بجماليون (توفيق الحكيم) قراءة تداولية (*)

د.إيمان جاب الله نصر الدغبشي

مدرس بقسم اللغة العربية وآدابها

جامعة القاهرة

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الخطاب المسرحي عبر نظرية (الأفعال الكلامية) التداولية، تطبيقا على عمل مسرحي رائد، من علامات المسرح الذهني عند الكاتب الكبير (توفيق الحكيم) هو مسرحية (بجماليون) المستوحاة من الأسطورة الإغريقية الشهيرة. ذلك أن المسعى المركزي للتداولية هو دراسة اللغة في سياقها الاستعمالي التواصلي، والخطاب المسرحي في التزامه بحدود الأعراف الخطابية والاجتماعية للغة يشكل محاكاة للغة في سياق الاستعمال بين مرسل ومستقبل. ولكون هذا العمل المسرحي يرتكز على الحوار ويستغني به عن باقي الوسائط المسرحية، ولكون هذا العمل استغنى بالصورة المعتادة القائمة في الذهن عن خشبة المسرح، فإن اهتمامنا في هذه الدراسة يرتكز على عنصر الحوار بالقراءة والوصف والتحليل في ضوء أهم إجراءات النظرية التداولية، وهي تحليل عناصر السياق التواصلي ودراسة الأفعال الكلامية وتجلياتها في الخطاب المسرحي وتحليل مبدأ التعاون والاستلزام الحواري؛ سعيا للوصول إلى قراءة نقدية مغايرة لها القدرة على الكشف عن دلالات النص ومقاصده.

الكلمات المفتاحية:

التداولية، الأفعال الكلامية، المسرح الذهني، السياق، الحوار

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٥) يوليه ٢٠٢٥.**

Abstract
This research aims to study theatrical discourse through the theory of speech acts, applying it to a prominent theatrical work that is a hallmark of intellectual theater by the renowned writer Tawfiq Al-Hakim, namely the play Pygmalion, inspired by the famous Greek myth. The central endeavor of pragmatics is the study of language within its practical communicative context, and theatrical discourse, in its adherence to the conventions of linguistic and social norms, represents a simulation of language in its practical usage between sender and receiver. Given that this theatrical work relies heavily on dialogue and does away with other theatrical mediums, and since it replaces the stage with imagery formed in the mind, our focus is directed towards analyzing the dialogue by identifying both direct and indirect speech acts. These will then be classified according to Austin's categorization into representatives, directives, commissives, expressives, and declarations. This will be done using a descriptive-analytical approach, aiming to achieve a different critical reading capable of revealing the meanings and intentions of the text.

- تمهيد:

- إذا كانت النظرية التداولية تقوم بدراسة اللغة في سياقها الاستعمالي أو الإنجازي، والنص المسرحي يرتكز بشكل جوهري على الحوار والتواصل سواء بين شخصيات العمل، أو بين الكاتب والمتلقي، فهل هذا يجعل من الخطاب المسرحي مادة صالحة للدراسة والتحليل في ضوء المقاربة التداولية؟

- كيف تتمظهر نظرية (أفعال الكلام) في نص مسرحية (بجماليون) وكيف تكون فاعلة في إطار عملية التلقي؟

و هل المسرح الذهني بما له من خصوصية_ جعلته مكتفيا بالمطبعة مجافيا لخشبة المسرح _ يمتلك مقومات خاصة؟ وهل تنجح تداولية أفعال الكلام في استجلاء تلك المقومات، خاصة وأننا نحلل نصا مكتوبا ولا نواجه إشكالية ازدواجية الخطاب بين النص والعرض؟

وقد حظيت مسرحية (بجماليون) بعدد كبير من الدراسات نذكر منها :

- بجماليون بين الأسطورة والأدب[١]، وهو مقال لظاهر شوكت البياتي، بمجلة التراث الشعبي، عام١٩٨٤م.
- البعد الأسطوري في مسرحية (بجماليون)،وهي رسالة دكتوراه لجميلة زيغمي،وعلي محدادي،بجامعة قاصدي مرباح بالجزائر،عام ٢٠٢١م.
- مسرحية (بجماليون) لتوفيق الحكيم ،دراسة في المضمون،مقال لحسن طاهر مصطفى أبو الرب،بمجلة جامعة كيرالا،عام ٢٠١٧ م.
- أسطورة (بجماليون) وأثرها في مسرح توفيق الحكيم،مقال لعلي محمد السيد خليفة،المؤتمر الدولي التاسع للدراسات السردية،قضايا التغريب في الأدب والنقد،الإسماعيلية،٢٠١٧م.

والقاسم المشترك بين تلك الدراسات كان الاهتمام بدراسة المضمون ورصد عناصر الأسطورة وتشكلاتها في العمل،ورؤية الحكيم لفن المسرح ووظيفته.

من هنا تتأتى أهمية هذا البحث إذ يهتم بالجانب اللغوي في ارتباطه بالمضمون، ويحاول تقديم قراءة جديدة لعناصر النص المسرحي في ضوء المنهج التداولي.

مصطلح التداولية:

يعود مصطلح التداولية بمفهومه الحديث إلى جهود الفيلسوف الأميريكي تشارلز موريس الذي استخدمه سنة ١٩٣٨ دالا على فرع من فروع ثلاثة يشتمل عليها علم العلامات أو السيميائية[٢]

على أن التداولية لم تصبح مجالا يعتد به في الدرس اللغوي المعاصر إلا في العقد السابع من القرن

العشرين، بعد أن قام على تطويرها ثلاثة من فلاسفة اللغة المنتمين إلى التراث الفلسفي لجامعة أوكسفورد وهم

أوستن وسيرل وجرايس[٣].

إن صعوبة الوقوف على تعريف محدد للتداولية يعود إلى التداخل الإبستمولوجي بين حقل الدلالة وتحليل الخطاب وعلم اللغة الاجتماعي وعلم اللغة النفسي والفلسفة والمنطق، فهذا الاتساع الذي يسم التداولية جعل من الصعوبة بمكان الوصول إلى تعريف جامع يبتعد عن التناقض وعدم الشمول.

" من هنا كان أوجز تعريف للتداولية وأقربه إلى القبول هو: دراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما[٤].

وإن اختلف الدارسون حول تعريف التداولية وحول جدوى ما تقدمه البحوث التداولية، فهم يتفقون على أن الشغل الشاغل لهذه النظرية هو دراسة اللغة في سياق الاستعمال، ولذا يقول مسعود صحراوي إن هذه النظرية جديرة بأن تسمى " علم الاستعمال اللغوي[٥].

درجات التداولية:

ولا يمكن إغفال ما للسياق من علاقة طردية بالتداولية اللغوية، تلك العلاقة التي تحدد بموجبها ثلاث درجات للتداولية[٦]، وهذه الدرجات هي:

١- تداولية من الدرجة الأولى: وفيها تدرس الملفوظات في سياق التلفظ كإطار مرجعي لا يمكن التفسير وإزالة الغموض دون الرجوع إليه.

٢- تداولية من الدرجة الثانية: وعند هذا المستوى تدرس الأقوال في انتقال دلالتها من التصريح إلى التلميح والنظريات تناولت هذا النمط بالدراسة هي نظرية قوانين الخطاب، وظواهرها الخطابية كالاقتضاء والأقوال المضمرة.

٣- تداولية من الدرجة الثالثة:

وتشمل نظريات الأفعال الكلامية التي تنظر إلى المنطوقات بوصفها أفعالا إنجازية.

الأفعال الكلامية:

كانت اللغة من وجهة نظر الفلاسفة الوضعيين مجرد وسيلة محاكاة للوقائع الماثلة في العالم الخارجي ووفقا لهذا القياس فإن أية عبارة مجازية تخييلية هي عبارة خالية من المعنى، ويظهر إنجاز الفيلسوف أوستن حين ينكر اقتصار مهمة اللغة على وصف وقائع العالم " ورأى أن هناك عبارات لا تصف شيئا من وقائع العالم الخارجي ولا توصف بصدق أو كذب، بل إنك إذا نطقت بواحدة منها أو مثلها لا تنشيء قولا بل تؤدي فعلا فهي أفعال كلام، أو هي أفعال كلامية(٧).

"على أن ما قدمه أوستن لم يكن كافيا لوضع نظرية متكاملة للأفعال الكلامية، لكنه كان كافيا ليكون نقطة انطلاق إليها بتحديده لعدد من المفاهيم الأساسية فيها وبخاصة مفهوم الفعل الإنجازي(٨).

ثم كان تطور هذه النظرية واتساق بنائها المنهجي على يد تلميذه الفيلسوف سيرل، فقد كان التركيز الأكبر لأوستن على مفهوم القصدية والربط بن المقاصد والتراكيب ولكن سيرل رأى أن الفعل الكلامي " أوسع من أن يقتصر على مراد المتكلم، بل هو مرتبط أيضا بالعرف اللغوي الاجتماعي(٩).

وتأسيسا على ما كتبه الفيلسوفان ج.ل .أوستين وتلميذه ج.سيرل حول هذا المفهوم اللساني التداولي الجديد فإن " الفعل الكلامي" يعني : التصرف أو العمل الاجتماعي أو المؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام(١٠)

إن الفعل الكلامي هو أصغر وحدة لاتصال إنساني يمارس بها المتكلم فعلا تجاه سامع(١١)، وبعبارة أخرى فإن الملفوظات إذا كانت تحمل قوة إنجازية مؤثرة في المخاطب، تحمله على اتخاذ رد فعل واستجابة محددة فهي أفعال كلامية. و بتعبير أرمينكو فإن دراسة الأفعال الكلامية "تعد دراسة نسقية للعلاقة بين العلامات

ومؤوليها(١٢).

و قدم أوستن تصنيفا للأفعال الكلامية على أساس من قوتها الإنجازية يشتمل على خمسة أصناف[١٣]:

١- أفعال الأحكام

٢- أفعال القرارات

٣- أفعال التعهد

٤- أفعال السلوك

٥- أفعال الإيضاح

ويرى نحلة أن أوستن لم يقدم تصورا كافيا يقوم على دعائم منهجية واضحة، وشاب تقسيمه وتصنيفه للأفعال بعضا من الخلط والتداخل ولكنه مع ذلك يرجع له الفضل في وضع بعض المفهومات المركزية في نظرية التداولية، ومن أهمها التمييز بين محاولة أداء الفعل الإنجازي والنجاح في أداء هذا الفعل، وتمييزه بين معنى الجملة ومقصود المتكلم وتمييزه بين الصريح من الأفعال الأدائية والأوليّ منها، فضلا عن مفهوم الفعل الإنجازي وهو المفهوم الرئيس في النظرية[١٤].

بدأ أوستن من حيث انتهى سيرل "فقد ظهرت على يده نظرية منتظمة لاستعمالات اللغة بمصطلحات الأفعال الكلامية[١٥] وقدم سيرل تصنيفا بديلا عما قدمه أوستن من تصنيف للأفعال الكلامية، وقد جعلها خمسة أصناف أيضا[١٦]:

١- الإخباريات:

والغرض الإنجازي فيها هو وصف المتكلم واقعة معينة من خلال قضية وأفعال هذا الصنف كلها تحتمل الصدق والكذب.

٢- التوجيهيات:

وغرضها الإنجازي محاولة المتكلم توجيه المخاطب إلى فعل شيء معين، ومن ذلك: الأمر والنصح، والاستعطاف والتشجيع

٣-الالتزاميات:

وغرضها الإنجازي هو التزام المتكلم بفعل شيء في المستقبل، ويدخل فيها الوعد، والوصية.

٤-التعبيريات:

وغرضها الإنجازي هو التعبير عن الموقف النفسي، ويدخل فيها الشكر والتهنئة والاعتذار والمواساة.

٥-الإعلانيات:

والسمة المميزة لها أن أداءها الناجح يتمثل في مطابقة محتواها القضوي للعالم الخارجي، فإن أديت فعل إعلان الحرب أداء ناجحا فالحرب معلنة.

ويتركب الفعل الكلامي عند أوستن من ثلاثة أفعال ينجزها المتكلم في وقت واحد[١٧]:

١- الفعل النطقي: ويتمثل في النطق الصوتي للألفاظ على نسق نحوي ومعجمي صحيح.

٢-الفعل القضوي: ويعني ما يقدمه الفعل من معنى ثانوي يكمن خلف المعنى الأوليّ.

٣-الفعل الإنجازي : ويقصد به التأثير الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع ويدفعه إلى اتخاذ رد فعل .

كما قام سيرل بالتمييز بين الأفعال الإنجازية المباشرة والأفعال الإنجازية غير المباشرة، والأفعال الإنجازية المباشرة عنده هي : هي التي تطابق قوتها الإنجازية مراد المتكلم، فيكون معنى ماينطقه مطابقا مطابقة تامة وحرفية لما يريد أن يقول، ويدرك السامع معناها من خلال معرفته بمعاني المفردات ونظام التراكيب[١٨].

أما الأفعال غير المباشرة" فهي التي تخالف فيها قوتها الإنجازية مراد المتكلم، فالفعل الإنجازي يؤدى على نحو غير مباشر من خلال فعل إنجازي آخر[١٩].وبالتالي فإن الأفعال المباشرة هي الأفعال الأكثر بساطة ويسرا في

الوصول إلى معناها بينما تحتاج الأفعال غير المباشرة إلى عمليات التأويل،وهنا تظهر الإشكالية إذ كيف يمكن أن يقول المتكلم شيئا ويقصد به شيئا آخر؟ وكيف للمستمع أن يصل إلى المعنى المراد بشكل صحيح لا يشوبه اللبس؟ ولذا يفترض سيرل وجود خلفية مشتركة بين المتكلم والسامع أو ما يسمى بمبدأ التعاون الحواري(٢٠)، وما لدى المتكلم من علم بالموضوع،" فالجهاز النظري المطلوب لتفسير الجزء غير المباشر لأفعال اللغة غير المباشرة، يقوم على النظرية العامة لأفعال اللغة، وعلى المباديء العامة للتعاون كم قعد لها جرايس، وعلى خلفية إخبار متقاسمة بين المتكلم والسامع(٢١).

ومفهوم التعاون الحواري يقوم على أربعة مباديء(٢٢) هي:

١- مبدأ الكم: اجعل إسهامك في الحوار بالقدر المطلوب دون زيادة أو نقصان.

٢- مبدأ الكيف: لا تقل ما تعتقد أنه غير صحيح، ولا تقل ما ليس عندك دليل عليه.

٣- مبدأ المناسبة: لابد أن يكون الكلام متصلا بموضوع الحديث.

٤- مبدأ الطريقة: تجنب الغموض واللبس ورتب الكلام واجنح إلى الإيجاز.

ولكن كثيرا ما تنتهك هذه المباديء أو لا تتوفر جميعها في المتلفظات غير المباشرة، ولا يؤثر ذلك على وصول المعنى للسامع المنتبه، بل إن انتهاك مبادئ الحوار السابقة ينتج عنه ما يسمى بالاستلزام الحواري، ولكن ما يهم هو حرص المتكلم على على إبلاغ المخاطب معنى بعينه، وألا يتعمد التضليل أو الخداع(٢٣).

المسرح الذهني:

حينما سئل توفيق الحكيم عن خصائص المسرح الذهني من وجهة نظره أجاب:" المسرح الذهني في رأيي هو ذلك الذي يقول للناس: لقد اعتدتم أن تروا في المسرح العاطفي صراعا بين عاطفة وعاطفة كما اعتدتم أن تروا في بقية ألوان المسرح

صراعا أو عرضا لشخصيات وحوادث. أما في المسرح الذهني فالصراع بين فكرة وفكرة، والأبطال الحقيقيون فيه هي الأفكار الكبرى[٢٤]

والمسرح الذهني بهذا المفهوم يقوم على التجريد والرمز، فالشخصيات في هذا اللون المسرحي ماهي إلا أفكار مطلقة يدور على ألسنتها حوار ينجح في استنطاق الأفكار وإبراز أبعادها وزواياها، دون أن يكون كاشفا عن سمات الشخصية وتطورها وتفاعلها الحي الآخذ في التصاعد مع نمو الصراع.ولا تملك الشخصيات من الخصائص الإنسانية سوى أنها تملك اسما بشريا. ويعترف الحكيم بأن مسرح الذهن قد جعل الهوة بين أعماله وبين خشبة المسرح تتزايد وتتسع:" ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية ثوب الرموز ...لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة[٢٥]

وأشاد محمد مندور بالقضايا التي عالجها الحكيم في مسرحياته ولكنه لم يغفل الإشارة إلى الخلل في خلق الشخصيات خاصة في المسرحيات غير أسطورية المصدر،" ولكننا لا نعفي الحكيم من مسئولية الضعف في نفث القوة الدرامية الحية المؤثرة في شخصيات مسرحياته الذهنية الأخرى التي استمد موضوعاتها من واقع الحياة الإنسانية المعاصرة أو المستقبلية مثل مسرحيات " لو عرف الشباب" و"رحلة إلى الغد" فشخصيات هاتين المسرحيتين من البشر ولا علاقة لها بالشخصيات الأسطورية ومع ذلك لا ننفعل بما تخوض من صراع[٢٦] ويرى مندور أن هذا الخلل قد حرم شخصيات الحكيم من الخلود الذي كتب لشخصيات مثل هاملت وعطيل وغيرها من الشخصيات التي نجح المؤلف في جعلها شخصيات موهمة بالحقيقة نابضة بالحيوية والحركة[٢٧].

المسرح بين النص والعرض:

فن المسرح هو فن تجسيد الأفكار والمفاهيم والتصورات عبر الأداء التمثيلي الذي يدفع الجمهور إلى الاهتمام والتفاعل مع العمل. وانطلاقا من ذلك تنشأ علاقة

مباشرة بين الشخصيات أو الممثلين، وعلاقة غير مباشرة بين المؤلف والجمهور، ويكون الخطاب في هذه الوضعية غير مباشر، أي مصاغ بطريقة تلميحية[٢٨].

والخطاب المسرحي هو خير وسيلة يقدم بها المبدع أفكاره ورؤيته الخاصة، دون أن يكون ذلك بشكل مباشر صريح، والحوار المسرحي ليس مجرد تسجيل لحوار يدور في الواقع، وإنما هو محاكاة تماثل الكلام الحي.

يمكننا إذن أن نقول إن المرسل في (المسرح الذهني) هو كاتب النص المسرحي، والمرسل إليه هو القاريء والخطاب هو النص المكتوب.

إن المسرحية التي تؤدى على خشبة المسرح تخاطب حواس المشاهدين عبر عناصر الديكور والصوت والضوء والأداء الحركي واللفظي، وكذا يقوم المتفرج بتبادل الإرسال في تفاعله أثناء التلقي، فيصدر استجابات كالتصفيق والإعجاب والضحك أو التأثر والانفعال. بينما المسرحية التي كتبت لا لتؤدى وإنما لتقرأ لا تمتلك هذا النوع من السياق المادي، فعلى القاريء أن يتصور العمل كاملا اعتمادا على فهمه لقضية النص وفحواه وأفكاره المركزية. ومن خلال حوار الشخصيات يمدنا الكاتب بالعلامات أو المفاتيح التي تساعدنا على فهم النص وفك شفراته." وتؤكد أركيوني أن الوضعية التخاطبية الأكثر نجاعة هي تلك التي تحصل بين الشخصيات أثناء تحاورها، لأن توظيف قوانين الخطاب والمبهمات وأفعال الكلام لا تتحقق إلا من خلال ذلك الحوار"[٢٩].

ويشير عمر بلخير[٣٠] إلى عدد من الفروقات الهامة بين النص المعروض والنص المقروء، ومن أهمها:

– ثبات النص المكتوب على صورته الأصلية واختلاف العرض باختلاف السياق وباختلاف الإخراج والتمثيل. فالمسرح كما تقول آن سوبرفيلد هو المفارقة ذاتها، فهو نتاج أدبي وعرض ملموس في آن واحد، إنه فن اليوم وعرض الغد، لكن النص من الوجهة النظرية –على الأقل – لا يمكن المساس به، فهو ثابت أبدا"[٣١]

– من حيث التلقي يستطيع القاريء أن يتلقى النص بطريقة غير تتابعية، فقد يعود ليقرأ فقرة سابقة من جديد بتركيز أكبر أو يقوم بمقارنة الفقرات لتصبح الصورة أكثر وضوحا في ذهنه، وقد يقرر القفز إلى النهاية أحيانا ليستبق النص، بنما يدرك المتفرج العرض بصورة خطية تعاقبية. وبينما لا تفوت القاريء أي علامة في تلقيه للنص، يجد المتفرج نفسه أمام حشد من العلامات الحسية، وقد يجعله هذا لا يهتم بالعديد من العلامات ويسقطها من اهتمامه.

– قد يحدث اختلاف بين نص المسرحية وعرضها، والعرض هو ترجمة للنص، ولكن هذه الترجمة قد تتجاهل بعض العناصر اللغوية، وقد تقحم على النص ما ليس منه، "والسبب في ذلك هو أن العلامات الخطية بمجرد تحولها إلى علامات سمعية بصرية تحدث في النص مجموعة من المتغيرات من جانب الإدراك الدلالي، إذ يكون فهمنا للنص بوصفنا قراء مغايرا وليس مخالفا لفهمنا له بوصفنا متفرجين[٣٢].

(بجماليون) عرض موجز:

كتب توفيق الحكيم مسرحية (بجماليون) عام ١٩٤٢م وصدّرها بمقدمة تحدث فيها عن المسرح الذهني وكشف عن مصدر إلهامه الذي استوحى منه فكرة هذا العمل، فحين وقع بصره على لوحة زيتية معروضة في متحف اللوفر بعنوان (بجماليون وجالاتيا) واكتمل الاستلهام حين شاهد عرضا ل (برنارد شو) يحمل اسم (بجماليون)، من هنا افتتن الحكيم بالأسطورة اليونانية رغم معرفته بأنها أسطورة مطروقة في الآداب العالمية يقول توفيق الحكيم:"إني أعالج إذا أسطورة مطروقة في الآداب والفنون العالمية ومع ذلك من يدري؟ ربما لحظ بعض النقاد أن (أهل الكهف) المقتبسة عن القرآن، و(شهرزاد) المستلهمة من ألف ليلة وليلة و(بجماليون) المنتزعة من أساطير اليونان، ليست كلها غير ملامح مختلفة في وجه واحد[٣٣] يقر الحكيم في هذه السطور بأن العمل وإن كان غربي الاستلهام إلا أنه سيكون بمنظور عربي.

ويرى محمد مندور في مقارنة بين بجماليون(برناردشو) وبجماليون (الحكيم) أنّ مصدر الإلهام ممثلا في الأسطورة اليونانية، كان مصدرا شديد الثراء والتكثيف، حاشدا للمعاني الرمزية المجردة التي تصلح للتطويع وتتشكل وفق طبع الكاتب وأسلوبه ورؤيته الخاصة[٣٤]."ولذلك نرى رمزية هذه الأسطورة تأخذ طابعا واقعيا وتلبس حقائق الحياة الحية عند كاتب يجمع بين الرمزية والواقعية مثل برنارد شو، بينما تتخذ طابعا رومانسيا عند كاتب كتوفيق الحكيم الرومانسي المزاج والتكوين[٣٥].

وإن كان كثير من الكتاب المحدثين قد سبقوا توفيق الحكيم المحدثين الأوروبيين توفيق الحكيم في استلهام تراث الأساطير الإغريقي، إلا أن (بجماليون) الحكيم كانت مزيجا فريدا بين ثلاث أساطير،" فمسرحية الحكيم لا تقوم كما يظن الكثيرون على أسطورة (بجماليون) فقط وإنما على أسطورتي(غالاتيا) و(ناركسيوس) وهي ثلاث أساطير منفصلة تماما في الروايات الإغريقية واللاتينية المختلفة[٣٦].

تقول الأسطورة إن بجماليون كان ملكا على جزيرة قبرص، كان حكيما ونحاتا بارعا، ذات مرة كان ينحت تمثالا من العاج في صورة عذراء وظل يعمل فيه يوما بعد يوم وأودع هذا التمثال كل ما يحلم به من صفات المثالية والكمال، وأسماه (جالاتيا) وأحب النحات تمثاله وخاطب الآلهة (فينوس) وتمنى أن تبث الحياة في التمثال، وبالفعل تتحقق أمنيته وتتحول (جالاتيا) إلى امرأة فائقة الجمال، يتزوجها وينجب منها طفلا اسمه

(بافوس) وعلى اسمه أسست مدينة تقع في أقصى نقطة غرب جزيرة قبرص[٣٧]. يأخذ الحكيم من هذه الأسطورة خطوطها العريضة فيستلهمها ويضيف إليها دلالات جديدة.

يمزج الحكيم بين هذه الأسطورة وبين إسطورة (ناركسيوس) ذلك الفتى الذي مات مفتونا بجماله وعشق انعكاس صورته في الغدير وقرن بها شخصية (إيسمين) بدلا من شخصية (إخو) التي وردت في الأسطورة القديمة ذلك لأن شخصية (إخو) في الأسطورة القديمة شخصية لا تتطور" فأراد أن يتخلص منها

بوصفها شخصية جامدة لا تصلح لعمل مسرحي، تتصارع فيه الكلمات والأفكار والمواقف(٣٨).

تبدأ المسرحية فنجد حديثا بين الجوقة والفتى نرسيس يتحدثون عن بجماليون . وتظهر شخصية إيسمين التي تحمل مشاعر الحب ل نرسيس، وتقوم الجوقة بدعوة نرسيس إلى المهرجان حيث تقدم القرابين ويحرق البخور، فيتعلل نرسيس بأنه لا يستطيع أن يترك مهمة حراسة التمثال العاجي الذي صنعه بجماليون، وكان الجميع يتحدثون عن افتتان النحات بتمثاله إلى حد الجنون، يتوسل بجماليون إلى فينوس_ آلهة الجمال _ أن تمنح التمثال جالاتيا الحياة، وبالفعل تستجيب فينوس لتوسلاته ومع قبلات بجماليون لجالاتيا تفيق وهي تشعر أنها قد انتبهت من حلم طويل. مع بداية الفصل الثاني نعرف بفرار جالاتيا مع الفتى نرسيس إلى الغابة، تواسي إيسمين بجماليون ويدرك بجماليون أن فينوس هي سبب الأزمة فقد شاب العمل الفني الذي كان كاملا_ أو يقترب من الكمال _ النقص، وأفسدت جماله الخالد. وتعود جالاتيا بفضل أبولون (إله الفن) وتقبل على بجماليون ويعود ما بينهما من غرام.

في الفصل الثالث تكون المفارقة؛ إذ يظهر الزوجان وهما في حالة فتور وصمت، وتظهر جالاتيا وهي تمسك مكنسة تنظف بها المنزل فيرى بجماليون هذا المشهد بعين رافضة، ولا يصدق أن أثره الفني صار يقوم بالأعمال المنزلية مثله مثل أي زوجة عادية، فيدرك الفرق الكبير بين الفناء والخلود، بين جالاتيا الزوجة وجالاتيا التمثال، وحين تبكي جالاتيا لأنها لم تعد بنفس الصورة في عينيه وتقترح أن يفترقا قبل أن تشيخ وتهرم ويذبل جمالها، يصاب بجماليون بالذعر ويرفض أن يتخيل فكرة أن تزول تحفته الفنية وتختفي.

ومع الفصل الرابع ومن خلال حوار الجوقة مع الفتى نرسيس ندرك أنه قد افترق عن إيسمين، ومن خلال الحوار بين بجماليون ونرسيس يسقط بجماليون تجربته على علاقة نرسيس وإيسمين إذ يلومه على هجر امرأة صالحة استطاعت أن تفتح عينيه على الحياة، وهو في الحقيقة يقصد جالاتيا البشرية التي فقدها حين

عادت لصورتها الأولى كتمثال من العاج، ولكنها حين عادت تمثالا، لم يعد هو قادرا على النظر إليها ولم يعد قادرا على التمييز، أيهما كانت الأجمل والأفضل؟؟ جالاتيا الزوجة أم جالاتيا التمثال؟؟!

فيقرر بجماليون في النهاية أن يحطم التمثال وبالفعل يحطم صنع يديه بنفسه لينهي الصراع بين الفن والحياة في مشهد تراجيدي مفتوح. إنه الصراع الأزلي في النفس البشرية، تلك النفس التي لا تقنع بالواقع ولا يرضيها الحلم." إن أبطال توفيق الحكيم يرتابون في القوى الغيبية أبلغ الريب، وليس من همهم أن يفنوا في مبدأ روحاني علوي، فلا يزال الإنسان يواجه مصيره الغامض القاسي فلا يجني من هذه المخاطر غير حال عجيبة تجعله معلقا بين السماء والأرض، ولا تهبه الحرية إلا إذا تكلف نوعا من اللامبالاة في جو من السخرية المرة التي تقضي عليه بالموت والضياع(٣٩).

-الحوار المسرحي:

إن ما يميز فن المسرح عما سواه من الفنون هو الاعتماد على الحوار، فإذا كانت الرواية تقوم على السرد والشعر يقوم على التصوير والمجاز، فإن الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الخطاب المسرحي هو الحوار

وهو "مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر ويجب أن يكون في جمل قصيرة، وليس خطبا مملة طويلة وان يكون طبيعيا متفقا مع موقف المتكلم وشخصيته، متغير اللهجة والجرس طبقا للحال التي يعبر عنها(٤٠).

والحوار في نظر توفيق الحكيم ليس مجرد أداة، إنما هو أداة ساحرة عجيبة، تؤدي عددا من الوظائف في آن واحد،" فقد يرسل العبارة من عبارته إرسالا على لسان شخصية من شخصيات المسرحية، فإذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام، ففيها الإخبار بحادثة وفيها تكوين لشخصية وفيها خلق لجو، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح ...مثلها كمثل العبارة الموسيقية، التي تنطلق محملة بالنغم الذي يروي ويلون ويكون، ويثير كل هذا في لحظة(٤١).فهو يرى أن العبارات تقوم بمهام و تنجز أفعالا، ومن هنا تنشأ قوة الحوار" ومن ثم قوة الحوار في الحركة، فالحوار

المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقا، أو الحدث المسرحي تقدما إلى الأمام .فلا ركود في لغة المسرح(٤٢).

هذه القوة الحوارية التي أجاد الحكيم استعمالها وتوجيهها خففت من التكثيف الرمزي الفلسفي الذي كان من الممكن أن يصبغ أعماله المسرحية الذهنية، أو ما أسماه علي الراعي بمسرح الواقع الخاضع للفكرة(٤٣).

" وقد لفتت هذه الطاقة الحوارية أنظار كل المهتمين بأدبيات المسرح لدى توفيق الحكيم حتى أطلق عليه (جاكوب لانداو) لقب (أستاذ الحوار)"(٤٤).فالحوار في المسرح الذهني عند توفيق الحكيم يقوم بوظيفة درامية تغني عن وسائط العرض المسرحي الغائبة "من حيث كونه حدثا قوليا ينهض بتعويض ما عسى أن يكون من شحوب في الملامح الشكلية والاجتماعية للشخصية، على نحو يؤدي إلى تعاظم الدور الذي ينهض به الحوار بوصفه الوسيط الفني الذي مازال باقيا(٤٥).ولذا لا نتعجب قول توفيق الحكيم في (فن الأدب) " إذا ملك أديب ناصية الحوار فما الذي يبقى أمامه لينشيء مسرحية؟ لا شيء أمامه غير أن يشرع في البناء(٤٦).

خصائص الحوار المسرحي ووظائفه:

اتفقت الكثير من الدراسات النقدية على مجموعة من الخصائص التي لابد أن تتوافر في الحوار المسرحي نجملها في النقاط الآتية:

أولا – الإيجاز والتكثيف ونتفق مع محمد زكي العشماوي في رؤيته لشروط الحوار الجيد الذي يتسم بالدقة، ذلك الحوار الموجز المركز " فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد(٤٧).

وهذا ما يتفق مع رؤية الحكيم للحوار المسرحي، إذ يشبه الحوار بفن الشعر في اقتضابه وإحكامه وابتعاده عن الإطالة والحشو، ويرى أن الشاعر والكاتب المسرحي ينهضان بمهمة واحدة، هي التكثيف والإيجاز وهي في نظره ملكة فطرية واستعداد فطري لا يتأتى للكثيرين(٤٨).

ومن تلك اللمحات الدالة التي نتوقف عندها،المواطن التي يختار فيها الحكيم اللجوء إلى الحذف،ومنها:

نرسيس: إيسمين!..... إذا كنت تطمعين في حبي....

إيسمين:اخترني إذن!...

نرسيس: قد فعلت!.....(٤٩)

وفي المقطع الحواري التالي بين أبولون وفينوس :

فينوس:امرأة !....

أبولون : بل ماترين أجمل كثيرا من امرأة ،وأكمل كثيرا من امرأة !...

فينوس: كيف ارتفع إلى هذا....

أبولون:(في تفاخر) هنا السر!...

فينوس: بشر هالك !....

أبولون: ومع ذلك.....(٥٠)

ومن مواطن التكثيف التي تتكلم فيها الشخصيات فتفصح عن الصراع الذي يقوم عليه العمل المسرحي:

بجماليون:آه لقد اختلط الأمر في رأسي :أيهما الأصل وأيهما الصورة ؟...قل لي يا نرسيس:أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؟الحياة أم الفن ؟...(٥١)

ثانيا– اتساق الحوار وموضوع المسرحية

وذلك أمر شديد الأهمية، فلا ينتظر المتلقي عبارات متتالية بين الشخوص فحسب، بل ينتظر أن يخرج العمل المسرحي _بفضل الحوار الجيد_ لوحة فنية متقنة التفاصيل، وفي سبيل هذا يتحول الكاتب المسرحي إلى فنان تشكيلي" وعليه أن يلون لنا هذه الحوادث وهذه المواقف، باللون الموافق لنوع المسرحية، فإن كانت مأساة تخير من الألفاظ ما يثير الرهبة والجزع والجلال والخشوع، وإن كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع في قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة،

فالحوار في يد المؤلف المسرحي كالريشة في يد المصور وهي المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين وكل ما يوضع على اللوحة من فن[٥٢].

و يمكننا أن نصنف المفردات في(بجماليون) إلى مجموعة من الحقول الدلالية[٥٣] ،منها :

- **الحقل الدلالي للأفعال:**

(يلتفت_ينفجر_يعود_تتفتح-
ترتجفان_يوقظ_ترنو_يضرب_تكنس_تملأ_يصنع_يرتمي_يحاول_يخلق
)

- **الحقل الدلالي للمشاعر:**

(الحب_المودة_الغرام_الرغبة_التيه_الشقاء_الأسف_الخوف_
القلق_الخجل_سخط_ازدراء_دهشة_ألم)

- **الحقل الدلالي للأسطورة:**

(الآلهة_ المعبد_ سكان أولمب _ جوبيتر_ منيرفا_ فينوس_ أبولون_ قيثارة _مركبة)

- **الحقل الدلالي للصفات :**

(حماقة _ثرثرة _جنون _الإبداع _العقيم _ هالك_الكمال_ الجمال_ فناء_ الضعف_الشحوب_المكابرة)

ويكشف هذا التصنيف عن التوازن بين حقلي المشاعر والأفعال،فالكلمات التي تنتمي لحقل المشاعر أضافت توقفا وتكثيفا بينما قدمت الأفعال دفعا للخط الرئيسي للحدث إلى الأمام،وقدمت الكلمات المنتمية إلى حقل الصفات تجسيدا للجانب النفسي من الشخصيات،أما الكلمات المنتمية إلى حقل الأسطورة فصنعت للنص المسرحي جوَّه الخاص.

ثالثا: الواقعية

ولا تعني نقل الواقع كما هو وإنما تعني إنطاق كل شخصية بما يناسبها ويلائم نسق تفكيرها وسماتها الجسدية والنفسية فلا يكون الحوار ناجحا إذا أحس المتفرج

أو القاريء أن المؤلف هو من يتكلم، وأن صوت الكاتب المسرحي هو السائد ينطق به شخصياته فتبدو شخصية واحدة فاقدة للحيوية غير مقنعة بواقعيتها.

يقول محمد غنيمي هلال في إشارة إلى أهمية تناسب الحوار مع الشخصيات: " فالواقعية ليست في نقل الواقع بل في الإيمان بأن الوقائع العادية تمثل أعمق حقائق الحياة ...ولا يتيسر ذلك كله بنقل الواقع، بل بتصوير الشخصيات، وإدراكها لمواقفها(٥٤).

وتتعدد الوظائف التي يؤديها الحوار المسرحي، ومن أهمها:

- **نمو الحدث**

فيتخلص العمل المسرحي من الركود بفضل الحوار الجيد(٥٥). فالحوار المتقن يعطي القاريء شعورا بالسير إلى الأمام وهذا ما يسميه النقاد(٥٦) بالإيقاع المسرحي، بينما ثبات الأحداث وعدم تقديم الجديد في عبارات الشخصيات يدفع المشاهد إلى التململ وإظهار الضجر، ويدفع القاريء إلى استباق الصفحات أو إنهاء تجربة القراءة.

ويحقق الحوار هذه المهمة ليس فقط من خلال تصوير الموقف الحالي وإنما بالإيحاء بما يمكن أن يقع من الأحداث، مثل ذلك المشهد في نهاية الفصل الرابع في(٥٧):

نرسيس: انظر ...لقد تجمع التراب حول قاعدته ...لا يجب مع ذلك أن نتركه هكذا.. أين المكنسة؟

بجماليون: (كالمخاطب نفسه) المكنسة!

نرسيس: ماذا دهاك ؟...بم تهمس؟..

بجماليون: إني ذاهب...

كشف الحوار السابق عن المقاصد الخفية التي اختمرت في نفس بجماليون عندما ذكر نرسيس كلمة (المكنسة) فأعاد بجماليون الكلمة وهو يفكر ويعقد العزم على

تدمير التمثال دون أن يصرح بذلك، فنجح الحوار في العمل على تطوير الموقف مع الإلماح إلى التغيير المرتقب.

- **التجسيد وتشخيص الأفكار**

" فمنه نعرف قصة المسرحية وما انطوت عليه من حوادث ومواقف وهو لا يقصها علينا حكاية وقعت في الماضي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرك(٥٨).

- **وصف الشخصيات**

من أهم وظائف الحوار المسرحي، فمن خلال الحوار الواقعي الجيد نتعرف على أبعاد الشخصيات وملامحها وتكوينها " فهو الذي يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفي، ما يفعلون أمامنا وما ينوون أن يفعلوا(٥٩).ومن خلال الحوار نقف على تطور الشخصيات واختلاف رؤيتها للأمور مع نمو الحدث.

- **خلق جو المسرحية**

ويصرح توفيق الحكيم أنه يعتبر هذه الوظيفة من عجائب ما يقوم به الحوار، فلا يمكن الإمساك بجوانب مادية نستطيع من خلالها تقييم الجو المسرحي، إنما يتسلل الشعور بالعمل المسرحي لدى المتفرج الذي يحضر عرضا مسرحيا، أو لدى القاريء الذي يتخيل العرض حين يقرأ عملا ذهنيا مثل (بجماليون) وغيره من أعمال مسرح الفكر، ويكون الفضل للحوار الجيد، الذي يميز كل عمل عن الآخر حتى وإن كانت أعمالا مختلفة لمؤلف واحد(٦٠).

ينهض الحوار بكل الوظائف السابقة إذا استطعنا أن نطلق عليه صفة الحوار الدرامي، فإذا كان الحوار مجرد عبارات متبادلة بين الشخصيات لا تقدم جديدا ولا تدفع الحدث إلى الإمام ولاتعكس صراعا حاليا ولا تنبيء بتغيير مرتقب يغير مجرى القصة بأكملها، فإن هذا ما نسميه محادثة عادية،" الحوار إذن أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط "(٦١). ولا خلاف حول صعوبة الكتابة للمسرح، فهو عمل إبداعي يكتنفه العديد من الصعوبات تتخفف منها الرواية

بأداتها السحرية المسماة بالسرد، وبقبولها للوسيط بين الكاتب والقاريء، وجنوح الرواية إلى النقل والتوثيق، بينما الكتابة إلى المسرح بتعبير رشاد رشدي عملية خلق لا عملية تعبير(٦٢).

أفعال الكلام (المباشرة) في (بجماليون)

تهتم التداولية بالجانب التواصلي النفعي للخطاب، ونحن إذ ندرس الخطاب المسرحي _ذلك الخطاب متعدد العلامات_ ندرك أن الحوار المسرحي رغم ما يتسم به من تلقائية، هو حوار مصنوع يحاكي اللغة العادية في الحياة اليومية،" فلو درسنا حوارا في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبر عن عواطفه وأفكاره بلا تلعثم أو تردد أو خروج على الموضوع، وبأسلوب كأنما قد أعد لمواجهة الموقف من قبل في إحكامه وطلاقته وتتابعه(٦٣). هذا الخطاب النموذجي يقوم أيضا على التواصل الفاعل بين المرسل والمتلقي.

والمقصود بالأفعال الإنجازية (المباشرة) عند (أوستن) تلك الأفعال التي يتطابق فيها مراد المتكلم ومقصده مع قوتها الإنجازية، فيكون معنى ما ينطقه مطابقا تمام التطابق مع المعنى الذي يريد إيصاله. ويصل السامع إلى هذا المعنى بشكل مباشر من خلال المعرفة المشتركة بين المرسل والمتلقي بقواعد التركيب ودلالة المفردات(٦٤).

- **الإخباريات:** وتهدف إلى أن ينقل المتكلم إحدى الوقائع مطابقة لما حدث على وجه الحقيقة،" أي أن الغرض الإنجازي العام هنا هو التقرير، واتجاه المطابقة في أفعال هذا الصنف من القول إلى العالم، وشرط الإخلاص فيها يتمثل في النقل الأمين للواقعة والتعبير الصادق عنها(٦٥).

وتعتبر إضافة (الإخباريات) إلى هذا التصنيف إنجازا مهما من إنجازات سيرل التي حققها في مفهوم الأفعال الإنجازية، وكان أوستن قد استبعدها لكونها مجرد وصف تقريري، وأشار سيرل إلى أن إنجازية هذا الصنف من الأفعال تتحقق من خلال خطوتين؛ الأولى من خلال " نطق الكلام" والثانية من خلال " الإخبار أو

الوصف" باعتبارهما غرضين إنجازيين شأنهما شأن أي غرض آخر كالرفض أو القبول(٦٦).

تبدأ المسرحية بعدد من الأفعال الإخبارية ومنها(٦٧):

الجوقة: نرسيس! الليلة عيد فينوس!

شكلت هذه الجملة إطارا زمانيا لدى القاريء، هذا الإطار يدخلنا في حالة من حالات التوقع لأحداث اليوم وطقوس الاحتفالات.

كما توالت مجموعة من الأفعال الإنجازية الإخبارية في الحوار التالي:

– ذلك الذي يعيش بعيدا عن المرأة

– ذلك الذي حرم الحب

– ذلك الذي أنكرته فينوس

اتفقت العبارات الثلاث السابقة في محتواها اللفظي، فكلها جمل خبرية متوازية التركيب، المبتدأ فيها اسم الإشارة (ذلك) والخبر الاسم الموصول (الذي) ثم جملة صلة الموصول.

والمحتوى القضوي لها هو الإخبار وتحديد سمات الشخصية الرئيسية، شخصية النحات (بجماليون)

وتحمل الأفعال الكلامية في هذا المقطع الحواري قوة إنجازية تجعل المخاطب قادرا على رسم أبعاد الشخصية من خلال معرفة معلومات عنها؛ فهي شخصية معادية للمرأة، تحرم الحب، وقد أنكرته فينوس

(آلهة الحب والجمال).

وعند تأمل هذا المقطع الحواري:

– **نرسيس:** ها هو ذا .!..ها هو ذا...!

– **الجوقة:** بل تلك امرأة من المدينة رأتك فأحبتك، وأقسمت أن تكون لها وتكون لك(٦٨)!

المحتوى القضوي: الإخبار عن ظهور الشخصيات الثانوية وعلاقة الشخصيات ببعضها.

القوة الإنجازية: التأكيد على علاقة الحب والتعلق بين شخصية (إيسمين) وشخصية (نرسيس).

وفي مقطع آخر من المسرحية[٦٩]:

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

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

– **الجوقة:** (لنرسيس) أنت الليلة لنا، فلتختر من بيننا!...

– **إيسمين:** إنه لا يختار.... أنسيتن أنه نرسيس؟ إنه اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه؛ كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد!....

– **إيسمين:** أنسيتن أنه يشبه نرسيس الأساطير؟!

إن له جماله وحمقه...إنه ليس لكن، ولستن له

تحمل الأفعال الإنجازية في المقطع السابق قدرة على رسم صورة متحركة حية لشخصية (نرسيس) فهو يشبه شخصية نرسيس الأسطورية، جميل الشكل ولكنْ لا يمتلك الحكمة.

(لنرسيس) أهو أيضا الذي أطلق عليك هذا الاسم؟

الجوقة: منذ الصغر ...منذ التقطه وليدا بين مروج هذه الغابة.. ومع ذلك لم يفلح في أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين....

وضح الفعل الإنجازي (التقطه) كيف بدأت علاقة بجماليون بالفتى نرسيس، وقوة الفعل الإنجازية في هذا المقطع تمثلت في حركة الارتداد بالزمن إلى الوراء، فكانت اللقطة تمثل تقنية (الفلاش باك) أوما يشبه السرد الارتدادي في الرواية، وكشف هذا الفعل عن طبيعة علاقة الشخصيات؛ فنرسيس يدين بالعرفان والولاء

والطاعة لبجماليون الذي التقطه وليدا وأنقذ حياته. وفي الفصل الثالث من المسرحية يختار الكاتب أن يعود إلى هذه النقطة مرة أخرى ولكن بشكل أكثر تفصيلا على لسان (إيسمين):

إني أعلم مكان إيسمين من بجماليون من نفسك، فهو الذي وجدك طفلا رضيعا عند جدول من جداول هذه الغابة فآواك وأرضعك من لبن الماعز وربَّاك[٧٠].

وفي هذا المقطع بين نرسيس وإيسمين[٧١]:

إيسمين: (ناظرة إلى الستار...) جالاتيا الجميلة ..... هكذا إذن مقامها دائما خلف الحجب...

نرسيس: لا ينبغي أن يقع على جسدها الناصع ذرة من غبار!..

إيسمين:(كالمخاطبة نفسها) وهذا موكول إليك بالطبع ...

ما أبرعك سادنا؛ كأغلب سدنة المعابد!

يعنون بذرات ترابها ولا يرون قبسات روحها؟!

ظهرت شخصية (جالاتيا) عن طريق جملتين إخباريتين: الأولى اسمية والثانية فعلية منفية محتواهما القضوي إظهار مدى الحرص على التمثال بتغطيته بالحجب، إذ يخشى على الجسد الناصع حتى من أصغر ذرات الغبار.

أيضا ساهمت الأفعال الكلامية الإخبارية في كشف الكاتب عن فلسفته الخاصة ورؤيته للمرأة

بجماليون: إني الآن أدرك وسائل الإله العظيم جوبيتر عندما كان يحب فتيات من المخلوقات.. لقد كان يتخذ كل فتاة الصورة التي تفهمها وتروق في عينيها هكذا اتخذ شكل بجعة جميلة للرقيقة (ليدا) واتخذ شكل ثور قوي للحسناء (أوروبا) الجمال والقوة والمال ....

آه حتى الآلهة ينبغي لها أن تتذرع بهذه الأشياء للوصول إلى قلب المرأة[٧٢]!

ويلاحظ أن الإخباريات المباشرة في (بجماليون) كانت الأنسب كانت لإعطاء المعلومات حول الفضاء الزماني والمكاني للنص وسمات الشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض، وللكشف عن ثقافة الحكيم وفكره ورؤيته للمرأة ولعلاقة المخلوقات بالخالق(٧٣)، وبشكل عام هي المواضع التي يعلو بها صوت المؤلف.

- **التوجيهيات:**

والغرض الإنجازي للتوجيهيات هو محاولة المتكلم توجيه المخاطب لاتخاذ رد فعل، ويندرج تحتها الأمر والنهي والنصح، والاستعطاف، والتشجيع، والتحذير.

ومن مواضع التوجيهيات في هذا العمل، مشهد تضرع النحات (بجماليون) واستعطاف الألهة (فينوس) لكي تجعل الحياة تدب في جسد التمثال (جالاتيا):

فينوس! ... فينوس! ... أيتها الإلهة ذات العرش المصنوع من

الذهب، المُطعَّم بالياقوت والفيروز! ... يا ابنة جوبيتر العظيمة! ...

يا مَن تلبِّين نداء عبادك

وأنت تشُقِّين بمركبتك الذهبية سُحب السماء، مركبتك التي تجرُّها بجعتان رشيقتان اسمعي ندائي، وأجيبي دعائي!(٧٤).

المحتوى القضوي للفعلين (اسمعي وأجيبي) هو الطلب من خلال صيغة الأمر والمحتوى التأثيري أو الإنجازي هو استجابة (فينوس) لاستعطاف بجماليون، فتكون الاستجابة ظاهرة في المقطع التالي:

فينوس (تتقدم نحو التمثال رافعةً يديها إليه هاتفةً): بأمري أيتها الدماء التي سفكها لي قرابين، اجري قانيةً في هذه الشرايين! ... بأمري أيتها النار التي حرق لي فيه البخور، اجعلي في جسدها الحرارة وفي عينيها النور

(التمثال يتحرك قليلًا) بأمري يا جالاتيا الحية؛ انعسي قليلًا الآن، وانتظري حتى يوقظك بالقبلات زوجك

بجماليون(٧٥).....

احتوى المقطع السابق على الأفعال الكلامية التوجيهية المباشرة، حيث وجهت (فينوس) الأمر من خلال الأفعال (اجري) و(اجعلي) و(انعسي) ويكون الإنجاز أو التأثير جليا في الجملة: (يتحرك التمثال قليلا) فيشعر القاريء برد فعل الشخصية وحيويتها.

وعندما تتغير رؤية بجماليون ويدرك أن جالاتيا التمثال كانت أجمل من جالاتيا الزوجة، يعكس توجيهه الأول بتوجيه مضاد من خلال الفعل الطلبي، في هذا المقطع:

بجماليون: آه ... رُدُّوا عليَّ عملي! ... رُدُّوا عليَّ جالاتيا كما كانت ... تمثالًا من عاج(٧٦).

فينعكس رد الفعل وتقرر (فينوس) أن تعيد (جالاتيا) إلى صورتها الأولى:

فينوس (تمدُّ يديها نحو جالاتيا المُطرِقة):

ارتفعي عن جالاتيا أيتها الحياة واتركيها تمثالا من عاج وينجز التأثير المطلوب من الأفعال الأمر (ارتفعي، اتركيها)، ويظهر رد الفعل في هذه العبارة:

كما يتدخل (أبولون) إله الفن :) جالاتيا تجمُد فوق القاعدة

أبولون (يمدُّ يديه نحو جالاتيا الجامدة): عُدْ كما كنتَ يا فنَّ بجماليون! ... وسوِّ التمثال كما كان

وينجز التوجيه من خلال الأفعال الأمر (عُدْ، سوِّ)، ويظهر رد الفعل سريعا ما يعني نجاح الفعل الكلامي: جالاتيا تتخذ الشكل الذي كانت عليه من قبل فوق القاعدة الرخامية(٧٧)

بجماليون: آه أيتها العزيزة جالاتيا ... أتوسل إليكِ ... أتوسل إليكِ أن تحرصي على كل هُدبة من أهدابكِ، وكل أنمُلة من أناملكِ ... كل شيء فيكِ ثمين ... ذراعُكِ ويدُكِ وكتفُكِ وفمُكِ وأنفُكِ وخدُّكِ ... لستُ أحتمل أن أرى خدشًا يُصيبكِ! ... ولا بعوضة تخزُكِ ... ولا ذرَّة من الغبار تقع على جسمكِ الناصع(٧٨)...

ونستطيع القول إن أفعال التوجيه المباشرة في هذا العمل المسرحي كانت ناجحة في بث الحركة وتصعيد الحدث المسرحي(٧٩).

- **الالتزاميات:**

وتعني الأفعال التي يعلن بها المتكلم التزامه بأحد الأفعال مستقبلا، ومنها الوعد والوصية. ومن ذلك في (بجماليون):

نرسيس: ماذا تستطيعين لي؟

إيسمين: أعطني الصدَفَة، أتناولها بين راحتي لأفتحها وأملأها

نرسيس: تملئينها ماذا؟

إيسمين: هذا من شأني ... أطعني ودعني أجعلك تبصر وتحيا

إيسمين: نعم! ... هذه الزهرة المُقفَلة؛ لا بدَّ لها من قطرات الندى لتتفتح

نرسيس: ومن أين تتساقط هذه القطرات؟

إيسمين: من عينَي امرأة(٨٠) ...

ندرك بقليل من التأمل أن(نرسيس) أيضا كان يحتاج لمن يوقظه بالحب، و(إيسمين)هي من أيقظته ومنحته القدرة على الإبصار بفضل حبها له.

وقد توفر الحوار في هذا العمل المسرحي على التزاميات مباشرة من قبل الشخصيات ذات القوة والتأثير مثل شخصية الآلهة:

أبولون: إنه يريد الحُب والحياة!

فينوس: ولماذا نأباهما عليه؟ ... سأمنحه ما أراد(٨١).

واتجاه المطابقة في هذا النوع من الأفعال الكلامية من العالم إلى الكلمات، وتوفر شرط الإخلاص من خلال التزام الآلهة (فينوس) بتحقيق ما وعدت به وحولت التمثال العاجي إلى زوجة من لحم ودم كما أراد (بجماليون).

وعندما يفقد بجماليون شغفه تجاه الفن يقرر ألا يعود مرة أخرى لصنع التماثيل فيقول:

بجماليون: لقد ادَّخرتُ مالًا كثيرًا من أجلكِ

جالاتيا: أوَ لا تصنع تماثيل بعدُ؟

بجماليون: لن أصنع بعدَ الآن

جالاتيا: لماذا؟

بجماليون: لأني لا أريد ... وربما لأني أيضًا لا أستطيع؛ فلقد وضعتُ كل مواهبي

وآمالي ومشاعري في تمثالٍ واحدٍ أخير، لا أحسَب قَط في الإمكان أن أصنع ما يُدانيه في

الإبداع ... صنعتُه ثم ألقيتُ من هذا الباب بكل أدوات صناعتي ... فلن أعود أبدًا إليها(٨٢).

ويجزم بعدم العودة أبدا من خلال (لن) التي تنفي الفعل في المستقبل ومن خلال فعل آخر غير مباشر

(ألقيت من هذا الباب بكل أدوات صناعتي)

فلم يعد يملك الشغف ولا الأدوات، لأنه أعطى هذا التمثال كل شيء.

ولكن هذا العهد ينقض مع تنامي الصراع وتغير الأحداث، حين يحطم التمثال وينهال عليه بالمكنسة

بجماليون: (يهدر هائجًا وهو ملقًى على فراشه):

سوف أصنع خيرًا منه

نرسيس: أنت؟ متى؟ أتحسبك الآن قديرا على شيء؟

في صدري أشياء سوف تخرج(٨٣)

ويدرك القاريء أن شرط الإخلاص غير متوفر في هذا الموضع، لأن الشخصية تقول كلاما يخالف محتواه القضوي الحرفي معناه المضمر، فالشخصية تشارف

على الموت وتتفوه بكلام يمتليء بالحماس الزائف، وهنا يزداد المدى النفسي عمقا بفضل الأفعال الكلامية الكاشفة عن جوانب الصراع

- **التعبيريات:**

وتعني تعبير المتكلم وإفصاحه عن مشاعره وما يختلج نفسه، ومنها الاعتذار والشكر والامتنان والحب

ومن ذلك:

جالاتيا: نعم ... قُل لي أيضًا إنك تحبُّني

بجماليون: آه يا جالاتيا ... لقد أحببتك قبل أن تُوجَدي ... إنَّ حبي لكِ هو الذي أوجدك(٨٤).

أما عن فعل الاعتذار وهو من الأفعال الكلامية ذات الشيوع الاستعمالي في لغة الخطاب اليومي(٨٥)، فمن تمثيلاته اللافتة في (بجماليون) :

بجماليون: معذرة يا جالاتيا.. إني آسف كل الأسف ..

إني لم أرد إيلامك ولا إيذاءك ...ولم يخطر على بالي الانتقاص من تقديري لك واحترامي إياك

إنما ..... إنما.....

جالاتيا: لاتهتم لأمري يا بجماليون...إني أفهم مرادك، وأدرك ما يجول في خاطرك(٨٦) ....

عبر النص السابق بأفعاله التعبيرية المباشرة _وحتى بعلامات الترقيم التي تشير بذكاء إلى أن مشاعر الاعتذار غمرت الشخصية فلم تعد تواتيه الكلمات_ عن الندم وطلب الصفح، وكان الرد من (جالاتيا) يحمل القبول بصورة مضمرة غير مباشرة.

- **الإعلانيات:**

وهي تحدث تغييرا في الواقع بمجرد النطق بها، وبهذا تختلف الإعلانيات عن غيرها من الأفعال، مثل أن يقول رجل لزوجته: أنت طالق، فمع نهاية الجملة لا يكونان زوجين بالفعل. ولهذه الأفعال أهمية خاصة في الدراما، ذلك أن نجاح إنشائها يبدل في مجرى الأحداث على نحو درامي فوري(٨٧).

وهي أقل ظهورا في هذا العمل، ومن المواضع التي نشير إليها، في الفصل الأول عندما تتحول جالاتيا التمثال إلى جالاتيا الزوجة :

جالاتيا: يوقظني بالقبلات زوجي بجماليون؟

بجماليون (من خلف الستار): نعم ... زوجكِ بجماليون ... شكرًا لفينوس(٨٨).

بجماليون: أجل ... اطمئني! ... إني لستُ لكِ أكثر من زوج وحبيب

جالاتيا: نعم ... أنت زوجي الذي ينبغي أن أعيش معه دائمًا

بجماليون: دائمًا(٨٩).

إن كلمة (زوجي) في المقطع السابق هو لفظ من ألفاظ الإشاريات الاجتماعية، ويؤدي وظيفة تداولية تتمثل في الإعلان عن علاقة اجتماعية رسمية هي علاقة (الزواج) بما تفرضه هذه العلاقة من واجبات وما تقتضيه من حقوق. ولأن هذا اللفظ الإشاري ينجح ويؤدي تأثيره الإنجازي، يكون من المنطقي أن تحمله (جالاتيا) مجموعة من المسئوليات في قولها(٩٠):

نعم...أنت زوجي الذي ينبغي أن أعيش معه دائما..

أنت زوجي الذي يحميني من الخوف إذا جن الليل ....

أنت زوجي الذي ينشط إلى العمل من أجلي إذا طلع النهار...

وكذا يناديها بجماليون (زوجتي) ولكن حين يختلف العاشقان ويحتد النقاش ويشعر أن جالاتيا لا تفهمه(٩١):

جالاتيا: ماذا ينقصك ؟..ها هي ذي القاعدة!! ضع عليها كتلة من الرخام ...أو من العاج!..

بجماليون: صهٍ أيتها المرأة!

-أفعال الكلام (غير المباشرة) في (بجماليون)

والمقصود بالأفعال الكلامية (غير المباشرة) الأفعال الإنجازية التي يتوصل إليها عن طريق غير مباشر من خلال فعل إنجازي آخر، فتخالف قوته الإنجازية مراد المتكلم، ويستطيع المتلقي الوصول إلى مقصود المرسل من خلال السياق أو من خلال المبدأ الذي يسميه سيرل بمبدأ (التعاون الحواري) بين المتكلم والسامع وما لدى المتكلم من علم بجوانب الموضوع[٩٢].،" فمسألة اللغة غير المباشرة والتعرف على قصد خاص هو مظهر التداولية الذي تتأكد أهميته بشكل خاص في تأويل الأدب[٩٣] ومن ذلك أن تقول لصديقك:

(هل تمنحني انتباهك لدقائق؟) فهذا فعل إنجازي غير مباشر لأن معناه الحرفي هو الاستفهام إذ بدأ بأداة استفهامية (هل) التي يجاب عنها بحرف من حروف الجواب (نعم أو لا) ولكن هذا ليس مراد المتكلم وإنما قصد أن يعرض عليك عرضا مهذبا يطلب فيه الإصغاء.

ولأن الأفعال غير المباشرة تعني التوصل إلى فعل من خلال فعل آخر فإنها هي الأنسب دائما في سياقات التأدب والتلميح أو الشعور بالحرج، وهذا ما لوحظ في مسرحية (بجماليون) إذ شاعت فيها الأفعال غير المباشرة واقتصرت الأفعال المباشرة –كما مر بنا–على التصريحات أو الأوامر المباشرة والتعبيرات الصريحة عن المشاعر والمعلومات الركحية، ونتوقف فيما يلي أمام بعض النماذج اللافتة للأفعال غير المباشرة بالتحليل والدراسة.

- الإخباريات (غير المباشرة) في بجماليون:

اختار توفيق الحكيم أن يقدم شخصية (جالاتيا) واهتمام (بجماليون) بها حين كانت تمثالا، بشكل يبتعد عن الوصف التقريري المباشر، مثل هذا المشهد من

الفصل الأول عن طريق شخصية أخرى هي شخصية (إيسمين) حين ترى عن قرب تمثال جالاتيا:

نرسيس: ماذا تصنعين؟

إيسمين (دون أن تلتفتَ إليه)**:** ما هذا الشذا الطيِّب؟ ... أهو عطر مما ينثره حوالَيها؟

...وما هذا البريق العجيب؟...أهو قُرط من لؤلؤٍ يزين أذنيها؟...وما هذا السرير المفروش،

ذو الطَّنافِس الفاخرة والوسائد المصنوعة من ناعمِ الرِّيش، حتى لا يَجرَح عاجَ خدَّيها(٩٤).

فمن خلال الجمل الاستفهامية الإنشائية التي تحمل في ظاهرها التعجب، قدمت العبارات السابقة وصفا كاشفا عن مدى عناية (بجماليون) حيث قدم لتمثاله من العطور والجواهر والرياش ما يقدم للأحياء وليس لمنحوتة من العاج. إلى الحد الذي يجعل الناس يطلقون على (بجماليون) صفة الجنون:

كل الناس في المدينة تتحدث بغرامِ بجماليون

نرسيس: ماذا يقولون؟

إيسمين: يقولون إنه مجنون

نرسيس: مجنون؟

إيسمين: ربما كان لهم بعض العذر! ماذا ترى الناس يُسَمُّون رجلًا يصنع بيديه من العاج امرأة، يقَعُ في حبها، ويناجيها ويدلِّلها ويناغيها ويدعوها زوجتَه، ويغمرها بكل

ما تصبو إليه المرأة من ترف؟(٩٥).

أيضا من خلال الاستفهام من المقطع السابق قدمت شخصية (إيسمين) وصفا لعلاقة شخصية (بجماليون) و(جالاتيا) وتفاصيل هذه العلاقة الفريدة. قدمت هذه

الأفعال الإنجازية الإخبارية بشكل غير مباشر عبر الجمل الإنشائية، فنجح بذلك توفيق الحكيم في عرض التفاصيل على القاريء بصورة تبتعد عن التصوير الحرفي المباشر وتحافظ على حيوية الحوار وواقعيته.

وفي الحوار بين إله الفن(أبولون) وآلهة الجمال (فينوس) في وقوفهم مشدوهين لروعة التمثال[٩٦]:

فينوس (تتأمل التمثال، وتهمس لنفسها في إعجاب): كيف ارتفع إلى هذا ...؟

أبولون (في تفاخر): هنا السِّر

فينوس: بَشَرٌ هالِك

أبولون: ومع ذلك.....

فينوس (وعيناها إلى التمثال): أصبْتَ! ... ما اسم هذا الشيء؟ ... جالاتيا؟

أبولون: هذا الشيء؟! إنك لا تجسُرين أن تسميه امرأة ... أنت أيضًا تَرَين جالاتيا

أبولون: أتلمسينها لتتحققي أن حرارة الحياة لا تجري في شراييها

فينوس: ماذا ينقصها حقًّا غير الكلام؟

نجحت الأفعال الكلامية غير المباشرة في المقطع السابق في تقديم صورة صادقة للتمثال، جعلت الآلهة لا تصدق أن يرتفع إنسان فانٍ إلى القدرة على الخلق، فتتحقق (فينوس) من حرارة جسم جالاتيا وكأن الدم يجري في شراييها، وتشعر أنها ستتكلم، وقدمت هذه المعلومات في صورة جمل استفهامية تعجبية. وحتى حين تعرض الحوار إلى تقنية الحذف (بشر هالك ومع ذلك .....) قدم الحكيم عن طريق الإضمار واستخدام علامات الترقيم إشارة غير مباشرة بالمعنى الإخباري المحذوف، فالمحتوى القضوي: بشر هالك ومع ذلك استطاع أن يخلق ويبدع.

- **التوجيهيات (غير المباشرة) في بجماليون:**

ويقصد المتكلم إلى الأفعال التوجيهية غير المباشرة لأنها هي الأقرب إلى التلميح منها إلى التصريح وهي الأنسب لمقام التلطف والتأدب في الخطاب، ولذا

اكتسب شيوعها في هذا النص حتمية منطقية، فرضتها العلاقة الجدلية بين الشخصيات، ومن ذلك:

نرسيس (للجميع): ألن تنصرفْنَ عن هذا المكان؟

الجَوقَة: إنما جئنا الليلة لنَمضي بك إلى المهرجان، حيث يُحرَق البخور وتُقدَّم القرابين

إيسمين: إنَّ أنفه الدقيق لا يُطيق رائحة الدخان، ومزاجه الرقيق لا يحتمل منظر الدماء

الجَوقَة (لنرسيس): أنتَ الليلة لنا، فَلْتَختَرْ من بيننا

إيسمين: إنه لا يختار ... أنسيتُنَّ أنه نرسيس؟ ... إنه اعتاد أن يرى الجميلات يحملْنَ

حُبَّه كما تحمل شجيرات الكَرْم العناقيد

الجَوقَة: نرسيس! ... تعالَ معنا، ونحن نعصرلك من عناقيدنا خمرًا تبعث النشوة في رُوحك النائم

نرسيس: لا أستطيع الذهاب معكُنَّ ... ألَا ترينَ أني في شغلٍ عنكُنَّ؟ ... هل في مقدوري أن أتركها وحدها؟[٩٧]

حمل المقطع السابقة مجموعة من الأفعال التوجيهية غير المباشرة، ففي الاستفهام (ألن تنصرفن عن هذا المكان؟) ليس الاستفهام هو القصد المباشر، إنما المقصود الأمر: انصرفن عن هذا المكان.

وفي رد (إيسمين) على طلب الجوقة لكي يرافقهن (نرسيس) إلى المهرجان :(إن أنفه الدقيق لا يطيق رائحة الدخان، ومزاجه الرقيق لا يتحمل منظر الدماء) رفض مقدم في إطار أفعال إخبارية يمكن اختزالها في الأداة النافية (لا).

وفي الجملة: (إنه لا يختار أنسيتن أنه نرسيس؟) الاستفهام ليس مقصودا وإنما هو توجيه للتأكيد على طبيعة (نرسيس) وافتتانه بجماله الذي يمنعه من رؤية الجمال في أي شيء آخر.

أيضا ختم المقطع بجملة استفهامية على لسان (نرسيس) :(ألا ترين أني في شغل عنكن؟) والقوة الإنجازية لهذه الجملة تمثلت في الرفض ولكن بنغمة نرجسية فوقية تتناسب والشخصية التي تتكلم.

ولنتأمل أيضا هذا المقطع من الفصل الرابع، حين يمرض بجماليون ويقرر الانعزال:

بجماليون: أف !...لقد سئمت هذا المكان.

نرسيس: لا يحسن أن تغادر فراشك بهذه السرعة والليلة باردة والريح تهز الأشجار منذرة بعاصفة.... إنك في حاجة إلى النوم الهاديء والغطاء الدافيء لتسير نحو الشفاء(٩٨).

لم يكن من المناسب أن تنطق الشخصية بمجموعة من الأوامر: الزم فراشك، نم جيدا، احرص على الغطاء الدافيء، فآثر الحكيم أن يكون رد نرسيس في سياق من التأدب إذ هو من الأدنى إلى الأعلى، وبجماليون في حالة من الضعف والوهن فرضت التلطف والرفق في الخطاب على نرسيس، فجاءت التوجيهيات غير المباشرة ملائمة للسياق والعلاقات بين الشخصيات.

-التعبيريات (غير المباشرة) في بجماليون:

عندما نتوقف أمام مشهد من المشاهد التي تنامى فيها الحدث الرئيس في المسرحية وهو مشهد تحول التمثال العاجي إلى إنسان حي، استجابة لتوسلات (بجماليون) لآلهة الحب والجمال (فينوس):

جالاتيا (تتمطَّى): آه! ... لقد نمتُ طويلًا! ... لكأني أستيقظ من حلم طويل كاد ينسيني الحقيقة (تنظر حولها) أهذه دارنا؟! ... إنها جميلة ... إني أعرفها

بجماليون (ناظرًا إليها كالمسحور): شكرًا لفينوس

جالاتيا (تلقي نظرها إلى النافذة): وهذه النافذة الكبيرة أعرفها أيضًا، لكأنها قلب كبير يتفتح على كنوز من روائع هذه الغابة الساحرة ... ما أجملَ هذا المكان

بجماليون: شكرًا لفينوس..(٩٩).

فإن ما يلفت القاريء في هذا النص أن الأفعال التعبيرية الأولية المباشرة وهي هنا أفعال الشكر والامتنان، قد وجهت في سياق حمل معنى جديدا شاملا هو الاندهاش والذهول من (بجماليون) الذي لا يصدق ما يراه ماثلا أمامه فيلهج لسانه شكرا ل(فينوس) لأنها حققت أمنيته المستحيلة.

ويستمر التفاعل الكلامي في هذا المشهد المفصلي من مشاهد المسرحية، مشهد اللقاء الأول بين (بجماليون) و(جالاتيا):

جالاتيا (تلتفت إلى بجماليون):

لماذا لا تكلِّمني؟ ... لماذا تَحدِجني بهذه النظرات؟

ألم تكن تعرفني من قبل؟

بجماليون: كيف لا أعرفكِ؟

جالاتيا: أنا أيضًا أعرفك ... منذ ... منذ ... دائمًا ... لكن ... يا للعجب! لستُ أذكر

متى، ولا أين؟

بجماليون (ينظر إليها مليًّا): جالاتيا

جالاتيا: بجماليون! ... لا تُطِل إلي النظر هكذا! ... زوجي ... إنك تخيفني! ... إنك

تنظر إلي كما لو كنتَ تراني أول مرة

بجماليون: اجلسي هنا ... إلى جانبي

(تجلس إلى جانبه ... فيمرُّ بيده على كتفها وذراعها؛ كأنه يجسُّ تمثالًا)

جالاتيا: عجبًا لك! ... ماذا بك؟ ... ألا تعرف أن لي كتفَين وذراعَين؟

بجماليون (كالمخاطِب نفسَه): كيف لا؟ ... أعرف أن لكِ هاتين الكتفَين، وهاتَين الذراعين

جالاتيا: كلِّمني قليلًا كلامًا أفهمه

بجماليون (وهو يتأمَّلها كالمشدوه): وهذا الفم الذي ينطق ... وهذه العين التي ترنو

وهذا الحاجب الذي يعلو ... كل ذلك أعرفه! ... وأعرف العناء الذي تكلَّف

جالاتيا: ماذا تعني يا بجماليون؟

جالاتيا: أوَكنتُ غائبة؟

بجماليون: كيف يمكن أن تكوني غائبة؟! ... إنكِ حاضرة دائمًا في ذهني ... حاضرة

منذ ... منذ أَمدٍ بعيد

بجماليون: آه يا جالاتيا ... لقد أحببتك قبل أن تُوجَدي ... إنَّ حبي لكِ هو الذي أوجدك

جالاتيا: لكأني أسمع صوتك خلْفَ سُحُب ... لستُ أفهم كل عباراتك

بجماليون: يا للآلهة! ... كيف أجعلك تفهمين عني؟ ... أخبريني أنتِ كيف تشعرين الآن

جالاتيا: كيف أشعر الآن؟ ... هذا سؤال غريب ... شعوري هُو هُو ... دائمًا كما كان

بجماليون: كما كان؟ ... متى؟

جالاتيا: بجماليون! ... لا تسألْني مثلَ هذه الأسئلة ... هلُمَّ بنا(١٠٠)

بتأمل الحوار السابق نرى أن الأفعال الكلامية ساهمت في صنع تفاعل حواري متصل وذلك رغم الخروج على واحد من أهم قوانين الخطاب لدى جرايس، وهو قانون التعاون؛ فشخصية (جالاتيا) لاتعرف حقيقة أنها كانت تمثالا قبل أن تدب فيها الروح، ولا تعرف أن (بجماليون)هو صانعها وسر وجودها، ولهذا كانت ردودها في مجملها جملا استفهامية، تشير إلى الارتباك وعدم الفهم: لماذا لا تكلمني؟ لماذا تحدجني بهذه النظرات؟ عجبا لك! ماذا بك؟ ألا تعرف أن لي كتفين وذراعين؟ ماذا تعني يا بجماليون؟ أوكنت غائبة؟ ولذا تقول قاطعة وهي

تعلن عجزها عن فهمه: لكأني أسمع صوتك خلف سحب...لست أفهم كل عباراتك..

بينما (بجماليون) يعرف حقيقة ما حدث كاملة، ويشاركه القاريء في المعرفة، ولذا تبدو ردود (بجماليون)

-كيف لا أعرفك

-كيف لا أعرف أن لك هاتين الكتفين وهاتين الذراعين...

-هذا الفم الذي ينطق وهذا الحاجب الذي يعلو ...كل ذلك أعرفه! وأعرف العناء الذي تكلف

-كيف يمكن أن تكوني غائبة؟ إنك حاضرة دائما في ذهني.. حاضرة منذ...منذ أمد بعيد

-يا للآلهة !..كيف أجعلك تفهمين عني؟

تبدو جميعها ردودا مشحونة بعدد من المفارقات والأقوال المضمرة، فيسقط قانون المشاركة بين شخصيات العمل المسرحي، ولا يسقط بين الكاتب والقاريء، فتبرز من خلال هذه الاستراتيجية مفارقات تثير الكوميديا وتتجسد معضلة التواصل بين النحات (بجماليون) ومنحوتته التي وصلت توا إلى الأرض في صورة البشر الأحياء، ولا تعرف شيئا عن الماضي ولا تستوعب الحاضر. من هنا يتكون الصراع الدرامي، إذ ينبني الصراع في المسرح على المفارقة، فجالاتيا وبجماليون يتشاركان في شعورهما بالحب وتجمعهما سعادة اللقاء ولكن هما في الحقيقة مختلفان اختلاف الصانع وصنعته، يعلم بجماليون الحقيقة كاملة وتجهل جالاتيا كل شيء عن وجودها وكيانها "فالصراع الدرامي بمعناه الحقيقي إنما ينشأ من جهل حقيقة أحد الطرفين بحقيقة الآخر، إنه في الواقع تطور للمفارقة الكامنة في الموقف، إنها مفارقة داخلية دفينة كامنة في العلاقات بين طرفين "[١٠١].

وتعد المفارقة من أهم الأدوات الفنية التي يحرص الكاتب المسرحي الجيد على حضورها في النص، ويصنفها عبد العزيز حمودة إلى مفارقة لفظية ومفارقة

في صلب الحدث، والمفارقة اللفظية "تحدث عندما تتكاثف مجموعة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مما يقصده قائلها "[١٠٢].

وتعريف حمودة للمفارقة اللفظية يحيلنا إلى ما قرره سيرل من أن المتكلم لا يقصد ما يقول فحسب، بل يتعداه إلى ما هو أكثر منه[١٠٣]،ولذا تنجح الأفعال الكلامية غير المباشرة في تحقيق عنصر المفارقة اللفظية، ولدت هذه المفارقة اللفظية توترا جدليا بين الشخصيات كما في المقطع الحواري السابق كما تولد عنها (الكوميديا) في قليل من المواضع، ومنها:

بجماليون: أتكنسين الآن؟!

جالاتيا: أتظنُّ في الإمكان أن نعيش هكذا بين هذا الغبار؟

بجماليون (يتأمَّلها مليًّا، ويقول كالمخاطِب لنفسه)**:** آه ... وفي يدها مكنسة!

جالاتيا (تلتفت إليه)**:** ماذا تقول؟

بجماليون: لا شيء! ... لا شيء!

جالاتيا: أَلَكَ في أن تصنع الآن شيئًا مفيدًا؟

بجماليون: ما هو؟

جالاتيا: انتقلْ بمقعدك إلى هذا الركن النظيف الذي فرغتُ من كنسه!

والمفارقة أن جالاتيا التي أراد لها بجماليون أن تكون عملا يضاهي في كماله وارتفاعه عمل الآلهة، صارت تتحرك وتتحدث مثل أي زوجة، وتريد إنجاز المهام المنزلية وتطلب من زوجها أن يتحرك بمقعده لتكنس مكانه، فيبدو الحوار مقتطعا من المحادثات اليومية العادية بين أي زوجين عاديين، ولكنه في الحقيقة حوار درامي إذ يشارك في الكشف عن تنامي الصراع وينبيء عن تطور الأحداث، فيعلنها بجماليون "أنا لم أخلق امرأة في يدها مكنسة " وهي في الوقت ذاته مفارقة جاءت من الخروج على ما هو متوقع.

ويوظف التلعثم وزلات اللسان لإضفاء روح الكوميديا التي تخفف قليلا من التصاعد الدرامي، كما يضفي هذا التلعثم سمة التلقائية على لغة النص ويقترب من المحاكاة الفعلية للغة الحياة اليومية، من ذلك:

جالاتيا: قلبك وحبك؟ ... إنك لتحبه كثيرًا فيما أرى!

بجماليون: وأي حب؟!

جالاتيا: أكثر مني!

بجماليون: لا ... بل ... آه ... ماذا أقول؟ ... وكيف أجيب؟(١٠٤)

فيظهر الارتباك والتردد في رد بجماليون ولا يعرف كيف وبماذا يجيب وهو نفسه لا يعرف من يحب أكثر جالاتيا الزوجة أم جالاتيا التمثال.

وفي الحوار بين أبولون وفينوس تحدث زلة اللسان حين يناديها بأيتها (المرأة):

أبولون: ألن تكفِّي عن ذكر الهزيمة والانتصار أيتها المرأة ... عفوًا ... أيتها الإلهة... !

لستُ أرى الأمر كما تَرَين يا فينوس... !

وهي في حقيقتها إشارة واضحة إلى أيدلوجيا الكاتب ورؤيته للمرأة، تلك الرؤية التي ظهرت في معظم أعماله المسرحية والروائية.

ومن الأفعال التعبيرية غير المباشرة الحاضرة في هذا العمل أيضا، فعل الاعتراف:

جالاتيا: يسرُّني أيها العزيز أن تعلن إليَّ هكذا كل خلجات قلبك

بجماليون: وفيمَ المكابرة ما دمتِ قد شعرتِ بما يكاد يمزِّق نفسي قطعتين ويشطرها شطرين ... نعم ... أنتما الاثنان تتجاذبان قلبي ... أنتما الاثنان تتصارعان

هي بارتفاعها وجمالها الباقي ... وأنت بطيبتك وجمالك الفاني ... هي الفن، وأنتِ الزوجة(١٠٥)

حمل الحوار في المقطع السابق اعترافا صريحا ومواجهة كاشفة، لم يستطع البطل أن يخفي الصراع الدائر في نفسه بين الحب والفن، بين المحدود واللامحدود.

كذا مكنت التعبيريات غير المباشرة من تقديم التطور الذي أصاب الشخصيات مع تقدم الصراع، ولا يقصد النقاد بتطور الشخصيات أن تتحول الشخصية من النقيض إلى النقيض[١٠٦]،وإنما تتغير الشخصية عندما يتغير إدراكها ورؤيتها للأمور، من ذلك هذا المقطع في نهاية المسرحية:

بجماليون: حدِّثني أنت عن نفسك ... ما خبرُك مع إيسمين؟

بجماليون: إنها امرأة ذكية فطِنة ... ألا ترى هذا؟

نرسيس: ليس هذا سببًا يكفي لأنْ نُسرف في تقديرها.

بجماليون: وهي تحبك أجمل الحب!

نرسيس: ليس للنساء عملٌ في الحياة غير الحب!

بجماليون: آه! ... هذا مع ذلك ليس بالشيء القليل!

نرسيس: لم أَعُد أرى الأمر كما تَصِف!

بجماليون: ويحك يا نرسيس! ... تلك التي بَصَّرتْك بأشياء، وجعلتْ منك إنسانًا ذا

فهمٍ وإدراك ... يا لنكران الجميل! ... أهكذا دائمًا كلما فَتحتْ أعيننا العمياء يدٌ؛ نبدأ أولَ

ما نبدأ بأن نراها أصغر مما كنا نتخيل؟!

كشف الحوار السابق من خلال التعبيريات غير المباشرة عن تطور الشخصيات، فنرسيس الذي كان يقدر المرأة يعبر عن اختلاف نظرته للنساء (لم أعد أرى الأمر كما تصف) وفي المقابل تتغير نظرة بجماليون إلى المرأة بعد ندمه وتجربة حرمانه من جالاتيا في صورتها البشرية، فيرى أن إيسمين امرأة ذكية فطنة محبة، وكأنما يسقط عليها مشاعره نحو جالاتيا بعد خروجه من التجربة

القاسية، فيصدر منه كلام هو في ظاهره موجه إلى نرسيس ولكنه أقرب إلى حوار النفس أو المونولوج. وبهذا وظفت التعبيريات غير المباشرة لإبراز تطور الشخصيات.

-الإعلانيات (غير المباشرة) في بجماليون:

تساهم الإعلانيات غير المباشرة في تصوير ما سيحدث في اللحظة القادمة من العمل، أي أنها تقدم دفعا للحدث إلى الأمام، من ذلك في المواجهة بين فينوس وأبوللون، حين يطلب منها الأخير أن تعترف بعبقرية بجماليون وأن تخلص التمثال من عناصر النقص والسخف، وأن ترد التمثال ساكنا(١٠٧):

فينوس: آه! ... أيَّة مَذلَّةٍ لإله أن يحني رأسه أمام بَشَر! ... سأفعل ما أراد ... ولكن...

أبولون: ولكن ...؟

فينوس: ولكن الحرب بيننا لم تنتهِ بعدُ!

أعلنت فينوس أنها ستحول جالاتيا مرة أخرى إلى تمثال فأعطى هذا للقاريء تلميحا بأن هذا ما سيحدث وأن الصراع قائم لن ينتهي.

ويستمر الحوار صعودا في مصاحبته للصراع والعقدة وصولا إلى الحل في مشهد النهاية، حينما يدرك البطل إخفاقه وعجزه عن المواصلة:

نرسيس: إني كنت أمزح ...إنك بخير يابجماليون

بجماليون أبي.... صديقي ....

بجماليون: أحس البرد

نرسيس: أأغلق هذه النافذة!

بجماليون: نعم ..... لقد آن الأوان(١٠٨).

يعلن البطل إخفاقه وانسحابه بجملة لا تفسر إلا في سياقها (لقد آن الأوان) يفصح منطوقها القضوي عن اقتراب اللحظة المناسبة، وتفصح القوة الإنجازية

عن موت البطل، فتتحول الكلمات بقدرتها الفاعلة إلى مشهد حي فتصبح القراءة فعلا موازيا للمشاهدة، وهو ما يتفق ورؤية الحكيم لدور الحوار:" فمهمة الحوار إذن ليست أن يروي ما حدث لأشخاص، ولكن يجعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة دون وسيط أو ترجمان(١٠٩)

-التداولية والسرد في (بجماليون):

إن المسرحية (المقروءة)غير الممثلة على خشبة المسرح تشبه الرواية في عدم الاستغناء عن السرد لإضاءة المناطق التي تحتاج إلى الكشف والإبانة،" فإدخال السرد كأسلوب لابد منه لتحقيق فكرة المؤلف في التغريب أي أن تدخل شخصية في حوار مع نظيرتها وتقطع كلامها إما للتفسير أو وصف الحالة المعنوية أو المادية لشخصية أخرى ولحدث قد سبق وله دور في حدث لاحق(١١٠).

ويرتبط الحكي بالمونولوج ذلك لأن فعل المناجاة في حقيقته هو إخبار واختيار للبوح، فتتوقف الشخصية موجهة حديثها للقاريء أو الشخصية المواجهة لها فتتباطأ وتيرة الحوار المسرحي، ولهذا الإبطاء خطورته إذ من الممكن أن يحول لغة المسرح إلى الخطابية أو إلى الغنائية أو قد يصيب المتلقي بالملل، ولذا من المهم أن تتحكم فيه ثلاثة قوانين(١١١):

١- قانون الاقتصاد: فلا يصاغ بأسلوب الحكي إلا ما كان مناسبا ويخدم المناسبة التي سيق من أجلها حفاظا على البنية الحوارية للنص.

٢- قانون الإخبار: يتعين على التناجي أن يقدم أخبارا جديدة لا يعرفها المتلقي.

٣- قانون التأثير: فلا تتوقف وظيفة الحكي على الإخبار فقط، بل لابد أن تتجاوزها إلى وظيفة التأثير.

وبتأمل هذا المقطع السردي، في حوار الجوقة مع بجماليون(١١٢):

تذكَّر اللحظات التي كنتَ تقضيها وحيدًا فوق هذا العشب ترقُب السماء وقد تدثرت بردائها المخملي القاتم، ونثرت على صدرها حُليَّها ولآلئَها في حراسة الليل

الساجي النائم؛ لَكأنك كنتَ تحاول أن تختلس من السماء شيئًا، وكنَّا نحن نرقص على مقربة منك، وكنَّا أحيانًا نُحيط بك دون أن تشعر بنا ... لقد كنتَ وقتئذٍ تفكر في صُنعها.

قدم المقطع السردي صورة تخييلية لعمل المبدع، كيف يلتقط الإلهام الفني وكأنه وحي يهبط من السماء والهدف كان محاولة الجوقة التأثير في نفس (بجماليون) الذي لم يعد مفتونا بأثره الفني، عله يعود إلى افتتانه ب(جالاتيا) وقبولها على صورتها الواقعية الجديدة.

وفي نهاية الفصل الثالث، حين يفصح بجماليون عن تجربة صنع (جالاتيا) ومدى ما لاقاه من معاناة وكَّد(١١٣):

إني صنعتُكِ هكذا حقًّا يا جالاتيا ... هذا الجسم ... وهذا الرأس ... وهذا الوجه؛ لكن ...ما الذي تغيَّر فيكِ مع ذلك؟ ... أتدرين كيف صنعتُ جالاتيا العاجية؟ ... لقد حملني ذلك الجواد المجنَّح في سماء المُثُل العليا ... حلَّقتُ، حلقت حتى تعبت الأجنحة، وكلَّتْ عن متابعة التصعيد ... هناك بين أمثلة الجمال المختلفة تخيَّرتُ وانتقيتُ وعُدْتُ لجالاتيا بأكمل الصور وأجمل النظرات، وأحلى البسمات، وأروع اللفتات ... ثم نبذتُ ونحَّيتُ ... فجعلتُ جالاتيا منزَّهة عن كل نقصٍ وكل سهوٍ وكل سخفٍ ... إنها الجمال مُقطَّرًا من خلال ألف مِصْفاة من الصبر الطويل، والعمل المُضنِي، والتجربة المتصلة ... ولقد ثبَّتُّ ذلك كله في العاج وخلَّدتُه ...

حمل المقطع السردي السابق إخبارا بفلسفة توفيق الحكيم ورؤيته للخلق الفني واقترابه من الكمال المطلق، وخلق جالاتيا بهذه الصورة يحيل إلى ثقافة الحكيم وتأثره بأفكار الفلسفة اليونانية وبالتصور المثالي الأفلاطوني فعملية الخلق في الفن تصور المثل الأعلى، وتسعى إلى التعبير عن الكمال المطلق(١١٤).

وواضح أن القصد من وراء حديث بجماليون لجالاتيا في المقطع السابق، كانت محاولته أن يطلعها على حقيقة مشاعره فترى بعينيها الفارق بينها الآن وهي زوجة تحمل بيدها مكنسة! وبين كونها تمثالا صنع بيد فنان كان يبحث عن الكمال

المطلق فلما تحول واقعا فقد سحره، وبهذا يقنعها أن تعود تمثالا مرة أخرى بعد أن يغمرها بالقبلات.

وبذا يمنح السرد النص المسرحي قدرة تصويرية تملأ فجوات النص وتجيب القاريء عن كثير من التساؤلات لا يستطيع الحوار –مهما كانت براعته–أن يجيب عنها وحده.

الزمان والمكان في (بجماليون):

إننا حين ندرس الزمن في المسرح الذهني نحاول أن ندرس الزمن من خلال بعض الإشارات؛ للوقوف على زمن الخطاب دون أن ننشغل بثنائية النص والعرض التي تمثل إشكالية في المسرح الذي يتم إبداعه وتلقيه عبر خشبة العرض المسرحي. فتجربة القراءة في المسرح الذهني تسمح للقارئ بتتبع مسار الزمن بحرية تامة تجعله قادرا على التلقي دون غموض أو تشتت، بينما يكون المتفرج ملزما بالتيقظ وتتبع زمن العمل في تتابعه المنطقي من بداية العرض إلى نهايته.

إن مسرحية (بجماليون) المستلهمة من الأساطير الإغريقية القديمة، دارت أحداثها في إطار زمني محدود لا يتجاوز عدة أيام، بين تضرع بجماليون لفينوس أن تمنح تمثاله الحياة ثم استجابة فينوس لدعائه وتحول التمثال إلى زوجة ثم يدب الصراع في نفس بجماليون فيطالب الآلهة برد الزوجة تمثال مرة أخرى ولا يرضيه هذا الحل فيقرر أن يحطم التمثال وتكون هذه نهايته بينما تبقى روح بجماليون ما بقي فن على الأرض.

وتحديد الإطار الزماني لهذا العمل المسرحي، تم بطريقتين؛ الأولى عبر الإشارات المسرحية المقتضبة في مطلع كل فصل من فصول المسرحية الأربعة:

–ظلام الليل بددته أشعة القمر الطالع في سماء الغابة[١١٥]

–الغابة متشحة بأضواء النهار ساعة الأصيل[١١٦]

–الغابة تحت ضوء القمر في شطره الأخير[١١٧]

–الغابة تزأر في ليلة ظلام حالكة[١١٨]

والطريقة الثانية لتحديد الزمن في المسرحية كانت من خلال الحوار وما تقوله الشخصيات:

الجوقة: الليلة عيد فينوس!

نرسيس: أعرف..أعرف! ..اذهبن قبل أن يأتي[١١٩].

هكذا تبدأ المسرحية، من الليلة التي يحتفل فيها بعيد ديني تقدم فيه القرابين ويحرق البخور.

واستعمل توفيق الحكيم ظروفا زمانية مبهمة عبرت عن الحاضر واللحظة الراهنة، مثل (الآن) والظرف المركب (منذ الآن):

إيسمين: انهض واتبعني

نرسيس: الآن؟[١٢٠]..

بجماليون: نفترق؟...

جالاتيا: منذ الآن[١٢١].

و(الليلة):

فينوس: الليلة عيدي ومهرجاني...

و(الساعة)[١٢٢]:

: اذهب الآن إلى المرأة التي أخذتك من يدها الساعة في الطرق.

: دعني الساعة وحدي.

متى عدتِ؟ الساعة.

–لا تذكرني الساعة بنرسيس هذا.

وللتعبير عن الماضي استخدم كلمة (البارحة):

جالاتيا: لست أنسى أنك البارحة كنت تخشى أن تخاطبني بما لا أفهم[١٢٣].

ويكشف السياق عن أن كلمة (البارحة)لا تساوي كلمة (أمس) وإنما ترادف (الأمس) الذي يشير إلى الماضي وقت أن كانت جالاتيا حديثة عهد بالتحول

البشري لا تستطيع أن تدرك من كلام بجماليون شيئا وقبل أن يعطيها (أبولون) بقيثارته شيئا من الفكر والفن.

والتعبير عن الزمن المستقبل في قوله: نرسيس: يحسن أن تغلق هذه النافذة!

بجماليون: لا.... لا تغلقها الآن.. لم يأن الأوان بعد[١٢٤].

ويقصد الحكيم أن يكون التعبير عن الشعور بالزمن عند (جالاتيا) غامضا مضطربا[١٢٥]

بجماليون: حياتك ليست بالطول الذي يستحق التفكير فيها بعد..

جالاتيا: أحس مع ذلك أنها طويلة ...أنسيت من أنا؟

يبدو لي أنك نسيت أنا عشنا معا طويلا..

بجماليون: نعم ...عشنا معا...

جالاتيا: كم من الأعوام؟

بجماليون: لست أذكر...أتذكرين أنت؟!!

فكشف الحوار السابق– وتعمد بجماليون إخفاء الزمن –عن عجزه عن الاعتراف (لجالاتيا) بوجودها المادي الذي كان سابقا لوجودها في عالم البشر.

ويعطي الحكيم بعض الإشارات الزمنية التي تكون كافية للمتلقي ليقيم الربط المنطقي بين الأحداث:

إيسمين: لا يدري أحد متى يعودان! إنهما منذ ليال في الكوخ[١٢٦].

وحين ينهار بجماليون في الفصل الرابع[١٢٧]:

بجماليون: لماذا تخاطبني كأني مريض؟

نرسيس: أنت كذلك منذ أيام.

بجماليون: الويل لمن يحاول منعي! سأذهب إلى الكوخ شأني في كل ليلة ...لا أستطيع أن أقضي الليل مع تمثال جامد يذكرني بجريمتي..إنها تنتظرني هناك شأنها في كل ليلة ![١٢٨]

أما عن عنصر المكان في المسرح فهو أول ما يصل إلينا من النص المسرحي، إذ يشير إليه المؤلف في بداية العمل، وهو مرتبط بالضرورة بمضمون المسرحية وتشكيل الحدث. وبنفس الطريقة التي يتمظهر بها عنصر الزمان في المسرحية ومن خلال الإرشادات المسرحية في بداية الفصول، يستطيع القارىء تشييد إطار مكاني متخيل يؤطر الأحداث في تصاعدها، يقول الحكيم(١٢٩):

تجري القصة كلها في منظرٍ واحد، هو بَهوٌ في دار(بجماليون) وأهم ما في هذا البهو نافذة كبيرة تكشف من خلفها عن غابةٍ ذات أشجار وأزهار غريبة، ثم باب يؤدِّي إلى الخارج وآخر يؤدِّي إلى داخل الدار ... وفي أحد الأركان ستار أبيض من حرير.

هذا المنظر ثابت في الفصول الأربعة، على أن هنالك مع ذلك أشياء تتغير في كل فصل؛

تلك هي أضواء الغابة وظلالها وسكونها وهمساتها!...

إذا هو مكان ثابت تقريبا، بهو دار النحات(بجماليون) المطل على الغابة المزهرة، وفي أحد الأركان ستار حريري أبيض، نعلم بعد ذلك أن هذا الستار تتوارى خلفه تحفته الفنية (جالاتيا). والإشارة إلى المكان في هذه المسرحية بشكل عام تبدو إشارة عابرة مبتعدة عن التفاصيل.

ويحدث المزج بين عنصري الزمان والمكان في بداية فصول المسرحية، إذ يضيف تحديد الزمان عنصرا لونيا للمكان، أو يمكننا أن نقول إن تحديد الوقت ما بين الليل والنهار يمنح المكان إضاءة وتأثيرا ظليا مناسبا يجعل تجربة التلقي للمسرح الذهني تجربة صادقة أقرب ما تكون إلى الفرجة والمشاهدة الفعلية بكل ما في التجربة من حيوية.

ففي مطلع الفصل الأول: ظلام الليل قد بدَّدته أشعة القمر الطالع في سماء الغابة ... ليس في البهو أحدٌ غير الفتى (نرسيس) وهو جالس أمام الستار.. موسيقى وأصوات غناء يحملها النسيم من بعيد(١٣٠).

وفي بداية الفصل الثاني[١٣١]:

الغابة متشحة بأضواء النهار الشاحبة ساعة الأصيل، وقد جلس بجماليون في داره مطرقا كئيبا.

وبداية الفصل الثالث[١٣٢]: الغابة تحت ضوء القمر في شطره الأخير وقد جلس في بهو الدار نرسيس وهو مطرق مهموم وأمامه إيسمين.. وهما غير حافلين بجوقة الراقصات التسع وهن يتضاحكن ويلغطن وقد طفق بعضهن يتأرجح على الأغصان المدلاة.

ومطلع الفصل الرابع[١٣٣]:الغابة تزأر في ظلام ليلة حالة والأشجار تترنح من الريح كالمردة الثائرة، ونرسيس في بهو الدار قد جلس إلى جوار الستار وهو مطرق كالناعس.. وجوقة الراقصات التسع في غلائل قائمة يتهادين مقتربات من النافذة.

وكذلك كان للحوار بين الشخصيات دور كبير في إبراز ملامح المكان، فعندما تهرب (جالاتيا) مع (نرسيس) ويتساءل (بجماليون)عن مكانهما تقول (إيسمين)[١٣٤]: لا تحرج صدري يا بجماليون.. إنهما في مكان غير ناء، أتعرف ذلك الغدير في غابة السرو؟ هنالك كوخ على حافة الماء ... (كالمخاطبة لنفسها) آه للشقي ...لقد مضى إلى المكان الذي أريته إياه!

والمقطع السابق يحمل إشارة للمكان ذات دلالة مرجعية تحيل إلى علاقة الحب التي كانت بين إيسمين ونرسيس وما آلت إليه هذه العلاقة وتحول نرسيس إلى عشق جالاتيا وهيام جالاتيا بنرسيس وتركها لبجماليون

كذا حين تتدخل الآلهة (فينوس) و(أبولون) لتعود جالاتيا تمثالا بلا روح[١٣٥]:

(...جالاتيا تجمد فوق القاعدة)

(جالاتيا تتخذ الشكل الذي كانت عليه من قبل فوق القاعدة الرخامية..)

تكون الإشارة إلى القاعدة الرخامية إشارة دالة على حدث مهم هو رجوع جالاتيا إلى صورتها الأولى تمثالا جامدا لا يتحرك.

- **نتائج البحث:**

تأسيسا على ما سبق ننتهي إلى:

– نهض الحوار في المسرح الذهني عند توفيق الحكيم بعدة وظائف، أهمها خلق جو المسرحية وتصوير الشخصيات والكشف عن تكوينها النفسي وملامحها الذاتية، وتصعيد الصراع مع تنامي الحدث، وتحديد الإطار الزماني والمكاني.

– تشكل الخطاب المسرحي في بجماليون من مجموعة من الأفعال الكلامية، كان للأفعال الكلامية

(غير المباشرة) النصيب الأكبر وهو ما ارتبط بطبيعة الصراع والعلاقات بين الشخصيات، وبشكل عام أسهمت الأفعال الكلامية بنوعيها في تحقيق التماسك النصي والتعبير عن أفكار الكاتب ورؤيته.

– قصد الكاتب توظيف الأفعال التوجيهية غير المباشرة لأنها هي الأقرب إلى التلميح منها إلى التصريح وهي الأنسب لمقام التلطف والتأدب في الخطاب، ولذا اكتسب شيوعها في هذا النص حتمية منطقية، فرضتها العلاقة الجدلية بين الشخصيات.

– يمنح السرد النص المسرحي قدرة تصويرية تملأ فجوات النص وتجيب القارىء عن كثير من التساؤلات لا يستطيع الحوار –مهما كانت براعته–أن يجيب عنها وحده.

– إن الكاتب في إبرازه لعناصر المكان سواء من خلال الإشارات المسرحية في بداية الفصول أو الإشارات داخل المسرحية أو من خلال الحوار بين الشخصيات، يقف عند حدود ما يخدم الحدث المسرحي ويقدم ما يفيد القارىء ليفهم شبكة العلاقات التي تتضافر لتقدم تجربة مسرحية صالحة للقراءة، صالحة للعرض رغم إعلان صاحبها أنه قدمها للمطبعة ولم يقدمها إلى خشبة المسرح.

الهوامش:

١- ظاهر شوكت.البياتي، (١٩٨٤). بجماليون بين الاسطورة والادب.مجلة التراث الشعبي، مج ,١٥ ع ١،٢ ٢٣٧. - ٢٣١ ، مسترجع من /322745Record/com.mandumah.search://h

٢- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٢٠٢، ص٩

٣- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٩

٤- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص١٣

٥- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي ، دار

٦- نظر: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص١٢-١٣

٧- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاص، ص٣٩

٨- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٤٢

٩- آفاق جديدة للبحث اللغوي المعاصر، ص٤٣

١٠- التداولية عند العلماء العرب، ص١٠

١١- زيبيله كريمر، ترجمة: سعيد بحيري، اللغة والفعل الكلامي والاتصال، مواقف خاصة بالنظرية اللغوية في القرن العشرين، زهراء الشرق، القاهرة، ط١،٢٠١١،ص٨٩

١٢- فراسنواز أرمينكو، المقاربة التداولية ،،ص٦١

١٣- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٤٢

١٤- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٦٣

١٥- آفاق جديدة في البحث اللغوي، ص٦٣

١٦- آفاق جديدة في البحث اللغوي، ص٤٥-٤٦

١٧- آفاق جديدة في البحث اللغوي، ص٦٤-٦٥

١٨- انظر، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٧١

١٩- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٧٢

٢٠- انظر، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٧٣

٢١- المقاربة التداولية، ص٧٢
٢٢- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣١
٢٣- انظر، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣٣
٢٤- عايدة مطرجي إدريس، توفيق الحكيم يحدث الآداب عن خصائص المسرح الذهني، العدد:٣ مارس،١٩٥٧، ص١٣-١٤
٢٥- مسرحية بجماليون، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب ١٩٧٦
٢٦- مسرح توفيق الحكيم، محمد مندور، ص٤٢
٢٧- انظر، مسرح توفيق الحكيم، ص٤٢ و٤٣
٢٨- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،، دار الأمل، الجزائر، الطبعة الثانية، ص١٩٣
٢٩- تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص٢٠٠
٣٠- تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص٢٠٢
٣١- آن سوبرفيلد، ترجمة: مي التلمساني، قراءة المسرح، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، ص١٧
٣٢- تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص٢٠٣
٣٣- انظر: مقدمة مسرحية (بجماليون) ص٥-٩
٣٤- انظر: مسرح توفيق الحكيم محمد مندور ص٦٠
٣٥- مسرح توفيق الحكيم، ص٦٠
٣٦- أحمد عتمان ، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط، ص١٩٩٣،٣٣
٣٧- أمين سلامة ،الأساطير اليونانية والرومانية ، مؤسسة هنداوي،٢٠٢١، ص٤٢
٣٨- المصادر الكلاسيكية في أدب توفيق الحكيم، ص٢١
٣٩- آستر، جورج ألبير، وعبد الغفار مكاوي. "مسرح توفيق الحكيم الفلسفي. "مجلة الآداب ,٥ ع ٦ (١٩٥٧): ص٢٠
٤٠- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى ،١٩٥٤، ص٣٠٢
٤١- توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة مصر، ص١٤٢

٤٢- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للنشر والطباعة والتوزيع، ص

٤٣- علي الراعي توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، ص٥٤

٤٤- أحمد، محمد فتوح. "التشكيل بالرمز في مسرح الحكيم. "فصول مج ,٨ ع ٣،٤ (١٩٨٩): ص١٢٥

٤٥- التشكيل بالرمز في مسرح الحكيم، ص١٢٥

٤٦- فن الأدب، ص١٤٥

٤٧- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، دار الشروق، الطبعة الأولى،١٩٩٤، ص٦٠.

٤٨- فن الأدب، ص ١٤٠

٤٩- بجماليون،ص١٥

٥٠- بجماليون،ص٢١

٥١- بجماليون،ص٨٩

٥٢- فن الأدب، ص١٤١

٥٣- نظرية المجالات الدلالية تقوم على تصنيف المفردات حسب معانيها،وارتباطها بالمجال الدلالي ،انظر :أحمد مختارعمر :علم الدلالةص٧٩-١١٣.

٥٤- النقد الأدبي الحديث، ص٦١٥

٥٥- النقد الأدبي الحدبث، ص٦١٣

٥٦- فن كتابة المسرحية، رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م ص٦٠

٥٧- بجماليون، ص٩٨

٥٨- فن الأدب، ص١٤١

٥٩- فن الأدب، ص١٤١-١٤٢

٦٠- فن الأدب، ص١٤٢

٦١- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨، ص١٣٩

٦٢- فن كتابة المسرحية،٢٣ص

٦٣- عبد القادر القط من فنون الأدب، دار النهضة العربية، بيروت ،١٩٧٨، ص٣٣

٦٤- انظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٧١

٦٥- على محمود حجي الصراف، في البراجماتية، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، ط٢ مكتبة الآداب، ٢٠١٤، ص٦١
٦٦- في البراجماتية، ص٦١
٦٧- بجماليون، ص١٢
٦٨- بجماليون، ص١٣
٦٩- بجماليون، ص١٤
٧٠- بجماليون ، ص٦٦
٧١- بجماليون، ص١٦-١٧
٧٢- بجماليون، ص٤٤
٧٣- انظر، بجماليون ص٤٣، ص٦٣،٦٥
٧٤- بجماليون، ص٢٤
٧٥- بجماليون، ص٢٦
٧٦- بجماليون، ص٤٦
٧٧- بجماليون، ص٨٨
٧٨- بجماليون، ص٣٨
٧٩- انظر ،بجماليون، ص١٤،١٥،٢٠،٣٣،٤٤
٨٠- بجماليون، ص٢٠
٨١- بجماليون، ص٢٦
٨٢- بجماليون، ص٣٣
٨٣- بجماليون، ص١٠٨
٨٤- بجماليون، ص٣١
٨٥- انظر: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص٢٩٥
٨٦- بجماليون ، ص٨٠
٨٧- كير إيلام، ترجمة: رئيف كرم، سيمياء المسرح والدراما، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ،١٩٩٢، ص٢٥٩
٨٨- بجماليون، ص٣٠
٨٩- بجماليون، ص٣٢

٩٠- بجماليون، ص٣٥
٩١- بجماليون، ص٧٩
٩٢- انظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص ،٧٢-٧٣
٩٣- إلفي بولان، ترجمة محمد تنفو، ليلى أحمياني، المقاربة اللغوية للأدب، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٨، ص٥٣
٩٤- بجماليون، ص١٧
٩٥- بجماليون، ص١٨
٩٦- بجماليون، ص٢١
٩٧- بجماليون ١٣-١٤
٩٨- بجماليون، ص٩١
٩٩- بجماليون، ص٣١
١٠٠- بجماليون ٣١-٣٣
١٠١- فن كتابة المسرحية، ص٣٠-٣١
١٠٢- البناء الدرامي، ص٨٥
١٠٣- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٧٢
١٠٤- بجماليون، ص٣٧
١٠٥- بجماليون، ص٨١
١٠٦- فن كتابة المسرحية،٣٢-٣٣
١٠٧- بجماليون، ص٤٨
١٠٨- بجماليون، ص١٠٩
١٠٩- فن الأدب، توفيق الحكيم،١٤١
١١٠- أمين، صالح بوشعور محمد. "آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية والشعرية في المسرح. "اللغة العربية مج ٢٢ , ع ٤ (٢٠٢٠): ٤٦٤
١١١- تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص٢٢١
١١٢- بجماليون، ص٤١
١١٣- بجماليون، ص٨١

١١٤- انظر: نوال زين الدين، اللامعقول والزمن والمطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦، ص٢٧٢-٢٧٤

١١٥- بجماليون، ص١٢

١١٦- بجماليون، ص٤٠

١١٧- بجماليون، ص٦٢

١١٨- بجماليون، ص٨٩

١١٩- بجماليون، ص١٢

١٢٠- بجماليون، ص٢٠

١٢١- بجماليون، ص٨٥

١٢٢- بجماليون، ص٢٠، ص٢٨، ص٥١، ص٥٣، ص٥٧

١٢٣- بجماليون، ص٥٩

١٢٤- بجماليون، ص٩٥

١٢٥- بجماليون، ص٥٤-٥٥

١٢٦- بجماليون، ص٦٣

١٢٧- بجماليون، ص٩١

١٢٨- بجماليون، ص٩٩

١٢٩- بجماليون، ص١١

١٣٠- بجماليون، ص١٢

١٣١- بجماليون، ص٤٠

١٣٢- بجماليون، ص٦٢

١٣٣- بجماليون، ص٨٩

١٣٤- بجماليون، ص٤٢

١٣٥- بجماليون، ص٨٨

قائمة المراجع:

- أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.
- أحمد، محمد فتوح،التشكيل بالرمز في مسرح الحكيم "فصول مج ,٨ ع ٣،٤ (١٩٨٩)م.
- أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة هنداوي،٢٠٢١م.
- أمين، صالح بوشعور محمد. "آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية والشعرية في المسرح. "اللغة العربية مج ٢٢ , ع ٤، ٢٠٢٠م.
- توفيق الحكيم، بجماليون، دار الشروق،٢٠١٩م.
- توفيق الحكيم، فن الأدب، ,دار مصر للطباعة، د.ت.
- توفيق الحكيم، وعائدة مطرجي إدريس،توفيق الحكيم يحدث الآداب عن: خصائص المسرح الذهني، الحوار بين الفصحى والعامية، مسرحيات الأدباء الشباب، استجابة الجمهور للمسرح، الفلسفة التعادلية، الأدب وعميده" مجلة الآداب,٥ ع ٣ (١٩٥٧)م.
- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨ م.
- عبد القادر القط، من فنون الأدب، دار النهضة العربية، بيروت،١٩٧٨ م.
- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، دار الأمل، الجزائر، الطبعة الثانية.
- علي الراعي، توفيق الحكيم، فنان الفرجة وفنان الفكر ، دار الهلال، العدد:٢٢٤، نوفمبر ١٩٦٩م.
- على محمود حجي الصراف، في البراجماتية، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، ط٢ مكتبة الآداب، ٢٠١٤م.

- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى،١٩٥٤م.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للنشر والطباعة والتوزيع، النقد الأدبي الحديث،نهضة مصر للنشر والطباعة والتوزيع،١٩٥٧م.
- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى،٢٠٢٠م.
- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، الطبعة الأولى،١٩٩٤م.
- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي،٢٠٢٠م.
- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي،دار الطليعة، بيروت، ط١ يوليو ٢٠٠٥م.
- نايف خرما،أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–الكويت، سبتمبر ،١٩٧٨م.
- نوال زين الدين، اللامعقول والزمن والمطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦م.

المراجع المترجمة:

- آن سوبرفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني ، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون.
- إلفي بولان،المقاربة اللغوية للأدب، ترجمة: محمد تنفو، ليلى أحمياني، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٨م.

- زيبيله كريمر،اللغة والفعل الكلامي والاتصال، مواقف خاصة بالنظرية اللغوية في القرن العشرين ،ترجمة: سعيد بحيري، زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠١١م.
- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى،١٩٩٢م.
- فرانسواز أرمينكو،المقاربة التداولية، ترجمة :سعيد علوش، الرباط،١٩٨٦م.