أسطورة بجماليون بين جورج برنارد شو وتوفيق الحكيم

د. عارف كرخي أبوخضيري

قسم الأدب العربي – كلية اللغة العربية والحضارة الإسلامية – جامعة السلطان الشريف علي الإسلامية–بروناي دار السلام

المُلخَص

استحوذت أسطورة " بجماليون " – كغيرها من الأساطير الإغريقية القديمة – على اهتمام الأدباء المحدثين، فطفقوا يحاكونها في أعمالهم بمفاهيم وتفاسير ومناهج عديدة متنوّعة . ومن أشهر الأعمال الأدبية التي دارت حول هذه الأسطورة التي تربط بين الفنان وعمله الفنّي ، وبينه وبين الحياة من حوله مسرحيتان أولاهما ملهاة إنجليزية ألّفها الكاتب الإيرلندي جورج برنارد شو (١٨٥٦–١٩٥٠) في عام ١٩١٢م، وناقش فيها عدداً من الأوضاع الاجتماعية كسوء معاملة المرأة وحرمانها من حقوقها الاجتماعية،واضطرارها –كما حدث لإليزا بطلة المسرحية – إلى بيع نفسها بالبحث لها عن زوج من الطبقة المتوسطة التي تهيأت للعيش فيها ، وسوء استعمال الإنجليز للغتهم، والتفاوت في توزيع الثروة بين فئات الشعب ، والفوارق بين طبقات المجتمع . والمسرحية الثانية مأساة باللغة العربية كتبها الأديب المصري توفيق الحكيم (١٨٩٨–١٩٧٨م) في عام ١٩٤٠ بعد مشاهدته لمسرحية لمسرحية (بجماليون) لبرنارد شو في شريط من أشرطة السينما في عام ١٩٣٨م ، و تناول فيها علاقة الفن بالحياة . ويعقد الكاتب في هذا المقال مقارنة بين هاتين المسرحيتين اللتين كتبتا لغرضين مختلفين ،على ضوء الأسطورة اليونانية من ناحية ، وقواعد نظرية المحاكاة من ناحية أخرى. ويهدف المقال إلى تبيين مفهوم كلّ من الأديبين للمحاكاة ، وإبراز منهج كلّ منهما في محاكاتها ، والطريقة التي لجأ إليها كلّ منهما لتوظيفها توظيفاً فنياً في معالجة القضايا الاجتماعية والفنية العصرية التي شغلت كلّ منهما في العقدين الثاني والرابع من القرن العشرين.

الكلمات المفتاحية: أسطورة، بجماليون، محاكاة، تفسير، مأساة، ملهاة.

أسطورة بجماليون:

تدورهذه الأسطورة حول مثّال يوناني بارع يدعى "بجماليون" كان يعيش في جزيرة كريت، قرر ألا يتزوج ليتفرّغ للفن بسبب نفوره من النساء لما رآه من استهتارهن كما رآهن بأعياد فينوس إلهة الحبّ، تلك الأعياد الصاخبة التي كانت تقام بمدينة "أرمانوس" على الساحل الجنوبي للجزيرة، حيث كان معبد تلك الإلهة. وكان في خيال بجماليون مثل أعلى لما تكون عليه المرأة المثالية،وقد صاغ ذلك في تمثال رائع من العاج لا يقاربه جمالاً أية امرأة من الأحياء. وقد أعجب بجماليون بنتاج عبقريته حتى إنه غرق لأذنيه في غرام

التمثال وكثيراً ما كان يتحسس التمثال ليتأكد من أن الروح لم تدب فيه؛إذ لم يكن يصدق أنه ليس إلا عاجاً. وكان يلاطفها، ويقدّم لها الهدايا التي تستهوي فتاة في مثل سنها.كان يضع الخواتم حول أصابعها،والعقود حول رقبتها، وكانت الملابس التي يلبسها لها تناسبها،وتزيدها جمالاً وفتنة. وكان يرقدها على سرير فاخر، ويضع رأسها على وسادة ليّنة من الريش.

كان من أكبر الاحتفالات الإغريقية في ذلك الوقت عيد الإلهة "فينوس"، كانت تقّدم فيه الأضحيات، ويُحرق فيه البخور. وبعد أن قام بجماليون بدوره في الطقوس المرعية وقف أمام المذبح مخاطباً الآلهة قائلاً: "أيها الآلهة القادرون على كلّ شيء، أدعوكم أن تمنحوني زوجة لي"، ولم يجرؤ على أن يقول "عذرائي العاجية"، بل قال: فتاة شبيهة بعذرائي العاجية". سمعته فينوس التي كانت تحضر الاحتفالات،وعرفت ما كان في سريرته. وكعلامة لتقبلها لصلواته قبولاً حسناً جعلت اللهب يرتفع على المذبح في الهواء ثلاث مرات. وعندما عاد إلى منزله ذهب في التو ليرى تمثاله، ومال نحو السرير ليقبل العذراء العاجية فوجد شفتيها دافئتين، وضغط على شفتيها مرة أخرى، ومرّ بيده على أعضائها،فلان العاج للمُلمسه،وذاب

تحت أصابعه كالشمع. وبينما يقف سعيداً وحائراً ولايزال خائفاً أن يكون واهماً، راح يتحسس التمثال المرّة تلو المرة بوَلَه العاشق حين يمس مصدر أمله، دبت الحياة فيها فعلاً، وأخيراً شكر بجماليون الإلهة فينوس وقبّل جالاتيا، وهو الاسم الذي أطلقه على التمثال، فأحست بقبلاته وتضرج وجهها خجلاً، وباركت فينوس زواجهما وأنجبت له ولداً هو "بافوس" مؤسس مدينة "بافوس" مدينة الحبّ الشهيرة بجزيرة كريت. وتصوّرالأسطورة –على عكس ما يرى الحكيم– أن الفنان مهما يكن إبداعه الفنّي، لا يستطيع أن ينعزل عن الناس، أو يغلق قلبه بجدار سميك يحميه من الحبّ، ويبعده عن المرأة، وإنما هو محتاج إلى المرأة،تلك التي عن طريق الاتصال بها يستطيع ان يهب فنّه الحياة والخلود. فالأسطورة اليونانية لا ترى تعارضاً بين الفن والحياة،وأن اتصال الفنان بالمرأة وانغماسه في أحداث الحياة الاجتماعية عن طريقها، ليس فيه ما يضر عبقريته أو يعطل إبداعه الفنّي (أمين سلامة، ١٩٩٨، ٥٣-٥٤).

بجماليون لبرنارد شو:

ألّف برنارد شو(١٨٥٦ -١٩٥٠م) مسرحيته "بجماليون" بلندن في عام ١٩١٢م، وهي في خمسة فصول، وفي الفصل الأول نجد هيجنز مستغرقاً –رغم المطر المنهمر– في الكتابة في كراسة صغيرة، بينما تنظر أمّ وابنتها وابنها الذي ذهب ليحضر عربة أجرة،فيصطدم بفتاة تبيع الزهور في الثامنة عشرة من عمرها،وربما في العشرين، قذرة وفقيرة،وتلبس ثياباً قديمة ممزقة. ثم يظهر الكولونيل "بيكرنج"،وتتوسل إليه بائعة الزهور أن يشتري زهرة منها،فيمنحها بعض النقود. ثم يقترب منها بعض الواقفين،ويحذّرها من رجل يكتب كلّ كلمة تتفوّه بها. وتصيح الفتاة محتجة ويساندها الواقفون بجوارها،وقد ظنّوه مخبراً. ثم تتوسل إلى بيكرنج أن يحميها من المخبر. ويتقدم "هجنز"نحوها،ويهدئها، فتطلب منه أن ترى ما كتب في كراسته،فيريها إياه،فلم تستطع أن تقرأ شيئاً، فقرأ ما كتبه لها بنفس لهجتها،فتفزع الفتاة،وتطلب من الكولونيل التدخل لحمايتها. ويبدأ هجنز في الكشف عن المناطق التي يعيش فيها الواقفون من لهجاتهم،فيدهشون لمعرفته. وعندما سئل عن الكولونيل أخبرهم أنه من تشلتنهام، هارو، كمبردج ثم الهند، وأمّن الكولونيل على كلامه، وسأله إن كان يتكسّب من هذه الهواية في ملهى ليلي، فأخبره أنه فكّر في ذلك، وقد يحاول ذلك يوماً ما. ثم يسأل هيجنز عن كيفية حصوله على هذه المعلومات،فيخبره بأنه أستاذ لعلم الصوتيات، وأنه يستطيع أن يميّز بين لهجات منْ لا تزيد المسافة بينهم عن ستة أميال، ويمكنه أن يحدد موطن أي شخص في لندن في حدود ميلين، بل أحياناً في حدود شارعين. وعندما تطلب منه بائعة الزهور أن يتركها وشأنها، يأمرها هجنز أن تصمت وأن تكف عن إحداث هذا المواء الممجوج،وتبحث لها عن ملجأ في مكان بعيد. وعندما احتجت قائلة إنها يمكنها أن تجلس حيث شاءت اعترض قائلاً: إن امرأة تصدر عنها مثل هذه الأصوات التي تبعث على الاشمئزاز ليس لها الحق في الجلوس في أي مكان ثم قال للكولونيل: انظر إلى هذه المخلوقة،وإلى لغة الأرصفة التي تتحدث بها، اللغة التي ستبقيها في الوحل إلى آخر أيام حياتها. ثق ياسيدي أنه يمكنني في ثلاثة أشهر أن أحوّل هذه الفتاة حتى تبدو كدوقة في أي حفل من حفلات السفراء. يمكنني فوق ذلك أن أحصل لها على وظيفة وصيفة شرف،أو بائعة في أحد المتاجر الكبرى، وهي وظائف تتطلب من شاغلتها أن تتحدث بلغة سليمة (برنارد شو، ١٩٦٧، ٥٧)،ثم يتعرف هيجنز على الكولونيل كيرنل بيكرنج مؤلف"الكلام باللغة السنسكريتية"،ويتعرف بيكرنج على هنري هجنز مؤلف "أبجدية هجنز العالمية"، ويخبره بأنه جاء من الهند ليلقاه، ويخبره هجنز أنه كان ينوي الذهاب للهند لمقابلته،ثم يدعوه لبيته، ثم يلقي بحفنة نقود لبائعة الزهور، ويمضي مع بيكرنج. وعندما يعود فريدي بعربة الأجرة، ولم يجد أمه وأخته، تركب بائعة الزهور العربة،وتمضي إلى بيتها.

وفي الفصل الثاني يجلس هيجنز في معمل في شارع ومبول، ويجلس بيكرنج إلى المنضدة. وهجنز رجل عزب نشِط متحمس، لكنه لايبالي بالآخرين وشعورهم ،وهو في الأربعين من عمره، صريح كطفل. ويتحدث الرجلان عن الأصوات،وتدخل مسز "بيرس" مديرة المنزل لتعلن عن قدوم فتاة سوقية غريبة لهجتها مريعة جاءت لمقابلة هجنز فأمر بإدخالها. ودخلت بائعة الزهور القادمة من ليسون جروف، وعندما رآها هجنز أمرها بالانصراف فأخبرته أنها جاءت لتتلقى دروساً منه لتصبح سيدة راقية تشتغل في محل لبيع الزهور بدلاً من الوقوف بناصية توتنهام، وأنها تريد أن تتكلم كالسيدات الراقيات ويأمرها بالجلوس ويسألها عن اسمها فتذكر له أنها تدعى "إليزا دولتل". وتثير حال الفتاة ولغتها اهتمام بيكرنج،فيعرض على هجنز رهاناً مغرياً:

بيكرنج: هجنز، قد أثارت الفتاة اهتمامي. ما رأيك في الحفل الذي سيقام في حديقة السفير؟ إذا

أمكنك ذلك (تعليمها)،شهدت أنك أعظم معلّم على وجه الأرض.أراهنك بكل تكاليف التجربة على أنها لن تنجح. وسأدفع لك أجرك عن الدروس (برنارد شو، ١٩٦٧، ٧٥).

وبسرعة قبل هجنز الرهان،وأعلن أنه سيحوّل هذه المتسكّعة التي تجرجر أذيال ثوبها القذر إلى دوقة في ستة أشهر، بل في ثلاثة أشهر إذا كانت أُذنها حسّاسة،وكانت سريعة التقليد، وعزم على أن يبدأ معها منذ اليوم، ثم طلب من مسز بيرس أن تأخذ الفتاة،وتنظفها، وتأخذ منها كلّ ملابسها، وتحرقها،وتطلب لها ملابس جديدة.

وبدا الأمر كلّه بالنسبة لهجنز مجرد تجربة تعليمية، أو رهان يريد أن يكسبه، ولم يهتم بمصير إليزا بعد انتهاء عمله:

مسز بيرس: من فضلك لا تخرج عن الموضوع يا مستر هجنز. أريد أن أعرف على أي أساس ستبقي

هذه الفتاة هنا. هل سترتب لها أجراً ؟ وما مصيرها بعد أن تنتهي من تعليمك لها؟ يجب أن يكون لديك بُعد نظر.

هجنز: (وقد نفذ صبره) وما مصيرها إذا تركتها في الوحل؟ أجيبي يا مسز بيرس.

مسز بيرس: هذا شأنها وليس شأنك يا مستر هجنز.

هجنز: إذن حين أنتهي منها يمكن أن نلقي بها في الوحل كما كانت، حينئذ سيكون هذا شأنه وينتهي كلّ شيء على ما يرام (برنارد شو، ١٩٦٧، ٨٥).

وهجنز –كما تراه مسز بيرس- محبّ للأمر والنهي،مسيطر متغطرس، ويستعمل كلمات السباب أكثر مما ينبغي .

وبعد قليل أقبل "الفرد دولتيل" والد إليزا ليقابل هجنز،وهو كناس عجوز جاء يطلب ابنته فأجابه بقوله اذهب وخذها في الحال واتهمه بأنه أرسلها لتهديده،وابتزاز المال وهدده بأنه سيتصل بالبوليس تليفونياً، ولكنه أنكر ذلك،وقال إنه جاء ليحضر لابنته حاجاتها، وطلب خمسة جنيهات،ثم أخذها وانصرف.

وفي الفصل الثالث تستقبل"مسز هجنز" –وهي سيدة تخطت الستين– ابنها في بيتها وتسأله عن سبب مجيئه في يوم استقبالها، فيخبرها بأنه التقط فتاة وأنها ستزورها في الغد وأنه علّمها أن تتكلم لغة سليمة،ولن تتحدث إلا في موضوعين: الجوّ، وصحة كلّ فرد. ثم تقبل "مسز أينزفورد هل"، وابنتها "مس اينز فورد " (كلارا) ،وابنها "فريدي"،ثم بيكرينج ،ثم تأتي مس دولتل (إليزا) ، وينبهر بها فريدي، وتتحدث عن الجوّ حديثاً مضحكاً،وكذلك عن الإنفلونزا التي ماتت من جرائها عمتها، ثم تؤكد أنها قُتلت ليسرقوا منها قبعتها،وتخبرهم أن أباها مدمن للشراب. ثم تنصرف عائلة اينزفورد هل، ويسأل هجنز أمه عن إليزا، فتخبره أنها لاتصلح لأن يقدمها للمجتمع، وأنه – وبكيرنج – يلهوان:

مسز هجنز: لاشك أنكما طفلان يلهوان بدمية حيّة.

هجنز: نلهو! إن هذا أصعب عمل قمت به، وإياك أن تنكري ذلك يا أمي. لكنك لا تتصورين مقدار

الإثارة في أخذ إنسان ما، وتحويله إلى إنسان آخر مختلف تمام الاختلاف بخلق لغة جديدة له. إن ذلك بمثابة ملء أعمق هوة تفصل بين طبقة وطبقة وبين روح وروح (برنارد شو، ١٩٦٧، ١٤٤).

كانت مسز هجنز أكثر ذكاء من هجنز وبيكرنج؛ فقد أدركت المشكلة التي قد تورطت فيها إليزا:

مسز هجنز: اسكت يا هنري. ألا تعرف يا كولونيل بيكرنج أنه عندما دخلت إليزا إلى شارع وميول

دخل معها شيء آخر؟

بيكرنج: دخل أبوها، ولكن هنري تخلص منه بسرعة.

مسزهجنز: كان الأجدر أن تدخل معها أمها. و ما دامت أمها لم تدخل معها، دخل معها شيء آخر.

بيكرنج : أي شيء؟

مسز هجنز: (دون وعْي منها تكشف عما في نفسها) مشكلة.

بيكرنج: آه، فهمت. مشكلة تقديمها كفتاة مجتمع.

هجنز: سأحل هذه المشكلة، وقد حللت نصفها فعلاً.

مسز هجنز: كلا، إنكما رجلان في منتهى الغباء. إني أعني مشكلة ما سيكون عليه شأنها بعد ذلك (برنارد شو، ١٩٦٧، ١٤٦-١٤٧).

ولم يفكر هجنز في هذه المشكلة بالطبع، بل إنه لم يرأنها مشكلة على الإطلاق، فيمكنها أن تذهب إلى حيث تريد مستغلّة الميراث الذي خلقه لها. وعندما واجهته أمه برأيهالم يزد على أن قال إنه سيجد لها عملاً سهلاً. ثم انصرف الصديقان عائدين إلى بيت هجنز.

وفي الفصل الرابع يعود هجنز وبيكرنج وإليزا للبيت بعد حفل الحديقة ،ثم حفل العشاء،ثم الاستقبال متعبين، وقد نجح هجنز، وكسب الرهان:

بيكرنج: (يتمطى) أشعر ببعض التعب. كان يوماً حافلاً. حفل الحديقة، ثم حفل العشاء ، ثم الاستقبال!

إن ذلك كثير ولو كان جميلاً. لكنك كسبت الرهان يا هجنز. نجحت إليزا أكثر مما كنا

نتوقع، إيه؟

هجنز: (بحماس) الحمد لله، انتهى كل شيء!

وراحا يهنئان أنفسهما بالفوز العظيم،ولم يلتفتا إلى إليزا،ففاض بها الغضب، وعندما صعد هجنز السلم إلى غرفته تساءل عن خُفيّه

فتخطف إليزا الخفّين وتلقي بهما بكلّ ما أُوتيت من قوة واحداً بعد الآخر إلى حيث يقف معلّمها،فيفاجأ هجنز:

هجنز: (مندهشاً) بحق السماء! (يتقدم نحوها) ماذا دهاك؟ (يوقفها بأن يشدّها من يديها) ماذا

حدث ؟

إليزا: (لاهثة)لم يحدث شيء بالنسبة لك. كسبت لك رهانك، أليس كذلك؟ وهذا يكفيك. أما أنا

فلا أظنني أستحق من تفكيرك شيئاً.

هجنز: أنت كسبت لي الرهان! أنت! يا لك من حشرة مدّعية! أنا الذي كسبته. لماذا ألقيت بهذين الخفّين عليّ ؟

إليزا: أردت أن أحطّم وجهك. كم أودّ أن أقتلك، أيها الوحش الأناني. لماذا لم تتركني في الوحل

حيث التقطني؟ إنك تشكر الله لأن كلّ شيء قد انتهى ولأنه يمكنك الآن أن تلقي بي في

الوحل حيث كنت، أليس كذلك؟ (برنارد شو، ١٩٦٧، ١٥٧-١٥٨).

كان تفكير هجنز متركّزاً في الرهان، وقد كسبه،ولم يعد يفكر في شيء الآن، ولم تعد إليزا تهمّه،ولا مستقبلها. أما إليزا فكان جلّ تفكيرها فيما بعد الرهان: ما الذي ستصير إليه،ولكن هذا السؤال لم يخطر ببال هجنز،ولم يعره اهتماماً.

إليزا: طبعاً هذا لا يهمك. أعرف أن هذا لا يهمك. لن يهمك حتى لو متّ. أنا لا شيء بالنسبة لك. أنا أحقر من هذين الخفين! (برنارد شو، ١٩٦٧، ١٥٩).

إن حالها الآن أسوأ من حالها من قبل عندما كانت تبيع الزهور:

هجنز: (وقد خطرت له فكرة سارة) أظن أنه يمكن لوالدتي أن تجد لك فتى مناسباً كلّ المناسبة!

إليزا: كما أرفع من ذلك عند ناصية شارع نوتهام كورت.

هجنز: (يصحو) ماذا تعنين؟

إليزا: بعت الزهور، ولكني لم أبع نفسي، أما الآن وقد حولتني إلى فتاة مجتمع،فلم أعد أصلح إلا لبيع نفسي. كم أتمنى لو كنت تركتني حيث وجدتني (برنارد شو، ١٩٦٧، ١٦٣).

ويندهش هجنز لكلامها،وتسأله عن ملابسها هل هي ملْك لها،أو لبيكرنج مثل المجوهرات، فإنها تريد أن تعرف ما يمكنها أن تأخذه معها حتى لا تتهم بالسرقة. فيثور هجنز، ويخبرها أنه يمكنها أن تأخذ كلّ شيء ماعدا المجوهرات فهي مستأجرة. وعند ذلك تخلع مجوهراتها،وتعطيها له،ثم تخلع خاتماً كان قد أهداه لها فتردّه إليه،فيأخذه غاضباً،ويرمى به في المدفأة. ثم تخبره أنه من المستحسن أن يترك مذكرة لمسز بيرس عن القهوة التي طلبها ليتناولها في الصباح؛ لأنها لن تخبرها، فاستشاط غضباً وقال:

هجنز: (بطريقة رسمية) اللعنة على مسز بيرس، واللعنة على القهوة، واللعنة عليك، (ثم بوحشية)، واللعنة على حماقتي التي جعلتني أغدق من علمي الذي شقيت في اكتسابه ومن كنز إخلاصي وعطفي على ربيبة الوحل التي لا قلْب لها (برنارد شو، ١٩٦٧، ١٦٧-١٦٨).

ثم يخرج،ويغلق الباب خلفه،وتركع إليزا على ركبتيها بجوار المدفأة تبحث عن الخاتم.

وفي الفصل الخامس يحضر هجنز وبيكرنج إلى منزل مسز هجنز، وقد اتصل الرجلان بالبوليس، ثم يخبر هجنز والدته بأن إليزا قد هربت، فأخبرته أمّه أنه عليه أن يستغني عنها،وأن للفتاة كلّ الحق أن تتركه إذا أرادت. ثم يحضر دولتل الكنّاس مرتدياً ملابس أنيقة لمقابلة هجنز،وأخبره أنه السبب فيما آل إليه من شقاء؛ فقد أضاع سعادته وقيّده بقيم الطبقة المتوسطة البالية؛ إذ أرسل هجنز خطاباً لأمريكي عجوز يخبره فيه أن دولتل أحسن مفكر حرّ في الأخلاق في انجلترا كلّها، ومات الأمريكي،وترك لدولتل حصة في شركته تساوي ثلاثة آلاف جنيه في السنة بشرط أن يلقي ست محاضرات في السنة لهيئة ونافلر العالمية للإصلاح الاجتماعي. وهو مستاء لأنهم جعلوه جنتلمان،وبعد أن كان سعيدً حرّاً أصبح الآن مشغول البال مقيّداً،وكلّ واحد يقصده،ويطلب منه نقوداً، كما أصبح الآن مريضاً،وأصبح يعيش للناس،وليس لنفسه. ثم عرضت مسز هجنز على دولتل أن يحل مشكلة مستقبل إليزا إذ يمكنه أن ينفق عليها الآن،ولكنه رفض. ثم أخبرت ابنها بأن إليزا في الطابق العلوي، فقد جاءتها هذا الصباح بعد أن أمضت الليل في التجوال في الشوارع، وقد ملأها الغضب، وقد حاولت أن تلقي بنفسها في النهر لولا الخوف. وأخيراً قضت الفترة الباقية من الليل في فندق. أخبرتها عن الطريقة الوحشية التي عاملها بها هجنز وبيكرنج وانكارها لذلك. قالت لهما إنها ارتبطت بهما بعاطفتها. عملت كثيراً من أجل هجنز. حين أتى يوم التجربة العظيم،وعملت ذلك العمل المدهش من أجل هجنز دون خطأ واحد.جلس الاثنان دون أن يقولا لها أية كلمة،لكنهما تحدثا فيما بينهما عن سرورهما بانتهاء التجربة،ولم يلقيا بالاً لشعورها. ثم وعدته أن تطلب من إليزا النزول إذا وعد أن يحسن هجنز السلوك في مخاطبتها. ثم تطلب من الخادمة أن تطلب من مس دولتل أن تحضر. وعندما حضرت ألقت على بيكرنج التحية وسلّمت على هجنز،فطلب منها العودة إلى بيته،فلم ترد عليه، فيذكّرها متباهياً بأنه هو الذي صنعها:

هجنز: دعيها وشأنها أماه. فلتتكلم عن نفسها وسترين في التوّ إذا كانت في رأسها فكرة لم أضعها

أنا فيها أو على لسانها كلمة لم أعلمها لها . أكرر أني أنا الذي خلقت ذلك الشيء من

ورقات الكرنب المفصّة التي التقطتها في كوفنت جارون . والآن تحاول أن تمثل علي دور

السيدة الراقية (برنارد شو، ١٩٦٧، ١٨٧).

وفي هذا الفصل الأخير من المسرحية بدا هجنز وإليزا وكأنهما قد تبادلا الأدوار: فقد بدت إليزا وكأنها تعلّم معلمها البروفسور كيف يخاطب النساء بأدب واحترام، أو بعبارة أخرى كيف يكون مهذباً في معاملتهن، وبدت إيلزا تتحدث كسيدة راقية محترمة، وألزمته أمه -بما ألزم هو نفسه إليزا من قبل– أن يلتزم في حديثه لإليزا بموضوعين اثنين لا يحيد عنهما، وهما الصحة،والطقس. وبدا جلياً أن الإنسان لا يُعرف بطريقة كلامه، أولغته وحديثه كما كان يظن هجنز، وإنما بسلوكه وتصرفه. وإليزا –على حدّ قول مسز هجنز– لم ترقص في حفل الأمس كأميرة فحسب، بل إنها تصرفت في احترامها لنفسها وتركها لهجنز كما تتصرف الأميرات. كذلك بدا هجنز في خاتمة المسرحية ضعيفاً لا يقوى على العيش وحيدا بعيداً عن إليزا، في حين أنها بدت قويّة تعتمد على نفسها،ولم تعد في حاجة إليه، أو إلى أبيها، أو إلى أي مخلوق آخر.

وتذكر إليزا أن ما يفرّق بين الفتاة الراقية وبائعة الزهور، فيما عدا الأشياء التي يمكن لأي إنسان أن يتعلمها كالملبس وطريقة الكلام الصحيحة وما إلى ذلك، ليس كيف تسلك هي بين الناس،وإنما كيف تُعامل منهم. ستكون هي دائما لبروفسور هجنز بائعة زهور،وسيظل يعاملها كذلك،لكنها تعرف أنها بالنسبة لبيكرنج فتاة راقية، وسيظل يعاملها كذلك. وبينما كانت تتجول مساء أمس في سوق الزهور كلمتها فتاة،وحاولت أن تعود إلى طريقتها القديمة معها، ولكن لم يمكنها .لقد نسيت لغتها،ولا يمكنها أن تتكلم إلا لغة طبقته. ذ لك هو الذي يفصلها عن ناصية شارع توتنهام كورت. وعندما يظهر دولتل من خلفها،وترى وسامته تسقط السلة من يدها؛إذ تفقد سيطرتها على نفسها كلية. ويخبرها أبوها أنه اليوم سيمضي للكنيسة ليتزوج. وعندما طلب منها هجنز أن تعود إلى بيته رفضت:

هجنز: والآن يمكنك أن تعودي أو تذهبي إلى الشيطان كما يحلو لك.

إليزا: وما الذي يدفعني إلى العودة؟

هجنز: (يقفز على ركبتيه على الأريكة الاسطمبولي ويميل نحوها كي يقترب منها) لمجرد العودة. الذي

جعلني آخذك في مبدأ الأمر.

إليزا: (تشيح بوجهها) وقد تلقي بي من النافذة غداً إذا لم أنفذ لك ما تطلبه منّي.

هجنز: نعم ، ويمكنك أن تتركيني غداً إذا لم أنفذ كلّ ما تريدين منّي.

إليزا: وأعيش مع زوجة أبي؟

هجنز: نعم أو تبيعين الزهور.

إليزا: أوه ! كم أودّ لو استطعت العودة إلى سلة الزهور فلا أعتمد عليك، ولا على أبي، أو على أي

مخلوق آخر. لم حرمتني استقلالي ؟ و لم سلّمت لك به ؟ والآن صرت عبْدة بالرغم من

ملابسي الفاخرة (برنارد شو، ١٩٦٧، ٢٠٤-٢٠٥).

ويقترح هجنز على إليزا أن تتزوج من بيكرنج، فتخبره بأنها لن تقبله ولن تقبله هو نفسه لو عرض عليها الزواج، وأن عدداً من الشبان قد تقدموا لخطبتها،ومنهم فريدي،وهو يحبّها. إن ما تريده الآن هو المعاملة الكريمة، فإذا لم تحصل عليها فستحصل على الاستقلال. ففي إمكانها أن تصير معلّمة للصوتيات. إنها انتصرت عليه:

إليزا: انتصرت عليك يا هنري هجنز، انتصرت. الآن لن تهمني افتراءاتك، وكلامك الأجوف.

سأعلن في الجرائد أن من قدّمتها كدوقة ليست إلا بائعة زهورعلّمتها، وأنها مستعدة أن تعلّم

أية فتاة لتكون دُوقة في مدى ستة أشهر مقابل ألفٍ من الجنيهات، أوه، أكاد أركُل نفسي

كلما تذكرت كيف كنت أزحف تحت قدميك راضية بأن أُوطأ وأُشتم،بينما يمكنني أن أكون

مثلك لو رفعت إصبعي.

هجنز: (ينظر إليها في عجب) أيتها الملعونة! لكن هذا أحسن من ضعفك وبكائك، وأحسن من

إحضارك الأخفاف وإيجادك النظارة، أليس كذلك؟ (يقف) وحق القديس جورج يا إليزا

قلت إني سأجعل منك امرأة، وقد كان. إني أفضلك كما أنت الآن!

إليزا: نعم الآن تحاول أن تسترضيني لأني لا أخشاك ويمكنني أن أستغني عنك.

هجنز: طبعاً أريد أن أسترضيك أيتها البلهاء الصغيرة. منذ خمس دقائق كنت كحجر الرحى حول

عنقي والآن أنت حصن منيع : سفينة حربية، زميلة. أنت وأنا وبيكرنج سنصبح ثلاثة من

العزاب بدلاً من رجلين وفتاة حمقاء (برنارد شو، ١٩٦٧، ٢١١-٢١٢).

تعود مسز هجنز،وعندما تُسأل عما إذا كان هجنز سيذهب معهم إلى حفل الزواج تجيب أمه بالنفي، وقالت إليزا الوداع إذن،لكنه طلب منها أن تشتري له بعض الحاجيات فقالت له اشتريها بنفسك وخرجت، فقالت له أمه إنها ستشتري هي له ما طلب، ولكنه قال لها خلّ عنك. سترين أنها ستشتريها له وكأنه واثق من أنها ستعود إلى بيته، إلا أن هذا لن يحدث بالطبع؛لأن المؤلف ذكر في تعقيبه على المسرحية أن هذا غير محتمل،لا لأن المسرحية ستفسد إذا مثلت بهذا الافتراض غيرالمنطقي فحسب، ولكن لأن بقيتها الحقيقية واضحة لأي شخص عنده إحساس بالطبيعة الإنسانية عامة وبالغريزة النسوية على وجه الخصوص. وحين تقول إليزا لهجنز إنها لن تتزوجه حتى لو طلب منها ذلك، لا تقولها لإغرائه،ولكنها كانت تعلن قراراً اتخذته بعد دراسة وتعمق (برنارد شو، ١٩٦٧، ٢١٥). لقد قررت أن تختار فريدي لأنها لا تتوق إلى حياة كلّها إحضار لأخفاف هجنز، بل لحياة يحضر لها فيها فريدي أخفافها على الرغم من أنه لم يكن له مال أو مهنة. لقد نجحا في فتح حانوت للزهور تحت سقيفة إحدى محطات السكك الحديدية بمعونة مالية من بيكرنج الذي أحبته كأب، وأحبت فريدي كزوج، ولم تحب هجنز ولم تحب دولتل. (برنارد شو، ١٩٦٧، ٢٣٠).

وواضح –بالطبع- أن بجماليون هو هجنز صانع إليزا،أو الذي حوّل بائعة الزهور إلى دوقة، أو أشبه بالدوقة في لغتها الراقية وسلوكها الرفيع. أما جالاتيا فهي إليزا عينها. وإليزا لا تحب هجنز على الإطلاق كما أن جالاتيا لا تحب بجماليون؛ لأن علاقته بها لا تعدو علاقة الصانع بشيء قد صنعته يداه لا أكثر ولا أقل (شو، ١٩٩٤، ٨٢).

بجماليون لتوفيق الحكيم:

ألّف توفيق الحكيم مسرحية "بجماليون " في عام ١٩٤٠، أو على الأدقّ نشرها في تلك السنة، وقد ترجمت إلى اللغة الفرنسية في عام ١٩٥٠م، أي بعد ثماني سنوات من نشرها بالعربية بمصر. "ولم يكن الحكيم في تلك الفترة ،كما كان قبلها بنحو عشرين عاماً، يكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، وإنما كان يكتب مسرحياته لتقرأ في كتاب، أو بعبارة أخرى يقيم مسرحية داخل الذهن، ويجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز. صحيح أنه مازال محتفظاً بروح المفاجأة المسرحية coup de theatre،ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدرما هي في الفكرة، لهذا اتسعت الهوة بينه وبين خشبة المسرح، ولم يجد "قنطرة" تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير: "المطبعة"" (الحكيم، ١٩٨١، ١٠).

ومعنى ذلك كلّه أن الحكيم لم يفكر في أن تظهر أعماله مثل أهل الكهف وشهرزاد وبجماليون على المسرح الحقيقي،بل إنه نشرها جميعاً ولم يرض حتى أن يسميها"مسرحيات"، بل جعلها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة "المسرحيات" الأخرى المنشورة في مجلدين، حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل؛ لأنه كان يراها لا تصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس، فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح العواطف.

ففكرة الصراع في هذه المسرحيات الذهنية تقوم على الصراع بين الإنسان والزمن كما في أهل الكهف، وبين الإنسان والمكان كما في شهرزاد، وبين الإنسان وملكاته كما في بجماليون. والأشياء المبهمة،والأفكار الغامضة لا تصلح لهزّ المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان. فالمعضلة في هذه الروايات في الحقيقة هي في إبقاء الشعر، أو الفلسفة يشيعان في جوّ المسرح كما شاعا في جوّ ا لكتاب.

ولكن لماذا كتب الحكيم بجماليون؟ لقد ذكر الحكيم في مقدمة روايته"أن ما ذكّره بهذه الأسطورة مشاهدته لمسرحية "بجماليون" لبرنارد شو في شريط من أشرطة السينما، عندئذ تيقظت في نفسه الرغبة القديمة، فعزم على كتابة هذه الرواية" (الحكيم، ١٩٨١، ٩-١٦).

ومعنى هذا أن الحكيم يعترف بأنه اطّلع على مسرحية "بجماليون" لبرنارد شو، ولكن معالجته لها –كما سنرى– تختلف تماماً عن معالجة الكاتب الإيرلندي، وهواختلاف يردّ إلى أسباب كثيرة سنفصل الحديث عنها فيما بعد، أما الآن فسنعمد إلى عرض هذه المسرحية وتحليلها.

تشتمل مسرحية "بجماليون" للحكيم على أربعة فصول، وتجري القصة كلّها في منظر واحد هو بهْو في دار "بجماليون"، وأهم ما في البهو نافذة كبيرة تكشف من خلفها عن غابة ذات أشجار وأزهار غريبة، ثم باب يؤدي إلى داخل الدار. وفي أحد الأركان ستارأبيض من حرير. ويبدأ الفصل الأول فنجد الفتى نرسيس في البهْو جالساً أمام الستار وتقترب منه جوقة من راقصات تسع جميلات، فيهمسن له بأن الليلة عيد فينوس،ويشرن إلى أن "بجماليون" يعيش بعيداً عن المرأة، وأنه حرّم الحبّ، وأنكرته فينوس. ثم تقبل عليه إيسمين الحسناء التي رأته فأحبته،وأقسمت أن يكون لها وتكون له. ونتعرّف من حوار إيسمين مع نرسيس أنه

يجلس حارساً لتمثال "جالاتيا" ، زوجة بجماليون، القابع خلف الستار. ويصوّر الحكيم نرسيس كما في الأساطير بجماله وحمقه. ونعرف من الجوقة أن بجماليون هو الذي التقط نرسيس وليداً (أو زهرة برية) بين مروج الغابة،وأطلق عليه هذا الاسم. وتكشف إيسمين لنرسيس عن حبّها له، وتحاول الجوقة خطفه،بيد أن إيسمين تدفعهن عنه،وتختاره لنفسها، وينصرفن. وتحاول إيسمين أن تدنو من الستار فيمنعها نرسيس لأنه لا يباح لأحد رؤية التمثال؛ لأن بجماليون غيور عليها لأن جمالها لا يمكن أن يحلّق إلى مثاله خيال، ولا ينبغي أن يقع على جسدها الناصع ذرة من غبار، ونرسيس موكول له هذا. فقد زيّنها بجماليون باللؤلؤ،ووضع لها سريراً مفروشاً ذي طنافس فاخرة ووسائد مصنوعة من الريش، وألبسها ثيابا موشاة بالذهب، ومصبوغة بألوان "فينيقيا"،ووضع بجانبها هدايا رائعة من عنبر ومرجان وأصداف بارعة،ونثر حولها العطر. وقد شاع غرام بجماليون في المدينة، ويقولون عنه إنه مجنون. فقد صنع بيديه امرأة من العاج،ووقع في حبّها،وراح يناجيها،ويدعوها زوجته، غمرها بكل ما تصبو إليه المرأة من ترف. وقد صارمن ذلك الوقت يمضي إلى معبد فينوس،ويعد لها القرابين ليسألها أن تمنحها الحياة.

ونتعرف من "إيسمين" أن نرسيس وبجماليون طرفا نقيض،عند أحدهما ما ليس عند الآخر. ولعله هذا ما يربط أحدهما بالآخر؛ إذ يراه بجماليون "الشطر الجميل العقيم للأشياء، أو "الصدَفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤة". وهنا يأتي دور "إيسمين لتتناول الصدَفة، أي نرسيس، بين راحتيها لتفتحها وتملأها، أي تجعلها تبصر وتحيا. فهي زهرة مقفلة لابد لها من قطرات الندى، أي الحبّ من عينيها، لتتفتح.

وتجذب إيسمين نرسيس من يده،وتقوده إلى الخارج، ثم يغلقان الباب خلفهما،ويذهبان،ثم تقبل فينوس بمركبتها مع أبولون،ويدخلان دار "بجماليون"،وينظران إلى تمثال جالاتيا،ويذكر أبولون أنه "أجمل كثيراً من امرأة وأكمل كثيراً من امرأة"، وتعجب فينوس كيف يخرج هذا العمل من بين أصابع فانية. وعلّق أبولون بأن البشر يمتازون عنهم أن في طاقتهم أحياناً أن يسموا على أنفسهم، وأن قوة الفن،أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحياناً أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكان آلهة الإغريق أن يأتوا بمثلها، أو يجاوزوهم في شأوها؛ إذ يستطيع الهالك بقوة الفن أن يخلق الخالد.لم تلتفت إليه فينوس، وحرمته هباتها فعاش بعيداً عن حبّ المرأة،لكنه صنع بيديه امرأة، وخلق بنفسه لنفسه الحبّ. ثم يسمع أبولون وفينوس صوت "بجماليون" ينادي فينوس وهو يقدم لها القرابين ويقول:

- فينوس! فينوس! أيتها السخية بالهبات! امنحيني هبة واحدة: انفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا!

زوجتي جالاتيا العاجية! اعطيها حياة يا إلهة الحبّ والحياة!! (الحكيم، ١٩٨١، ٣٨).

وترق له فينوس، فتمنح التمثال الحياة.

ثم يقف الإلهان خلف النافذة ينظران، فيريان بجماليون يقبل، ويفتح باب الدار، ويدخل مع نرسيس. وبعد قليل تتنهد جالاتيا خلف الستار، ويراها بجماليون فيفرح، ونعرف من بجماليون أنه لم يصنع تماثيل بعد جالاتيا؛ فقد وضع كلّ مواهبه وآماله ومشاعره في تمثال واحد أخير، لا يحسب أن في الإمكان أن يصنع ما يدانيه في الإبداع، صنعه ثم ألقى من الباب بكل أدوات صناعته، فلن يعود إليها أبداً.

ونعلم هنا أن جالاتيا بدات تغار من التمثال، أو بعبارة أخرى من الفن عندما أخبرها بجماليون أن التمثال هو قلبه وحبّه:

جالاتيا : (تنظر حولها) : وأين هذا التمثال ؟ لست أراه هنا!

بجماليون: لا تسأليني هذا السؤال !

جالاتيا: أبعته إذن ؟

بجماليون: أنا ؟ أنا أبيع دمي وذهني وحياتي ونبوغي وقلبي وحبّي ؟! ما هو الثمن الذي يرضيني في ذلك؟

جالاتيا: لن تزعم بعد الآن أني وحدي حبيبتك ؟

بجماليون: بل أنت كذلك في كلّ حين يا جالاتيا !

جالاتيا: إني لست كلّ حياتك وكلّ قلبك وكلّ حبّك !

بجماليون: بل أنت كذلك ...

جالاتيا: وذلك التمثال الذي تحدثني عنه !

بجماليون: ... هو أيضاً كذلك !

جالاتيا: لا لست أريد أن تشرك معي شيئاً ! (الحكيم، ١٩٨١، ٥٥).

بدأت الغيرة بين المرأة زوجة بجماليون الفنان، وبين التمثال، أي الفن. وهكذا وقع بجا ليون في مأزق حرج.

وفي الفصل الثاني يظهر بجماليون جالساً في بهو داره مطرقاً كئيباً لهروب جالاتيا مع نرسيس، وتأتي إيسمين،وتخبره بمقر جالاتيا،وهو كوخ أمام غدير في غابة السّرو. بيد أن بجماليون لا يشعر أنه حاقد،أو ناقم على جالاتيا؛ إذ كيف يمقت عمله الذي صنعه بخير ملكاته؟ لم يفتح بجماليون قلب جالاتيا المغلق، ولم يحاول لأنه "أدرك أنها لن تفهم عنه ما يقول. ويرى الآن أن فينوس هي سبب البلاء؛لأنها وضعت في تمثاله روح هرة: أي روح امرأة، ذلك الروح الملول الطّرف. لقد جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه .. لقد صيرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق! ويتمنى الآن أن

ترد الآلهة عليه عمله، أن يردوا عليه جالاتيا كما كانت تمثالاً من عاج! و يرى نفسه يسمو على الآلهة؛ فقد صنع هو الجمال الخالد، بينما أفسدوا هم الجمال الذي أقامه. وتسمع فينوس كلام بجماليون فتغضب وتثور.و يُرجع أبولون جالاتيا إلى دار بجماليون، وتعتذر له،وتعترف "بأنها تشعر أنها جزء منه"، وأن في نفسها أنه إله، وأنه يخيل إليها أنه خلقها وصنعها، وجعلها كما تتخيل وتشتهي، ويعترف لها هو أنها ليست المسؤلة عما فعلت، وإنما المسؤل هو فينوس. ثم تسترسل جالاتيا،وتخبره أنها الآن لا تخافه لأنها تحبّه، وتحبّه لأنها عرفته،وعرفت نفسها بعض المعرفة.

وفي الفصل الثالث يجلس نرسيس في آخر الليل وهو مطرق مهموم وأمامه إيسمين: أما بجماليون ففي الكوخ بغابة السّرو عند الغدير مع جالاتيا. ويتحدث نرسيس مع إيسمين،ويتساءل عما إذا كان بجماليون غاضباً منه لهروب جالاتيا معه، ويقسم لإيسمين أن جالاتيا هي التي اختطفته،وقالت له هلم لنخرج إلى الغابة نلعب ونقفز ونجري ونتسابق.وعندما رفض جذبته من ذراعه جذباً إلى غابة السّرو، ولعبا هناك حتى غلبهما النعاس.وعندما استيقظ لم يجدها إلى جانبه، وعادت جالاتيا إلى بجماليون وكلّها حبّ له. وذكر نرسيس أن جالاتيا بالنسبة له تلك اللعبة التي شاهد بعينه صنعها.

لقد تحولت شخصية نرسيس في هذا الفصل، كما تحولت شخصية جالاتيا، فلم يعد كالطفل، أو كالصدفة البراقة التي تجدها خالية من اللؤلؤة.لم يعد دمية تلعب مع الدمى. لقد صار،كما قالت له إيسمين عندما قابلته أول مرة، تلك الزهرة المقفلة التي كان لابد لها من قطرات الندى لتتفتح، أي لابد لها من حبّ إيسمين.

كل شيء يتفتح في هذا الفصل: يتكشف لنرسيس حبّ إيسمين له، ويتكشف لها وقوعه في حبّه، تماماً كما تكشفت شخصية بجماليون لجالاتيا. إن الحبّ يجعل العشاق يرون ما لم يروا من قبل.

والصراع في المسرحية هو الصراع بين الآلهة وبين البشر: بين فينوس إلهة الحبّ وبين بجماليون صانع الجمال، وبين قوة الحبّ وقوة الفن:

أبولون: " همساً لفينوس مشيراً إلى إيسمين الخارجة " انظري ! من هذه المرأة ؟

فينوس: امرأة قد استطاعت أن تخلق بالحبّ !!

أبولون: عجباً ! ...كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن !!

فينوس: كما نرى ...

أبولون: امرأة فانية !

فينوس: " باسمة " هنا السّر !

أبولون: ما قوة الحبّ الذي يستطيع بها هو أيضاً أن يخلق ؟

فينوس: " في زهو وخيلاء " هنا سرُّنا ! (الحكيم، ١٩٨١، ١٠٠).

فالصراع هنا بين الحبّ والفن، والفن –كما يرى أبولون إله الفن – هو الذي يخلق ما لا يستطيع الحبّ أن يخلقه. بيْد أن الحكيم يرى أيضاً أن الصراع في بجماليون هو الصراع بين الإنسان وملكاته (الحكيم، ١٩٨١، ١١٢).

إن مشكلة الحبّ في "بجماليون" الحكيم هو أنه حبّ بين نوعين مختلفين من البشر : بجماليون الفنان المفكر وجالاتيا الجميلة الحمقاء ،ونرسيس الجميل الأحمق، وإيسمين الحسناء الذكية.

إن الحبّ شيء مؤقت زائل، أما الفن فهو دائم خالد. إن بجماليون استطاع ما لم تستطعه الآلهة ، فسما على ذاته، وحطّم أسوارها يوم أبدع – وهو الهالك – ذلك الخلود. بيْد أنه بعد أن عشق تمثاله،ودعا الإلهة فينوس أن تمنحه الحياة، وبعد أن عرف الحبّ،جعله الحبّ مثل الآلهة يسجن ذاته في حبّ مخلوق من صنع يده فقص أجنحة سموه،وهبط إلى مستوى الآلهة. لقد حبس تخليقه غيرالمحدود في كيان محدود. وانتصرت عليه الآلهة.

ويعود بجماليون إلى الدار وترى جالاتيا الدار قذرة مهملة،وقد تراكم الغبارعلى الفراش،فتبحث عن مكنسة.ثم تكنس جالاتيا الدار،ويعترض بجماليون،ويتأملها مليّاً،ويقول كالمخاطب لنفسه: آه... وفي يدها مكنسة! وهذه اللحظة هي بداية النهاية؛ إذ هوت جالاتيا من عليائها في نظر بجماليون الفنان المثالي.

لقد تغيّر بجماليون وصار ملولاً شديد السأم. ولكنه يحاول أن يخفي ضجره عن جالاتيا.وصارت جالاتيا تقوم بدور الزوجة،وتفعل كل ما في مقدورها لتردّ الراحة إليه، وتحضر إليه شراباً من عصير الفاكهة،وتجلس عند قدميه تحادثه حتى ينام. ولكنه الآن يتبرم بحبّها له.

إن وجود جالاتيا في داره أفسد عليه كل شيء، فلم يعد يستطيع العمل أي أن يسوّي مخلوقاً فنياً. لقد تحولت السماء إلى سقْف، وصار الجواد الطائر يصفق بجناحيه داخل الحجرة. لقد انتصرت الآلهة عليه؛ إذ سلبوه فنه. لم تعد جالاتيا أثره الفنّي:

جالاتيا: لقد صنعت في الفن أثراً ...

بجاليون: أين هو ؟ أين هذا الأثر ؟ أين هو ؟

جالاتيا: آه ... ليس من السهل عليّ أنا أن ...

بجاليون: هذا الأثر هو... أنت ... أهذا ما تقصدين ؟

جالاتيا: ذلك ما كنت أظن ...

بجاليون: لا!

جالاتيا: لا ؟ لست أنا جالاتيا ؟

بجاليون: لست أنت أثري الفني ... إني لم أصنع امرأة في يدها مكنسة! (الحكيم، ١٩٨١، ١١٥).

لقد تحولت جالاتيا إلى مجرد امرأة، زوجة،ولكنها ليست عمله الفنّي. صارت أقل جمالاً من أثره الرائع. صحيح أنه يحبّها على الرغم من ذلك، كما يقول، إنه حبّ خليق بالحجرة المغلقة ،والسماء التي يحدّها سقُف حبّ لن يغنيه عن جالاتيا الأخرى.

هنا يظهر صراع جديد في المسرحية ، صراع بين جالاتيا التمثال،وجلاتيا الزوجة :

جالاتيا: "تمرّ بأناملها على شعره في حنان ومودة" يؤلمني أن أراك حزيناً يا بجماليون ...

بجاليون: " كالمخاطب لنفسه " نعم أنت زوجتي ... و لكنك لست ... أثري الخالد!

جالاتيا: يسرني أيها العزيز أن تعلن إليّ هكذا كلّ خلجات قلبك !

بجاليون: وفيم المكابرة مادمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين ... ويشطرها شطرين ... نعم ... أنتما الاثنان تتصارعان ... هي بارتفاعها وجمالها الباقي ... وأنت بطيبتك وجمالك الفاني...هي الفن، وأنت الزوجة!! آيتها الآلهة ! لقد أخذتم مني فنّي ، وأعطيتموني زوجة .. (الحكيم، ١٩٨١، ١١٧).

إن الفن والزواج –عند بجاليون– لا يجتمعان، إذا وجدت الزوجة هرب الفن. فالفنان إن أراد الفن والإبداع فيه،فلا ينبغي له أن يتزوج! إن الفرق بين التمثال وجالاتيا هو أن الأول منزه عن كلّ نقص، وكلّ سهو،وكلّ سخف، إنه الجمال مقطّراً من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل، والعمل المضني، والتجربة المتصلة. وقد ثبّت بجاليون ذلك كلّه في العاج وخلّده. أما زوجته جالاتيا فلم يذهب كلّ هذا الجمال عنها ولكن ما الذي تغيّر فيها مع ذلك؟ لا تزال نظراتها ولفتاتها وبسماتها وشفتاها وفمها جميلة وحلوة ورائعة، بيْد أنها محدودة. وأما بسمات وفم التمثال فليست محدودة الآفاق، لها تأثير بعيد يتغلغل في كلّ قلب النفوس دائماً على مدى الأزمان. هذا هو الفرق بين الزوجة والتمثال، أو بين الواقع والفن (الخيال). فثمة شيء في زوجته تفسده أحياناً حركة طائشة،كما أنها مخلوق معروف ملموس.أما الفن فيتصف بالدوام،والجلال،والغموض والعمق،والإيحاء.

والفرق بين سكان أولمب وبين بجاليون هو أنهم خالدون لا يستطيعون أن يصنعوا غيرالهالك المحدود (الإنسان)، أما هو الهالك المحدود، فقد استطاع أن يصنع الخلود (الفن). فكأن الصراع هنا بين ما يعجنه سكان أولمب من ذلك المزيج من الجمال والقبح،والنبل والسخف والارتفاع والابتذال ويسمونه الحياة، وبين ما يصنعه بجاليون،وأمثاله من ذلك الشيء المقطر المصفى الذي يسمى الفن. فالصراع بين الحياة بنقصها والفن بكماله وعلوّه عن النقائص والعيوب.

ويتحدى بجاليون الآلهة،ويرى نفسه أفضل منها وأسمى وأكثر براعة وفناً :

بجاليون: إياك تدعي هذا الكلام يجرح نفسك... إني لا أريد إذلالك أنت يا زوجتي العزيزة! إنما أسوق الكلام إليهم هم في عليائهم! سكان أولمب .. هه! سكان أولمب الجبابرة! أولئك الخالدون

الذين لم يستطيعوا أن يصنعوا غير الهالك المحدود... أما أنا الهالك المحدود فقد استطعت أن

أصنع الخلود! يا سكان أولمب، في إمكانكم أن تعجنوا ذلك المزيج من الجمال والقبح والنبل

والسخف والابتذال وتسمّوا ذلك الحياة! ولن تستطيعوا أبداً أن تصنعوا مثلي ذلك الشيء المقطر والمصفى الذي يسمّى الفن ... نعم ... الفن هو قوتي أنا البشر الفاني ... هو جبروتي ... هو معجزتي ... هو سلاحي ... في إمكاني أن أقيس قامتي إلى قامتكم، وأن أنتضي سلاحي لأقرع به سلاحكم .. وسلاحي الفن! (الحكيم، ١٩٨١، ١٢٠-١٢١).

وهذا التحدي السافر من بجاليون لسكان أولمب ينطوي على كثير من التهجم والغرور. كما ينطوي على كثيرمن القسوة لجالاتيا التي فهمت من كلامه أن مقامها عنده على هذه الصورة مستحيل، وأنها ليست من عمله الخالص، وأنها مثال للبشاعة والجرم؛ لأنها شوهت عمله. لقد اتسعت الهوة بينها وبينه، وإن وجودها معه يذكّره بأثره الضائع،وفنه المفقود. ومن ثم أعلنت له أنهما لابد أن يفترقا:

بجاليون: لا تبكي يا جالاتيا ... ألم أقل لك إني لست ناقماً عليك أنت !

جالاتيا: بل أنت ناقم عليّ ... بل إن كلّ يوم يمضي تتسع الهوة بينك وبيني ... إن وجودي معك

لن يفتر يذكّرك بأثرك الضائع وفنك المفقود ... بجاليون ! يجب أن نفترق !

بجاليون: نفترق!

جالاتيا: منذ الآن ! هذا خير لي ولك ... إ في كلّ يوم أسير خطوة نحو الهرم ... إني لن أتحمل

عينيك، وهما تنظران إلى جسمي ووجهي بعد سنوات! جنبني هذا الإذلال، ووفر عليّ هذه

الصدمات... (الحكيم، ١٩٨١، ١٢٢).

وعندما تحدثه جالاتيا عن الهرم والشيب والتجاعيد والموت يصاب بجاليون بالهلع،وينهض،ويودع جالاتيا ويمضي إلى المعبد، وفي الخارج يصيح بأعلى صوته:

بجاليون: أيتها الآلهة! فينوس! يا أبولون! ردّوا إليّ عملي وخذوا عملكم! ردوا عليّ فنّي ... أريدها تمثالاً من العاج كما كانت! (الحكيم، ١٩٨١، ١٢٦).

لقد أدرك بجاليون أخيراً ما يريد، لقد اختار الفن، ورفض الزوجة، ولم يكن أمام فينوس وأبولون إلا أن يستجيبا لرغبته، واستردت فينوس الحياة من جالاتيا،وتركتها تمثالاً من عاج، وأعاد أبولون لبجاليون فنه ليسوّي التمثال كما كان من قبل.

في الفصل الرابع والأخير يجلس نارسيس في بهْو الدار إلى جوار الستار وهو مطرق كالناعس. أما بجاليون فيرقد وقد أصابه برد خفيف. ثم يستيقظ من نومه، ويصرّح لنرسيس بضجره من المكان. ويبدو على خلاف ما كان، يقدّر الحبّ والمرأة والحياة والرحمة. لقد بدأ يرى في الحياة أشياء مهمة لا يعطيها الفن:

بجاليون: قليلاً من الهدوء يا نرسيس ! قليلاً من الهدوء ! أين هي الآن... إيسمين ؟

نرسيس: لست أدري !

بجاليون: إنها حيّة على أي حال !

نرسيس: أرجو ذلك !

بجاليون: وهي مازالت تحمل لك بعض المودة على الأقل !

نرسيس: أظن ذلك !

بجاليون: "مطرقاً كالمخاطب لنفسه" نعم ! ...المودة والرحمة ... أشياء تعطيها الحياة ... ولا يستطيع أن يعطيها الفن ! (الحكيم، ١٩٨١، ١٣٤).

لقد بدا بجاليون الآن يشك في قيمة الفن ، ويفضّل عليه الحياة :

بجاليون: " يشيح بوجهه " لا ... لا أريد أن أرى صورتها جامدة متحجرة !

نرسيس: صورتها ؟

بجاليون: آه ..لقد اختلط الأمر في رأسي: أيهما الأصل، وأيهما الصورة ؟ قل لي يا نرسيس:أيهما الأجمل،وأيهما الأنبل:الحياة أم الفن ؟

نرسيس: ألم أقل لك إن كلّ شيء فيك الآن ينطق صارخاً أنك ... تشك في فنك ؟ لقد منعتني

الساعة من أن أقولها ... فها أنتذا الآن الذي يتكلم !

بجاليون: أجل يا نرسيس ...إني أشك ... (الحكيم، ١٩٨١، ٢٨).

لقد فقد بجاليون الحبّ، وهاهوذا يفقد الفن كذلك. لقد بدأ بجاليون يتجنب رؤية التمثال. لقد مضت أيام دون أن يدنو منه، أو يدع أحداً يزيح عنه الستار.ولا يتحمل البقاء في المكان فينهض ويمضي إلى الكوخ، فهو لا يستطيع أن يقضي الليل مع تمثال جامد يذكّره بجريمته. إنها تنتظره هناك شأنها في كلّ ليلة! زوجته التي يشعر بأنه قتلها. وحاول نرسيس أن يمنعه، أو أن يصطحبه،ولكنه منعه، وعندما ذهب خرج نرسيس في أثره.

كان بجاليون يرى أن الفن أجمل من الحياة ، أما الآن ، بعد أن فقد جالاتيا فيقر أن الحياة أجمل من الفن. وبعد أن كان لا يستطيع أن يبتعد عن التمثال، أصبح الآن لا يستطيع أن يبتعد عن الكوخ الذي بعثت إليها فينوس فيه كوبيد يرشق جسديها بكل ما عنده من سهام، ويشعل قلبيهما بما يملك من ضرام، وينثر على فراشهما كلّ أزهاره ومتعه ولذاته ومسراته. وها هو الآن يحس بلذع الهزيمة ومرارة الانكسار.

ولم يستطع بجاليون أن يبلغ الكوخ،وعاد به نرسيس من منتصف الطريق، ورجع به إلى داره،ويطلب منه بجاليون أن يتركه، وينصرف عنه. وراح بجاليون ينظر إلى التمثال وقد أحس بوحشة لم يشعر بها قط من قبل. لقد كان فنه يملأ حياته، أما الآن فكلّ شيء في حياته فراغ، كلّ شيء في عينه هباء، فماذا يصنع؟ إنه ينهض ببطء، ويمشي بخطا ثقيلة نحو التمثال، ويتأمله لحظة، ويهز رأسه يأساً، ثم يأتي بالمكنسة، فيضعها في يد التمثال،ويتأمله لحظة، ثم ينتزعها في عنف، وينهال على رأسه تحطيماً بالمقبض الصلب من المكنسة:

بجاليون: "صائحاً هائجاً وهو يضرب رأس التمثال" لا ... لا... لا...لم تعد تمثالاً لما ينبغي أن

أصنع! لم تعد مثالاً لما ينبغي أن يكون!

"ويفتح الباب الداخلي ويدخل نرسيس "

نرسيس: " صائحاً " ماذا فعلت أيها الشقي ؟ ماذا فعلت أيها التعس ؟

" يرتمي على بجماليون ويدفعه إلى فراشه "

بجماليون: " ساقطاً على فراشه " أديت واجبي ...

نرسيس: " يعود إلى التمثال فيجمع بقايا الرأس من الأرض " لا ريب أنك فقدت الصواب!

بجماليون: سوف أصنع خيراً منه !

نرسيس: " وهو يحاول أن يضع بقايا الرأس مكانها " أنت ؟ متى ؟ أتحسبك الآن قديراً على شيء؟

بجماليون: " يهدر هائجاً وهو ملقى على فراشه " سوف أصنع خيراً منه... في صدري أشياء سوف تخرج ...أشياء عظيمة في جوفي يجب أن تخرج ...

نرسيس: " في غيظ " ليس هنالك الساعة شيء سيخرج غير روحك !

بجماليون: ماذا تقول يا نرسيس ؟

نرسيس : إنك انتهيت يا بجماليون ! (الحكيم، ١٩٨١، ١٥٣-١٥٤).

وهذا بالفعل ما حدث، فقد انتهى بجماليون، ولفظ أنفاسه الأخيرة .

بجماليون بين برنارد شو وتوفيق الحكيم:

لقد أبدع الحكيم،وأجاد في رسم بداية مسرحيته ونهايتها، ونسجها في أسلوب بارع ولغة شاعرية وأحسن بناء مطلع كلّ فصل من فصولها الأربعة،وأحكم - كعادته في مسرحياته – في نسج الحوار المعبّر عن شخصياته إلى حدّ كبير. كما أجاد الحكيم في رسم شخصية نرسيس – خلافاً لما قاله مندور – وهي شخصية ضرورية، وقد برر الحكيم وجود شخصية نرسيس كرمز للجمال، وللزهو، والافتتان بالذات:

نرسيس: أرأيت ؟ إن كلماتك لن تكون غير صدى كلماتي !

بجماليون: آه أيها الشقي ! أيها الشقي ! كيف أستطيع الخلاص منك ... أنت الذي أراه ماثلاً أمام وجهي دائماً...إني إذ أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي، إنما أبصر صورتك أنت ...أنت الشطر الجميل من نفسي...أنت الخطيئة التي كتب على كلّ فنان أن يحمل وزرها ... الافتتان بالنفس ... الافتتان بالذات ! (الحكيم، ١٩٨١، ١٣٩).

إن السؤال الذي كان يشغل الحكيم في بجماليون هو : هل يتوقف الفنان عن ممارسة فنه بعد الزواج؟ ويبدو أن الحكيم كان يرى هذا الرأي. فالمرأة تملأ حياة الفنان بغيرتها من الفن، كما تمثّل الجمال والحياة بنقصها ومحدوديتها. وهذا هو الرأي الذي قصد الأستاذ الحكيم إبرازه عن طريق التحوير في هذه الأسطورة القديمة، من آثار موقفه من المرأة، ونتيجة لشكه في قدرتها على السمو بنفسها، أو النهوض بواجباتها، ومن ثم كانت نظرته إليها، وموقفه منها بوصفها خطراً على فنه.

ولم تكن " بجماليون " العمل المسرحي الوحيد الذي عبّر فيه الحكيم عن هذه الفكرة؛ فقد أدار حولها مسرحية له أخرى له،وهي مسرحية "العشّ الهاديء"،وهي تدور حول "فكري" الكاتب الذي يعزف عن النساء والزواج حتى يلتقي "بدرية"،وأحبّها،واشترط عليها أن تتركه لوحيه، فوعدته أن تهيء له بعد الزواج منها عشاً هادئاً ليتفرغ للكتابة والإبداع، إلا أن حلمه لم يتحقق؛ فقد رزقا بطفل،وتحول البيت إلى جحيم لا يطاق. ولا فرق بين "العش الهاديء"،و"بجماليون"سوى أن الأولى مسرحية كوميدية مرحة، والأخيرة تراجيدية فاجعة.

لقد تأثّر الحكيم بمسرحية بجماليون لبرنارد شو؛ فقد جاء بشخصية نرسيس مشابهة لشخصية الكولونيل بيكرنج،حيث تقابل كلّ منهما شخصية البطل،وتكملها في نفس الوقت. كما أن هروب جالاتيا من دار بجماليون مشابه لهروب إليزا من بيت البرفسور هجنز،وانعدم التفاهم بين هجنز وإليزا، مثلما انعدم بين بجماليون وجالاتيا. كما أن موقف بجماليون من جالاتيا هو نفس موقف هجنز من إليزا :

إيسمين: لست أعني ذلك الحبّ ! أ نا أيضاً كنت أصنع من نرسيس كائناً آخر ، بمادة من عندي؛

لهذا لا أستطيع التخلي عنه ؛ فهو يحمل جزءاً مني ... لعله خير أجزاء نفسي !

بجماليون: بل هو خيرها جميعاً !

إيسمين: أجل يا بجماليون ... هو كما تقول ... لست أشعر أنا أيضاً أني حاقدة عليه أو ناقمة

منه ...

بجماليون: كيف نمقت عملنا الذي صنعناه بخير ملكاتنا ... (الحكيم، ١٩٨١، ٦٣).

ومع ذلك،فهناك فروق بين المسرحيتين : فمسرحية بجماليون لشو تدور حول قضايا اجتماعية واقعية كتفكك العلاقات الإنسانية،

وتحول الإنسان من طبقته إلى طبقة أخرى، وفشله في محاولته حتى إنه لا ينجح في الانتماء إلى الطبقة الجديدة، كما يفشل في العودة إلى طبقته الأصلية كما حدث لإليزا التي لم يتقبلها هجنز احتقاراً لها، كما لم يتقبلها أبوها،ولا أهل حديقتها،ولم يتعرفوا عليها، فاضطرت إلى أن ترحل عنها قائلة: "لقد انتهيت من هنا". أما مسرحية بجماليون للحكيم فموضوعها موضوع فني صرف،وهو علاقة الفن بالحياة (العشماوي، ٢٠١٥، ٢٠٩)، وهي- كما مرّ بنا - قضية قديمة عرضت لها الأسطورة اليونانية القديمة،وطرحها الحكيم طرحاً جديداً كما عودنا – فإلى جانب تأثره نراه يقدم الجديد ، وذلك حين يجعل الصراع يدور بين روعة الفن عندما يبلغ درجة المثال،أو درجة الإبداع العليا ، وبين واقع الحياة . والمرأة في مسرحية الحكيم مشكلة أعاقت بجماليون وحطمته أما في مسرحية بجماليون لشو فلم تكن المرأة مشكلة لهجنز، بل، على العكس من ذلك، حققت له نجاحاً كبيراً في عمله، وإنما كانت المشكلة لإيلزا نفسها. فحين أن التجربة التي قام بها بجماليون في مسرحية الحكيم لم تستفد منها جالاتيا، بل انتهت بها إلى الفناء، فإن تجربة هجنز مع إليزا،وإن أضرت بها في أول الأمر، فإنها في النهاية أفادتها؛ فقد جعلتها تتحرر،وتستقل،وتعتمد في حياتها على نفسها.لكن يبدو أن قضية اللغة ، ورغبة شو أن يحثّ الإنجليز على احترام لغتهم،والاهتمام بتعليم أولادهم كيف ينطقون،كانت القضية التي تشغله كما يظهر في مقدمته للمسرحية (برنارد شو، ١٩٦٧، ٢٧-٢٨)، فهو يذكر في خاتمتها أنه يريد أن يشجع كلّ من يرزءون بلهجات تحرمهم من الحصول على وظائف راقية ، ويبين لهم أن التغيير الذي أحدثه البرفسور هجنز في بائعة الزهور ليس مستحيلاً (برنارد شو، ١٩٦٧، ٣٢).

لقد أطلق شو اسم بجماليون على مسرحيته ليشير إلى ما صنعه هجنز - كما صنع بجماليون لتمثاله – إذ أقدر إليزا على التحدث بالإنجليزية كما تتحدث سيدات الطبقة الراقية في لندن . لكنه حوّل التركيز من بجماليون – كما في الأسطورة الإغريقية– إلى إليزا،فصارت هي محور المسرحية (شو، ٢٠٠٥، ١٧٢). أما الحكيم فقد ظل التركيز في مسرحيته على المثّال (بجماليون) كما هو الحال في الأسطورة الإغريقية.

ويلاحظ أن المسرحيتين تعكسان شخصية مؤلفيهما، فكلاهما صوّر "بجماليون" على صورته، فبجماليون شو (هجنز) هو شو نفسه بذكائه وفصاحته المعهودة وعشقه لمهنته أكثر من أي شيء آخر وبتعلقه بأمّه،وعدم اهتمامه بالرومانسية،ونقده لنفاق الطبقة المتوسطة (مندور، ٢٠٠٤، ١٤). وبجماليون الحكيم كالحكيم في عدائه المعروف عنه للمرأة،واعتقاده أن تدخلها في حياة الفنان إعاقة لعمله،وتدمير لفنه، كما أنه مثله في تقديسه لفنه، وتوفير حياته له. كما تعكس المسرحيتان مفهوم كلّ منهما للمحاكاة للأعمال الكلاسيكية ، فبرنارد شو يرى المحاكاة في استخلاص الفكرة الرئيسية للأسطورة،أو إسباغ موهبة الكلام التي أُتيحت للتمثال على يد الآلهة؛ومن ثم جعل بجماليون أستاذاً للأصوات يقوم بتعليم بائعة الزهور كيف تتحدث مثلما تتحدث السيدات الأرستقراطيات، ووظّف الأسطورة لمناقشة قضايا يعاني منها المجتمع الإنجليزي بغرض تنبيهه إليها للتخلص منها، ولم يعمد إلى أخذ تفاصيل الأسطورة وأحداثها وشخصياتها. وأما منهج الحكيم في المحاكاة لهذه الأسطورة -وغيرها من الأساطير اليونانية كأسطورة أديب– فمختلف اختلافاً تاماً عن منهج شو فقد فهم الحكيم المحاكاة على أنها إعادة صياغة الأسطورة برمتها، مع إدخال بعض التغييرات. صحيح أنه تناول قضية فنية،وهي قضية علاقة الفن بالحياة، إلا أن هذه القضية ذاتها - كما أشرنا- قد عالجتها الأسطورة الأغريقية القديمة، وانتهت إلى تأكيد هذه العلاقة، وإبراز أهمية الحياة لكلّ من الفن والفنان جميعاً.بيد أن الحكيم في مسرحيته عن رأي مخالف لذلك تماماً، فجعل بجماليون " يغلب نداء الفن المحض على المشاعر الإنسانية" (هلال، ١٩٧٧، ٥٦٤).

واستعان شو في تأليف مسرحيته بقصتين شعبيتين مكّنتاه من التركيز على بطلة مسرحيته،وهما "سندريلا"،و"الجميلة النائمة" (شو، ٢٠٠٥، ١٧٢). استعان بالقصة الأولى في جعل إليزا تتحول من فتاة فقيرة إلى أميرة من الأميرات، واستعان بالقصة الثانية في تصوير هبة التعليم التي منحها هجنز لإليزا،والتي تمثل قبلة الأمير للجميلة النائمة. وعلاوة على ذلك، استعان شو بمسرحية ميلودرامية من مسرحيات القرن التاسع عشر وهي مسرحية "جريمالدي" Grimaldi،أو حياة ممثلة (١٨٦٢م)،وفيها يعمد ممثل إلى تدريب بائعة زهور من كوفنت جاردن لتصبح ممثلة، ثم دوقة. وأما الحكيم فقد استعان بأسطورة نرسس – نرجس – الفتى الإغريقي الجميل الذي فتن بحسنه،وبالتطلع إلى صورته في صفحة مياه النهر لكي يبرز جانب العبقرية الفنية في بجماليون،والتي تقابل جمال وجه نرسس، أو كما يرى مندور"هما الفنان نفسه بجانبيه: جانب الحياة التي ينبغي أن يأخذ منها بنصيب ، كما يأخذ جميع البشر، وجانب الفن الذي يريد الكاتب أن يوفر عليه كلّ نشاطه(مندور، ٢٠٠٤، ١٤) ،أو ليكمل ما به من نقص،أو لأنه الشطر الجميل العقيم للأشياء،والصدفة البراقة التي لا تحوى اللؤلؤة "(الحكيم، ١٩٨١، ١٣٩).

وتمتاز بجماليون شو بالفكاهة والمرح والسخرية اللاذعة وشدة النقد للطبقة المتوسطة والوعاظ ورؤساء الوزراء، ويكشف القناع عن العلاقات الإنسانية المتردية، وباهتمامه الشديد بقضايا الحرية والاستقلال والعمل والمرأة والزواج.كذلك تتسم مسرحية شو بالواقعية في كلّ شيء: في الشخصيات، والحوار، والأسلوب، والموضوعات، والوصف، وتتبدى هذه الواقعية بوضوح شديد في الخاتمة التي أنهى بها شو مسرحيته، فلم يتزوج هجنز من إليزا كما تنتهي في العادة القصص الرومانسية، في حين أن مسرحية الحكيم

تمتاز بجمال لغتها التي تصل إلى حدّ الشاعرية، وروعة الحوار وبراعته، ويغلب عليها الطابع الرومانسي، والخيال،والجوّ الأسطوري وما فيه من آلهة ومعابد وجوقات. ومع ذلك ينهي الحكيم مسرحيته نهاية سلبية محزنة إذ يحطم بجماليون تمثاله وفنه ويقتل نفسه، وهي نهاية توحي بأن الفنان إنسان خيالي ينبغي أن يبتعد عن الناس، وألا يرتبط بعلاقات عاطفية أو جنسية، وأن الفن عمل لا علاقة له بالحياة الإنسانية.

إن معالجة شو لأسطورة بجماليون معالجة واقعية، لقد أخذ منها اسم الأسطورة فحسب،وفكرة تحويل البطلة لاغير. أما عمل البطل فيختلف عن عمل بجماليون المثال، كما أن أسماء الشخصيات أسماء واقعية تختلف عن أسماء شخصيات الأسطورة القديمة. لقد استخدم الأسطورة،أو بالأحرى روحها، ووظّفها لمعالجة قضايا اجتماعية على جانب كبير من الخطورة. ومن ثم فقد نجح نجاحاً باهراً في تأليف مسرحية رائعة تعدّ من المسرحيات المهمة لا في المسرح الإنجليزي وحده، بل في المسرح العالمي كلّه.

لقد وفّر شو للمسرحية كلّ أسباب النجاح. فإلى جانب المشكلات التي تُناقش فيها، وبعضها مازال قائماً في كثير من المجتمعات المعاصرة، فالمسرحية ممتازة من الناحية الدرامية، ففيها الحبكة القوية،والصراع النفسي والعقلي والعاطفي بين شخوصها، وشخوصها أنفسهم لهم من التكامل، والحيوية ما يبعث المشاهد على التعلق بهم، والاهتمام بمتابعة أخبارهم وانفعالهم. كما يضفي شو على شخوصه كثيراً من المرح وخفة الظل وحضور البديهة التي يتصف هو بها. فالمسرحية زاخرة بشخوص لا يمكن للمشاهد أن ينساهم،وكيف ينسى دولتل أو بيكرنج أو مسز هجنز أو إليزا أو هجنز أو حتى مسز بيرس ومسز أينز فورد هل وكلارا وفريدي،وهم لا يجري على ألسنتهم إلا كلّ شهي من الحديث. فحوار المسرحية يسوده المرح والقفشات الذكية،مما يجعله رشيقاً ألمعياً أخّاذاً (برنارد شو، ١٩٦٧، ٢٥-٢٧).

أما الحكيم الذي أغرق نفسه في الأسطورة الإغريقية ، وقيّد نفسه بها ، فقد كانت محاكاته أقل إبداعاً وعمقاً من محاكاة شو . صحيح أنه كتب مسرحية جذّابة مشوّقة في لغتها وحوارها وأسلوبها الشعري ، إلا أنها مفرطة في التقليد ، وقد لا يستسيغ القاريء العربي جوّها الأسطوري الذي يبعد كثيراً عن واقعه وثقافته وتقاليده الاجتماعية ، كما أنه "أضاف إلى المسرحية بعض الأحداث المفتعلة التي تتخلل المسرحية ، وأفرط في طابعها الذهني الذي أصابها بشيء من جمود الفكر" كما يرى مندور (مندور، ٢٠٠٥، ١٥٩). أضف إلى ذلك أن مسرحية الحكيم من المسرح الذهني الذي يبتعد عن معالجة المشاكل الاجتماعية بعكس مسرحية شو التي هي من مسرح المناقشة التي تذخر بمناقشة مشكلات كانت تشغل باله كالفروق الاقتصادية بين الطبقات، والخروج على التقاليد البالية،ونظرة المجتمع البرجوازي إلى العلاقة بين الرجل والمرأة،وأهمية التحول الاشتراكي للمجتمعات الراقية. ومسرحية شو ملهاة أو مسرحية كوميدية . أما بجماليون الحكيم فمأساة أو مسرحية تراجيدية.

لقد "أخذ الحكيم بالقشور والهياكل تاركاً اللباب والمعاني الدفينة . وأساس الأخذ عن الغير والإثراء به هو الفهم العميق، ونفث الحياة في أساطير الأولين،وتقريبها من حياتنا، وتسخيرها لفهم الإنسان. أما شو فبلغ حرصه على الحياة ألا يتصور تمثالاً من العاج أو من المرمر، بل فتاة حيّة من دمّ ولحم وملأ مسرحيته بالحياة،والإنسانية في نواحيها، وأبدع فيها من الشخصيات والحركة المتدفقة في المواقف والأوضاع ووضع فيها من وحدة البناء ما جعل منها رائعة من الروائع المسرحية، وشتان بين هذا وبين الأفكار المجردة عند الحكيم، وتبسيط حياة الفنان التي لا نكاد نراها إلا في خطوط هندسية،ومقابلات بين الحياة والفن، أو بين المرأة والتمثال، ومن حولها شخصيات أشبه ما تكون بقطع الشطرنج،أو بعرائس الخشب التي تحركها على مسارح الأطفال خيوط تجتمع كلّها في يد واحدة، هي فكرة الفن والحياة وما بينهما من تعارض لا أكاد أفهمه في فن يسعى إلى خلق الحياة " (مندور، ٢٠٠٤، ١٥-١٦

الخاتمة

وصفوة القول أن شو في محاكاته للأسطورة الإغريقية لم يأخذهاجملة وتفصيلاً، وإنما استلهم روحها بذكاء، وعرض خلالها قضايا تشغله كأديب صاحب رسالة إصلاحية، بالعكس من الحكيم الذي أغرق نفسه في الأسطورة الإغريقية ، ونقلها نقلاً حرفياً من اليونانية إلى العربية ، فكانت محاكاته أقرب إلى التقليد الصرف.

بيد أن عمل الحكيم يخلو من أصالة " تتجلّى إلى جانب تأثره . م الصراع يدور بين المثال الفني في نظر الفنان المعتد بالخلق، وبين واقع الحياة الذي ينفر منه الفنان المخلص"(هلال، ١٩٨٧، ٣٠٨)

كما أنه في تناوله لها كان -كما يرى الدكتور العشماوي بحق – " يطرح رؤيته الخاصة، تلك الرؤية المثالية التي تختلف عن رؤية برنارد شو الواقعية، وليس من شك أن كلتا النظرتين قد انعكستا على العملين الفنيين فصبغتاهما بلونين متباينين، فبينما جنحت مسرحية شو إلى الواقعية في العرض،والتناول ورسم الشخصيات، إذا بمسرحية الحكيم تجنح إلى الرمزية، وبالتالي إلى الإيحائية وما تستلزمه من عناصر مسرحية معينة في الإضاءة والمناظر ورسم الشخصيات حتى تكثّفت المعاني المثالية والرمزية التي أرادها الحكيم (العشماوي، ٢٠٠٥، ٢١١) تكثيفاً فيه كثير من الرومانسية والشاعرية والغموض.

المراجع :

أولا :المراجع العربية:

(١)الحكيم، توفيق. (١٩٨١م). "بجاليون". مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة.

(٢)سلامة، أمين،(١٩٨٨م)،"الأساطير اليونانية والرومانية"،مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان القاهرة.

(٣)شو، جورج برنارد. (١٩٦٧م). "بجاليون". ترجمة جرجس الرشيدي.دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

(٤)عبد الرحمن ، إبراهيم (الدكتور). (٢٠٠٠م). "الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق".الدار المصرية العامة للنشر، القاهرة.

(٥)العشماوي، محمد زكي (الدكتور). (٢٠٠٥م). "دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن". دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية

(٦) مندور ، محمد (الدكتور). (٢٠٠٤م)."في الميزان الجديد".نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة.

(٧)مندور، محمد. (٢٠٠٥م). "المسرح ".نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة.

(٨)هلال،محمد غنيمي(١٩٨٧)،"الأدب المقارن"،دار العودة ،بيروت.

(٩)هلال، محمد غنيمي(١٩٧٧م)،"النقد الأدبي الحديث"،نهضة مصر،القاهرة.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

(١٠)Shaw, George Bernard. (1994). Pygmalion. Dover Publication, New York.

(11) Shaw, George Bernard. (2005). Pygmalion, Pocket Books, New York.

The Mythology of Pygmalion Between George Bernard Shaw and Tawfik Al-Hakim

Arif Karkhi Abukhudairi

Sultan Sharif Ali Islamic University, Brunei Darussalam

Abstract

Like other Greek mythologies, Pygmalion has occupied the minds of some talented modern writers who tried to emulated this Greek story with different interpetations.The most popular among them are George Bernard Shaw, and Tawfik Al-Hakim.In his comedy written in 1912,Shaw discussed some social issues including the mistreatment of women and the rigid British class system of the day. In his tragedy written in 1940, Al-Hakim, inspired by Shaw play, highlighted the relation between art and life. In this paper, the present writer compares the two plays in light of the Greek mythology and the rules of the imitation theory. The ultimate goal is to portray the concept of imitation of these two playwrights and to highlight the the methods they adopted to employ this ancient methodology to discuss the issues they faced in the 20th century.

Key words: Mythology, Pygmalion, immitation, interpretation.social issues.