

مسرحية توفيق الحكيم بين القرآن والمعاصرة (أهل الكهف نموذجا)

سيده أكرم رخشندهنيا*

الملخص

إن استدعاء الشخصيات القرآنية بمعنى استحضار الشخصيات أو الأحداث أو المراحل التاريخية في عمل أدبي في الادب العربي المعاصر، هو من آخر أطوار علاقته الأديب المعاصر بموروثه. و يعد القرآن من مصادر الإبداع والتعبير بالشخصية القرآنية أو توظيفها، و يعطى غنى و أصالة و شمولاً لأدب الأديب. و بما أن الموروث الديني أقرب إلى الذاكرة الجماعية فقد أقبل الأدباء إلى هذا الجانب شعراً و نثراً بعد نكسة حزيران ١٩٦٧. أقبلوا إلى التراث الديني يستوحونه ويستلهمونه ليستثيروا الهمم ليكون أديبهم أوثق صلة بالمجتمع. ويعتمدون على التراث في الوقت الذي لاتنسى فيه المعاصرة والحداثة. وكذلك استلهم توفيق الحكيم المصرى وكغيره من الأدباء المضامين القرآنية، فاعتمد على التراث الديني والقصص القرآنية خاصة فى مسرحيته سليمان الحكيم و أهل الكهف. هذه المقالة علاوة على دراسة اتجاه الحكيم المعاصر فى مسرحية أهل الكهف ومدى نجاحه فى استلهاهم قصة أهل الكهف القرآنية تهدف إلى إلقاء الضوء على تلك المسرحية و دراسة مدى التطابق أو التناقض بين قصة أهل الكهف القرآنية ومسرحية توفيق الحكيم و الدراسة ترينا أن مسرحية أهل الكهف تأخذ مادتها الإبداعية من القرآن الكريم و هكذا يعتبر القرآن الكريم وخاصة سورة الكهف المصدر الذى استند إليه الكاتب مع تحويله فى روائيا للاستخدام المعاصرة.

الكلمات الرئيسية: استدعاء الشخصيات، قصة أصحاب الكهف، القرآن الكريم، مسرحية أهل الكهف.

* أستاذة مساعدة، جامعة كيلان rakhshandeh1982@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٠، تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٢

١. المقدمة

تعدُّ المصادر الدينية و خاصة القرآن الكريم منبعاً ثراً من منابع الإلهام الأدبي، الذي يعكس الأديب من خلال التطرق إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤيا إنسانية معاصرة، تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه، وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر، تجعل النص الحاضر ذا قيمة توثيقية، يكتسب بحضورها دليلاً محكماً، وبرهاناً مفحماً على كبرياء الأمة التليد وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضارى ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر. وبمعنى آخر، يستدعى الأديب أوجه التشابه بين أحداث الماضي، ووقائع العصر وظروفه سواء كانت سلباً أو إيجابياً، وهو فى هذا كله يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة، وصدى نفسه فى إطار الحقيقة التاريخية العامة التى يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية الكبرى، التى تشكّل حضوراً بارزاً فى تاريخ الأمة دون الخوض فى جزئيات صغيرة.

فقد أدركَ الشاعرُ (الأديب) كما أشار على عشرى زايد أن دوره ليس فقط العودة إلى التراث بهدف نبشه وإحيائه، بل «لينطلقَ منه من جديد فى مرحلة جديدة، مزوداً بالقيم الباقية والخالدة فى هذا التراث، بعد تجرّيدها من آنيتها وارتباطها بعصر معين» (عشرى زايد، ١٩٧٨: ٧٥)، عندها فقط يستطيع أن ينفث الروح فى شخصياته المميّنة، فتصبح قادرة على تجاوز حقبتها الزمنية، وترفر فى قصائده رموزاً خالدة؛ ذات دلالات حيّة متجددة، قادرة على تقديم قضايا المعاصرة والتعبير عنها دون قسر أو تعسف. واستدعاء القصص القرآنية هذا هو من الأساليب الحديثة للدراسات الأدبية واللغوية فى الأدب العربى المعاصر والكاتب المصرى الكبير توفيق الحكيم هو ممن استدعى قصص القرآن فى «سليمان الحكيم» و خاصة قصة أصحاب الكهف استدعاءً رائعاً و استخدمها استخداماً بارعاً فى خدمة أفكاره و أغراضه الحديثة. إذن فى هذا المجال وبناءً على المنهج الوصفى - التحليلى ندرس مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ونبين مدى التطابق أو التناقض بين مسرحية الكاتب هذه والقصة القرآنية لأصحاب الكهف.

- خلفية البحث: توفيق الحكيم نفسه و مسرحياته و أدبه على الإطلاق عُنى به عناية واسعة فى الكتب الأدبية المختلفة عند النقاد المعاصرين كما جاء فى قائمة المصادر ومن مسرحياته مسرحية أهل الكهف الذى اهتم بها كثير من الكتاب بحيث قاموا بدراسة هذه المسرحية دراسة تحليلية على حسب عناصر المسرحية فقط و أشاروا إلى مادة المسرحية بين القرآن و الكتب السماوية الأخرى؛ إذن الجديد فى هذا المقال البحث العميق عن المسرحية و مدى العلاقة بين المسرحية و القرآن و التوظيف المعاصر؛ الأمر الذى ما اهتمت به الدراسات السابقة.

٢. نبذة عن حياة توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٨)

ولد توفيق الحكيم بالاسكندرية سنة ١٨٩٨ من أب مصرى كان يشتغل فى سلك القضاء وأم تركية لها طبع صارم وذات كبرياء و اعتداد بأصلها الارستقراطى. ولما بلغ سن السابعة ألحقه أبوه بمدرسة حكومية ولما أتم تعلمه الابتدائى اتجه نحو القاهرة ليوصل تعلمه الثانوى ولقد أتاح له هذا البعد عن عائلته شيئاً من الحرية فأخذ يعنى بنواح لم يتيسر له العناية بها إلى جانب أمه، كالموسيقى والتمثيل و بعد حصوله على البكالوريا التحق بكلية الحقوق نزولاً عند رغبة والده الذى كان يود أن يراه قاضياً كبيراً أو محامياً شهيراً (فاضل، ٢٠٠٠: ٣٣).

و فى هذه الفترة اهتم بالتأليف المسرحى فكتب محاولاته الأولى من المسرح مثل مسرحية *الضيف الثقيل و المرأة الجديدة* وغيرهما إلا أن أبويه كانا له بالمرصاد، فلما رأى يخالط الطبقة الفنية قررا إرساله إلى باريس لنيل شهادة الدكتوراه ولقد وجد فى باريس ما يشفى غليله من الناحية الفنية والجمالية فزار المتاحف وارتاد المسارح والسينما. وهكذا نرى الحكيم يترك دراسته من أجل إرضاء ميوله الفنية والأدبية (المصدر نفسه: ٣٤).

وفى سنة ١٩٢٨م عاد توفيق الحكيم إلى مصر ليواجه حياة عملية مضنية، فانضم إلى سلك القضاء ليعمل وكيلاً للنائب العام فى المحاكم المختلطة بالاسكندرية ثم فى المحاكم الأهلية. وفى سنة ١٩٣٤م انتقل الحكيم من السلك القضائى ليعمل مديراً للتحقيقات بوزارة المعارف ثم مديراً لمصلحة الإرشاد الاجتماعى بوزارة الشؤون الاجتماعية. استقال توفيق الحكيم من الوظيفة العمومية سنة ١٩٣٤م ليعمل فى جريدة *أخبار اليوم* التى نشر بها سلسلة من مسرحياته وظل يعمل فى هذه الصحيفة حتى عاد من جديد إلى الوظيفة فعين مديراً لدار الكتب الوطنية سنة ١٩٥١م و عندما أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عين فيه عضواً متفرغاً. وفى سنة ١٩٥٩م قصد باريس ليمثل بلاده بمنظمة اليونسكو، لكن فترة إقامته هناك لم تدم طويلاً إذ فضل العودة إلى القاهرة فى أوائل سنة ١٩٦٠م ليستأنف وظيفته السابقة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ولقد منحه الحكومة المصرية أكبر وسام وهو «قلادة الجمهورية» تقديراً لما بذله من جهد من أجل الرقى بالفن والأدب ووزارة إنتاجه كما منح جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ١٩٦١م (محمد حمو، ١٩٩٩: ٣٢٨؛ حسين الدالى، بلاتا: ١٣).

٣. مسرحيات توفيق الحكيم

مرت المسرحية عند الحكيم بعدة مراحل هامة: ١. مرحلة المسرحية الفكاهية وتنتمى إلى

هذه المرحلة مسرحيته المفقودة *الضيف الثقيل* ١٩١٩م وهى تنديد رمزى بالمستعمر البريطاني؛ ٢. مرحلة المسرحية الاجتماعية الواقعية و أصدر الحكيم فى هذه المرحلة مجلدين ضخمين جمع فى كل منهما إحدى وعشرين مسرحية متفاوتة الطول، وعنوان المجلد الأول *المسرح المتنوع والثانى مسرح المجتمع*؛ ٣. مرحلة المسرحية الذهنية و «هذا مفهوم لايزال الغموض يكتنفه من أطرافه فمن المؤكد أن توفيق الحكيم لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفى كمحاورات أفلاطون مثلا. و إنما قصد كتابة نوع خاص من المسرحيات، وليس بمعقول ألا تكون فكرة التمثيل حاضرة فى ذهنه وقت كتابة هذه المسرحيات وإلا لما قسمها إلى فصول و مناظر و لما حدّد لها مكانا و زمانا ولا وصف الإطار الذى يجرى فيه كل مشهد من مشاهدنا» (مندور، بلاتا: ٣٨).

توفيق الحكيم قد استمد موضوعات أو تجارب لمسرحياته الذهنية من القصص والمعجزات الدينية مثل قصة أهل الكهف وقصة سليمان الحكيم الى جوار المسرحيات ذات الموضوع الأسطورى الخالص مثل مسرحيات *بجماليون* و *اوديب ملكا* و *شهرزاد* و ... وفى هذه المسرحيات يتخذ توفيق الحكيم التجارب الأسطورية وسيلة لتجسيد فكرة أساسية عن طريق إجراء الصراع بين ما يسميه هو نفسه بالمطلق من المعانى. كالصراع بين الإنسان والزمن فى *أهل الكهف* وبين القدرة و الحكمة فى *سليمان الحكيم* وبين الواقع والحقيقة فى *اوديب ملكا* وبين الفن والحياة فى *بجماليون* (مندور، ١٩٨٠: ٧٧؛ زغلول سلام، بلاتا: ١٨٤).

٤. قصة أصحاب الكهف القرآنية

جاءت قصة أهل الكهف القرآنية فى آيات ٩ الى ٢٦ لسورة الكهف وكما هو معلوم من الآيات فى زمان ومكان غير معروفين لنا الآن بالضبط، أنه كانت توجد قرية مشركة. ضلّ ملكها و أهلها عن الطريق المستقيم، وعبدوا مع الله مالا يضرهم ولا ينفعهم. عبدوه من غير أى دليل على ألوهيته. ومع ذلك كانوا يدافعون عن هذه الآلهة المزعومة، ولا يرضون أن يمسخها أحد بسوء. ويؤذون كل من يكفر بها، ولا يعبدها. فى هذا المجتمع الفاسد، ظهرت مجموعة من الشباب العقلاء. ثلة قليلة حكمت عقلاها، و رفضت السجود لغير خالقها، الله الذى بيده كل شىء. لم يكن هؤلاء الفتية أنبياء ولا رسلا، ولم يتوجب عليهم تحمل ما يتحملة الرسل فى دعوة أقوامهم. إنما كانوا أصحاب إيمان راسخ، فأنكروا على قومهم شركهم بالله، وطلبوا منهم إقامة الحجة على وجود آلهة غير الله، ثم قرروا النجاة بدينهم وبأنفسهم بالهجرة من القرية لمكان آمن

يعبدون الله فيه، فالقرية فاسدة، وأهلها ضالون؛ عزم الفتية على الخروج من القرية، و التوجه لكهف مهجور ليكون ملاذا لهم، خرجوا و معهم كلبهم من المدينة الواسعة، إلى الكهف الضيق، تركوا وراءهم منازلهم المريحة، ليسكنوا كهفا موحشا، و اختاروا كهفا ضيقا مظلما.

استلقى الفتية فى الكهف، وجلس كلهم على باب الكهف يحرسه. وهنا حدثت معجزة إلهية. لقدنام الفتية ثلاثمئة وتسع سنوات. وخلال هذه المدة، كانت الشمس تشرق عن يمين كهفهم وتغرب عن شماله، فلا تصيبهم أشعتها فى أول النهار ولا آخره. وكانوا يتقلبون أثناء نومهم، حتى لا تهترئ أجسادهم. فكان الناظر إليهم يحس بالرعب. يحس بالرعب لأنهم نائمون و لكنهم كا لمستيقظين من كثرة تقلبهم.

بعد هذه المئين الثلاث، بعثهم الله مرة أخرى. استيقظوا من سباتهم الطويل، لكنهم لم يدركوا كم مضى عليهم من الوقت فى نومهم. وكانت آثار النوم الطويل بادية عليهم. فتساءلوا: كم لبثنا؟! فأجاب بعضهم: لبثنا يوما أو بعض يوم. لكنهم تجاوزوا بسرعة مرحلة الدهشة، فمدة النوم غير مهمة. المهم أنهم استيقظوا وعليهم أن يتدبروا أمورهم.

فأخرجوا النقود التى كانت معهم، ثم طلبوا من أحدهم أن يذهب خلسة للمدينة، وأن يشتري طعاما طيبا بهذه النقود، ثم يعود إليهم يرفق حتى لا يشعر به أحد. فرما يعاقبهم جنود الملك أو الظلمة من أهل القرية إن علموا بأمرهم. قد يخبرونهم بين العودة للشرك، أو الرجم حتى الموت.

خرج الرجل المؤمن متوجها للقرية، إلا أنها لم تكن كعهده بها. لقد تغيرت الأماكن والوجوه. تغيرت البضائع والنقود. استغرب كيف يحدث كل هذا فى يوم وليلة. وبالطبع، لم يكن عسيرا على أهل القرية أن يميزوا دهشة هذا الرجل. ولم يكن صعبا عليهم معرفة أنه غريب، من ثيابه التى يلبسها وتقوده التى يحملها. لقد آمنت المدينة التى خرج منها الفتية، وهلك الملك الظالم، وجاء مكانه رجل صالح و فرح الناس بهؤلاء الفتية المؤمنين؛ فكانوا أول من يؤمن من هذه القرية. إذ أنهم هاجروا من قريتهم لكيلا يفتنوا فى دينهم وها هم قد عادوا فمن حق أهل القرية الفرح و ذهبوا لرؤيتهم.

بعد أن ثبتت المعجزة، معجزة إحياء الأموات. وبعدها استيقنت قلوب أهل القرية قدرة الله سبحانه وتعالى على بعث من يموت، برؤية مثال واقعى ملموس أمامهم. قبض الله أرواح الفتية. فلكل نفس أجل، ولا بد لها أن تموت. فاختلف أهل القرية. فمنهم من دعى لإقامة بنيان على كهفهم، ومنهم من طالب ببناء مسجد، وغلبت الفئة الثانية.

لا تزال نجهل كثيرا من الأمور المتعلقة بهم. فهل كانوا قبل زمن عيسى عليه السلام، أم كانوا

بعده؟ هل آمنوا بربهم من تلقاء أنفسهم؟ أم إن أحد الحواريين دعاهم للإيمان؟ هل كانوا فى بلدة من بلاد الروم، أم فى فلسطين؟ هل كانوا ثلاثة رابعهم كلبهم، أم خمسة سادسهم كلبهم، أم سبعة وثمانهم كلبهم؟

كل هذه أمور مجهولة. إلا أن الله عزَّ وجلَّ ينهانا عن الجدال فى هذه الأمور، ويأمرنا بإرجاع علمها إلى الله. فالعبرة ليست فى العدد، وإنما فيما آل إليه الأمر. فلا يهم إن كانوا أربعة أو ثمانية، إنما المهم أن الله أقامهم بعد أكثر من ثلاثمئة سنة ليرى من عاصرهم قدرته على بعث من فى القبور، ولتتناقل الأجيال خبر هذه المعجزة جيلا بعد جيل.

٥. مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم

تبدأ المسرحية بتحرك الشخصيات مرنوش وميشلينا ويمليخا و الكلب قظمير داخل الكهف بعد رقاد هؤلاء لمدة طويلة تقدر بثلاثمئة سنة، بيد أنهم كانوا يعتقدون أنهم ناموا يوما أو بعض يوم. وبعد ذلك بدأ يستحضر الكاتب سبب وجودهم داخل الكهف الذى يتمثل فى الهروب من ملك دقيانوس عدو المسيحية بعد أن ترك ميشلينا حبيبته بريسكا تنتظر رجوعه ليلائم شملهما، وخاصة أنها قديسة مسيحية طاهرة مثله تؤمن بالكتاب المقدس وتقرأه بنية وإخلاص. وما الصليب الذى أهدها ميشلينا إليها إلا دليل على الإخلاص وحب الأميرة لهذا الوزير الذى كان فى خدمة أبيها الطاغية المتجبر. كما أن مرنوش هرب بعقيدته ودينه خوفا من وعيد الملك المستبد وغطرسته وترك زوجته وابنه الصغير فى عذاب القلق وسط هوجاء المذبحة التى شنها الطاغية لإبادة أتباع المسيح. أما الراعى يمليخا فقد ترك قطيعه من الأغنام ليلتحق بهذين الوزيرين قصد الاحتماء بالكهف للحفاظ على دينه. ثم فى المسرحية وبعد اليقظة عن النوم قد قرر الثلاثة العودة إلى طرسوس لمتابعة حياتهم من جديد، ولكنهم خافوا من بطش دقيانوس وعزمه الشديد على الفتك بهم ويشير الديالوغ أو الحوار إلى بداية الصراع الدرامى حيث طلب ميشلينا ومرنوش من الراعى يمليخا أن يأتهم بالطعام لأنهم أحسوا بالجوع ينهش أمعاءهم، والتعب الشديد يمس ظهورهم بسبب كثرة الرقاد والتمايل يمنة ويسرة. ولما خرج يمليخا ليشتري الطعام صادف صيادا، فأراد أن يبتاع صيده ولكن الصياد اندهش لحال يمليخا وغرابته غير المعهودة بسبب لحيته وأظافره الطويلة ونقوده الفضية التى تعود إلى عهد دقيانوس؛ حتى ظن الصياد أن الرجل حصل على كنز كبير. ولما عاد الراعى إلى الكهف وحكى لأصدقائه ما جرى بينه وبين الصياد حتى استغربوا وضعهم وشكلهم العجيب. و بعد ذلك، سمعوا ضجيج الناس عند مخرج الكهف يبحثون عن صاحب الكنز.

ولقد انتشر خبر أهل الكهف في مدينة طرسوس التي أصبحت مسيحية بفضل ملك مؤمن معتنق لديانة المسيح يكثر من قراءة الكتاب المقدس ويحترم الرهبان والقديسين. وكانت بنته بريسكا الأميرة الجميلة الشابة مؤمنة مثل أبيها على دين المسيح. تتلقى دروسها من مؤدبها غالياس الحكيم الذي أخبرها عن جدتها القديسة بريسكا والقديسين الهاريين من سطوة دقيانوس المتجبر. ولقد اندهش الجميع في القصر وفي طرسوس لما شاهدوا القديسين الثلاثة، وأحسوا بالخوف والرعب من منظرهم الغريب. ولما حاول الثلاثة التأقلم مع الوضع الجديد والبحث عن سعادتهم الدنيوية وما كانوا يسعون إليه وذلك بتغيير شكلهم ومنظرهم الخارجي، إلا أنهم وجدوا عدة عقبات وحواجز وأهمها مشكلة الزمن. إذ فقد مرنوش أهله منذ زمن طويل إذ توفي ابنه وقد تجاوز الستين بينما هو لم يتجاوز الأربعين، كما أن الراعي يميلخا لم يجد قطيعه في الغابة التي كان يرعى فيها كما أن مشلينيا اعتقد أن القصر هو قصر دقيانوس وأن بريسكا بصليبا الذهبى وكتابها المقدس هي حبيبته التي تنتظره؛ لكنه سيصاب بخيبة أمل عندما يكتشف أنها ليست هي بريسكا بنت دقيانوس بل هي حفيدتها سميت باسمها بعد أن تتبأ لها العراف أن تكون مثل جدتها قديسة طاهرة. وفي الأخير قرر الثلاثة العودة إلى الكهف بعد أن فشلوا في إثبات وجودهم والحفاظ على بقائهم بين الناس، وبعد أن صار الحب سرايا ووهما بفعل تباعد الزمن. وقد لحقت بريسكا بهؤلاء القديسين حبا لمشلينيا الذى بقى وفيها ومخلصا لجدتها. وينتهى المنظر الختامى بقرار الملك أن يعلق الكهف مخافة من عبث العابثين، وأن يترك المعاول داخل هذا القبر المقدس فإذا أراد القديسون العودة من جديد فى زمن ما يستطيعون بها أن يفتحوا باب الكهف المسدود عليهم.

٦. دراسة فى مسرحية أهل الكهف ومدى تطابقها مع القصة القرآنية

هذه المسرحية، تتضمن عقدتين دراميتين وهما: العقدة التاريخية (ذات الطابع الدينى) التى تتمثل فى هروب مجموعة من القديسين المسيحيين إلى الكهف من الطاغية دقيانوس الذى كان يتتبع المتدينين بالقتل والذبح، وطرح مشكلة البعث والنشور بعد الموت، ولاسيما أن هذه القصة الدرامية معجزة حقيقية ودليل قاطع على قدرة الله عز وجل على الخلق والموت والبعث من جديد على غرار قصة عزيز نبي الله. لكن توفيق الحكيم حول هذه القصة الدينية وأضاف إليها العقدة الدرامية التى تتمثل فى الغرام والتجربة الرومانسية الطاهرة والحب العفيف بين مشلينيا والأميرة بريسكا التى تنتهى بالوداع والموت بسبب عائق الزمن وحتمية القدر واستحالة البقاء فى الحياة لوجود غرابة كينونية ووجودية. وتضفى العقدة الغرامية طابعاً فنياً وتشويقاً جميلاً على

حبكة المسرحية وتثير وجدان المتلقى وعقله (حمداوى، ٢٠٠٦: ٢). وهذا يتبين من خلال ملاحظة الفرق الأساسى بين القصة القرآنية ومسرحية الحكيم. إذن تستوحى مسرحية *أهل الكهف* القصة القرآنية الواردة فى سورة الكهف، والتي ذهب المفسرون فى شرحها وتأويلها عدة مذاهب وخاصة فى عدد الهاربين إلى الكهف زمن الملك دقيانوس المتطرس الذى كان يقتل المسيحيين و يجبرهم على الضلال و الكفر. لكن هناك فروق عديدة بين القصة القرآنية والمسرحية منها:

١.٦ الشخصيات

أخذ الحكيم بما جاء فى *القرآن الكريم*، واكتفى بثلاث شخصيات وردت أسماؤهم فى تفسيرالنسفى، وهم ميشيلينا ومرونش ووزير دقيانوس، ثم الراعى يملیخا وکلبه قطمير، وأضاف إليهم الفتاة بريسكا ومريها غاليس.

ومما يؤخذ على الكاتب أنه جعل يملیخا أكثر تدينا من ميشيلينا ومرونش اللذين ارتبطا بزينة الدنيا والبقاء من أجل الحب والحياة، مما جعل حواراتهما داخل الكهف تتم عن عقيدة مضطربة فيها الشك و التذبذب و التقلب، و هذا يتناقض مع فحوى السورة القرآنية التى وصفتهم بقوة الإيمان والتوحيد: (إنهم فتية آمنوا بربهم و زناهم هدى، و ربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السماوات والأرض لن ندعو من دونه إلها لقد قلنا إذا شططا) (الكهف: ١٣-١٤).

إن توفيق الحكيم بعث فى أهل الكهف حياة أخرى فيها قوة وفيها خصب وفيها فلسفة تمكثها من الاتصال بالحياة الإنسانية العامة على اختلاف العصور والبيئات من أنحاء غير الناحية التى عنى بها *القرآن* وعنى بها الأحاديث الحديثة. وهو يدخل فى هذه الحياة عناصر جديدة لم تدخلها القصة القديمة، أهمها عنصران: عنصر الفلسفة، وعنصر الحب. فالفرق عظيم بين هؤلاء الأشخاص كما يصورهم *القرآن* وكما تصورهم أحاديث المسيحية الشرقية فى سداجة لا حد لها و إيمان لا حد له ولا غبار عليه، وبين هؤلاء الأشخاص كما يصورهم الأستاذ توفيق الحكيم، وقد تعقدت حياتهم فتعقدت عقولهم أيضاً و فقد اثنان منهم هذه السداجة المطلقة والإيمان المطلق، ولم يحتفظ بهذه الخصال منهم إلا شخص واحد، هو يملیخا الراعى. وبهذا النحو من التصوير الجديد لهؤلاء الأشخاص استطاع الكاتب أن يجعلهم أبطال قصة تمثيلية حديثة. ولو قد احتفظ الكاتب لهم بخصائصهم الأولى لما استطاع أن يتجاوز بهم أبطال قصص الأسرار التى كانت تمثل فى القرون الوسطى أمام الكنائس، فالكاتب

مستكشف لقصته فى ظاهر الأمر، ولكنه مخترع لها فى الحقيقة ، قد خلق أشخاصها خلقا جديدا وأدار بينهم من الحوار الفلسفى ما لم يكن يخطر لأحد منا على بال (طه حسين، بلاتا: ٩٥؛ عثمان، ١٩٩٣: ٢٢٦).

٢.٦ المكان

قصة أهل الكهف القرآنية كما هو معلوم من الآيات حدثت فى زمان ومكان غير معروفين لنا الآن بالضبط؛ و تعود بنا الحكاية إلى بداية انتشار الديانة المسيحية فى طرسوس (فى العصر الرومانى) إذ وجد توفيق الحكيم معجزة تصلح وعاء لفحص قضية البعث، وهى تقول إن نفراً من المسيحيين الأوائل خافوا على حياتهم من بطش امبراطور الرومان الوثنى دقيانوس الذى حكم بين عامى ٢٤٩-٢٥١ م، ففروا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين، ثم بعثوا فى عصر الإمبراطور المسيحى الصالح تيدوسيوس الثانى الذى تولى العرش بين عامى ٤٠٨-٤٥٠ م (موسى، ١٩٩٧: ٩٥). ويتمثل الفضاء الدرامى العام فى مدينة طرسوس بفضاءها المتناقضين: فضاء الموت والفقدان يعنى الكهف أو القبر المقدس وفضاء الحياة والسلطة يعنى الحب و القصر.

٣.٦ الصراع

إن محور هذه المسرحية يدور حول صراع الإنسان مع الزمن. وهذا الصراع بين الإنسان والزمن وبعبارة أخرى بين الجيل القديم والجيل الجديد (موافى، ٢٠٠٠: ١٠٦). ويتمثل فى ثلاثة من البشر بيعثون إلى الحياة بعد نوم يستغرق أكثر من ثلاثة قرون ليجدوا أنفسهم فى زمن غير الزمن الذى عاشوا فيه من قبل. وكانت لكل منهم علاقات وصلات اجتماعية تربطهم بالناس والحياة، تلك العلاقات والصلات التى كان كلٌ منهم يرى فيها معنى حياته وجوهرها. وفى حينها وعندما يستيقظون مرة أخرى يسعى كل منهم ليعيش ويجرد هذه العلاقة الحياتية، لكنهم سرعان ما يدركون بأن هذه العلاقات قد انقضت بمضى الزمن؛ الأمر الذى يحملهم على الإحساس بالوحدة والغربة فى عالم جديد لم يعد عالمهم القديم وبالتالي يفرون سريعا إلى كهفهم مؤثرين موتهم على حياتهم. إذن الصراع فى هذه المسرحية كما فى سواها من مسرحيات الحكيم الذهنية فكرى، فهو ليس صراعا بين الشخصيات (موسى، ١٩٩٧: ٣١٠). بعبارة أخرى يتمثل الصراع الدرامى فى هذه المسرحية فى صراع أهل الكهف ضد الزمن من أجل الحياة والحب، كما يحيل النص إلى صراع دينى ألا وهو صراع الإيمان «أهل الكهف» مع الكفر والوثنية «دقيانوس». كما أن هناك صراعا رمزيا تعكسه الشخصيات وهو تقابل العقل «مرنوش» مع القلب «مشلينيا»

والحواس «يمليخا» (عزالدين اسماعيل، ١٩٨٠: ٢٢٥) ولكن يبقى الصراع ضد الزمن هو المحك
الدرامى لهذه المسرحية بقول مشلينيا:
إلىّ يامرنوش ... يا يمليخا ... إنا لا نصلح للحياة ... إنا لا نصلح للزمن ... ليست لنا عقول
... لا نصلح للحياة! ... (الحكيم، ١٩٨٤: ٩٧).

ويبدو هذا المشكل واضحا عندما يطرح الحب والغرام بين مشلينيا وبريسكا ويصير وهما
مستحيلا وسرابا قاتلا بسبب عائق الزمن الوجودى، وهذا ما يؤكده مشلينيا لبريسكا «نعم ...
نعم ... الوداع! يا ... يا ... لست أجسر! الآن أرى مصيبتى وأحس عظيم ما نزل بى. لا مرنوش
ولا يمليخا رزنا بمثل هذا ... عن بينى وبينك خطوة ... بينى وبينك شبه ليلة ... فإذا الخطوة
بحار لانهاية لها. وإذا الليلة أجيال ... أجيال ... وأمد يدى إليك وأنا أراك حية جميلة أمامى
فيحول بيننا كائن هائل جبار: هو التاريخ. نعم، صدق مرنوش ... لقد فات زماننا ونحن الآن
ملك التاريخ ... ولقد أردنا العودة إلى الزمن ولكن التاريخ ينتقم ... الوداع!» (المصدر نفسه:
٩٨). وقد ندهش عندما يلحق الكاتب بريسكا بالقدسين الموتى لا رغبة فى القداسة بل رغبة
فى الحب والحياة مما يعطى لهذا العمل طابعا مثاليا غير معقول. بريسكا: ومهمة أخرى يا
غالياس، إذا علمت الناس قصتى وتاريخى فاذكر لهم كما أوصيتك ... غالياس: (وهو يهم
بالخروج) أنك قديسة؟

بريسكا: كلا ... كلا ... أيها الأحمق الطيب. ليس هذا ما أوصيتك.

غالياس: أنك امرأة أحببت ...؟

بريسكا: نعم ... وكفى

يخرج غالياس وتبقى وحدها ويغلق الكهف عليها وعلى الموتى (المصدر نفسه: ١٤١).
وإذا كان الخطاب القرآنى قد طرح قصة أهل الكهف ليؤكد فكرة البعث والنشور فإن توفيق
الحكيم صاغها فنيا ليؤكد صراع الإنسان ضد الزمن من أجل الحب والحياة.

يعالج الحكيم فى هذه المسرحية ككل مسرحياته الذهنية مشكلة الزمن، وهى مشكلة شبيهة
إلى حد كبير بمشكلة القدر فى المأسى الإغريقية، فالإنسان هناك فى صراع مع قدره المكتوب
عليه فى مسرحية (أوديب ملكاً)، والإنسان هنا فى صراع مع الزمن، فهو عدوه اللدود، وهو
يسخر من أحلامه ويحوّلها ويحوّلها إلى أوهاام وعدم (موسى، ١٩٩٧: ٩٩). وقد تمثلت هذه
الفكرة على لسان مرنوش فى الفصل الأخير، فيجرى الحوار الطويل حول هذه الفكرة، فقد ظلّ
مشلينيا بعد مواجهة الحقيقة حالماً بالحبّ والحياة، ولكن مرنوش يدفعه إلى مواجهة حقيقة الزمن:
- مرنوش: أنت جُننت يا مشلينيا.

- مشلينا: لم أجنّ، إني فتى، ولى قلب فتى قلب حى، كيف تريد أن أدفن قلبى؟ كيف أدفن نفسى حياً، ومن أحبّ على قيد الحياة، لا يفصلنى عنها فاصلٌ.

- مرنوش: بل يفصلك عنها فاصل.

- مشلينا: الزمن؟

- مرنوش: (فى صوت خطير هائل) نعم.

- مشلينا: (فى يأس) آه ... يامرنوش! الرحمة ... أريد أن أعيش. ارحمنى يامرنوش! أريد أن أعيش.

- مرنوش: سوف تعيش ...

- مشلينا: (فى فرح) أصحیحُ يامرنوش؟ أستطيع أن أعيش؟

- مرنوش: نعم. بين جلدتى كتاب.

- مشلينا (بائساً): آه.

- مرنوش: لافائدة من نضال الزمن ... لقد أرادت مصرُ من قبلُ محاربةَ الزمن بالشباب، فلم يكن فى مصر تمثال واحد يمثّل الهرم والشيخوخة كما قال لى يوماً قائد جند عاد من مصر، كل صورة فيها هى للشباب من آلهة ورجال وحيوان.. كل شىءٍ شاب. ولكن الزمن قتل مصر وهى شابةٌ وما تزال ولن تزال ... ولن يزال الزمنُ ينزل بها الموت كلما شاء، وكلما كُتب عليها أن تموت.. (مشلينا لايجيب) مشلينا ... (مشلينا لايجيب). ويتكلم مرنوش بعد لحظة فى صوت ضعيف)، مشلينا إن الكلام قد نهك مابقى من قواى. أحسّ البرودة تسرى فى جسدى ... قد نسيتنا أنا فى طريق الموت منذ أسابيع! (مشلينا لايجيب مرنوش فى صوت خائر) مشلينا! لماذا لا تجيبينى؟

- مشلينا: ماذا تريد منى؟

- مرنوش: (ضعيف الصوت) أصغِ إلىّ ... لاتحاول المستحيل.

- مشلينا: لستُ أحاول شيئاً.

- مرنوش: (متخاذل الصوت) افهم انك رجل ميت.

- مشلينا: أفهم.

(صمت عميق)

- مرنوش: (فى شبه أنين) مشلينا (مشلينا لايجيب) سأذهب... يا... مشلينا... - مشلينا: (كأنما

يخاطب نفسه) الزمن.. ماهو الزمن!؟

- مرنوش: (يحتضر) مشلينا ... ضع يدي اليسرى فى يد يميلخا ... (مشلينا واجم) مات المسكين ... ولم يعرف الحقيقة ... مع ذلك ... هل عرفناها نحن؟ (الحكيم، ١٩٨٤: ١٢٢-١٢٥).

والزمن عند الحكيم بمعنى القدر، والحبّ وحده يواجه الزمن ويقهره، وهذا ما كان يؤمن به مشلينا، فصلاته بالحياة ظلّت من خلال صلته بريسكا، أما صلات رفيقيه فقد تبدّدت، لأن يميلخا ومرنوش لم يجدا ماخرجا من أجله من كهفهما، لكنّ مشلينا وجد ما يتصل بهدفه، وهو الحبّ، والحبّ يخلّق فوق الأجيال والزمن والموت نفسه، ويتجاوز المسافات الزمنية بقدرته الخارقة، وهذه فكرة رومانسية خالصة (موسى، ١٩٩٧: ١٠١؛ عزالدين اسماعيل، ١٩٨٠: ٢٢٧). وقد جاء ذلك على لسان غالياس و بريسكا فى حوارهما، وهذا مايمثل رأى الحكيم نفسه:

- بريسكا: لست أبكى لنفسى ياغالياس.. أنت تعلم أنى لم أشأ المجيء إليه وهو على قيد الحياة، وانتظرت عن قصد طول هذا الشهر.. ألم أقل لك: محال أن يجمعنا الحبّ فى هذا العالم.. أو على الأقل فى هذا الجيل؟

- غالياس: إذن لم تبكين يامولاتى؟

- بريسكا: آه ياغالياس ...! لو أنك تحسّ وتفهم. ياللقسوة! إنى أبكى تلك السعادة التى لمعت كالبرق لحظة ثم انطفأت.. وهذا المشهد المؤلم الساعة ... مشلينا يجالذ الموت ويتمسك بالحياة ويتشبث بها ... وفاضت روحه فى اللحظة التى ظفر فيها بالسعادة، ولفظ النفس الأخير وهو يأمل فى الملتقى. نعم إلى الملتقى يا حبيبي مشلينا، هنا محال ... لكن فى جيل آخر حيث لا فاصل بيننا.

- غالياس: فى جيل آخر؟

- بريسكا: نعم ... أو فى عالم آخر ...

- غالياس: صدقت ... صدقت يامولاتى، إنى أعجبُ بإيمانك هذا.

- بريسكا: إياك وأن تشك ياغالياس ...

- غالياس: حاشا ... يامولاتى ... إنى مؤمن ... مؤمن غير أن ...

- بريسكا: ماذا؟

- غالياس: غير أن إيمانك يبهرنى. إنك تتكلمين كالواقعة بحقيقة ماتقولين، بل كمن رأت وعاشت مرّة فى ذلك العالم الآخر، لا يا مولاتى.. إيمانك من نوع فوق طاقتى. وفوق طاقة البشر فهمه ... ولعل صلتك بالقديس والقديسين.

- بريسكا: كلا ليس هذا بالسبب أيها الأحمق!

- غالياس: نعم. أعرف ما تريدن.. ولكن..
- بريسكا: ولكنك لا تفهم ولا تحس ولا تصدق.
- غالياس: أصدق يا مولاتي ... أصدق ... ولكن ربما لا أفهم و لا أحس ...
- بريسكا: وما النفع أيها المسكين؟
- غالياس: مولاتي! ما هو الحب الذي يفعل هذه الأعاجيب ويخلق فوق الأجيال كما تحلق..
- بريسكا: كما تحلق الفراشة فوق الأزهار ...
- غالياس: نعم ... نعم ... ما هو؟!
- بريسكا: هو ... هو ... أيها الشيخ الفاني.. ماذا أقول لك؟ وكيف أخبرك به؟ (الحكيم،
١٩٨٤: ١٣١-١٣٢).

فالزمن عند الحكيم مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بالحياة، فإذا انقطعت الروابط انقطعت صلته بالحياة، وكل هذا حق ولكن موضع الضعف في هذه الفلسفة هو أن الحكيم في هذه المسرحية لا يؤمن بقدرة الإنسان على خلق هذه الروابط من جديد إذا انقطعت. فالحكيم ليس من دعاة الإرادة البشرية التي لا تهزم.

٧. النتيجة

نستنتج من دراسة مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم ومدى تطابقها مع القرآن الكريم وقصة أهل الكهف ما يلي:

١. تمتع مسرحية أهل الكهف مادتها الإبداعية من القرآن الكريم ولاسيما من سورة الكهف؛ وهكذا يعتبر القرآن الكريم وخاصة سورة الكهف المصدر الذي استند إليه الكاتب حوارا وتفاعلا وتناصا مع تحويره فنيا وروائيا.

٢. موضوع القصة أو فلسفتها يتصل بالحياة الإنسانية العامة على اختلاف العصور والبيئات فهي تطرح العديد من التساؤلات عن الزمن والعبث والصلة بين الإنسان والزمن و بين الحي والأحياء.

٣. بين المسرحية هذه وقصة أهل الكهف القرآنية هناك فروق عديدة في الشخصيات والمكان والصراع.

٤. لا يوجد تطابق بين شخصيات المسرحية والقصة القرآنية بحيث اكتفى الحكيم بثلاث شخصيات وردت أسماؤهم في تفسير النسفي وفي حين وصفهم القرآن بقوة الإيمان و التوحيد

حوارات الشخصيات داخل الكهف فى المسرحية تتم عن عقيدة مضطربة فيها الشك و التذبذب و التقلب، وهذا يتناقض مع فحوى السورة القرآنية.

٥. فى حين لم يشر فى القرآن الى المكان الذى حدثت الحادثة فيها فى المسرحية يتمثل الفضاء الدرامى العام فى مدينة طرسوس.

٦. الصراع هو الفرق الأساس بين المسرحية والقصة القرآنية وهذا يعنى التوظيف المعاصر للقصة القرآنية؛ بحيث وإذا كان الخطاب القرآنى قد طرح قصة أهل الكهف ليؤكد فكرة البعث والنشور فإن توفيق الحكيم صاغها فنيا ليؤكد صراع الإنسان ضد الزمن من أجل الحب والحياة.

المصادر

القرآن الكريم.

توفيق الحكيم (١٩٨٤ م). أهل الكهف، بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

حمداوى، جليل (٢٠٠٦ م). شرح مسرحية كم لبنا فى الكهف، المنتدى التربوى.

حمو، حورية محمد (١٩٩٩ م). تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق فى سورية و مصر، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الدالى، محمد حسين (بلاتا). عملاق الأدب، توفيق الحكيم، القاهرة: دار المعارف.

زغلول سلام، محمد (بلاتا). المسرح والمجتمع فى مائة عام، اسكندرية: منشأة المعارف.

طه حسين (بلاتا). فصول فى النقد والأدب، القاهرة: المعارف.

عثمان، محمد (١٩٩٣ م). المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، القاهرة: الشركة العالمية المصرية للنشر.

عزالدين اسماعيل (١٩٨٠ م). قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، الاسكندرية: دار الفكر العربى.

عشرى زايد، على (١٩٧٨ م). استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، ليبيا/ طرابلس: الشركة العامة للنشر والتوزيع.

فاضل، جهاد (٢٠٠٠ م). أدباء عرب معاصرون، القاهرة: دار الشروق.

مندور، محمد (١٩٨٠ م). الأدب وفنونه، القاهرة: نهضة مصر.

مندور، محمد (بلاتا). مسرح توفيق الحكيم، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

موافى، عثمان (٢٠٠٠ م). فى نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى الحديث، ط ٢، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

موسى، خليل (١٩٩٧ م). المسرحية فى الأدب العربى الحديث، اتحاد الكتاب العرب.