو فضاءً مغلقًا يعكس الانفصال عن العالم الخارجي، فهو المكان الذي يقي الفتية من اضطهاد الماضي، لكنه في الوقت نفسه يقطعهم عن الحاضر، يمثل الكهف مكان الانقطاع عن الزمن التاريخي؛ فعند دخوله ينام الفتية ثلاثة قرون، وحين يخرجون منه يواجهون صدمة الاغتراب.

2- العتبة والانتقال إلى المدينة

- الخروج من الكهف يشكل فعلًا طقسيًا (Rite of Passage) يواجه فيه الفتية مجتمعًا متغيرًا.
- العتبة (Threshold) هنا نقطة اختبار تكشف الانفصال الجذري بين الداخل والخارج.
- المدينة تمثل **الفضاء العمومي (Public Space)** الذي يخضع لقوانين جديدة، وفيه يكتشف الأبطال أنهم غرباء عن حاضرهم.

3- الفضاء المغاير/ هيتروتوبيا (Heterotopia) :

وفق مفهوم ميشيل فوكو، الهِتروتوبيا هي "الفضاء الآخر الذي يضم قوانين مختلفة ويعرّي بنية المجتمع"[32]، إنه المكان الذي يجمع المتناقضات.

- الكهف يجمع الأضداد: الأمان والخطر، الولادة والموت، الانعزال والاتصال.
- في المدينة أيضًا تتجلى هيتروتوبيا أخرى، إذ يكشف الفضاء العام عن فجوة بين الذاكرة الفردية (Memory) والذاكرة الجمعية (Collective Memory).

4- الفضاء والزمن/ كرونوتوب (Chronotope) :

- يقصد بالكرونوتوب كما يشير باختين "العلاقة العضوية بين الزمان والمكان في النص؛ الفضاء هنا مشروط بالزمن ولا يُفهم بمعزل عنه"[33]، لذا لا يمكن فهم الكهف بمعزل عن الزمن؛ إنه فضاء الزمن المتوقف، والمدينة هي فضاء الزمن المتحرك والتاريخ المتجدد، وعودة الفتية إلى الكهف تُغلق الدائرة الزمكانية، حيث يصبح الفضاء شاهدًا على استحالة العبور بين الماضي والحاضر، وانطلاقًا من هذا المفهوم فإن الفضاء يعمل كمؤشر للمعنى أيضًا.
- **الفضاء يكشف السلطة:** كيف تعيد السلطة (الملك) كتابة الحدث، المدينة تمثّل إعادة التأويل المؤسسي للتاريخ.
- **الفضاء يؤسس لتجربة المتلقي:** تصميم الفضاء يوجّه المتلقي نحو قراءة فلسفيّة (تأمل) أو نحو استجابة عاطفية (تعاطف/حزن).
- **الفضاء كمحفّز لزمن داخلي متعدّد:** كل شخصية تحمل «حجمًا زمانيًا» مختلفًا(durational weight) .

يتحول الفضاء المسرحي في نص " أهل الكهف " إلى عنصر بنيوي منظم للمعنى، هو "كائن درامي" يروي بقدر ما يروي الكلام، يملك ثقله الدلالي ويقود قراءة النص، يصبح فاعلًا دراميًا يتقاطع مع الزمن والهوية ليشكل تجربة اغتراب وجودية، ويحوّل التجربة المسرحية إلى طقس تأمليّ وجودي، ومن ثم، يتحول الفضاء المسرحي عند الحكيم إلى «لغة» دلالية تعمق البعد الفلسفي للنص وتفتح المجال أمام قراءات درامية متجددة.

هكذا تم تحليل النص المسرحي " أهل الكهف " إنطلاقًا من ثلاثية " الإنسان، الزمن، الفضاء المسرحي"، ووفقًا لهذا التحليل نستطيع القول إن الحكيم استثمر المسرح كمساحة ذهنية أكثر من كونه فضاء لواقعة تاريخية، واعتمد في صياغة مسرحيته على عدد من السمات الأسلوبية التي غدت لاحقًا معالم مميزة لمشروعه المسرحي:

- المسرح الذهني : حيث ينصبّ التركيز على الحوار الفلسفي والتأملات الوجودية بدلًا من المحاكاة الواقعية، في ميل واضح لاقتطاع الموقف من واقعيته الحسية وتحويله إلى حالة تأملية ذهنية فيجعل المتلقي شريكًا ذهنيًا في إتمام المعنى.
- التجريد : يوفّر المسرح، بخلاف السينما أو التليفزيون، إمكانًا خاصًا للتجريد، مما يدعم الطابع الشِّعري للمشهد ويخفف من الانشغال بالتفاصيل الحيّة التي قد تُفرّغ النص من رمزيته، إذ يُترك للمتلقي أن يتخيل أبعاد الفضاء وزمنه كفضاء إيقوني يُنبه للّا زمن واللا تاريخ، وبذلك يصبح المسرح وسيطًا مناسبًا لتحويل القصة إلى تأمل فلسفي مفتوح.

- الشخصيات الرمزية: لم يكتفِ بالخطوط العامة للشخصيات التاريخية الواردة في التراث، إنما عكست تمثيلات لخيارات إنسانية كبرى (الإيمان، المادية، الحنين).
- لغة تجمع بين نبرات البلاغة العربية (الخطاب المجازي) وإيقاعات الجملة الطويلة التي تعكس التأثر بالمسرح الأوروبي.
- التناص :(Intertextuality) أقام نصه على حوار متعدد مع مصادر دينية وفكرية وفنية، فتعامل مع النص القرآني والتراث المسيحي كمرجع مفتوح، لا كنص مُغلَق، دون أن يلتزم بها التزامًا حرفيًا، مما جعله يتنقل بين الاقتباس (Quotation)والتحويل (Transformation) والتكييف (Adaptation).

تميز نص الحكيم بتنوع مصادر التأثير الفني والفكري التي حولت النص إلى نص متعدد الدلالات (High–significance) جمع فيه بين التراث والحداثة؛ وقدم نموذجًا مسرحيًا عربيًا يتعامل مع الأسئلة العالمية، ويمكن إيجازهذه المصادر في التالي:

- النص القرآني: المرجعية الأولى التي منحت المسرحية أساسها الحكائي.
- التراث المسيحي القديم : لا سيما قصة "النيام السبعة في أفسس (Seven Sleepers of Ephesus) " التي وردت في المرويات السريانية واليونانية واللاتينية.
- التراث العربي الإسلامي: من خلال اطلاعه على كتب التفسير والسير، لكنه تعامل معها بوصفها خلفية ثقافية أكثر من كونها نصوصًا ملزمة.
- الفكر الغربي الحديث: حيث انعكس تأثره بالرمزية الأوروبية (موريس مترلينك) وبالمسرح الحديث، إضافة إلى المناخ الفلسفي الوجودي الذي كان يتشكل في أوروبا آنذاك.
- الفكر الشرقي القديم : انعكس في حديث "غالياس" و "بريسكا" عن الأسطورة اليابانية "أوراشيما تارو" للدلالة على أن الأفكار التي يناقشها الحكيم إنسانية ظهرت في كل مكان وكل زمان.

هذا التنوع في المصادر أضاف بالطبع بعض التغييرات على النص الأصلي/ المصدر، فالنص المسرحي لا يعد ترجمة حرفية للنص القرآني بأي حال من الأحوال، وإنما يمكن وصفه بأنه (انتقال ثقافي Cultural Transposition) حيث نقل الحكيم القصة من سياقها الديني القرآني/المسيحي إلى فضاء الدراما العربية الحديثة، مع إدخال تعديلات جذرية على بنية السرد والشخصيات لتناسب شروط المسرح والفكر الفلسفي المعاصر، بل ويمكن الذهاب أبعد من ذلك ووصفه بأنه نص عابر للثقافات (Transultural text) إذ يدمج الحكيم بين المرجعيات الدينية الإسلامية والمسيحية من جهة، وتقنيات المسرح الغربي الحديث من جهة أخرى، بين الثقافة الشرقية من جهة، والغربية من جهة أخرى، ليصوغ نصًا هجينًا يتجاوز الحدود الثقافية، وقد اعتمد في تحقيق ذلك على مفاهيم وآليات التناص والاقتباس والاستلهام والتهجين جعلت من المادة الأصلية نقطة انطلاق لطرح قضايا جديدة، فإن العلاقة بين نص الحكيم (Adapted text) والنص الأصلي (source text) يمكن تلخيصها في الآتي:

- تشابهات شكلية وسردية سريعة

- **بنية الحدث المركزي:** في القرآن وفي التراث المسيحي وفي مسرحية الحكيم توجد المحورية نفسها، مجموعة فتية تلوذ بكهف، ينامون لمدد زمنية طويلة، ويستيقظون في زمن مختلف.
- **عنصر الصحوة:** الصحوة تشكّل اللحظة الدرامية المحورية في كل الفروع.
- **المعجزة:** في كل السلاسل تُستخدَم الحالة كآية أو كنقطة انطلاق لسؤال أكبر،علاقة الإنسان بالعالم والزمن.

- فروق شكلية جوهرية
  - **العدد والأسماء:**
    - القرآن لم يَثبت عددًا نهائيًا (يذكر أقوال الناس: ثلاثة، خمسة، سبعة) ويؤكد أن علم عددهم عند الله.
    - التقليد المسيحي تَبنّى عادةً رواية «النيام السبعة» مع أسماء وتفاصيل وموقع تقليدي أفسس (Ephesus).
    - الحكيم اختار **ثلاثة فتية** وأعطاهم أسماء محدّدة وذوائًا نفسية (يمليخا، مرنوش، مشلينيا)، أي تحول من جمع نمطي إلى ثالوث رمزيّ.
    - **الكلب:** القرآن يذكر كلبًا بوضوح؛ في مصادر مسيحية عامة لا ذكر دائمًا له، بينما في نص الحكيم يظهر الكلب (قطمير) بوصفه رمزًا للوفاء وبقعة ربط بين الفتية وزمنهم.
    - **زمن المكوث:** القرآن يذكر «ثلاثمئة وتسع سنين»، والتقليد المسيحي أورد أرقامًا متباينة (غالبًا حول مئتين أو عدّة قرون)، الحكيم يتعامل مع «القرون» كمفهوم مهيمن لكنّه لا يشتغل بالرقم كمعلومة تاريخية بل كمحور رمزي، الزمن الطويل كقوة تفتت الهوية.
    - **المكان/السياق التاريخي:** التقليد المسيحي يؤكّد مكانًا تاريخيًا محددًا (أفسس) وسياقًا امبراطوريًا، اضطهاد دقيانوس (Decius)، القرآن يذكر «الرقيم» دون تثبيت مكان جغرافي دقيق، ويستخدم القصة بوصفها آية، الحكيم يستعير الأجواء التاريخية لكنّه يحوّل الكهف/المدينة إلى فضاءات رمزية تعكس أزمات الحداثة.

- الاختلاف الوظيفي/ الدلالي: من برهان عقائدي إلى تأمل وجودي
  - **النص القرآني:** وظيفة سرد القصة تُركّز على الدلالة العقائدية – إثبات قدرة الله على البعث، تذكير بالابتلاء، وتحذير من التهافت على الغيب (قِصَرْ المعارف البشرية).
  - **التقليد المسيحي:** في كثير من رواياته القصة تُستعمل أيضًا لنزع التشجيع على الثبات في الإيمان أثناء الاضطهاد ولتبجيل الشهادة والقداسة، الرواية تتعامل مع البعد التاريخي والبطولي.
  - **نص الحكيم المسرحي:** يحوّل الوظيفة إلى **استجواب إنساني وجودي**، الزمن بوصفه قوة تفكّك الروابط، الاغتراب، مأساة الهوية أمام التغيير التاريخي؛ العبرة ليست إثبات المعجزة بل استثمارها لقياس حدود الإنسان، الحكيم يسأل: "ماذا يفعل الإنسان حين يُجَرّد الزمنُ من سياقه؟"

- **<u>أساليب التناول الدرامي في تحويل النص المسرحي:</u>**
  - الإعداد/ التحويل (Dramatization)
  - التكييف/ الاقتباس (Adaptation)

- الاستلهام (Inspiration)
- التناص (Intertextuality)
- التهجين (Hybridization)
- إعادة التأويل (Reinterpretation)

وبذلك يمكن القول إن مسرحية أهل الكهف أسست لمرحلة جديدة في المسرح العربي الحديث، استطاع الحكيم أن يستغل المادة الدينية لإنتاج خطاب حديث قادر على مخاطبة أزمات المثقفين العرب (فقدان الجذور، أزمة الهوية) في ثلاثينيات القرن العشرين، حيث كان هنالك سعي نحو مزج التراث والحداثة، جعل من النص القرآني مادة رمزية وفلسفية تتجاوز حدود الزمان والمكان، احتفى بها الكتاب والنقاد في جميع ربوع مصر، بل إن أول مقال كتب عن المسرحية كان لفضيلة الشيخ "مصطفى عبد الرازق" شيخ الأزهر السابق، الذي احتفى بالنص المسرحي أيما احتفاء، الأمر الذي يهيئنا للانتقال إلى دراسة المعالجات الأخرى في الدراما التليفزيونية الإيرانية والسينما المصرية، ومقارنة أثر اختلاف الوسيط والسياق الثقافي في تشكيل المعنى الفني.

ثانيًا : المسلسل الإيراني أصحاب الكهف (بين خطاب المقاومة واستراتيجيات القوة الناعمة)

- **تاريخ الدراما التليفزيونية في إيران**

بدأ البثّ التليفزيوني في إيران عام 1958 في عهد الشاه محمد رضا بهلوي، وكانت بداياته تجريبية محدودة ثم توسّع لاحقًا مع تأسيس الهيئة الوطنية للإذاعة والتليفزيون National Iranian Radio and Television–NIRT عام 1966، خلال هذه المرحلة سعت الدولة إلى تقديم التليفزيون كوسيط للتثقيف والترفيه، لكن الدراما المحلية ظلت محدودة الإنتاج مقارنة بالمسلسلات الأجنبية المدبلجة، خاصة الأمريكية منها، تأثرت بعض الأعمال المحلية بالأنماط الغربية، وطرحت موضوعات اجتماعية مثل قضايا الأسرة والفقر، إلا أنها لم تكتسب بعدُ بعدًا سياسيًا واضحًا[34].

مع الثورة الإسلامية عام 1979 أعيد تشكيل البنية الإعلامية جذريًا، وأُنشئت هيئة الإذاعة والتليفزيون الإيرانية Islamic Republic of Iran Broadcasting – IRIB تحت إشراف مباشر للقيادة الدينية (المرشد الأعلى)، تحوّل التليفزيون إلى ذراع أيديولوجي أساسي لنشر قيم الثورة مثل الشهادة والمقاومة والهوية الإسلامية، وخلال الحرب العراقية الإيرانية (1980–1988) ظهر تيار "سينما الدفاع المقدس" الذي احتفى ببطولات الجنود وقيم التضحية، وانتقلت روحه إلى الدراما التليفزيونية التي غلبت عليها الرموز الدينية والسياسية، فأصبحت أداة للتعبئة والتوجيه أكثر من كونها مجرد فن ترفيهي[35].

كما شهدت الدراما الإيرانية انفتاحًا نسبيًا مع وصول محمد خاتمي إلى الرئاسة (1997–2005)، أتاح تناول قضايا اجتماعية حساسة كالبطالة والإدمان والتحولات الحضرية، بالتوازي مع ازدهار إنتاج المسلسلات التاريخية والدينية، في هذا السياق عُرض مسلسل أصحاب الكهف (1997) إلى جانب أعمال مثل "إمام علي"، كما برزت مسلسلات اجتماعية واسعة الانتشار مثل "در پناه تو" و"همسران"، التي عكست تحولات الطبقة الوسطى وأسهمت في توسيع النقاش العام حول مشكلات الأسرة والمجتمع المدني.

أما في عهد محمود أحمدي نجاد (2005–2013)، فقد تعزّزت مكانة الدراما الدينية–التاريخية ذات الطابع الملحمي، كما في مسلسل "يوسف الصديق" (2008)، الذي جرى دبلجته إلى عدة لغات ليُستخدم كأداة للقوة الناعمة إقليميًا، خصوصًا في العالم العربي والإسلامي؛ في المقابل، خضعت المسلسلات ذات الطابع النقدي أو الليبرالي لقيود مشددة، ولا سيما تلك التي تناولت قضايا المرأة أو الفساد، بما يعكس تحكّم السلطة في مسار الدراما وفق أولوياتها السياسية والأيديولوجية.

بعد احتجاجات 2009 وظّفت الدولة الدراما بشكل مباشر لتثبيت خطابها السياسي؛ فشُجّعت الأعمال التي تؤكد على قيمة الاستقرار وتدين "الفتنة"، بينما استُثمرت المسلسلات التاريخية لإعادة تأويل الماضي الإسلامي بما يخدم خطاب الثورة، في هذه الفترة جرى تقديم صورة الغرب باعتباره "مستعمرًا ثقافيًا"، فيما صُوِّرت المعارضة الداخلية في صورة "عملاء" أو "خونة"، كما تجلى ذلك في مسلسل "هوية" (هویت) الذي أبرز دور الأجهزة الأمنية في مواجهة الجواسيس.

من الناحية التقنية والفنية، شهدت الدراما الإيرانية منذ أواخر التسعينيات تطورًا ملحوظًا بفضل الاستثمار في البنية التحتية للإنتاج، مثل إنشاء مدينة السينما الإيرانية، انعكس ذلك في تحسين التصوير والمؤثرات البصرية والديكورات، وإن ظل الطابع التقليدي غالبًا مقارنة بالتجريب السينمائي الإيراني الذي اشتهر عالميًا عبر مخرجين مثل عباس كيارستمي ومحسن مخملباف؛ مع ذلك، أثرت النزعة الواقعية – الشعرية في بعض الأعمال التليفزيونية، فأضفت عليها أبعادًا جمالية جديدة.

ومع صعود المنصات الرقمية مثل "نماوا" و"فیلیمو" ظهر خطاب بديل نسبيًا خارج منظومة التليفزيون الرسمي، خصوصًا من خلال أعمال "الشبكة المنزلية"، هذه الأعمال قدمت جرأة أكبر في تناول موضوعات السلطة والعلاقات الاجتماعية، ومن أبرزها مسلسل شهرزاد (2015–2018) الذي مثل نقلة نوعية في الدراما الإيرانية الخاصة، وفتح مجالًا أوسع لتصوير قضايا الحب والفساد والطبقية.

واستُخدمت الدراما لتأطير الوعي الجمعي ضمن سردية المقاومة والهوية الثورية، وهكذا لم يعد التليفزيون مجرد وسيط للترفيه، بل تحول إلى فضاء للصراع الرمزي بين الفن والسلطة، حيث ظل كل عمل درامي يعكس في جوهره جدلية الشرعية والهوية.

يتضح من هذا المسار أن الدراما التليفزيونية في إيران منذ بواكيرها الأولى وحتى اللحظة الراهنة، لم تكن مجرد تطور طبيعي لوسيط فني يواكب تحولات المجتمع، بل ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالمنعطفات السياسية الكبرى التي شهدتها البلاد؛ فبعد الثورة الإسلامية، أعيد تعريف التليفزيون ليكون ذراعًا ثقافيًا / أيديولوجيًا في خدمة النظام، وتحولت الدراما إلى أداة سلطوية تستهدف إعادة إنتاج الشرعية السياسية وتثبيت أسس الهوية الثورية الدينية، بحيث لم يعد التليفزيون مجرد فضاء للترفيه، وإنما أصبح حقلًا للصراع الرمزي يعبّر عن مشروع الدولة ويعيد إنتاجه باستمرار، وبهذا المعنى فإن تاريخ الدراما التليفزيونية في إيران هو تاريخ تداخل متواصل بين الفن والسلطة؛ وفي هذا الإطار يمكن قراءة مسلسل أصحاب الكهف كنموذج واضح لتفعيل الدراما كأداة أيديولوجية تجمع بين استدعاء الموروث الديني وتوظيفه في خطاب المقاومة، بما يبرهن على عمق التداخل بين التعبير الفني الجمالي والمشروع السياسي في التجربة الإيرانية.

- **مسلسل أصحاب الكهف**

يمثل مسلسل *أصحاب الكهف* إنتاج هيئة الإذاعة والتليفزيون الإيرانية الذي عرض عام 1997، أحد أبرز النماذج التي تكشف كيف تحوّلت الدراما التليفزيونية في إيران إلى وسيلة لتشكيل خطاب سياسي–ثقافي يخدم مشروع الدولة بعد الثورة الإسلامية، فقد تجاوز العمل حدود كونه معالجة بصرية لقصة قرآنية، ليغدو أداة رمزية لترسيخ قيم الثبات العقائدي، وإبراز جدلية الإيمان في مواجهة الاستبداد، في انسجام مباشر مع رؤية النظام الإيراني لذاته بوصفه حاميًا للمستضعفين في الداخل والخارج، ويتجلى المسلسل في بُعدين متكاملين :

بُعد خطاب المقاومة: إذ جُعل الكهف رمزًا لملاذ يحمي المؤمنين من بطش السلطة الجائرة، على نحو يماثل تمثيل الثورة الإيرانية لنفسها كحركة مقاومة ضد الهيمنة الداخلية والاستعمار الخارجي (المُتَمثّل في الغرب).

بُعد القوة الناعمة: عبر تسخير الوسيط التليفزيوني واسع الانتشار لترسيخ هذه القيم في الوعي الجمعي المحلي، وتقديم صورة عن الهوية الدينية–الثورية الإيرانية قابلة للتصدير إلى الشعوب المجاورة.

بهذا المعنى، لم يكن المسلسل إنتاجًا دينيًا صرفًا، بل تجربة واعية في توظيف الدراما كأداة استراتيجية داخل منظومة الإعلام الثقافي الإيراني، حيث تندمج الرؤية الجمالية بالرسالة السياسية في بنية واحدة.

الخلفية الإنتاجية والسياق التاريخي

أُنتج مسلسل أصحاب الكهف في سياق تاريخي وسياسي واجتماعي بالغ الحساسية، إذ جاء بعد سنوات قليلة من انتهاء الحرب العراقية الإيرانية (1980–1988)، وهي الحرب التي تركت أثرًا عميقًا في الوعي الجمعي، ورسخت في الخطاب الرسمي قيم الشهادة والتضحية والصمود؛ ومع مطلع التسعينيات، انتقلت إيران تدريجيًا من خطاب الحرب إلى خطاب إعادة البناء والتعبئة الثقافية، وكان التليفزيون آنذاك الأداة الأكثر فاعلية لترسيخ هذا التحول.

في هذا الإطار لم يكن اختيار قصة أصحاب الكهف اعتباطيًا؛ فهي قصة قرآنية تقدم نموذجًا مكتملًا للصراع بين الإيمان والسلطة الجائرة، بما يعكس بصورة رمزية فلسفة الثورة الإسلامية التي قدّمت نفسها منذ 1979 كثورة للمستضعفين ضد المستكبرين، وبذلك تحوّل المسلسل إلى انعكاس رمزي للتجربة الإيرانية الحديثة، حيث يشكّل "الكهف" فضاءً مثاليًا يرمز إلى الحماية الإلهية للمؤمنين، في مقابل عالم فاسد يسيطر عليه الطغيان.

تزامن عرض المسلسل مع صعود تيار الإصلاح بقيادة محمد خاتمي (1997)، الذي رفع شعارات "المجتمع المدني" و"حوار الحضارات"، ومن ثم يمكن النظر إلى العمل بوصفه تعبيرًا عن خط محافظ داخل الإعلام الرسمي، عمل على إعادة استحضار القصة القرآنية لترسيخ مركزية الهوية الدينية الثورية، في مواجهة نزعات الانفتاح المدني التي برزت آنذاك.

وعلى الصعيد الإنتاجي، كان المسلسل جزءًا من مشروع مؤسسي أوسع تبنته هيئة الإذاعة والتليفزيون الإيرانية منذ الثمانينيات، يقوم على بناء أرشيف بصري ديني–تاريخي يجمع بين الإرشاد العقائدي والجذب الدرامي، وقد تولى إخراجه فرج الله سلحشور، أحد أبرز المخرجين المرتبطين بالمؤسسات الدينية الرسمية، والذي واصل لاحقًا النهج نفسه في أعمال

كبرى مثل يوسف الصديق (2008)، وبذلك يشكل أصحاب الكهف حلقة محورية في سياسة ثقافية واضحة، تسعى إلى توظيف الدراما التليفزيونية كوسيط تعبوي وتعليمي في آن واحد.

ملخص أحداث المسلسل

يبدأ المسلسل أحداثه في عام 137م بمدينة فيلادلفيا (عَمّان الحالية) إحدى ولايات الإمبراطورية الرومانية الشرقية، حيث يستعد الحاكم دقيانوس لاستقبال الإمبراطور هادريانوس خلال جولته إلى ولايات الإمبراطورية الشرقية، وقد صُوّر دقيانوس بوصفه نموذجًا للحاكم المستبد، إذ مارس أبشع صور الاضطهاد بحق أتباع الديانة الجديدة – المسيحية – الذين اعتُبروا في نظر الرومان "دين العبيد والغلمان"، فتعرضوا للتعذيب والقتل والحرق.

منذ الحلقات الأولى تتكشف ملامح الصراع الدرامي عبر شخصية ماكسميليانوس، كبير مستشاري دقيانوس وزوج ابنته هيلين، الذي يتضح أنه يخفي إيمانه بالدين الجديد، ويجد الدعم من صديقيه تلميخا (طبيب البلاط) ويومانيس، وهيلين نفسها، ومع تصاعد الأحداث يتضح أن الإيمان امتد إلى عدد آخر من المستشارين (سودينانوس، مارتينوس، دينسيوس)، ليصبحوا جميعًا ستة مؤمنين داخل بلاط الحاكم.

يضع هؤلاء المستشارون الحاكم في مأزق علني حين يجاهرون بإيمانهم في حضرة الإمبراطور، فيأمر بسجنهم وتعذيبهم، لكنهم ينجحون في الهروب بمساعدة ضابط تعاطف معهم "فيدياس"، ويلجأون إلى كهف جبل أنجلوس الذي اعتاد ماكسميليانوس التعبد فيه مع راعٍ مؤمن يُدعى أنطونيوس وكلبه كيميتريو، يكتشف دقيانوس مكانهم، غير أن الحماية الإلهية تتجلى في بث الرعب في نفس كل من يدخل عليهم، فيأمر بإغلاق الكهف وهم بداخله، ينامون ثلاثمائة سنة، لتتحول قصتهم عند استيقاظهم إلى "آية" على قدرة الله، إذ يبعثون بعد أن أصبحت المسيحية دين الإمبراطورية الرسمي، لكنهم استيقظوا في ظرف بالغ الحساسية إذ بدأ الوثنيون يشككون المؤمنين في حقيقة البعث بعد الموت، يجدون أن الزمن قد تغيّر وأن الدين قد تحرّف، وأن الحاكم الجديد لفلادلفيا يحاول استغلال معجزة بعثهم في تثبيت حكمه، والأسقف يسعى إلى الاستفادة منهم لعلو شأن الكنيسة عن نظيرتها في روما، والتجار يسعون للاستفادة منهم أيضًا، فيعودون إلى الكهف ويدعون الله أن يتوفاهم ليرقدوا بعد أن شهد الناس معجزتهم.

الحبكة والبناء الدرامي

الراوي وبنية السرد

يستند المسلسل الإيراني إلى إعادة صياغة القصة القرآنية ضمن بناء درامي يراعي متطلبات الوسيط التليفزيوني من حيث الإيقاع والتشويق البصري، حيث بدأت أحداث المسلسل من الماضي، لم يبدأ بلحظة استيقاظ الفتية بعد ثلاثمائة سنة كما في نص توفيق الحكيم المسرحي، فمنذ الحلقة الأولى يظهر الراوي ليحدد الزمن (137م) ويقدّم توصيفًا حضاريًا للرومان، هنا يتأسس الخطاب على ثنائية الشرق/الغرب، حيث يُقدَّم الغرب ممثلًا في الإمبراطورية الرومانية كحضارة متقدمة معماريًا لكنها منحطة قيميًا، مقابل الشرق المؤمن الذي يُعاني الاضطهاد لكنه يمتلك رصيدًا روحيًا يجعله مؤهلًا للمقاومة، فيعتمد ما يُعرف بالسرد التعليقي (Expository Narrative) الذي يمنح المشاهد مفاتيح التأويل ويضبط أفق التلقي، ويُعد توظيف الراوي في مسلسل أصحاب الكهف أحد أبرز السمات الأسلوبية التي تكشف عن وعي المخرج ببنية السرد الدرامي، يتطور حضور الراوي من الشكل المباشر ذي الطابع التعليمي–العقائدي، إلى أشكال أكثر تعقيدًا حين تُسند

وظيفة السرد أحيانًا إلى بعض الشخصيات الدرامية، فيتحول الحوار إلى شهادة سردية، هذا التحول من الراوي الكلّي العليم إلى أصوات داخلية متعددة يُظهر وعياً بما يسميه باختين تعدد الأصوات (Polyphony)، حيث لا يظل المتلقي أسير خطاب واحد مغلق، بل يُتاح له الاستماع إلى وجهات نظر مختلفة حول الحدث نفسه، وبهذا فإن تعدد الرواة لا يعكس فقط تنويعًا فنّيًا، بل يكرّس جدلية الخطاب بين السلطة والمقاومة، كما يسمح هذا التعدد أيضًا بالتلاعب بالزمن الدرامي، إذ يربط بين الماضي (النص القرآني) والحاضر (التجربة المعاشة في سياق المسلسل)، بما يخلق ما يشبه "كرونوتوب متحرك" يجمع بين الزمن الأسطوري والتاريخي والمعاصر.

إن الراوي في أصحاب الكهف ليس مجرد أداة تقليدية لتوضيح الأحداث، بل هو عنصر درامي–جمالي أساسي يثري العمل على ثلاثة مستويات:

إيديولوجيًا : عبر تثبيت خطاب المقاومة من خلال صوت خارجي يذكّر بالمعنى العقائدي.

فنّيًا : عبر إتاحة تعدد الأصوات وفتح النص على التعددية الحوارية.

زمنيًا : عبر تمكين الانتقال السلس بين الماضي والحاضر، مما يمنح القصة أبعادًا معاصرة متجددة.

الحبكة الثلاثية

يقوم البناء الدرامي على ثلاثية: **االمؤمنون– الحاكم – الكهف،** وهي بنية بسيطة لكنها فعّالة، تستعيد ثنائيات الخير/الشر، الإيمان/الكفر، المقاومة/الخضوع، من خلالها يصبح السرد موازيًا لخطاب الثورة الإيرانية، المؤمنون يمثلون جيل الثورة / المقاومة ، الحاكم يرمز لأي سلطة استبدادية، والكهف/ الملاذ يتحول إلى فضاء ثوري يرمز إلى الحماية الإلهية والانفصال عن عالم الفساد.

الشخصيات والرموز

الفتية (المؤمنون) : تبنى المسلسل الرواية التي توضح عدد الفتية بسبعة وثامنهم كلبهم، وجرى تقديمهم باعتبارهم نماذج للشباب المؤمن الثابت على العقيدة، واجهوا الحاكم الظالم والإمبراطور الطاغية بكل شجاعة، عمل المسلسل على أن يعطي لكل شخصية بعدًا يميزها عن الأخرى، مثل حكمة ماكسميليانوس وصبر تلميخا وشجاعة يومانيس وبساطة الراعي أنطونيوس، مع التركيز على معاناتهم النفسية والاجتماعية قبل قرارهم بالهجرة إلى الكهف، ليرمزوا جميعًا مكتملين لصفات المؤمنين، بما يعكس صورة "جيل الثورة" في الخيال الإيراني، بما يرسخ قيم التضحية والثبات.

الحاكم دقيانوس : بُنيت شخصيته وفق نموذج "العدو الكاريكاتوري"، حيث تُبالغ الدراما في بطشه وتجبره ليصبح تجسيدًا مطلقًا للطغيان، يرمز إلى السلطات المستبدة التي واجهتها الثورة الإيرانية، هذه المبالغة تؤدي دورًا تعبويًا يحفز التعاطف مع الفتية ويؤكد مشروعية مقاومتهم، وهو ما اتسمت به صورة الإمبراطور هادريانويس أيضًا.

النساء : ظهرت جميع النساء (الأدوار الرئيسية والثانوية) بالزي الإسلامي مرتديات الحجاب والملابس الفضفاضة القاتمة حتى وإن كانت الممثلة في دور شخصية رومانية، مراعاةً للقيم الإسلامية والمرجعية الثقافية الإيرانية، وقد صورت الشخصيات النسائية بصورة إيجابية، بدءًا من هيلين زوجة ماكسميليانوس وابنة دقيانوس، وانتهاءًا بماري حفيدة أريوس " حفيد ماكسميليانوس ".

رجال الدين : مما يثير الانتباه أن المسلسل عكس صور سلبية لرجال الدين على مدار حلقاته، بدءًا من كهنة معابد آلهة الرومان الموالين للطغاة والظالمين، مرورًا باليهود المنافقين الذين رأوا في المسيحية خطرًا عليهم فحرفوا دينهم بما يتماشى مع عقائد الوثنين وحاربوا المؤمنين / الموحدين (المسيحين) لكسب ود الإمبراطور، وانتهاءً بالقساوسة المسيحين بعد ثلاثمائة سنة الذين تنافسوا فيما بينهم على النفوذ والسلطة ونسوا دورهم في الوعظ والإرشاد وقد حرفوا دينهم أيضًا، وهو ما جعل أصحاب الكهف يتخذوا قرارًا بالعودة إلى الكهف مرةً أخرى

كميتريو (الكلب) : منح المسلسل الكلب حضورًا بصريًا ورمزيًا بارزًا، لم يُقدّم كعنصر ثانوي بل كرمز للوفاء والإخلاص وحراسة العقيدة، محاط بهالة نورانية تحوّله إلى استعارة بصرية للدفاع عن الإيمان، حضوره يعكس رؤية إيرانية ترى في المخلوقات كافة جنودًا للحق.

الرمزية الدينية وإعادة التأويل

يتجنب المسلسل توصيف الفتية بالمسيحيين إلا نادرًا، مفضلًا الإشارة إليهم باعتبارهم "المؤمنين الموحدين"، كما أدرجت حوارات تؤكد تحريف الإنجيل وبشارة المسيح بقدوم نبي لاحق اسمه (أحمد)، ما يجعل الخطاب الدرامي وسيلة لإعادة تأويل التاريخ الديني لصالح الهوية الإسلامية – الإيرانية. وبذلك تتحول الحكاية من نص قرآني عام إلى خطاب عقائدي موجّه، يُعيد ترتيب الذاكرة الدينية بما يتماشى مع التصور الرسمي للهوية.

الكهف كفضاء سيميائي

يُمثل الكهف المحور السيميائي للعمل، إذ يتحول من مكان للنوم والبعث في النص القرآني إلى فضاء روحي–صوفي يرمز إلى الانفصال عن عالم الفساد؛ عناصر الإضاءة والموسيقى التصويرية منحته بعدًا ميتافيزيقيًا، ليصبح "مسرحًا رمزيًا" يجمع بين الحماية الإلهية والانقطاع الثوري.

النوم والبعث : يوظف كاستعارة للزمن التاريخي الإيراني، النوم الطويل يرمز للانعزال الثوري، والبعث هو عودة الأمة بعد الثورة.

خطاب المقاومة والقوة الناعمة

يُعد مفهوم **خطاب المقاومة** أحد المفاتيح المركزية في الثقافة السياسية والإعلامية الإيرانية منذ الثورة الإسلامية عام 1979، حيث جرى توظيفه في مواجهة ما يُسمى بـــ"الاستكبار العالمي" (الولايات المتحدة وحلفائها)، وفي التعبئة ضد الأنظمة الإقليمية المتحالفة معه، في الأدبيات النقدية، يُحيل هذا الخطاب إلى إنتاج رمزي يشرعن فعل المقاومة باعتباره امتدادًا للإيمان والهوية الجماعية، وليس مجرد خيار سياسي، وفي هذا السياق، يُعتبر التليفزيون الإيراني وسيلة رئيسة لتعميم هذا الخطاب، من خلال إعادة تأويل النصوص الدينية والقصص القرآنية بما يتسق مع سردية الثورة الإسلامية. [36]

وهكذا يُعد مسلسل *أصحاب الكهف* مثالًا بارزًا على توظيف الدراما التليفزيونية الإيرانية لترسيخ خطاب المقاومة بوصفه إحدى الركائز الأيديولوجية للثورة الإسلامية، فقد أعاد العمل إسقاط القصة القرآنية على الواقع الإيراني، إذ صُوِّر الملك الظالم بوصفه نموذجًا للاستبداد، في مقابل الفتية الذين جسّدوا صورة المجاهدين المدافعين عن العقيدة، كما وظّف ثنائية المستضعفين والمستكبرين بما يتسق مع خطاب الثورة الذي قسّم العالم إلى محور المقاومة في مواجهة قوى الاستكبار العالمي؛ أما ثنائية الشرق والغرب، فشكّلت بُعدًا أيديولوجيًا مركزيًا، حيث صُوِّر الرومان باعتبارهم تجسيدًا

للغرب المتغطرس، في مقابل الشرق الذي مثّله الفتية بوصفه فضاءً روحيًا أخلاقيًا، ومن ثمّ تحوّل المسلسل إلى نص تعبوي يعيد إنتاج قيم التضحية والصمود والمقاومة كفعل إيماني وديني، متوازيًا مع الذاكرة الجمعية للحرب العراقية–الإيرانية.

المسلسل واستراتيجية التصدير الثقافي

يُعد توظيف ثنائية الشرق والغرب أحد أبرز الأبعاد الأيديولوجية في مسلسل *أصحاب الكهف*، حيث لم يُطرح الصراع بين الفتية المؤمنين والسلطة الرومانية بوصفه مجرد مواجهة دينية، بل جرى تأطيره ضمن رؤية حضارية ــ سياسية ذات صلة مباشرة بخطاب الجمهورية الإسلامية في تسعينيات القرن العشرين، فالعمل قدّم الرومان باعتبارهم تجسيدًا لــ"الغرب" المتغطرس، القائم على البذخ المادي والانحطاط القيمي، في مقابل الفتية المؤمنين الذين يمثلون "الشرق" بوصفه فضاءً روحيًا وأخلاقيًا يعكس أصالة القيم الإيمانية.

هذا التوظيف يتسق مع السياسة الخارجية الإيرانية في تلك المرحلة، التي ارتكزت على ثنائية **المستضعفين مقابل المستكبرين**، حيث يُنظر إلى الغرب باعتباره مصدر الاستعمار والهيمنة، بينما يُقدَّم الشرق، ومعه شعوب الجنوب العالمي، باعتباره حاملًا لرسالة العدالة والمقاومة، فالمسلسل لم يكتفِ بالخطاب الداخلي التعبوي، بل سعى إلى بناء جسر رمزي مع شعوب الإقليم، من خلال تصوير الطغيان الروماني على أنه امتداد تاريخي للطغيان الغربي الحديث، وبالتالي دعوة هذه الشعوب للانخراط في محور المقاومة الذي تتزعمه إيران.

الأكثر من ذلك أن المسلسل حاول التسلل ــ عبر رمزيته ــ إلى وعي المشاهد الغربي نفسه، فالرومان صُوِّروا في حالة من الترف المفرط والانفصال عن القيم الإنسانية، في انعكاس نقدي يُراد له أن يُحفّز الجمهور الغربي على التساؤل حول سياسات قادته، تمامًا كما يُطلب من الفتية أن يتصدوا لسلطة الإمبراطور، بهذا يصبح المسلسل أداة ثقافية مزدوجة، فهو يخاطب الداخل الإيراني لتأكيد شرعية الصراع مع الغرب، ويخاطب الخارج ــ الإقليمي والدولي ــ لإعادة صياغة صورة إيران كقوة روحانية تقف في مواجهة إمبراطوريات الطغيان الجديدة.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن ثنائية الشرق والغرب في المسلسل لم تكن مجرد تقنية درامية لتكثيف الصراع، بل استراتيجية ثقافية وسياسية تستثمر في البنية الدرامية لتثبيت خطاب الثورة الإسلامية في بعدها الدبلوماسي، إذ تُحوِّل الدراما التليفزيونية إلى وسيلة ناعمة لإقناع الشعوب بعدالة الموقف الإيراني، وإلى أداة تشكيك في شرعية السياسات الغربية الرسمية.

إذًا لم يقتصر مسلسل *أصحاب الكهف* على كونه نصًا دراميًا داخليًا يخاطب الجمهور الإيراني، بل شكّل أيضًا جزءًا من استراتيجية أوسع لاستخدام الدراما التليفزيونية كأداة من أدوات القوة الناعمة بالمعنى الذي يطرحه جوزيف ناي، حيث يتحول الفن إلى وسيلة للتأثير غير المباشر في الرأي العام، فعلى المستوى الداخلي، أسهم المسلسل في ترسيخ سردية الثورة الإسلامية عبر استدعاء القيم الدينية والرموز القرآنية، مما عزز شرعية النظام سياسيًا وروحيًا؛ أما خارجيًا، فقد عمل على تصدير صورة إيران باعتبارها مرجعية روحية وحاميًا للمستضعفين، وذلك عبر ترجمة العمل ودبلجته وبثه في فضائيات عربية وإسلامية، مع استثمار الطابع القرآني المشترك للقصة الذي يضمن قبولًا واسعًا في بيئات ثقافية متعددة؛

ومن خلال هذا التوظيف، تحولت رمزية الكهف ــ بما تحمله من معانٍ عن الحماية الإلهية والثبات العقائدي ــ إلى رمز للثورة الإيرانية نفسها، بما يعكس قدرة الدولة على إعادة إنتاج التراث الديني في صورة خطاب دبلوماسي–ثقافي، وفي هذا الإطار يمكن النظر إلى المسلسل باعتباره جزءًا من سياسة متكاملة لهيئة الإذاعة والتليفزيون الإيرانية، حيث تتكامل الأعمال التاريخية والدينية ضمن ما يمكن تسميته بـــ"دبلوماسية الشاشة"، أي استخدام الإنتاج الفني كقناة لتعزيز النفوذ الثقافي والسياسي على المستويين الإقليمي والدولي.

وبهذا يمكن القول إن مسلسل أصحاب الكهف لم يقدّم القصة القرآنية بوصفها مادة درامية خالصة، بل بوصفها استراتيجية ثقافية مزدوجة، أداة تعبئة داخلية لترسيخ شرعية خطاب المقاومة في المجتمع الإيراني، وأداة خطابية موجهة للخارج لتبرير سياسات الجمهورية الإسلامية والتشكيك في شرعية الغرب؛ وهو ما يضع العمل ضمن تقليد أوسع للدراما التعبوية في إيران، حيث تتحول الشاشة الصغيرة إلى منبر للمقاومة الروحية والسياسية في آن واحد.

التلقي الجماهيري وردود الفعل

لقد نال مسلسل *اصحاب كهف* (مردان آنجلس) استحسانًا رسميًا إلى حد ما في إيران، حيث دعمته السلطات باعتباره أحد الأعمال الثقافية الدينية التي تعكس القيم الثورية والدينية للجمهور، بل إن خاتمي كان قد أهدى نسخة من المسلسل إلى بابا الفاتيكان لتأكيد دوره في استراتيجية القوة الناعمة الإيرانية، كما حظي المسلسل بنسبة مشاهدة مرتفعة داخل إيران، نظرًا لبثه على القناة الوطنية في توقيت ذروة، وبسبب موضوعه الديني الذي يلقى صدى واسعًا لدى المجتمع، وقد أشار النقاد إلى نجاح العمل في الجمع بين الجانب الروحاني والسرد الدرامي، مما جعله مقبولًا لدى الشرائح المختلفة، كما قوبل المسلسل بترحاب عند دبلجته إلى العربية الفصحى وبثه في بعض القنوات العربية.

يُصنف المسلسل ضمن أهم الإنتاجات الدينية التاريخية التي قدمها التليفزيون الإيراني في مرحلة ما بعد الحرب، واعتُبر علامة فارقة ساهمت في تعزيز مكانة التليفزيون كوسيط رئيسي لبناء الهوية الدينية–الوطنية، فلم يكن مجرد تجربة فنية، بل شكل ظاهرة اجتماعية وإعلامية، أسهمت في إعادة تشكيل الوعي الجمعي حول العلاقة بين الدين والمقاومة والسياسة.

يكشف تحليل مسلسل أصحاب الكهف أن العمل تجاوز حدود إعادة السرد القرآني ليؤدي وظيفة مزدوجة، داخلية وخارجية، فعلى المستوى الداخلي، أسهم في ترسيخ خطاب الثورة الإسلامية من خلال إعادة إنتاج القصة في إطار تعبوي يستحضر قيم الصمود والشهادة، بما يعزز شرعية النظام الدينية والسياسية، وعلى المستوى الخارجي، تحوّل المسلسل إلى أداة من أدوات "دبلوماسية الشاشة"، موظفًا المرجع القرآني المشترك لبناء صورة إيران باعتبارها حامية للمستضعفين وقوة روحية في مواجهة الغرب، وبذلك، يتبدى العمل بوصفه نموذجًا تطبيقيًا لاستثمار التليفزيون كوسيط درامي قادر على الجمع بين المتعة الفنية والرسالة الأيديولوجية، وعلى إنتاج المعنى وإعادة تشكيل الوعي الجمعي، ومن هنا، يكتسب المسلسل مكانته في تاريخ الدراما الإيرانية ليس كعمل ديني فحسب، بل كخطاب ثقافي–سياسي متكامل، يوضح كيف يمكن للدراما أن تتحول إلى أداة للقوة الناعمة والتأثير العابر للحدود.

ثالثًا: فيلم أهل الكهف (بين التسييس والتسليع)

يُمثّل فيلم أهل الكهف (معالجة سينمائية وسيناريو وحوار : أيمن بهجت قمر، إخراج : عمرو عرفة، 2024) حلقة جديدة في سلسلة المعالجات الفنية لقصة أصحاب الكهف، لكنه يختلف جذريًا عن النصوص السابقة (النص القرآني، التراث المسيحي، مسرحية توفيق الحكيم، مسلسل أصحاب الكهف) من حيث زاوية التناول وبنية الخطاب، إذ لا يسعى الفيلم إلى تقديم القصة بوصفها برهانًا على البعث أو معجزة دينية، ولا يكتفي بتأملها الفلسفي كما فعل الحكيم، بل يعيد كتابتها داخل خطاب معاصر يطرح أسئلة عن الحرية، السلطة، الدين، والسياسة.

يبدأ الفيلم بتنويه واضح ينص على أن " أحداث هذا الفيلم وجميع شخصياته لا تمت بصلة لقصة أهل الكهف الواردة في القرآن الكريم ولا يعتد بها كمرجعية دينية، وهي مستوحاة من رواية أهل الكهف للكاتب الكبير توفيق الحكيم"، هذا النص الافتتاحي، الذي قد يبدو مجرد إجراء شكلي، يمثّل في الواقع جزءًا جوهريًا من خطاب الفيلم، إنه يُعدّ نصًا موازياً للفيلم (Paratext) بالمعنى الذي يستخدمه جيرار جينيت، عتبة نصية تؤدي وظيفة تأويلية مهمة ينبغي تحليلها من زوايا متعددة، كونه آلية تعكس تراتبية الخطاب (Discursive hieraechy) فتعيد ترتيب المرجعيات، فهو يضع القصة القرآنية في قمة السلم بوصفها النص المقدس الذي لا يُمس، ثم يفصلها عن العمل الفني ليؤكد أن الفيلم يستند إلى نص أدبي (مسرحية الحكيم)، ما يمنحه شرعية إبداعية بديلة، ليحدد منذ اللحظة الأولى طبيعة العلاقة بين العمل والمرجعيات الثقافية والدينية، فمن الناحية الدينية – الرقابية، يشكل التنويه أداة وقائية تهدف إلى تجنيب العمل أي اتهام بالمساس بالنص القرآني أو تحريفه، وهو ما يعكس حساسية المؤسسة الدينية تجاه الأعمال الفنية المستلهمة من التراث المقدس؛ بهذا المعنى، يتبنى الفيلم خطابًا وقائيًا يقوم على الاستباق الدفاعي (Pre–emptive discourse)، حيث يحمي نفسه مسبقًا من أي اتهام ديني أو رقابي، ويحدد أفق التلقي (Horizon of expectations) للجمهور والنقاد على حد سواء، ومن الناحية الإبداعية، يحرر الفيلم نفسه من ثقل المرجعية الدينية ليضع القصة في إطار الاقتباس الأدبي، مما يتيح له مجالًا أوسع للخيال والتطوير الدرامي، أما من الناحية السياسية، فإن التنويه يمثل استراتيجية ذكية للهروب من التأويلات المباشرة، حيث يفتح الباب أمام تمرير رسائل سياسية حول الحرية والسلطة عبر غطاء أدبي لا ديني، وفي البعد التجاري، يسهم التنويه في تعزيز انتشار الفيلم جماهيريًا من خلال تقديمه كمنتج ثقافي–ترفيهي بعيد عن الجدل العقائدي.

تُبنى أحداث الفيلم على تقنية الحكاية داخل الحكاية (Story within a story)؛ إذ تبدأ الحكاية الإطار (Frame story) في سنة 620م مع شخصية المعلم "إنسان"، الفيلسوف وعالم الرياضيات، الذي يلتف حوله تلاميذه ليتعلموا منه، يعلن ولاءه للمسيح وتعاليمه، لكنه يؤكد في الوقت ذاته قيمة التفكير الحر والاجتهاد، رافضًا تدخل الحاكم في العقيدة أو توظيف الدين في السياسة، ومرددًا مقولته الشهيرة "إفصلوا الدين عن السياسة" وبسبب هذا الموقف، يُتهم بالهرطقة ويُطارد من جنود الإمبراطور، لكنه ينجو ليُلقي على تلاميذه آخر محاضرة، يروي فيها قصة أهل الكهف، وهكذا نتحرك من مستوى سردي أول (المعلم إنسان وتلاميذه) إلى مستوى ثانٍ (قصة الفتية الهاربين في عهد الإمبراطور ديكيوس).

تقع الحكاية الثانية في عام 250م، إبّان حكم الإمبراطور الروماني ديكيوس الذي أمر باضطهاد المسيحيين وتقديمهم قرابين للآلهة، لدي ديكيوس ابن من صلبه "وريث العرش" وابنة متبناة تُدعى "بريسكا"، كانت متزوجة سرًا من قائد جيشه

الشرقي "سبيل"، كذلك تزوجت وصيفتها "تنسيم" من قائد الجيش الشمالي "بولا"، الذي كان بدوره مؤمنًا بالمسيح مثل صديقه سبيل، رغم تظاهرهما بالعداء حتى لا يُكشَفا، غير أن الوزير "عرموش" اليهودي، بدافع الغيرة والعداوة، يفضح أمرهما أمام الإمبراطور، فيصدر الأخير قرارًا بقتلهما، يتمكن القائدان من الهرب واللجوء إلى الكهف مع مجموعة من المؤمنين (التؤام نور ونار، العجوز الزاهد خشب وحفيده الرضيع، راعي الغنم مليخا)، حيث يخلدون إلى نوم عميق لتسع وثلاثمائة عام؛ وهكذا اعتمد سيناريو الفيلم الرواية الأكثر شيوعًا حول عدد أهل الكهف، والمحدَّد بسبعة أشخاص، غير أنه ركّز بصورة أوضح على شخصيتين تقابلان "مرنوش ومشلينيا" في نص الحكيم، وهما القائدان سبيل (خالد النبوي) وبولا (محمد ممدوح)؛ ينتمي سبيل إلى أصول عربية، بينما يُقدَّم بولا بصفته رومانيًا، إلا أن هذا الاختلاف في الخلفية الثقافية لم يوظَّف إلا في إبراز خلاف ظاهري بينهما، دون أن تكون له دلالة محورية أو أثر ملحوظ في مسار الأحداث، كما أبقى السيناريو على حضور شخصية الراعي، غير أنها بدت في الفيلم مجرَّدة من قيمتها الدرامية التي منحها لها الحكيم في النص المسرحي. فـ"يمليخا" لدى توفيق الحكيم كان يمثل صوت الإيمان والحكمة والوعي العميق بالفجوة الزمنية، إذ أدرك أن العالم الجديد لم يعد عالمهم، ليعلن عبارته الشهيرة " *هذا العالم ليس عالمنا... إنّا موتى، إنّا أشباح*"، ويكون بذلك أول من اختار العودة إلى الكهف، في المقابل، انحصر دور الراعي في الفيلم (أحمد عيد) في إضفاء مسحة من التخفيف الكوميدي والجانب الترفيهي، من دون أن يمتلك البصيرة الكفيلة بترجيح المواقف أو موازنة مسار الأحداث، سعى السيناريو إلى تعويض الغياب الدرامي لشخصية الراعي عبر إدخال شخصية العجوز "خشب" (رشوان توفيق)، الذي يجمع بين صفاء الإيمان وعمق التجربة الحياتية. إلا أنّ المعالجة السينمائية قدّمته في صورة رجل زاهد يختار الالتحاق بالفارين إلى الكهف، بينما تُفارق ابنته الحياة أثناء وضعها لطفلها، ليبقى الرضيع ـــ حفيده ـــ مصاحبًا له في رحلة المكوث داخل الكهف، وكان حضور هذه الشخصية أقرب إلى بعد رمزي هامشي منه إلى عنصر فاعل في خدمة الحكاية؛ بدت معظم الشخصيات المستحدثة في الفيلم إمّا غير مكتملة البناء أو خالية من أي دلالة تُبرّر وجودها ودورها الدرامي، ويتجلّى ذلك في شخصيتَي "نور" و"نار" (محمد فراج) المنتميتين إلى رجال الكهف؛ إذ صُوّر أحدهما مؤمنًا مخلصًا في عقيدته، بينما جُسِّد الآخر عابثًا بلا قناعات راسخة أو انشغال حقيقي بمحنة الدين المضطهد، وهذا التباين، على الرغم من وضوحه، يثير تساؤلات حول مبررات اصطفاء مثل هذه الشخصية للانضمام إلى المجموعة، خصوصًا أن اختيار التوأمين لا يبدو مسنودًا إلا برغبة سطحية في إظهار التضاد بينهما، وهو ما تؤكده المباشَرة المفرطة في أسمائهما، عندما يستيقظون، يخرجون من الكهف إلى قصر الإمبراطور، العجوز "خشب" هو الوحيد الذي يرفض مغادرة الكهف، بل ويخبرهم أنهم " راجعين راجعين"، يكتشف سبيل أن الأميرة بريسكا الجديدة نسخة طبق الأصل من حبيبته القديمة على مستوى الشكل، إلا أنها تؤكد له أنها مختلفة، يبهره ذكائها وثقافتها، لكن الواقع الذي يواجهونه لم يتغير للأفضل كما تغيرت بريسكا، بل ازداد سوءًا، فالإمبراطور المؤمن ظاهريًا لا يختلف عن سابقيه، والفساد ينهش المؤسسة الدينية عبر الأسقف الذي يتاجر بالإيمان ويشارك في المؤامرات، أمام هذا المشهد وبعد أن يقتل كل من "نور" و"بولا"، يقرر الباقون العودة إلى الكهف وإغلاقه على أنفسهم، وقبل إغلاق الكهف، تذهب بريسكا لاستعادة سبيل الذي أحبها وأحبته لكنه يرفض العودة، ويسلمها الرضيع لتربيه، فهو الوحيد القادر على أن يعيش زمن مختلف، ليكون هو نفسه "المعلم إنسان" الذي نراه

في الحكاية الإطار؛ وما إن ينهي محاضرته ويكشف هويته، حتى يُقبض عليه من جديد بأمر الإمبراطور، لتغدو القصة دائرة مغلقة تؤكد استمرارية الصراع بين الحرية والسلطة عبر العصور.

هذه البنية السردية ليست مجرد حيلة فنية، بل هي جزء من الخطاب الأيديولوجي العام للعمل، فبهذا الشكل، يُعاد ترتيب الخطاب عبر تراتبية حكائية (Diegetic hierarchy) :

- الحكاية الإطار تقدَّم بوصفها مستوى "الوعي الفلسفي"، حيث يطرح المعلم إنسان أسئلة عن الحرية والدين والسياسة.
- الحكاية المضمَّنة تظهر كتمثيل رمزي/استعاري لهذه الأسئلة نفسها، لكنها مغلَّفة بالزمن الأسطوري والمقدّس.

وبذلك فالفيلم يحقق ما يمكن وصفه بـــالخطاب الميتاسردي (Metanarrative Discourse)؛ أي أنه لا يكتفي بسرد القصة بل يعلّق ضمنيًا على معنى السرد نفسه، كيف تُروى قصة أهل الكهف؟ ومن يملك حق إعادة صياغتها؟ كما تحقق هذه البنية الدرامية للحكاية داخل الحكاية وظائف تحليلية وخطابية متعددة :

- **آلية للتأويل التاريخي:**

الحكاية الإطار (620م) تُقدَّم باعتبارها إعادة قراءة لقصة أقدم (250م)، ما يجعل الفيلم يمارس التأويل التاريخي عبر طبقات متعاقبة من السرد، المشاهد لا يتلقى القصة مباشرة، بل من خلال راوٍ وسيط (المعلم إنسان)، والمعلم إنسان هنا ليس راوٍ فقط، بل مؤول Hermeneut يفتح المجال أمام فهم متجدّد للقصة بعيدًا عن القراءة الحرفية، وهو ما يعكس تعددية في زوايا النظر وتأكيدًا على نسبية الحقيقة.

- **انعكاس لتراتبية الخطاب:**

كما وضع التنويه الافتتاحي القرآن في القمة ثم فصل عنه المسرحية والفيلم، تكرر تقنية الحكاية داخل الحكاية المنطق نفسه داخل النص، إذ توضع القصة الأصلية (الفتية في عهد ديكيوس) داخل إطار فلسفي–تربوي يقدمه المعلم إنسان، بما يرسخ فكرة أن كل نص هو تأويل لنص سابق، وليس كيانًا مطلقًا.

- **تفعيل جدلية الدين والسياسة:**

المعلم إنسان يعلن "إفصلوا الدين عن السياسة"، ثم يقدّم قصة الفتية بوصفها مرآة لتكرار المأساة، السلطة الدينية في القرن الرابع لا تختلف عن استبداد ديكيوس، إذ يتحول الأسقف إلى متاجر بالدين، هذا التوازي بين المستويين (الحكاية الداخلية والإطار) يُظهر كيف تتحول الأساطير التاريخية إلى استعارات سياسية معاصرة.

- **خطاب متعدد الأصوات (Polyphonic Discourse) :**

حين يشاهد الجمهور القصة، فإنه يتلقاها على مستويين، كحدث تاريخي في عهد الإمبراطورية الرومانية، وكخطاب فلسفي معاصر يطرحه المعلم إنسان؛ هذا التداخل يفتح النص على قراءات مختلفة، سواء دينية أو سياسية أو وجودية، مما يعكس تعددية الأصوات في خطاب الفيلم.

فمن خلال الجمع بين التنويه الافتتاحي والحكاية داخل الحكاية، ينتج الفيلم خطابًا متعدد الأصوات:

- صوت ديني غائب حاضر عبر التنويه الذي يعترف بقدسية النص القرآني.

- صوت أدبي حاضر عبر مرجعية الحكيم.
- صوت فلسفي/سياسي يتجلى في شخصية المعلم إنسان.
- صوت درامي–شعبي يستهدف جمهور السينما الواسع.

هذه التعددية (Polyphony) تمنح الفيلم طابعًا عابرًا للثقافات (Transcultural)، إذ يربط الفيلم بين زمنين (250م و620م) ويقيم علاقة إسقاط مع الحاضر؛ وهذا ينسجم مع مفهوم النص العابر للثقافات (Transcultural Text) حيث يعاد تدوير قصة مقدسة عبر وسائط وأزمنة ومرجعيات مختلفة.

ويُظهر تحليل الخطاب في الفيلم مستويين متوازيين:

- **الخطاب الظاهر :(Manifest Discourse)** قصة تاريخية–دينية تروى عبر مشاهد ملحمية وحوارات درامية مكثفة، تُقدَّم في إطار مشوّق قائم على الحركة (Action) والمؤثرات.
- **الخطاب الكامن :(Latent Discourse)** تلميحات سياسية معاصرة تتعلق بالسلطة، والهيمنة، والعدالة الاجتماعية، وفق تصور فوكو يمكن قراءة هذا المستوى بوصفه إعادة إنتاج لعلاقة القوة/المعرفة، حيث يُخفي الخطاب السياسي نفسه داخل خطاب ديني–تاريخي لحماية نفسه من الرقابة. [37]

التشيؤ الثقافي والتسليع

حاول الفيلم أن يجمع بين الشعبية المستمدة من أسماء النجوم (خالد النبوي، محمد ممدوح، غادة عادل وغيرهم) وبين الذائقة البصرية لجمهور الشباب المتعطش لأفلام الحركة (الأكشن)، ينتمي الفيلم من الناحية الجمالية – البصرية إلى تيار الإنتاج الضخم الذي يعتمد على الإبهار البصري والمؤثرات الخاصة، فقد اعتمد على تقنيات تصوير حديثة، واستخدم مواقع تصوير خارجية (بعضها في المغرب) لتوسيع فضاء الحكاية وإضفاء بُعد ملحمي عليها، وقد جاء التركيز على مشاهد الحركة (المعارك، المطاردات، المؤثرات الرقمية) ليعكس استثمارًا في لغة الصورة التي أصبحت معيارًا رئيسًا في جذب الجمهور في السينما التجارية المعاصرة، كل هذا يعكس بوضوح نزعة التسليع الثقافي (Cultural Commodification) وفق ما طرحه أدورنو وهوركهايمر في نظرية "صناعة الثقافة"، حيث يتحوّل العمل الفني في المجتمعات الحديثة إلى سلعة تخضع لمنطق السوق، حتى وإن أدى ذلك إلى تهميش البعد الفكري للنص الأصلي. [38]

ورغم تنويه صناع الفيلم أنه مستوحى من مسرحية الحكيم، إلا أن الفيلم أعاد كتابة البناء الدرامي تفكيكًا وإعادة تركيب، فبدلًا من التركيز على إشكالية "الزمن والإنسان"، اتجه الفيلم إلى إبراز البعد السياسي في سياق معاصر، موظفًا القصة كرمز لصراع السلطة والمعارضة وعلاقة الدين بالسياسة، وانتقل من الحوار الفلسفي إلى لغة الصورة السينمائية والاعتماد على اللهجة المصرية العامية، وتراجعت الأسئلة الوجودية الكبرى (الزمن، الموت، المصير) لتحل محلها صور القتال والإبهار، لتتحول السينما هنا إلى وسيلة لإعادة سرد قصة تراثية عبر منطق "المشهدية" التي تستجيب لذائقة الجمهور المعاصر الباحث عن الترفيه والدهشة البصرية، الأمر الذي استثمره المخرج عمرو عرفة بشكل واضح، بين نزعتين متناقضتين، النزعة الملحمية ذات الطابع التاريخي–الديني، والنزعة التجارية القائمة على الإبهار البصري والحركة، اختار المخرج أن يمنح الفيلم إيقاعًا سريعًا في أغلب مشاهده، معتمدًا على المونتاج المتوازي والمطاردات

ومعارك القصور والطرقات، ما عزّز الطابع الحركي (الأكشن) للعمل، إلا أن هذه الحيوية البصرية جاءت أحيانًا على حساب اللحظات التأملية والفلسفية التي كانت مركزية في نص توفيق الحكيم، فاختفى "التوقف الزمني" الذي ميّز المسرحية لصالح "تدفق حركي" يهدف لإبقاء الجمهور في حالة من الترقب والإثارة.

اعتمد مدير التصوير على ثنائية بصرية واضحة بين اللقطات الواسعة (Long shots) واللقطات القريبة (Close Ups)، حيث ارتبطت الأولى بالمشاهد الخارجية التي ظهر فيها "المعلّم إنسان" أو"سبيل" و"بولا" ورفاقهم، فيما ارتبطت الثانية بالمشاهد الداخلية الخاصة بالحكام داخل القصور، على المستوى الدلالي ترسّخت هذه الثنائية كعلامة على التعارض بين فضاء السلطة المغلق وفضاء الحرية المفتوح.

ومن منظور الكرونوتوب عند باختين، يتجاوز هذا التباين حدود التشكيل البصري ليصبح تجسيدًا لاختلاف جذري في العلاقة بين الزمن والمكان داخل النص السينمائي، فـــالقصر يمثّل كرونوتوب السلطة؛ فضاء داخلي مغلق يكرّس استمرارية زمنية راكدة، حيث لا يتغيّر شيء سوى وسائل القمع، مما يعكس بنية استبداد تُعيد إنتاج نفسها عبر الزمن، أما الكهف، فعلى الرغم من عتمته وعزلته، فإنه يشكّل كرونوتوب الانبعاث؛ فضاءً مفتوحًا على الطبيعة يحمل زمنًا متحوّلاً، هو زمن الانتظار والانبعاث والانتقال من عالم إلى آخر، وهكذا يصبح الكهف –في بعده الكرونوتوبي– بؤرة الضوء الرمزي والأمل، في حين يغدو القصر رمزًا للجمود والانغلاق الزمني.

وبذلك يوظف الفيلم اللغة البصرية ليعيد إنتاج جدلية أساسية، السلطة تعيش في زمن مغلق بلا مستقبل، بينما الحرية –وإن اتخذت كهفًا مظلمًا مأوى لها– تظل مشدودة إلى زمن مفتوح على الأفق والمصير.

جاء التوظيف الموسيقي ليعزّز الطابع الملحمي للفيلم من خلال الاعتماد على الأوركسترا والمؤثرات الصوتية المكثفة، خصوصًا في مشاهد المعارك والمطاردات، حيث شكّلت الخلفية السمعية عنصرًا داعمًا للفرجة والإبهار البصري، غير أنّ هذا الخيار، على الرغم من فعاليته في خلق أجواء درامية صاخبة، قلّص من حضور مساحات الصمت الضرورية التي كان يمكن أن تمنح المتلقي فرصة للتأمل في الأسئلة الوجودية للنص.

ومن منظور أفق التلقي، يختلف أثر هذا الاختيار بين زمنين: ففي ثلاثينيات القرن العشرين، كان جمهور توفيق الحكيم أكثر استعدادًا للانخراط في لحظات الصمت الفلسفي، إذ انسجم ذلك مع انشغاله بأسئلة النهضة والهوية والوجود، فكان ينتظر من النص مساحة للتفكير أكثر من بحثه عن المتعة الحسية. أما في عام 2024، فإن جمهور السينما المعاصر ــ المتأثر بثقافة الصورة السريعة والإيقاع الاستهلاكي للوسائط البصرية ــ يميل إلى استقبال الموسيقى الضخمة باعتبارها جزءًا من شرط الترفيه، بل ويرى في غيابها إفقارًا للتجربة، وهكذا تكشف الموسيقى في الفيلم عن تحول أفق التلقي من انتظار نص فلسفي يتيح لحظات للتأمل، إلى توقع خطاب سينمائي احتفالي يغلب عليه الاستعراض والإبهار.

أولى صنّاع الفيلم عناية خاصة بتوظيف المؤثرات الرقمية (CGI–Computer Generated Imagery)، ولا سيما في مشاهد المعارك، إلى جانب اختيار مواقع تصوير خارجية أضفت على العمل فضاءً واسعًا وطابعًا ملحميًا ذا نزعة عالمية، وقد أسهمت هذه العناصر التقنية في إضفاء قوة بصرية واضحة، غير أنّ هذا التركيز على الإبهار

السمعي–البصري رسّخ في الوقت ذاته الطابع "المُسلَّع" للعمل، بحيث غلبت عليه سمات المنتج التجاري، على حساب إعادة تفعيل العمق الفلسفي للنص الأصلي.

وبالاستناد إلى أطروحات جي ديبور(Guy Debord) حول مجتمع الاستعراض (Society of the Spectacle)، يمكن القول إن الفيلم قد انزاح من تمثيل المأساة الإنسانية–الفلسفية إلى إعادة إنتاجها كصورة استعراضية قابلة للتداول والاستهلاك، ويندرج ذلك ضمن ملامح السينما ما بعد الكلاسيكية (Post–Classical Cinema) التي تضع "التجربة البصرية Visual Experience" في مركز التلقي، مفضلة المتعة الحسية على التساؤل الفلسفي.

يُظهر التحليل أن اعتماد الفيلم على مجموعة كبيرة من النجوم لا ينفصل عن البعد التجاري للعمل، إذ يُوظف النجوم هنا بوصفهم " سلعًا رمزية Symbolic Commodities" تسهم في تعزيز القيمة التسويقية للفيلم، وتنتمي هذه الاستراتيجية إلى منطق صناعة الثقافة، حيث يتحوّل الممثل من فنان فرد يتمتع بالاستقلالية الإبداعية إلى " علامة تجارية Brand" داخل سوق الترفيه، تضمن جذب الجمهور ورفع الإيرادات دون أن تعكس بالضرورة عمقًا دراميًا أو فلسفيًا للنص.

يُبرز فيلم أهل الكهف تلاقي بعدين اثنين في بنائه الدرامي :

- **التسييس (Politicization):** إذ يُستغل النص التراثي بوصفه استعارة سياسية معاصرة، حيث يتم إسقاط أحداث قصة الفتية المضطهدين في عهد ديكيوس على الواقع المعاصر لتسليط الضوء على قضايا الحرية، السلطة، والدين.
- **التسليع (Commodification) :** عبر إخضاع هذه الاستعارة لآليات السوق السينمائية، باستخدام الأكشن، النجوم، والمؤثرات البصرية والسمعية الضخمة، بما يضمن جذب الجمهور ورفع القيمة التجارية للفيلم.

ينتج عن هذا التوتر بين البعدين طابع الفيلم المزدوج؛ فهو عمل تجاري ضخم يستهدف شباك التذاكر وفي الوقت ذاته نص مشحون برسائل سياسية مشفّرة، ويُمثل الفيلم نصًا سينمائيًا مزدوج الطبقة Double–Layered Cinematic Text، إذ يستثمر القصة التراثية كإطار حكائي، لكنه يعيد توظيفها لتقديم خطاب سياسي معاصر.

يظهر ذلك بوضوح في شخصية المعلم "إنسان"، وعبارته "إفصلوا الدين عن السياسة"، تتجاوز زمن النص التاريخي لتُوجّه رسالة مباشرة إلى حاضرنا، ما يحوّل الشخصيات من مجرد أبطال أسطوريين إلى رموز لخطاب المقاوم ، الكهف بدوره يتجاوز كونه ملجأ جسديًا ليصبح **فضاءً رمزيًا للحرية** والانفصال عن بنية السلطة، فيما تعكس عودة الفتية وإغلاق الكهف عليهم أنفسهم الانقسام بين فشل مشروع التحرر أمام قوة السلطة المطلقة من جهة، واستمرارية الحلم بالحرية من جهة أخرى.

وبذلك، يجمع الفيلم بين البعد السياسي الرمزي والبعد التجاري الاستعراضي، ليكون مثالًا واضحًا على السينما المعاصرة المزدوجة، حيث تتقاطع الرسائل الفكرية مع آليات الجذب البصري والنجومية والموسيقى والمؤثرات الرقمية، بما يعكس التوتر بين العمق الفلسفي للنص التراثي ومتطلبات السوق السينمائي الحديث.

كما هو واضح إن انتقال النصوص التراثية والدينية بين وسائط فنية متعددة يكشف عن دينامية خاصة في إنتاج المعنى، حيث لا يقتصر الوسيط على كونه قناة ناقلة للمحتوى، بل يتحول إلى محدد جمالي ودلالي يعيد تشكيل النص الأصلي وفق شروطه، وإذا كان النص الديني، مثل قصة أهل الكهف، يتسم بثراء رمزي قابل للتأويل، فإن الوسيط الفني

والثقافي يضفي عليه وظائف جديدة، فالمسرح يعيد تأطيره فلسفيًا، والتليفزيون يطوّعه أيديولوجيًا، بينما السينما تستثمره في خطاب بصري ترفيهي/سياسي، وهنا تبرز أهمية المقارنة، ليس فقط لرصد أوجه التشابه والاختلاف بين الأعمال، بل للكشف عن الكيفية التي أنتجت بها مصر وإيران، في لحظتين تاريخيتين مختلفتين، تصوّرات متباينة للقصة نفسها.

أولًا: علاقة الأعمال بالنص الأصلي

يظهر التباين واضحًا عند دراسة العلاقة بين النص الديني الأصلي (القرآن، التراث المسيحي) وبين المعالجات الدرامية الثلاثة.

- النص المسرحي (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم (1933)

لم يتعامل الحكيم مع القصة بوصفها نصًا مقدسًا ينبغي نقله، بل استثمر بنيتها السردية ليطرح إشكاليات فلسفية معاصرة، النوم الطويل لأهل الكهف تحوّل إلى استعارة للانفصال بين الماضي والحاضر، وإلى تساؤل حول جدوى الإيمان إذا اصطدم بالتحولات الزمنية؛ غابت المرجعية القرآنية المباشرة ليحل محلها خطاب فلسفي وجودي، هنا النص الأصلي كان ذريعة فكرية لإنتاج رؤية نهضوية/حداثية.

- مسلسل أصحاب الكهف الإيراني (1997)

جاء في سياق ثورة إسلامية سعت إلى تثبيت شرعية خطابها السياسي والديني، لذلك التزم العمل بنقل القصة القرآنية حرفيًا قدر الإمكان، مضيفًا إليها شروحًا تفسيرية ورموزًا إسقاطية على واقع المقاومة ضد "الطغيان"، النص الأصلي كان مرجعًا شرعيًا يحكم السرد، ويُستخدم أداة لتأكيد الصلة بين السلطة السياسية والإرادة الإلهية.

- الفيلم المصري أهل الكهف (2024)

تعامل مع النص بوصفه مادة أولية قابلة للتحويل إلى خطاب فرجوي يلبّي متطلبات السوق، النص القرآني هنا حاضر كظل ثقافي مشترك، لكنه ليس ملزمًا أو حاكمًا، بل يُعاد إنتاجه وفق منطق الترفيه الجماهيري، مع إدماج رسائل سياسية مبطنة عن الاستبداد والحرية، النص الأصلي أصبح مرجعًا بعيدًا لا أكثر، يخضع لتقنيات السرد السينمائي والاستعراض البصري، ورغم التنويه بأن الفيلم مأخوذ عن النص المسرحي، إلا أن نقاط التشابه مع المسلسل التليفزيوني الإيراني أكثر وأقرب.

نلاحظ إذن مسارًا متدرجًا من التأويل الفلسفي (الحكيم)، إلى التوظيف الأيديولوجي (إيران)، إلى السينما والاستثمار التجاري/السياسي، وهو ما يكشف عن أن علاقة النص بالمرجع الديني ليست ثابتة، بل مشروطة بالسياق الثقافي والوسيط الفني.

ثانيًا: أثر تحوّل الوسيط الفني على البنية الدرامية

يلعب الوسيط الفني دورًا حاسمًا في إعادة إنتاج القصة، سواء على مستوى السرد أو البناء البصري.

- المسرح:

بصفته وسيطًا يعتمد على الكلمة والحوار، أعاد تشكيل القصة عبر بناء جدلي فلسفي، غابت المؤثرات البصرية، وتقدّم الصراع الفكري عبر مناظرات بين الشخصيات، الزمن المسرحي ضاغط، مكثّف، يدفع المتلقي للتأمل العقلي أكثر من الانفعال الحسي.

- التليفزيون:

وسيط ممتد في الزمن، جماهيري في الانتشار، منح القصة مساحة زمنية طويلة، تسمح بإدماج خطابات تفسيرية وسياسية، اعتمد على تقنيات المشهدية التاريخية (الديكورات، الأزياء، الموسيقى) لكنه ظل محكومًا ببطء الإيقاع الموجَّه نحو تثبيت الرسالة الدينية، هنا الوسيط التليفزيوني مكّن من الوعظ الدرامي الممزوج بالسرد الحكائي.

- السينما:

وسيط يعتمد على الصورة والمؤثرات البصرية والإيقاع السريع، حولت القصة إلى عرض بصري بانورامي، قائم على الجرافيك والمؤثرات، مع بناء حبكة درامية تستجيب لذائقة السوق (البطل، الخصم، الصراع، النهاية الكبرى)، اختزلت التأملات الفكرية والروحانية لصالح الفرجة الجماهيرية.

نجد أن النص انتقل من تجريد فلسفي (مسرح)، إلى خطاب ديني دعوي (تلفزيون)، إلى عرض بصري تجاري (سينما)، هذا التحوّل يعكس ليس فقط اختلاف الوسائط، بل اختلاف الجمهور المستهدف ووظائف النص في كل سياق.

ثالثًا: أثر السياق الثقافي والسياسي

يظل السياق المحدّد الأعمق في توجيه الدلالات.

- مصر (1933):

في زمن صعود سؤال النهضة، حملت مسرحية الحكيم همّ البحث عن علاقة الإنسان بالزمن، وعن جدوى البعث الحضاري، النص أداة فلسفية للتأمل في واقع الأمة وتحدياتها.

- إيران (1997)

في مرحلة ما بعد الثورة، كان الهدف تثبيت خطاب المقاومة وربط السلطة بالشرعية الإلهية، المسلسل يصبح تجسيدًا لعقيدة "الثبات على الإيمان"، ويخدم البعد الأيديولوجي للسياسة الداخلية والخارجية.

- مصر (2024)

في ظل اقتصاد السوق وثقافة الاستهلاك، جاء الفيلم بوصفه منتجًا تجاريًا أولًا، لكنه دسّ رسائل سياسية حول العلاقة بين السلطة والدين، النص هنا أداة مزدوجة، للترفيه من جهة، ولتمرير خطاب رمزي عن الحرية من جهة أخرى.

تكشف المقارنة أن قصة أهل الكهف لم يتم تناولها بطريقة محايدة، بل أعيدت صياغتها بما يخدم رهانات الوسيط وشروط الثقافة، وهكذا تؤكد الدراسة أن تحولات الوسيط (مسرح ← تلفزيون ← سينما) والتنوع الثقافي (مصر ⇆ إيران) لا يعيدان فقط تشكيل البنية الفنية للنص، بل يوجهان دلالاته الكبرى، من فلسفة وجودية، إلى خطاب عقائدي، إلى سلعة ترفيهية ذات وظيفة سياسية.

الخاتمة

تبيّن من خلال دراسة قصة أهل الكهف في تجلياتها الدرامية المختلفة (المسرح عند توفيق الحكيم، والمسلسل التليفزيوني الإيراني، والفيلم المصري) أنّ النص التراثي الواحد يمكن أن يخضع لتحولات جذرية حين يُعاد إنتاجه عبر وسائط متعددة، وفي سياقات ثقافية متغايرة، وقد أثبتت الدراسة أن انتقال القصة من وسيط إلى آخر لم يكن عملية تقنية محايدة، بل فعلًا إبداعيًا مشروطًا بمنطق الوسيط من جهة، وبالإطار الثقافي والسياسي الذي يُنتج فيه العمل من جهة أخرى، أي أن اختلاف الوسيط لا يغيّر في الشكل الفني فحسب، بل ينعكس أيضًا على المضمون والدلالة، ويُعيد تشكيل العلاقة بين النص الأصلي والجمهور وفق شروط إنتاجية وجمالية وسياسية متباينة.

ففي **المسرح**، جاءت معالجة الحكيم محمّلة بالبعد الوجودي الذي يعبّر عن أزمة الإنسان العربي في بدايات القرن العشرين، ظهرت كمنصة فلسفية لطرح سؤال الزمن والنهضة، حيث تحوّل النص الأصلي إلى استعارة وجودية تستبطن هواجس مصر الحديثة. أما في **التليفزيون الإيراني** (1997)، فقد غلبت الطبيعة العقائدية والوظيفة الأيديولوجية، إذ التزم العمل بالنص القرآني مع توسيع رمزيته ليخدم خطاب الثورة الإسلامية ويعزز صورة النظام كحامٍ للمستضعفين، تحوّل النص إلى خطاب تعبوي يزاوج بين الديني والسياسي، بينما في **السينما المصرية الحديثة** (2024)، انتقلت القصة إلى مستوى آخر يقوم على الترفيه الجماهيري، حيث أعيد تشكيلها في إطار بصري فرجوي يستجيب لمتطلبات السوق، مع تضمين رسائل رمزية حول علاقة السلطة بالدين.

وعليه، يتضح أن القصة القرآنية لم تكن مجرد مادة حكائية، بل نصًّا مفتوحًا تتعدد إمكانات تأويله وفق الوسيط والثقافة، الأمر الذي يؤكد مركزية التفاعل بين البنية النصية والشرط التاريخي/الثقافي في إعادة إنتاج المعنى.

النتائج

أثر الوسيط الفني : أظهر البحث أن تحوّل الوسيط من المسرح إلى التليفزيون إلى السينما أسفر عن تغيّر عميق في تقنيات السرد والبناء الدرامي، بحيث فرض كل وسيط شروطه الجمالية والتقنية على النص.

البعد الثقافي :أبرزت المقارنة أنّ اختلاف السياقات الثقافية (مصر/إيران) قد انعكس على الدلالات المطروحة، إذ وظّف المسرح المصري رمزية القصة في سياق فلسفي–وجودي، بينما ركّزت الدراما الإيرانية على البعد التعبوي–السياسي.

البعد السياسي–الأيديولوجي :أثبت المسلسل الإيراني أن الدراما الدينية يمكن أن تكون أداة مباشرة للشرعية السياسية، في حين تجنّب المسرح والفيلم المصري هذا التوظيف المباشر لصالح مقاربات فكرية وفنية أوسع.

التلقي الجماهيري :أظهر التحليل أنّ الوسيط التليفزيوني حقق أوسع انتشار جماهيري، بينما ظل المسرح أكثر نخبوية، والسينما بينهما، وهو ما يعكس اختلاف آليات التلقي والتأثير.

إمكانات النص التراثي :أثبتت المقارنة أن النصوص التراثية (وخاصة القرآنية) تتيح إمكانات غنية لإعادة التوظيف، وأنها تحتفظ بقدرتها على إنتاج المعنى رغم تغيّر الأزمنة والوسائط.

إسهام الدراسة في الدراما المقارنة

بيّن البحث أن دراسة القصة في تعدد وسائطها وسياقاتها يبرهن على أن النصوص المشتركة يمكن أن تكون مدخلًا لتحليل علاقة النصوص بالثقافات، ويمنح الدراما المقارنة أفقًا جديدًا يربط بين التحليل النصي، والتحليل الثقافي، ونقد الوسائط.

التوصيات

تعميق الدراسات المقارنة في الدراما

يُوصى بتوسيع نطاق البحث في الدراما المقارنة بحيث لا يقتصر على النصوص الأدبية–المسرحية، بل يشمل التحولات عبر الوسائط المختلفة (المسرح، التليفزيون، السينما، المنصات الرقمية)، لرصد كيفية تغيّر المعنى بتغيّر الشكل والسياق، خاصةً بعد ملاحظة أن الدراسات التي تتعلق بالدراما التليفزيونية المقارنة الأقل حظًا من اهتمام الباحثين رغم أنها الأكثر انتشارًا وتأثيرًا.

تطوير منهجيات تحليل الوسيط

من الضروري أن تتبنى الدراسات المستقبلية مقاربات أكثر تخصصًا في نقد الوسائط (Media Criticism) لفهم كيف يفرض كل وسيط (المسرح/الشاشة/الفيلم) شروطه الجمالية والسردية على المادة الأصلية.

تشجيع الدراسات البينية (Interdisciplinary)

من المهم إشراك حقول معرفية متعددة (دراسات الإعلام، علم الاجتماع، النقد الثقافي، الدراسات الدينية) في قراءة الأعمال الدرامية المقتبسة من نصوص تراثية مشتركة، لتوسيع دائرة الفهم النقدي.

إعادة النظر في العلاقة بين المقدس والفني

توصي الدراسة بضرورة قراءة أعمق لكيفية توظيف النصوص الدينية في الأعمال الفنية، والتمييز بين التناول الإبداعي الذي يفتح آفاق التأويل، والتوظيف الأيديولوجي الذي قد يحصر النص في بعد تعبوي ضيق.

الاستفادة من التراث المشترك في بناء خطاب ثقافي معاصر

توصي الدراسة بضرورة استثمار النصوص التراثية الجامعة (مثل قصة أهل الكهف) في بناء حوار ثقافي معاصر بين الشعوب، مع تجنّب التسييس المفرط أو التسليع السطحي الذي يفرغ النص من قوته الرمزية.

الانفتاح على الجمهور العالمي

على صنّاع الدراما التفكير في تقديم أعمال مستوحاة من التراث بروح عالمية، قادرة على مخاطبة جمهور يتجاوز الحدود القومية والإقليمية، وذلك عبر الاعتماد على لغة بصرية حديثة ورؤى إنتاجية مبتكرة.

توظيف القوة الناعمة بحس نقدي

لابد من التأكيد دور الدراما في بناء القوة الناعمة، كما يُوصى بأن يُمارس هذا الدور ضمن أفق ثقافي حواري، لا أداة دعائية أحادية الاتجاه، بما يضمن فعاليته واستدامته.

وهكذا، فإن قصة *أهل الكهف* تُمثّل مثالًا حيًّا على قدرة النصوص الدينية والتراثية على التجدّد والتأقلم عبر الزمن، بفضل ما تحمله من طاقة رمزية قابلة لإعادة التوظيف وفق رهانات كل عصر، إن المقارنة بين الأعمال الثلاثة تُظهر أن

النصوص ليست كيانات ثابتة، بل حقولًا مفتوحة على التأويلات، وأن الوسيط الفني والثقافة المنتِجة يوجهان البنية الجمالية والدلالية للنص بقدر لا يقل عن النص الأصلي ذاته، لتصبح دراسة هذه التحولات مدخلًا ضروريًا لفهم العلاقة الدينامية بين الأدب والدراما والهوية الثقافية.

كما تؤكد الدراسة في النهاية على أن الدراما المقارنة ليست مجرد بحث أكاديمي في المقارنة الشكلية، بل أداة منهجية لفهم العلاقة الجدلية بين **النصوص، والوسائط، والثقافات**، وهو ما يفتح المجال لمقاربات أوسع تبحث في كيفية استثمار التراث المشترك لإنتاج خطابات متباينة بين الأمم، وكيفية تحول الفن إلى قناة للتفاوض بين الهويات المحلية والعالمية، بين الماضي والحاضر، وبين المقدس والدنيوي.

Abstract

The Story of the People of the Cave between Cultural Diversity and Medium Transformation

A Comparative Dramatic Study

By Wahid Osama Mohamed

This study investigates the **reproduction of the Story of the People of the Cave** across three dramatic works representing different media and cultural contexts, Tawfiq al-Hakim's play (1933), the Iranian television series (1997), and the Egyptian feature film (2024), The research addresses the central question of how **cultural diversity** and **medium transformation** affect the dramatic structure, symbolic layers, and ideological dimensions of the narrative. It proceeds from the assumption that the shift from a sacred text to a dramatic form does not merely retell the story but reconfigures its meanings to align with specific contexts of production and reception.

The study employs a **comparative multi-media methodology**, supported by descriptive–analytical, cultural, and historical approaches. Data were collected from primary texts, direct analysis of the dramatic productions, and secondary critical literature. The methodology was applied by examining the works in relation to their respective media (theater, television, cinema) and situating them within Egyptian and Iranian cultural frameworks.

The findings demonstrate that **medium variation** generated substantial transformations: the play emphasized a philosophical–existential dimension; the Iranian series projected an ideological discourse consistent with narratives of revolution and resistance; and the Egyptian film utilized cinema's visual capacities to present a contemporary treatment for a broader audience. Moreover, the results reveal the significant role of **cultural context** in shaping meaning: the Iranian version reinforced political and religious legitimacy, while the Egyptian adaptations leaned toward universal human and intellectual concerns.

The study concludes by recommending the further development of **comparative multi-media drama studies**, stronger attention to the impact of medium on religious and heritage texts, and the promotion of interdisciplinary research between literature and visual arts. It also highlights the importance of distinguishing between **creative adaptation** and **ideological appropriation**, and encourages the use of shared religious narratives to foster intercultural dialogue.

Keywords: People of the Cave, Comparative Drama, Tawfiq al-Hakim, Iranian Television Drama, Egyptian Cinema, Medium Transformation.

الهوامش

[1]أنظر: إدوارد سعيد، الاستشراق : المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة: محمد عناني، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2024.

[2] Wellek&Warren, Theoty of Litreature, Harcourt- Brace and Company, New York, 1949, p.39-40.

[3]أنظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، القاهرة، الطبعة التاسعة، 2008، القاهرة

[4] Bassnett, S., & Lefevere, A. (1992), *Translation, History and Culture*, Routledge, London, p.12.

[5] Hutcheon, L. (2013), *A Theory of Adaptation* (2nd ed.), Routledge, New York, p.146.

[6] Kymlicka, W. (1995), *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*, Oxford: Clarendon Press, p.11.

[7] Bennett, J. M. (1993), Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity, In R. M. Paige (Ed.), **Education for the intercultural experience** (pp. 21–71). Yarmouth, ME: Intercultural Press.

[8] Triandis, H. C. (1994), *Culture and Social Behavior*, New York: McGraw-Hill, p.16.

[9] Ellen E. Berry & Mikhail N. Epstein(1999), **Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication, St.Martin's Press, New York, p.97.**

[10] Bordwell, D., & Thompson, K. (2013), **Film art: An introduction** (10th ed.),New York: McGraw-Hill,p.2-6

[11] Moran, A. (2009). **New flows in global TV**. Bristol, UK: Intellect Books, p.5-7.

[12] Leitch, T. (2007). Film adaptation and its discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Pres,p.93.

[13] Hutcheon,. A Theory of Adaptation (2nd Ed.). Op. Cit, p.40-41.

[14] Ibid,p.7-8.

[15] Ibid,p.145.

[16] Kristeva, J. (1980). Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. New York: Columbia University Press,p.66.

[17] Genette, G. (1997). **Palimpsests: Literature in the second degree**. Lincoln: University of Nebraska Press,p.2.

[18] **Leitch, T. Op.Cit,p.15.**

[19] Sanders, J. (2006). **Adaptation and Appropriation**. London & New York: Routledge, p.35.

[20]المودودي، أبو الأعلى(1990)، *تفهيم القرآن*، ترجمة: مركز الدعوة الإسلامية، بيروت: دار الفكر.

[21]الزحيلي، وهبة (1991)، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، ج15، دمشق، دار الفكر، ص 7–8

[22]الظبيان، محمد تيسير (2008)، أهل الكهف بين التوراة والإنجيل والقرآن، عمّان: دار النفائس.

[23]ا **(نسخة المشروع الإلكتروني لجامعة الملك سعود)، تفسير** ابن كثير — سورة الكهف، تفسير الآية (16) https://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura18-aya16.html

[24] Gibbon, Edward. (1788; repr. 1994). *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Vol. 3. New York: Modern Library, pp. 399–402.

[25] James Hastings (ed.), **Encyclopaedia of Religion and Ethics**, Edinburgh: T&T Clark, 1908–1926.

[26] Wensinck, A. J. (1927). *The Muslim Creed: Its Genesis and Historical Development*. Leiden: Brill.

[27]توفيق الحكيم، أهل الكهف، مكتبة مصر، القاهرة، 1988، ص13

[28]المصدر السابق، ص21

[29] Bergson, H. (1910). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London: George Allen & Unwin.

[30] Turner, Victor W. (1969). **The Ritual Process: Structure and Anti-Structure**. Chicago: Aldine Publishing,pp94-113.

[31] Bakhtin, Mikhail (1981). **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Austin: University of Texas Press

[32] Foucault, Michel. (1986). "Of Other Spaces (Des espaces autres)." *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, 16(1), pp.22–27.

[33] Bakhtin, Mikhail. (1981). "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." In *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, p.84.

[34]Naficy, Hamid. **A Social History of Iranian Cinema, Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978**. Duke University Press, 2011, p.120.

[35] Semati, Mehdi. *Media, Culture and Society in Iran: Living with Globalization and the Islamic State*. Routledge, 2008, p.150.

[36] Debashi, Hamid (1992). **Authority and Culture in Iran**. New York: Columbia University Press, p.45.

[37] Foucault, Michel. (1972). *The Archaeology of Knowledge / Orders of Discourse*. New York: Pantheon Books, p.

[38] Adorno, Theodor W., & Horkheimer, Max. (1944). **Dialectic of Enlightenment**. New York: Herder and Herder, p.127.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

- **القرآن الكريم**
- الحكيم، توفيق. (1988)، أهل الكهف، القاهرة، مكتبة مصر.
- حلقات مسلسل (أصحاب الكهف – مردان آنجلس)
- الفيلم السينمائي المصري (أهل الكهف)

ثانيًا: المراجع باللغة العربية

- المودودي، أبو الأعلى.(1990)، *تفهيم القرآن*، بيروت: مركز الدعوة الإسلامية، دار الفكر.
- الزحيلي، وهبة.(1991)، *التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج*، ج15، دمشق: دار الفكر.
- الظبيان، محمد تيسير.(2008)، *أهل الكهف بين التوراة والإنجيل والقرآن*، عمّان: دار النفائس.
- ابن كثير. (بدون تاريخ). تفسير سورة الكهف – الآية (16). نسخة المشروع الإلكتروني لجامعة الملك سعود . https://quran.ksu.edu.sa/tafseer/katheer/sura18-aya16.html
- سعيد، إدوارد.(2024)، *الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق* (ترجمة: محمد عناني)، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.
- هلال، محمد غنيمي.(2008)، *الأدب المقارن* (الطبعة التاسعة)، القاهرة: نهضة مصر.

ثالثًا: المراجع باللغة الإنجليزية

- Adorno, Theodor W., & Horkheimer, Max. (1944). *Dialectic of enlightenment*. New York: Herder and Herder.
- Bakhtin, Mikhail. (1981). *The dialogic imagination: Four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail. (1981). Forms of time and of the chronotope in the novel. In Michael Holquist (Ed.), *The dialogic imagination: Four essays* (Caryl Emerson & Michael Holquist, Trans.). Austin: University of Texas Press.
- Bassnett, Susan, & Lefevere, André. (1992). *Translation, history and culture*. London: Routledge.
- Bennett, Milton J. (1993). Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity. In Ronald M. Paige (Ed.), *Education for the intercultural experience*. Yarmouth, ME: Intercultural Press.
- Bergson, Henri. (1910). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness*. London: George Allen & Unwin.
- Bordwell, David, & Thompson, Kristin. (2013). *Film art: An introduction* (10th ed.). New York: McGraw-Hill.
- Foucault, Michel. (1972). *The archaeology of knowledge / orders of discourse*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel. (1986). Of other spaces (Des espaces autres). *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, 16(1), 22–27.
- Genette, Gérard. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gibbon, Edward. (1788; repr. 1994). *The history of the decline and fall of the Roman Empire* (Vol. 3). New York: Modern Library.
- Hastings, James (Ed.). (1908–1926). *Encyclopaedia of religion and ethics*. Edinburgh: T&T Clark.
- Hutcheon, Linda, with O'Flynn, Siobhan. (2013). *A theory of adaptation* (2nd ed.). New York: Routledge.

- Kristeva, Julia. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- Kymlicka, Will. (1995). *Multicultural citizenship: A liberal theory of minority rights*. Oxford: Clarendon Press.
- Leitch, Thomas. (2007). *Film adaptation and its discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Moran, Albert. (2009). *New flows in global TV*. Bristol, UK: Intellect Books.
- Naficy, Hamid. (2011). *A social history of Iranian cinema, volume 2: The industrializing years, 1941–1978*. Durham: Duke University Press.
- Sanders, Julie. (2006). *Adaptation and appropriation*. London & New York: Routledge.
- Semati, Mehdi. (2008). *Media, culture and society in Iran: Living with globalization and the Islamic state*. London: Routledge.
- Turner, Victor W. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing.
- Wellek, René, & Warren, Austin. (1949). *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Wensinck, A. J. (1927). *The Muslim creed: Its genesis and historical development*. Leiden: Brill.