دراسات الأدب المعاصر، السنة الحادية عشرة، شتاء ۱۳۹۸، العدد الرابع والأربعون: صص ۷۵- ۹۳

دراسة التراث الدينی وتوظيفه فی مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم

محمود شكيب*

سيده نرگس قاضوی**

تاريخ الوصول: ۹۸/۳/۱۲

تاريخ القبول: ۹۸/۹/۱۰

الملخص

قبل تواجد الفن الدينی يجب أن يكون الفنان الدينی. يعنی يجب أن يكون علم الدين إلى جانب البصيرة الدينية والاسلامية. *توفيق الحكيم* من الأسماء البارزة فی تاريخ الأدب العربی الحديث، كانت لطريقته انتاجات فنية واستقبال الشارع الأدبی العربی. وله تيار خاص، سمیَ تياره المسرحی، بالمسرح الذهنی لصعوبة تجسيده فی العمل المسرحی. الأثر الأعظم على تبلور خصوصية تأثير أدب *توفيق الحكيم* وفكره على أجيال متعاقبة من الأدباء، لأجل هذا السبب معرفة مجالاته الفكرية وطريقة تأثرها بالمنابع الدينية وظروف الزمان ضرورية، إذن من الجيد إذا استطعنا أن ندرس الموروث الدينی الباقی فی طيات آثار المفكرين والأدباء *كتوفيق الحكيم*. حتى ندرک بأن التصور الدينی كيف تجلى فی آثاره ومسرحياته لكی يكون لنا الفن الدينی، قبل كل شیء يجب أن يكون لنا فنان بالعلم الدينی إلى جانب البصيرة الدينية. حاول هذا المقال أن يستفيد من منهج الوصفی وكتب المنابع فی المكتبات حتى يبين مكانة تراث الدينی فی مسرحية «أهل الكهف».

الكلمات الدليلية: التراث الدينی، المسرحية، القرآن، توفيق الحكيم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* أستاذ فی قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة آزاد الاسلامية فرع علوم وتحقيقات، طهران.

** طالبة الدكتوراه فی فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة آزاد الاسلامية فرع علوم وتحقيقات، طهران.

narges.qazavi@yahoo.com

الكاتبة المسؤولة: سيده نرگس قاضوی

المقدمة

المسرحية لغة هی کلمة مشتقة من المسرح، هـی الخشـبة التـی یقـدّم نـص سـردی علیها، اما اصطلاحا فهی نوع من الفن الأدبی الـذی تمثـل فیـه فئـة مـن الأفـراد حادثـة الإنسانیة، ویعتبر الیونان والإغریق من أول الحضارات التی اشتهرت بـالفن المسـرحی. إن العرب والشعوب الإسلامیة عامة، قد عرفت أشکالا من المسـرح ومـن النشـاط المسـرحی لقرون طویلة قبل منتصف القرن التاسع عشر(الراعی، ۱۹۷۸: ۳۰).

إذا مررنا بسرعة علی الطقوس الاجتماعیة والدینیة التی عرفها العرب فی شبه الجزیـرة العربیة قبل الاسلام، والتی لم تتطور إلی الفن المسرحی کما حدث فی أجزاء أخـری مـن الأرض، فسنجد ثمة إشارات واضحة علی أن المسلمین ایام الخلیفـة العباسـیة قـد عرفـوا شکلاً واحدا علی الأقل من الأشکال المسرحیة المتعرف بها وهو مسرح خیال الظـل(انظـر فی هذا الصدد البحث الذی کتبه للدکتور محمود یوسف نجم بعنوان البحث عن المفهـوم الدرامی فی الثقافة العربیة، مجلة آفاق عربیة، عدد فبراير ۱۹۷۸م).

وأقدم إشارة إلی هذه الحقیقة نجدها فی کتاب «الدیارات» *للشابشتی*(ص۱۸۷و ۱۸۸) حین یذکر الکاتب أن الشاعر *دعبل* هدد ابناً لأحد طباخی *المأمون* بانه سیهجوه فردّ الإبن بدوره قائلاً: «والله إن فعلت لأخرجن أمک فی الخیال» أی انه أنذره بأنه سیوحی إلی احد فنانی المخایلة باظهار صورة *أم دعبل* بالصور الأخری التی کان یلعب بهـا أمـام متفرجیـه یظهرها بمظهر یدعو إلی سخریة طبعا.

قد عرف المسرح فی أوائل القرن التاسع عشـر للمـیلادی عنـدما حـدث الصـدام بـین العرب والحضارة الأروبیة وارتفعت ستائر مسرح *مارون نقاش* فی بیروت ذات یوم مـن عـام ۱۸۴۷م لتعرض مسرحیة «البخیل»، المستوحاة من قصة «موليير» لتبـدأ أولـی خطـوات المسرح العربی الحدیث. وسارت الأعمال الدرامیة العربیة بعـد ذلـک فـی ثلاثـة مسـارات رئیسة هی الترجمة، الاقتباس، والمسرحیات المؤلفة.

سابقیة البحث

لقد تمت لحد الآن دراسات موسعة حول *توفیق الحکیم* ومسرحیاته، یطول بنا ذکرهـا، من المفید أن نذکر الکتاب والمقالة التی تناول مسرحیة «اهل الکهف»:

- «مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم؛ مقاربة سيميائية» *لشلوای عمار*. فی الملتقی الثالث السيمياء والنص الأدبی، كلية الآداب جامعة محمد خيضر بسكرة؛ هذه المقاربة تحاول من خلال تقنية العنونة، وما يرتبط بها، دراسة مسرحية «أهل الكهف» وفك ألغازها وكشف دلالتها العميقة قصد التركيب والبنا بعد التفكيک لإنتاج نص مواز للنص الأساس ولكنه يختلف عنه بطبيعة الحال.

- «مسرحية توفيق الحكيم بين القرآن والمعاصرة؛ أهل الكهف نموذجا» فی مجلة آفاق الحضارة الاسلامية أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، *لسيدة اكرم رخشنده نيا*. هذا المقال دراسة مدى التطابق أو التناقض بين قصة أهل الكهف القرآنية ومسرحية *توفيق الحكيم* ويذكر بأنَ مسرحية «اهل الكهف» تأخذ مادتَها الإبداعية من القرآن الكريم وهكذا يعتبر القرآن الكريم وخاصة صورة الكهف المصدر الذی إستند إليه الكاتب مع تحويره فنيا وروائيا للإستخدام المعاصرة.

مسرحية أهل الكهف

كتب *توفيق الحكيم* هذه المسرحية، بعد عودته من باريس، فی عام ۱۹۳۶ وقد استوحی موضوعها الأساسی من المصادر الدينية: الإسلامية والمسيحية.

أ.المصادر الإسلامية

اطلع *الحكيم* على عدة مصادر إسلامية تبحث فی أصول قصة الكهف التاريخية، كال«كشاف» *للزمخشری*، و«جامع البيان» *للطبری*، فأفاد منهما فی بناء أحداث مسرحيته، ولكنه استوحی فكرته الأساسية من سورة أهل كهف. وتعرض قصة «أهل الكهف»، كما وردت فی القرآن، نموذجاً للايمان فی النفوس، وكيف تطمئن به، وتؤثرة على زينة الأرض، فتلجأ الى الكهف، حتی يعز عليها أن تعيش مع الناس الملحدين كما تشير إلى أن الله وقی هذه النفوس المؤمنة الفتنة وشملها بالرحمة(حمادی، ۱۹۹۸: ۱۴۲-۱۴۱). وذكرت المصادر الإسلامية الإخری هذه القصة وقد جاءت كما يلی: روی *الزمخشری* أن أهل الإنجيل عظمت فيهم الخطايا وطغت ملوكهم حتی عبدوا الأصنام وأكرهوا على عبادتها، وكان من شدد فی ذلک هو *الملک دقيانوس* الذی أجبر فتية من

أشر قومهم على الشرک وتوعدهم بالقتل. فأبوا إلا الثبات على الايمان والتصلب فيه، ثم هربوا إلى كهف ومروا بكلب فتبعهم، طردوه فأنطقه الله وقال: «ما تريدون منى، أنا أحب أحباء الله، فناموا وأنا أحرسكم»(الزمخشرى، ١٣٣٤: ٥٦٢و ٥٦٧). وذكر *الطبرى* هذه القصة، وهى لا تختلف كثيرا عن رواية *الزمخشرى*، فأشار إلى أن الفتية فى هروبهم مروا بصاحب زرع، وهو على مثل أمرهم، فالتمسوا منه مأوى انطلق معهم حتى آواهم الليل إلى الكهف، فدخلوه، فقالوا: نبيت هنا الليلة، ثم نصبح إن شاء الله، فقرروا رأيكم. فضرب الله آذانهم، فخرج الملک فى صحابه حتى وجدوهم قد دخلوا الكهف، فلما أرادا رجل أن يدخل عليم أرعب، فلم يطق أحد أن يدخل، فقال قائل: «ليس لو كنت دخلت عليهم قتلتهم؟ فقال: بلى، قال، فابن عليه باب الكهف، ودعهم فيه يموتون عطشا وجوعا، ففعل» (الزمخشرى، ١٣٣٤: ٥٦٧).

ب. المصادر المسيحية

وقع حادث استيقاظ أو بعث أهل الكهف من كهفهم فى عصر الإمبراطور ثيودوسيوس، فهذا ما تجمع عليه كل الروايات القديمة، فأثار الدهشة فى نفوس الناس، مما دفعهم إلى تسجيله فى كتبهم أو تواريخهم. أما حادث اختفاء أهل الكهف ودخولهم ليناموا فى هذا الكهف فهو ما تضاربت وتناقضت فيه الروايات(جيبون، ١٩٦٩: ٦٠). ذكر هذه القصة الكاتب المسيحى *ثيودوريت*(٣٩٣-٤٦٦م) الذى أصبح راهبا ثم مطرانا وفى عام ٤٢٢ فى كورهوس بسوريا، كما ذكر جيبون قصة أهل الكهف أو «النائمين السبعة» قائلاً: إنه عندما خرج أحدهم من الكهف للبحث عن شىء من طعام- وهو يدعى بإمبلخيوس- لم يستطع هذا الرجل، أن يتعرف على مدينة أفسيوس، والتى تقول إحدى الروايات، إن الكهف يقع بالقرب منها. وازدادت دهشة بإمبلخيوس، عندما وجد طبيبا ضخما، قد نصب بصورة علنية مكشوفة على بوابة أفسيوس. ثم أثار دهشة الناس بملابسة الغريبة، والعملة القديمة التى أعطاها لخباز، ويعود تاريخها إلى عصر دكيوس فاكتشف بأمبلخيوس السر وعاد إلى الكهف، لينام هو ورفاقة بضع مئات من السنين، فأسرع أسقف أفسيوس وقساوستها لزيارة هذه الكهف، ورأوا أصحاب الكهف الذين ما إن سردوا قصتهم حتى لفظوا أنفاس الحياة. إستعان *الحكيم* بالمصدر الإسلامى والمسيحى، واستلهم منهما قضية البعث، ومن إيحاءات

الأحداث التی وقعت فی المصدرين، صاغ أحداث مسرحيته بطريقة تـومئ إلـی التـأثيرات التی ظلت مخيمة علی تشكيل بنيته المسرحية.

الموضوع

استهل *الحكيم* مسرحيتة ببعث أهل الكهف، وأما عناصر الموضوع الأخـری فقـد ألمـح إليها تلميحا، كما أوحی بها غالياس فی المسرحية:

«غالياس: ألم أحدثک يا مولاتی فيما حدثتک عن تاريخ عصـر الشـهداء، إن فتية من أشراف الروم هربوا بدينهم من دوقيانوس، ولـم يظهـروا ولـم يعلـم عنهم شیء. قد لبث معاصروهم ينتظرون اوبتهم وينشئون عنهم الأسـاطير، مؤكدين عودتهم...»(حمادی، ۱۹۹۸: ۱۴۴).

الحدث

صاغ *الحكيم* أحداث مسرحيته من مكونين أساسين فی القصة كما وردت فـی جميـع مصادرها، التی درسنا، وهما المكان والزمان.

۱.المكان

استند *الحكيم* إلی رواية، ذكرها *الزمخشـری*(الزمخشـری، ۱۳۳۴: ۳۶۴) عنـدما اختـار مدينة طرسوس مكانا تقع فيه أحـداث المسـرحية، وذلـک لأن طرسـوس متـواردة لـدی العرب، فهی ترتبط بتاريخهم عندما كانت تمثل الحدود الحالية بين الأرض العربية وتركيا، وهو إذ اختار اسما معروفا لدی العرب فلأنه يريـد أن يكتـب تراجيـديا إسـلامية مرتبطـة بتراثهم. أما الكهف الذی اتجه إليه الفتية، فقد أسماه بكهف الرقيم، وقد تعـددت الروايـات والآراء حول معنی الرقيم: فطبری يذكر أن الرقيم هو اسـم قريـة(الطبـری، ۱۳۲۱: ۱۲۱-۱۴۳) ويذكر *البيضاوی* عندما فسر قوله تعالی: «إن أصحاب الكهف والـرقيم»(الكهـف/ ۹) بأن الكهف غار فی الوادی والرقيم اسم الوادی، ويری آخرون أن المعنی به لوح، أو حجـرة أو كتاب كتبت عليه قصة أهل الكهف، وذلک استنادا إلی قولـه تعـالی(البيضـاوی، ۱۳۲۰: ۲۳۱):

﴿وما أدراک ماسجين ○ كتاب مرقوم﴾

۲.الزمان

أخذ *الحكيم* ما ذكره *الطبرى* عن زمان الحدث، وذلک من خلال ربطه بصورة العصر الذى نام فيه أهل الكهف، وهو عصر الملک دوقيانوس، ويسمى جيبون ديوسيوس الذى اضطهد المسيحيين.

«يمليخا: مذ رأيتكما راكضين هربا من المذبحة حدست وعجبت، ولكن إذ أذهلنى أمر نجاتكما عن كل شىء وأتينا الكهف، فسكنت إلى نفسى...

مشلينيا: ما الذى حيرک من أمرنا...

يمليخا: دقيانوس عدو المسيحية ما كان يعلم أن وزيريه مسيحيان» (الحكيم، ۱۹۳۳: ۸).

ثم حدد الكاتب المدة الزمنية التى نامها الفتية بثلاثمائة عام، وقد ذكر ذلک حين خرج يمليخا ليرى غنمه:

«يمليخا: أتدرى كم لبثنا فى الكهف؟

مرنوش: أسبوعا(يمليخا يضحک ضحكات عصبية هائلة) شهرا على حسابک الخرافى.

يمليخا(على نحو مخيف): مرنوش، إنا موتى. آه اشباح...

مرنوش: ما هذا الكلام يا يمليخا؟

يمليخا: ثلاثمائة عام... تخيل هذا ... ثلاثمائة عام لبثنا هنا فى الكهف»(ن.م: ۵۴).

عندما حدد *الحكيم* مدة إقامتهم فى الكهف بثلاثمائة عام، كان قد استند إلى الكازرونى، على مدة لبثهم ثلاثمائة سنة وازدادت تسعا، إذ اعتبرت ثلاثمائة سنة قمرية، لأن التفاوت بين ثلاثمائة سنة شمسية وثلاثمائة سنة قمرية تسع سنين قمرية (الكازرونى، ۱۹۸۳: ۲۲۲).

ولم يعرف أهل الكهف، حين استيقظوا، شيئا عن المدة التى مكثوها، وتحدث القرآن عن تساؤلهم فى الآية التالية:

﴿كذالک بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم قالوا ربكم أعلم بما لبثتم﴾(الكهف/ ۱۹)

استخدم الحكيم هذه الآية:

«مشلينيا: كم لبثنا هنا؟

مرنوش: يوما أو بعض يوم..

مشلينيا: ومن أدراك؟

مرنوش: وهل ننام أكثر من هذا القدر؟

مشلينيا: صدقت...»

وعندما استعان *الحكيم* بالحدث، كما ورد فى القرآن، لم يتقيد به، إنما حركة وأضفى عليه السمة الدرامية حتى ليكاد يخفى تأثره بالنص الأصلى.

ثم استعان بالآية:

﴿وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال﴾(الكهف/ ١٧)

وليوضح *الحكيم* تأثير عامل الزمن، أخذ عن رواية *الطبرى* ما لاءمه منها، ومما ذكره *الطبرى*: «دنا يمليخا من الذين يبيعون الطعام فأخرج الورقة التى كانت معه، فأعطاها لرجل منهم فقال: يعنى بهذه الورق يا عبدالله طعاما، فأخذها الرجل فنظر إلى ضرب الورق ونقشها، فعجب منها ثم طرحها إلى رجل آخر، ثم جعلوا يتطارحونها بينهم ويتعجبون منها ثم جعلوا يتشاورون بينهم، ويقول بعضهم لبعض: إن الرجل قد أصاب كنزا»(الطبرى، ١٣٢١: ١٢٦). وفى رواية أخرى *للزمخشرى*، ورد أنهم: «مروا براع معه كلب، فتبعهم على دينهم ودخل الكهف، فكانوا يعبدون الله فيه، ثم ضرب الله على آذانهم، وقبل أن يبعثهم الله حكم مدينتهم رجل صالح مؤمن. وقد أختلف أهل مدينته فى البعث بين معترفين وجاحدين. ودخل الملك بيته وأغلق بابه ولبس مسوحا وجلس على رماد وسأل ربه أن يبين لهم الحق. فألقى الله فى نفس رجل من رعيانهم وهدم ما سد به فم الكهف ليتخذه حظيره لغنمه. ولما دخل المدينة من بعثوه لابتياع الطعام، أخرج الورق وكان من ضرب دقيانوس اتهموه بأنه وجد كنزا. فذهبوا به الى الملك وقص عليه القصة. انطلق الملك وأهل المدينة معه وأبصروهم وحمدوا الله على الآية الدالة على البعث: ﴿ثم بعثناهم لنعلم أى الحزبين احصى لما لبثوا امدا﴾(الكهف/ ١٢) و﴿كذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أن وعد الله حق﴾(الكهف/ ٢١). ثم قالت الفتية يستودعك الله ونعيذك من شر الجن والانس. ثم

رجعوا إلى مضاجعهم وتوفى الله أنفسهم»(الزمخشری، ۱۳۳۴: ۵۶۸). یتلاءم هذا الحدث مع مسرحیة *الحکیم* ویدعم بناءها، ولکنه غایر ما لا یمکن توظیفه فی سیاق احداث مسرحیته، فالذی إکتشف هذه الحادثة هو صیاد أبرز له یملیخا ما معه من مال، فوقع الشک فی نفسه عندما رأی النقود، لقد ضربت فی عهد دقیانوس(الحکیم، ۱۹۳۳: ۱۶). هرب یملیخا ثم ذهب لصیاد لیخبر عندما وصل إلی قصر الملک بأن کنزا من عهد دقیانوس قد عثر علیه أحدهم(ن.م: ۲۷-۲۸). لم یلتزم *الحکیم* بهذا الحدث وذلک لیقیم موقفا متوازیا مع بعده الفکری، ولکنه یشکل ثغرة لا تمکن من اقتراب أهل الکهف من الناس أو الناس من الکهف، ولیمهد بسبب ما لعودتهم إلی الکهف. کما استخدم أیضا روایة أخذها عن *الطبری* وتتضمن: «أن الملک أمر أن یجعل لکل منهم تابوتا من الذهب فأتوه قی المنام، فقالوا له: إنا لم نخلق من ذهب ولا من فضة، ولکنا خلقنا من تراب وإلی تراب نصیر. فاترکنا کما کنا فی الکهف علی التراب حتی یبعثنا الله» (الطبری، ۱۳۲۱: ۱۳۷). استوحی *الحکیم* من هذه الروایة عودة أهل الکهف، مولدا من عناصرها مکونات تتجلی فی حقولها الدلالیة التی وردت فی المسرحیة، کالصراع مع الزمن، و الحب، والایمان التوراتی، والبعد الفکری.

الشخصیات

لم یقتصر ما أخذه *الحکیم* من هذه المصادر، علی عنصری الزمان والمکان والحدث، بل لقد تعداها إلی شخصیات المسرحیة. وقد اختلفت المصادر وتضاربت الآراء حول عددهم: ففی روایة *الزمخشری* التی نسبها إلی *الإمام علی بن أبی طالب*، ورد: «کانوا سبعة نفر، أسماوهم یملیخا ومکشلینیا وميشلینیا وهولاء أصحاب یمین الملک، وکان یساره مرنوش ودمیرنوش وشادونوش وکان یستشیر هؤلاء الستة فی أمره، والسابع الذی رافقهم حین هربوا من ملکهم دقیانوس، واسم مدینتهم أفسوس، وکلبهم قطمیر...»(الزمخشری، ۱۳۳۴: ۵۱۵).

وعندما اختار هذه الأسماء، عمد إلی تخفیفها فصارت یملیخا وميشلینیا ومرنوش وقد جعلهم الشخصیات الرئیسیة لمسرحیته، ثم عرف بها، کما ورد فی حوار بین غالیاس والملک:

«غالياس(فی فرح كذلک): صحيح يا مولای... هم... هم... ثلاثة رابعهم كلب: القديس مرنوش، والقديس ميشلينيا والقديس يمليخا والكلب قطمير. كما جاء فی كتاب الراهبين...»(الحكيم، ۱۹۳۳: ۳۹)

كما استعان برواية *الزمخشری* التی حددت وظيفه هذه الشخصيات: فميشلينا صاحب يمين الملک. ومرنوش صاحب يسار الملک، ولكنه غاير فی شخصية يمليخا، إذ جعله الراعی. واستلهم القرآن عندما اختار الكلب الباسط ذراعيه فی الوصيد(م.ن: ۷). وقد ورد فی القرآن: ﴿كلبهم باسط ذراعيه بالوصيد﴾(الكهف/ ۱۷). أما الشخصيات التی أضافها *الحكيم* فهی بريسكا ومودبها غالياس، وبريسكا الحفيدة التی تشبه إلى حد بعيد جدتها، حبيبة ميشلينيا. كما أضاف شخصية غالياس المربی، وهی شخصية شديدة الايمان بالعقائد المتوارثة وقد جعل شخصية بريسكا أحد عناصر بناء الحبكة فی المسرحية. لقد قام *الحكيم* ببناء موضوع مسرحيته من سورة أهل الكهف التی وردت فی القرآن، ثم استعان بالمصادر الاسلامية لصياغة أحداثها: بعث أهل الكهف وتساؤلهم عن مدة إقامتهم فی هذا الكهف. كما استعان بالشخصيات التی وردت فی القرآن ولكنه اختار منها ثلاثا ورابعهم كلب، وقد أضاف إليهم ثلاث شخصيات.

توظيف المصدر الدينی فی مسرحية أهل الكهف

يتجه *الحكيم* فی تفسير المصدر الدينی تفسيرا كونيا، فيثير قضية البعث التی تناولتها المصادر الاسطورية الفرعونية فی «إيزيس وأوزيريس» ثم شملتها الديانتان المسيحية والاسلامية، مستعينا بالمصدر الدينی الاسلامی وتحديدا بسورة الكهف لاستلهام هذه القضية، وقد استخدم هذا المصدر كإطار عام فی صياغة هذه المسرحية وفی بناء الأحداث التی شكلت ثلاثة مستويات من الصراع:

- الصراع بين العقل والقلب والايمان.
- الصراع بين العقل والايمان.
- الصراع بين القلب والايمان من جهة والزمن من جهة أخرى.

ويقوم كل مستوى منها على مجموعة من العاقلات الثنائية تمثلت بشخصيات يمليخا الراعی وميشلينيا ومرنوش الوزيرين. وظف الحكيم الصراع بين العقل والقلب من خلال

علاقة حب تربط بين بريسكا وميشلينيا الذى أدرک أنه ينتمى إلى زمنين مختلفين أديا إلى فشل تجربته مع بريسكا الحفيدة، وذلک عندما حاول أن يحيى بريسكا الجدة فى حبه لبريسكا الحفيدة:

«ميشلينا(كمن أصابه خبل يمد يديه نحوها): بريسكا، عزيزتى، تعالى... أنت هى ..رباه.. أنت لست اياها..لست اياها... ومن تكونين إذن؟ أنت؟ أ نائم أنا؟ أ حى أنا؟ أكون فى حلم مضطرب مختلط. إلهى؟ إلهى، أعطنى النور، أو أعطنى الموت، اليقظة، النوم، العقل، العقل... مرنوش أين أنت يا مرنوش؟ أين نحن؟ أين نحن الآن؟ أحلام الكهف؟ أ هى أحلام الكهف؟ أنا فى حقيقة؟ أنا فى الكهف؟ ما هذه الأعمدة؟ (يتخبط بين العمد فى البهو) إلى يا مرنوش... يا يمليخا .. إنا لا نصلح للحياة.. إنا لا نصلح للزمن.. لست لنا عقول... لا نصلح للحياة...»(الحكيم، ۱۹۳۳: ۹۷)

وتكشف شخصيتا مرنوش ويمليخا المستوى الثانى من الصراع الذى يدور بين العقل والايمان، ونستجلى ذلک من خلال الحقول الدلالية التى شكلت معنى الحوار بين مرنوش المولع بعائلته ويمليخا:

«يمليخا: كم تحب أهلک؟

مرنوش: إنما أنا أحيا بهما ولهما..

يمليخا: صبرا إن رحمة الله قريبة...»(م.ن: ۱۱).

يوحى الحوار التالى ببداية الصراع بين مرنوش العقلانى ويمليخا:

«مرنوش: حقيقة. قرب السماء من الأرض. تلک الرحمة التى لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار...

يمليخا: لا تسخر... إن الله حق...

مرنوش: لا شأن لک بنا هاهنا... نحن اللذان أوقعنا بنفسينا فى التهلكة، ومع ذلک... فإنى ما أوقعت نفسى...

يمليخا: كل شىء على هذه الأرض بأمر الله...

مرنوش: إلا ما نحن فيه، فقد حدث بفعل الإنسان...

يمليخا(مستنكرا): استغفر الله. هذا الكلام لا يلفظه مؤمن».

يتضح لنا هذا الصراع الـذى يمتثـل فـى شخصـيتين متناقضـتين، شخصـية يمليخـا المؤمنة إيمانا نورانيا يعبر عنه بنفسه قائلا:

«يمليخا: إنى أومن بالمسيح لأنه حق. ولا يمكن أن تكون هذه البشرية قـد بذلت أرواحها وسفكت دماءها من أجل شىء غير الحـق...»(الحكـيم،١٩٣٣: ١٢-١٣)

أما مرنوش فهو يمثل المحـب لأهلـه، ويمثـل أيضـا العقـل فـى صـراعه مـع الايمـان التنويرى:

«مرنوش(يصيح): إن لى عقلا قبل كل شىء، إن لى عقـلا...! هـا هـو ذا فـى راسى أحس وجوده. وهذا الكلام الذى تقول ينكره هذا العقل...»(م.ن: ٥٨).

وتتشابك هذه المستويات الثلاثة فى مجموعة من العلاقـات الثنائيـة تـدور فـى فلـك الزمن الذى يتخذ مسارين فى هذه المسرحية: التاريخ والزمن. وتشير الرمـوز المسـتخدمة فى المسرحية إلى صراع يعبر عنه مرنوش باعترافه بهذا الواقع:

«مرنوش: إننا ملك التاريخ... ولقد هربنـا مـن التـاريخ لننـزل عائـدين الـى الزمن... فالتاريخ ينتقم...»(م.ن: ١٥).

ومثلما وظف *الحكيم* الإطار العام للأسطورة، وسـياق الأحـداث التـى وردت فـى سـورة الكهف، فقـد اسـتعان كـذلك بـبعض العناصـر التراثيـة المرتبطـة بالمعتقـدات الشـعبية كالقديس أو الولى، وقد وظفه *الحكيم* كجزئية تشير بمدلولها إلى الإيمـان النـورانى الـذى يمثله كل من الراعى يمليخا والمربى غالياس، وتشير كذلك إلى قضية البعث:

«غالياس: إنى أفهم الحقيقة. لقد كانت قديسة لا ريب فيها: وبالأمس عثـرت على سفر قديم ورد أن إحدى وصائفها تسمعها دائما تقول: «إنى أنتظر كـل يوم... وسأنتظر، ولن أمل الانتظار حتى يعود...».

وترد الإشارة إلى فكرة البعث:

«غالياس: المسيح يا مولاتى، تنتظر يوم عود المسيح من السماء»(م.ن: ٣٥-٣٦)

وفى مجال آخر يؤكد غالياس إيمانه بالبعث:

«بريسكا: ولكن يا أبت، ها قد أوشك أن ينساهم الناس فى عصرنا هذا.

غالياس: أجل يا مولاتی... إن القديسين لا يظهرون إلا فی عصر ينسون فيه...

الملک: أتومن إذن بهذا يا غالياس؟

غالياس(فی حماسة وفرح): کل الإيمان يا مولای، نعم، الآن لا ريب عندی فی إنهم هم. ولقد أظهرهم الله فی عصرک السعيد يا مولای لأنک مسيحی مؤمن بإله واحد، ولأن عصرک عصر المسيحية الزاهرة...»(الحکيم، ۱۹۳۳: ۳۹).

وتبرز فی هذا المحور فکرة الصراع بين القلب والإيمان، وتعبر عنه الأميرة بريسکا: الاميرة:

«لا شک أن هذه القديسة کانت تفضل أن تکون إمراة، لو أنها استطاعت...

غالياس: لا تتهکمی يا مولاتی، أتوسل إليک لا تتهکمی بجدتک العظيمة...»(م.ن: ۳۶).

وتمثل بريسکا الطرف الذی يؤمن بالحب:

«الأميرة: إنک قلت لی مرة يا غالياس أنها سمعت تقول- کلما ارغموها علی الزواج- إنها مرتبطة بعهد مقدس لن تخنث به.

غالياس: أصبت يا مولاتی...

الأميرة: ترى مع من هذا العهد المقدس؟

غالياس: مع الله يا مولاتی. مع غير الله تريدين؟

الأميرة: کنت أحسبه مع من اختاره قلبها..»(م.ن: ۳۵).

ويمتثل هذا الصراع بين أطراف أخرى، بين مشلينا وبريسکا من جهة ومرنوش وحبه لابنه وحنينه إلى منزله من جهة أخرى، إذ يمکن تفسير عودة الثلاثة إلى الکهف بالحکم إعداما على کل من لا يدرک إن الانسان کائن زمانی، وهذا ما يتجلی فی تلک المقاربة بين مصر والزمن، أی مصر لا تشيب.

«مرنوش: لا فائدة من نزال الزمن... لقد أرادات مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يکن فی مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة: کما قال لی يوما قائد جند عاد من مصر، کل صورة فيها هی للشباب من آلهة ورجال

وحیوان...کل شیء شاب... ولکن الزمن مثل مصر وهی شابة وما تزال ولن تزال...ولن یزال الزمن ینزل بها الموت کلما شاء وکلما کتب علیها أن تموت...».

ولکننا نری أن موت مصر ومحاربتها للزمن الذی قتلها، یکمنان فی الإقرار بفعل الزمان:

«مرنوش: نعم الزمن یحملنا.

مشلینیا: کی یمحونا بعد ذلک؟

مرنوش: إلا من استحق ذکره فیبقی فی ذاکرته...

مشلینیا: و مایمنع؟ نحن فی مکان واحد وفی حالة واحدة تتسلط علینا أفکار واحدة...»

وقد رأی *الحجاجی* أن *الحکیم*: «کان اختیاره لقصة أهل الکهف لیعرضها فی أعقاب ثورة أجهضت، وحکم مستبد ظالم یطغی علی أهلها. ولم یبقی لمصر کی تستعیدها وجودها وتبعث من جدید غیر القلب: وهو بذلک سیعید بناء مصر الجدیدة» وکذلک *محمود أمین العالم* الذی اعتبر أن القلب وحده قادر علی هزیمة الزمن وذلک بانتصاره علی العقل. ولم یکن البعث الذی عبرت عنه المسرحیة، بعثا لشخوصها بقدر ما هو ایحاء بالخلود التی آمنت به مصر القدیمة: «إن مصر القدیمة... کلها کانت واقعة تحت سلطان کلمة واحدة ملکت علیها فکرها وقلبها وعقائدها ومشاعرها: البعث، وهی کلمة ذات أربعة أوجه کالهرم: وجهها الأول: الموت: وجهها الثانی الزمن، وجهها الثالث: القلب، ووجهها الرابع: الخلود...»(وطفا حمادی، ۱۹۹۸: ۱۵۴). ظهرت الطبعة الأولی من المسرحیة «أهل الکهف» عام ۱۹۳۳ فی طبعة أنیقة عن دار مطبعة مصر بالقاهرة. وقد طبع منها المؤلف عددا خاصا وزع معظمه علی خاصة الکتاب والأدباء وکبریاء الصحف والمجلات، فقوبل صدور المسرحیة بضجة من کتاب مصر وقادة الأدب فیها، وأعتبرها البعض قطعة من الفن الخالص، وکان الأستاذ الجامعی *الدکتور طه* حسین عمید کلیة الآداب بالجامعة المصریة أول من هلل للمسرحیة فکتب عنها فی جریدة الوادی: «أنها حدث فی تاریخ الأدب العربی...» و«أنها تضاهی أعمال فطاحل أدباء الغرب». وأخذت المجلات والجرائد تتحدث عن مسرحیة «أهل الکهف» وشخص صاحبها وأخذت جریدة البلاغ تکتب عنها:

«إنها شبيهة بآثار *موريس ماترلنک* ولا تقل عنها. وأن شخص كتبها *ماترلنک* مصر، وهكذا فی ضجة ثارت فی الدوائر الأدبية ارتفع اسم *توفيق الحكيم* كأعظم كاتب مسرحی فی اللغة العربية. وقبل كل شیء يجب أن نتنبه لهذه الحقيقة، وهی أن المسرحية من آثار الشباب كتبها *الأستاذ توفيق الحكيم* خريف عام ١٩٢٨ بمقهی صغير بضاحية الرمل من مدينة الاسكندرية غير أن صورة المسرحية ارتسمت فی اعماق الكاتب من الصغر حين كان يستمع لسورة الكهف تتلی كل يوم جمعة فی المسجد، وطبيعة التحويل عند الكاتب بما لها من المقدرة على التمثيل حولت مشاهد القصة القرآنية من عالمها القصصی فی القرآن الی نفس الكاتب حيث خطرت وقائعها فی ذهنه. وفی ذلک يقول *الأستاذ الحكيم*: «إن أهل الكهف كتبت فی أعماق نفسی منذ سمعت سورة الكهف تتلی يوم الجمعة فی المسجد وأنا صغير، ولقد كان الفقيه يرتل وأنا ساهم أری فی الهواء الكهف وظلماته وفجواته وأشاهد أصحاب الكهف جالسين القرفصاء، وكلبهم لا كل الكلاب على مقربة منهم يشاطرهم عين النصيب، كل تلک التصور كانت تنسج خيوطها فی نفسی يد مجهولة منذ الطفولة، هذه اليد يد الطبيعة الفنية»(مجلة الحديث، م ٨، ج ٢، فبراير ١٩٣٤: ١٧٦-١٨٥).

ولقد استعان الكاتب للخلوص بفكرة هيكل المسرحية من أسطورة تاريخية بدأت وجودها عند الطوائف المسيحية الشرقية، ذكرها *جيبون* فی الفصل الثالث و الثلاثين من كتابه القيم «قيام وسقوط الإمبراطورية الرومانية» وهذه الأسطورة انصبت فی قالب قصصی أخاذ فی القرآن السورة الثانية عشر، ولقد أتی المفسرون المسلمون فتوسعوا بالقصة القرآنية مستوحين الأساطير الشعبية المسيحية عن أهل الكهف والتی تتفق وهيكل القصة القرآنية. ولقد استنزل *الأستاذ توفيق الحكيم* فكرة مسرحية من القرآن والتفاسير التی كتبت له، فمن *النسفی* استمد أسماء أهل الكهف(مجلة الحديث، م ٨، ٢فبراير ١٩٣٤: ١٧٧-١٧٨) ومن *البيضاوی* أستنزل خطوط فكرة المسرحية وكان مسوقا فی استنزال الفكرة من كتب التفاسير بالفن المسرحی وما يقتضيه من المواقف التی تحكی قصته، ولما كان أهم عنصر فی المسرحية الانفعال فعقلية الكاتب الغيبية جعلته

ینفعل بالمعجزة فی الأسطورة وأساسها أن یسلم أهل الکهف من فعل الزمن أثناء نومهم الذی امتد نیفا وثلاثمائة عام، ومن هنا قامت فکرة مسرحیة فی ذهنه(مجلة الحدیث، م۹، ج۳، مارس ۱۹۳۵: ۱۳۰-۱۳۱ ومجلة الشعلة عدد۱،م۱، یولیه ۱۹۳۸: ۲۰).

نتیجة البحث

فی هذا المجال لا یعطی حق «أصحاب الکهف» کما یستحقه هذه القصة مع إطارها الدرامی تروی علی أساس سورة من القرآن، ویؤثر علی القارئ تأثیراً عظیما یتمتع إطارها من الحرکة والتلاؤم والإنتظام وتصور الاشخاص تصویرا رائعا. یقول *الحکیم* إن ما فعله لیس سوی روایة فنیة عن هذه الآیات القرآنیة. نری هذه الأسطورة فی شکل قصصی رائع فی سورة الکهف أما المفسرون المسلمون فتوسعوا روایة هذه القصة القرآنیة واستوحوا فی هذا المجال من الأساطیر المسیحیة. ولقد استنزل *الأستاذ توفیق الحکیم* فکرة مسرحیته من القرآن والتفاسیر التی کتبت له ومن *البیضاوی* ستنزل خطوط فکرة المسرحیة وکان مسوقا فی استنزال الفکرة من کتب التفاسیر بالفن المسرحی وما یقتضیه من المواقف التی تحکی قصته، وکان أهم العناصر فی المسرحیة الإنفعال فعقلیة الکاتب الغیبیة جعلته ینفعل بالمعجزة فی الأسطورة وأساسها أن یسلم أهل الکهف من فعل الزمن أثناء نومهم ومن هنا قامت فکرة مسرحیة فی ذهنه. یتجه *الحکیم* فی تفسیر المصدر الدینی تفسیرا کونیا، فیثیر قضیة البعث التی تناولتها المصادر الأسطوریة الفرعونیة فی «إیزیس وأوزیریس» ثم شملتها الدیانتان المسیحیة والإسلامیة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ادهم، اسماعیل وابراهیم ناجی. ۱۹۹۸م، **توفیق الحکیم**، قاهرة: وزارة الثقافة المرکز القومی للمسرح والموسیقی والفنون الشعبیة.

البیضاوی. ۱۳۲۰ق، **أنوار التنزیل وأسرار التأویل**، القاهرة: مصطفی البابی الحلبی.

جیبون. ۱۹۶۹م، **اضمحلال الامبراطوریة الرومانیة وسقوطها**، ترجمة احمد نجیب هاشم، القاهرة: المؤسسة المصریة العامة للتألیف والنشر.

الحکیم، توفیق. ۱۹۳۳م، **أهل الکهف**، القاهرة: مطبعة مصر.

حمادی، هاشم وطفاء حمادی. ۱۹۹۸م، **التراث أثره وتوظیفه فی مسرح توفیق الحکیم**، لا مک: المجلس الاعلی للثقافة.

الراعی، علی. ینایر ۱۹۷۸، **المسرح فی الوطن العربی**، سلسلة کتب ثقافیة شهریة یصدرها المجالس الوطنی للثقافة والفنون والآداب الکویت.

الزمخشری. ۱۳۳۴ق، **الکشاف**، القاهرة: المطبعة البهیة المصریة.

زیعور، علی. لا تا، **الکرامة الصوفیة والاسطورة والحلم والقطاع**، لا مک: لا نا.

الطبری. ۱۳۲۱ق، **جامع البیان فی تفسیر القرآن**، القاهرة: المطبعة الیمنیة.

الکازرونی، ابوالفضل. لا تا، **هامش تفسیر بیضاوی**، القاهرة: لا نا.

Bibliography

Alquran alkarim

Adham, essmaeil,d_ebrahim naji1998,toffigh alhokm and zavah alcaghleh almorkaz alghomi lelmosrah and almossighi and alfonoon alshieh

Bosstani,mahmood 1386. Rescearch in artistic display.quran stories translation of moossa danesh , mashhad, base of islam rescearches

Gibbon, 1969, Decline and Fall of the Roman Empire, translated by Ahmed Naguib Hashem, Cairo, Egyptian General Establishment for Authorship and Publication.

Albayzavi,1320,annvar altanzall and assrar altavill, mosstaffa albabi alhalabi, alghahereh

Alhakim,1978, ahl allkahf alghahereh, in alkotob al banani altabeh al olla almotamedeh, beyroot

alzamkhashri,1334, alkashaf alghahereh almatbaeh albaheiyeh almasriyeh,g2c

zeyoor, ali, alkarameh alsoofeyeh and alssotooreh and alhelm and alghate, allavei felzat al arabiye

Tabarsi, majmaoll bayan, electronic library

Altabary,1321. Jameoll bayan in quran comment , alghahereh , almatbaeh emeniyeh.

Alkazerooni.abolfazl hamesh, bayzari comment.alghaherh

Hashem vatfahammadi 1998 altarac assrareh and tozifeh in massrah tofigh alhokm, almagless allala alseghafeh.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی