مسرحية " أهل الكهف " لـــتوفيق الحكيـــــم
مقاربـــــة سيميائيـــــة

الأستاذ: شلواي عمار

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الا جتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

هذه المقاربة تحاول من خلال تقنية العنونة، و ما يرتبط بها، دراسة مسرحية " أهل الكهف " و فك ألغازها و كشف دلالاتها العميقة قصد التركيب و البناء بعد التفكيك لإنتاج نص موازٍ للنص الأساس و لكنه يختلف عنه بطبيعة الحال.

مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم مقاربة سيميائية:

انطلاقا من أن السيميوطيقا، هي عبارة عن لعبة التفكيك و التركيب، و تحديد البنيات العميقة التي تختفي وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا و دلاليا، فالسيميوطيقا تبحث عن أسباب التعدد و لا نهاية الخطابات و النصوص و تسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة و الأسس الجوهرية المتسببة في اختلاف النصوص، و هي بهذا دراسة شكلانية للمضمون، و تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال، من اجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى [1]

و لا شك أن منهجية التحليل السيميائي، تعتمد ثلاثة مبادئ أساسية و هي[2] :
التحليل المحايث "Immantence" حيث البحث عبر الشروط الداخلية المولدة للدلالة يتطلب ذلك، التحليل البنيوي القائم على النسقية و البنية و شبكة العلاقات و الوصفية (السانكرونية)، و الوصول إلى أغوار النص يتم من خلال العلاقات الداخلية القائمة على الإختلاف بين البنيات و الدوال، و المنهج البنيوي هو الوحيد الذي له قدرة الكشف عن شكل المضمون و تحديد الاختلافات في العلاقات الموجودة بين عناصر النسق. و تحليل

الخطاب إذ السيميوطيقا النصية تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص و اختلافها سطحيا و اتفاقها في العمق.

و لقد حصر سوسير السيميولوجيا في دراسة العلاقات في دلالتها الاجتماعية و على العكس عند بيرس Pierce الذي جعلها تدرس العلامات العامة في إطارها المنطقي، فوظيفتها تبعا للأول اجتماعية، بينما عند الثاني: منطقية فلسفية.

و أما بير جيرو Pierre Guiraud [3]: فهي عنده : العلم الذي يهتم بدراسة أنساق الإشارات: لغات، أنماط، إشارات المرور... إلخ، و هذا التحديد يجعل اللغة جزءا من العلامية.

و يتضح أن منهج التحليل السيميائي، قد استمد أصوله من اللسانيات و البنيوية، و لقد استلهم بارت Barthes عناصر لسانية للدفع بالبحث السيميائي إلى الأمام: اللسان الكلام، المدلول الدال، المركب و النظام، التقرير و الإيحاء، و هذا الاتصال باللسانيات البنيوية هو الذي جعل هذا المنهج يتفرع إلى مدارس و اتجاهات [4].

فمحمد مفتاح يفرع النظريات اللسانية إلى التيار التداولي و التيار السيميوطيقي و التيار الشعري [5]، بينما يصفها مبارك حنون، إلى تصور سوسير للسيميولوجيا، و سيميوطيقا بيرس، و سيميولوجيا التواصل، و سيميولوجيا الدلالة، و رمزية كاسيرر Cassier و سيميوطيقا الثقافة [6]. كما يتحدث بيير جيرو عن الشيفرات و أنظمة الرموز محددا للسيميولوجيا ثلاث وظائف: منطقية، اجتماعية، جمالية [7]، أما مارسيلو داسكال Marcelo Dascal ، فالسيمياء عنده: تواصل، دلالة، تعبير عن الفكر [8].

و ما يهمنا من الاتجاهات المعاصرة للسيمياء، في هذا المقام، هو السيميولوجية الرمزية

ــ لاعتماد النص الذي نحن بصدد دراسته على الرموز في أشكالها المختلفة ــ المستلهمة من نظرية بيرس الموسعة عن العلامة و أنماطها (إشارة، إيقونة، رمز) و فلسفة كاسيرر التي تنظر إلى الإنسان بأنه حيوان ناطق [9].

و الإنسان ــ كما هو معروف ــ ينفرد بعالم هائل من الرموز: (اللغة، الدين، العلم، الفكر، القيم، التقاليد الثقافية) و تسليط الضوء على الرموز عند الإنسان هو بمثابة العودة إلى صميم كينونة الإنسان نفسه، حيث يتميز هذا الأخير عن غيره من الكائنات

بطريقة فاصلة و حاسمة، بامتلاكه لهذا العالم الهائل من الرموز، فإذا كان الإنسان قد مثل و لا زال يمثل أكبر لغز في ــ القديم و الحديث ــ للفلاسفة و العلماء و المفكرين، فإن عالم رموزه هو المصدر الأول و الأخير، في تحديد شكل و مضمون "لغزيته"... و فك اللغز الإنساني لا يتم بدون السبر و الغور الجديين في أعماق دنيا عالم رموزه [10].

و لقد أطلق الفلاسفة و المفكرون الاجتماعيون القدماء على الإنسان أنه كائن مدني أو اجتماعي بالطبع و هو اليوم باتفاق مختصي العلوم الإنسانية و الاجتماعية، كائن ثقافي بالطبع، إذ هو الكائن الوحيد الذي يتميز عن غيره بنسق معقد من الرموز [11].

و اللغة كرمز مميز للإنسان لا تقتصر وظائفها على قضاء الحاجات البشرية الآنية، و المرتبطة بزمان و مكان معينين كتحقيق عملية التفاهم مثلا، بل للغة وظائف أسمى من ذلك، تتجاوز حدود الزمان و المكان، و حتى الحدود البيولوجية للوجود الإنساني ، فعلى مستوى الجماعة، تسجل اللغة المكتوبة ذاكرتها الجماعية، تحافظ عليها و تخلدها، و على المستوى، الفردي تؤدي أو تمكن العباقرة من الصمود و الخلود أمام عواتي الزمن [12].

فعندما كتب "توفيق الحكيم" مسرحية "أهل الكهف" لم يقصد بها التواصل و الإبلاغ، فحسب أو التمثيل على خشبة المسرح، و إنما عبر بها عن صرخات قلبه و تجربته و خبرته بمتاهات الزمن، و كلما كانت هذه الخبرة عميقة و جوهرية، كلما استطاعت أن تصمد في وجه التاريخ؛ لأنها الإنسان ! يفني " توفيق الحكيم (الجسد) و يتغير الزمن باختلاف الأجيال و ينحسر المكان أو يتغير نتيجة العوامل الطبيعية أو العمران، لكن "أهل الكهف" تظل صامدة شامخة كذروة تل، في وجه الزمن، لأنها تمثل بصمة أو سطر، من بصمات الحياة و سطورها الخالدة.

و هكذا فاللغات و الديانات و القيم الثقافية كرموز، يلاحظ أنها تحمل في طياتها مدلولات ميتافيزيقية أو روحية، فالجانب الميتافيزيقي واضح المعالم في العقائد الدينية هذه الأخيرة لا تقتصر على وظيفة التضامن الاجتماعي بين الناس ، بل تشمل، أيضا، الجانب الروحي الذي يربط إنسان الأرض بالعالم الأزلي، و كذلك الشأن فيما يخص اللغة؛ إذ تحتوي، هي أيضا، على المدلول الروحي الأزلي، فوعاء الكتب المقدسة هي اللغات البشرية، و هذا ينطبق أيضا، على القيم كرموز ثقافية مشبعة هي الأخرى باللمسات

الروحية الأزلية؛ فعندما يطالب الإنسان بالحرية أو العدالة أو المساواة، فإنه ينطلق و يستوحي ذلك من عالم ميتافيزيقي "الإله" [13].

و نظرا لكثرة الرموز و أهميتها في حياة بني البشر، و العقل (المخ) وحده هو الذي يتولى هذه الذخيرة امتلاكا و استعمالا؛ إذ هو الطاقة الوحيدة التي تسمح للإنسان عند استعماله الكامل أن يصبح شبه الإله، و ليس هناك من مترشح بين الكائنات أكثر تأهلا من مشاركة الإله في معرفة أسرار الكون غير الإنسان: الكائن /العاقل. فالعقل /المخ مصدر لربط الإنسان بملامح القداسة و الماورائيات، و سجود الملائكة لآدم ما كان ليكون لولا نفخ الروح الإلهية في الإنسان؛ إذ جعله محل احترام و تقديس من طرف الملائكة [14].

هكذا، إذن يبدو الإنسان، المخلوق الوحيد القادر على تركيب الرموز و استعمالها في مختلف مناحي الحياة، و هو القادر في الوقت نفسه على فك ألغازها و أسرارها، مهما كانت أنواعها.

و إذا ما اعتبرنا العنوان كرمز عام لما يزخر به النص من دلالات و إيحاءات جزئية؛ فإن ذلك، يمكننا من الاعتماد عليه كإجراء ناجح في مقاربة النص؛ إذ نعده المفتاح السحري الأساسي للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد الاستنطاق و التأويل و تفكيك النص من أجل تركيبه، عبر استكناه بنياته الدلالية و الرمزية، فهو يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص و غمض، لأنه المفتاح التقني الذي يجس به السيميولوجي نبض النص و تجاعيده و ترسباته البنيوية و تضاريسه التركيبية على المستويين: الدلالي و الرمزي [15].

و في هذا الصدد يقول: (جون كوين Jean Cohen) [16]: إذا نظرنا إلى الربط ــ الوصل ــ من وجهة النظر هذه، فإنه لن يصبح إلا لونا من الإسناد، و القواعد التي تنطبق على أحدهما سوف تنطبق على الآخر، و الجزيئات المربوط بينها، ينبغي تبعا لذلك، أن تكون منتمية إلى نفس المستوى في المقال ــ النص ــ و ينبغي وجود فكرة يمكنها أن تشكل الموضوع المشترك، و العنوان يؤدي غالبا، هذه الوظيفة في الخطاب، فهو في الواقع يشكل الموضوع أو المحور العام، و تكون كل الأفكار مسندات إليه، أي هو الكل و هي الجزئيات، و الملاحظ أنه إذا كان كل نص نثري يحتاج إلى حمل العنوان، فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح بعدم حمله، مع أننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من

خلال كلماتها الأولى ــ أي اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنوانا لها ــ و ما تفعله القصيدة ليس إهمالا و لا تدللا، فإذا كانت تلغي العنوان فلأنها لا تتضمن الفكرة التركيبية التي يعبر عنها العنوان.

و من خلال ما سبق، يتأكد أن العنوان هو المحور العام، و كل ما يدور في النص مسندات إليه، و هو من سمات النص النثري لقيامه على الوصل و القواعد التركيبية المنطقية، بينما اللاتساق و اللاانسجام الذي يلاحظ على الشعر، يمنع القصيدة من العنوان و مع ذلك يمكن أن يكون مطلع القصيدة عنوانا.

و يعد العنوان، أول المراحل التي يتأملها الباحث السيميولوجي، قصد كشف بنياته و تراكيبه و منطوقاته الدلالية و مقاصده التداولية، إذ العناوين علامات سيميائية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية؛ إذ كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتناسل معه و يتلاقح شكلا و فكرا.

وهي بهذا علامات مزدوجة تحتوي النص وتحيل في الوقت نفسه على نص آخر [17]، فالمقارنة بالنص الذي تم استحضاره تنير طريق القارئ؛ لأنه يدرك الثمائل الموجود بين القصيدة ومرجعها النصي،على الرغم من الاختلافات الممكنة على المستويين: الوصفي والسردي، و يمكن أن يكون للمرجع النصي نفس المولد الموجود في القصيدة [18].

و في هذا المجال يرى روبرت شولز أن العنوان هو الذي يكون القصيدة و يوجدها، حيث يقول: "بيت واحد و جملة واحدة غير منطوقة، لكنها تشي بصيغة السؤال في نحوها و تركيبها ــ فما الذي يجعل منها قصيدة ؟ بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة، غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري، و ليس في وسع العنوان و النص الشعري معا أن يخلق قصيدة بمفردها. و إذا أعطى القارئ العنوان و النص، فإنه سيستحث على خلق القصيدة، لن يكون مجبرا بالطبع غير أن الممكنات المتاحة له لا تتيح أكثر من هذا [19] .

و لا شك أن العناوين تلعب دورا سيميولوجيا كبيرا في امبراطورية العلامات التي نعيشها اليوم، لما تؤديها من وظائف كثيرة في التواصل الثقافي و الحضاري، و عصرنة الاحتكاك و المثاقفة، فاللغة تتدخل دائما، كأبدال و خصوصا في أنظمة الصور، و

كعناوين مفاتيح و بنود، و لهذا نخالف الصواب بالقول، إننا نعيش حضارة للصورة و حسب [20]. و هي بمثابة الأنظمة، حسب رأي (رولان بارث) الدلالية السيميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية و اجتماعية و إيديولوجية، فكل الأشياء ترمز و توحي لهذه القيم فالعناوين هي عبارة عن رسائل أو علامات دالة مشبعة برؤية العالم، و يغلب عليها الطابع الإيحائي [21].

و هناك من الدارسين من اعتمد في تحليله للعنوان على وظائف اللغة، حيث أفاد منها، و بصفة خاصة التي قال بها رومان جاكبسون في كتابه "قضايا الشعرية" إذ تبين أن للعنوان وظيفة انفعالية و مرجعية و إنتباهية و جمالية و ميتالغوية، و قد تتسع لتشمل الوظيفة التعيينية التحريضية و البصرية (الأيقونية) [22].

و من أهم العناصر التي يستند إليها العنوان، النص الموازي (Paratexte) إذ هو بمثابة عتبة تحيط بالنص (النص الموازي الإطار الخارجي) و عبرها تقتحم أغوار النص و فضاءه الرمزي و الدلالي، أي أن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص و يفككه جيرار جينيت (G.Genette)إلى النص المحيط (Peritexte) و النص الفرقي (Epitexte)

و قد أولى جيرار حنيت،عناية كبيرة للعنوان باعتباره نصا موازيا يندرج ضمن النص المحيط، و النص الموازي عنده هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه.

إن الشعرية حسب جينيت، تدرس التعالي النص (Transcendance textuelle du texte) و مفهوم التعالي النصي يجعله في علاقة ظاهرة أو مخفية مع باقي النصوص، فالتعالي النصي يتجاوز، إذن، و يضم المعمارية النصية (l'architextualité) و بعض الأنماط الأخرى من العلاقات النصية المتعالية، و النص الموازي عنصر من عناصر التعالي النصي [23]. و يقسم جيرار جينيت العنوان إلى ثلاثة أقسام:

1. العنوان (الأساس أو الرئيس) .
2. العنوان الفرعي.
3. التعيين الجنسي .

كما يحدد للعنونة أربع وظائف أساسية، و هي: الإغراء، الإيحاء، الوصف، التعيين . كما عرف (Leo Hoek) ليوهوك العنوان بقوله : هو مجموعة علامات لسانية تصور و تعين و تشير إلى المحتوى العام للنص، و دراسته تبقى هي الأعمق، إذ إنه من الناحية السيميائية هناك علاقة إنسالية بين العنوان و النص فهما يشكلان معا بنية شاملة، و بنية معادلية كبرى: العنوان /النص، فهو بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فالنص هو المولود و العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص و أبعاده الفكرية و الأيديولوجية [24].

إن العناوين ذات وظائف رمزية مشفرة و مسننة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات، و تشكل العناوين، و العبارات ــ و عند الإقتضاء السباب و الشتائم ــ و نبرات الصوت و الحركات و المواقف مجموعة مقننة تنفجر سمتها الاصطلاحية عندما نحاول أن نترجمها من لغة أو من ثقافة إلى أخرى [25].

فإذا كان العنوان يعين طبيعة النص و يحدد نوع القراءات المناسبة له، فهو أيضا، يعلن عن مقصدية و نوايا المبدع و مراميه الإيديولوجية، فهو إحالة تناصية و توضيح للمعنى [26]، إنه المفتاح الأول الذي تنفتح به مغاليق النص، فهو بمثابة الرأس للجسد و النواة للنص، يمده بالحياة و الروح و المعنى النابض، غير أنه، لا بد من مراعاة السياق المحلي أثناء مقاربة العنوان و تأويله، حتى لا يتعسف المحلل السيميولوجي و يسقط على النص ما تراكم لديه من تجارب، إذ يحمل النص ما لم يقله [27].إذ أنه بعد تأسيس لغة النص و شاعريته، يمكننا أن ندخل إلى السياق الذي يمتاز به جنسه الأدبي، و هذه هي أفضل وسيلة لمعرفة الأدب و الأديب، حيث نكتشف حقيقة هذا الكاتب اللغوية و الحضارية، و بالتالي نضعه في السياق الحضاري لأمته، و بهذا السياق تكون للإنسان حقيقة و يكون له وجود [28].

و ما دام النص الأدبي ــ كما يقول الغذامي ــ بنيانا مفتوح البداية و معلق النهاية؛ إذ ينطلق كانبثاق النور و ينتهي بما يشبه ذلك، أي بالتلاشي و ليس الانتهاء، و ما دامت اللغة هي الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك و تشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية ــ إذ تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية، مثلما هي تجربة جمالية ــ و النص بنية شمولية لبنى داخلية: من الحرف، إلى الكلمة، الجملة، السياق ــ النص، النصوص الأخر [29].

فإنني سأعتمد "العنوان" ككل، ما دام هو بمثابة الرأس للجسد، ثم أتدرج إلى جزيئات نص مسرحية "أهل الكهف " قصد التفكيك و إعادة البناء و التركيب و بذلك أصل إلى كل عضوي حي، و لكنه ــ بطبيعة الحال ــ يختلف عن الأول.

و في هذا المجال، يفكك النص إلى وحدات أي (جمل)، على اعتبار الجملة أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية، و لا يمكن كسرها إلى اصغر منها، و المقصود بالجملة هنا التي يمكن الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته، و قد تطول و قد تقصر و بترها يفسدها، و هي تختلف كل الاختلاف عن الجمل النحوية؛ لأنها قول تام لا تحده حدود النحو، فهي متميزة باختلافها عما سواها، و بأن وجودها ينشأ من العلاقة بينها و بين ما سواها من الجمل. كما أنها تمثل تحولات شفرة الكاتب، و هي أسس الحركة الفنية في سياق هذا الأديب، و إذ هي تشخيص تشريحي من أجل إنتاج السياق الإبداعي الخاص بالنص [30].

و النص الذي نسعى إلى دراسته أو قراءته ينتمي إلى الفن المسرحي، و من ثمة فإن الجملة قد تكون حوارا بين شخصيتين أو أكثر يلخص موقفا ما، أو يقر حقيقة، أو حوارا بين شخصين يبنى على السؤال و الجواب فقط، كما قد يكون حوارا مونولوجيا، يبرز صراعا داخليا ذاتيا أو خارجيا موضوعيا اجتماعيا.

و بالإضافة إلى الجملة يستقرئ البحث كل ماله علاقة بعالم الدلالات، كالنماذج البشرية و الأحداث و المواقف التي تختلج و تتشابك في علاقات اختلافية أو تماثلية في النص المسرحي (أهل الكهف)، إذ إزاحة الستار عن هذه النماذج قصد سبر أغوارها، و كذلك تأمل الأحداث، و العلاقات التي تدخل في نسيج النص، ينير طريق الدراسة و يعمق منهجية البناء بعد التفكيك قصد إنتاج نص، و إبداع مواز للنص الرئيس و لكنه يختلف عنه، إذ تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية و تجربة جمالية.

*** ملخص قصة "أهـــل الكهـــف" :**

قصة استمدها توفيق الحكيم من القرآن الكريم و هذا يدل على مدى ذكائه في انتقاء هذه القصة بالذات من بين القصص القرآنية العديدة، إذ لم يسبقه إليها أحد، و جرأته التي تتمثل في الاقتراب من الكتب السماوية بعقلية المؤلف المسرحي فهو أول أديب عربي

يتناول مادة متصلة بالعقيدة الإسلامية و المسيحية، بريشة الفنان المبدع، التي لا شك في أنها ستخلق من مادتها شيئا جديدا [31].

وقع حدث اختفاء أهل الكهف في عهد الإمبراطور دكيوس (249–251 م) و الذي يسميه المؤرخون العرب و علماء المسلمين و العامة (دقيانوس) و هو الاسم الذي استخدمه توفيق الحكيم في مسرحيته "أهل الكهف" هذا الإمبراطور حاول استعادة أمجاد القيم الرومانية التقليدية، بإحياء سنة السلف، و في عهده سادت النظرة إلى المسيحيين على أنهم أناس غير متعاونين يهددون أمن و وحدة الإمبراطورية الرومانية، فكان هذا السبب في اضطهادهم و سفك دمائهم، حيث أصر الإمبراطور بالقبض على رجال الكنيسة و بإعدام الأب (فابيانوس)، كما تعرض بعض منهم إلى التعذيب بشتى أنواعه، حيث ألقي بهم إلى الأسود و النمور الضارية في حلقة يلتف حولها الجمهور الروماني الوثني المتعطش للدماء [32].

و في عصر (ثيودوسيوس الثاني) أي الأصغر (408–450م) أصبحت سيادة المسيحية تامة، إذ صار البحر المتوسط كله بحيرة مسيحية، و في هذا الزمن يقع استيقاظ، أو بعث "أهل الكهف" من كهفهم، و هذا ما تتفق عليه كل الروايات القديمة التي وصلت عن هذا الحدث الجلل، الذي أثار الدهشة، فدفع الناس إلى تسجيله في كتبهم و تواريخهم [33].

تبدأ هذه المسرحية في كهف بالرقيم [34]، حيث الظلام لا نتبين غير الأطياف، أطياف الشخصيات الرئيسية في هذه المأساة، و التي فرت بدينها خوفا من الطاغية (دقيانوس) و هي الوزيران (مرنوش) و (مشلينيا) و الراعي (يمليخا) الذي دلهم على الطريق و كلبه (قطمير).

فبعد أن استيقظت هذه الشخصيات المسرحية من نومها العميق الذي دام ثلاثمائة و تسعة من السنين ــ تبعا لما جاء في القرآن الكريم ــ يتحاور (مرنوش) و (مشلينيا) فيما بينهما بعد السؤال حول مدة نومهما، و حول المسيحية و خوفهما من (دقيانوس)، بعد ذلك يظهر الراعي (يمليخا)، و يطلب منه (مشلينيا) أن يجلس بجوارهما مشلينيا: " اقعد بجوارنا، مذ قدتنا إلى هذا الكهف و أنت صامت، كأنك لا تأنس بنا (أهل الكهف ص7) ، ثم يعرفان اسمه و مسيحيته، و بعد الحوار المستفيض حول المسيحية، يخرج يمليخا و

معه الدراهم الفضية ليحضر الطعام، و عند عودته يصيح في الوزيرين: أنتما في الظلام تنتظران الفجر و الشمس في كبد السماء (أهل الكهف ص24).

ثم يقص عليهما قصة خروجه من الكهف و الفارس الذي التقى به باللباس الغريب كأنه صياد، حيث أبرز له النقود الفضية، لغرض شراء بعض صيده غير أن الرجل ما كاد يرى النقود حتى أصابه الذعر و الرعب؛ إذ عرف أنها ضربت في عهد (دقيانوس) ثم يسأل أمعك من هذا كثيرا؟ فيخرج له يمليخا ما معه من النقود، فيلكز الرجل فرسه و يختفي عن بصر (يمليخا).

في هذه اللحظة بالذات يأخذ الشك مكانه في أفئدتهم، يساورهم في المدة التي قضوها في هذا الكهف، إذ يلاحظون لحاهم الكبيرة المتدلية، و شعر رؤوسهم و أظافرهم الطويلة، ثم يتساءلون ربما مكثوا أسبوعا كاملا بل شهرا، إلى غير ذلك، من الأسئلة التي تؤرقهم و لا يجدون لها جوابا !.

ثم تأتي مرحلة الخروج من الكهف، حيث يتوجهون إلى قصر الملك، و الشك لا زال يلعب لعبته الخطيرة في عقولهم، حول الزمن الذي قضوه في الكهف، فيلاحظ (مشلينيا) أنه لم يتغير شيء، فبهو الأعمدة لا زال كما كان، و (بريسكا) لم تتغير فهي كما كانت جميلة رائعة. و كذلك فيما يخص (مرنوش) المتمسك بزوجته و ولده، أما الراعي فقد لاحظ، إن كل شيء تغير و لم يبق أي شيء على حاله فكل الأشياء تغيرت.

و في هذا المشهد بالذات، يحدث التجلي، و اكتشاف الحقيقة المرعبة، من قبل هؤلاء واحدا تلو الآخر، حيث ينطلق (يمليخا) إلى غنمه و (مرنوش) إلى بيته. أما (مشلينيا) فيدخل إلى حجرته في القصر ليغير ملابسه، و ليحلق شعره الأشعث و لحيته الطويلة، و لكن يا للأسف الشديد فقد كانوا في الحلم و حبذا لو تدوم الأحلام. فها هو (يمليخا) يعود و الحسرة تملأ فؤاده، حيث لم يجد أثرا لغنمه إضافة إلى اكتشافه لحقيقة ما لبثوا في الكهف، إذ ناموا ما يزيد عن ثلاثة قرون. غير أن (مرنوش) لم يصدق ذلك، لأن الحلم لا زال يراوده بلقاء زوجته و ولده و كذلك بالنسبة (لمشينيا) و حلم لقائه ببريسكا، فالحقيقة التي توهب في هذه الأحيان لا تصدق؛ إذ تحتاج للتجربة و الاكتشاف الذاتي، فما على (مرنوش) إلا أن يتهم (يمليخا) بالمسكنة و السكر و الجنون. و لما لم ينجح في إقناعهما يودعهما، و يعود إلى الكهف ليتركهما يلمسان الحقيقة بأنامل أصابعهما.

و بالفعل اكتشف (مرنوش) بأن زوجته قد ماتت منذ أمد بعيد، و أن ولده قد مات شهيدا في سن الستين، و بعد أن جلب النصر لجيوش الروم، و هذا ما اخبره به الشحاذ الهرم، الذي أخذه إلى قبر ولده، أما منزله فقد صار مكانه سوقا للدروع و الرماح، لقد اكتشف الحقيقة، و اقتنع بأن كل شيء قد تغير و أنه لا مكان له و لا راحة له إلا في الكهف، غير أن (مشلينيا) لم يصدقه، بل اتهمه بالجنون الهراء، إذ ظل (مشلينيا) متمسكا بالحلم بقوة، و شدة حيث لم يقتنع باستحالة الحياة بين هؤلاء الناس الغرباء فيودعه (مرنوش) و يعود إلى الكهف.

ثم يأتي دور (مشلينيا) ليتذوق مرارة الحقيقة، حيث يقتنع بعد حوار طويل و مناقشات كثيرة بينه و بين (بريسكا) بأن: (بريسكا) التي يراها الآن و يتحدث معها مناجيا، ليست (بريسكا) التي كان يعرفها و يحبها، فهو يحب جدتها التي ماتت منذ أمد بعيد، فهي ليست المقصودة، و كل ما قاله لم يكن لها بل للأخرى التي ذهبت و اندثرت، و هنا تذكره (بريسكا / الواقع) بالقرون الثلاثة التي قضاها في الكهف و تطلب منه أن يصحو من حلمه، فقد آن الوقت لكي يبصر، مع أن الإبصار بالنسبة إليه موت، ثم تخلع الصليب الذهبي من جيدها و تسلمه له مذكرة إياه بأنه قد أهداه إلى جدتها (بريسكا / الحلم) التي كان يحبها، و من ثم ليس لها الحق في حمله بعد الآن.

يقتنع (مشلينيا) و يرى النور و الحقيقة و يستيقظ من حلمه العميق ثم يودعها بعد اكتشاف مصيبته، و إحساسه بهول و فضاعة ما نزل به حيث كان يتصور: (أن بينه و بينها خطوة، فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها، و الليلة أجيال و إذا التاريخ يحول بينهما و لقد أراد العودة إلى الزمن و لكن التاريخ ينتقم) (أهل الكهف ص108).

بعد العودة ، يقص كل منهم ما رآه، ثم يقتنع الجميع بأنهم رأوا حلما واحدا، و مع أن الحلم يجمل الأشياء و الأشخاص و يشوهها ،أيضا إلا أن الحقيقة أفضل مع خفضها و ضآلتها (أهل الكهف ص118) ، و هنا يئن (يمليخا) متوجعا و هو لا يعرف هل كانت حياته حلما أم حقيقة ؟ ! و يموت بعده مرنوش بعد أن أقر بإفلاس البعث؛ يموت مجردا عن كل شيء عاريا كما ظهر لا أفكار و لا عواطف ... و لا عقائد (أهل الكهف ص125) .

و بقى (مشلينيا) في الأخير ينادي قطميرا و لكنه لا يسمع جوابا، و يتأكد بأنه قد مات، ثم يقول: " هو أيضا، عاش حياته و ذهب، كأنه ظل كلب، مر فوق حائط ... ما الفرق بين قطمير و ظله ؟... رباه أخشى أن يكون (مرنوش) قد أصاب " (أهل الكهف ص126).

أما (بريسكا) فتذهب بعد شهر إلى الكهف يصاحبها (غالياس)، تعمدت هذه الفترة الزمنية حتى تجد (مشلينيا) قد مات، لكنه لم يحصل ذلك، سعد بتلك اللحظات التي يظنها حلما آخر مع بريسكا التي كانت تقنعه بأنها حقيقة خالدة، و بأنه لا شيء يفصلها عنه؛ لأن القلب أقوى من الزمن، و ينتهي (مشلينيا) ثم يخرج (غالياس) حسب الاتفاق الذي حصل بينه و بين (بريسكا) حيث أوصته بذكر قصتها للناس إذا ما سألوا عنها، و ألحت على أن يقول الحقيقة، و الحقيقة أنها امرأة أحبت ! و يقنع (غاليس) الملك بسد الكهف على هؤلاء القديسين بعد أن يتركوا لهم ثلاثة معاول بجوار المدخل و تنتهي المسرحية المأساة بغلق الكهف عن القديسين الثلاثة تتوسطهم بريسكا الحية الميتة، لأن أنفاسها لا زالت تتردد و لأن حلمها قد مات و انتهى، فما عليها إلا أن تحكم على نفسها بالموت لتدفن مع الحلم.

*** الأبعاد السيميائية لمسرحية "أهل الكهف":**

مما سبق يتضح، أن العنونة هي التقنية المركز التي نستخدمها في دراسة هذه المسرحية، سعيا منا إلى فك ألغازها و إضاءة جوانبها، فهي المفتاح الأساس، و ما يتبعها من عناصر، تستغل في التحليل و البناء و التركيب، كالنماذج البشرية (شخصيات المسرحية) أو بعض المواقف و الأحداث و المشاهد هي بمثابة جمل فرعية، ترتبط بالعنوان و تدعم فكرته، و تساهم في فك مغاليق النص.

و انطلاقا من هذا، فإن قراءة أو سماع جملة (أهل الكهف) البسيطة في تركيبها العميقة في إيحاءاتها و دلالاتها، تجعلنا ندرك على الفور و نسترجع من غير إطالة التفكير، قصة ثلاثة فتية فروا بدينهم (المسيحية) في عهد (دقيانوس) ــ كلبهم ــ رابعهم، إلى الكهف قصد الاختفاء، فناموا عميقا، ثلاثمائة و تسعا من السنين كما جاء في القرآن الكريم: " و لبثوا في كهفهم ثلاث مائة سنين و ازدادوا تسعا" (سورة الكهف 25)، و هم: الوزيران: مشلينيا و مرنوش و الراعي: يمليخا و كلبه قطمير، و في عصر ثيودوسيوس

(408–450 م) بعد سيادة المسيحية و انتشارها في كامل البحر المتوسط، يستقظ هؤلاء أو يبعثون.

هكذا تبدأ المأساة و رحلة عذاب الإنسانية مع الزمن، و ما يجعل هذه القصة الأسطورة تعلق بأذهان الناس، و تفهم بسرعة من خلال الجملة السابقة، هو الزمن الأعجوبة الذي قضاه هؤلاء الفتية، و هم نيام في الكهف، ثم انبعاثهم من جديد، هذه الفكرة، أي فكرة البعث التي تعود إلى أسطورة أوزوريس، تنعكس في المسرحية على مستوى الفرد و على مستوى الجنس البشري كله:

الملك: (متفكرا) عجبا يا غالياس ! إذن، في تلك البلاد، أيضا يعتقدون عودة من يختفي بعد هذا القدر الهائل من السنين ؟ !

غالياس: نعم يا مولاي.. و لعل لكل جنس من اجناس البشر قصة كهذه،

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

غالياس: نعم يا مولاي، و من مات سوف يبعث، تلك قصة البشرية الخالدة، و إذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون، و إذا كانت البشرية قاطبة على اختلاف أجناسها و أجيالها، قد اتحدت و تلاقت في قصة واحدة، أفيمكن يا مولاي، لضمير البشرية قاطبة أن يخطئ ؟ ! (أهل الكهف ص42).

فالزمن، هو الأساس، في هذه المسرحية، و العنوان "الزمن" لا يتوقف عند هذا الحد بل تسري نبضاته في جسم النص المسرحي كله، إذ يبدأ النص ــ في الكهف ــ بالسؤال عن الزمن أي المدة التي نامها الفتية، أيوما أو بعض يوم ؟ و هل ينام الإنسان أكثر من هذا ؟ لا جواب على هذا اللغز الغيبي (أهل الكهف ص 06)، ثم يكبر الشك و تتوالى سهامه القاتلة، و تكثر الأسئلة و الملاحظات و التأملات:

مشلينيا: لقد داخلني شك.

مرنوش: في.. ماذا ؟

مشلينيا: في زمن إقامتنا في هذا الكهف، ألا تذكر أنني أتيته حليقا ؟ هاأنذا الآن و لحيتي مرسلة، و شعري يتدلى، ما تنبهت إلى ذلك إلا الساعة.

يمليخا: نعم نعم، أنا كذلك لاحظت، و أنا أخرج قطعة الفضة للرجل، أن أظافري طويلة، على هيئة، لم أعهدها من قبل !... و نحن هنا في الظلام، لا نلحظ شيئا، و لا يري أحدنا الآخر.

مشيلينا، ترى: ألبثنا أسبوعا و نحن لا نشعر.

يمليخا: لعلنا مكثنا شهرا، (أهل الكهف ص 25 – 26)

و تتوالى أحداث المسرحية، و بعد الخروج من الكهف، تبدأ الحقيقة ــ جزئيا ــ في عملية الانكشاف و التجلي، حيث يزول الضباب بالتدرج، و ينقشع الظلام عن أعين هذه الشخصيات "الأشباح"، كما سماهم أهل مدينة طرسوس، لترى النور و الدرب و لتعرف الحقيقة المرعبة.. حقيقة زمنهم، حقيقة عمرهم، فها هو يمليخا يكشف حقيقة سنين النوم و الظلام.

يمليخا: أتدري كم لبثنا في الكهف ؟

مرنوش: أسبوعا (يمليخا يضحك).. شهرا على حسابك الخرافي.

يمليخا ثلاثمائة عام.. تخيل هذا.. ثلثمائة عام لبثنا هنا في الكهف. (أهل الكهف ص 54).

و يبدو أن (مرنوش) الذي يغلب على طبعه، استعمال العقل، لا يصدق مثل هذا القول، إذ اتهم (يمليخا) بالجنون و بالحساب الخرافي، كما أبدى عدم اهتمامه بالزمن ما دام حيا كأن الحياة هي كل شيء...

مرنوش (في ضيق): نعم ثلاثمائة عام، فلتكن، قلت لك ثلاثمائة عام أو أربعمائة عام! ماذا يضيرني ؟ و ماذا يغير هذا من حياتي ؟ إننا الآن أحياء أتنكر ــ أيضا ــ أننا أحياء، بعد تلك الليلة الهادئة (أهل الكهف ص 58).

غير أن ذلك التمسك بالحياة و اللامبالاة بالزمن، لم يعمر طويلا، فها هو (مرنوش) يؤمن بحقيقة الزمن و طغيانه و جبروته؛ إذ يجيب (مشلينيا) الذي سأله عن سبب تغير رأيه في الحياة، و عن نظرته التشاؤمية:

مرنوش: لأني كنت أعيش في حياة لها صلة، و لها سبب و القلب لا يخضع لناموس الزمن، فما كانت عندي مئات الأعوام إلا كلمات و أرقام (أهل الكهف ص80)، إننا أشباح.. إننا الآن ملك للزمن.. إننا ملك للتاريخ.. و لقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن، فالتاريخ ينتقم، الوداع يا مشلينيا (أهل الكهف ص82).

و هاهو (مشلينيا) في الأخير، ينفرد ببريسكا في ساحة بهو الأعمدة، يناجيها و يترجاها و يبذل كل جهده ليستعطفها و ليستميلها، فينعم بالرضى و استمرار تدفق نبع الحياة، لكن هيهات.. هيهات أن يسقط جدار الزمن، ثلاثمائة عام، تفصل بينهما، ثلاثمائة عام.. تقتل الأحلام، تهدم الآمال، إنه الزمن، و لا شيء غير الزمن .. يقهر، يفرق، يفني البشر، فبعد اليأس و استحالة التعانق و التقارب يخضع (مشلينيا) لسلطان الزمن:

مشلينيا: (يتخبط بين العمد في البهو): إلي.. يا مرنوش.. يا يمليخا.. إنا لا نصلح للحياة إنا لا نصلح للزمن.. ليست لنا عقول.. لا نصلح للحياة ! (أهل الكهف ص97) .

الآن أري مصيبتي، و أحس عظم ما نزل بي، لا مرنوش و لا يمليخا رزئ بمثل هذا.. إن بيني و بينك خطوة.. و بيني و بينك شبه ليلة، فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها، و إذا الليلة أجيال.. أجيال.. و أمد يدي إليك و أنا أراك حية جميلة أمامي، فيحول بيننا كائن هائل جبار هو التاريخ ! نعم صدق مرنوش.. لقد فات زماننا، و نحن الآن ملك التاريخ.. و لقد أردنا العودة إلى الزمن.. و لكن التاريخ ينتقم..الوداع! (أهل الكهف ص 108)

و هكذا يقتنع الفتية، بأن الزمن، بين هؤلاء الناس، ليس زمنهم، فهذا الزمن الموضوعي[35]. خارج عن ذواتهم لا يملكونه، و لا يقدرون على التعايش و التلاؤم مع

الواقع الخارجي الذي يعذبهم بصوت الحقيقة و يقتل في نفوسهم كل مشاعر الحب و الحلم.

* و في الكهف (بعد العودة) يظهر النقاش حول الزمن و يكثر الحوار، لكنه يتغلب في الأخير (الزمن /الحلم)، (الزمن/الذات).

مشلينيا: (كأنما يخاطب نفسه): الزمن ما هو الزمن.

مرنوش : الزمن يحلمنا .

مشلينيا: كي يمحونا بعد ذلك.

مرنوش: إلا من استحق الذكر، فيبقى في ذاكرته.

مشلينيا: التاريخ !

مرنوش: نعم

مشلينيا: أهذا كل ما نرتجيه بعد الموت ؟ أهذا كل تلك الحياة الآخرة ؟ (أهل الكهف ص124) .

تختلط مفاهيم (مشلينيا) بعد هذا الحوار بينه و بين (مرنوش) الذي يعترف بقهر الزمن، و بلا فائدة نزال الزمن، الذي قتل مصر (أي الإنسانية) و هي شابة.. و لن يزال ينزل بها الموت كلما شاء..، ثم يعود إلى حلمه و سموه على الزمن.

مشلينيا: كلا كلا.. لقد فقد (مرنوش) البصيرة، لسنا حلما، بل الزمن هو الحلم.. أما نحن فحقيقة.. هو الظل الزائد و نحن الباقون، بل هو حلمنا،نحن نحلم الزمن هو وليد خيالنا و قريحتنا و لا وجود له بدوننا، إن تلك القوة المركبة فينا و هي العقل، منظم جسمنا المادي المحدود، آلة المقاييس و الأبعاد المحدودة، هو الذي اخترع مقياس الزمن. و لكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم كل ذلك " أو لم نعش ثلثمائة عام في ليلة واحدة، فحطمنا بذلك الحدود و المقاييس و الأبعاد ؟.. (و بعد اضطراب يراوده مرة أخرى، يصل إلى القول): إن الحقيقة لا يمكن أن تكون بهذا الاضطراب، و لا يمكن كذلك ألا تكون هناك حقيقة (لحظة) أشهد الله أني أموت مؤمنا.. أشهد المسيح بأني أؤمن بالبعث، لأن لي قلبا يحب (أهل الكهف ص 127).

ثم تقضي (بريسكا) نهائيا على هذا الشك و الاضطراب؛ إذ تنتصر بالحب على الزمن، و بالقلب على العقل (مصدر الشك)، و بهذا يصل التسامي و التجاوز للزمن إلى أقصى ذروته، فها هي تخاطب (مشلينيا).

بريسكا: لا شيء يفصلني عنك، إن القلب أقوى من الزمن، نعم القلب قهر الزمن.. انهض يا مشلينيا ،.. إني مذ حادثتك أول مرة كأني أحبك منذ ثلثمائة عام، و سوف أحبك إلى آلاف الأعوام.

نعم إلى الملتقى.

نعم إلى الملتقى، هنا محال، لكن في جيل آخر، حيث لا فاصل بيننا.(أهل الكهف ص129-131)

و أما بالنسبة للنماذج البشرية، فشخصيات المسرحية على الرغم، من اختلافها في إطار النمذجة، كما سنوضح لاحقا، إلا أنها تتلاقى في نقطة واحدة، في صراعها مع الزمن، و هي: الارتباط بالقلب و الحب، فيما يخص التعلق بالحياة،

و معنى هذا أن الإنسان يرتبط بالحياة و يهواها، و يصارع الزمن، نتيجة تعلقه بالحب (حب الرجل للمرأة و العكس)، و المال و الأبناء ، فإذا فقدت الأشياء، الأحلام، هانت الحياة و انقطعت حبال التعلق و التشبث بها، و هذا الارتباط قد يكون قويا أو ضعيفا نسبيا، تبعا لنوع الشخصية النموذج، و لنوع الشيء الذي ترتبط به:

فالراعي (يمليخا) كنموذج للإنسان المؤمن بالفطرة المنجذبة من تلقاء نفسها إلى المجهول الغيبي، الميتافيزيقي؛ إيمانه كلحظة انكشاف و تنوير لا يخضع للتعليل و التحليل [36] و لذلك عندما اصطدم بضياع غنمه، فقد صلته بالحياة الموضوعية مباشرة من غير تفكير أو تعليل، و اكتشف بأنه لا يستطيع أن يتعامل مع هذا العالم الخارجي، و لهذا كان أول من عاد إلى الكهف و دعا إلى العودة إليه، إذ لا وجود لإنسانيته إلا في الكهف.

و أما (مرنوش) فيمثل نموذج الإنسان، الذي لا يؤمن بشيء ما و لا يصدق به إلا إذا ساير عقله[37]. و لهذا يرفض ما يقوله (يمليخا) عن الزمن الذي عاشوه في الكهف، على أساس أنه لا يتصور العقل ذلك:

- – ما تقول يا (يمليخا) لا يمكن أن يتخيله عقل بشر، و إني لأتسامح إذ أعدك بعد عاقلا، و أنت تقول جادا هذا الكلام. (أهل الكهف ص57).
- – إن لي عقلا قبل كل شيء، إن لي عقلا ها هو ذا في رأسي أحس وجوده و هذا الكلام الذي تقول ينكره العقل. (أهل الكهف ص 58).

غير أن العقل قد يعجز في مثل هذه الأمور، فكيف يمكن له، أن يصدق بأن إبنه مات و عمره (60) سنة ؟ و أن الإقامة الجبرية التي قضاها في الكهف تتجاوز ثلاثمائة سنة، و عجز العقل عن التلاؤم مع العالم الخارجي، يؤدي إلى استحالة الحياة، و بالتالي تفضيل العودة إلى الكهف على العقل كمصدر للعذاب، و لذلك يقتنع (مرنوش)، و يكون الثاني العائد إلى الكهف، أي المرتبة الوسطى فيما يخص فتية أهل الكهف.

- و يأتي (القلب) في الأخير، مع (ميشلينيا) و (بريسكا)، فمشيلينيا استطاع أن يتسامى عن الزمن بعاطفته الجياشة التي تهدم كل الحواجز، و تعبد السبل و تبني القصور، قصور الأحلام، لأنه يعيش بالقلب؛ و معنى هذا (أن الحياة الوجدانية هي الحقيقة الجوهرية و أن لها البقاء و الخلود، ففي الحياة الوجدانية يتجاوز الإنسان كل الحدود.. بالحب يستطيع أن يقف في وجه كل شيء و أن يعلو على كل شيء) [38].و لهذا كان (مشلينيا) هو آخر من يكتشف الحقيقة، و آخر من يعود إلى الكهف، نتيجة التشبث بالحب.

و أما بريسكا، فقد بلغ القلب ذروته عندها، إذا استطاعت أن تدفن نفسها حية / مضحية بكل شيء، من أجل الحب (الحلم) و بذلك تتسامى و تتفنن في قهر الزمن؛ إذ الأحلام تزهر و تثمر حتى بعد الموت و الفناء.

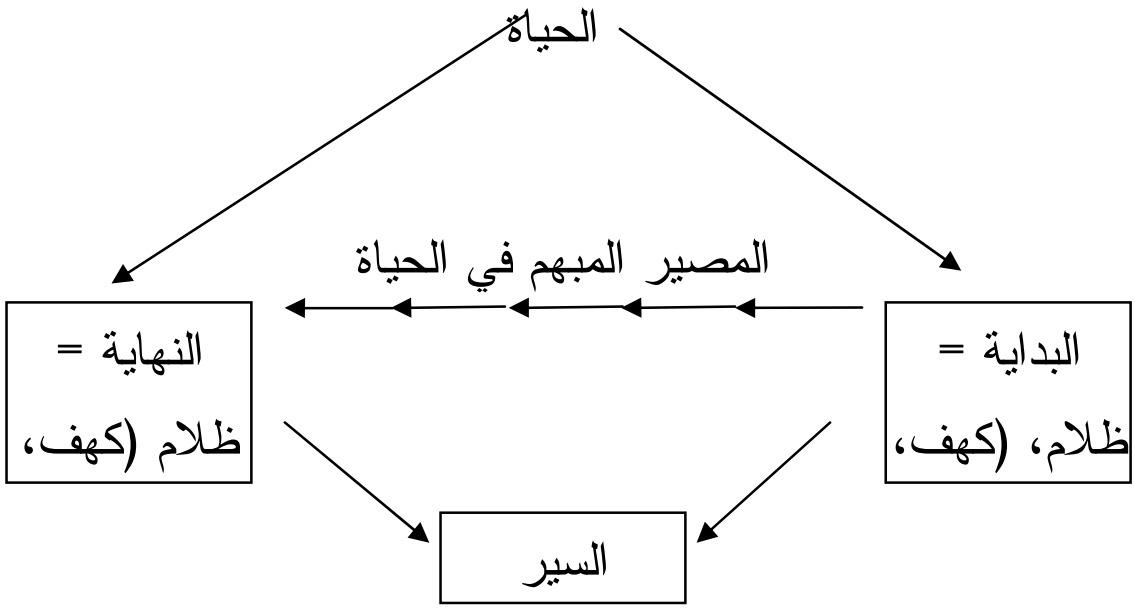
إلى غير ذلك، من الإيحاءات و العلامات التي تؤكد صراع الإنسان مع الزمن، أي صراع الإنسان مع المصير الجبري، يؤدي في النهاية إلى انهزام الإنسان/الموت و الفناء.

فلغز (الموت/الفناء) يظل سرا عجيبا، يؤرق الإنسان كمصيره على الأرض، فالإنسان تبدأ حياته في الظلام (الكهف)، (بطن الأم) الذي يعنى (السر المجهول)، ثم

يواجه مصيره المبهم في الحياة على الأرض لتنتهي حياته، أيضا، في الظلام لا تراه الشمس (الكهف)، (القبر) الذي يساوي، أيضا، (السر المجهول)، و معنى هذا أن:

البداية ==> سر مغلق

النهاية ==> سر مغلق



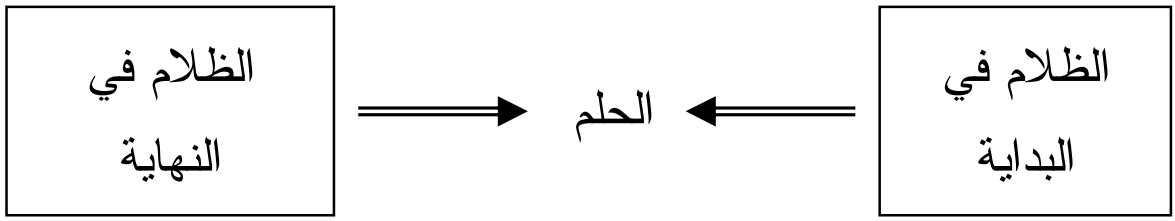
و في هذه الحركية الدائرية التي تعود دوريا إلى نقطة الانطلاق، يصارع الإنسان الزمن (الفناء)، و عند العجز، يحاول التسامي عن الزمن الموضوعي الخارجي الذي يعذبه بصوت الحقيقة؛ إذ يقتل في نفسه كل مشاعر الحب و الحلم؛ و يمثل هذا الجانب:

العقل الذي = الشك => الحقيقة = الاصطدام بالواقع .

و لذا فالزمن الذاتي (الزمن الحلم) هو الحل و المخرج من هذا الصراع، و بناء على هذا: الإنسان في البداية و الحياة يحبذ الظلام، و في النهاية و الفناء، يحبذ الظلام و معنى هذا أن:

الظلام = القلب، الحب (المشاعر و الوجدان) في الحياة => الأحلام.

الظلام = القلب، الحب (المشاعر و الوجدان) عند الفناء => الأحلام.



فالإنسان إذا أراد أن يحدث التوازن عليه أن يعيش بالقلب، و أن يقبل الفناء بالقلب (الحلم)، فالأحلام هي التي فقط تخرجه من هذا الهول و الصراع و تجعله يرضى بالمصير على الأرض و بالفناء.

و ما ارتباط (يمليخا) يغنمه، و مرنوش بزوجته و ولده، و مشلينيا ببريسكا إلا نتيجة الحب و الحلم، أي (حب المرأة و المال و البنين)، و ما عودتهم إلى الكهف بعد اكتشاف الحقيقة، المتمثلة في أن الزمن ليس زمنهم إلا رغبة في مواصلة حياة القلب و الحلم بالخلود، عدا (مرنوش) الذي أقر بإفلاس البعث فمات و ثنيا كما وصفه (مشلينيا)، و هذا الحوار يوضح ذلك.

بريسكا: الزمن ! لا شيء يفصلني عنك، إن القلب أقوى من الزمن.

مشلينيا: أحلم آخر.. سعيد ؟ !

بريسكا: بل حقيقة.. نعم.. نعم القلب قهر الزمن (أهل الكهف ص129) .

و ما أسطورة أوراشيما الذي عاش أربعمائة عام و التي اثبتها الحكيم في آخر المسرحية، و التي تقول أن من مات سوف يعود، إلا دليل آخر على الانتصار للقلب و الحب و الأحلام.

و النتيجة أن هذه المسرحية، تمثل مأساة الإنسانية قاطبة، في الصراع مع الزمن (الفناء)، مرنوش: لا فائدة من نزال الزمن لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب.. و لكن الزمن قتل مصر و هي شابة و ما تزال و لن تزال، .. ينزل بها الموت كلما شاء، و كلما كتب عليها أن تموت (أهل الكهف ص123) .

فالإنسان الكائن العجيب (القوي/الضعيف) فيه القوة أحيانا إلى حد العظمة و التضحية،وفيه الضعف أحيانا إلى حد الحقارة و الأنانية، يواصل صراعه مع الزمن حتى الموت، متشبثا بالقلب/الحلم:

ميشيلينيا : الحلم وحده هو الذي يستطيع فيه الإنسان أن يعيش مئات الأعوام دون أن يشعر بمرها.

أحمد الله، على أنه حلم .. و إلا كنت فقدت بريسكا إلى الأبد (أهل الكهف ص117).

مرنوش : نعم القلب .. نافورة الأحلام و الأماني (أهل الكهف ص122).

فتوفيق الحكيم المؤمن بالله و القدر و بالمصير يرفض الهروب، و الضعف و يتسامى بمسرحيته نحو القلب و الإيمان، الصمود و القوة و لم لا التضحية ! فبريسكا التي واجهت واقعها بشجاعة و تيقن من المصير، دفنت نفسها حية، من أجل الحب و الوفاء، إذ قضت عمرها تنتظر عودة مشلينيا، هي الأنموذج الأمثل الذي أراده توفيق الحكيم لشخصيات مسرحيته و بذلك استحقت أن تكون من الأخصاء الشرفاء، كما وصفها غالياس: هذا شرف عظيم يا مولاتي.. و لكن لا يناله إلا الأخصاء و بريسكا في إعتقاده هي التي تمثل شخصية الحكيم أحسن التمثيل.

و على هذا الأساس فركيزة الصراع الذهني في "أهل الكهف" هو الزمن و صراع الإنسان بين الواقع و الحقيقة كما يقول توفيق الحكيم في مقدمته لمسرحية الملك "أوديب" [39]، و هذا العمل من غير شك، يتناص و يتأثر بالرمزية الغربية، و بصفة خاصة مسرحية موريس ما تر لنك "بلباس و ميليزالند"، و قد أقر توفيق الحكيم أنه تأثر بهذا الكاتب في "شهرزاد"، حيث يقول في مقدمة "مع الزمن" لقد كنت في "شهرزاد" أعلن أني متأثر بالرمزيين و على رأسهم ماترلنك [40] ؟.

الهوامـــــــــش

([1]) د.جميل حمداوي،السميوطيقا والعنونة،عالم الفكر،م25ع3 يناير/مارس1997، ص79.

([2]) نفسه، ص 80.

([3]) بير جيرو، علم الإشارة (السيميولوجيا) ت/منذر عياشي، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر،ط 1، 1988، دمشق، ص: 23

([4]) جميل حمداوي، (م.س)، ص: 80.

([5]) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1985،1،المدخل، ص 7 و ما بعدها.

([6]) مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط 1، 1987، الفصل الرابع، ص 69 و ما يليها.

([7]) بير جيرو، (م،س)، الفصل الثالث: الشيفرات، ص: 83 و ما بعدها.

([8]) مارسيلو دا سكال، الإتجاهات السيميولوجية، ت/ محمد لحمداني، مبارك حنون.. افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص: 10.

([9]) جميل حمداوي، (م،س)، ص: 92.

([10]) د. محمد الذوادي، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، عالم الفكر، م 25 ع 3 يناير /مارس، ص: 09.

([11]) نفسه، ص: 11.

([12]) نفسه، ص:12.

([13]) نفسه، ص:14.

([14]) نفسه، ص:14،15.

([15]) جميل حمداوي (م،س)، ص: 96.

([16]) جون كوين، بناء لغة الشعر، ت/ أحمد درويش، دار المعارف، ط 3، القاهرة، 1993، ص: 193.

([17]) جميل حمداوي (م،س)، ص: 98.

([18]) نفسه، ص:99.

([19]) روبرت شولز (السيمياء و التأويل) ت/ سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر و التوزيع عمان، ط 1، 1994، ص: 73.

– روبرت شولز (سيميائية النص الشعري) اللغة و الخطاب الأدبي ــ ت/ سعيد الغانمي، المركز الثقلفي العربي، ط1، الدار البيضاء 1993، ص 93.

([20]) جميل حمداوي، (م.س)، ص: 99.

([21]) نفسه، ص: 100.

([22]) نفسه، ص:100

([23]) نفسه، ص:105

([24]) نفسه، ص 107:

([25]) بيير جيرو (م،س)، ص: 153

([26])جميل حمداوي (م،س)، ص: 109.

([27]) نفسه، ص:107

([28]) عبد الله الغذامي، الخطيئة و التفكير (من البنيوية إلى التشريحية) (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 04، القاهرة 1998، ص: 87.

([29]) نفسه، ص: 87، 92.

([30])نفسه، ص:95.

([31]) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان، القاهرة، ط 1، 1993، ص: 227.

([32]) نفسه، ص:231.

([33]) نفسه، ص: 235.

([34]) الرقيم، اختلفت الآراء في تفسيره، فمنهم من قال: إنه لوح حجري كتبت عليه قصة أهل الكهف و اسماؤهم، و وضع على باب الكهف، و منهم من قال: إنه اسم قرية أو بلد، أو هو الكتاب المرقوم الذي كان معهم في الكهف و منهم من قال: إنه اسم جبل و هذا عندي أقرب إلى الصواب.. و قيل الرقيم واد دون فلسطين فيه الكهف، و قد أعلن عالم الآثار الأردني رفيق وفاء الديجاني أنه قد عثر على كهف الرقيم أو "الرجيب" المذكور

في القرآن، و هو يقع ــ كما ذكر المقدسي ــ على مسافة ثمانية كيلومترات جنوب شرقي عمان. وقد عرفه المسلمون الأوائل و قدسوه . انظر (م،س) ص: 240 ، 241.

([35]) جان فونتان، الموت و الإنبعاث، قراءات في أدب توفيق الحكيم، ت/ محمد قويعة، الدار التونسية للنشر، 1984، ص: 242.

([36]) تسعديت آيت ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، سلسلة النقد الأدبي ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986 ، ص : 113 .

([37]) نفسه ، ص 116 .

([38]) نفسه ، ص 119 .

([39]) توفيق الحكيم، الملك أوديب ،دارالكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،ط ،1978، ص : 42.

([40]) توفيق الحكيم ، مع الزمن ،دارالكتاب اللبناني ،بيروت ، ط1 ، 1973 ، ص : 03 .

المراجـــــــع :

1. د.جميل حمداوي، السميوطيقا و العنونة، عالم الفكر، م25 ع 3 يناير /مارس 1997
2. بير جيرو،علم الإشارة(السيميولوجيا) ت/منذرعياشي،دارطلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1، 1988، دمشق.
3. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.
4. مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط 1، 1987.
5. مارسيلو دا سكال، الإتجاهات السيميولوجية، ت/ محمد لحمداني، مبارك حنون.. افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
6. د. محمد الذوادي، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، عالم الفكر،25 ع 3 يناير / مارس1997.
7. جون كوين، بناء لغة الشعر، ت/ أحمد درويش، دار المعارف، ط 3، القاهرة، 1993.
8. روبرت شولز (السيمياء و التأويل) ت/ سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر و التوزيع عمان،

ط 1، 1994.

9. روبرت شولز (سيميائية النص الشعري) اللغة و الخطاب الأدبي ــ ت و اختيار / سعيد الغانمي، المركز الثقلفي العربي، ط1، الدار البيضاء 1993.
10. عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية) (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 04، القاهرة 1998.
11. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان، القاهرة، ط 1، 1993.
12. جان فونتان، الموت و الانبعاث، قراءات في أدب توفيق الحكيم، ت/ محمد قويعة، الدار التونسية للنشر، 1984.
13. تسعديت آيت ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، سلسلة النقد الأدبي ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986 .
14. توفيق الحكيم، الملك أوديب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1978.
15. توفيق الحكيم ، مع الزمن ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1973 .
16. توفيق الحكيم ، أهل الكهف ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1978.