

مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم في ضوء نقد التفكيكية

عبدالرزاق رحمانى*

تاريخ الوصول: ٩٦/٥/٢٥

زهرا گرمه‌ای**

تاريخ القبول: ٩٦/٨/١٧

أمينه زرگر***

الملخص

التفكيكية نظرية فلسفية ظهرت في ستينات القرن العشرين، ورائدها الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا. أساس التفكيكية هو ترجيح الكتابة على الكلام وهذا الترجيح يتطلب التفسيرات والتأويلات المتعددة في الفترات المختلفة، هذه الممارسة تتضمن مصطلحات مهمة مثل الاختلاف/ الإرجاء، الحضور/ الغياب، التشييت والانتشار؛ هذه المصطلحات تتوضح في ضوء الثنائيات. توفيق الحكيم فهو كاتب نشيط له آثار كثيرة في الصيغ والأساليب المختلفة رائد المسرحية الذهنية، تشغل مسرحية أهل الكهف حيزاً مهماً بين آثار توفيق الحكيم وفقاً لأسلوب المسرحية الذهنية، حيث إن مضمونها عالج قضايا المجتمع المصري في زمن الاستعمار. هذه المقالة تدرس الثنائية الشخصية، المكانية والفكرية في مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم في ظل نقد التفكيكية، هذه الدراسة ترينا أن المسرحية تتطلب القراءات المختلفة وتتضمن المعاني المختلفة الكامنة في جملات وكلمات يستطيع القارى أن يستند إليها في تحليل نصه ويبدع نصاً جديداً. الكلمات الدليلية: النص، المسرحية الذهنية، الثنائية، الشخصية، المكانية.

المقدمة

إن التفكيكية نظرية فلسفية قائمة على الشك؛ ظهرت فى ستينات القرن العشرين وبلغت ذروتها فى الثمانيات من هذا القرن على أيدي الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا/ كصدئ للظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى الحياة الغربية، على أساس نظريات دريدا نحن لا نستطيع أن نحدد للنص معنى واحد بل نحاول أن نخرج النص من قيد المعنى الخاص.

مسرحية «أهل الكهف» من أهم آثار توفيق الحكيم وهى نص كلاسيكى مستمد من الكتب المقدسة، ولكنه صياغها فى قالب جديد.

نريد أن ننظر لهذه القصة وفقاً لنظريات دريدا/، ونبحث فى نصه ونكتشف معانيه الأخرى بالإضافة إلى المعنى الخاص الذى ذكره النقاد الآخرون. فى هذه القصة نرى الثنائيات الضدية التى تشكّل بناء وأساس المفاهيم التفكيكية.

طبقاً لهذه الثنائيات، ندرك مفهوم التفكيكية ونصل إلى المعانى المختلفة من النص الواحد، منها الحضور مقابل الغياب، الروح مقابل الجسم، الرجل مقابل المرأة، الكتابة مقابل الكلام و...، لكن قراءة الثنائيات فى النقد التفكيكى مختلفة بالنسبة لقراءته فى المناهج الأخرى، على حسب منهج دريدا/ التفكيكى، يصل القارئ فى فهم النص إلى ما لم يعلم الكاتب بنفسه.

نحن نبحث فرضيتنا على هذا الأساس أن التفكيكية توجد فى هذا المسرح، لكن عناصرها تقع تحت عنوان الثنائيات وفى ظل هذه الثنائيات نصل إلى معنى جديد أو معانى جديدة. كما قلنا إن النص فى النقد التفكيكى ليس محصوراً فى معنى واحدٍ أو معنى خاصٍ.

أسئلة البحث

يوجد فى بداية أى بحث مجموعة من الأسئلة التى يسعى الكاتب للبحث فيها، وهنا نطرح بعضاً من هذه الأسئلة التى سنحاول الإجابة، منها:

١. ما أثر هذه العناصر فى مسرحية «أهل الكهف»؟

٢. ما دور الثنائيات فى مسرحية «أهل الكهف»؟

سابقة البحث

لقد حصلت على العديد من الرسائل والمقالات أهمها:

- رسالة فى مرحلة الماجستير فى قسم اللغة العربية الجامعة الهاشمية تحت عنوان «تمثيلات السلطة قراءة التفكيكية» فى معلقة عمرو بن كلثوم درس الطالب يوسف محمود عليما. تركزت هذه الدراسة على محورين وهما: محور نظرى يرصد فاعلية النقد التفكيكى فى تحليل النصوص، انطلاقاً من المفاهيم والمسلمات التى اجترحها عدد من نقاد التفكيكية، وتحديدًا جاك دريدا. ومحور إجرائى يحاول تفكيك معلقة عمرو بن كلثوم بغية الكشف عن مكوناتها الإشارية ومضمراتها النسقية، وكذلك تمثيلاتها السلطوية بنماذجها الإنسانية المتعددة.

- رسالة الماجستير لقسم اللغة العربية بجامعة الإسلامية تحت عنوان البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربى والتحصيل العربى درست الطالبة وردة عبدالعظيم عطاء الله قنديل. كشفت الدراسة أهم حركة نقدية وفكرية ظهرت على أنقاض البنيوية وبسطت نفوذها بشكل ملحوظ على الساحة النقدية ألا وهى التفكيكية وما نتج عنها من إفرازات منهجية واتجاهات نقدية سعت إلى نبذ كل الأعراف النقدية المعمول بها وأطلقت العنان للنص وقارئه فى تشكيل الخطاب النقدى والأدبى بدعوى الانعتاق والتحرر من كل النفوذ المهيمنة على النص وأهمها التقليد والتراث والبيئة المحيطة بالنص. ومقالات حول قصة أهل الكهف:

- «مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم؛ مقارنة سيميائية» لشلواى عمار. فى الملتقى الثالث السيميائى والنص الأدبى، كلية الآداب جامعة محمد خيضر بسكرة؛ هذه المقاربة تحاول من خلال تقنية العنونة، وما يرتبط بها، دراسة مسرحية «أهل الكهف» وفك ألغازها وكشف دلالاتها العميقة قصد التركيب والبناء بعد التفكيك لإنتاج نص مواز للنص الأساس ولكنه يختلف عنه بطبيعة الحال.

- «مسرحية توفيق الحكيم بين القرآن والمعاصرة (أهل الكهف نموذجاً)» فى مجلة آفاق الحضارة الإسلامية أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، لسيدة أكرم رخسندة نيا. هذا المقال دراسة مدى التطابق أو التناقض بين قصة أهل الكهف القرآنية ومسرحية توفيق الحكيم ويذكر بأن مسرحية «أهل الكهف» تأخذ مادتها الإبداعية من

القرآن الكريم وهكذا يعتبر القرآن الكريم وخاصة سورة الكهف المصدر الذى استند إليه الكاتب مع تحويله فنيا وروائيا للاستخدام المعاصرة.

التفكيكية

النقدُ التفكيكي هو فرعٌ من فروع ما بعد البنيوية، ظهرَ فى القرنِ العشرين بعدَ أن أعلنت البنيوية موتها، أشهر ممثل لهذه الحركة هو جاك دريدا، الفيلسوف الفرنسى الذى يبين آراءه حول القراءة والنص، أعلن آراءه فى محاضرة له فى عام ١٩٦٦ فى جامعة أمريكا حول النص التى حملت عنوان «البنية، العلامة، اللعب فى خطاب العلوم الإنسانية، وأصبح المصطلح الجديد الذى حل محل البنيوية هو "التفكيك"» (عبدالعظيم، ٢٠١٠م: ١٢٣).

تفكيكية دريدا/ تعتمد فى منهجها على تحليل النص كما فعلت البنيوية والمناهج النقدية الأخرى، لكن أصولها ودروبها مختلفة عن سائر المناهج النقدية، ويختلف هدفها عن هدف البنيوية أو السيميائية أو...؛ دريدا/ يريد أن ينقلب «النص» ويبدع نصاً جديداً على أساس الدلائل الموجودة فى النص دون أن ينظر إلى خارج النص، «عندما يمارس التفكيك على نص ما، فإن دوره لا يقتصر على كشف المعانى والدلالات الخفية، التى لم تخطر على بال صاحب النص أو محرره الأسمى فحسب، بل إنه يولد نصاً جديداً» (راغب، ٢٠٠٣: ٢٣٨). «قد دعا دريدا/ إلى تفكيك النص للبحث عن المعانى الخفية والأبعاد الماورائية» (قصاب، ٢٠٠٧: ١٨٧).

نستنبط من كلام راغب أن الهدف من العملية التفكيكية هو اكتشاف المعانى والدلالات الخفية فى النص التى لم تظهر من ظاهر النص بل الكامنة فى ما وراء وعمق الأثر.

تأكد جاك دريدا/ أن عمله فى القراءة وتأويل النص ليس منهجاً أو نظرية محصورة فى القواعد الخاصة بل دراسة وممارسة لتحليل أى شىء سواء كان فلسفياً أو أدبياً: تحليل الذهن، تحليل الحياة وتحليل التصور والمتصور، «إن التفكيك ليس نظرية أو منهجاً، وليس مذهباً هيرمينوطيقياً بشكل قطعى، بل يمكن تسميته مؤقتاً استراتيجية للنص وحتى نكون أكثر دقة إنه "ممارسة وليس نظرية"» (حمودة، ١٩٩٨: ٣٠٩).

إن عملية التفسير والتأويل فى الكتابة(لأن دريدا/ يرجح الكتابة على الكلام ويؤكد على مركزية الكتابة) مفتوحة ولا نهائية على عكس المناهج النقدية آنذاك، وعمل كل ناقد ليس كالناقد الآخر(قراءة القارئ مختلفة عن القارئ الآخر) وأن معنى النص يتشكل فى تعامل القارئ مع النص.

التفكيك يحتاج إلى معايير حتى تطبق هذه المعايير على النصوص، ومن أهم المصطلحات التى قدمها دريدا: الاختلاف/ الإرجاء(التأجيل)، الانتشار/ التشتيت، فكرة الكتابة، فكرة الغياب والحضور.

كل هذه المفاهيم مرتبطة وليست منفصلة عن بعضها، وكل منها نتيجة لتأثير الآخر. ويبدو أن الاختلاف من أهم المصطلحات التفكيكية الذى يهتم به دريدا ويؤثر على المفاهيم الأخرى وينشئ منه النص الآخر.

يدور النص فى التفكيك حول الثنائيات المتضادة كما كان فى البنيوية لكن العلاقة بينهما ليست علاقة توحيد، أدت العلاقة فى البنيوية إلى المعنى الواحد للدال والمدلول أى هذا الدال يتصور ذلك المدلول فقط ولا غير، أما فى التفكيكية فهناك علاقة بين الدال والمدلول، علاقة اختلاف وتأجيل أى أن الحضور يستحضر الغياب والدال يستحضر المدلول وهذا يدور فى سلسلة الدال ويرشد إلى المدلول وهو دال لمدلول آخر، «يرى سوسير أن العلاقة هى اتحاد بينما يراها دريدا/ على أنها اختلاف»(محمد زكى العشماوى، أعلام الأدب الحديث واتجاهاتهم الفنية: ٢٥٣). حقيقة الأمر هذا أن التفكيكية طريقة من طرق القراءة التى تكتشف أشياء ومعانى لا يدركها الكاتب أنه قد كتب وتكلم عنها.

ملخص قصة «أهل الكهف»

مسرحية «أهل الكهف» تتشكل من أربعة فصول، وكل فصل فيها يتحدث عن الوقائع التى تجرى فى هذه المسرحية، يحكى قصته منذ وقت استيقاظ الأصحاب من النوم(هم مشلينيا ومرنوش وزيرا دقيانوس المتجبر ويمليخا الراعى)، تبدأ القصة بالحوار حول مدة التى قضاها فى الكهف، فى هذا الفصل نعرف مشلينيا ومرنوش ويمليخا، ونصل إلى ماضيهم، هم مسيحيون لكن بعد وقوع بعض الحوادث فروا من انتقام دقيانوس الذى كان وثنيا، يتبين سر الوزيرين ليمليخا ولنا من خلال هذا الحوار، وسر مرنوش(حياته الخفية

مع زوجته وولده دون أن يفهمه أحد) وسر مشلينيا(قصة الحب بينه وبين بريسكا ابنة «دقيانوس») أما يملixa فلا يوجد سر له فى الحياة.

يخرج الراعى من الكهف ليشتري الطعام، فى طريقه يلتقى الصياد وهذا اللقاء هو بداية الأحداث الأخرى؛ منها هجوم الناس على الكهف وخروجهم من الغار، دون أن يعلموا أنه قد مضى عليهم ثلاثمائة عام، ثم يدخلون إلى قصر الملك(فى القصر ابنة الملك بريسكا ومربيها غالياس)، ويشاهدون كيف تتغير كل الأشياء، يطلبون من الملك أن يذهبوا إلى أعمالهم، يذهب يملixa إلى أغنامه ومروش إلى بيته ويبقى مشلينيا فى القصر حتى يتكلم مع بريسكا(الحفيدة)، بعد مدة يفهم يملixa أن الزمان ليس زمانه وأن كل شىء تغير، يملixa يفهم لماذا ينظر الناس إليهم بطريقة عجيبة كأنهم يرون أشباحا، ويدرك أنهم ناموا ثلاثمائة عام ويقرر أن يرجع إلى الكهف لأن الحياة فى هذا الزمان أمر مستحيل بالنسبة له، بعد ذلك يدرك مروش أن ولده عزيز مات فى الستين من عمره وزوجته قد ماتت أيضا، لذلك يقطع صلته مع الحياة ويدرك أن هذا الزمان ليس زمانه مثل يملixa، ثم يعود إلى الكهف بعد كلامه الطويل مع مشلينيا.

أما مشلينيا لا يهتم بهذا الموضوع لأنه يعتقد أن بريسكا حى وأنه لم يمض ثلاثمائة عام، مع هذا فإن سبب عودته إلى الكهف ليس مسألة الزمان، لكنه وبعد الحديث مع بريسكا لم يستطع أن يرضيها بالنسبة إلى حبه، ويفشل فى السباق مع الزمان ويعود إلى الكهف، فى نهاية القصة نرى أن بريسكا تصدق حب مشلينيا وتقرر أن تلحق به بعد مضى شهر، لذا تدفن نفسها حية فى الكهف بمساعدة مربيها غالياس، يغلق باب الكهف.

أبعاد التفكيكية فى مسرحية «أهل الكهف»

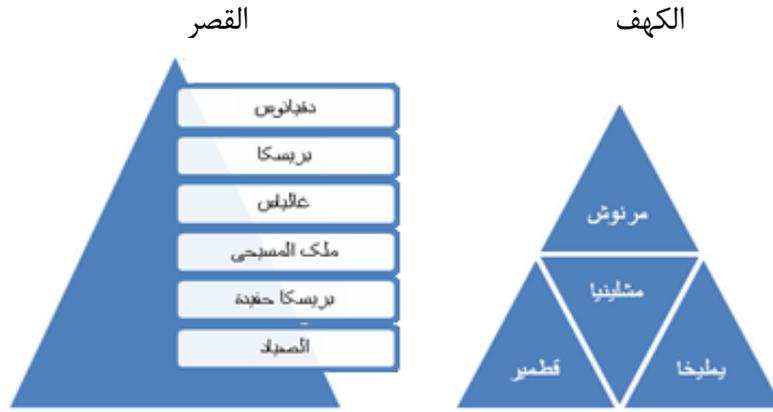
الثنائية الشخصية: فى مسرحية «أهل الكهف» تنقسم الشخصيات إلى قسمين: القسم الأول؛ الموجودون فى الكهف(مشلينيا، مروش، يملixa وكلبه قطمير) والقسم الثانى؛ خارج الكهف(دقيانوس، الملك، غالياس، بريسكا وبريسكا الحفيدة)، هذان القسمان متقابلان، فى القدرة والحرية والقرار، الفئة الأولى ليست لهم قدرة وحرية وحركة، هم ساكنون فى المكان الواحد لثلاثمائة عام، أما الفئة الثانية عكس الأولى هم قادرون على العمل إلى درجة تغيير القضاء والقدر.

«مشلينيا: اننا محاصرون!

يمليخا (همسا): فلنسلم أنفسنا لله والمسيح!

الناس (فى تقهقر ورعب): أشباح... موتى... أشباح

(ويخرج الجميع بشكل فوضوى تاركين بعض مشاعلهم ويخلو المكان للثلاثة وكلبهم، والضوء منتشر، ولكنهم ساهمون جامدون كالتماثيل، كأنما أرعبتهم هم أنفسهم هاتان الكلمتان: «أشباح وموتى» أو كأنهم لا يفهمون مما رأوا وسمعوا شيئا)«الحكيم: ٤٥). ونستطيع أن نسأل من أنفسنا؛ هل تتخذ الثنائية الشخصية من الثنائية الزمنية؟ التضاد بين زمن النور وزمن الظلمة.



«الملك: قال للناس عندما رأهم ورأى لباسهم أنهم ليسوا بأشباح وموتى، لأن آباءنا وأجدادنا حدثونا عن فتيين من أصحاب دقيانوس هربا منه، ولحق بهما راع وكلبه: واختفوا، ولكن سوف يظهران، وكلما جاء عصر، ذكرهم الناس وانتظروهم ... بريسكا: ولكن يا أبت، ها قد أوشك أن ينساهم الناس فى عصرنا هذا! غاليلس: أجل يا مولاتى .. إن القديسين لا يظهران إلا فى عصر ينسون فيه الملك: أتؤمن إذن بهذا يا غاليلس؟

غاليلس: (فى حماسة وفرح): كل الإيمان يا مولاي، نعم، الآن لا ريب عندى فى أنهم هم، ولقد أظهرهم الله فى عصرك السعيد يا مولاي لأنك مسيحي مؤمن بإله واحد، ولأن عصرك هو عصر ازدهار المسيحية»(المصدر نفسه: ٥٥).

نرى يقين «غاليلاس والملك» في هذا الحوار، كل الأشخاص خارج الكهف يثقون بكلامهم، ولا يوجد لديهم أى تزعزع وشك فى أنفسهم، لذلك تتلف إحساساتهم وشعورهم، فى الكهف تدور أو تتركز حول الشك، أما فى القصر فيتكلمون دون تردد، الاضطراب والقلق يسيطر على الشخصيات فى الكهف، بينما فى القصر ليس كذلك.

«الإيمان» لا تمثل مركزية للقصة، ونحن لا نبحت عن مركزيتها، كما قلنا فى ما قبل، نحن نحاول أن نحت عن مركزية أصلية وندقق فى الحواشى ونجعلها مركزية للقصة لو يمكن لنا، لكن الكاتب يكرر الإيمان فى أرجاء القصة و فى كل الفصل يلجى إليها كأن الغار للكاتب هو الإيمان و ملجأ لتفجر الأفكار، هذا الأمر يرتبط بالمقتضيات الإجتماعية الذى يعيش فيها الكاتب فى ذلك الزمن.

تبين هذه الحوارات فى المكانين المختلفين (الغار والقصر). نقول المكان يتاثر فى الأفكار، العالم الخارج، هو عالم وسيع، التجارب والنظريات كثيرة (وهو القصر)، لكن الكهف مكان مغلق ومظلم، لا يرى شىء جديد، وهذه الظلمة تتأثر على الكلام وعلى الأفكار.

الجدير بالذكر أن نشير إلى الثنائية الأخرى وهى ثنائية (الإنسان / الحيوان)، يتفوق الإنسان على الحيوان فى الثقافة الإسلامية أو فى الثقافة البشرية، ونشهد داخل هذه الثنائية عكس هذا التفوق، نرى فى المسرحية أن حركات وأعمال الكلب (قطمير) شبيهة بأعمال الإنسان، حيث ينام ثلاثمائة عام ويستيقظ من النوم مثل صاحبه ومثل مشلينا ومروش، كلاهما (الإنسان والحيوان) ينامان فى الكهف (فى مكان واحد)، فلا نرى التفوق المذكور، الإنسان أفضل من الحيوان فى جميع الديانات إلا فى هذه المسرحية، فهو يشعر بالتغييرات الموجودة فى مدينة طرسوس بعد أن يخرج من الكهف، ويرجع مع صاحبه إليه.

هل يمكن أن يذكر توفيق /الحكيم وجود الحيوان فى هذه المسرحية للحفاظ على الإنسان فقط؟ ونشير هنا إلى أن هذا الحيوان ليس حارسا فحسب، بل هو علامة تبين لنا أن إدراك الحقيقة (أن الزمان ليس زمانه) ليس صعبا، وهو لا يرى الصلة مع هذه الدنيا، الحيوان يصل إلى الحقيقة المذكورة عن طريق الاعتماد على غريزته وحواسه، "يمليخا: بل إنى سمعت أثناء هذا نباحا خافتا مخنوقا، فانتبهت فألفيت كلبى قطميرا كذلك قد أحاطت به كلاب المدينة وطفقت ترمقه وتشمه كأنه حيوان عجيب، وهو يحاول الخلاص

من خناقها، ولا يجد إلى ذلك سبيلا». هناك ثنائية (مشلينيا/ مرنوش)، (غالياس/ بريسكا)، (يمليخا/ مرنوش)، على الرغم أن مشلينيا ومرنوش رفيقان، لكن بعد الاستيقاظ، ينشأ بينهما الاختلاف، ويرجع مصدره إلى الأوضاع الموجودة فى الكهف، أنهما يخافان ويريدان أن يتخلصا من هذا الوضع ويعلما ما حدث؟ هذا الإختلاف يظهر فى العملية المسرحية، من جهة الأسئلة والآراء بالنسبة إلى التغييرات الموجودة والتعامل معها، يقرر مشلينيا على القلب ومرنوش على العقل:

«مشلينيا(بدهشة): مرنوش! أسمع؟

مرنوش: نعم

مشلينيا: ماذا تقول فى ذلك؟

مرنوش: أقول أن هذا الراعى يتكلم هراء، ولا أفهم ما يقول

مشلينيا: أنت لا تفهم شيئا سوى أنك غبت ليلة عن امرأتك وولدك!

مرنوش(بتهمك): وأنت ماذا فهمت منه؟

مشلينيا: فهمت أننا بعيدان عن الله، وأن قلبينا مشغولان بغير الله»(المصدر نفسه:٢٧)

يأتى ثنائية الأخرى فى المسرحية وهى ثنائية الطمأنينة/ الخوف و الرجوع إلى الكهف

والبقاء فى القصر التى تتجلى فى كلام مرنوش و يملبخا:

«يمليخا: ادع مشلينيا على عجل! ولنذهب... لنذهب

مرنوش: إلى أين نذهب؟!

يمليخا: إلى الكهف ... ثلاثتنا، وقطمير معنا كما كنا

مرنوش: لماذا؟ ماذا فعلت؟ ماذا حدث؟

يمليخا: إلى الكهف ... ثلاثتنا، وقطمير معنا كما كنا

مرنوش: لماذا يا يملبخا؟ أجب

يمليخا: هذا العالم ليس عالمنا، هذا ليس عالمنا»(المصدر نفسه: ٧٦)

أو:

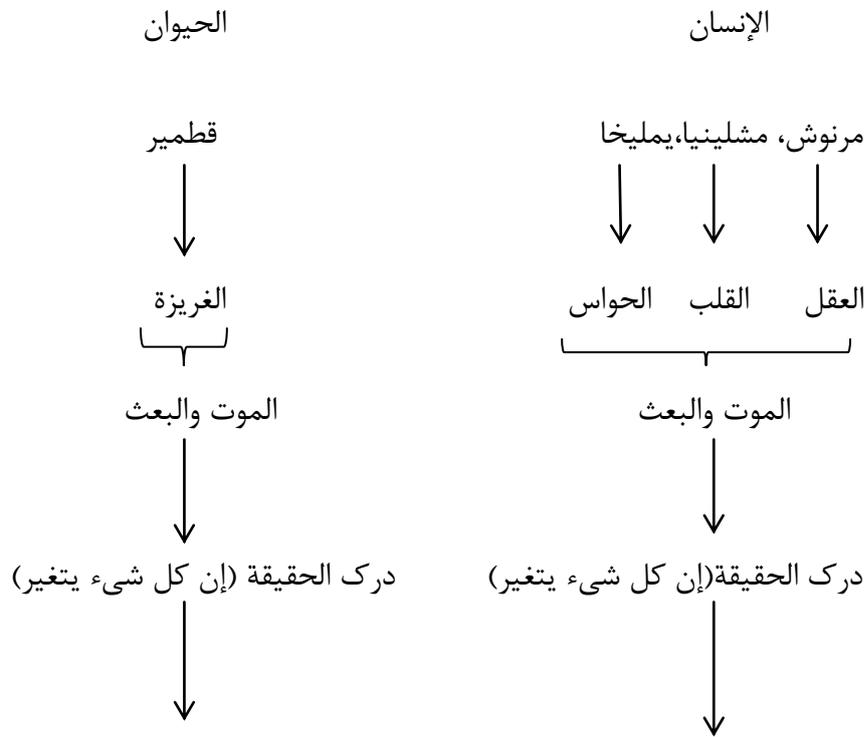
«يمليخا: تفهم أننا لا ينبغي لنا أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة

مرنوش: ما الذى يخيفك من هؤلاء الناس يا يملبخا؟ أليسوا بشرا؟ أليسوا من الروم؟

يمليخا: كلا، إنهم ناس لا يمكن أن نفهم من هم، ولا يمكن أن يفهموا من نحن...

مرنوش: وما يضيرك؟ تجنبهم وامكث بين أهلك... (مذكرا) ولكنك ذكرت لنا أن ليس لك أهل يا يملیخا» (المصدر نفسه: ٧٨).

یصر یملیخا علی مرنوش للعودة إلى الكهف، ویصر مرنوش علی یملیخا للبقاء فی هذا الزمان ویقول أن شیئا لم یتغیر، والصراع بینهما صراع الحیاة والموت، نرى أن یملیخا یقول: "هذا العالم ليس عالمنا" و"إن عالمنا باد و أين نحن إذن؟" (المصدر نفسه: ٧٦). تمسك مرنوش بالحياة.



یرجع إلى الكهف مع صاحبه

یرجعون إلى الكهف بعد مدة

نشاهد الانقلاب الجديد فی القصة علی هذا الشكل، وهو وصول الحيوان إلى درك الحقيقة ورجوعه إلى الكهف مع صاحبه بالنسبة إلى مشلینیا و مرنوش. هل يمكن أن تتفوق الإحساس علی القلب والعقل؟

يمكن لنا أن نقول أن العلم والعقل لم یهدیا إلى الكمال دائماً، بل فی بعض الأحيان الحواس أفضل منهما كما نرى أن یملیخا وکلبه یحس هذا الأمر «إن هذه الدنيا ليس

له»، الكلب فى مسرحية توفيق الحكيم ليس مركزية، لكن نحن نبرزه، ونخرجه من الهامش، ونجعله الشخصية الأصلية للقصة، لأن القراءة التفكيكية تمنح القارئ هذا العمل. ثنائية غالياس وبريسكا، تدل على إختلاف الأجيال، يمثل غالياس جيل الماضى، وتمثل بريسكا جيل الحاضر، غالياس يعتمد على ما سمع من القدماء والأعراف ولا يبحث فى عمق الأشياء أو ما فيما سمع فعلمه سطحى، أما بريسكا تسأل عن كل شىء وتستمع ولا ترضى بكلام القدماء أو الأعراف.

«غالياس: أجل يا مولاي. مدون فى التقاويم الرسمية لملوك تلك البلاد أنه فى السنة الحادية والعشرين من حكم الميكادو «يورياكو» خرج الفتى الصياد «أوراشيما» من إقليم «يوشا» للصيد فى قاربه ولم يعد، ولبث- دون أن يسمع عنه خبر- مدة حكم واحد وثلاثين ملكا وملكة، أى أربعة قرون ... وعندئذ تقول التقاويم الرسمية إنه فى أثناء حكم الميكادو «جونجوا» ظهر الفتى «أوراشيما» غير أنه ذهب وشيكا مرة أخرى ولا يعلم أحد إلى أين ذهب؟

بريسكا(مأخوذة، ثم بعد لحظة): وأين كان هذا الفتى الصياد يا غالياس أثناء القرون الأربعة؟

غالياس: لست أدري يا مولاتى. هذه هى حدود علمى بتلك القصة

بريسكا: إنك دائما كذلك يا غالياس سطحى العلم!

غالياس(مستاء): مولاتى! بل هو ذكاؤك الذى لا يقتنع بشىء»(المصدر نفسه: ٥٨).

الثنائية المكانية: بعض الثنائيات الأخرى الموجودة فى النص، ثنائية(الكهف/ القصر)، تخفى معان كثيرة، حتى أنه من الممكن أن توفيق الحكيم لم يشر إليها، من الممكن أن الكهف هو جهنم لهؤلاء، لأنهم بعيدون عن الأشياء والأشخاص التى يحبونها، أو أنهم منفصلون عن زمانهم، وعكس هذا ممكن فى النقد التفكيكى، فنقول أن الكهف ليس جهنم لهم، هو المكان الآمن والملجأ الذى يحفظهم من الأذى والموت، الكهف/ القصر، ويخطر ببال القارئ تقابل الظلمة/ النور والخير/ الشر، وسوف نتكلم عن هذا فيما يلى.

إن إنفصال يؤرقهم، لذا يشكون فى كل شىء إلا الراعى بسبب إيمانه القوى والمحكم بالنسبة إلى مرنوش ومشلينيا، الراعى فى حديثه معهما يتكلم عن الله و/المسيح باطمئنان ودون شك، وموقع يملخوا أفضل من وزيرين، ويشير مرنوش إلى هذا الموضوع ويقول:

«مرونش: هل لك أهل يا يملبخا؟

يملبخا: ليس لى إلا قطمير

مشلينيا: من هو قطمير؟

يملبخا(يشير إلى الكلب): كلبى هذا

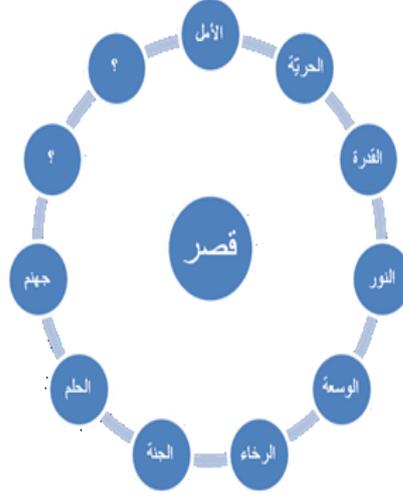
مرونش: أنت إذن أسعدنا حالاً»(المصدر نفسه: ١٧).

أما ثنائية الخير/ الشر هذه تختفى عند فرار أصحاب الكهف من ديارهم، هم يفرون إلى الكهف من يد السلطة الحاكمة(دقيانوس)، فى هذا الهرب شرراً لأنهم يتركون الأموال والأولاد والأحباء من ناحية، ويظنون أن الخير فى الفرار من يد دقيانوس من ناحية أخرى، حتى يصلوا إلى مكان آمن، هذا واضح فى كلام مشلينيا حين يسأل يملبخا متى عرفتنا؟ «مشلينيا: هل عرفتنا إذن ساعة جئناك نعدو ونسألك الملجأ والمخبأ؟»(المصدر نفسه: ١٦).

فرار من يد دقيانوس = نجاة من الموت خير ← النتيجة
= البقاء والخلود
فرار من يد دقيانوس = انفصال عن الولد والزوجة والحبوبة شر ← النتيجة

المحور الأصلي فى هذه المسرحية هو الإيمان والصراع بين الإنسان والزمان، لكنه يتبع مكانة الكهف/ القصر، الذى لم يشير الكاتب إليه وجعله فى الهامشى، الصراع بين الكهف/ القصر بدلا من صراع الإنسان مع الزمان، بعبارة أخرى الضياع والتحير فيما بينهما، مع أنهما يدلان على دلائل كثيرة لكن فى النهاية لم يصل إلى المدلول النهائى:





نستطيع أن نستبدل الكهف بالقصر والعكس أيضا، بعد عودة الأصحاب إلى الكهف نرى شوقهم إلى الكهف، لأنهم يختارون هذا المكان، أما القصر فهو مكان يجبرون على العودة إليه. أى نلاحظ عنصرى الجبر/ الاختيار فى هذه القصة إلى حد ما.

يبدو لنا أننا قادرون على أن نستبدل الكهف بدلاً القصر، ونقول القصر الذى له معنى الإيجابية ليس كلمة إيجابية ذاتاً، وليس مكانا للوصول إلى الآمال، ربما أن يكون مقبرة لها، بينما نجعل للكهف معنى الإيجابية على العكس معناه. إذ إن الكهف مع المعانى الإيجابية للقصر يجب أن يكون فى مسار الإيجابية لا السلبية.

الثنائية الفكرية: يوجد فى النص الثنائية المتضادة التى لم تظهر فى ظاهر المسرحية، وهى الثنائية(القبول/ الرفض)، القبول وهو المفهوم الإيجابى، والذى ينتهى إلى الفرح والهدوء، والرفض وهو المفهوم السلبى، والذى يؤدى إلى الهدم والغناء، لم يحاول يمليخا ومرنوش البقاء فى هذه الدنيا بعد أن أدركا انقطاع صلتها بالدنيا، لكن مشلينيا يحاول كثيرا لإرضاء بريسكا، إنها خطيبته قبل ثلاثمائة عام، يتحدث مرنوش مع بريسكا فى الفصل الثالث، وهى ترفض مرنوش وهو عكسها، لأنه قد صدق أنه ليس المهم أن بريسكا ابنة دقيانوس أو أن بريسكا حفيدته بل المهم هو حبه لذا بعد الرفض من جانب بريسكا(الواقع) يجرى بينهما هذا الحوار الذى يدل على حب مرنوش لبريسكا:

«مشلينيا: لم أستطع البعد عن هذا المكان

بريسكا: نعم ... هذا المكان حيث كنتما تتلاقيان، وما أشقه عذابا على نفسك أن تفارق
موضع الذكرى! أليس هذا ...؟

مشلينيا(فى حزن): ليته هذا!

بريسكا: إذن فأنت جئت تبحث عن أثر من آثارها تتعزى به

مشلينيا: آثار من؟

بريسكا: آثار من تحب!

مشلينيا: إنها لم تمت

بريسكا: ماذا تعنى؟

مشلينيا: بل أنا الذى مت ... عندها ...

بريسكا: لماذا تنظر إلى هكذا؟ ... إحذر يا هذا! إن كنت تريد أن تتذكرها فى صورتى،
وتأملنى كطيف لها، وتجعلنى تمثالا يشبهها، فإنى لا آذن لك بذلك
مشلينيا: ليتك كنت تمثالا ولكنك كائن حى»(المصدر نفسه: ١٤٠).

نرى الرفض من جانب بريسكا والقبول من جانب مشلينيا، فى مثل هذا الحوار، هذه
الثنائية تميل إلى السلب والإيجاب، أى معنى «الرفض» سلباً أو إيجاباً، و«القبول» كذلك،
يهدم المعنى مرّة ويتبنى المعنى الجديد مرّة أخرى.

إن الشخصيات فى القصة ترفض شيئاً دائماً وتقبل شيئاً آخر، حيث ترفض بريسكا
مشلينيا وتقبله فى حين آخر، ترفض لفظ القديسة وتقبل حب مشلينيا، معظم المسرحية
تدور حول الإرادة وبين الموت والبقاء، بين صراع الحب والزمان، تلحق بريسكا بالموتى فى
نهاية القصة، لا رغبة فى القداسة بل رغبة فى الحب والخلود:

«بريسكا: ومهمة أخرى يا غالياس إذا علمت الناس قصتى وتاريخى فاذاكر لهم كما
أوصيك

غالياس(وهو يهيم بالخروج): إنك قديسة ..

بريسكا: كلا.. كلا.. أيها الأحمق الطيب. ليس هذا ما أوصيك به ..

غالياس: إنك امرأة أحببت ..

بريسكا: نعم.. وكفى!»(المصدر نفسه: ١٩٢).

يأتى المنحى التفكيكى الآخر الذى نجده فى المسرحية، وهى ثنائية(الطمأنينة/ الخوف) وتتجلى فى هذا القسم:

«مرنوش: ما بك يا يملixa
يمليxa: ادع مشلينيا على عجل! ولنذهب لنذهب
مرنوش: إلى أين نذهب؟!
يمليxa: إلى الكهف ... ثلاثتنا وقطمير معنا كما كنا ...
مرنوش: لماذا يا يملixa؟ أجب
يمليxa: هذا العالم ليس عالمنا. هذا ليس عالمنا»(المصدر نفسه: ٧٤).
أو:

«يمليxa(فى صوت يشبه العويل): أجل. إنا أشقياء ... أشقياء»(المصدر نفسه: ٧٨).
نرى قلق واضطراب يملixa فى هذا الحوار، وإحساس الطمأنينة والهدوء فى العودة إلى الكهف، لذا يصر على مرنوش ومشلينيا ليعودا، فبعد اكتشاف هذه الحقيقة التى تغير كل شىء وأن العالم غير عالمه، يخاف ويضطرب ويظهر هذا فى كلامه، هو يرى الهدوء والطمأنينة فى الكهف وفى البعد عن هؤلاء الناس وهذه الدنيا المجهولة، حضور الإنسان الأجنبى(الناس، الصياد، الملك، غالياس) فى مقابل يملixa يستحضر زمن الماضى والمكان الذى يعرفه، هو يعرف الكهف لأنه نام فيه ثلاثمائة عام.
يعرف فضاء الكهف، زمانه، يشم رائحة المعرفة، فالمعرفة والطمأنينة تعلقو على القلق والخوف والاضطراب فى جميع الثقافات البشرية، نستنتج من هذه الثنائية أن الطمأنينة لا تتواجد فى النور والنهار دائماً بل من الممكن أن يكون العكس، كما نرى فى مسرحية توفيق الحكيم، إن أصحاب الكهف يدركون واحداً بعد الآخر أن هذا العالم ليس عالمهم ويسيطر عليهم الاضطراب، لذا يرجعون إلى مأمئهم الأبدى ويجدون فى هذا المكان وطنهم:

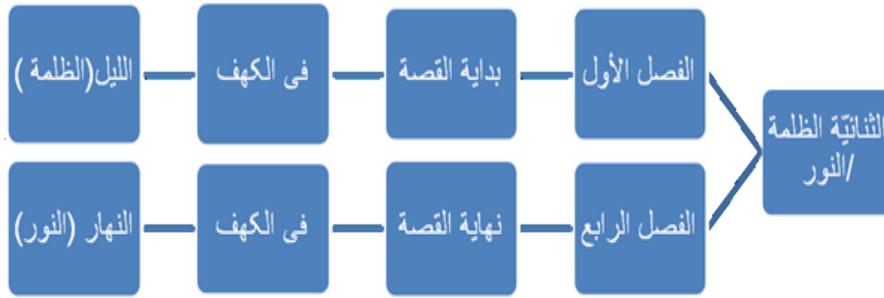
«مرنوش(يئن فى الخارج): مشلينيا! ..

مشلينيا(فى خوف): من ينادى؟

مرنوش(داخلاً): مشلينيا ..

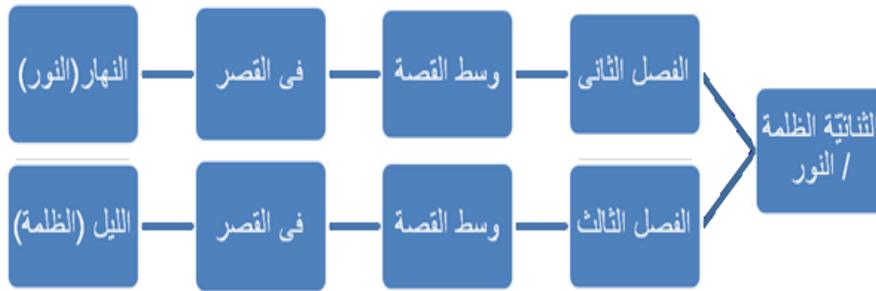
مشلينيا: مرنوش

(يدخل مرنوش في ثياب جديدة كثياب مشلينيا وقد حلق مثله)
مرنوش (وهو يجر جسمه ويئن متوجعا): مشلينيا ..
مشلينيا: ما بك يا مرنوش؟
مرنوش (يقع رأسه على صدر مشلينيا): ولدى ..
مشلينيا: ما به ولدك؟
مرنوش (في أنين): مات ..«(المصدر نفسه: ٩٩).
تجدد الإشارة هنا إلى أن فصول القصة تدور حول التضاد والثنائية (الظلمة/النور) أيضاً،
حيث نرى هذه الثنائية تتجلى في الفصل الأول/ الفصل الرابع والفصل الثاني/ الفصل
الثالث:

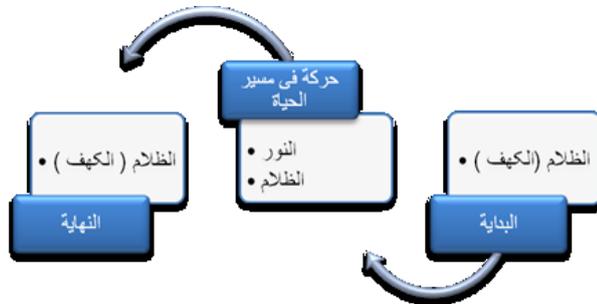


المكان في هذين الفصلين واحد، لكن قد تغير رأى أهل الكهف بالنسبة إلى الكهف،
هم جاهلون له في بداية الفصل الأول، ويفكرون أن هذا المكان ليس لهم، لذا يحاولون أن
يخرجوا منه، لكنهم يدركون بعد خروجهم من الكهف، الأنوار والضيء التي تموج في
الكهف لا في القصر، إن في هذه الثنائية إشارة واضحة على انقلاب المعاني، تفضيل الظلمة
على النور ورغبة أهل الكهف في العودة إلى موطنهم.
أشار توفيق الحكيم في بداية الفصل الأول إلى الظلمة في صياغة غير كلامية: «الكهف
بالرقيم، ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف طيف رجلين قاعدين القرفصاء وعلى مقربة
منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد»(المصدر نفسه: ١٣).

وفى نهاية القصة يقول: «مشهد الفصل الأول عينه: الكهف «بالرقيم»، يملخوا ومرنوش ومشلينيا ممدودون على أرض المكان كالموتى أو المحتضرين... والكلب قطمير قابع على مقربة منهم... سكون عميق...»(المصدر نفسه: ١٤٩). لكنه لم يشر إلى الظلمة على رغم أنهم فى الكهف، فى هذا الفصل الكلام حول الظلمة والليل غير موجود.



أحداث خروج أصحاب الكهف فى النهار ويحكى أيضا: إلى القصر بشكل فوري، الناس يهجمون على الكهف فى النهار لكنهم يحتاجون إلى المشاعل من أجل الرؤية، يشير الكاتب فى الفصل الثانى أن المكان قصر والزمان النهار، «بهو الأعمدة... الأميرة بريسكا بين وصيفاتها وفى يدها كتاب، الأميرة (متسائلة): أين مؤدى غالياس؟ لم أره هذا النهار» (المصدر نفسه: ٤٧). وفى الفصل الثالث يشير إليه فى هذه الجملة بشكل غير كلامى: «مشهد الفصل الثانى بهو الأعمدة، مشلينيا ينتظر بين الأعمدة وهو نافذ الصبر، الوقت ليل والمكان مضىء، يظهر غالياس فى حذر»(المصدر نفسه: ٩١). من الملفت للنظر كذلك أن هذا التقابل يبين لنا المعنى الآخر، وهو الحركة من الظلام إلى النور، وهنا نصل إلى الليل، ليس الليل المظلم بل الليل المنير، وهذا يظهر بداية ونهاية مصير الإنسان، من الظلام إلى النور ثم من النور إلى الظلام.



لا شك في أن المسرحية تبحث عن فلسفة العبور من عالم المجهول / الموت إلى عالم الواقع / الحياة وثم ينعكس هذا العبور، وتصل إلى عالم المجهول في نهاية الأمر، لكن في هذه الجدلية تفضل عالم المجهول على عالم الواقع، وتتبنى فكرة التحول من السلب إلى الإيجاب في القصة، أي أن الموت له مفهوم هادم ويفنى كل شيء، وبعد هذا التخريب يبني من جديد، كما نرى في موت وحياء أهل الكهف.

إن وجود الظلام في بداية ونهاية القصة يدل على هذا الأمر وهو أن معناه ليس متساو بل نرى التضاد في دلالة الظلام، حيث يدل في بداية المسرحية على الجهل وعدم اليقين، وفي النهاية على العلم والتبصر، لذلك فإن معناه قد أدى إلى السلب والإيجاب والهدم والبناء.

نتيجة البحث

نتائج من هذا المقال يظهر لنا أن القارئ علاوة على التفكيكية المستنبطة من قبل الكاتب (توفيق الحكيم) يستطلع على قراءة مختلفة والمعاني الجديدة التي لم يدركها ولم يستوعبها الكاتب ومن هذا المعاني:

إن الظلمة والنور لم تستعمل دائما للمعاني الموضوعية لها؛ كما أدركنا في هذا البحث الأفضلية للظلمة، وإذا كان هذا الأمر قد تجسم في باطن المسرحية والفصول والأبواب وحركة الشخصيات تشير إلى هذه المسألة.

وموضوع الخير والشر قد انقلب موازينه في هذه المسرحية ولا يصل القارئ إلى الخير المطلق والشر المطلق مع انه موجود نسبيا، تجد في أماكن يغلب الشر الخير وفي أماكن يغلب ينعكس الأمر وقد ثبت هذا الأمر واستنتاج الشخصيات من هذه الكلمات مختلفة.

المصطلحات المستعملة في التفكيكية كالإختلاف والإرجاء، الانتشار والتشتيت والحضور والغياب تدرك بصورة جلية في هذه المسرحية؛ كما شاهدنا الإختلاف المطروح في الظلمة والنور قد عوقت المعاني المستنبطة منهما، أو تعدد المدلولات من كلمات القصر والكهف التي تدل في معانيها على الإفشاء والانتشار وهذا يستوجب إيجاد قراءات مختلفة من النص.

تقابل الشخصيات كيمليخا ومرنوش أو مرنوش ومشيلينا تظهر تناقض الجمال لفهم الحقيقة والإيمان. كما أن الكاتب يتطرق لمقوم الزمان ونزاع الإنسان معه ويجعله فى أساس مدار المسرحية لكن من خلال القراءة نصل إلى نزاعات أخرى كنزاع الغرام والزمان والخير والشر واضطرابات الخوف قد أسردت فى باطن المسرحية التى تسبب فى ظهور المعانى الجديدة التى لم يتطرق لها الكاتب.

تشير هذه المقالة إلى أن مسرحية «أهل الكهف» تتطلب قراءات وتفسيرات كثيرة ولا نكتفى بوجود ثبوت قطعية فى نزاع الإنسان مع الزمان.

نصل من خلال مجال التفكيكية إلى أن هذه المسرحية قد وضعت على أسس التناقض مع بنية مضمومة التى توسعت إلى أربعة فصول وتكثر معانى مختلفة ومتعددة فى هذه المسرحية.

المصادر والمراجع

- أبوالعلاء، عصام الدين. ٢٠٠٧م، آليات التلقى في دراما توفيق الحكيم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
- آيت حمودي، تسعدت. ١٩٨٦م، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، الطبعة الأولى، بيروت: دار الحداثة.
- حمودة، عبدالعزيز. ١٩٩٨م، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، لا مك: عالم المعرفة.
- راغب، نبيل. ٢٠٠٣م، موسوعة النظريات الأدبية، لا مك: الدار الشركة العالمية للنشر.
- رافيندران، س. ٢٠٠٢م، البنيوية والتفكيك: تطورات النقد الأدبي، ترجمة خالد حامد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الرويلي، ميجان؛ البازغي، سعد. ٢٠٠٢م، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من المركز الثقافي، الطبعة الثالثة، بيروت: الدار البيضاء.
- زيتون، على مهدي. ٢٠٠٥م، النص من السلطة المجتمع إلى سلطة المتلقى، لا مك: مطبعة الأمير.
- ستروك، جون. ١٩٩٦م، البنيوية وما بعدها؛ من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، لا مك: عالم المعرفة.
- سلدن، رمان. ١٩٩٨م، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، القاهرة: دار قباء.
- العشماوي، محمد زكي. ٢٠٠٠م، أعلام الأدب الحديث وإتجاهاتهم الفنية، لا مك: دار المعرفة الجامعية.
- الغذامي، عبدالله محمد. ١٩٩٨م، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريرية، الطبعة الرابعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ف.زيم، بيير. ١٩٩٦م، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب اسامة الحاج، الطبعة الأولى، بيروت: لا نا.
- قصاب، وليد. ٢٠٠٧م، المناهج النقد الأدبي الحديث؛ رؤية إسلامية، بيروت: دار الفكر.
- المرعي، فؤاد. ١٩٩٨م، في تاريخ الأدب الحديث، لا مك: منشورات جامعة طلب.
- مندور، محمد. لا تا، مسرح توفيق الحكيم، الطبعة الثالثة، القاهرة: مطبعة دار نهضة مصر.
- هدارة، محمد مصطفى. ١٩٩٠م، دراسات في الأدب العربي الحديث، لا مك: دار العلوم العربية.

المقالات والرسائل

أ.العربية

- رخشندة نيا، أكرم. الربيع والصفيف ١٤٣٣ ق، «مسرحية توفيق الحكيم بين القرآن والمعاصرة (أهل الكهف نموذجاً)»، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، السنة الخامسة عشرة، العدد الأول، صص ٨٧-١٠٠.

عبدالعظيم، وردة. ٢٠١٠م، «البنويية وما بعدها بين التأصيل الغربي وتحصيل العربي»، الرسالة في مرحلة الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية.
عمار، شلواي. ٢٠١٤م، «مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم مقارنة سيميائية»، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الملتقى الوطني السيميائي والنص الأدبي.
عليما، يوسف محمود. ٢٠١٠م، «تمثيلات السلطة؛ قراءة التفكيكية في معلقة عمرو بن كلثوم»، الرسالة في مرحلة الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن.

ب. الفارسية

على اكبرى، نسرین. ١٣٩١ش، «ساختارشنی شاهنامه كردی (منظومه رستم و سهراب) بر أساس رویکرد دریدا»، همایش منطقه‌ای شعر و ادب کرمانشاه.
یوسفی، حسین. ١٣٩١ش، «جلوه‌های مکالمه گرایبی در «أهل الكهف» اثر توفيق الحكيم»، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ٢٣.

Bibliography

Holy Quran

Ait Hammoudi. Tasdit.1986. The Impact of Western Symbolism in Tawfiq al-Hakim Theater. First Edition. Beirut: Dar al-Haditha.

Aboala. Essam El Din.2007. Reception Mechanics in Toufic El Hakim Drama. Egyptian General Authority.

Hakim, Tawfiq, the play of the people of the cave. Egypt Library.-

Hamouda. Abdulaziz.1998. Boundary Mirrors from Structural to Deconstruction. The World of Knowledge.

Ragheb. Nabil.2003. Encyclopedia of Literary Theories. Dar International Publishing Company.

Ravindran. S..2002. Structuralism and Disassembly: Developments of Literary Criticism. translated by Khaled Hamed. Baghdad: House of Public Cultural Affairs.

Al-Ruwaili. Meghan. Al-Bazji. Saad. 2002.Literary Critic's Guide: Lighting for more than the Cultural Center. 3rd ed. . Beirut: Casablanca.

Zaytoun. Ali Mahdi. 2005.The Text of the Authority Society to the Authority of the Recipient. Prince Press.

Struck. John.1996. Structuralism and Beyond; From Levi Strauss to Derrida. Translated by Dr. Asfour. Muhammad. Knowledge World.

- Selden. Raman.1998. Contemporary Literary Theory. Asfour Translation. Jabir. Cairo: Darekbaa.
- Ashmawi. Mohammadzaki. 2000.Flags of Modern Literature and their Artistic Direction. Dar Al-Maarifa University.
- Al-Ghamami. Abdullah Muhammad.1998. Sin and Thinking from Structural to Anatomical. 4th Edition. Egyptian General Book Authority.
- V. Zima. Pierre.1996. Deconstruction Critical Study. Arabization of Hajj. Osama. Beirut: First Edition. -Kassab. Walid. 2007.The Modern Literary Criticism Curriculum; Islamic Perspective. Daralfikr.
- El-Mari. Fouad.1998. in the History of Modern Literature. University Press. 16-Mendour. Mohamed. Tawfik Hakim Theater. third edition. Dar Nahdet Misr Press.
- Hidara. Mohamed Mostafa.1990. Studies in Modern Arabic Literature. First Edition. Dar Al-Ulum Al-Arabiya.
- Articles**
- Rakhshandenaya Nia. Akram. Tawfiq al-Hakim's play between the Quran and the Modern (the people of the cave as a model). Journal of the Islamic civilization horizons. the fifteenth year. spring and summer 1433 first issue.
- Abdel Azim. Warda. Structuralism and Beyond between Western Foundations and Arab Achievement. Thesis in Master's Degree. Department of Arabic Language. Faculty of Arts. Islamic University.
- Ali Akbari. Nasrin. 2012.The Shahnameh Failure Structure of the Kurdish (Rostam and Ezerab) based on the Derrida Approach. Kermanshah Regional Poetry and Commentary Conference.
- Ammar. Chloe. the play of the people of the cave to Tawfiq al-Hakim semiotic approach. Faculty of Arts and Social Sciences. University of Mohammed Khader Biskra.
- Alimat. Youssef Mahmoud. Representations of the Authority; Read the deconstruction in Omar bin Kalthoum commentator.
- Yousefi. Hossein.2012. Speech Effects in Ahl al-Khafh. published in Arabic. no. 23.