وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

رقم الترتيب:.....

الرقم التسلسل:.....

مذكّرة تَخَرُّج لِنَيْلِ شَهَادة المَاستر

الميدان: لغة وأدب عربي .

الفرع: أدب عربي .
التخصّص: الأدب والمسرح .

العنـــــوان

مستويات لغة الحوار في مسرحية "بجماليون" لتوفيق الحكيم.

. إعداد الطالبتين:
سهيلة كريش
سكينة أولد برهام

. إشراف:
أ.د/ نورة بعيو .

لجنة المناقشة:

نعيمة العقريب	أستاذة محاضرة صنف "ب"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	رئيسًا.
نورة بعيو	أستاذة التعليم العالي	جامعة مولود معمري تيزي وزو	مشرفًا ومقرّرًا.
جمال بن عمار	أستاذ مساعد صنف "ب"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	ممتحنًا.

الدفعة الثالثة، جوان 2016

كلمة شكر

نشكر الله عز وجل ونحمده على ما وهبنا من صبر وقوة وإرادة لإنجاز هذا العمل الذي هو ثمرة جهدنا طيلة سنوات الدراسة. وبكل احترام نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة "**نورة بعيو**" التي لم تتخلى علينا بتوجيهاتها المستمرة ومتابعتها المتواصلة لكل عناصر الموضوع.

وبفائق الاحترام والتقدير والشكر إلى جميع أساتذة شعبة الأدب والمسرح.

إهداء

أهدي عملي هذا إلى : أمي وأبي اللذين كانا عونا لي طوال مشواري الدراسي أشكرهما جزيل الشكر على كل ما منحاني إياه، أطال الله في عمرهما.

إلى كل إخوتي وأخواتي إلى أختي وهيبة وزوجها وابنتيها "فرح" و"أيملي" إلى خطيبي محمد وكل عائلته

إلى أعز صديقاتي في المعهد : فتيحة، أسماء، وافية، لامية وزهرة.

إلى التي شاركتني هذا العمل سهيلة.

إلى من ساندني وأحبني ورافقني في كل خطوة من خطوات حياتي.

سكينة

إهداء

أهدي هذا الجهد إلى أعز الناس لدي: أمي وأبي أطال الله في عمرهما.

إلى زوجي مصطفى وإلى إبني وسيم.

إلى إخوتي: آسيا، ليندة، خاصة رشيدة.

إلى كل الأصدقاء والزملاء دون استثناء.

وإلى زميلتي التي شاركتني في هذا العمل سكينة

واشكر الله الذي وفقني في إنجاز هذا العمل

سهيلة.

مقدمة

المسرح فن أدبي حديث الظهور في الأدب العربي ظهر بفعل الاحتكاك مع العالم العربي وأسهم أدباء كثيرون في اغناءهذا المجال الدرامي، نظرا لأهميته الكبيرة في حياة الفرد والأمة وفي هذا الإطار يندرج موضوع بحثنا الذي اعتمد في مسرحية "بجماليون" لتوفيق الحكيم عام 1942، رائعة من روائعه.

وتمثل هذه المسرحية الصراع بين الفن والحياة فهي تصنف ضمن مسرحية ذهنية وفلسفية تقوم على فكرة الأسطورة الإغريقية الشهيرة مصدر إلهام العديد من الكتاب والمؤلفين، لقدتم اختيارنا لهذا الموضوع لقلة إقبال الدارسين عليها وكذلك التعريف بأسطورة "بجماليون" الذي كان ملكا على قبرص ونحاتا بارعا وقضى حياته أعزبا إلى أن صنع تمثالا عاجيا لامرأة جملية فاسقط حبه للمرأة على التمثال، فقد صور توفيق الحكيم في مسرحيته الصراع القائم بين "بجماليون"و"جالاتيا" ومن هذا المنطلق **كانت إشكالية** بحثنا كيفية الكشف عن مستويات لغة الحوار في مسرحية "بجماليون"؟ والوقوف عند عناصر جماليتها كالانزياحات المختلفة وكذلك استقراء أهم خطابات هذا الحوار فمزجنا بين الجانب النظري والتطبيقي، أما عن أقسام البحث فكانت الانطلاقة بمدخل تناولنا فيه توظيف الأسطورة قديما وملامح المسرح الذهني عند توفيق الحكيم.

ثم انتقلنا إلى الفصل الأول الذي عنوانه مكونات النص المسرحي وجمالية لغة الحوار تفرع إلى مبحثين:حللنا في المبحث الأول: مكونات النص المسرحي، وفي المبحث الثاني جمالية اللغة الفصحى وأساليبها في مسرحية "بجماليون".

أما الفصل الثاني **الذي كان عنوانه: " التنوع الخطاب في لغة حوار مسرحية "بيجماليون" تفرع بدوره إلى مبحثين: وتطرق الأول إلى تجليات خطاب المرأة التمثال.** وفيه تناولناالمرأة التمثال، المرأة الواقع، المرأة بين الفن والخيال .**والثاني "تعدد الخطابات في لغة الحوار المسرحي"** وفيه الخطاب الاجتماعي، الخطاب الديني وصراع الآلهة، الخطاب الجنسي والتماهي في عشق المرأة، وختمنا البحث بخاتمة حاولنا أننجمل فيها نتائج هذا الجهد واتبعنا الخاتمة بملحق خاص تطرقنا فيه إلى ترجمة مجوزة عند الأديب توفيق الحكيم وملخص مضمون المسرحية.

ولأن التحليل كان بحاجة إلى بعض الإجراءات المنهجية، فكان اعتمادنا على المنهج الأسلوبي والبلاغي. وكل ذلك كان سببا في رجوعنا إلى مجموعة من المراجع مثل: سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي،فرحات بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، وأيضا عدنان بن ذريل "اللغة والأسلوب".

ولعل من أبرز الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجازنا لهذا البحث قلة المراجع وضيق الوقت.

وأخيرا نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة الدكتورة " نورة بعيو" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها وحافزا لدراسات أخرى.

الفصل الأول:

I. مكونات النص المسرحي وجمالية لغة الحوار.

1. المبحث الأول: مكونات النص المسرحي.

2. المبحث الثاني: جمالية اللغة الفصحى وأساليبها في مسرحية بجماليون.

1. المبحث الأول: مكونات النص المسرحي:

إن المسرح فن درامي يراهن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على خشبة المسرح مستعينون في ذلك باستخدام مختلف الفنون التعبيرية، ولذلك نلاحظ أن المسرح عادة ما يوصف " بأبي الفنون" فالمسرح فن يقوم على عرض قصة أو موضوع يعكس صراعا يدور بين الشخصيات تعبر عن نفسها بواسطة العرض فوق خشبة المسرح، فالمسرحية قبل أن تنجز على الخشبة تكون فكرة في ذهن كاتبها، ثم تظهر للوجود في أحضان اللغة". فلا يمكن عرض مسرح بلا نص ولو كان مرتجلا، ومن ثم نضع أيدينا على أهمية الكلمة في النص المسرحي" [1] لأن الكلمة عنصر أساس في اللغة فإن هذه الأخيرة وسيلة شكلية أساسية في بناء النص المسرحي، والكلمات هي الفن المسرحي باعتباره عملا أدبيا، فدعامته الأولى استنفاذ طاقات اللغة في دقة أحكام للصياغة من غير تكلف أو حيلة مصطنعة".[2]

فالنص المسرحي هو أدب راق يجب أن يعامل معاملة النصوص الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية، فالكاتب المسرحي لا يمكن أن يستغني عن المادة الجوهرية والأساسية في بناء النص المسرحي.

إن المسرحية هي الفن الوحيد الباقي من بين فنون القول الذي ما يزال يحتفظ بكل خصائص الفن الجمعي الذي يحتشد فيه الناس والذي ذكرنا أن البشر لا يستطيعون الاستغناء عنه. فهو يحقق للمتفرجين الالتقاء الحي الذي يجعلهم يتلقون حكايته بحالة التوحد الوجداني فيشتركون في مشاهدته والاستماع إليه ثم يخرجون من قاعته و هم يتبادلون الرأي حوله في لذة لا يقدمها لهم أي فن أخر. وقد تقول إن السينما والتلفزيون يقدمان قصصا أمتع و أبلغ في التأثير فيما يملكان من وسائل خارقة في حشدهـ المثيرات وما هي الأفلام والمسلسلات التي تعرضها الشاشات الصغيرة والكبيرة فاليوم قد بلغت مستوى عاليا في تقديم الخارق من القصص والحكايات الواقعية والأسطورية

[1] – سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دط، ص3.

[2] – غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، دط، 1973، ص 660.

والخيالية"[1] ومن بين مكونات أو خصائص النص المسرحي ح سب ما ذهب إليه العديد من الدارسين نجد:

اللغة: إذا كان الإنسان هو أعظم الكائنات وسيّدها على الإطلاق على وجه الأرض، فإن أعظم شيء صنعه هذا الإنسان دل بصدق على عظمته وتفوقه وتميزه هو اللغة، هذه اللغة التي ظل الإنسان نفسه وهو صانعها، ينظر إليها بدهشة عظيمة وحيرة شديدة إلى درجة أن ينسبها إلى قوة أعظم منه هي قوة الله تعالى، فكأنما هو أعجز من أن يصنع هذا الشيء العظيم، فأرجعه إلى الخالق وحده وهو الله.

لذلك نرى أن اللغة تتربع على عرش حياتنا، فتشكلها كما تشاء وكما تريد، وتصنع بما يحلو لها، وترفع أقواما وتذل آخرين ولا نملك نحن أمامها إلا أن نقف برهة في محرابها المقدس، تقدم إليها قرابين الوفاء والولاء، إنها بحق سيدة العلاقات... ومحركة العالم... وكاشفة الوجود، إنها تعطي وتنمح على الإنسان أن يسكن في بيتها ويحرسها ويرعاها. [2] "فاللغة هي أداة للتعبير، بأي شكل تخرج من الفنان لتصل إلى المتلقي، أي أنّها لغة تؤدي المعنى وتفي بالغرض المطلوب بشكل سليم، تكشف اللغة لنا عن حقائق ذواتنا، وحقائق ما يحيط بنا وعلى حد قول هيج ل: " هي التي تمنح الإنارة فيظهر الوجود... فيتجلى أو يطيب أو يحتجب".[3]

ثم إذا نحن تأملناأن هذه اللغة وجدناها درجات أي منها ما هو عظيم ومنها ما هو أعظم يتأتي للناس كلهم فيعبرون بها عن أمورهم الحياتية مهما بلغت وتبيح لهم التعبير عن أدقالأشياء و عن أكثرهم غموضا وابتذالا. كما هناك لغة أعظم لغة السحر كالنور كاللؤلؤ والمرجان كالدفء كالحنان تتدفق كالزهرة على السنة العباقرة الكلام والأنبياء والأدباء والشعراء فهي الإعجاز والرهبة والأسطورة "[4].

---

[1] – فرحات بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد العرب، دمشق، دط، 2003، ص 22.

[2] – عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دار الأفوار للطباعة والنشر، دمشق، 1980، ص 24.

[3] – المرجع نفسه، ص 24.

[4] – المرجع نفسه، ص 25.

ولد المسرح بينأحضان الطقوس الدينية ففيها اكتسب تجربة جماعية تتجلى في التأثير ما بين الممثل والجمهور في استخدام اللغة وسيلة تنقل فكرة الكاتب إلى الجمهور وهي لا تختلف عن الحركة التي تقوم بها الممثل ليعبر عن موقف أو فكرة و اللغة من حيث الشكل الظاهري أصوات ونبرات مثل اللباس الذي يصف المكان ويوضحه".[1]

"فاللغة أداة للتعبير ولكن ما مدى قوة هذه الأداة ؟هل للغة المسرح قواعد تبنى عليها أوأنها مجرد لغة يمكن أن تقوم بدورها على أكمل الوجه؟"[2]

وإذاأردناأن نناقش مشكلة اللغة بين العاميةو الفصيحة لابد أن نرجع إلى الجذور الأولى للمشكلة إذا اعتبرت هذهالمشكلة في الأساس لأن الشعوب البدائية وحدها لا تعاني من ازدواجية اللغة فالمسافة لديها بين الحس والعقل تنعدم أو تكاد، عكس الأمم المتمدنة التي تختلف فيها لغة الحكي عن لغة الكتابة كثيرا أو قليلا،إنما تكتب كما تحكي ولا تحكي كما تكتب "[3]هذه الظاهرة تطرق إليها علماء العربية القدامى وعلى رأسهم العلامة الكبير الخليل بن أحمد الفراهيدي (100-175) اذا فرق بين مستويات ثلاث في اللغة يقول ركن البلاغة اللفظ وهو ثلاثة أنواع، نوع لا تفهمه العامة ولا تتكلم به ونوع تفهمه العامة وتتكلم به ونوع تفهمه العامة ولا تتكلم به وهو أحمدهما".[4]والمشكلة لا تطرح على مستوى اللغة العربية فقط بل على مستوى أغلب اللغات الحية المتطورة يقول سارتر" عن اللغة الفرنسية" ولو أن قرصا من أقراص الحاكي ردد علينا بدون شرح الأحاديث التي تجري يوميا في قرية نائية ...فلن نفهم منه شيئا،إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك".[5]

[1] – مباركي بوعلام: خصائص اللغة في المسرح الجزائري، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 435- 436، 2007، ص 135.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 136.

[3] – غنيمي هلال: التقد الأدبي الحديث، ص 1975.

[4] – يوسف الشاروني: دراسات أدبية، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، مصر، ص 155.

[5] – المرجع نفسه، ص 155.

وأول من واجه المشكلة في أدبنا الحديث هو "مارون النقاش" حين ترجم أول مسرحية إلى لغتنا العربية عام 1848م وهي مسرحية "البخيل" للأديب الفرنسي "موليير" واضطر يوم ذاكإلى استخدام أكثر من لغة في العمل الأدبي الواحد فزاوج بين الفصحى والعامية وبعده واجهها "فرح انطوان"، "ويعقوب صنوع"، و"عثمان جلال" و"توفيق الحكيم".[1]

وقد ألف "توفيق الحكيم " أكثر من عشرين مسرحية بين قصيرة ومتوسطة غلب عليها الكوميدي، وقد عالج فيها بعض المشاكل الأخلاقية كمشكلة المرأة وفساد الحكم والشذوذ الفردي والاجتماعي وطغيان المادة وتدهور الأخلاق وما إلى ذلك من المسرحيات الرمزية والفلسفية.

وبقيت قضية التعبير المسرحي من القضايا الأساسية التي واجهت الأدباء والكتاب فنجد الأديب أنور المعداوي يتحدث عن لغة الأداء في القصة والمسرحية فيقول " ونحن في اتجاهنا النقدي الذي ننادي به نرى أن تكون عملية السرد في القصة باللغة الفصحى على أن تكون مبسطة بحيث لا يصعب تعبير معين على رجل الشارع، أو على إنصاف المتعلمين، أما الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء كان ذلك في القصة أو المسرحية فيجب أن يكتب اللغة نفسها التي تنطبق بها الشخصيات في الواقع المعيشي أوبتعبير آخر بلغة حياتنا اليومية.

ولنا من وراء ذلك هدف مزدوج هو أن نضمن سلامة المفهوم الفنّي لعملية التصوير القصصّي من جهة وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب الجمهوري مع مضمون الأدب من جهة أخرى".[2]في حين حاول فريق آخر حل هذه المشكلة على رأسهم " التوفيق الحكيم " حلّ مشكلة اللغة ووافق الرأيين فالتجأ إلى استعمال اللغة الثالثة وهي تجربة قام بها من خلال تقديم مسرحيته المعروفة " الزّمار" في المحيط المصري نفسه الريفي، وقدم ذلك " أغنية الموت" باللغة الفصحى وبعد عرض هاتين المسرحيتين توصل إلى نتيجة استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة لدى القراء، وعند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص.

[1] – يوسف الشاروني: دراسات أدبية، المرجع السابق، ص 130.

[2] – مباركي بوعلام: خصائص اللغة في المسرح الجزائري، ص 06.

وإن المسرح ليس فنا مقروءً بل هو فنّ مرئي أيضا، يخاطب في اللحظة الواحدة جمعا كبيرا من الناس مختلفي الأذواق والثقافات والانتماءات، وعليه أن يتواصل معهم وأن يلبي رغبتهم في الجمال والمتعة والثقافة، ولا بد لفن المسرح أن يكون شديد الالتصاق بحياة الناس وهمومهم الاجتماعية وأن يتعرض لهذه الهموم بشكل مباشر يحقق آنية المعالجة اليومية وشمولية المعاناة الإنسانية العامة".[1] ونتطرق إلى لغة المسرح وخصائصها:

إن لكل لغة من لغات الشعوب وجوها جمالية تفرق بين لغة الكلام العادي وبين لغة الفن الأدبي. ولئن كان للغة الأدب خصائص خاصة به حيث يمكن القول إن للشعر لغة تتميز عن لغة الرواية كما تختلف عن لغة القصة أو المسرحية، أو لغة الخطبة ولغة الوصية، ويأتي هذه الخصائص من طبيعة تكوين الجملة المناسبة للنوع الأدبي رغم أنها جميعا لا تخرج عن القواعد العامة للفصاحة في جميع فنون الأدب".[2]

" لقد وضع بعض النقاد العرب القدامى بعض القواعد والأصول لفصاحة الكلام منها وضوح المعنى، وسلامة التعبير وكذلك الموسيقى الداخلية التي تمنحه إيقاعية مطربة للأذن القارئ أو المتلقي[3].فمن مظاهر الفصاحة في العربية أن يتلاعب الجانب بترتيب هذه الأركان. فقد يجعل المفعول به سابقا على الفعل أو على الفعل والفاعل وقد يأتي الحال سابقا على صاحب الحال، كما بلغ الأدباء مراتب عالية في حسن السبك وقوة التعبير يمثل هذا التلاعب بأركان الجملة والكاتب المسرحي مضطر إلى مثل التلاعب حتى يحقق الجمالية التي تعد إحدى وظائف الحوار".[4]

توظيف "توفيق الحكيم" اللغة الفصحى في مسرحيته "بجماليون"وكانت لغة بسيطة ومفهومة بأسلوب راقٍ ومثال ذلك ما جاء في الفصل الأول:

---

[1] – مباركي بوعلام: خصائص اللغة في المسرح الجزائري، ص 07.

[2] – فرحات بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص 112.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 113.

[4] – المرجع نفسه، ص 113.

الجوقة:إنما جئنا الليلة لنمضي بك إلى المهرجان حيث يحرق البخور وتقدم القرابين.!....

إيسمين: إن أنفه الدقيق لا يطيق رائحة الدخان، ومزاجه الرقيق لا يحتمل منظر الدماء!...

الجوقة: " لنرسيس" أنت الليلة لنا فلنختر من بيننا!...

إيسمين: إنّه لا يحتار... أنسيتن أنه نرسسيس!... إنه إعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه. كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد!...

الجوقة:نرسيس!... تعال معنا ونحن نعصر لك من عناقيدنا خمرا تبعث النشوة في روحك النائم!...

نرسيس: لا أستطيع الذهاب معكن... ألا ترين أني في شغل عنكن؟... هل في مقدوري ان أتركها وحدها؟...

يلتفت إلى الستار

الجوقة:من هي؟... من هي؟...

نرسيس: زوجته...

الجوقة: " في ضحك" إنه أحمق!...

إيسمين: أنسيتن أنّه يشبه نرسيس الأساطير؟!... إن له جماله وحمقه... إنه ليس لكن ولستن له...لنرسيس أهو أيضا الذي أطلق عليك هذا الاسم!...

الجوقة:منذ الصغر... منذ التقطه وليدا بين مروج هذه الغاية... ومع ذلك لم يفلح في أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين؟..."[1]

[1] – توفيق الحكيم: بجماليون، ص ص 22، 23.

- الشخصيات:

يعتبر عنصر الشخصية من أبرز العناصر التي إهتم بها النقد المسرحي طويلا وخاصة ما أرتبط ببنائها، وهيأنها تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعا في حالة صراع مع الآخرين مقصودا به الوصول إلى هدف معين.

شروط خلق الشخصية المسرحية:

إتفق بعض الدارسين على مجموعة من شروط خلقه المسرحية نذكر منها:

- المنظم يعني الانتقاء والتنسيق والترتيب، فالشخصية داخلة في تركيب قصة وحبكة القصة هي أن يكون لها موضوعا محددا، وتصوير الشخصية المنظم يعني أن تأتي الكاتب من أفعال الشخصية وأقوالها بما يخدم هذا الموضوع ويغنيه ويطوره، فالعاشق مثلا يقوم في حياته اليومية بعدد كبير من الأفعال والأقوال، ولكي يصبح هذا العاشق شخصية مسرحية يقف الكاتب عند جانب العشق فقط ثم ينتقي من مجموع أفعاله وأقواله ما يناسب الموضوع المحدد وهو حكاية العشق ويمهل بقية الجوانب وعند ذلك ينطلق سهم الشخصية من يد الكاتب إلى الهدف المحدد.

وتصوير جميع أركان هذا الجانب يعني أن يقدم لنا الكاتب خصائص الشخصية الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية التي تجعله متميزا عن غيره".[1]

- والإنسان هو ابن بيئته ولا يمكن رسمه إذا لم يوضع ضمن إطارهِ الاجتماعي بمهنته وانتمائه الطبقي، ويكون له طول معيّن ووجه معين قد يكون قبيحا أو جميلا، ويكون له تركيب نفسي هو الذي يحركه وتنبثق عنه الدوافع والمواقف، ومجموع هذه العوامل تساهم في تحديد مسار الشخصية.

- تتميز الشخصية عن غيرها لا يعني إبراز تفوقها على الآخرين، بل يعني أن يكون لها صفاتها الخاصة التي تفرقها عن الآخرين، فلكل واحد من البشر صفاته الفردية التي تخصه وحده وتجعله مختلفاعن الآخرين ومع أن المسرحيات حفلت بشخصيات ذات صفات بطولية تعطيها

[1] - مرجع سابق، ص 85

صفة التفوق على الآخرين، فإنّ هذا التفوق لا يدخل ضمن هذا البند في تحديد خصائص الشخصية، بل يدخل في البند السابق، وهو تصوير جميع أركان الجانب الذي انتقاه الكاتب لشخصيته.

– أما أن تكون الشخصية موضوعة في صراع مع الآخرين فهو الصفة التي تجعلها (درامية)، فالصراع هو الذي يبرز خصائصها السابقة كلها لأنه المحرك للفعل وتبرز صفات الإنسان عند الفعل الذي هو الحركة وليس السكون، فلا تعرف شجاعة الإنسان أو جبنه إلا إذا خاض حربا أو شجارا، ولن تعرف كرمه إلا إذا وضع في موضع يضطره إلى إظهار بخله أو كرمه ومثل ذلك الشهامة أو النذالة، والنبل أو اللؤم وغير ذلك من الصفات الإنسانية التي ظلت البشرية قرونا متطاولة وهي تحملها وتتمحور أفعالها حولها".[1]

وأخذت الشخصية الدرامية في الدراسات الأدبية والنقدية المتخصصة منذ أرسطوحتى الآن اهتماما كبيرا بوصفها واحدة من أهم القيم الدراماتيكية، إذ يقع عليها عبء تصوير الحدث الدرامي، فقد ورد ذكرها لأول مرة في حديث أرسطو عن التراجديا الإغريقية، وتقسيمه لها وإعطاءها المرتبة الثانية بعد الحبكة ثم في حديثه عن الفعل الدرامي، بوصفه يقوم على الفعل في حدود النص الدرامي، ومعنى هذا أنها أشبه ما تكون بالوسيلة أو الأداة الحاملة للقصة أو الموضوع ولعل إعطاءه الأهمية الأولى للقصة دون الشخصيةعائد إلى كون تلك الشخصيات أسطورية في الغالب كالآلهة، وإنصاف الآلهة والأبطال، والملوك التي لم تكن لها ما تتميز به ذاتيا"[2].

إن الشخصية المسرحية أرهف ركن من أركان النص المسرحي لأن المسرحية حكاية يقوم بها أفراد من الناس، فهم عمادها، فكثيرا ما يؤدي الخلل في بناء الشخصية إلى خلل في بقية الأركان مهما أجاد الكاتب في بناءها والشخصية بالشكل الذي قدمناه – يخلصها مما يربكها ويضعفها، فهو يجعلها واضحة الملامح، كما يجعلها تمسك بها جميع أركان النص المسرحي الأخرى بقوة

[1] –مرجع سابق، ص 86.

[2] – فؤاد علي حارز ألصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1999، ص 49.

ومتانة"[1]. وتتميز الشخصية في المسرحية بكونها مقنعة ذات حضور متميز تمتلك القدرة على التأثير في جمهور القراء والمشاهدين، وممثلة للنوع وليست فردية في تصويرها ونعني بذلك أن تكون هذه الشخصية نمطية أو نموذجية بالنسبة للسلوك الذّي تمثله فإذا كان موضوع المسرحية يدور حول مهنة من المهن وخصوصيتها الرئيسية يجب أن تعكس نمطية المهنية وخصوصيتها وكذلك تتميز هذه الشخصية الفاعلة في المسرحية بالعناية لرسم المظهر الخارجي للشخصية، وجعله متناغما مع السلوك الداخلي لها" [2]، فالعنصر الجسماني في الشخصية المسرحية يلعب دورا مهما ومن مميزات الشخصيات الجيدة في المسرحية، قوة الكلام ومدى قوة تصويره لأبعاده الحضارية والفكرية والاهتمام بما يصدر عن تلك الشخصية من كلام داخلي مونولوج أي الحوار الداخلي والهدف من ذلك الكشف عن أبعاد الشخصية ومثلا الشخصيات التي نجدها في مسرحية بجماليون تختلف من شخصية لأخرى"[3].كما يوضحه المثال الآتي:

بجماليون: أسكت أيها المجنون؟...

نرسيس: أنا المجنون... دعني أذهب معك... الظلام الليلة حالك، والرياح تزأر في الغابة، وأنت على ما بك من الضعف... ربما احتجت إلى ساعدي بعينك على السير؟...

بجماليون:"صائحا"، لا ... لا يذهب أحد ... إني ذاهب إليها بمفردي...

نرسيس: " يائسا" إذهب إذن ؟...

" بجماليون يتدثر بدثار ثقيل، ويخرج من باب الدار....."

نرسيس: " يفكر لحظة ثم يتحرك سريعا" هذا المخبول سيحتاج إليّ ؟...

" يخرج في أثر بجماليون"

(فاصل موسيقى)

---

[1] – فرحات بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص 86.

[2] – حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2000، ص 36.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 38.

" يظهر أبولون وفينوس في النافذة ثم يقود أبولون فينوس من يده إلى داخل الدّار"

فينوس: وبعد يا أبولون؟... ألن تكّف عن المجيء بي هنا كل ليلة؟...

أبولون: لا أستطيع أن أقضي الليلة دون أن القي نظرة على هذا التمثال.

فينوس: لكأني ما أعدته أخيرا إلى حالة هذا إلاّ من احبك أنت.[1]

أبولون: لقد كانت خسارة كبرى لو أنّه ظل امرأة حيّة كألوف والألوف من النساء...

فينوس: يا للعجب؟... إنّ صاحبه لا يقول ذلك الآن.

أبولون: إنّه مريض.

فينوس: إنّه يهرب منه كل ليلة كما ترى...

أبولون:" يرفع الستار ويتأمل التمثال" أنظر كيف تخيل هذا...؟ كلما تأملتهأنتشت عين النشوة؟... أي حلم بشري يغمرنا بروعته نحن الآلهة؟

فينوس: أما بجماليون... فإن الحلم الذّي يغمره هو شبح زوجته الحيّة

أبولون: وأسفاه؟..."[2]

فتدور أحداث هذه المسرحية في الفصل الرابع بين الشخصيات المتمثلة في "بجماليون" وهي الشخصية الرئيسية في المسرحية وتمثال "جالاتيا" الذي صنعه الفنان، ونجد شخصيات أخرى تتمثل في "نرسيس"، وإله "أبولون"، و"فينوس".

لم يقتصر الحكيم في مسرحية "بجماليون" على الشخصية التي تقوم عليها الأسطورة القديمة وهما النّحات "بجماليون" وتمثال جالاتيا الذّي صنعه الفنان ثم أحبه بل أضاف إليها شخصيات أسطورية أخرى يونانية مثل نرسيس " لنرجس" الذي تقول الأسطورة القديمة انّه كان فتى جميل

[1]– توفيق الحكيم: بجماليون، ص 10.

[2]– المرجع نفسه، ص 153.

الخلق مدللا بنفسه معجبا بجماله فكان يطيل النظر في الغدران ليرى جماله منعكسا فيها حتى مسخته الآلهة نرجسة هي زهرة نرجس التي لا تزال تنمو على حافة الغدران وتنحني ساقها فوق صفحتها وكأنّها تطل في مرآة.

نجد شخصية "**ايسمين**" الفتاة الأسطورية التي عرفت في الأدب اليوناني القديم بالحكمة والنبل. والإلهان أبولون هو إله الفن **وإلهة فينوس** هي إلهة الحب والجمال وهي شخصية فاعلة في المسرحية.[1]

إن شخصية " **بجماليون**" عند توفيق الحكيم شخصية مرنة تستطيع ان تجمع في ذاتها الموقف ومقابلة موقف " بجماليون" الأسطورة فهو فنان عبقري يبدع الأعمال الفنية الرائعة والجمال الخالد وإنّه يحب صنعته هذه ويتفانى فيها وعلى هذا النحو تحرك " **بجماليون**" من النقيض إلي النقيض وإنّ شخصيته كما قلت فيها من المرونة ما يكفي لذلك، ومن ثم أصدق من طبيعة الإنسان من بجماليون القديم " وبجماليون شو "، حيث تلتزم الشخصية وجهة واحدة صارمة".

غير أن "**بجماليون**" الحكيم لم يستقر كذلك عند الإيمان بنبل الحياة وأفضليتها على الفنّ إذ إن التمثال الجديد "جالاتيا" كان يذكره "بجالاتيا" الإنسانة بكل ما كانت تتسم به من حياتها من نقص وسخف.فهو لم يعد مثال الجمال الكامل القديم، ومن ثم كان " بجماليون" يصدق عنه وهنا انتابته الحيرة واستولت عليه حالة الشك والقلق إذ اجتمع النقيضان أمامه في منظور واحد.

بجماليون:... " قل لي يا نرسيس: أيهما الأجمل والأنبل؟ الحياةأم الفن؟

نرسيس: ألم أقل لك إن كل شيء فيك الآن ينطق صارخا... أنك تشك في فنك؟".[2]

الحوار:

إذا كان فنّ التمثيل الحديث يعتمد في خلقه المسرحي على أساس تقديمها لتمثل على خشبة المسرح فإن توفيق الحكيم قد رأى أن خير وسيلة لخلق أدب مسرحي في لغتنا العربية هو أن يجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنّه أدب وفكر و توفيقالحكيم بعد الاتجاه قد تحسس في نفسه

[1] – د. مندور: مسرح توفيق الحكيم، ط2، دار النهضة، مصر، الفجاك، القاهرة، ص09.

[2] – توفيق الحكيم: بجماليون، ص 101.

وعرف الملكة البارزة التي يتمتع بها وهي ملكة الحوار فهو من أبرز الكتاب المعاصرين على إدارته".[1]والحوار عند توفيق الحكيم في هذا النّوع من المسرح لا يصّور الشخصيات بقدر ما يعبر عن أرائه مما يقطع بعدم موضوعية هذه الشخصيات وأنّها مجرد أبواق للمؤلف تردد جوانب الرأي المختلفة في القضية التي يعالجها بنحو شبيه بمحاورات أفلاطون، فيرى الحكيم الرأي، والرأي المضاد دون حاجة إلى ذلك، وإنّما هي رغبة المؤلف في توضيح أفكاره تتمثل في الشخصيات.يكشف الحوار هنا عن الشخصية وأبعادها النفسية والاجتماعية فهي كلها على قدر كبير من الوعي الفكري ومن الفصاحة وحسن التعبير، لتمكن من توصل أفكار المؤلف عن طريق الحوار فتتحول الشخصيات إلى رموز لتجسيد الفكرة ولا يترك الحكيم هذه الرموز ليستنبطها القارئ وإنّما آثر أن ينصب على تفسيرها نصا ظاهرا أثناء الحوار".[2]

يتكون الحوار الدرامي أساسا من الحديث المشحون عاطفيا والحقائق وحدها باهتة دائما يجب أن تكون المشاعر حاضرة أثناء الكتابة كي تصل إلى المشاهدين فتمكنهم من تحس الحب والخوف والرهبة وغير ذلك من المشاعر (ستيوارت كريفش).

ويمكن للحوار الدرامي أن يخلق مستودعا من الكلمات التي تبقى المسرحية في حركة دائمة، إنّه ليس مجرّد محادثة إنّه الكلام الحقيقي بعد الاختيار والترتيب والتحرير لأغراض درامية، إنّه يجب أن ينقل وهم الكلام الحقيقي".[3]

يعد الحوار أداة التعبير الأساسية في المسرحية إنّه يمنح مع الصّراع والحركة أنفاس الحياة لها، ويصّور الحوار عادة الفكرة التي تقوم عليها المسرحية كما يصور أحداثها وشخصياتها والحوار الجيد هو الذي يشد انتباه الجمهور حتى نهاية أحداث المسرحية".[4]

بما أن توفيق الحكيم يعتبر " الفن نظاما " وأن مرادف النظام لديه هو " الاقتصاد " أي البيان بلا زيادة ولا نقصان" فقد اهتم كثيرا بالحوار المسرحي، كما اعت برهِ أسلوبا لإخراج العمل الفني

[1] – د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص 113.

[2]– علاء محمد حافظ: الحوار عند توفيق الحكيم، مجلة المسرح، ع2، ص 112.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 113.

[4] – حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح، ص 42.

الجميل خصوصا أن عملية الإخراج هذه تخضع لمراعاة " قوة بناء" العمل الفنّي أي أنّ على المسرحي أن يكون مهندسا أدبيا".[1]

ومن هنا يمكن اعتبار الحوار كوسيط بين الشخصيات، فنجد توفيق الحكيم اهتم بهذا الحوار وأعطى به بنية حركة الفكرة وقوة المعاني والأسلوب الجميل المقيد بالعمل الفني والأدبي.

وإذا كان الحوار في نظر "هيجل" أسمى نمط التعبير الدرامي " فإن مهمته كما يقول توفيق الحكيم لا تنحصر في ما حدث لشخوص المسرح وإنّما في جعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة دون وسيط أو ترجمان". وهذا يعني عنده أنّ مهمة الحوار لا تقف عند رسم الشخصيات وتلوين المواقف بل هو الذي يعول عليه أيضا في تكوين الشخصيات وفي خلق جو مسرحي".[2]

تدور هذه الأحداث في منزل بجماليون، في النافذة وفي الغابة:

فنجد الحوار بين: " صوت السّعال يرتفع من خلف الستار"

نرسيس: أرأيتن؟...إنكن تزعجن نومه...

الجوقة: " في همس" فلنذهب إذن... فلننصرف؟...

" يغادرن النافذة وينصرفن راقصات"

مع الرياح....."

بجماليون: " صائحا من خلف الستار" نرسيس؟... إسقني؟...

نرسيس: " يهزع نحوه " استيقظت يا بجماليون؟...

بجماليون: " يظهر في رداء النوم وعلى منكبيه غطاء".

أخبرني أولا... خيل إليّ أني سمعت صوتامرأة هنا؟...

نرسيس:امرأة؟

بجماليون: مع من كنت تتحدث إذن.

نرسيس:هؤلاء الفتيات الثرثارات

بجماليون: " وهو يجلس على مقعده" لا تضق ضرعا بهن يا نرسيس؟.

[1] – توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1980، ص 61-62-63.

[2] – المرجعنفسه: ص 39.

نرسيس: " ينظر إليه مليا " ما أرفقك اليوم بالنساء؟...

بجماليون: " ينظر حوله في ضيق" أف ؟... لقد سئمت هذا المكان؟

نرسيس: لا يحسن أن تغادر فراشك بهذه السّرعة والليلة باردة والريّح تهتز الأشجار منذرة بعاصفة؟... إنّك في حاجة إلى النوم الهادئ والغطاء الدافئ لتسير نحو الشقاء.

بجماليون: لماذا تخاطني وكاني مريض؟

نرسيس: أنت كذلك منذ أيام؟...

بجماليون: يا لك من أحمق؟...[1]

صوّر لنا هذا المقطع الحواري أحداث الشخصيات التي دارت بين "نرسيس"و"بجماليو"ن في منزله، فقد ساهم الحوار في هذه المسرحية بتطوّر أحداثها والصّراع الذي أحدثته بين الشخصيات والحركة الدرامية الدائمة وإعطاءها إحالات ودلالات وكذلك رموز لتجسيد الفكرة وتقديمها للقارئ كقالب جاهز لاستنباطها وتفسيرها. فالحوار لعب دورا هاما في المجال المسرحي إذ يعتبر أداة لتوصيل الأفكار إلى جمهور المتلقي من خلا ل الأدوار المتقمصة للشخصيات، فنجد " بجماليون" البطل والشخصية الرئيسية لهذه المسرحية إذ أنّه يتمتع بذكائه وفنه الراقص وميله إلى العشق والحب إذ نحت تمثالا لامرأة أعطى لها كل ما هو جميل ورائع فيه، فأحبها وطلب من الآلهة بث فيها الحياة فتحققت رغبته، و"نرسيس" هو صديقه المفضل والذّي يثق به.

فقد أعطى "توفيق الحكيم" أهمية كبرى للحوار إذ يعتبره الركيزة الأساسية المفعم بالمعاني والأسلوب الدرامي والحركة والصراع بين الشخصيات في الكتابة المسرحية.

- الصراع والحركة الدرامية:

يعد الصراع من أهم العناصر الفنية في المسرحية التقليدية، وإذا كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية فإنّ الصّراع هو المظهر المعنوي لها.

والصّراع إما أن يكون صراعا داخليا، بين مجموعة من الدوافع النفسية لدى الشخصية، وإما أن يكون صراعا خارجيا بين عدة أفراد ينتمون إلى طبقات أو فئات مختلفة متصارعة . وتنشأ

[1] – توفيق الحكيم: بجماليون، ص 142.

الحركة الدرامية عن الصّراع، إنّها تجعل الحياة تدب في المسرحية. وأن شئت قل إنّ المسرحية عبارة عن الحركة".[1]

والحركة الدرامية تبدأ من السؤال إلى الجواب ومن المشكلة إلى الحل في المسرحية هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى تعد الحركة الدرامية من عوامل التشويق الرئيسية، فالتشويق في الكثير من الأحيان يبدأ من حيث تبدأ حركة المسرحية وحين يبدأ المشاهد في التساؤل ما الذي يحدث بعد ذلك وكيف... والتشويق أيضا يقتضي التعاطف مع الشخصيات إنّه يجعل الفرد في حالة ترقب دائم حالة تضمن الحب لهذه الشخصيات واللهفة عليها والرغبة في أن تتغلب على كل الصّعوبات"[2]. ويمكن التمثيل لذلك بالصراع القائم بين "بجماليون" وفنه مع الآلهة ومثال على ذلك:

بجماليون: " شارد الذهن"! ... ما ذا بك؟ ... ماذا دهاك

جالاتيا:بجماليون! ... ماذا بك؟ ... ماذا دهاك؟

بجماليون: " ينهض بقوة" إنيّ أعرف الآن ما ينبغي أن أسألك من طريق!...

جالاتيا: " في قلق" إلى أين تمضي؟ ... إلى أين تمضي؟...

بجماليون: " شارد الذهن يتجه إلى الباب" إلى المعبد!...

جالاتيا: " هامسة خائفة" المعبد.

بجماليون: " يعود إلى جالاتيا ويمسك بها " جالاتيا!...

جالاتيا:... جالاتيا... قبيلني كثيرا... ولأقبلك قبلات كثيرة ... كثيرة ... وداعا

" يتعانقان طويلا..."

" يخرج سريعا وتبقى جالاتيا جامدة".

شاحبة....."

جالاتيا: تقع منهوكة على قاعدة التمثال بقربها وهي تهمس" وداعا!

تضع رأسها بين كفيها..."

---

[1] – حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل (منهج وتطبيق)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط5، 2000، ص 39، 40.

[2] – المرجع نفسه، ص 40.

بجماليون: " في الخارج صائحا أيتها الآلهة!... يا فينوس!... يا أبولون! ... ردوا إليّ عملي وخذوا عملكم!"[1]

ردوا عليّ فنّي ... أريدها تمثالا من العاج كما كانت!...

" فينوس، تلتفت إلى أبولون..."

فينوس: أسامع؟...

أبولون: نعم!...

فينوس: والآن؟...

أبولون: ليس هناك غير أمر واحد: نحسب ما لنا ونعطيه ماله!...

فينوس: ونسلم بهزيمتنا!...

أبولون:أو نستطيع أن نفعل ذلك؟... إنه يطلب ردّ تمثاله كما كان... فلنرد عليه تمثاله كما كان... !

فينوس: " تمد يديها نحو جالاتيا المطرقة" ارتفعي عن جالاتيا أيتها الحياة !... واتركيها تمثالا من العاج.

جالاتيا تجمد فوق القاعدة".

أبولون: " يمد يديه نحو جالاتيا الجامدة"

عد كما كنت يا فن بجماليون!... وسو التمثال كما كان...[2]

[1] – توفيق الحكيم: بجماليون، ص 132.

[2] – المرجع: ص 133.

2. المبحث الثاني: جمالية اللغة الفصحى وأساليبها في مسرحية بيجماليون:

إناللغة الفصحى من سمات الكتابة المسرحية في أغلب مسرحيات "توفيق الحكيم"حيث تتميز بالقدرة على التعبير عن مختلف المشاعر والأفكار . فاللغة الفصحى ذات بعد جمالي رفيع على مستوى الأسلوب، إذ أنها لغة مهذبة، وكذلك لغة القرآن خالية منه أخذت صفة القداسة وبالتالي تحقق الانسجام وتؤدي المعاني بأسلوب دقيق مبسط دون التعقيد.

واللغة عند توفيقالحكيم وسيلة للتعبير عن أفكاره تعبيرا مركزا يفهمها القارئ، وليست الغايةأو الهدف الذي ينشده، فهو لم يفكر في أن ينشئ أسلوبا فيه صنعة وتكلف".[1]

يقول"إبراهيم ناجي " و "إسماعيل أدهم ":" ولغة آثار "توفيق الحكيم" تتميز بالقوة، فمسرحياته وآثاره الأولى تبدو فيها الألفاظ والعبارات مجرد ملابس تلبسها المعاني التي تجول بذهنه".[2]

فمسرحية "بجماليون" لتوفيق الحكيم عبارة عن معاني دقيقة تجول في خاطر القارئ، فقد استخدم أسلوب حواري سلس العبارة، أفكار واضحة ومفهومه.

لقد كتب الحكيم مسرحيته باللغة الفصحى، حيث اعتمد على بساطة وسلاسة الأسلوب، ومن بين هذه العبارات والكلمات الفصيحة نجد: ماذا دهاك، ينبغي أن نعترف بأنه على حق، يالك من طفل، لا مطلقا، ماذا اعمل. فالمسرحية من البداية حتى النهاية هي مدونة من الألفاظ والعبارات التي تتسم بالسهولة والبساطة د ون التعقيد والاختلال هي عبارات يمكن أن يستوعبها القارئ بطريقة مبسطة دون اللجوء إلى وسيط ما، فالفصحى هي السبيل الذي يربطنا بالتراث العربي وفهم أفكار العرب لأنها لغة يفهمها أي عربي في أي زمان ومكان وهو ما ذهب إليهالأستاذ محمود تيمور في قوله:" الفصحى أداة محكمة غنية بتراثها وهي صلة بين أمم شتى".[3]

---

[1] – بوطابع العمري: شخصيات مسرح الحكيم، بين السلب والايجاب، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، 1989، ص ص 107، 108.

[2] – اسماعليل أدهم وابراهيم ناجي: توفيق الحكيم، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس،دط، 1986، ص 125.

[3] – محمود تيمور: مشكلات اللغة العربية، القاهرة، ط1، 1956، ص 38.

فالفصحى هي معيار من معايير القيمة الجمالية للنص المسرحي لدرجة أن القارئ يمكن أن يتفاعل معه عبر القراءة كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة من حيث المعنى والأسلوب. كقول **ايسمين:**أتنتظرون منه الحركة والرغبة؟...

أنسيتنأنّه زهرة برية من أزهارالمروج"[1]

فاللغة الفصحى في هذا المقطع من المسرحيةفصيحة وجميلة، فهي معاني وألفاظ خالية من التعقيد اللغوي، وقد تجلت هذه اللغة في الحوار، حيث زاد من جمالية وشعرية اللغة الفصحى.
ويمكن حصر بعض ملامح جمالية لغة الحوار في مسرحية "بجماليون" عن شواهد معينة كالآتي:

- ماهية الانزياح في الدرس البلاغي المعاصر:

تبدو فكرة الانزياح حاضرة وموجودة لدى النقاد من منطلق الشعر الذي هو بمثابة المادة التي يستقي منها حقلا لكل أنواع الانحرافات والمفاضلات بين الشعراء قديما من اجل تحديد مدى انحراف الكلام عن نسقه المثالي المعتاد. والانزياح كما اصطلح عليه "جون كوهن": أنه الانتهاك الناتج أو الحاصل على مستوى الصياغة".[2]ويتجلى مفهوم الإنزياح في الدرس الأسلوبي المعاصر في خروج الكلام عن المألوف واستعمال الكلمة في غير موضعه وبالتالي لجوء المتكلم إلى عدة وسائل بلاغية كالتشبيهات، المجازات، الاستعارات والكنايات[3].

أما"تودروف"فقد عرفه بأنه :" هو الخروج المعتمد عن القاعدة المتواضع عليها لضرورة ما وفي نفس المعنى يقول "سبيرز": إنّه انحراف فردي بالقياس إلى قاعدة ما".[4]كما يأتي الانزياح كخرق لمجموعة من القواعد وذلك لغرض ما ولضرورة ما،كما أنه الخروج المعتمد دون القصد في

[1] – ينظر: توفيق: بجماليون، ص 22.

[2] – عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994، ص 235.

[3] – أحمد محمد ويس: الإنزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص 07.

[4] – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، دار طوبال، المغرب، ط1، 1986، ص 13.

ذلك. فهو " يفترض الانزياح وجود قاعدة ما يقوم الأديب بالخروج عليها"[1] إن عملية الانزياح هي الخروج عن النظام والمألوف والمتفق عليه وكسر قواعدها للتعبير الفني من أجل تحقيق الغاية المراد إليه.

آلياتتوظيف الانزياح اللغوي في حوار مسرحية بجماليون:

ولعل من ابرز آليات اشتغال الانزياح في لغة الحوار في مسرحية "**بجماليون**" نجد: التشبيه، الاستعارات واستعمال أيضاالأساليب الكلامية الإنشائية... الخ بمختلف أغراضها كالسخرية والتوبيخ والتحذير..... الخ.

التشبيه: ينقسم التشبيه إلى قسمين:

المعنى اللغوي: هو التمثيل والمماثلة، يقال شبهت هذا بهذا أي مثلته به والشبه والشبه المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيءالشيءأماثله.

المعنى الاصطلاحي: هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء أخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة حسية مجردة أوأكثر"[2]، وتوفيقالحكيم كاتب نثري يتميز بإحدى الشخصياتوأسلوبهالمصقول والراقي استعمل عدة تشبيهات ليبرز مدى غزارة وكثافة المعاني كقول ايسمين: أنه لا يختار.... أنسيتن انه نرسيس؟ انه اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد".استعمل الحكيم هنا التشبيه ليبرز لنا مكانة وجمال الفتى نرسيس الذي كان يطيل النظر في الغدران حتى مسخته بالزهرة النرجس فائقة الجمال، فكل الجميلات يحبنه، فقد أعطى كمية الحب كالأشجار الطويلة التي تحمل الكرم والعناقيد "[3].وفيالمقطع مفعما بالجو الموسيقي منسقا مع البناء الدرامي، ونلمس كذلك التشب يهِ في هذا التكثيف الرمزي، فـي المقطع الأتي:

---

[1] – صبيرة ملوك: بنية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 43.

[2] – يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، دار المسيرة، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص 15.

[3] – بجماليون، ص 34.

بجماليون: " من بعيد" فينوس ؟ ..... فينوس.... أيتها الجميلة الآمرة على عرش الجمال ! يا من ولدت على زبد موجة من أمواج البحر، فمن بين كنوزه الرائعة أنتأبهى لؤلؤة!.... ابسمي لي من شفتيك الإلهتين!....".[1]

تضرع بجماليون بآلهة فينوس بان تبث الحياة في تمثاله "جالاتيا" وراح يدعوها ويشبهها بالجميلة التي تجلس على عرش الجمال ، فنجد أن المعاني والألفاظ التي استعملها الحكيم انزاحت بالضرورة من خلال كثافة شاعريته و يتجلى ذلك عبر عبارة" وكأنها ولدت على زبد من أمواج البحر الواسع والغني بكنوزه الرائعة التي نجدها في الأعماق ، وكذلك تشبيه الآلهة فينوس " بأجمل قطعة لؤلؤة! التي تنير وتضيء، فهي جوهرة ثمينة غالبا ما يرتديها الإنسان، خصصت للملكات الجميلات اللواتي لديهن السلطة والنفوذ. والغرض الذي جعل "بجماليون" يشبه هذه الآلهة.

بهذه الصفات الرائعة أن نرى كيف يبحث الفنان في أن تدب الحياة في تمثاله الذي صنعه وأحبه كثيرا، بما أنالآلهةأيضا "إمرأة" مؤنثة تحس وتشعر أنأحدا ما يرفع من شأنها ويمدحها بهذا الشكل. نلاحظ توفيق الحكيم استعمل في الحوار الذي جرى بين بجماليون والآلهة فينوس تشبيها والغرض تحقيق رغبة بجماليون.

2- الإستعارة: هي استعمال لفظ في غير معناه الأصلي، لعلاقة التشابه بين المعنى الأصلي للكلمة وبين المعنى المراد منها مع وجود دليل لفظي أو معنوي يمنع الذهن من إرادة المعنى الأصلي للكلمة".[2]والاستعارةأيضا باعتبارها يذكر الطرفين ما صرح فيها بالمشبه به وحذف المشبه وترك أحد لوازمه، ويمكن أن نمثل بالمشهد التالي:

"بجماليون": "خلف الستار كالمخاطب نفسه" حية!...

أترى فينوس قد استجابت؟ .... نعم.... نعم فينوس جالاتياتنبض بالحياة . فنجد الاستعارة "تنبض بالحياة "[3]،هنا حذف المشبه به وهو الإنسان الذي ينبض بالحياة لا التمثال الجامد وترك

[1] – المرجع نفسه، ص 39.

[2] – الاستعارة في اللغة العربية، تعريفها وأنواعها وأثرها في جمال الأسلوب البلاغي، موقع الأنترنيت،....

[3] – بجماليون، ص 19.

صفة من صفاته وهو النبض، فنجد أن الاستعارة التي استعملت في هذا المقطع هي استعارة مكنية، فهي تزيد من جمال الأسلوب وتوضح الفكرة برسم صورة لها، كما تقوم بتجسيم والتشخيص، فهي تقربه من ذهن القارئ لكي يستوعبها بوضوح تام.كما وفرت لنا المسرحية العديد من الأساليب الكلامية كالاستفهاموالأمر.

- **الاستفهام:**

المقصود بالاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدىأدواتهوأغراضه البلاغية تأتي حسب سياق الكلام. فقد كثرتللأساليب الكلامية في المسرحية من بداية النص حتى النهاية.

ومن باب التمثيل نجد المثال الآتي:

بجماليون:آه يا جالاتيا.... لقدأحببتك قبل أن توجدي....

إنحبي لك هو الذي أوجدك!..." [1]

إنّ الأسلوب الذي استعمله الحكيم في هذا المقطع أسلوبإنشائي غرضه التحسر لأن "بجماليون"أحب"جالاتيا" قبل أن تكون امرأة تتكلم وتتحرك وتشعر بل أحبها وهي على هيئة تمثال جامد، فحبه لها هو الذي جعلها سبب وجودها الآن معه كإنسانةوامرأة تنبض بالحياة والحيوية، فقد عبر بجماليون من خلال هذا المقطع عن مدى حبه "لجالاتيا" باستعماله الأساليب التي من خلالها يوصل المعنى إلى ذهن القارئ ليصوغها ويحللها بطريقته الخاصة.

بجماليون:" ينهض في المكان ثائرا صائحا منفجرا" اسكتي أيتها الحمقاء!... لست أخشى فينوس.... أين هي فينوس ؟... أودأنأرىوجههاالآن!..."[2].

[1] - بجماليون، ص 20.

[2] - المصدرنفسه، ص 70.

هل احمر خجلا هذا الوجه وهو يرى هذه الهزيمة الشنعاء؟ استعمل توفيقالحكيم في المقطع الأولأسلوبإنشائيا والمتمثل في الأمر، اتجه بجماليون إلى "الآلهة" ثائرا وغاضبا لكي يحاسبها إن العمل الفني والجمال يأمر"جالاتيا" بـأنّ تخرس وتصمت. أما في المقطع الثاني نجد أنالأسلوبالإنشائي غرضه استفهامي، يستفسر عن ملامح وخجل هذا الوجه وهو ينهزم بهذه الطريقة المهينة ويعود على الآلهة "فينوس" التي أفسدت عمل "بجماليون" وشوهت معنى الجمال في حركاتها وكلامها. اعترفي يا "فينوس" أني انتصرت عليك.... اعترفي أن التحفة التي خرجت من يدي مثال للكمال في الخلق والإبداع، قد شلبها النقص من يديك!...[1]

أكثر الحكيم هنا أيضا من أسلوبالأمر كما نرى في المقطعين 1و2 غرضه المتمثل وهو يأمرها بان تعترف بأنها انتصرت عليها بتدخلها في إعطاء الحياة لذلك التمثال الجامد، مجرد أنهاأصبحتامرأة حقيقية أفسدت طبائعها وتخللها نوع من النقصوالتغيير الذي طرا عليها فهي تقوم بواجباتها وكذلك تنظف البيت، تطبخ، فرأى "بجماليون" أن قيمة الجمال الذي قدمه لها ضيعته بكل حركاتها ولوثته، وصاح غاضبا ومنفجرا إن سبب التغيير هي الآلهة "فينوس" طالبا بـأن يردوا له عمله كما كان دون نقص أو عيب و أن تأخذ عمله ا السخيف والهراء الذي بث فيها وتعود"جالاتيا"إلى أصلها.

وظف إذن توفيق الحكيم العديد من التعابير المجازية والأساليب الكلامية ليزيد من جمالية نصه المسرحي وتقوية المعنى لتجسيد صورة حسية بصورة معنوية، مما يثير انتباه القارئ لخلق دلالات جديدة تقربه أكثر من المعنى والذات من خلال تأويله للمفاهيم ما يخلق جوا من التشويق والإثارة والتوعية في الوقتنفسه.

وهكذا نجح توفيقالحكيم في إيجاد شرط الجمال الكائن في الأسلوب، من ناحية التأليف اللفظي ومن ناحية التأليف المعنوي".[2]أسلوب الحكيم في هذه المسرحية مزيج من الرمزية والواقعية

[1] – بجماليون، ص 70.

[2] – إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، ص 131.

فهو يفسر رموزه ودلالاته بنفسه ليكشف عن أسرارها وقوالبها وبالتالي يهتم بالدلالات والكلمات ليحدث تلاؤما في الأثرأو العمل الفني والقارئ أيضا.

الفصل الثاني:

I. التنوع الخطابي في لغة حوار مسرحية بجماليون

1. المبحث الأول: تجليات خطاب المرأةالتمثال
2. المبحث الثاني: تعدد الخطاب في لغة الحوار المسرحي.

المبحث الأول: تجليات خطاب المرأة:

- المرأة التمثال:

يقول توفيق الحكيم في كتابه "تحت شمس الفكر" إن المرأة زهرة البيت وروحه، بل زهرة المجتمع وروحه، كلنا في ذلك متفقون، فلنجعلها إذن زهرة، فلو أنها تمثال من الفضة فوق مكتبي، أو باقة من الزهر في حجرتي أو أسطوانة موسيقية أنطقها وأسكتها بإرادتي، كما كان لها عندي غير تقديس وإكبار لا يجدهما حدا، ولكنها للأسف شيء يتكلم ويتحرك..."[1].

فهو لم يكتف بذكر التضحيات الجليلة التي تقدمها المرأة من أجل الرجل ولم يقتنع بأعمالها العظيمة اتجاهه، بل راح يبحث عن بديل لها لتكوينها كما يشاء يتحكم بها ولكن تبقى دائما شيء يتحرك ويتكلم، حيثما بلغت في طاعته فهي دائما تتحرك دون إرادته وتتكلم قبل أن يأذن لها.

وكأن توفيق الحكيم لا يهدأ له بال ولا تسكن له نفس حتى تصبح هذه المرأة بلا روح، فهو الذي يصنعها بقلمه وفكره، إنه يريد تمثال من المرأة مجردة من لحم ودم ويتصرف بها كما يرغب وتكون هذه المرأة كأي شيء يمتلكه ويوجهه حسب رغباته.

وتعد مسرحية "بجماليون" مثال يجسد فيه الحكيم الصورة المثالية للمرأة من تمثال عاج ويبين مدى اختلاف المرأة التمثال عن الواقع، فنجد توفيق الحكيم صب كل ما في رأسه في تمثال من عاج، وأعطى لها لمسة فنية خاصة لصورة المرأة، بل إنها أجمل بكثير من امرأة واقعية عادية، في قمة الخلق والإبداع.

فينوس: ماذا خلف هذا الستار؟ ... تمثال من عاج!...

ابولون: وأي تمثال تأمل مليا يا فينوس!

" يكشف الستار فيظهر خلفه التمثال فوق قاعدته.....".

فينوس: امرأة!...

[1] – توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دت، ص 227.

أبولون: بل ترين أجمل كثيرا من امرأة وأكمل كثيرا من امرأة!...

فينوس: تتأمل التمثال وتهمس لنفسها إعجاب" كيف ارتفع إلى هذا....

ابولون: " في تفاخر" هنا السر!..."[1]

فينوس: "وعيناها إلى التمثال" أصبت!... ما اسم هذا الشيء؟... جالاتيا؟...

ابولون: أتلمسينها لتتحققي أن حرارة الحياة لا تجري في شرايينها!...

فينوس: ماذا ينقصها حقا غير الكلام؟!...."[2]

وكان جمال هذا التمثال رائعا جدا فأحبه وعشقه بجماليون إلى حد الجنون وشديد الحذر عليه. فالمرأة التي تكون لها شأن في الحياة ينبغي على الفنان أن يصنعها وينشاها كما يحب، فهي تثير إعجاب كل من يراها. وهكذا تحولت جالاتيا العاجية إلى امرأة حقيقية بث فيها الحياة تقوم بواجباتها نحو زوجها الفنان.

- المرأة الواقعية:

صورة المرأة الواقعية عند الحكيم القائل بأن المرأة جنس ثان وهي أقل إدراكا وتحملا للمسؤولية من الرجل صاحب السلطة والنفوذ وهي بذلك تحركها الغريزة والعاطفة ولا يتحكم فيها العقل والإرادة، فهو من خلال وصفه للمرأة الواقع فهو يريد من المرأة أن تكون خاضعة خضوعا ت اما لأوامره.وعلى هذا أحب الحكيم أن يكون عد وّ المرأة وهو الفنان الذي يعيش في حدود المطلق وأطلق يداه منها لأنها تشكل حسب اعتقاده عائقا أمام الفن والفكر والشهرة والخلود.

فقد كانت رغبة" بجماليون "الجامحة وهو أن يتذرع إلى فينوس آلهة الحب والحياة في يوم عيدها لتجعل حلمه حقيقة، وجعل فنه امرأة واقعية... فينوس! ... فينوس أيتها السخية بالهبات

[1] - بجماليون، ص 33.

[2] - المصدر نفسه، ص 34.

امنحيني هبة واحدة !انفخي حياة في تمثال جالاتيا! زوجتي جالاتيا العاجية! أعطيها حياة يا آلهة الحب والحياة!!". [1]

هكذا استجابت فينوس لدعائه فتحولت جالاتيا العاجية إلى امرأة واقعية تتكلم وتتحرك وهنا تبدأ المأساة مأساة "بجماليون" الذي يحول الحلم إلى الحقيقة ومصير جالاتيا التي رضيت أن تكون زوجة الفنان وذلك الحلم الذي ينزل إلى أرض الواقع يشوه النقص ويفقد روعته، وأصبحت جالاتيا العاجية امرأة واقعية فأخذت تلعب دور الزوجة المثالية والمطيعة كما رسمها الحكيم. فعاش الزوجين في بحر السعادة الوهمية يستمعان من نشوة الحب والإعجاب ببعضهما البعض، حتى أفاق " بجماليون " من حلمه مذعورا فيرى زوجته جالاتيا حاملة المكنسة تكنس، وتنفض الغبار وتقوم بخدمة زوجها والقيام بواجباتها نحو أسرتها. في نظر "بجماليون" فقدت جمالها كامرأة فمن الأفضل أن تبقى تمثالا جامدا تتأمل روعتها وسحر جمالها، لا على إنها إنسانا يتكلم ويتحرك، بعدما كان حريصا على أن لا يتساقط الغبار على هذا التمثال. ها هي الآن أصبحت الأوضاع متقلبة فهي تشتغل بتلك اليدين الناعمتين بدون مراعاة لجمالها. أبهذه السرعة تأخذ جالاتيا هذا الشكل الواقعي، بعدما كانت امرأة جميلة تضاهي الآلهة بجمالها وروعتها.

فكيف تصبح بعد خمسين سنة؟! أكيد أن الزمن سيحولها إلى امرأة عجوز ترتسم على وجهها تجاعيد الشيخوخة، ثم ما مصيرها؟ إنّه الموت طبعا وهذه المعجزة ستمحى صورتها من الوجود بمجرد دفنها في التراب.

يتملك" بجماليون" خوف شديد عندما يستحضر هذه الصورة في ذهنه، فإن فنه وزوجته التمثال الذي بواسطته يتنفس؟ سوف يتلاشى في غمضة عين أهذا كل ما يجنيه وراء تعبه وشقاه أن تؤول زوجته إلى هذه الحالة التافهة!.

[1] – بجماليون، المصدر السابق، ص 40.

استعمل توفيق الحكيم الحوار الداخلي عن المرأة الواقعية التي لا يريد أن تستمر وإلا تفقد أنوثتها كامرأة ولذلك راح طالبا يدعو الآلهة أن ترد عليه فنه وتأخذ هذا المخلوق التافه الذي تسمونه "امرأة". وهكذا تعود جالاتيا تمثالا من العاج فقدت حيويتها.

- المرأة في عالم الفن وخيال الفنان:

إن اقل ما يقال عن توفيق الحكيم عابد للفن، ولولا ذلك لما أنشأ مملكة للفن والفنان ومن المعروف أن المرأة عند الحكيم، لا يمكن أن تكون فنانة أو مبدعة.

فالفنان الحقيقي هو ذلك الرجل العجيب الذي تزوج الفن، فهل مثل هذا الإنسان يستطيع أن يتزوج أيضا " المرأة " هذا الأمر اختلفت فيه الآراء...، ولو أدركت المرأة أن حياتها مع الإنسان لا ينبغي أن تشابه أية حياة أخرى وأن حياتها ستبذل بلا ثمن لرجل بذل حياته هو أيضا بلا ثمن!...

نعم يجب أن تفهم امرأة الفنان أن كل حياته ا ينبغي أن تقدم لزوجها الفنان، وأن كل رسالتها في الحياة أن تكفل لزوجها الحياة الهنيئة الجميلة التي في كنفها".[1]

كما أن توفيقالحكيم حرم الزواج على الفنان، لأن فيه ما يلهيه عن فنه وعمله فعليه أن يتجنب المرأة ويصرف نظرها عنها نهائيا، اللهم إذا وجدت تلك الزوجة المثالية التي تقف إلى جانب زوجها لتسانده في فنه".[2]

إن زوجة الفنان هي تلك التي تعتني بزوجها، ولا تطالب زوجها أن يعتني بها!... هي التي تزيل متاعب زوجها، هي التي تتلقى من زوجها همومه ولا تخبره مطلقا بهمومها! .. هي ذلك المخلوق الذي يعيش صامتا صابرا باسما بحوار الفنان طول العمر، دون أن يشعره لحظة واحدة".

إن الزوجة التي تستطيع أن تعيش مع الفنان فتتحمل زوجها وتقف إلى جواره دائما فهي التي تستحق بصبرها وتضحياتها، فهي التي تصنع في قلبها هذه الكلمة، والفنان يعيش من أجل فنه

[1] – توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر، ص 23.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والمرأة تعيش من أجل الفنان".[1]

أيتها المرأة انسي انك متزوجة، بل ضعي في حسابك انك خادمة أمينة مطيعة، والحكيم يؤكد أن زوجة الفنان ليس لها من عمل سوى إسعاد زوجها.

جالاتيا:... لا تكتمني شيئا من أمرك يا " بجماليون" ثق أني سأفعل المستحيل لأرد الراحة إليك فانا لا عمل لي في الحياة إلا أن أعطيك الراحة والطمأنينة والهناء... الحياتي غرض أخر غير هذا!..

بجماليون: يهدا قليلا شكرا لك يا " جالاتيا" العزيزة،!... نعم شكرا لك يا جالاتيا، شكرا لك عرفت الواجب المنوط إليك وأنت مستعدة لأدائه بأمانة وإخلاص كما يحب الحكيم".[2]

فالمرأة التي يوافق الحكيم على أن تعاشر الفنان هي تلك التي تعطي وتجود بسخاء دون كلل أو ملل، ولا تأخذ شيئا، أي التي تجردت من كل رغباتها، وقبلت بصدر رحب التفرغ كلية لمطالب هذا الرجل، بل أكثر من هذا، هناك صنف أخر من الزوجات، وربما لا يوجد إلا في خيال الحكيم التي ترضى بالخروج المحض إرادتها من جنة الحب الزائلة لتدخل زوجها جنة الخلد المتمثلة في روضة الفن، وان هذه المرأة من ذلك النوع الذي يبنى. لأن الحكيم يعترف فيما يعترف أن:"..... الإنصاف يقتضي أن أقول: إن المرأة إذا تعظم من جانب فهي تبني من جانب.... انها كالطبيعة في يدها العبقريتان: عبقرية الفناء و عبقرية البناء".[3]

رسم لنا توفيق الحكيم صورة هذه المرأة الخارقة للعادة بشكل واضح ضمن المسرح المنوع في مسرحيته الخروج من الجنة وهو يعبر بذلك في مقدمة المسرحية حيث يقول "هذه المرأة العاجية بطلة هذه القصة فهي من صنع خيالي...".[4]

---

[1] – بجماليون، 118.

[2] – المصدر نفسه، ص 118.

[3] – توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر، ص 198.

[4] – توفيق الحكيم: المسرح الممنوع، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دت، ص 351.

فالمرأة التي تمثل الزوجة المثالية للفنان يجب عليه أن يصنعها كما يشاء ويسميها كما يرغب فهي ملكه فبالتالي يجب أن تقدس زوجها وتضحي من اجله وتقف دائما معه. فهذه هي الزوجة التي تحافظ في أعماقها على هذه الجوهرة الثمينة، فحسبها وراء كل رجل امرأة عظيمة".[1]

بجماليون:ربما ماذا ؟.... اخبريني بكل ما يجول في خاطرك يا حبيبتي!...

جالاتيا نظرتك.... يخيل إلي أحيانا انك تعرف عني أكثر كما اعرف عن نفسي!...

بجماليون: لا أيتها العزيزة!.. لا اعرف عنك أكثر مما تعرفين عن نفسك غير ذلك الإله الذي خلقك.... أما أنا فكما ترين الآن... لست أكثر من زوج وحبيب!....

جالاتيا: اخبرني ماذا تعرف عني؟..

بجماليون: لست اعرف عنك إلا انك أجمل النساء واني فخور بك!..."[2]

إن جالاتيا هي المرأة التي تمثل بحق الزوجة المثالية للفنان، بجمالها ورقتها، حتى اسمها اختاره لها " **بجماليون** " فقد أحبها وعشقها وهي تمثال جامد.

[1] – المصدر نفسه، ص 351.

[2] – بجماليون، ص 54.

2. المبحث الثاني: تعدد الخطابات في لغة الحوار المسرحي:

- **ماهية الخطاب:** تعني كلمة خطاب في الاستعمال العادي تلك الملفوظات التي تلقى في المناسبات الرسمية ولها رد على الجمهور تفيد معنى الاستهزاء من بعض الملفوظات التي لا جدوى منها ولا تتبع بافعال، فيقال مثلا.... كل هذا مجرد خطابات. يتحققه بين ذاتين ذات المخَاطَب وذات المخَاطِب، سواء أكانت حاضرة أم غائبة.

لقد ظهر هذا المصطلح في إطار الدراسات اللغوية الحديثة وتطور بعد ظهور "دي سوسير" تحت عنوان " دروس في اللسانيات العامة" التي تتضمن مبادئ علم أهمها: الدال – المدلول – اللسان كنظام منتظم من الرموز وكظاهرة جماعية واجتماعية والكلام كظاهرة فردية وتأدية اللسان كلا متكامل الأجزاء قائم على علاقات يقدم الآن مفهوم الخطاب في اللسانيات البنيوية السوسوري للكلام ويتقابل مع مفهوم اللسان الذي هو عبارة عن مجموعة متناهية من العناصر مستقرة نسبيا، ويمثل الخطاب مجالا للإبداعوإنتاج الكلام في سياقات مختلفة". [1] وان محلل الخطاب ، بايجا ز يعالج مادته اللغوية بوصفها مدونة " نصا" لعملية حركية استعملت فيها اللغة كأداة توصيلية في سياق معين من قبل متكلم أو كاتب للتعبير عن معان وتحقيق مقاصد (الخطاب)، وانطلاقا من هذه المادة يسعى الى وصف مظاهر الاطراد في الاحداثات اللغوية التي يستعملها الناس لإيصال تلك المعاني والمقاصد".[2]

يهتم محلل الخطاب بالوظيفة التي يقوم بها أو الغرض المستعمل في المادة اللغوية وكيفية معالجة تلك المادة من حيث أغراض استعمالها.[3]وأن تحليل الخطاب بالضرورة تحليل اللغة في الاستعمال لذلك لا يمكن أن ينحصر في الوصف المجرد للأشكال اللغوية بعيدا عن الأغراضأو الوظائف التي وضعت هذه الأشكال لتحقيقها بين الناس".[4]

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ص 35، 36.

[2] – براون بول: تحليل الخطاب، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود،دط،دت، ص 33.

[3] – ينظر:

[4] – براون بول: تحليل الخطاب، ص4.

ومفهوم الخطاب حسب "زهيلغ هاريس" هو مرجع في مجال تحليل الخطاب وهو ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة مغلقة يمكن من خلال معانيه بنية سلسلة من العناصر المنهجية التوزيعية وبشكل يبقيها في مجال لسان محض. ويعتبر هاريس أول من اقترح دراسة تسلسل الجمل المكونة للملفوظ وتوسيع الدراسة اللسانية إلى ما بعد الجملة".[1]

يرى "هاريس" الخطاب انه مفتاح وعبارة عن ملفوظات متسلسلة من الجمل، ودراسة لسانية يمكن أن تتطور إلى ما بعد الجملة.

والخطاب: من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية ولقيت إقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين ، فالخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنه كيان متجدد يولد في كل زمن ولادة جديدة تنسجم وخصوصية المرحلة ، وهو كمفهوم لساني يمتد حضوره إلى النصوص المتعاليات من شعر جاهلي وقران كريم وكذا في الدراسات الأجنبية حيث تمثل الأوديسةوالإلياذة نماذج خطابات متفردة بغض النظر عن نوع الخطاب. وعلى الرغم من قدم جذور هذه الكلمة في الثقافة العربية من حيث أصولها المقترنة بالنطق، فـإنّ استخداماتها المعاصرة بوصفها مصطلحا أهميته المتزايدة تدخل بمعانيها إلى دائرة " الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب إلى الترجمة، والتي تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة ، ليست قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية، فماذا نقصد بكلمة المصطلح (الخطاب) : هو نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح Discours في الانجليزية، Discours بالفرنسية،أو Diskursبالألمانية".[2]

والخطاب هو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية التي أطلق عليها (جنيت) مصطلح الحكاية.[3]

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص 35.

[2] – جابر عصفور: آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1997، ص 47.

[3] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص 38، 39.

أنواع الخطاب:

الخطاب الاجتماعي: إن توفيق الحكيم لم يكتب عن المسرح الاجتماعي إلا القليل منه فقد تحدث في هذه المسرحية عن المرأة التمثال التي رسمها بفنه وخاطبها باسم زوجته ، بحيثأحبهاكامرأةوأعطى لها لمسة فنية عن صورة المرأة المثالية الجميلة الحسناء التي تحمل في أعماقها دائما بذور الأنوثة. فنجد توفيق الحكيم انه يميل أكثرإلىالمرأة التي تخدم زوجها وتقوم بواجباتها نحو أسرتها والمجتمع الذي تعيش فيه.

لقد سبق الإسلام الحضارة الأوربية في تحرير المرأة فيما يقول احد أقطاب الخطاب الديني في مصر يرى:" إن المرأة المسلمة أخذت جميع حقوقها منذ أكثرمن 14 قرنا من الزمن ، فالإسلامأعطاها حرية التملك والتصرف في أملاكها... وكانت المرأة المسلمة تخرج للجهاد تداوي الجرحى".[1]يبني على مقولة احترام المرأة والحرص على حمايتها من الامتنان القول بان المهمة الأساسيةللمرأة هي تربية النشء ورعاية الزوج على الاستقرار العائلي". [2] فعلى المرأةأن تساهم بواجباتها نحو أسرتها، فالأسرة خلية أساسية في بناء وحدة البناء الاجتماعي وحدة تتأثر بالوحدات الأخرى والمؤسسات الاجتماعية. إذا كانت قضايا المرأة في جوهرها قضايا إنسانية اجتماعية بمعنى أنها قضايا لا تنفصل عن قضايا الرجل ، فهي من ثم جزء جوهري أصيل في قضية الوجود الاجتماعي للإنسان في واقع تاريخي محدد، هذا هو الذي يحدد شروط علاقاته الاجتماعية التي هي تعبير عن شروط علاقات الإنتاج وضعية الرجل ووضعية المرأة معا في نسقه الاجتماعي والثقافي والفكري".[3]

وتعد مسرحية " بجماليون " اكبر مثال يجسد فيه الحكيم الصورة الحقيقية للمرأة من خلال التمثال الذي نحته ولكن عندما تستوي جالاتيا بشرا تبدأ بثرثرتها، ومعرفة واستفسار عن كل شيء

[1] – ينظر: نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، الدار البيضاء، ط2، ص 82.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

[3] – المرجع نفسه، ص 85.

يضايقها، فهي تشعر بالحب والاطمئنان اتجاه زوجها الفنان الذي يلبي لها كل احتياجاتها فهو في خدمة زوجته جالاتيا ويحرص على ألا ينقصها شيء.

جالاتيا:أنت زوجي الذي ينشط إلى العمل من اجلي إذا طلع النهار!...

بجماليون: نعم!...

جالاتيا: يالي من حمقاء!... انك زوجي منذ ....منذ أناأعرفك.... ومع ذلك لم يخطر لي أنأساللكعن عملك!...

جالاتيا: قلبك وحبك؟... انه لتحبه كثيرا فيما أرى!...

جالاتيا في حالة غضب: أكثر مني !... [1]

ترى **جالاتيا** في هذه المسرحية إنهاالمرأة المسؤولة عن زوجها وتصرفاته وكل ما يتعلق بأعماله الفنية وتحاسبه على كل صغيرة وكبيرة ، وتجعله ينسى كل فنه وموهبته في الفن ولا يفكر إلا بزوجته وواجباته نحو أسرته تاركا الجانب الفني، منشغلا بأمور البيت التي لا تنتهي . وبدأت كل هذه الأمور بعد زواجه من جالاتيا، من المرأة التي تريد أن تجعل الرجل مصدرا لرغباتها الملحة فأصبحت لا تطيق فنه.

- الخطاب الديني وصراع الآلهة:

يقوم الخطاب الديني في الشريعة الإسلامية على حصر قضايا المرأة داخل أسوار الفهم الحرفي للنصوص الدينية الفرعية أو الاستثنائية على حد تعبير الغزالي، فإنّه ينظر إلى خطاب النهضة الداعي إلى تحرر الإنسان رجلا وامرأة إلى الاحتكام إلى العقل والواقع في شؤون المجتمع والطبيعة نظرة تشكك وارتياب".[2]تعد المرأة في نظر الخطاب الديني جزءا من مخطط للقضاء على دين الإسلام.

[1] - بجماليون، ص 55، 57.

[2] - نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، ط2، ص 94.

وإذا كان الخطاب الديني في الشريعة الإسلامية لا يكف عن تكرار أن الإسلام هو دين المساواة بين الرّجل والمرأة، فإنّه يحس بحاجته لأنّ يقدم تفسيرا لتخلف وضع المرأة في المجتمعات الإسلامية بصفة عامة".[1]

إن إدراك الإطار الاجتماعي لتدني وضع المرأة لا يمكن الخطاب الديني مع تعديل منظور رؤيته الإشكالية قضايا المرأة وذلك لسبب بسيط هو أنّه إدراك مرتهن بموقف الدّفاع عن الإسلام، وإذا كان المهاجمة، للإسلام ينطلقون بدورهم من منظور أحادي يفسر التخلف بالدين فمعنى ذلك أنهم يتبنون نفس المنطلق الإيديولوجي للخطاب الديني منطلق هيمنة النصوص الدينية وشمولية مرجعيتها.[2]

وأن موضوع الدّين شكل حيزا لا بأس به في الخطاب المسرحي على اعتبار أنّه لا يتجلى فقط في مسألة الاعتقاد بوجدانية الله، بل يشمل الطقوس والمعاملات والثقافة المتصلة بالدّين وتراسباتها في اللاوعي، وتبرز العلاقة بالدين أكثر في مواقف الشخوص واختياراتهم وسلوكاتهم.

يتجلى الخطاب الديني كذلك بحسب " محمد برادة" من خلال خطاب الطبقة السائدة وتوظيف المؤسسات السياسية له، ومن ثم كثيرا ما يغدو فهم الدّين موضوع نزاع ومجادلة وصراع في النصوص المسرحية التي تحرص على تجسيد العلائق والاختلافات في المسرحية إلى العالم[3] ويظهر هذا الصراع حول الدين من خلال حوار الشخوص فيما بينها ومن خلال تصادم أرائها.

إن الصراع في مسرحية "بجماليون" الذهنية يعتمد على خلق جو الايجابي الذي يثير القلق والغموض في أسلوب مشحون، وكل عبارة لها دلالاتها الإيحائية والصراع الذي يدور في هذه المسرحية هو صراعا داخليا حيث استعمل كل واحد منهما وسيلة للوصول إلى غايته وتحقيق هدفه. هذا الصراع بين الإلهين/ إله الحب والحياة، فينوس إله الفن أبولون وموضوع هذا الصراع

[1] – ينظر: محمد الغزالي، قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة، درا الشوق، القاهرة، 1991، ص 15، 16.

[2] – المرجع نفسه، ص 82.

[3] – ينظر: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية، دار صدى والتوزيع، القاهرة،ط1، 1987، ص 60.

هو الإنسان الذي تريده فينوس كائنا إنسانيا يتنفس هواء الحياة ويستمتع به، والذي يريده أبولون فنانا يحيا من أجل أن يعبر بالفن، فإن الشخصية التي تعبر داخل المسرحية هي شخصية " بجماليون" الفنان الذّي نحت جالاتيا امرأة جميلة فافتتن وتمناها امرأة من لحم ودم وحين استجابت الإلهة فينوس بطلبه باتفاق مع الإله أبوبون وأعادت الحياة إلى جالاتيا".[1]

بجماليون: " من بعيد " فينوس !... فينوس أيتها السخية بالهبات !...امنحيني هبة واحدة، أنفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا !... زوجتي جالاتيا العاجية !... أعطيها حياة يا إلهة الحب والحياة !!...." [2]

أبولون: إنّه يريد الحب والحياة!

فينوس: ولماذا نأبهما عليه؟... سأمنحه ما أراد!...

أبولون:امنحه إذن!... ولننظر ما سيكون!...

فينوس: " تتقدم نحو التمثال رافعة يديها إليه هاتفة".

بأمري أيتها الدماء التي سفكها لي قرابين، أجرى قانية في هذه الشرايين !... وفي عينها النوار!...

"والتمثال يتحرك قليلا".[3]

تضرع " بجماليون" إلى فينوس لتمنح الحياة لجالاتيا وبالتالي حققت الآلهة هدفين مترابطين انتصرت على إله الفن أبولون، وحولت بجماليون إلى إنسان غير فنان. وحتى " فينوس " الإلهة المتربصة فوق عرشها مادامت أنها أنثى فإنّها من الطبيعي أن تحمل دوما في أعماق نفسها تلك

[1] – سمير عضو: الأنساق الدلالية في مسرحية بجماليون، لتوفيق الحكيم، ص 04.

[2] – بجماليون، ص 40.

[3] – المصدرنفسه، ص 41.

الشرارة النسوية، فهي الماكرة ككل النساء، فهي تعتم بكل شيء يعنيها وقلبها المملوء بالحقد والضغينة، ولا تنسى خطيئة ترتكبها أحد في حقها على عكس الرجل.

فينوس: إنك تنسى دائما... أما أنا فلا أنسى أبولون: هذا أيضا في طبيعتك...!".[1]

هذا المخلوق الذّي لا منطق له، تتحكم فيه المشاعر وتسيره العواطف المتدفقة.

الصراع القائم بين بجماليون وجالاتيا ينبثق صراع فلسفي حول الكينونة والماهية، لقد شاء الفنان العظيم " بجماليون" أن يحول الجماد إلى روح تنبض فيه الحياة، غير أن ما كان لم يكن كما أراد بالفعل بل بالقوة فقط، فحين نحت تمثال جالاتيا، بقيت جالاتيا الجميلة صامتة وجامدة وهكذا تمثل بجماليون تمثاله فقد كان بإمكانه أن يراه حيا وناطقا، ولكنه لم يستطع لأن سهوته الباطنية كانت تبحث عن الحقيقي بدل الخيالي وعن الممتع والمفيد ماديا بدل الممتع رمزيا فقط.

وأمام هذا العجز المطلق الذّي كان في واقع الأمر عجزا إنسانيا يعانيه الفنان الأصيل طيلة حياته بحثا عن الإبداع المتكامل".[2]

وحين حققت الآلهة رغبته أصبحت جالاتيا تراقب شقاءه، وأمسى " بجماليون" فاقدا لإرادته الحرة أي لكينونته الفعلية. أراد جالاتيا إنسانا أي امرأة جميلة تلبي طلباته ويريدها كما يحب هو، وحين لم ترق له أرادها من جديد أن تكون تمثالا جامدا، فكسر التمثال وانحدر إلى الموت والهلاك.

بجماليون: " صائحا هائجا وهو يضرب رأس التمثال"

لا... لا.... لا...

لم تعد مثالا لما ينبغي أن أصنع!... لم تعد مثالا لما ينبغي أن يكون!...

" يفتح الباب الداخلي ويدخل نرنيس...".

[1] – بجماليون، ص ص 76، 77.

[2] – سمير عضو: الأنساق الدلالية في مسرحية بجماليون، لتوفيق الحكيم، ص 07.

نرسيس: " صائحا" ماذا فعلت أيها الشقي؟! ... ماذا فعلت... أيها التعس.

بجماليون: ساقطا على فراشه" أديت واجبي"[1]

وقلق بجماليون دفعة إلى تدمير جالاتيا، فإنّ جالاتيا هي التي دمرته في نهاية المطاف.

- الخطاب الجنسي والتماهي في عشق المرأة:

يدقق ابن القيم في دلالات الكلمات المستعملة في وصف العلاقة الخاصة بين الجسدين وقوامها (الإفضاء) وهو إزالة الفضاء بينهما، وهذا الإفضاء لا يقوم إلا بوصفه تشاكلا وتفاعلا وتمازجا فهو يقوم على التساوي بين الجسدين المذكر والمؤنث وبين الروحين المذكرة والمؤنثة، والقيمة الجسدية تعادل وتساوي القيمة المعنوية. واللذة ليست بين الايور والفروج (النفزاوية) ، ولكنها بين الأزواج والأبدان في حالة ارتقاء وتجانس وإفضاء يزيل الفروق والمسافات ويوحد الجنسين في مصطلح لغوي واحد مشترك وهو الإفضاء الذي يكون الجماع والخلاط".[2]

إن علاقة الجسد مع الجسد ليست علاقة تفريغ وإشباع شهوة، ولكنها حالة إقصاءأي توحيد الجسمين واتحادهما وتفاعلهما معا. لن يجد المرأة مشكلة في أن يقول إن كتاب "النفزاوي" كتاب موجه للقارئ المذكر السفيه الأبله، ولن يقول أحد أن هذا الكتاب كتاب تثقيف تقني في الجنس، وانه مفيد لقراء العربية ، إلاإذا كان هذا الإنسان قد ألغى عقله فعلا وانساق".[3]

والخطاب الجنسي نوع من الخطاب الماكر حيث يختفي المؤلف أو صانع الحكاية، وتبرز الأسطورةأو المثل من دون مؤلف أو تاريخ أوأية علامة من صانع النص ومبدع المثل.ولذا فان الأمثالوالأساطيرتأتي بوصفها قناعا تقنع فيه الثقافة لكي تمنح لنفسها حرية غير مقيدة لتعبير عن صورة المرأة".[4]

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الوهم " مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص 29.

[2] – المصدر نفسه.

[3] – نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، 84.

[4] – عبد الصمد الديالمي: المعرفة والجنس، من الحداثة إلى التراث، اتصالات سيو، مراكش، ط2، 2010، ص 88، 89.

إن تقديم النصوص السابقة يفرض على الباحث الناقد، والموضوعي في أن يقرر بميلها إلى الدفاعوعن مصالح الرجل وذلك مستويات: مستوى إدراك فوائد النكاح من زاوية الرجل وبالنسبة للزوج، من ترويج القلب وتفريغه من مشاغل الكنس والطبخ إلى نيل تكفير الذنوب للصبر عن أذىالأهل، مستوى تقديم عالم النساء في صورة سوق يتجول الرجل داخلها للبحث عن الزوجة الصالحة المتحلية بخصال معينة. مستوى تقديم صورة سلبية عن المرأة مثل:إن كيدهن لعظيم"، عقل المرأة في مستوى عقل الطفل، ضرورة إهانة المرأة والسيطرة عليها، عدم قدرة المرأة عن الكسب، فنفقتها دائما على عائق الرجل".[1]

لكن تعميق مسالة الوقاع بين الزوجين يرفع إلى حد ما تهمة تشيء من طرف الفقه، وهدف الوقوع في النكاح هدفه الشهوة واللذة عند الزوج.

ونجد في باريس تظهر منحوتات للمرأة في أعضاء جنسية مضخمة ورؤوس فارغة، وظهر تمثال لامرأة ذات رأس بحجم حبة الزيتون، مع نهود منتفخة وأعضاء التناسلية متورمة " [2] وها هو توفيق الحكيم يتناول في مسرحية بجماليون التمثال الذي تحته ليصوغها صياغة فحولية تضع أنوثة المرأة في الإطار الثقافي المحدد.

فقد صمم الفنان "بجماليون" تمثالا باهرا لأنوثة فنانة وجذابة ، وينظر إليه بحب وافتتان وبأسف لأنه تمثال جامد ويتمنى أن تدب فيه الروح ، ويقال إن "افروديت" هي التي وهبت الحياة في التمثال الذي تحرك وتنفس بوصفة فتاة بارعة الجمال كاملة الحياة.

فيصبح الجمال متكام لا مع الحياة في هذا الكائن المؤنث جالاتيا، وتأتي صفة الحياة من "فينوس" التي هي صورة أنثوية عن الجسد المكتنز و إغراء و شهوة وتتجلى دور الأسطورة في هذه المسرحية في انتصار المرأة لأنوثتها عبر تصرف "افروديت"بحيث وهبتها الحياة لذلك التمثال.

يدخل بجماليون مع تمثاله الحي في صراع مرير،فهذه المرأة لم تعد تمثالا ، إنما تتصرف تصرفا كائنا بشريا

[1] – عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الوهم " مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، ص 85.

[2] – المصدر نفسه، ص 87.

فهي تطبخ وتكنس ، وتشعر بما يشعر الآخرون ، هذه هي واجبات المرأة اتجاه خدمة زوجها ولكنها تفسد قيمة الجمال وفتنة الجسد الكامل .

ويضيق الفنان ذرعا بتمثاله ويتوجه بالدعاء والتضرع لكي يعود إلى سابق عهده، ويتحول إلى جمال صامت غير فعال لا يتحرك ومن شدة يأسه يكسر التمثال بالمكنسة وبالتالي أفسد صفة من صفات الجسد المؤنث. وإذا صرنا نرى تماثيل لامرأة دون الرأس أو حتى اليدين.

تخطئ الثقافة–أولا–فتمنح الأنوثة رأسا ومجموعة صفات،ولكن الثقافة لا تعده ابنا بارا يكتشف الغلطة ويتولى تصحيحها ، وذلك لكي يحافظ على صورة الجمال الكامل وهي ما يتجسد في هيئة تمثال عار صامت راكد يخضع خضوعا إنما لإرادة النحات".[1]

فتمثال بجماليون كامل الجمال والدقة ولم ينقص إلا بعد أن أفسدته تلك الشروط التي تقوم بها الزوجة خدمة لزوجها وأفسدت جماله ، وتولى توفيق الحكيم إلى إعادته إلى كمال الجسدي وحاول ابوريشة تجميد تمثاله لكي تظل فتاة مثلا أعلى الجمال و لكن نقص في حيوية الجسد يصيح ميزة جمالية"[2]

يرى الحكيم أن مسرحية "بجماليون" مثلا أعلى الفنان الذي نحن امرأة في غاية الجمال و لكن حركاتها أفسدته ولونت روح الجمال الفني وأعطت له صيغة أخرى غير التي رسمها بجماليون

[1] – عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الوهم " مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، ص 87.

[2] – المرجع نفسه، ص 89.

خاتمة

بعد تحليل مختلف مباحث هذا البحث وعناصره استخلصنا النتائج الآتية:

- تصنف مسرحية بجماليون ضمن المسرح الذهني.
- توظيف معالم الأسطورة اليونانية القديمة في المسرحية.
- إن المسرحية في الأصل هي عمل تشكيلي أي لوحة زيتية عرضت في متحف اللوفر بباريس للفنان برنادشو.
- توافر مكونات النص في الخطاب المسرحي اللغة، الشخصيات، الحوار، والصراع الدرامي.
- هيمنة الفصحى على لغة الحوار المسرحي فكانت العبارات قريبة من لغة الشعر منحته الحوار جمالية واضحة.
- توظيف الأساليب الإنشائية والكلامية على مستوى النص كالمجازات والاستعارات والتشبيهات وكان أثرها واضحا في إظهار رقي الأسلوب عبر رسم صور متباينة ومختلفة من خلال توظيف آليات الانزياح.
- جسدت المسرحية الصراع الواضح بين الفن والحياة (المرأة التمثال).
- تجسد لنا هذه المسرحية طموح الإنسان للمثل الأعلى في كل ما يشمل الحياة والفن.
- عشق الفنان لإبداعه ورغبته في بث الكمال في تمثاله.
- صدرت مسرحية بجماليون واقع المرأة وموقفها في السلم الاجتماعي عند توفيق الحكيم.
- لجأ توفيق الحكيم في مسرحيه هذه إلى توظيف عدة خطابات تجلت من خلال لغة الحوار كالخطاب الاجتماعي، الخطاب الدّيني وصراع الآلهة كعلاقة الدين والإسلامي وصراع الآلهة، والخطاب الجنسي والتماهي في عشق المرأة من الناحية الجسدية.

ملحق:

أ / ترجمة خاصة بالأديب توفيق الحكيم.

ب / عالم مسرحية "بجماليون".

أ -ترجمة خاصة بالأديب توفيق الحكيم:

1_ المولد والنشأة: ولد توفيق إسماعيل الحكيم بالإسكندرية عام 1897 من أب مصري من أصل ريفي يعمل في سلك القضاء في المدينة الدلجنات بمحافظة البحيرة. كان يعد من أثرياء الفلاحين، والأم تركية ارستقراطية كانت ابنة لأحد الضباط الأتراك المتقاعدين. ولكن هناك من يقدم تاريخا آخر لولادته وذلك حسب من أورده الدكتور إسماعيل أدهم والدكتور إبراهيم ناجي في دراستهما عن توفيق الحكيم حيث أرخا تاريخا مولده عام 1903 صباحية الرمل في مدينة الإسكندرية، كانت والدته سيدة متفاخرة لأنها من أصل تركي. وكانت تقيم العوائق بين توفيق الحكيم وأهله من الفلاحين فكانت تعزله عنهم وعن الأطفال وتمنعهم من الوصول إليه، ولعل ذلك ما جعله يستدير إلى عالمه العقلي الداخلي. وعندما بلغ توفيق الحكيم السابعة من عمره التحق بمدرسة دمنهور الابتدائية سنة 1915 ثم ألحقه أبوه بمدرسة حكومية في محافظة البحيرة، بحيث انتقل إلى القاهرة مع أعمامه لمواصلة دراسته الثانوية، وذلك لعدم وجود ثانوية في منطقته فبدأ ينجذب إلى الموسيقى والتمثيل، كما وجد تردده على فرقة جورج أبيض ما يرضي ميوله.

الفنية للانجذاب إلى المسرح. وفي عام 1919 مع الثورة المصرية شارك مع أعمامه في المظاهرات وقبض عليهم بسجن القلعة، إلا أن والده استطاع نقله إلى المستشفى العسكري وأفرج عنه، وانضم إلى كلية الحقوق بسبب رغبة أبيه ليتخرج منها عام 1925، التحق توفيق الحكيم بعد ذلك بمكتب أحد المحامين المشهورين، فعمل محاميا متدربا فترة زمنية قصيرة، وبسبب نفوذ والده تمكن من مواصلة دراسته في باريس إي الدراسة العليا في جامعتها قصد الحصول على شهادة الدكتوراه في الحقوق والعودة للتدريس في إحدى الجامعات المصرية الناشئة، فذهب إلى باريس لزيارة متاحف اللوفر وقاعات السينما والمسرح واكتسب من خلال ذلك ثقافة أدبية وفنية واسعة إذ تطلع على الأدب العالمي اليوناني والفرنسي. كما أن أسلوب كتابة توفيق الحكيم: مزج بين الرمزية والواقعية على نحو فريد يتميز بالخيال والعمق دون تعقيد أو غموض. وأصبح هذا الاتجاه هو الذي يكون المسرحيات بذلك المزاج الخاص المتميز الذي عرف به ويتميز الرمز في أدب توفيق الحكيم بالوضوح وعدم المبالغة في الإغلاق أو الإغراق في الغموض، ففي أسطورة إيزيس التي

استوحاها من كتاب الموتى فإن أشلاء أوزوريس الحية في الأسطورة هي مصر المتقطعة الأوصال التي تنتظر من يوحدها ويجمع أبناءها على هدف واحد يتميز توفيق الحكيم بالبراعة والإتقان ويكشف عن مهارة التمرس وحسن اختيار للقالب الفني الذي يصب فيه إبداعه سواء في القصة أو المسرحية، بالإضافة إلى تنوع مستويات الحوار لديه بما يناسب كل شخصية من شخصياته ويتفق مع مستواها الفكري والاجتماعي. يمتاز بصفحات طوال، سواء كان ذلك رواياته أو مسرحياته، ويعتني الحكيم عناية فائقة بدقة تصوير المشاهد ، وحيوية تجسيد الحركة، ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق إحياء شديدين. مرت كتابات الحكيم بثلاث مراحل أهمها:

المرحلة الأولى: في هذه المرحلة شهدت الفترة الأولى من تجربته في الكتابة، وكانت عباراته فيما لا تزال قليلة، واتسمت بشيء من الاضطراب، ومن ثم لجأ فيها إلى الاقتباس كثيرا من التعبيرات السائرة لأداء المعاني التي تجول في ذهنه وهو ما جعل أسلوبه يشويه القصور وعدم النضج. في هذه المرحلة كتب مسرحية " أهل الكهف " وقصة عصفور من الشرق " عودة الروح".

المرحلة الثانية:حاول في هذه الفترة مطاوعة الألفاظ للمعاني، وإيجاد التطابق بين المعاني في عالمها الذهني المجرد والألفاظ التي تعبر عنها من اللغة، وهذه المرحلة تمثلها مسرحيات شهرزاد، والخروج من الجنة، ورصاصة في القلب، والزمار. المرحلة الثالثة: هي مرحلة تطور الكتابة الفنية عند الحكيم التي تعكس قدرته على صوغ الأفكار والمعاني بصورة جيدة، ومن خلال هذه المرحلة ظهرت مسرحياته "سر المنتحرة"، " نهر الجنون" و "براكسا".

2- توفيق الحكيم رائد المسرح الذهني:

بالرغم من الإنتاج المسرحي الغزير للحكيم، الذي يجعله في مقدمة كتاب المسرح العربي وفي صدارة رواده فانه لم يكتب إلا عددا قليلا التي يمكن تمثيلها على خشبة المسرح ليشاهدها الجمهور. وكانت معظم مسرحياته من النوع الذي يمكن أن يطلق عليه " المسرح الذهني" الذي كتب ليقرا فيكتشف القارئ من خلاله عالما من الدلائل والرموز التي يمكن إسقاطها على الواقع في سهولة ويسر.

لتسهيم في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع تتم بقدر كبير من العمق والوعي وهو يحرص على تأكيد تلك الحقيقة في العديد من كتاباته، ويفسر صعوبة تجسيد مسرحياته و تمثيلها على خشبة المسرح، فيقول:" إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن واجعل من الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز لهذا اتسعت الهوة. بين وبين خشبة المسرح ولم أجد القنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة استلهم توفيق الحكيم أعماله المسرحية الروائية موضوعات مستمدة من التراث المصري، كما استلهم هذا التراث على عصوره سواء كانت فرعونية آو رومانية، كما استمد أيضا شخصياته وقضاياه المسرحية و الروائية من الواقع الاجتماعي، السياسي والثقافي المعاصر لامته.

3- موقف توفيق الحكيم من الأحزاب والمرأة:

اشتهر توفيق الحكيم في حياته بلقب " عدو المرأة " ويقول السبب في هذا الاتهام كما رواه "صلاح منتصر" في كتابه " شهادة توفيق الحكيم الأخيرة" يرجع إلى السيدة هدى شعراوي بسبب مهاجمتي أسلوبها في تشكيل عقلية المرأة المصرية خاصة البنات بان حذرتهن من الاستمرار في حياة الجواري وخدمة الرجال والأزواج في البيت.

تزوج توفيق الحكيم سنة 1946 أثناء عمله في أخبار اليوم ، وأنجبت له زوجته طفلين هما إسماعيل وزينب، ولم يخبر احد عن أمر زواجه حتى علق محمد أمين قائلا " نحن الصحفيين مهمتنا الحصول على الأخبار، نحصل عليها من السراي ولا نعرف زواج الحكيم، ويكتب أمين عن زواجه في مقال له بعنوان "عدو المرأة يتزوج بشروطه".

4- أعمال توفيق الحكيم:

إن أعمال توفيق الحكيم المسرحية لم تكن مقصورة في جانب معين بل تعددت وتنوعت، وتحدث محمد مندور في هذا المضمار وأشار إلى أن أعمال الحكيم مرت بمراحل عديدة(ذهنية،

اجتماعية، سياسية) مبرزا بذلك قدرته العجيبة في التأقلم" [1].المسرح الذهني: " أهل الكهف"، "شهرزاد"، "بجماليون"، "الملك اوديب"، " السلطان الحائر"، "براكسا"، "يا طالع الشجرة"، "ايزيس"... الخ. لقد نالت هذه المسرحيات نجاحا عظيما فـإن بعض أدباء الغرب ترجموا بعضها ومثلت على خشبة المسرح.

[1] - ينظر: جان فانتان: الموت والانبعاث، قراءة في أدب توفيق الحكيم، تر: محمد قوبعة، الدار التونسية للنشر، 1984، ص 284.

ب / عالم مسرحية "بجماليون":

- ماهية أسطورة بجماليون:

كان بجماليون ملكا على قبرص، وفنانا بارعا في النحت، قضى معظم حياته أعزب، فسمع تمثالا لامرأة أعطى لها كل الجمال والروعة والدقة كما تصورها وأرادها أن تكون، فأحبها وعشقها، فدعا لآلهة تدعى **افروديت** (آلهة الحب والجمال معروفة عند اليونان) "فينوس" الاستجابة لدعائه ورغباته. فاستجابت لدعائه وتزوج من **جالاتيا** ولدت له ذكر (**بافوس)** مؤسس مدينة قبرصية تسمى باسمه. وتمثل هذه الأسطورة موضوعا مثيرا في عصر النهضة، ثم في العصر الحديث مسرحية **برنادشو** التي تحمل عنوان الأسطورة نفسها "بجماليون" ومسرحية توفيق الحكيم التي حملت الاسم نفسه ذاته لأسطورته. وأول من كشف عن روعة الأسطورة الفنان " **جان رواكس**" وهي لوحة زيتية معروضة في متحف اللوفر بباريس تدعى " **بجماليون**" و"**جالاتيا**" من تأليف "**بردناشو**" فتأثر الحكيم وانبهر بهذا العمل الفني، فكتب مسرحية تحمل نفس الاسم "بجماليون" ذات الأصول اليونانية.

يحتوي الموضوع " مسرحية بجماليون" أربعة فصول، لكل فصل أحداث متتالية، فقد تحت الفنان " بجماليون" تمثالا من العاج لامرأة فائقة الجمال والروعة التي خبأها خلف الستار الأبيض الحريري المصنوع من العاج الأبيض، خوفا من أن يلوثه الغبار ويفسد جماله، وكان له صديق يدعى "**ترسيس**" شديد الولاء ل" بجماليون" وأمره أن يحرص تمثاله ولكن " **بجماليون**" من غير عادته الذهاب للمعبد بحرق البخور وتقديم القربان للآلهة الحب والجمال " **فينوس** " وكان هذا الأخير عبدا للإله " **ابولون**" اله الفن، فأسرع للآلهة "فينوس" أن تنفخ الحب والحياة للتمثال الذي صنعه وعشقه "**جالاتيا**" وينادي "فينوس" بأجمل وأروع الصفات أن تحقق طلبه، ويدخل "بجماليون" مع "تأسيس" إلى المنزل ويجد النافذة م مفتوحة والغطاء منزوع من التمثال ويجره **ترسيس**، ربما الرياح هو الذي فتحه، ويسمع " **بجماليون** " صوت الآلهة " **فينوس** " تنفخ الروح والحياة **لجالاتيا** العاجية، فتصبح امرأة حقيقية جميلة وزوجة" **بجماليون**"، وشكرها لأنها منحت له الحب والسعادة. فقد عاش الزوجان في سعادة وحب وتحققت رغبته في الحياة وابتسم له الحظ.

لكن دوام الحال من المحال فقد سئمت " **جالاتيا**" من حياتها "الروتينية" وباتت تتطلق مع "تأسيس" عبر الحقول تلهو وتستمتع، فيمن "بجماليون" إنها غدرت به وخادمته، فتدخلت الآلهة وقامت بتبرئتها، ومع مرور الوقت أصبح "بجماليون" فاقدا لمتعة الفن حين يرى زوجته" **جالاتيا** " تعيش حياة عادية فهي تختلف عن التمثال الرائع الجمال الذي تحتها وبقيت جمادا، تحمل المكنسة، وتمسح الغبار في البيت، تأكد أن فنه غادر عالم الجمال والمثل الأعلى للخلود، فقد أصبح مقيدا قوانين الحياة، والزمن منذ فترة الشباب إلى الهرم فإن الفن والجمال سيشوه ويفقد جماله وروعته، "فبجماليون" يتصارع بين الفن والحياة، وهو يرغب في تقديم فن خالد وجميل يحمل هم الإنسان ولا يكون نقيضا لما هو أبدي يهب الفن مولده. نجد "بجماليون" يبتهل للآلهة أن تعيد إليه فنه الخالد ويتحداها بكل قوته بأن ترد له عمله وتأخذ عملها السخيف الملوث، وتستجيب الآلهة "فينوس" وهي غاضبة من تهديد "بجماليون" لها ويعود التمثال جامدا ويفتقد إلى روعة الحياة، ويتمنى لو تعود زوجته إليها لكن الآلهة ترفض الاستجابة له، فهي لم تنس تحديه لها في عجزها عن خلق فن خالد كخلق الفنان ويعاني الوحدة والقهر، ويحطم رأس التمثال ويموت حسرة عليه.

فهرست المحتويات.

فهرست الموضوعات:

إهداء

كلمة الشكر.

المقدمة .....ص07.....

المدخل: توظيف الأسطورة في الفن المسرحي. .ص10.....

الفصل الأول: مكونات النص المسرحي وجمالية لغة الحوار.

المبحث الأول: مكونات النص المسرحي .....ص19.....

المبحث الثاني: جمالية اللغة الفصحى وأساليبها في مسرحية بيجماليون ص35.....

الفصل الثاني: التنوع الخطابي في لغة حوار مسرحي بيجماليون.

المبحث الأول: تجليات خطاب المرأة التمثال ...ص43.....

المبحث الثاني: تعدد الخطابات في لغة الحوار المسرحي ص49.....

الخاتمة .....ص60.....

الملحق .....ص62.....

قائمة المصادر والمراجع .....ص69.....

فهرست المحتويات

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

1. الحكيم توفيق: بيجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة.

ثانيا: المراجع:

1. الحكيم توفيق: المسرح المنوع، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دت.
2. الحكيم توفيق: تحت شمس الفكر، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دت.
3. الحكيم توفيق: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1980.

الكتب والدراسات:

1. أدهم وإبراهيم ناجي إسماعيل: توفيق الحكيم، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، 1986.
2. باذنجي طاهر: قاموس الخرافات والأساطير، ط1، جروس برس، طرابلس، لبنان، 1996.
3. برادة محمد: الرواية العربية ورهان التجديد، ط 1، مجلة دبي الثقافية، دار صدى والتوزيع، القاهرة، 1987.
4. براون بول: تحليل الخطاب، دط، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود.
5. بن ظافر الشهري عبد الهادي: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دط، دار الكتاب الجديد المتحدة.
4. توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دت.
6. توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1980.
7. تيمور محمد: مشكلات اللغة العربية، ط1، القاهرة، 1956.
8. جنيت جيرار: خطاب الحكاية، محمد معتصم وآخرون، ط3، منشورات الاختلاف، 2003.
9. حارز ألصالحي فؤاد علي: دراسات في المسرح، ط 1، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1999.
5. الحكيم توفيق: المسرح المنوع، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دت.
10. الحكيم توفيق: حضور متجدد، المجلس الأعلى للثقافة، شارع الجبلاية، دار الأوبرا، القاهرة، دط، 1998.

11.حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح، ط5، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.

12.خان محمد عبد المعبد: الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937

13.د. مندور محمد: مسرح توفيق الحكيم، ، ط 3، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجاك والقاهرة.

14.الدوسقي عمر: المسرحية، دار الفكر العربية، مصر، ط5، 1970.

15.الديالمي عبد الصمد: المعرفة والجنس، من الحداثة إلى التراث، ط2، اتصالات سيو، مراكش، 2010.

16.سرحان سمير: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر.

17.سعيد غريب: موسوعة الأساطير والقصص، ط 1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.

18.عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1994.

19.عصفور جابر: آفاق العصر، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 1997.

20.فرحات بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2003.

21.محمد الغذامي عبد الله: ثقافة الوهم " مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، ط 1، المركز الثقافي العربي، 1998.

22.محمد الغزالي: قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة، درا الشوق، القاهرة، 1991.

23.محمّد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ط 1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994.

24.نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، ط2، الدار البيضاء.

25.هلال غنيمي: التقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973.

26.وادي طه: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، 1973.

27.ويس أحمد محمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، ط 1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.

المجلات والدوريات:

1. أبو العدوس يوسف: التشبيه والاستعارة، ط1، دار المسيرة، للطباعة والنشر والتوزيع.
2. أبو عدير محمد محمود: توظيف الأسطورة في الرواية العبرية المعاصرة، إبداع مجلة الأدب والفن، ع 12، ديسمبر، 1997.
3. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، دار طوبال، ط1، المغرب، 1986.
4. حافظ محمد علاء: الحوار عند توفيق الحكيم، مجلة المسرح، ع2.
5. حنون عبد المجيد : توظيف الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، العدد 29، 2008. منشورات مخبر الأدب العام والمقارن: أعمال الملتقى الأدب والأسطورة، 24/23 جانفي، 2007، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007.
6. صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.
7. عبد الحكيم حسان: صلات الآداب العربي بالآداب الأجنبية، أعمال الملتقى الدولي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985..

الرسائل الجامعية:

1. العمري بوطابع: شخصيات مسرح الحكيم، بين السلب والإيجاب، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، 1989.

المواقع الإلكترونية:

1. الاستعارة في اللغة العربية، تعريفها وأنواعها وأثرها في جمال الأسلوب البلاغي، موقع الأنترنيت.