التعالقُ بين الحبِّ و الكهفُ والبعثُ

دراسةٌ نقديةٌ في كيفية نقض المعنى كمنحىً تجريبي في مسرحية " أهل الكهف "

بقلم د. كاميليا عبد الفتاح

أستاذ الأدب والنقد المساعد

جامعة الباحة (سابقا)

مُفتتحٌ :

إنَّ الإبداعَ – والفن عامة – مجالٌ متّسعٌ لتفعيل حرية الإرادة الإنسانية، بل أكادُ أزعمُ أنه المجال الحقيقي الوحيد لتفعيل – واستعمال – هذه الإرادة؛ فالتجربةُ الجماليةُ تمنح المبدعَ الفرصة الحقيقية لإعادة تكوين مشاهد الحياة – وأحداثها – وفق رؤيته الخاصة ، ومن ثم تمنحه التجربة الجماليةُ الشعور بالقدرة على التكوين والتشكيل وإدارة حياةٍ ما ، بما يحقق له التوازن والرضى ، ويخلصه من قوى الاستلاب التي تتهدده بفعل الواقع المحيط ، وبفعل القوى الميتافيزيقية التي تتربص به كذاتٍ إنسانية قابلة للتناهي والتصدّع .

إن التجربة الجمالية هي الفعلُ الوحيدُ القادرُ على الانسجام مع ذلك النور الذي سطع في روح الإنسان من نفخ روح الله ، وهي الفعلُ الوحيدُ القادر على التصدي لذلك الجزء الثقيل المتراكم في الكيان الإنساني ، وهو: الطينُ ؛ بحثًا عن السمو والحرية والإرادة والحق والخير والجمال ، والحب .

يمثّلُ لي أدبُ توفيق الحكيم – عامة – هذه التجربة الجمالية التي تجسّد التساؤل المستمر ، والبحث المحموم عن الحرية والإرادة الإنسانية والحب، وأتلقّى إبداعه المسرحي – خاصة – باعتباره نموذجًا مثاليا لهذه التجربة الجمالية . ويحتل المسرح التجريبي لتوفيق الحكيم مكانة نقدية خاصة ؛ إذ مازال محلّ جدل وإقبالٍ نقديين ؛ لأنَّه لم يبنَ هذا المسرح على دعائم نظيره الغربيّ منقطعًا عن تراثه وجذوره ، كما أنّه كان واعيًا بتجارب المسرح الغربي المعاصرة له في هذا المجال ، وواعيا بحاجة المسرح المصري والعربي إلى أعمالٍ ترتكزُ على التجريبِ الممنهج الذي يلبّي حاجة المتلقي الروحية والفكرية ، ويجيبُ على أصداء الإشكاليات الإنسانية المميزة لهذه الروح . ويتميز توفيق الحكيم في مسرحه التجريبي بارتكاز نصّه المسرحي على أسطورة ، أو قصة تاريخية – أو دينية – مع التحرر من نصيّة القصة ، والانطلاق منها إلى نصِّه الخاص من منطلق الاستلهام ، أو توظيف بنية الحدث في هذه الأسطورة أو القصة . بهذا الوعي – وهذا المنهج الخاص – كتب توفيق الحكيم مسرحية أوديب " وتعامل الحكيم بهذا الحق (حق التجريب) مع أوديب الأسطورة- وليس النص السوفوكلي–تعاملًا تجريبيًا مقتصرًا على عالم المعنى ، مُغيّرًا في منطوق ومواقف شخصيات البنية الأساسية الأصلية دون مساسٍ جوهريٍ بالقالبِ اليوناني الموروث . "[١]

ووفق هذا المنهج التجريبي الخاص كتب توفيق الحكيم مسرحيته المتفرّدة – رؤية وطرحا – " أهل الكهف " في معالجةٍ خاصة لأحداث هذه القصة القرآنية

، معالجةٍ احتفظت بالقالب الأساسي للقصة – السُّبات الإعجازي في الكهف ثم البعث – مع الخروج عن المعنى إلى حدّ نقض هذا المعنى " إنَّ هناك تعاملًا ، أو وجهًا آخر للتجريبِ في عالم المعنى – ولا نسمّيه المضمون – حين يُقصدُ به أن يصبح معارضةً لمسرحيةٍ مرة ، ومرة أخرى بأن يصبح " استلهامًا لنصٍّ " ، ومرةً رابعةً أشدّ اجتراءً بتفكيكِ البنية ، ونقض عالم المعنى كذلك . " [٢]

وقد تمخّض من قراءتي لهذه المسرحية عدةُ رؤى وعدةُ تساؤلات دفعتني إلى إجراء هذه الدراسة النقدية ؛ فقد واجهني " نقض المعنى " كمنحىً تجريبي بدءًا من عنوان المسرحية ، ممتدّا فيما يتصل بتخطيط الشخصيات و طبيعة الفعل الدرامي ، ونمط الصراع التراجيدي. كذلك لفت انتباهي طبيعة الحوار كمكوّن بنائي مائزٍ لجنس المسرحية ، فضلًا عن تعدد الطبقات الدلالية في نص هذه المسرحية وارتكازه على نظامٍ علاماتي يفجّرُ الأعمق من الدلالة . ومن هنا طُرح الكهف بأكثر من دلالة فلسفية واتخذ أبعادًا مختلفة عن دلالته الدينية بما يبرزُ قدرة الكاتب على نقض المعنى . وأدار الحكيمُ الصراعبين القوى الميتافيزيقة المتمثلة في الزمن، والحب ، والفكر والإيمان من خلال شخصياته الإنسانية الرامزة لهذه القوى. لقد رأيتُ كل هذه المناحي جديرة بدراسة نقدية تحليلة، ورغم أنَّ كل هذا جديرٌ بدراسة تستغرقُ كتابًا مستقلًا ، إلَّا أنني حاولتُ في هذه الصفحات المحدودة إبراز الملامح الرئيسية للرؤية الفكرية والكيفية الفنية التي تم بها نقضُ المعنى كمنحى تجريبي في هذه المسرحية .

إن هذا العمل المتفرد لتوفيق الحكيم يؤكد أن الفنان لا ينقطع عن تراثه بخوض تجربة التجريب ، بل إنه – في أحيان كثيرة – يكون أكثر صلة بالتراث في ظل هذا التجريب ، لأن التجريب يتطلب المعرفة الكافية العميقة من التراث حيث تكون هذه المعرفة نقطة الانطلاق إليه والتمكن منه " التجريب لا يمكن أن يكون مضادا للتراث ، أو في مواجهة معاكسة له ، بل إنّ التراث يصبُّ في التجريب ، وهذا الأخير يستلهمُ منه لتجسيد رؤاه ."[٣]

عتباتُ النَّص :

تبدأُ الوقفةُ النقدية مع العمل الأدبي من العنوان باعتباره عتبة أساسية، وبوابة إلى المعنى . أو – كما في رأي السيميائيين– سؤالٌ إشكاليٌّ ، بينما يكونُ النصُّ إجابة هذا السؤال ٤) والعنوان في رأي نقدي - أتفق معه - " يتضمنُ العملَ الأدبيّ بأكمله ، بنفسِ القدرِ الذي يتضمنُ به العملُ الأدبيُّ العنوانَ ، ويتدخلُ الأوّلُ في توجيه الثاني ، ويرشدُ إلى قراءةٍ خاصة له."[٥]

وعنوانُ هذه المسرحية - " أهل الكهفِ " -عبارة عن مركّبٍ وصفي يُشيرُ إلى كيانين مترابطين ، أحدهما مكاني – الكهف –والثاني إنساني - أهل هذا الكهف – والعنوانُ بصفته الكليّة يصف شخصيات هذه القصة المعروفة – في الطرح القرآني – بصفات تختلف عمّا ورد في هذا الطرح ؛ فقد وصفتْ هذه الشخصيات في سورة الكهف بمُسميين ، هما " أصحاب الكهفِ " في قوله تعالى : " أم حسبتَ أنّ أهل الكهفِ والرَّقيمِ كانوا من آياتِنا عجبَا " [٦] . و الثاني :" فتيةٌ " ، كما في قوله تعالى : " إذْ أوى الفتيةُ إلى الكهفِ فقالوا ربّنا آتنا من لدُنكَ رحمةً وهيِّئْ لنا من أمرنا رشدا " [٧] ، وقوله : " إنهم فتيةٌ آمنوا بربِّهم وزدناهم هدى" [٨] .

إنَّ الصفة الأولى " أصحاب الكهف " تطرح دلالة دينية هي اختصاص هذه الشخصيات بالكهف كحدثٍ إعجازيٍّ ؛ فهو مقتصرٌ عليهم ، وهم – وحدهم – أصحاب هذا الكهف المُعرّف بأداة التعريف - تمييزا له عن أي كهفٍ آخر على سطح الأرض -أمَّا الصفة الثانية " فتية " فهي تثبتُ لهم مرحلة عمرية بعينِها ، وتبرزُ – من ناحية إشارية –اجتماع الضدّين فيهم : عنفوان الشباب وقوة الإيمان ؛ بمَّا خلّد ذكرهم بهذه المعجزة .

أمَّا العنوان الذي اختاره توفيق الحكيم لهذه المسرحية (أهل الكهف) فهو يبرزُ ديمومة العلاقة بين هذه الشخصيات وبين الكهف ؛ حيثُ يبرزُ الكهفُ - في هذا التركيب الإسنادي – آهلا بهم ، ومستقرّ حياتهم ، بما يطرح هذا الكهفَ باعتباره المكان الوحيد الذي يمثّلُ لهم السّكن والاستقرار . كما يحملُ العنوانُ دلالة إشارية بائتناس هذه الشخصيات بالكهف ، واتخاذه سكنًا إلى حد نسبتهم إليه ، في مقابل اغترابهم عن كل ما هو واقع خارج الكهف . وسوف نختزنُ هذه الدلالات التي فجرها العنوان ، ونعرضها على محك الرؤية النقدية أثناء المضي في مساءلة جوانب هذا النص ، فكرا ، وطرحًا فنيًا .

العتبةُ الثانية في هذه المسرحية هي هذا التصديرُ الذي وضعه الكاتبُ بعد العنوان مباشرة وضمّنه الآية الحادية عشرة والآية الثانية عشرة من سورة الكهف ، وهي قوله تعالى : " فضرَبنا على آذانهم في الكهفِ سنينَ عددا [١١] ثمّ بعثناهم لنعلمَ أيَّ الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا ...[١٢] " . تشيرُ الآيتان الكريمتان إلى :

- حدث السبات (أو الضرب على آذان أصحاب الكهف)
- حدث البعث .
- الغاية من البعث (أو إحدى الغايات منه)

إنَّ اختيار الكاتب لهاتين الآيتين – دون غيرهما من آياتِ سورة الكهف - يحملُ إشارة الكاتب إلى المدارات الزمانية التي ستدورُ أحداثُ المسرحية في فلكها ، وهي : المدار الماضوي لأهل الكهف متمثلا في زمن سباتهم ، ومدار حاضرهم– أو مستقبلهم – متمثلا في زمن بعثهم في عصر جديد . كما يتضمّنُ اختياره لهاتين الآيتين إشارة إلى مستوى من مستويات الصراع في هذه المسرحية ، وهو اختلافُ شخصيات هذه المسرحية حولَ حقيقة الزمان –أو حقيقة ما لبثوا من الزمان داخل الكهف – بما سيرقى بهذا الاختلاف إلى أن يكونَ مرتكز انفراد كل شخصية من هذه الشخصيات بموقفٍ تراجيديٍ من القوى الميتافيزيقية ، ماثلةً في : الزمان ، حقيقة الوجود الإنساني ، الموت ، الحب ، الإيمان ، العقل . بما يقتربُ بهما من الطبيعة الأسطورية ، لا بمعنى منافاة الواقع والاشتمال على الخرافي اللامعقول ، ولكن في تجاوزها قانون الواقع ، وقدرتها على اختراق الأطُر المكانية والزمانية وتطويع السنن للتفوق على هذه السنن الكونية .

لقد عمدَ توفيق الحكيم إلى أن يختار لأحداث مسرحيته زمانًا ومكانًا يتمتّعان باللامحدودية واللّاتناهي ، بما يتّسمان به من سماتٍ خاصة تتعدى الأطر والحدود المعروفة في الواقع الإنساني ؛ فالزمانُ في قصة أهل الكهف يمتدّ ثلاثة قرونٍ بما يمنحه صفة التميز عن زمنِ أي حدثٍ إنساني آخر ، وبما يُضفي عليه صفة الأسطورية . كذلك المكان – الكهف - ينفردُ بصفاتٍ تخترقُ النواميس التي تتسم بها الأماكنُ في الواقع البشري ؛ فهو يحتفظ بأصحابه على قيد الحياة ثلاثة قرونٍ ، ويبقيهم داخله في وضعية فريدة من السبات – ليست الموت وليست الحياة – ومع ذلك فإن هذا الكهف ليس بيتا ، وليس قبرًا ؛ وهو بما مُنح من خواص تجبرُ الشمس على أن تزاور عنه – ذات اليمين وذات الشمال – يبدو مكانا ذا طبيعةٍ أسطورية - رغم واقعيته .

وإذا تأمّلنا علاقة هذا الاختيار بأحداث المسرحية ، سنلاحظُ أنّ المسرحية تبدأ بمشهد البعث ، وتنتهي بمشهد الموت . أمَّا على صعيد المكان ، فهي تبدأ بالكهف ، وتنتهي فيه ، وينعكسُ هذا على المفردات ؛ حيثُ نلاحظُ أنّ مفردة الكهف هي أول مفردة يطرحها الكاتبُ في النصّ ، أما المفردة الأخيرة فهي مفردة " الموتى " . ولا نستطيع أن نترك هذه الإشارات من الكاتب دون تسجيل بعض الملاحظات حولها ؛منها رصد علاقة التناظر الواضحة بين هذه الثنائيات :

حدث السبات وحدث البعث (فيالآيتين القرآنيتين) .

البعث(بداية للمسرحية) ، والموت (نهايةً لها) .

الكهف(منطلق المكاني لبداية الأحداث) الكهف (منطلق المكاني لختام الأحداث).

يبرزُ الكهفُ – من خلال هذا التناظر – موقع السبات والبعث – وموقع الموت ؛ بما يتناسب مع بدء أحداث المسرحية بالبعث ، ونهايتها بدفن بريسكا – بما يؤذنُ بسُباتٍ جديدٍ وبعثٍ – احتماليٍ – جديد .

- يبدأ المشهدُ الأول في الكهف بهذا الوصف ذي الدلالات الرمزية :

" الكهفُ بالرقيم .. ظلامٌ لا يتبينُ فيه غيرُ الأطياف ، طيفُ رجلين قاعدين القرفصاء ، وعلى مقربةٍ منهما كلبٌ باسطٌ ذراعيه بالوصيد " .

يبدأ المشهدُ بالكهف ، مع إشارة الكاتب إلى شخصيات هذا المشهد بصفة الأطياف ، وهي الصفة التي ستترددُ على مدار أحداث المسرحية ، ويضاف إليها وصف أهل الكهف بـ " الموتى " ، والأشباح " ؛ بما ينسجمُ مع وضعية أهل الكهف في زمنٍ غير زمنهم – عند البعث – وبما ينسجمُ مع الوضعية الميتافيزيقية للإنسان في هذا الوجود باعتباره كيانًا طيفيا عابرًا ، له في الأرض مستقرٌّ ومتاعٌ إلى حين . ويبدو الحكيمُ في هذه المعالجة الفنية مرتكزا على أبرز معالم التجريب التي عُرف بها مسرح " بريخت " – الحداثي –وهي توظيف الظهور الشبحي للشخصيات في طرح أبعاد دلالية ميتافزيقية ، وكسر المألوف – الفنّي – في سمات الشخصية المسرحية ، بما يكسر المألوف في ما يتبع الشخصية من عناصر مسرحية.

طبيعة الشخصيات في المسرحية :

وأتوقفُ عند عنصر الشخصية وسماتها في هذه المسرحية ، حيثُ تضطلع الشخصية بإبراز جوانب الصراع ، وزوايا الرؤية التي يطرحهُا الكاتبُ ، وقد بلغ من أهمية الشخصية المسرحية أنّ بعض النقاد صنّفها بأنها أهم عنصر في القصة التمثيلية ، ومن هؤلاء ، الناقد " لاجوس اجري " الذي اعتبر الشخصية أهم من العقدة – مخالفًا بذلك أرسطو - ومعظم من كتبوا في أصول التأليف المسرحي [٩] و الشخصيةُ – في رأي لاجوس اجري - تتكونُ من الأبعاد الثلاثة – الجسمانية والاجتماعية والنفسية – وتعدُّ عقدةُ المسرحية – وكلّ ما فيها من فعلٍ – أثرٌ من آثار هذه الأبعاد[١٠] .

ويضطلعُ المشهدُ الأول بعرض الشخصيات الرئيسية للمسرحية ، ماثلةً في ميشلينيا ، مرنوش ، يمليخا ، الكلب قطمير ، مع الإشارة إلى بقية الشخصيات – مثل بريسكا ، الملكدقيانوس ، زوجة مرنوش ، ابنه .وتبرزُ عبقرية التأليف المسرحي عند توفيق الحكيم – في جانبٍ من جوانبها – في تلك المهارة الشديدة

في رسم ملامح شخصياته المسرحية ، بما يبرزُ بُعديها : الواقعي ، والإنساني ؛ فالشخصياتُ تبدو في هذه المسرحية واقعيةً مألوفةً ، تتماسُ مع شخصيات الواقع . وفي الوقت ذاته تتميزُ هذه الشخصياتُ بأبعادها الإنسانية التي تجعلُها أنماطًا إنسانية لكل زمان ومكان . كذلك تبرزُ عبقريةُ توفيق الحكيم– فيمجال رسم شخصياته – في قدرته على إبراز الحدود النفسية والفكرية الفاصلة بين كل شخصية وأخرى .

طرح توفيق كل شخصية من شخصيات هذه المسرحية باعتباريتها الإنسانية الموجودة في الواقع ، وباعتبارية إشارية كدلالات رمزية لبعض المعاني الميتافيزيقية ." ومن ثم استطاع توفيق الحكيم أن يرسم لميشلينيا ملامح إنسانية جعلته رمزًا للقلب الإنساني في مواجهة الزمان كقوة ميتافيزيقية ، وجعلته في الوقت ذاته رمزا للذات الإنسانية في مواجهة تناهيها. بدا " ميشلينيا " نموذج الإنسان الذي ارتكز على الحب في مواجهة الحياة -و الموت – وفي مواجهة حتمية الزمان وسطوته . حمل مشلينيا حبه للأميرة بريسكا عند الفرار إلى الكهف من مذبحة الملك الوثني ، وظل هذا الحب في قلبه ثلاثة قرون ، وبُعث وهو يحمله ويواجه متغيرات الأحداث من خلاله حتى استطاع أن يكسب عشق الأميرة بريسكا الثانية ، إلى حد أنها آثرت الدفن معه حيّة على أمل بعثٍ جديد . وهكذا كان الحب هو المدار والفلك الذي دارت فيه حياة مشلينيا ، واستطاع به مواجهة الزمان وقوى الفناء .

ويترك لنا توفيق الحكيم كلمة يوضح لنا فيها منهجه في رسم شخصية ميشلينيا لعلها تؤكدُ ما استشعرناه في النص المسرحي . يقول : " الشخصيةُ عندي شاملةٌ من حيثُ إنها تمثّلُ جمهرةً كبيرةً من الناس ، وتتكلمُ بلسانهم ؛ فميشلنيا بطلُ أهل الكهف ، لا يتميزُ بصفاتٍ ينفردُ بها عن سائر الناس ، وإنّما هو يُمثّلُ كل الناس في مواجهتهم ومقاومتهم للزمن ، ونضالهم بأمل تحقيق الحياة خارجَ الزمن ... أي الخلود . " (١١)

أمَّا شخصيةُ مرنوش ، فقد رمز بها توفيق الحكيم للذات الإنسانية التي فقدت إيمانها بقدرة الحب على مواجهة الزمن ؛ فتحولت إلى الإيمان بالعقل لفهم جوهر الزمن ، وكيفية مواجهته . مرنوش هو رفيق ميشلينا الذي صحبه في العمل مع الملك السابق دقيانوس ، وهو عاشقٌ لزوجته وابنه ، وكان حبه الشديد لزوجته سببَ تحوله من الوثنية إلى المسيحية ليشاركها هذه العقيدة ، وقد هرب مع ميشلنيا من المذبحة التي أقامها دقيانوس للمؤمنين بالمسيح ؛ فلاذا – مع يمليخا الراعي – إلى الكهف ، حتى بعثوا فيه . وقد ظلّ مرنوش متمسّكًا

بإيمانه بالحب حتى فقد زوجته وابنه ؛ فلجأ إلى العقل يواجه به معضلات الكون ، وعلى رأسها : إشكالية الزمن ، وحتمية الموت ؛ ومن ثم أوصله العقل إلى التسليم لقوى الزمان ؛ فاتخذ قرار العودة إلى الكهف انتظارا للموت ، لا انتظارا لبعث جديد .

أمَّا يمليخا الراعي ، فقد مثّل الجانب الإيماني في الروح الإنسانية ، وكان إيمانُه ملجأه الوحيد منذ بدء أحداث المسرحية حتى منتهاها . كان الإيمان وراء اتّسام شخصيته بالثبات والسكينة والثقة في الله والحب للمسيح .وكان إيمانيمليخا العميق هو منطلقُه في إدراكِ حقيقة زمن الرقاد في الكهف ؛ ومن ثمّ عبث أي محاولة للوجود في زمنٍ آخر ، كما كان هذا اليقينُ سبب استسلامه لحتمية القضاء وجبرية قوى الزمان ؛ فاتخذ قرار العودة إلى الكهف انتظارا لموتٍ حتمي .

من خلال هذا التباين الواضح بين ملامح هذه الشخصيات تبدو مهارة توفيقُ الحكيمُ فيما يُطلقُ عليه – في النقد المسرحي – تخطيط الشخصيات – أو تنسيقها–وهو " حسن توزيع الأدوار على الشخصيات بحيثُ لا يجعل شخصيات المسرحية من نمطٍ واحدٍ ، أو من عجينةٍ واحدةٍ " (١٢) ؛ فقد استطاع الحكيم أن ينحت لكل شخصية من هذه الشخصيات ملامح فارقة تمنحها الشخصانية ، وتمنحها الاضطلاع بدور بارزٍ في المسار الدرامي للأحداث . وهكذا جعل الحكيمُ هذه الذوات الإنسانية رمزًا لقوى :العقل ، والقلب ، و الإيمان ، في مواجهة قوى الزمان .

ورغم أهمية ما ترمزُ إليه كل شخصية من هذه الشخصيات – بما يلغي فكرة الاستغناء عنها في هذه المسرحية - إلَّا أنَّ الإبداع التمثيلي يحتاج إلى وجود شخصية محورية تمثّلُ الطرف الأساسي في الجانب الدرامي ، و تديرُ دفة الأحداث بطغيان حضورها الإنساني، وبما تحمل من طاقات روحية وعقلية تؤثر في غيرها من الشخصيات ، من خلال نصيبها الوافر من مواضع التوتر الدرامي وصولا إلى الذروة . وهذه الشخصية المحورية هي المُضطلعة بعبء إبراز رؤية الكاتب في العمل التمثيلي .

من هذا المنطلق تبدو شخصية ميشلينيا شخصية محورية في هذه المسرحية . نستندُ في ذلك إلى عدة قرائنَ :

- أولاً :بدء المسرحيةُ بميشلينيا ، وانتهاؤها بدفن حبيبته بريسكا معه ؛ بما يجعل من ميشلينياوبريسكا فلكًا – أو مداراً – من الحبِّ يحيطُ بأحداث المسرحية في المفتتح والختام .

- ثانيًا : إبراز ميشلينيا بوصفه محرّك عدة أحداث مصيرية على مستوى الحراك الدرامي في هذه المسرحية ، مثل تسببه في فضح أمره – وأمر مرنوش– عند الملك دقيانوس ، من خلال الرسالة التي أرسلها إلى بريسكا عبر وصيفتها الغيور ، وما تبع ذلك من فرارهما إلى الكهف . كما كان ميشلينياهو السبب الرئيسي لإقدام الأميرة بريسكا – الثانية – على دفن نفسها حية في الكهف بدافع حبّها له .ومن ثمّ يعدُّ مشلينيا السبب الرئيسي لحدث السبات - ثم البعث - في الكهف ، كما أنه السببُ في انتظار دورة جديدة من السبات والبعث من خلال رقاد بريسكا .

طبيعة الصراع في مسرحية أهل الكهف :

الصراعُ هو العمودُ الفقري للإبداع ، هو قوامُ الفنّ ومرتكزُه ، فالإبداعُ ينطلقُ من مبدأ ميتافيزيقي يتمثلُ في الرغبة – الواعية و غير الواعية – في مقاومة الموت وإفناء الفناء ؛ فالفن ذاته وعدٌ مكتنزٌ بالحياة، وبشجرة الخلد وملك لا يبلى ، بل يبدو – هو – الخلد والملك الذي لا يبلى ،من خلال قدرته على إبداع حياةٍ خاصة ، لها شخوصُها ، وأحداثها ، ومنطقُها وسننُها التي لا تخضع لحتمية الموت ؛ فهذه الحياة (الفنية الجمالية) ناجيةٌ من حتمية التناهي البشري ؛ لأنّها مخلوقة من المخيلة الإنسانية .

و الصراع في المسرحية " هو روحُها ، والحرارةُ التي تنبعثُ منها في كل فعلٍ يجري على خشبة المسرح ، وفي كل كلمةٍ تُقالُ أو إيماءةٍ ...وهذا الصراعُ يبدأ منذ يرفعُ الستارُ الأولُ ومنذ الكلمات الأولى التي ينطقُ بها أول المُتكلّمين فوق المنصة ، ولا ينتهي إلّا بنزول الستار الأخير . " (١٣)

ويتخذُ الصراعُ –في مسرحية أهل الكهف عدَّة مستوياتٍ – أو عدّة طبقاتٍ - دلالية فالصراعُ يدور – في السطح الظاهري - بين الزمان و أهل الكهف المتمثّلين في ميشلينياومرنوشويمليخا– وتنضم إليهم بريسكا في نهاية الأحداث لتقدم نسخة جديدة ممتدة من أهل الكهف – ويدور- في طبقة أعمق - بين الزمان والإنسان- في عمومه - أمَّا في الطبقة الغائرة من الدلالة ، فيدورُ الصراعُ بين الزمان – كقوة ميتافيزيقية حتمية – وبين القلب والعقل والإيمان - باعتبار هذه القوى دعاماتٌ يواجهُ بها الإنسانُ مواقفه الحدّية - وعلى رأسها الموت - وبهذا التلقّي أفترضُ أن الصراع يدور بين الزمان و هذه الطاقات الإنسانية يحيثُ نستطيعُ أن نفترضَ أنّ شخصيات المسرحية مجرّد ذواتٍ رمزية (أو حوامل رمزيّة) لقوى الحب ،و العقل ،والإيمان . وفي كل مستوى

من هذه المستويات الدلالية يبرزُ الزمنُ بوصفه الإشكالية الميتافيزيقية الأكبر التي تهدد الوجود الإنساني بمحاولات الاستلاب . وقد أكد توفيق الحكيم في أكثر من كلمة أنَّ إشكالية الزمن هي أساس التراجيديا ، خاصة التراجيديا العربية والمصرية. يقول : " الصراعُ عند الإغريق يقوم بين الإنسان وآلهته ، وعند الأوربيين مثل (كورني وراسين) يقوم بين الإنسان وعاطفته .ولقد رأيتُ أنَّ الصراع في التراجيديا العربية أو المصرية يجب أن يقوم بين الإنسان وزمنه . "١٤)وفي كلمة أخرى يؤكدُ الحكيم أنَّ صراع الإنسان مع الزمن – كإشكالية شغلت الحضارة المصرية – أقوى وأقسى من صراعه مع الآلهة في التراجيديا الإغريقية " لأنه لا يصارعُ قوة خارجةً عنه ، بل قوة مرتبطة بذات وجوده الماديّ والمعنوي ... وهي ليست قوة مادية ، بل معنوية غير منظورة تتمثل في أنّ الإنسان سجينُ إطارٍ معيّنٍ هو الزمانُ والمكانُ والغرائزُ والطباعُ ..." (١٥)

الزمنُ يشغلُ فكر توفيق الحكيم لأنه قوة حتمية لا يستطاع الخروج منها ، أو النجاة من تواليها وسيرورتها . يقول في ذلك : " حياتك المُقدّرة بزمنٍ معين يستحيلُ عليك أن توقفها لتعيد صياغتها من جديد على شكل أحسن ..فأنت خاضعٌ بالضرورة لنظامٍ صارمٍ هو توالي الزمن . " (١٦)

وفي كلمة واضحة يحدّدُ الحكيمُ طبيعة الصراع في أعماله المسرحية ، فيؤكد أنّ الغالب عليها الصراع الميتافيزيقي ، بما يعدّ استمرارا للفلسفة المصرية القديمة . يقول : " إن الصراع عندي أقربُ إلى الصراع عند الإغريق ، فهو لا يمتُّ بصلة للأخلاق والشخصية ، وإنما هو صراعٌ ميتافيزيقي أو فلسفي . إني لأعتبرُ الصراع في تراجيدياتي استمرارا للفلسفة المصرية القديمة . لقد تصورتُ أنه لو كان عند المصريين القدماء مسرح لكانوا أقاموا التراجيديا على نفس الفكرة التي أقمتها عليها . لقد كان الإغريق يصارعون القدر وكان المصريون يصارعون الزمن أو الفناء" (١٧)

يتدرجُ الصراعُ – في هذه المسرحية - بين الزمان والذات الإنسانية – وما ترمزُ إليه من قوى ميتافيزيقية –عبرَ عدّة أزماتٍ وأكثر من ذروةٍ – وصولا إلى القرار – أو الحل – ؛ حيثُ " لكلٍّ موقفٍ من مواقف المسرحية أزمتُه وذروتُه وقرارُه . وهذه الأزمات والذُّرى والقرارات الفرعية تتجمّعُ كما تتجمّعُ عواملُ العاصفةِ ودوافعُها . وتحدثُ الأزمةُ الرئيسيّةُ والذروةُ الرئيسيةُ والقرارُ النهائيُّ أو الحل النهائي للمسرحية كلها . " (١٨)

برزت أول أزمة – في هذا الصراع الميتافيزيقي – في اكتشاف أهل الكهف ما طرأ على ملامحهم من تغير- مثل طول اللحية وطول الأظافر

والشارب – بما أثارَ تساؤلهم حول زمن بقائهم في الكهف ، و بما جعل هذه التغيّرات بمثابة أوّل ظهور للزمن فيهم ، وأول إعلان من الزمان عن وجوده . أمَّا الأزمةُ ثانيةٌ ، فتمثّلت فيخروج الراعي يمليخا لشراء الطعام ، ولقائه بالفارس الصياد الذي ارتاع من هيئته وممَّا معه من نقودٍ أثرية ؛ مما دفعه إلى إبلاغ الملك الجديد وأهل طرسوس ؛ فكانت المواجهة الحادة مع الزمان والحقيقة .

يتقدم الصراع خطوة أعمق وأقوى من خلال ذروةٍ دراميةٍ بالغة الأهمية ، هي وصول أهلُ طرسوس إلى الكهفِ – بناء على إبلاغ الفارس الصياد - حاملين المشاعل في محاولة الدخول والاطّلاع على حقيقة أهل الكهف ؛ وتبلغُ هذه الذروةُ أهمية خاصة لأنها بدتْ بمثابة كسر الحاجز الواقع بين أهل الكهف وبين مواجهة الزمان في صوره المتضادة المتشابكة : زمنُهم الخاص –الماثل في فترة رقادهم في الكهف ، وزمن أهل طرسوس الذي يبعد عن أعمارهم بثلثمائة عام . ولقد برع الحكيمُ في توظيف المفردات بدلالتيها : الواقعية والرمزية في هذا المشهد – وعلى مدار المسرحية –من خلال نظامٍ علاماتي يتبطّنُ النظام اللغوي والنظام الـ ما فوق لغوي ؛ حيثُ طرح المشاعل التي يحملها الناس رمزًا للحقيقة التي أضاءت الكهف أمام أصحابه ، أو بمثابة الضوء المُسلّط على هذه الحقيقة. يصف توفيق الحكيم هذه اللحظة الفارقة دراميًّا بقوله :

"(لا تمض لحظةٌ حتى يشع في داخل الكهف ضوءٌ ، ثم يشتدّ اللغطُ ويدخلُ الناسُ هاجمين ، وفي أيديهم المشاعلُ ولكن ... ما يكادُ أول الداخلين يتبيّنُ على ضوء المشاعل منظر الثلاثة حتى يمتلئَ رعبا ويتقهقرُ وخلفه بقية الناس في هلعٍ وقد اضطرب نظامُهم وهم يصيحون صيحات مكتومة) .

الناسُ (في تقهقر ورعب) : أشباح ! .. الموتى ! الأشباح ... ! ويخرجُ الجميعُ في غير نظامٍ تاركين بعض مشاعلهم ، ويخلو المكانُ للثلاثة وكلبهم والضوءُ منتشر ولكنهم ساهمون جامدون كالتماثيل كأنما قد أرعبتهم هم أنفسهم هذه الكلمات : " أشباح .. وموتى " أو كأنهم لا يفهمون ممَّا رأوا وسمعوا شيئًا)[١٩]

استطاع الحكيمُ أن يصوّر الزمنَ ويجسّده من خلال المشهد السابق ؛ فقد جسَّدَ القرون الثلاثة التي قضاها الفتية في الكهف من خلال وصفهم على لسان أهل طرسوس بالشبحية والموت ، وأسدل ستار الفصل الثاني بهذا المشهد تاركا المشاعل الرامزة إلى اشتعال الحقيقة ، حتى يوحي للمتلقي ببقاء هذه

المشاعل مرآةً يكتشفُ بها أهل الكهف ذواتهم وحقيقة الزمن في ملامحهم ، كما أوحى - الكاتبُ - ببقائها على باب الكهف باستمرار سطوع الحقيقة في هذه المواجهة بين الطرفين : الإنسان ، و الزمن .

أمَّا نقطة التحول في الفعل الدرامي ، وهي النقطة التي يكونُ فيها كلّ شئ حيوي هامٍ معرضا للخطر [٢٠] فتبرزُ مع بداية الفصل الثاني – من المسرحية - أي مع وصول أهل الكهف إلى قصر الملك الجديد ، حيثُ يتمثل الزمن الفارق بين أهل الكهف وأهل طرسوس ، وحيث يتضح لأهل الكهف – تدريجيا – أنهم ماضٍ يحاول الانغراس في المستقبل ، وأنهم بمثابة الموتى الذين يحاولون مقاسمة الأحياء حياتهم .

يُصدّرُ توفيق الحكيم الفصل الثاني من المسرحية بعبارة (بهو الأعمدة ... الأميرة بريسكا بين وصائفها وفي يدها كتاب ..) وهذه العبارة تعلن عن السياق المكاني لأحداث هذا الفصل – من ناحية – كما أنّها تبرزُ لونا آخر من الصراع – في هذه المسرحية – هو الصراع بين الدلالات الرمزية التي تحملها الأماكنُ ؛ حيث يحملُ بهو الأعمدة دلالة إشارية للحب والقلب الإنساني - من حيثُ هو موقع لقاء ميشلينياوبريسكا– فهو رمزٌ للحب الخالد الصامدُ في مواجهة الزمن ؛ كما أنه المكان الوحيد الذي لم يلحق به التغير رغم تغير معالم القصر كلها ، ومعالم طرسوس كذلك .

تتلاحقُ الأزماتُ والدُّرى بدءًا من وصول أهل الكهف إلى القصر– بما يُجسّدُ المواجهةَ بين صورتين من الزمان - وتتوالى المشاهد – والجمل الحوارية – التي تصفُ الصراع بين الزمن وكل شخصية من شخصيات أهل الكهف ، بما يرمز إليه من معنى ودلالة .

يطرحُ توفيق الحكيم أثر الزمن في كل شخصية من الشخصيات الثلاث لأهل الكهف طرحا ذا دلالتين : ظاهرية ، وعميقة ، بما يؤذنُ بتنامي الأزمة الرئيسية في المسرحية ، وبما يدفع إلى التأهب لطرق الخلاص والحل الذي تحمله رؤية الكاتب .

يبدأ الكاتبُ بطرح صورة الزمن في عين " مشلينيا " من خلال الحوار الهام :

" ميشلنيا (صائحًا في الخارج) : لم يتغير شيٌ يا يمليخا ، هاهو ذا بهو الأعمدة كما تركناهُ أمس .

مرنوش : نعم ، بهو الأعمدة لم يتغيّر ...

يمليخا :(في صوتٍ كالعويل) كل شئ تغيّر ...كل شيء تغيّر ...!

(ثم يظهرون بشعورهم المُدلاة ولحاهم الطويلة ، وثيابهم القديمة ، يحيطُ بهم رجال القصر وجنود الملك) [٢١] "

من خلال هذا الحوار يطرح الكاتبُ صورتين من الزمن : يطرح الزمن الحقيقي - القرون الثلاثة - في ملامح أهل الكهف – من خلال لحاهم وشعورهم وثيابهم –ويطرح صورة أخرى من الزمن ، هي الصورة المُتلقة للزمان في وعي كلٍّ واحدٍ منهم ، وفي شعوره ؛ فقد اتّخذ ميشلنيامن قلبه منطلقا لإدراك حقيقة الزمن ، فلم ير في القصر كله إلّا بهو الأعمدة - الذي جمعه مع بريسكا – وكانت صمود هذا المكان لعوامل الزمن كافيًا ليواصل مشلينيا رغبته في الحياة في الزمن الجديد مقنا بقدرته على هذا الزمان . . أمّا مرنوش ، فقد اتخذُ موقف ميشلينيا من الزمان – في هذا المرحلة من الأحداث ؛ حيثُ كان لا يزال واقعا تحت مشاعر الاشتياق لزوجته وابنه ، آملاً في العثور عليهم ، بما سيتغيّر فيما بعد اكتشاف موتهما .

ويبرزُ الراعي يمليخا بوعيٍ يقظٍ - متفرّدٍ وسط رفيقيه – بحقيقة الزمن الماثل في قصر الملك وفي قرية طرسوس كلها ، وهذا ما بدا في جملته " كل شئ تغيّر ..." .

إنَّ هذا الحوار يكشفُ عن ذروةٍ هامة في مسار الصراع الفلسفي في هذه المسرحية ، بل إنه يمثّلُ ركيزة القرار المصيري الذي سيتخذه كل واحد من هذه الشخصيات الثلاثة ؛ فمشيلنيا سيستمر – حتى نهاية الأحداث - في التعامل مع الزمان من منظور هذا القلب المفعم بقوى الحب، وسوف يتحول الموقف الإنساني لمرنوش من الزمان بعد فقد ابنه وزوجته ؛ فيراه بيقظة العقل – لا القلب – أمَّا يمليخا فقد كان رمزا لقوة الإيمان التي تذعنُ للحتمية ، وتخضعُ للمطلقات الميتافيزيقية ؛ ومن ثمّ كان أسبق رفيقيه في الإذعان لحقيقة الهوة الزمنية الفاصلة الواقعة بين ثلاثتهم ، وبين أهل طرسوس المعاصرين ؛ وكان أول من أذعن لهذه الحقيقة واستسلم لها موقنًا بعبث أي محاولة التئام بين وجوده – بوصفه كيانا ماضويا طيفيا – وبين أهل طرسوس باعتبارهم الحاضر والمستقبل الذي لا يقبل الموتى أمثاله . وكان يمليخا – من ثم – أول من هُرع إلى الكهف باعتباره قبرا ،و نهاية للصراع مع حتمية الزمن . يطرح الحكيم هذه الدلالات عبر الجمل الحوارية الآتية :

" يمليخا : أين مشلينيا أين مشلينيا ؟

مرنوش : ما بك يا يمليخا ؟

يمليخا : ادعُ مشلينيا على عجل ، ولنذهب ..! ولنذهب ...!

مرنوش : إلى أين ؟ !

يمليخا : إلى الكهف . ثلاثتنا وقطميرُ معنا . كما كنا .

مرنوش : لمَ يا يمليخا ؟ أجب . !

يمليخا : هذا العالمُ ليس عالمنُا ... هذا ليس عالمُنا .

مرنوش : ماذا تعني ؟

يمليخا : أتدري كم لبثنا في الكهف ؟

مرنوش : أسبوعا ؟ (يمليخا يضحك ضحكات عصبية هائلة) شهرا على حسابك الخرافي ؟!

يمليخا :(على نحوٍ مخيف) إنَّا موتى ..! إنَّا أشباح ..! " [٢٢]

دفع الكاتبُ شخصية يمليخا لترديد الصفتين اللتين رددهما أهل طرسوس عند دخولهم الكهف ووصفهم للشخوص الثلاثة بأنهم أشباح و موتى . من خلال ترديد يمليخا هاتين الكلمتين يبرزُ الكاتبُ أزمةً جديدة ؛ فقد طرح وعي يمليخا بالزمن باعتباره انسلاخًا من وعي رفيقيه ، وانحيازا – أو تماسًّا – مع وعي أهل طرسوس بهذا الزمن . ويسوق الكاتبُ على لسان يمليخا عدّة دلالات رمزية للكهف ؛ فيطرح الكهفُ خلاصًا ، وحياةً – من نوع خاص – ورحمًا لزمنٍ خاص ، ونجاة من زمن أهل طرسوس . ونلاحظُ في هذا الموضع اتصاف صوت يمليخا بصفة العويل ؛ بما يتناسبُ مع شعور يمليخا بالموت :

" يمليخا (في صوتٍ كالعويل) : أجل . إنَّا اشقياء ..أشقياء .. نحنُ ثلاثتُنا وقطميرُ معنا . لا أمل لنا الآن في الحياة إلَّا في الكهف . فلنعد إلى الكهف . هلمّ يا مرنوش !ليس لبعضنا الآن سميعٌ ولا مجيبٌ إلَّا البعض .هلمُّوابنا . رحمةً بي ! إنّي أموتُ إنْ مكثتُ هنا .

مرنوش : أنتَ جُننتَ أيها المسكين !

يمليخا : لستُ بمجنونٍ ...إلى الكهف .. على الكهف .الكهفُ كل ما نملكُ من مقرٍّ في هذا الوجود ! الكهفُ هو الحلقةُ التي تصلُنا بعالمنا المفقود ! " [٢٣] .

هكذا يطرحُ توفيق الحكيم – على لسان يمليخا – الدلالة الإشكالية للكهف ؛ فالكهف يمثّل لهذه الشخصيات الزمن المألوف لهم الذي يأنسون به ، ويطمئنون إليه - وهو القرون الثلاثة التي قضوها في سباتهم - ورغم أنّه يمثل الماضي ، إلّا أنه يشتمل على الحياة ؛ لاتّساق هذا الماضي مع تكوينهم وملامحهم – الخارجية والداخلية – ولقدرة هذا الماضي على احتوائهم والاحتفاظ بهم ، وقدرتهم على التناغم – الفلسفي – مع هذا الماضي ؛ دون اغترابٍ أو تصدّع . الكهفَ حياةُ هذه الشخصيات وهو حلقة عالمهم المفقود . يمثل الكهفُ – في هذا الطرح – الرحم الآمن ، مقابل الخارج المفزع ، ويمثل الوجود والحياة ، بينما يبدو العالم خارجه موتا وعدما واغترابا. وتقفُ الذاتُ الإنسانيةُ أمام هذه الثنائيات ، وكأنها تختار ما بين الموت والحياة " تشعر بالدلالة الكاملة لأسطورة الخارج والداخل في الاغتراب الذي أُقيمَ على هذين المصطلحين ؛ فوراء ما هو مُعبَّرٌ عنه بخصوص صراعهما الشكلي ، يقعُ الاغتراب والعداءُ بين الاثنين. " (٢٤)

ويبرزُ يمليخا رمز الإيمان الراضخ لحتمية الزمن مقابل مواجهة القلب والعقل – اللذين يمثلهما مشلينيا ومرنوش - وتصديهما لهذه الحتمية . يطرحُ الحكيم هذه الدلالة في أكثر من موضع ، حين يجعل يميلخا وحده في مواجهة مرنوشومشيلنيا ، كما في المواضع الآتية من المسرحية :

" يمليخا : (في صوتٍ باكٍ رهيب) دَعا يمليخا في شأنه ... أيها الفتَيان ! إنّ يمليخا عمرُه ثلثمائة عام !!

ميشلينيا : مسكين يا يمليخا ، ونحنُ إذن ؟

يمليخا : أنتما مُحبّان .

ميشلينيا : أو ليس للحبّ عمرٌ " (٢٥)

وفي موضعٍ آخر يصفُ يمليخامعاناته – ومعاناة كلبه – من الاغتراب– نتيجة وعيه الصحيح بالزمن : " يمليخا : هذا أنا وهذا كلبي قطمير في هذه الحياة الجديدة ! أمَّا أنتما فأعميان لا تبصران ! أعماكُما الحبُّ ؛ فلا أستطيعُ بعد الآن أن أُريكما ما أرى (٢٦)

ويطرحُ الحكيم – على لسان يمليخا – صورة جديدة للزمن – تساهم في تعميق دلالاته في هذه المسرحية – هي زمنُ المُحبِّين (مشلينياومرنوش) :

" يمليخا : أستودعكما الله هانئين بشباب قلبيكما في حياتكما الجديدة " ص (٢٧).

أسفرتُ هذه المواجهة بين الفتيان الثلاثة عن تطور عميق في الفعل الدرامي ،حيثُ برز التصدّعٌ في الوحدة التي كانت تجمعهم – على جميع الأصعدة – أثناء وجودهم في الكهف ، وهم يواجهون الزمن المختلف خارج الكهف . وقد تصدّعت هذه الوحدةُ حين واجهوا هذا الزمن في شوارع طرسوس وقصر الملك . يتضح هذا التصدّع في قول يمليخا : " يمليخا : إبقيا إذن ما شئتما في هذا العالم ، لقد صرتُ وحيدا فيه . وليس يربطني إليه سببٌ . ولئن كنتما لم تحسّا بعد الهرم ، فإني بدأتُ أحس وقر ثلثمائة عام ترزحُ تحتها نفسي ... الوداع يا إخوان الماضي ! إذكرا عهدنا الجميل ...عهد دقيانوس! " (٢٨) .

هكذا يُفجر التباينُ في الإحساس بالزمن المزيد من تأزم الفعل الدرامي ، والمزيد من فجوة الاغتراب والتصدع بين الشخصيات الثلاثة ، بما يبرزُ مهارة توفيق الحكيم في تضفير أحداث المسرحية ، ودفع الشخصيات إلى المواقف التي تبرز اختلافهم واتفاقهم في المشاعر والرؤى ، و يزيدُ من قوة الحبكة الدرامية التي هي روح الدراما في رأي أرسطو " وهي مبدؤها الأول ، وهي التي تشدّ أجزاء العمل الدرامي وتجعلها تتآزرُ فيما بينها لتكونَ كلًّا واحدا تنتظمُ أجزاؤه انتظاماً محكمًا بحيثُ لو تغيّر جزءٌ منها ، أو نُزع ، انفرط الكلّ واضطرب " (٢٩) .

تزاد درجة التوتر والتأزم على صعيد الفعل الدرامي - في هذه المسرحية - بخروج " يمليخا " من ساحة الأحداث في المسرحية ؛ حيث يُمثّلُ هذا الخروجُ أول نقطة انتصار لقوى الزمان الحتمية على الكيان الإنساني . ويبقى كل مشلينيا ، ومرنوش يواجهان هذه الحتمية بتمثيلهما الرمزي للقلب والعقل الإنسانيين . يُفرد الحكيم ساحة الصراع للعقل والقلب " وإن الحكيمَ لم تُضنه فكرةٌ أقوى من فكرة القوتين تتجاذبان الإنسان .يتجاذبُه العقلُ والقلبُ . الإنسانُ تتنازعهُ القوةُ والحكمةُ . الفكرُ يجب أن يكونَ معادلًا للعمل بمنطقه وشكّه ، يجب أن يعادل ويوازن القلبَ بشعوره وإيمانه " (٣٠) .

صوّر الكاتب مواجهة " مرنوش " لحتمية الزمان من خلال ثيمة درامية امتدت بتفاصيلها من بداية الفصل الأول حتى عودة مرنوش إلى الكهف ، هذه الثيمة هي اشتياق مرنوش لزوجته وابنه ، وبحثه عنهما . لقد تمثّل الزمانُ لمرنوش في الفترة الفاصلة بينه وبين هذه الأسرة الصغيرة ؛ ومن ثمّ اتخذ وعيُه بحقيقة الزمن الذي يواجهه عبر عدة مراحل نامية - منذ لحظة البعث في الكهف- وقد ربط توفيق الحكيم بين وعي مرنوش بالزمن وبين وجود أسرته على قيد الحياة – بما يمثل حياة قلبه – فقد كان اشتياق مرنوش إلى أسرته وراء

شعوره المضلل بزمن وجوده في الكهف ؛ فلم يتعد هذا الزمن شهرا في أكثر تقدير له . ثم برز إدراكه بالحقيقة بعد فقد أسرته . وبذلك يبدو الوعي بالزمان في رؤية الحكيم وعيا ناقصا في ظل تأثير القلب – أو برؤية القلب – وكأن الحب يمثّلُ غشاوة تحجب حقيقة الزمان –أو تحجب القدرة على إدراكه ، وقد ساق الحكيم هذا المعنى على لسان يمليخا في وصف رفيقيه بالعماء تحت تأثير قلبيهما .

يصور الكاتبُ تطور موقف مرنوش من الزمان ، وتغيره الكلي بعد علمه بوفاة أسرته ورؤيته قبر ابنه وشعور مرنوش–ويدفع به الكاتبُ به إلى مواجهة الصور المتناقضة للزمان من خلال التجاور الضدي بين مرحلته العمرية ، وعمر ابنه – في تصوره – وعمر ابنه الحقيقي المحفور على القبر – ستين عاما –يتمرأى الزمن بصوره المتناقضة أمام مرنوش؛ فيعجز عن إدراكه ، لأنه يحاول التعامل معه من منطلق المشاعر – مشاعره تجاه ابنه وأسرته – كما يعجز عن إدراكه بعقله ؛ لأن العقل يعجز عن تصديق مثل هذا التجاور الضدي لمراحل الزمان : شباب الأب ، وكهولة الابن ، وطفولة الابن في آنٍ واحد . وإنَّ بروز الزمان بهذه الصور في آن واحدٍ يحقق – في ذاته – شرطًا فنيا مهما في شخصية الخصم في الدراما المسرحية ، وهو القسوة أو التحجر ؛ فشخصية الخصم يجب " أن تكون شخصية خصيمةً لا يستشعر قلبها الرحمة ، ولا يعرف الحنان ."[٣١]

وحين يستعرض مرنوش الصور الضدية للزمان يعلنُ أنه رائي ومدرك للحقيقة ، ويعلن انسحابه من عماء القلب – أو من الثقة بالقلب – ليبقى مشلينيا وحده أسير هذا العماء . يطرح الحكيم هذا التحول في الفعل الدرامي لمرنوش عبر هذه الجمل التي يسوقها على لسانه من عدة مواضع في حواره الطويل مع مشلينيا. يقول مرنوش:

" أنتَ لا ترى الحقيقة . ابني مات في سن الستين "

" ولكنه مات . مات قبل أن يفرح بالهدية التي كنتُ أحملها له مع العيد ! "

" ولدي الصغير مات هرما ! أتسخر مني يا مشلينيا في هذه الساعة ؟ ! " [٣٢]

ويطرح الحكيم – على لسان مشلينيا - قسوة المواجهة – غير المتكافئة بين القلب الإنساني ، وحتمية الزمان . يقول مشلينيا لمرنوش :

" أيها المسكين ! أنت لا تستطيعُ أن تتصور ولدك إلا كما رأيته آخر مرة . ومهما تسمع عن الثلثمائة عام فهي مجرد كلمات وأرقام لا تُغيرُ شيئًا من صورة ولدِك الصغير ... تلك الصورةُ المنطبعة في مخيّلتك "[٣٣]

يطرحُ الحكيم الحبّ باعتباره الصلة المشيمية بين الإنسان والوجود؛ ومن ثمّ يبرز شخصياته المسرحية مغتربةً بعد انقطاع هذه الصلة . يطرحُ هذه الدلالة من خلال تصاعد الموقف الدرامي الخاص بمرنوش ، ويطرح التلازم بين اغترابه وبين يقظة وعيه وإدراكه لحقيقة الزمان ، وذلك من خلال العبارات الآتية على لسان مرنوش :

" مرنوش : ولدي قد مات ، ولا شئيربطني الآن بهذا العالم ، هذا العالم المخيف . نعم صدق يمليخا ... هذه الحياةُ الجديدة لا مكان لنا فيها ، وإنّ هذه المخلوقات لا تفهمُنا ، ولا نفهمُها . هؤلاء الناس غرباءٌ عنّا.. إني الآن فقط أدركُ هذه الحقيقة .ثلثمائة عام مضت " [٣٤].

ويعلنُ مرنوش موت قلبه ؛ بما يعني موت علاقته بالوجود الإنساني :

" مرنوش :مشلينيا ! لقد مات قلبي يا مشلينيا ،ولافائدة تُرجى منّي بعد اليوم . تعال معي يا مشلينيا " [٣٥] .

وفي الوقت الذي يعلنُ فيه مرنوش موت قلبه ، يعلنُ فيه يقظة عقله في مواجهة الزمان ؛ ومن ثم إدراكه حجم خصمه الميتافيزيقي الذي يواجهه :

" مرنوش : لم يبق لي إلا العقل ، فها أنذا للعقل وحده . وهاهو يعيدني إلى عالمه... عالم الزمان والمكان ... " [٣٦]

وفي ذروة دراميةٍ يرىمرنوش ذاته - ويرى رفيقيه - بعين أهل طرسوس؛ فيردد مقولتهم " إنا أشباحٌ ... إنا الآن ملكُ الزمن " [٣٧]

و يسجل الحكيم انتصار حتمية الزمن على الذات الإنسانية التي تواجه هذه الحتمية من خلال العقل ؛ حين يعلنُ مرنوش انسحابه من حلبة الصراع ، وقراره بالعودة إلى الماضي ... إلى الكهف :

" مرنوش : إنَّا ملكُ التاريخُ ... ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن ... فالتاريخُ ينتقم ! الوداع يا مشلينيا ! " [٣٨]

مرة أخرى يُطرحُ الكهفُ نجاةً وخلاصًا من الاغتراب ، وحياة ذات دلالة خاصة ، حياة مستمدة من الوجود في الكهف الذي يكتنز القرون الثلاثة ، وما قبلها من ماض ترتبط به الذات المغتربة ارتباطا حميميًّا يمنحها السلام والثقة

واليقين والدفء ، مقابل ما يمنحها الزمن خارج الكهف – وهو زمنٌ مستقبليٌّ – من مشاعر الخوف والاغتراب والعزلة . ويتخذ مرنوش قرار العودة إلى الكهف - الذي يحمل هذه الدلالات – كما فعل يمليخا - مرددا مثله وصف الكهف بأنه العالم الخاص بهم (٣٩)

وهكذا يدفعُ الكاتبُ شخصياته إلى حضورٍ خاص في قلب الأحداث ، هو حضور واقعٌ في منطقة بين الحقيقة والشبحية ، بين الغياب والمثول ، بين الوجود في – والوجود خارج – الزمن . ورغم ذلك فإن حضورهم فاعلٌ ناطقُ لأنهم رموز للذات الإنسانية في -مطلق - وجودها ، في – مطلق – الزمن .هذا الحضور الخاص يمنح المزيد من الاحتمالات الدلالية ، وهذا – في حدّ ذاته ملمحٌ من ملامح التجريب المسرحي " فكلّ موقفٍ دراميٍ يحملُ النقيضين ، ليس هناك وضوحٌ محدّدٌ محسومٌ ، بل دائمًا غموضٌ موح لاحتمالٍ قائمٍ ، والمتلقي في الدراما يبقى في دوامةٍ تتابع دائريٍ عبر علائق تحمل ثنائياتِ الاحتمال ...، بما يُضاعفُ من الظلال الإيحائية للمواقف الدرامية التي تتغيرُ حتما في سياقها الصراعي . " (٤٠)

تزدادُ حدة التوتر الدرامي من خلال ما أثاره توفيق الحكيم من التشابك الخلّاق بين المشاعر الإنسانية المتضاربة في شخصياته ، واضطرابهم الروحي بين : الحب ، والخوف ، والحزن ، والاغتراب ، والحنين إلى الماضي ، والخوف من الزمن المستقبلي – الحاضر - والنزوع إلى الخلاص ، والرغبة الدفينة – اليائسة – في الحياة " إنَّ الأحاسيس في أعمال الفن تزدادُ عمقًا ووضوحا عن طريق نسقٍ عمديٍ جليٍ وقاطعٍ ؛ فتتخذُ العواطفُ تسلسلًا مرتبطاً ، وتتطور على نحوٍ قلّما تتيحهُ الحياةُ العمليّةُ ، أو يندرُ أن تتيحه . وتنتظمُ هواجسُنا اللطيفةُ الهائمةُ في طريقٍ من التتابع المنضبط المنطقي . " (٤١)

إنّ الزمان لا يبدو في هيئته الحقيقية لأهل الكهف إلّا بعد إفاقتهم من سكرة الحبّ - نتيجة فقد من يحبون – وكأنّ الحبّ والوعي بالزمن لا يجتمعان في الذات الإنسانية ويطرح الحكيم أكثر من حوار بين مرنوشوميشلينيا يبرزُ فيها تمسك مرنوش بالعقل ، وتمسك ميشلنيا بإيمانه بقدرة الحب على الصمود أمام معضلة الزمان ، أو تصديق قدرة الحب على التصدي لهذا التعرض الإشكالي في الأزمنة . القلبُ يواجهُ الزمنُ ، والقلبُ هو المقياس الحقيقي الصادق للحياة – لا الزمن – في طرح توفيق الحكيم – الإحساسُ بالحياة هو الحياةُ وهو العمرُ وليس المعيار الزمني ، يقول على لسان ميشلنيا: " ولم لا أُصدّقُ ؟ كل شيئٍ سواءٌ ما دامت هي ..."(٤٢).

ويقول : " هبْ أنّنا نمنَا شيئًا من أعوامٍ ؛ فماذا يُغيّرُ هذا من حياتنا الآن ؟ ألسنا في الحياة .. نحملُ قلوبًا وآمالاً ؟٤٣)

- الحبُّ هو الإيمانُ ، والإيمانُ حبٌّ عميقٌ .

الحكيمُ يطرحُ الحبّ – في هذه المسرحية - بوصفه قدرًا ومنحةً إلهية تتجاور مع الإيمان - في القلب الإنساني – بإرادةٍ من الله ، وتأخذ مساحةً مباركة من هذه الإرادة . ، بل يطرحه باعتباره لونًا – خاصا – من الإيمان . يسوق هذه الدلالاتعلى لسان مرنوش حين يرى تأثر مشلينيا من التقصير في العبادة :

" مرنوش : إنَّ الله و قد خلقَ لنا قلوبًا قد نزلَ عن بعض حقّه علينا " (٤٤)

" مرنوش : إنّ الحبّ لبيتلعَ كل شيئ حتى الصداقة وحتّى الإيمان .

ميشلينيا : حتى الإيمان ؟!

مرنوش : لأنّه هو نفسُه إيمانٌ أقوى من كلّ إيمان " (٤٥)

ويسوق الحكيمُ على لسان شخصياته ما يُفسّر اتصاف الحب بدرجة إيمانية أقوى من الإيمان الديني ، حيثُ يسرد الوقائع التي تؤكدُ أن هذا الحب كان السبب الرئيسي لاعتناق كلٍ من مرنوشوبريسكا الديانة المسيحية :

" ميشلينيا : لولا امرأتُك المسيحية لما كنتَ اعتنقتَ دينَ المسيح ... أنتَ الفتي الوثنيّ المؤمنُ بالوثنيةِ ، وساعدُ دقيانوس الأيمن في مذابحه السابقة !

مرنوش : ولولاك أنتَ لما اعتنقتْ الأميرةُ بريسكا دينَ المسيح وهي المؤمنةُ بدين أبيها دقيانوس . " (٤٦)

الحبُّ قدرٌ الشخصيات الرئيسية – في هذه المسرحية – فقد كان الحبُّ قدر الأميرة " بريسكا "- الأولى – ممَّا دفعها إلى انتظار مشلينيا ، والوفاء لعهدها المقدس معه ؛ حتى توفيتْ في سنِّ الخمسين . كذلك كان الحبُّ قدر الأميرة بريسكا– الثانية –التي آثرت الحب على الحياة ؛ فاختارت أن تدفن حية مع مشلينيا . وهكذا تعدَّت شخصيةُ مشلينيا حدود الذات الإنسانية لتصبح دلالة رمزية على قوة الحبّ .

ويبرزُ الحكيمُ رؤيته الفكرية حول قوة الحب و انغراسه في الجبلّة البشرية من خلال هذا الحوار بين " بريسكا " – الثانية - ومؤدِّبها " غالياس " حول الأميرة بريسكا الأولى وعهدها المقدس مع ميشلينيا ، حيث يوظّفُ الحكيمُ قدرته

على الترميز ليطرح لمصطلح " العهد المقدس " أكثر من دلالة موزَّعةٍ بين الإيمان وبين الحبّ :

" الأميرة : تُرى مع منْ هذا العهدُ المقدس ؟

غالياس : مع الله يا مولاتي . مع منْ غير الله تريدين ؟

الأميرة : كنتُ أحسبُه مع منْ اختارُه قلبُها .

غالياس : (مستنكرًا) حاشا لله يا مولاتي ! أستغفرُ اللهَ . أو يختارُ قلبُها غيرَ اللهِ؟

الأميرة: وما يمنعُ ؟ إنّ قلبَ المرأة يتّسعُ دائمًا لله وغير الله . إنّك لا تعرفُ قلبَ المرأةِ يا غالياس . إنك أحمقٌ . " (٤٧)

كما يسوق الحكيمُ يقينه بنفاسة الحب وضرورته الإنسانية في عدّة مواضع على لسان الأميرة بريسكا " ، منها :

" الأميرةُ : إذن كانت قدِّيسةً حقيقيّةً ؟

غالياس : وهل في هذا شكٌّ !

الأميرة : لا شكّ أنّ هذه القدّيسة كانت تُفضّلُ أن تكونَ امرأةً لو استطاعت(٤٨)

يطرحُ الدلالة ذاتها على لسان بريسكا التي تعلنُ انحيازها للحب والحياة :

" الأميرة (في تهكّم) أنا قديسة ؟! كل شئ إلَّا هذا . "

وتقول :" كلَّا . لستُ أريدُ . ليس هذا حُلمي . "(٤٩)

كذلك يطرحُ الحكيمُ رؤيته الحبَّ بوصفه لونًا خاصًّا من الإيمان من خلال إبراز الاحتمالات الدلالية لمفردة " الانتظار " على لسان كلٍّ من بريسكا ، ومؤدّبها غالياس ؛ حيثُ تؤكد بريسكا أنّ جدتها كانت تنتظر حبيبها ، بينما يؤكد غالياس أنها كانت تنتظرُ المسيح .

الحبُّ إيمانٌ عميقٌ ، والإيمانَ حبٌّ عميقٌ . تستمر هذه الدلالة نسغ المسار الدرامي لمسرحية أهل الكهف ، حتى نهاية الأحداث ؛ فحين يموتُ مرنوش منكرًا البعث وارتكاز الوجود الإنساني على غاية أو منطق ، يستغفر له مشلينيا بقوله إنه " قانطٌ فقد قلبَه ، ولا يعي ما يقول."(٥٠)أمَّامشلينيا فيموتُ مؤمنا ؛ لأنه – في رؤية الكاتب – يموتُ عاشقًا . يقول مشلينيا عند سكرات الموت : " أشهدُ اللهَ أني أموتُ مؤمنا.أشهدُ المسيحَ أنّي أؤمنُ بالبعثِ لأنّ لي قلبًا يحبُّ . " (٥١)

كذلك تُوصي " بريسكا " مؤدّبها غالياس بألّا يذكرها عند الناس -بعد دفنها في الكهف – بأنّها قدّيسة ، بل بأنها " امرأة أحبّت " (٥٢)

الحبِّ إرادةٌ تتصدَّي لقوى الزمان :

يطرحُ توفيق الحكيم الحبَّ – في هذه المسرحية - قيمةٌ مطلقةٌ ، أنفسَ وأثمنَ من الحياة ذاتها ؛ قوةً ميتافيزيقيةً لا متناهية تتصدى لقوى الزمان . الحبُّ قدرٌ ومصيرٌ حتميٌ يواجه به الإنسانُ مواقفه الحدِّية – وعلى رأسها تناهي الزمان والموت - وقد دار الصراعُ - في طبقاته العميق - بين هاتين القوتين الميتافيزيقيتين - الحب والزمان - وهو صراعٌ فلسفيٌّ يتخذُ من الشخصيات رموزًا ووسائل وكياناتٍ إشارية " فالصراعُ الصحيحُ يتكونُ في ظاهره من قوتين متعارضتين ، وفي باطنه تكونُ كلٌّ من هاتين القوتين نتيجة لظروفٍ معقدة متشابكة في تسلسلٍ زمني متتابعٍ بحيثُ يجعل التوتر بالغًا الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكونُ بدٌّ من أن ينتهي بالانفجار " (٥٣)

الحبُّ هو أول شعورٍ إنساني وأول عاطفةٍ تنتفضُ في مشاعر أهل الكهف عند لحظة البعث ؛ وكأنَّ الحبُّ هو المخصوص بالبعث ، أو كأنه هو جوهر حدث البعث – بما يعدُّ نقضًا لجوهر المعنى في الطرح القرآني لقصة أصحاب الكهف - فالمسرحية تبدأ باشتياق مشلينيا إلى بريسكا– واشتياق مرنوش إلى أسرته – وتنتهي بغلبة الحب على بريسكا ، وإصرارها على الدفن معه في الكهف . وهكذا كان الحبُّ بين مشلينيا وبريسكا إطارا لهذه المسرحية ، وفلكًا دلاليًّا يضمُّ شخصياتها وأحداثها ؛ بما يبرز قدرة الحب على التصدّي للزمن ؛ فقد ظل الحبُّ في قلب مشلينيا – في طرح توفيق الحكيم – طوال ثلاثة قرون – وكان أول ما انتفض – وبُعثَ - فيه من عواطف الحياة ومشاعرها ، بما يطرحُ ذاكرة القلب أقوى من واعية الزمان . وكأنَّ الحبَّ هو همزةُ الوصل بين الماضي – الماثل في القرون الثلاثة – والحاضر والمستقبل ، وهو – في الوقتِ ذاته – أقوى من هذه الأزمنة الثلاثة .

ومع تراجع إيمان مرنوشبالحبّ ، ولجوئه إلى العقل – بعد وفاة أسرته- يبقى مشلينيا مكملًا المسار الدرامي كرمزٍ لقدرة الحبّ على التصدّي لقوة الزمان . يبقى موقنًا بقدرةالحب على إمداد روحه بالقدرة على مواصلة الحياة في غير زمنه - بل بعد خروجه من الزمن –بما يجعل هذا اليقين يبدو وكأنه الإرادة الإنسانية التي يتسلح بها الإنسانُ في مواجهة الضرورة الميتافيزيقية ؛ فقوة إرادة الشخصية – في العمل الدرامي – من أهم الشروط الفنية التي تكفل للصراع القوة والتأزّم " فالشخصيةُ الضعيفة الإرادة ، أو التي لا إرادة لها

تكونُ دائما شخصية شديدةُ الخطر على المسرحية ، وقد تشلّ الفعل وتنتهي به إلى الركود . " (٥٤)

يتحوّلُ المشهدُ المسرحي من التعدّدية إلى الإفرادِ– بعد استسلام مرنوشويمليخا لقوى الزمن وانسحابهما من مواجهته –ويبقى مشلينيا بمفرده في مواجهة القوى الميتافيزيقية رامزًا بوجوده المفرد إلى اغتراب الإنسان ووحشته في مواجهة الحتمية الوجودية ، ورامزًا– في الوقتِ ذاته – إلى ما يكتنزهُ التكوين الإنساني من عظمةٍ خفيةٍ ، وقوة كامنة تمكّنه من التّصدي لهذه الحتميات المُستَلِبة ؛ وبهذا يكون التحول في المشهد موحيا بالمزيد من الدلالات التي تساهمُ بظلالها في تعميق شحنة التوتر الدرامي .

يظلُّ الحبُّ – في الصراع الفلسفي في هذه المسرحية – هو القوة التي يتصدَّى بها مشلينيا للزمان كذاتٍ إنسانية وحيدةٍ – بعد أن هرب مرنوشويمليخا من هذا الصراع إلى الكهف – ويظل الحب يمدُّه بالقدرة على مواجهة القرون الثلاثة الفاصلة بينه وبين ما بعد البعث ، بل ويمدُّه بالشعور بالشباب والعنفوان ، حتى تصل الأحداثُ إلى ذروة درامية جديدة هي اكتشاف مشلينيا موت بريسكا حبيبته – أثناء حواره مع بريسكا الثانية–ويحدثُ التحول في الموقف الدرامي لمشلينيا ؛ فيواجه الزمن ويسائله– لأول مرة على مستوى الأحداث – وكأنه يراه للمرة الأولى بعد إفاقة قلبه : " مشلينيا : أيها الإله ، أعطني عقلا أرى به ، أعطني النور أو أعطني الموت . اليقظة .النوم .العقل . العقل ... مرنوش .أين أنت يا مرنوش ؟ ! أين نحنُ ؟ أين نحن الآن .. أحلامُ الكهف ؟ أأنا في حقيقة ؟ أأنا في الكهف ؟ ! ما هذه الأعمدة ؟! (يتخبطُ بين العمد في البهو) إليَّ يا مرنوش ... يا يمليخا ... إنَّا لا نصلحُ للحياة ... إنّا لا نصلح للزمن ... ليست لنا عقول ...لا نصلح للحياة .! " (٥٥)

إنَّ الخصم – في هذا الصراع – خصمٌ قويٌ مراوغٌ لا متناهٍ ، وهو الزمنُ ، وهو بهذه الصفات يناسبُ العمل المسرحي ؛ حيثُ يجعل الصراعَ في حالة توترٍ وتأهبٍ دائم للانفجار . إنَّ العمل المسرحي لا يتطلب الشخصية الرئيسية فقط – أو البطل – بل يشترط أيضا وجود الخصم – والكيان المعادي – لهذا البطل ، بما يشكل الصراعَ ، ويبرزهُ ، ويبرزُ المشاعر والمعاني " وبدون هاتين الشخصيتين لا يمكنُ أن يوجدَ ما يدفعُ المسرحية إلى الأمام ، أو ما يثيرُ الصراعَ فيها . " (٥٦)

ولا ينحصر الأمر في مجرد وجود بطل وخصم ، أو شخصية رئيسية وكيان معادٍ لها ، بل يجب أن تتصفَ كل شخصية منهما بالقوة اللازمة

لمواجهة الأخرى ، وتهديد وجودها حتى نهاية الأحداث ، مما يشكل الحبكة ، ويبزُ ذرى الأحداث ، وصولا إلى الأزمة ، ثم الحل . " يجب أن تكون هاتان الشخصيتان من الشخصيات الصلبة القوية الإرادة التي لا تعرفُ الانثناءَ أو المساومة في أغراضها التي أنشبت الصراعَ ... وهذا شرطٌ مطلوبٌ في الخصم أكثر ممّا هو مطلوبٌ في البطل الأول . "(٥٧)

تتصاعدُ حدةُ المواجهةُ الدراميةُ بين الحبّ والزمن بدءًا من هذه الذروة الفارقة في مسار الأحداث في المسرحية ؛ حيث يمثّل مشلينيا قوة الحب التي لا تتضعضعُ أمام الزمان ؛ ومن ثم يبدو هذا المنحنى من المواجهة منحنى زلقًا من شأنه أن يغري الكاتب المسرحي بالاستمرار فيه وإنهاء المسرحية على هذا النحو السلس المنطقي الذي يقنع المنطق البشري ، ولكن توفيق الحكيم ينتصرُ لرؤيته الفكرية التي تنتصرُ لقدرة الحب على مجابهة الزمان ، يستمر في طرح الثقة واليقين في قدرة القلب الإنساني على التّصدي لإشكاليات الوجود الإنساني ؛ ومن ثمَّ يطرحُ لنا توفيق الحكيم دلالة مدهشة من دلالات البعث – في هذه المسرحية – هي بعث الحب – أو تحديد قوى الحبّ – من خلال مخاض عشق جديد في قلب مشلينيا تجاه بريسكا الثانية ، وبهذا العشق الجديد تتجددُ قوى ميشلينيا على مواجهة الزمان – ومواجهة الموت الماثل في رحيل بريسكا الأولى – يطرح توفيق الحكيم هذا البعث الجديد ممتدًّا من البعث الأول – حب بريسكا الجدة – بما يجعل بريسكا الحفيدة امتداد لجدّتها ، وكأنّها تشارك مشلينيا الحياة منذ ثلاثة قرونٍ ، وكأنَّ بريسكا الجدة لم تمتْ .

إنَّ تجددَ قوى الحبِّ دلالة أساسية من دلالات البعث في هذه المسرحية تبرزُ الكيفية الفنية المدهشة التي نقض بها الحكيمُ المعنى الرئيسي للقصة التاريخية لأصحاب الكهف .يطرح الحكيمُ هذه الدلالة المهمة عبر عدة جمل– وعبارات – في الحوار بين بريسكا– الحفيدة ومشلينيا:

" مشلينيا : ما هي الثلثمائة عام ؟ ! وما هي تلك البراهينُ التي تثبتُ لي أنكِ لستِ إياها ؟! وما هو ذلك الويل الرهيبُ الذي ينكشفُ لي أنكِ امرأةٌ أخرى ، وأنّ بيننا هوة ؟! كل هذا لا يهمُّني الآن لأني عائشٌ الآن في حقيقة واحدةٍ : أني سعيدٌ هنا ... وأنَّ قلبي هنا . " (٥٨)

ويرددُ مشلينيا المعنى ذاته في حواره مع مرنوش- عند عودته إلى الكهف في الفصل الأخير – يؤكد تمسكه بالحياة ، ولا مبالاته بالزمان لأنه شعر بدبيب الحب ثانيةً ، وشعر بالحياة :

" مشلينيا : لقد رجعتُ وأنا فاقدُ الأمل في الحياة ، ولكن ... الأن أحسُّ أني أحبُّ يا مرنوش ... أحب بكل ما يستطيعه قلب... " (٥٩)

إنَّ شخصية مشلينيا بما تمتلكُ من هذه الطاقات الروحية القادرة على النفاذ إلى صميم الحياة من خلال هذا القلب المفعم بالحب – اللّامحدود – وبما يمتلك من شجاعة القلب وقدرته – المتواصلة – على التّصدي للكيانات الحدّية – الممثلة في الزمان والموت – إنّه بهذا كله - يتعدى حدود الذات الإنسانية التي يقوم بتمثيلها - من خلال شخصيته في هذه المسرحية –ليصل إلى مصاف البطل التراجيدي ، البطل التراجيدي الذي لا يواجه خصمًا في ساحة القتال ، ولا يواجه أعداء يزجّون به إلى النيران والأفاعي ومتاهات الجبال ، بل يتصدى لخصمٍ خصيمٍ منغرس في عصب الوجود ، بل هو قاطرة الوجود - وحافلة الموت في آن واحد - وهو الزمان . ومن هنا نستعيرُ الكلمة التي وصف بها د. أسامة أبو طالب المنحى التجريبي لصلاح عبد الصبور في معالجة شخصية الحلاج - في مسرحيته المعروفة عنه – وهو أنَّ هذه المعالجة " َ محاولة واضحةٌ محددّةُ القصد والمعالم لممارسة تطبيق " ت. س . إليوت " الشهير على شخصية توماس بيكيت ، في جعل القدِّيس بطلًا ، على خلاف القاعدة البونانية."(٦٠)

البعثُ من رحمِ الحبِّ:

تنتهي أحداثُ المسرحيةُ بالوعدٍ ببعثٍ جديدٍ – مثلما ابتدأت بالبعث – كما أنها تنتهي بولادة حبٍّ جديدٍ – مثلما ابتدأت بمشاعر الحبّ – بما يشيرُ إلى وجود رابطةٍ وطيدةٍ بين الحبّ وبين البعث - في رؤية توفيق الحكيم – تطرحُ الحبّ منبثقًا ورحمًا للبعث وتجدد الحياة . وإن الكاتب لا يتركنا أمام الظنية الدلالية كثيرًا ؛ حيثُ يتركُ لنا كثيرا من العلامات الضوئية على الطريق الموصل إلى هذه الرؤية .

من هذه العلامات دفع الكاتب شخصيتي مشلينيا ، و بريسكا – الحفيدة – إلى الوقوع في علاقة حبٍ جديدة – وقديمة من حيث امتدادها في روح بريسكا الجدة – هذه العلاقة تحرضُ مشلينيا على التمسك بالرغبة في الحياة – أثناء سكرات الموت – كما تذيقه لحظاتٍ خالدة من السعادة لم يذقها عبر منبع غير منبع الحبّ . ولنقرأ هذا الحوار بينه وبين بريسكا في اللحظات الأخيرة في الكهف :

" مشلينيا : الز ...من ...

بريسكا : الزمنُ ؟ لا شيء يفصلُني عنك . إنّ القلبَ أقوى من الزمن !

مشلينيا : أحلمٌ ... آخرٌ ... سعيد ...؟

بريسكا : بل حقيقة ... حقيقة خالدة يامشلينيا ...أنا بريسكا . وليس يهمني بعد أن أكون هي أو لا أكون ، بل من يدري لعلي هي ! إن الشبه بيننا ليس مصادفة ، ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك ... مقابلتنا في هذا الجيلّ إنَّك بُعثتَ لي وبُعثتُ أنا لك... بعثا من نوع آخر . قم ... واحي ... وعشْ ...

مشلينيا : يا للسعا... دة !

بريسكا : نعم ... لست أريد ... لست أريد الموت ... رباه ..أنقذني ... هاهي السعادة ... ها ... قد قهرنا الزمن ... القلب قهر ... " (٦١) .

ويسوق الكاتب على لسان بريسكا نسبية الزمن – وضآلته –في مواجهة الحب ؛ ومن ثم قدرة القلب العاشق على تجاوز كتلة الزمن ، وتخطّي حاجزها التقليدي الذي ينتهي بالموت . يطرح الحكيم على لسان بريسكا ما يصور قدرة الحب على العيش في الماضي والحاضر والمستقبل دون حاجة لوعاء الجسد المادي ، ودون حساب لهذه الصور المتنوعة من الزمان :

" بريسكا : نعم ..نعم القلبُ قهر الزمن . إنهض يا مشلينيا . إني منذ حادثتُك للمرة الأولى وكأني أحبك منذ ثلثمائة عام وسوف أحبك لألوف الأعوام .." (٦٢)

يطرح الكاتبُ يقينه ببعثٍ جديد مختزنٍ – ومكتنزٍ – في جنبات هذا الكهف من خلال استجابة الملك لنصيحة الصياد بترك ثلاثة معاول داخل الكهف ؛ حتى يستعين بها أهلُ الكهف على الخروج منه في بعثهم الثاني في زمن آخر وعهدٍ جديد ؛ بما يؤذنُ بدورةٍ جديدة من الحب والبعث ، والبعث المرتكز على الحب .

وهكذا تبقى الشخصيات متعالقة بالحب حتى الموت : بريسكا (الجدة) تبقى على حبها لمشلينيا حتى يدهمها الموتُ ، فتطلبُ أن تموتَ في الموقع الذي اختزنَ مشاعر حبهما ، وبريسكا– الحفيدة – تواجهُ بحبّها لمشلينيا الخوف الإنساني – الغريزي – من الموت ؛ فتتحدّى الموتَ وتواجهه بإصرارها على أن تدفن حيّة مع مشلينيا ليكون هذا الموتُ بعثًا آخر للحب، في زمن جديد .مشلينيا– على صعيدٍ آخر – يواجه سكرات الموت بعشقٍ جديد لبريسكا– جديدة – ممتدة – ومختلفة عن – القديمة – ويُشهدُ الله على حبه ، وعلى انطلاقه إلى الإيمان به ، من خلال هذا الحبّ . إنَّ توفيق الحكيم لا يختم أحداث المسرحية بختام تقليدي يمنح المُتلقّي شعورًا – ولو لحظّيًا - بانتهاء التوتر

والصراع الدراميين ؛ بل يختمُ الأحداثَ بمُفتتح جديدٍ من التقابلات - الحادة بين الحبِ والموت ، والبعث ، والانتظار . إنّه –توفيق الحكيم – يقدّم لنا الحياة – في هذه المسرحية المتفردة – الحياة التي لا ينتهي فيها شئٌ ولا يموتُ ؛ إلّا لينبثق من رحمه ميلادُ شيء آخر ، وبعثٌ آخر ، بعثٌ لا تراه العيونُ ، بل تراهُ الأرواحُ . " يبقى التوتر بين التقابلات من دون حلٍّ ... لا توجدُ القدرةُ البلاغيةُ لهذه التقابلات باعتبارها منعزلة ، إنّما في تمفصلها من حيثُ هي ترتبطُ بتقابلاتٍ أخرى ." (٦٣) الحياةُ فلكٌ من التقابلات الحادة المتوترة المتصارعة : الميلاد والموت ، الموت والبعث ، العجز والتّصدي . الإنسانُ يعيشُ في فلكٍ من هذه التقابلات ، يعيشُ ليواجه هذه التقابلات التي يصدمُ فيها تناهيه البشري باللّامتناهي من القوى الميتافيزيقية .

الخاتمة:

لم يرتكز توفيق الحكيم في مسرحية " أهل الكهف " على التناص مع الطرح القرآني لأحداث هذه القصة ، كما لم يرتكز على الاستلهام – بمعناه التقليدي – المحدود – بل اعتمد على منحىً تجريبي أكثر حرية واتّساعا للتجربة الجمالية ، وأكثر إبرازًا لقدرات الكاتب المسرحي ، وطاقاته الإبداعية ، وهو " نقض المعنى " ، فتوفيق الحكيم لم يحتفظ من القصة القرآنية إلّا بحدثين ، هما : سباتُ أهل الكهف ، وبعثهم من هذا السبات ، ثم بادر الكاتبُ إلى نقض المعنى من خلال :

- أولاً :طرح دلالة جديدة للبعث– وهو جوهر المعجزة في القصة – فجعل البعث حدثًا واقعًا في القلب الإنساني ، مستندًا إلى قوى الحب القادرة على التصدي للتناهي البشري ، ولفعل الزمان وقوة الموت ، وطرح الكاتبُ الحبّ لصيقًا بالبعث وبرذخًا للخلود ، وجعل موت القلب سببا – أو مدخلًا للضعف البشري المؤدي إلى الموت الحقيقي والتناهي البشري . طرح توفيق الحكيم هذه الدلالة الخاصة من خلال التوظيف الرمزي للشخصيات ، ومن خلال نظام العلامات اللغوية ، وتعدد طبقات الدلالة في لغة الحوار ، ومن خلال تأطير أحداث المسرحية بمدارٍ من الحب والبعث – ابتداءً وانتهاءً – وصولًا إلى طرح وعدٍ ببعث جديدٍ من خلال ولادة حب جديد .
- ثانيًا : قدم توفيق الحكيم شخصيته المحورية باعتبارها بطلاً تراجيديًا ، منحرفًا بهذه الشخصية عن بعدها الديني كملمحٍ آخر من ملامح نقض المعنى .
- ثالثًا : استطاع توفيق الحكيم نقضَ المعنى - الخاص بقصة أهل الكهف – من خلال طرح الكهفِ في أكثر من دلالةٍتخطّت الحدود المادية للمكان المعروف ؛ فقد طُرح الحبُّ كهفًا تأوي إليه الذاتُ الإنسانية بحثا عن الخلاص والنجاة من الاغتراب ، كما طُرح العقلُ كهفًا لمواجهة معضلات الوجود الإنساني ، وكذلك طُرح الإيمانُ كهفًا من الخوف والموت والوحشة . أمَّا الكهفُ المادي – كتجويفٍ صخريٍ – فقد طرحه الحكيمُ كمكانٍ أسطوريٍ – لا كمكان لأحداث قصة دينية – يقع في منطقة وسطٍ بين القبر والسكن ؛ فهو مُحتضنُ السبات الإعجازي ، ومُحتضنُ الحبّ القادر على -أكثر من - بعثٍ إعجازي . وهو الحلقةُ التي تربط الأزمنة المتضادة – المتنافرة في المنطق العقلي –المتضامة في المخيلة الإنسانية – أو في القلب العاشق . وبهذا الطرح الخاص

للأبعاد الدلالية . ومن خلال هذه المعالجة الفنية المتفرّدة استطاع توفيق الحكيم أن يقدم للمسرح التجريبي – الفكري – عملًا يرقى إلى مصاف الأعمال الإبداعية الإنسانية ذات الطبيعة الملحمية ، فمسرحية أهل الكهف تحمل الطابع الملحمي من خلال تصديها لتصوير الصراع بين المتناهي والميتافيزيقي – الإنسان والزمان – وهو صراعٌ أكثرُ حدةً وقوةً – ورهبةً وترويعًا – من التحام الشعوب والأمم في ساحات القتال .

- رابعًا :عرض شخصيات المسرحية في وضعيةٍ شبحية ، أو طيفية – حُلمية –مُبرّرة بوجودهم الإعجازي ، ومبررة – أيضا – بمعاناتهم من حلالات الشكِّ في وجودهم الفعلي خارج إطارهم الزمني الماضوي . هذه الوضعية – في حدِّ ذاتها – علامةٌ ذاتُ دلالة رمزية على طبيعة الوجود الإنساني المغترب في الكون ، كما أنّها من ملامح التجريب البارزة في هذه المسرحية ، ومن أبرز ملامح المسرحي الحداثي عند " بريخت " ورفاقه .
- خامسًا :توظيف بناء المسرحية توظيفًا دلاليّا :

اشتملت هذه المسرحية على أربعة فصول ، دارت أحداث الفصل الأول – منها – والفصل الأخير ، في الكهف ، ودارت أحداث الفصل الثاني ، والفصل الثالث في بهو الأعمدة – في قصر الملك الجديد – فإذا ما استحضرنا الدلالة الرمزية لبهو الأعمدة – بوصفه رمزًا للحب - والقلب الإنساني - المتصدّي للزمان والموت ، وإذا ما استحضرنا ما تعلّق بالكهف من دلالاتٍ بوصفه رمزًا لقوى الزمان – مجتمعة في الماضي والحاضر والمستقبل – ورمزًا للمكان الحامل للسمات الأسطورية ، أدركنا أنّ وضعية فصول المسرحية بهذه الكيفية تبرزُ الحبّ باعتباره قلب الوجود الإنساني المحاط بقوى الزمان الحتمية ، وتبرزُ الكهف - بوضعيته الرمزية - كضلفتي بابٍ ، أو كمفتتح وختامٍ لهذا الوجود الإنساني . هذا التوظيفُ الدلالي للبنية الشكلية للمسرحية توظيفٌ يبرزُ جرأة توفيق الحكيم على ارتياد مسارات المسرحي التجريبي بمعالجة تدلُّ على الاقتدار الفني ، والتمكّن من أدوات الإبداع المرتكزة على عمق الفكر والمهارة في تطويع الشكل الفني لإبراز الرؤية الفكرية بأبعادها الثرية التي تتصدّى بتعدد احتمالاتها ، ولا تناهيها – الفكري - للتناهي البشري .

الهوامشُ والإحالات

١) د. أسامة أبو طالب . مغامرة المسرح . الهيئة المصرية العامة للكتاب . مكتبة الأسرة . ٢٠٠٠ م . ص ٢٢
٢) د. أسامة أبو طالب . مغامرة المسرح . ص ٢١ ، ٢٢
٣) د. ليلى بن عائشة . التجريب في مسرح السيد حافظ .القاهرة . مركز الحضارة العربية . ط١ . ٢٠٠٥ م . ص ٧٥
٤) جميل حمداوي .السيميوطيقاوالعنونة . مجلة عالم الفكر . المجلد الخامس والعشرون . العدد الثالث .الكويت . يناير ١٩٩٧م . ص ١٠٨
٥) محمد بدوي . تجليّاتُ التغريبِ في المسرح العربي . قراءةٌ في سعد الله ونوس . مجلة فصول . المجلد الثاني . العدد الثالث . ١٩٨٢ . ص ٨٧
٦) الآية رقم ٩ من سورة الكهف .
٧) الآية رقم ١٠ سورة الكهف .
٨) الآية رقم ١٣ سورة الكهف .
٩) لاجوس اجري . فنّ كتابة المسرحية . ترجمة درينيخشبة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . مكتبة الأسرة . ٢٠٠٠م . ص ١٥ ، ١٦
١٠) لاجوس اجري . فن كتابة المسرحية .ترجمة دريني خشبة . ص ١٨
١١) من كتاب " توفيق الحكيم . ملامح داخلية . سيرةٌ ذاتية " . طبعة دار الشروق الأولى . ٢٠٠٧ م . ص ١٤
١٢) دريني خشبة . مقدمة كتاب فن كتابة المسرحية . لاجوس اجري . الهيئة العامة للكتاب . مكتبة الأسرة . ٢٠٠٠ ص .١٩
١٣) درينيخشبة . مقدمة كتاب فن كتابة المسرحية . لاجوس اجري . ص ٢٠
١٤) كتاب " توفيق الحكيم . الملامح الداخلية . سيرة ذاتية . طبعة دار الشروق . ص ٨
١٥) كتاب توفيق الحكيم . ملامح داخلية . سيرة ذاتية . دار الشروق . ص ٩
١٦) كتاب توفيق الحكيم . ملامح داخلية . سيرة ذاتية . ص ٩
١٧) كتاب توفيق الحكيم . سيرة ذاتية . ص ١٠
١٨) درينيخشبة . مقدمة فن كتابة المسرحية . لاجوس اجري. ص ٢٣
١٩) توفيق الحكيم . مسرحية أهل الكهف . مكتبة مصر .الفجالة . دار مصر للطباعة . بدون سنة نشر .. ص ٤٥ ، ص ٤٦
٢٠) انظر مقدمة كتاب فن كتابة المسرحية .درينيخشبة . ص ٢٣
٢١) مسرحية أهل الكهف .ص ٦٣
٢٢) مسرحية أهل الكهف . ص ٧٦ ، ٧٧

٢٣) مسرحية أهل الكهف .ص ٧٩
٢٤) جاستونباشلار . جماليات المكان . ترجمة غالب هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .بيروت . الطبعة الثانية . ١٩٨٤ م . ص ١٩١ .
٢٥) مسرحية أهل الكهف . ص ٨٥
٢٦) مسرحية أهل الكهف . ص ٩٠
٢٧) مسرحية أهل الكهف . ص ٩٠
٢٨) مسرحية أهل الكهف . ص ٩٠
٢٩) مجيد حميد الجبوري . البنية الداخلية للمسرحية . منشورات ضفاف .بيروت .لبنان . ٢٠١٣ م ص ٢٥
٣٠) ألفريد فرج .حوارٌ مع توفيق الحكيم . صحيفة أخبار اليوم . الثامن فبراير ١٩٦٤ .
٣١) مقدمة كتاب فن كتابة المسرحية . بقلم دريني خشبة . ص ١٩ .
٣٢) مسرحية أهل الكهف . ص المسرحية . ص ١٠٤ ، ١٠٥
٣٣) مسرحية أهل الكهف . ص ٢٣
٣٤) مسرحية أهل الكهف . ص ١٠٥
٣٥) مسرحية أهل الكهف . ص ١٠٦ ، ١٠٧
٣٦) مسرحية أهل الكهف . ص ١١١
٣٧) مسرحية أهل الكهف . ص ١١٢
٣٨) مسرحية أهل الكهف . ص ١١٣
٣٩) مسرحية أهل الكهف . ص ١٠٦ ، ١٠٧
٤٠) عبد الوهاب عبد الرحمن . التجريب في المسرح : الوهم المزدوج . مجلة بتصرف . مجلة فصول . العددان ٨٥ ، ٨٦ . ٢٠١٣م . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ص ٦٢
٤١) إروينإدمان . الفنونُ والإنسان . مقدمة موجزةٌ لعلم الجمال . ترجمة مصطفى حبيب . مكتبة مصر .الفجالة . بدون سنة نشر . ص ٢٩
٤٢) مسرحية أهل الكهف . ص ٨٤
٤٣) مسرحية أهل الكهف . ص ٨٧
٤٤) مسرحية أهل الكهف . ص ٣٠
٤٥) مسرحية أهل الكهف . ص ٣٥
٤٦) مسرحية أهل الكهف . ص ٣٥ ، ٣٦
٤٧) مسرحية أهل الكهف . ص ٥٠
٤٨) مسرحية أهل الكهف . ص ٥١

٤٩) مسرحية أهل الكهف . ص ٥٣
٥٠) مسرحية أهل الكهف . ص ١٦٦
٥١) مسرحية أهل الكهف . ص ١٧١ .
٥٢) مسرحية أهل الكهف . ص ١٩٢
٥٣) لاجوس اجري . فن كتابة المسرحية . ترجمة درينيخشبة . ص ٢٢
٥٤) لاجوس اجري . فن كتابة المسرحية . ترجمة درينيخشبة . ص ١٨
٥٥) مسرحية أهل الكهف .ص ١٣٣
٥٦) لاجوس اجري . فن كتابة المسرحية . ترجمة درينيخشبة . ص١٨
٥٧) لاجوس اجري . فن كتابة المسرحية . ترجمة درينيخشبة . ص ١٩
٥٨) مسرحية أهل الكهف . ص ١٤٤ ، ١٤٥
٥٩) مسرحية أهل الكهف . ص ١٦٤ ، ١٦٥
٦٠) د. أسامة أبو طالب . مغامرة المسرح . ص ٣١
٦١) مسرحية أهل الكهف . ص ١٧٤ ، ١٧٥
٦٢) مسرحية أهل الكهف . ص ١٧٥
٦٣) دانيال تشاندلر . أسس السيميائة . ترجمة طلال وهبة .بيروت . المنظمة العربية للترجمة . الطبعة الأولى . ٢٠٠٨ م . ص ١٧٧