الموقف من الأساطير اليونانية في النقد المسرحي العربي (دراسة في النقد الثقافي والمقارن)(*)

د. تامر محمد فايز(**)

(١)

تلقَّت الثقافة العربية مجموعة من الأساطير اليونانية على المستويين الإبداعي و النقدي. وتكشف معاينة هذه الظاهرة عن أن كثيرًا من العناصر الفنية الجمالية و الثقافية المتنوعة كانت ذات أثر كبير في إطار تشكيل هذه النصوص إنْ من حيث الإبداع وإنْ من حيث النقد.

وتسعى هذه الدراسة إلى تحقيق عدة أهداف، وهي: التعرف على موقف النقاد المسرحيين العرب في الفترات المتعاقبة من عروض المسرحيات الأسطورية على خشبات المسارح العربية – خاصة في الفترات المبكرة– من ناحية، ومن صنيع المؤلفين المسرحيين تجاه هذه الأساطير اليونانية، ولاسيما عند ترجمتها إلى اللغة العربية، وكتابة مقدمات نقدية لها من قبل مترجميها من ناحية أخرى، وكيف أن السياقات الثقافية العربية كانت قد أثرت – أيضًا– في فهم النقاد لماهية الأساطير بوجه عام.

(*) – ألقيت هذه الدراسة باللغة الإنجليزية، بمعهد الدراسات السامية والعربية بجامعة برلين الحرة بألمانيا، وكانت بعنوان " تلقى الأسطورة اليونانية في الإبداع والنقد المسرحي العربي" " دراسة في النقد الثقافي والأدب المقارن".

(**) – مدرس الأدب الحديث المقارن – قسم اللغة العربية –كلية الآداب – جامعة القاهرة.

وقد قامت هذه الدراسة على فرضيات أساسية، ترى أن كثيرًا من السياقات الثقافية كانت قد أثرت في إعادة صياغة الأساطير اليونانية مسرحيًا، وأن السياقات نفسها كانت قد تحكمت – إلى حدٍ بعيد – في المواقف النقدية التي صاغها نقاد المسرح العربي من هذه المسرحيات المستلهمة للأساطير اليونانية وعروضها من جانب، ومن مفهوم الأسطورة من جانب آخر، ونصوص المسرح الأسطوري التي ترجمت إلى اللغة العربية من جانب أخير.

ولكي يُتَوصَّل لتحقيق هذه الفرضيات، اعتمدت الدرسة على مجموعة من المناهج والمفاهيم التي تتكامل سويًا للتثبت من صحة هذه الفرضيات.

يعدُّ المنهج المقارن أحد أهم هذه المناهج المستخدمة في البحث؛ حيث يساعد في الكشف عن مدى أخذ أو تغيير المبدعين في هذه الأساطير اليونانية المُصَاغة مسرحيًا، وبالتالي إمكانية الحكم على مواقف النقاد المسرحيين من استلهام هذه الأساطير اليونانية داخل إبداعات الكتاب المسرحيين العرب. يُضاف إلى ذلك استخدام منهج النقد الثقافي بمفاهيمه المتعدده، تلك التي تكشف عن كثير من العناصر و السياقات التي تحكمت في بلورة الأسطورة إبداعيًا ونقديًا . وكذا مجموعة من المصطلحات التي يمكن أن تضاف إلى منهج النقد الثقافي كي تدعمه: كالتكيف و الصحة الثقافيين والتي ستسهم – نوعًا ما – في التوصل للحكم على الثقافة العربية المستلهِمة لهذه الأساطير اليونانية، ومدى تأثيرها في تلك المواقف النقدية من الأساطير اليونانية في إطار النقد المسرحي العربي.

(٢)

ومن الأوفق في هذا السياق، إبراز أن تحول الأساطير اليونانية في المسرحيات العربية، كان رهنًا بعدة سياقات وعناصر ثقافية تحكمت فيه؛ حيث سعى مبدعو المسرح العربي إلى استخدام الأساطير بوجه عام، والأسطورة اليونانية بوجه خاص، لعدة دواع ثقافية كانت هي المحركات الرئيسة لهؤلاء الكتاب.

ويحسن البدء بالتعرف على طبائع الإغريق، الذين شكلوا وعايشوا هذه الأساطير؛ إذ تعد أساطيرهم بنية ثقافية ودينية متكاملة، صدمت – بجلاء– المبدعين والنقاد العرب عند

تلقيها، كما يستوجب إعمالُ النقد الثقافي معرفة فكر الحضارة المتلقية – العربية– في عصر تلقيها لهذا المنتج الثقافي الإغريقي المركب.

لقد كان الإنسان الإغريقي – رغم بحثه عن الوحدة والنظام – يؤمن بفكرة تعدد الآلهة، وكان الكثيرون من الشعراء اليونانيين – ومنذ العصر الكلاسيكي– يسعون دومًا لابتكار آلهة متعددة يعولون عليها في أشعارهم [١].

وهذه المسألة ـ يضاف إليها ـ أنسنة الآلهة في الفكر الإغريقى القديم أثرت في حياتهم الاجتماعية والأخلاقية إلى حد بعيد؛ حيث جعلتهم "لا يلتزمون بالقوانين التي تتحكم في السلوك الإنسانى، بل من الواضح في الحقيقة أن بعضهم لا يلتزمون بها، بمعنى أنه ليس هناك ارتباط جوهري بين اللاهوت و الأخلاق "[٢]. ولم تكن الآلهه لديهم هي العنصر الأقوى في الحياة؛ حيث آمنوا بقوة ظنُّوا أنها أعلى من الآلهه ذاتها "وهذه القوة الغامضة أنانكى "Ananake" أي مالابد منه أو مويرا "Moira" ، أى مقسمة الأنصبة أو القدر"[٣].

ولا ينفي ما سبق أن اليونانيين كانوا قد تميزوا باتساع الأفق عبر اتصالهم بجيرانهم وتقبلهم لكل آلهتهم دون رفض أو نبذ لها، وظهر – بجلاء– في أساطيرهم اندماج واضح بين عباداتهم وعبادات أخرى جاورتهم على المستويين الزماني والمكاني.

ومن الواضح للقارىء المتعمق للثقافة العربية أن هذه التقاليد والعادات اليونانية اصطدمت مع الأفكار والأنساق الثقافية العربية حين تم تلقيها في زمن استقبالها المعاصر بكل جوانبه الثقافية والاجتماعية والسياسية [٤].

(١-٢)

لقد بدأ استلهام الأساطير اليونانية في الأدب المسرحي العربي في فترة متأخرة من العصر الحديث؛ حيث يعدُّ توفيق الحكيم أول كاتب مسرحي عربي يستلهم الأساطير اليونانية، وذلك بكتابته لمسرحية "بجماليون" عام ١٩٤٢، وتلتها "الملك أوديب" ١٩٤٩، وهي المأساة نفسها التي استلهمها باكثير بعنوان "مأساة أوديب" عام ١٩٤٩.

ويذكر أن هذه الفترة من تاريخ المسرح العربي كانت قد شهدت العديد من المتغيرات التي كان يمكن لها تغيير كينونة المجتمع العربي بأكمله، وهو ما لم يحدث؛ إذ سار تاريخ الشعوب العربية عكس ما كان متوقعًا له، وهو ما شمل " حالة المجتمعات الإسلامية المعاصرة. فالمأساة عامة تقريبًا في تاريخها، وقد تكررت كثيرًا منذ عدة قرون، ولم تعرف كيف تنهض أو تتجاوز قدرها التاريخي حتى الآن. بل ونكاد نشعر أحيانًا بأن تاريخ المجتمعات العربية والإسلامية هو تاريخ معكوس: بمعنى أنه يمشي عكس التيار، أقصد عكس تيار الحضارة والرقي. فبدلاً من أن يمشي إلى الأمام نجده الآن يعود إلى الوراء. فالعصر الليبرالي الذي ازدهر بين عامى (١٨٥٠– ١٩٤٠) كان يبشر بالخير ويرهص بإمكانية استيعاب عقل التنوير وتمثله في العديد من المجتمعات والأوساط الإسلامية.انظر حالة مصر وتركيا وإيران... إلخ.

وبالتالي، فكنَّا نتوقع تخلص المسلمين بالكثير أو القليل من النجاح من بعض الجوانب الاستلابية للدين أو للعامل الديني. ثم خلفه العصر الثوري بعد الخمسينيات وتوقعنا انتقال هذه المجتمعات – بدون إبطاء وبدون مرحلة انتقالية – إلى مرحلة الاشتراكية العلمية. ثم فوجئنا بعدئذ باندلا ع الحركات الأصولية . لكأن التاريخ يمشي بالمقلوب! وهكذا راحت الثورة الإسلامية تنشط من جديد، وعن طريق الرعب والإرهاب، وجدت مشروعية سياسية وقانونية وأخلاقية عتيقة لم تحظ بأي تجديد منذ زمن بعيد"[٥].

وقد سيطرت – بالفعل – في هذه الآونة العديد من التيارات المتأسلمة، تلك التي أثرت – بجلاء– على مجريات الحياة كافة، وتركت تأثيراتها واضحة في عقول أبناء المجتمع ومثقفيه، وطبيعي، نال المبدعون نصيبهم من هذه التأثيرات، لا سيما أن جلَّهم ينتمي إلى ديانات سماوية مقدسة، هي في معظم الأحايين الإسلام أو المسيحية، وهي ديانات توحيدية تخالف –كليًا– ما جاء في هذه الأساطير من تعدد للآلهة، كما تتعارض جذريًا مع فكرة الأنانكي؛ فلا شيء– في هذه الديانات يعلو على الإله فهو العلي القادر دون سواه في عقيدة مبدعي هذه النصوص المسرحية المُستلهِمة للأساطير اليونانية.

(٢-٢)

لقد أصبح لزامًا التعريج على المناهج والنظريات النقدية الحديثة، لفهم – ليس فقط– هذه النصوص المستقبلَة – الأساطير– إنما لتفسير تلك الأدوار التي مارسها المتلقي الحامل للأنساق الثقافية العربية، تلك التي أثرت بشكل أو بآخر في إعادة تشكيل الأساطير اليونانية مسرحيًا واتخاذ مواقف نقدية منها. ويمكن إجمال هذه النظريات والمناهج تحت مسمى نظريات القراءة والتلقي. " وتعد نظرية القراءة على مختلف اتجاهاتها من الدراسات النقدية المعاصرة التي كان لها أثر كبير في إضافة عناصر جديدة لمكونات العملية الإبداعية، والكشف عن أمور جوهرية في تفسير النصوص الشعرية والقصصية وتأويلها، وذلك من خلال تركيزها على محور جوهري، ألا وهو القارىء.

لقد جاءت هذه النظرية لتؤسس بُعدًا جماليًا جديدًا للنص تمثل في جمالية قراءة النص، وكان ذلك على يد باحثين كبار من أمثال وولف غانغ، أيزر (WOLF GANG ISER)، وروبرت ياوس(ROBERT YAUS)، وأمبرتو إيكو (IMBERTO ICO) وغيرهم. لقد كسرت نظرية القراءة الفهم الأحادي للنص، وبالتالي إقصاء الفكر الأحادي وخلق نمط جديد من الفهم والتفسير والتفكير القائم على تعددية التفكير وتعددية التحليل" [٦].

وهذا نفسه ما ركز عليه – على وجه الخصوص– علماء الأدب المقارن الألمان، وعلماء النقد الثقافي بوجه عام؛ حيث طور المقارنون الألمان الأفكار التقليدية للأدب المقارن وصولاً للاهتمام بالمتلقى؛ " فبعد أن كان التوجه الفرنسي في الأدب المقارن يهتم بدور المصدر المؤثِّر ويتبع هذا الدور تاريخيًا لإثبات هذا الحق والفضل في إطار كتابة تاريخ الآداب القومية، وبعد إهمال الاتجاه الأمريكي للعوامل التاريخية وتركيزه على النصوص الأدبية وجمالياتها معزولة عن الخارج، وبعد تركيز الاتجاه الماركسي على دور العوامل والظروف الاجتماعية في تشابه الآداب أو تأثيراتها المتبادلة من أجل إثبات صواب النظرة الماركسية إلى الأدب، يتجه اهتمام الأدب المقارن – لدى الاتجاه الألمانى– إلى الحلقة

الثالثة من العمل الأدبي المتمثلة بفردية المتلقي، فيتم التركيز على دوره في فهم النصوص الأجنبية، وكيف اختلف تلقي هذه النصوص خارج أدبها القومي باختلاف ثقافة المتلقين"[٧].

وقد صبَّ كل هذا في نظرية النقد الثقافي، تلك التي اهتمت بهذا المُستَقبِل، وهو من منظور هذه الدراسة المبدع العربي أو بالأحرى الناقد العربي؛ " فبالنقد الثقافي نتوجه إلى الذات ونفحص بناها الفكرية وأنساقها الثقافية المتحكمة في عقل الإنسان المسلم وفي سلوكه، مما يعيقه عن الفعل الإيجابي والاستخلاف في الأرض" [٨]؛ أى أنها أخذت أيضًا على عاتقها الاهتمام بجانب المتلقي، ذلك الذي يَستَقبِل من ناحية، ثم يجري عمليات تحويرية وجمالية من ناحية أخرى، ثم يعيد بلورة كل هذا في منتج إبداعى ثقافي جديد. وهو بذلك يمثل العنصر القادر على صياغة الأسئلة الحضارية والإبداعية الواقعة في إطار المسافة الفاصلة بين التلقي والإبداع.

وهكذا، فإن جل هذه النظريات النقدية الحديثة إنما تربط – بجلاء– بين الأنساق الثقافية على تنوعها والعملية الإبداعية وما يحيط بها من عناصر متنوعة، وهو ما حاول بعض المفكرين العرب أن ينزاحوا عنه – أي عن كلام المدرسة الألمانية من ناحية، وما أبدعه الغذامي – ومن تبعه من النقاد العرب من ناحية أخرى– في نظريته؛ حيث اعتبر بعضهم أن الإبداع عملية فكرية قد تستقل عن الواقع الثقافي بأنساقه الثقافية.

وهذا ما أكد عليه محمد عابد الجابري بقوله " ولكنِّى إلى جانب هذا كله أؤمن أيضًا – وضمن السياق نفسه – بأن الفكر يتمتع باستقلال نسبي عن الواقع، وذلك من ناحيتين: فمن ناحية أولى، إن الفكر – في مستويات معينة– إذ يعكس الواقع حتى في أدنى درجات استقلاله النسبي لا يعكسه كما تفعل المرآة التي يرى فيها الشخص وجهه بكل قسماته وتجاعيده، بل غالبًا ما تكون الصورة المنعكسة متموجة متداخلة الأجزاء كالصورة التي تعكسها المرآة المهشَّمة، الأمر الذي يجعل الربط الميكانيكى بين أجزاء الواقع الفعلى والصورة التي يعكسها الفكر عنه عملية مضللة، والنتائج التي تترتب عليها نتائج فاسدة.

إن الربط بين الفكر والواقع، في مثل هذه الحال، يجب أن يأتى بعد عمليتين أساسيتين ضروريتين: أولهما، تحليل الواقع تحليلاً يهدف إلى الكشف عن بنيته، إلى استخراج ثوابته ومتغيراته واستخلاص نموذجه الصوري؛ وثانيتهما، تحليل الصورة المرآوية المهشمة، أي صورة الواقع – العامة – كما تنعكس في وعي الناس – مطلق الناس – وإعادة مفصليتها وترتيب العلاقات بين أجزائها لاستخلاص صيغتها (العالمة)، أي الصيغة التي تؤسس الوعي الطبقي الصحيح.

إنه بعد هاتين العمليتين التحليليتين، وبعدهما فقط، يصبح الربط الجدلي بين الفكر والواقع ممكنًا، أما من دونهما فسيبقى ربطًا مرآويًا ساذجًا، وفي أحسن الأحوال ربطًا ميكانيكيًا يتعامل مع الظواهر الإنسانية المعقدة المتموجة المتطورة وكأنها ظواهر طبيعية صمَّاء جامدة قارة في ظواهر الجسم الصلب.....كما أن الأيديولوجيا الدينية، وبصورة عامة المضمون الأيديولوجي للتراث، يبقى هو هو على مدى مسافات زمنية طويلة وحقب تاريخية مختلفة، فيعتنقه الناس بعد أن يكون الأساس الطبقي الاجتماعي الذي أنتجه – أو ساهم في إنتاجه– قد تغير تمامًا عبر العصور والأحقاب"[٩].

ورغم أن كلام الجابري يمكن انتقاده في بعض من أفكاره، إلا أنه – بالفعل– يصعب الفصل بين تلك المقومات الثقافية التي تترسخ في ذهن المبدع وتتحكم في سلوكياته، وتسبب له ما يمكن أن يطلق عليه "العمى الثقافي"، وما تصدر عنه من إبداعات جمالية ونقدية، هي بالأحرى متأثرة بمقومات ثقافية فاعلة.

(٣)

لعل الاهتمام بالأساطير اليونانية واتخاذ موقف نقدي منها برز في فترة مبكرة من تاريخ نشأة المسرح العربي ونقدة، وذلك في كتابات النقاد المسرحيين العرب؛ فقد تجلى أبكر كلام عنها فيما رصده "محمد يوسف نجم" في كتابه المسرحية في الأدب العربى الحديث (١٨٤٧– ١٩١٤)، وكذلك ما أورده "أحمد شمس الدين الحجاجى" في كتابه النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦ – ١٩٢٣).

فقد رصد محمد يوسف نجم بعض الإرهاصات للاهتمام بالأساطير اليونانية في الحياة المسرحية العربية، سواء من حيث العروض أو من حيث الترجمات. وذلك ضمن حديثه عن نشاطات الفرق المسرحية في هذه الفترات المبكرة من تاريخ المسرح لدى العرب، منتقدًا – من ناحيته – هذه العروض المسرحية، وكذلك ترجمات الأساطير اليونانية.

وتبدأ هذه الإرهاصات لديه بحديثه عن تمثيل فرقة جورج أبيض لمسرحية أوديب التي ترجمها فرح أنطون عن سوفوكليس، وكان هذا العرض عام ١٩١٢، وقد شهد الخديوي هذا العرض المسرحي، مما يعني اهتمام الدولة بهذه العروض آنذاك. (١٠).

ويسبق هذه الإرهاصات تاريخيًا نقد نجم لترجمة مسرحية أندروماك لراسين، تلك الترجمة التي قدمها أديب إسحق سنة ١٨٧٥، والتي من خلالها عرضت المسرحية في بيروت، وخصص ريعها لإحدى الجمعيات الخيرية.

وقدَّم نجم نقدًا مستفيضًا لترجمة إسحق لهذه المسرحية؛ ذاكرًا السلبيات والإيجابيات التي تضمنتها هذه الترجمة من وجهة نظره. فرأى أن كثيرًا من القصور أحاط بالترجمة؛ إذ اعتبر أن المترجم أخلَّ خللًا جليًّا بالأصل الراسيني عند نقله للعربية، فقد " نظر إليها على أنها مسرحية حوادث، وأهمل التحليل النفسي العميق لأرق العواطف وأدق الأحاسيس، كما أهمل القلق العاطفي الذي كان يسم تصرفات الشخصيات. وبذلك، عدا على أهم صفة من صفات المسرح الراسيني، وخاصة في هذه المأساة " (١١).

وأضاف نجم في كتابه أن المترجم أثَّر سلبًا على بنية المأساة، وذلك عبر تجزيئه لحوارات راسين الأصلية وحذفه لأجزاء تعدُّ ضرورية من هذه الحوارات، مما اعتُبر – في رأي محمد يوسف نجم – نوعًا من الجرأة في التعامل مع النص المترجم، لكنها جرأة يمكن أن توسم بالسلبية؛ حيث أضرَّت بالنص الأصلي الذي يتناول الأسطورة اليونانية الشهيرة، فكان "من نتيجة هذه الجرأة في الحذف والتلخيص أن فقدت المأساة بعض المواقف الضرورية في تطوير العمل المسرحي، ومنها أسباب حقد أندروماك على بيروس، فقد كانت هذه الأسباب من العوامل الرئيسة في تحريك المأساة " (١٢).

ويبدو أن نقد " نجم" لهذه الترجمة لم يكن مقتصرًا على سلبياتها، فعرَّج على بعض الجوانب الإيجابية التي تضمنتها هذه الترجمة. وهي التي حدَّدها في جانبين أساسيين: أولهما، إدخال الغناء في العديد من مواضع المسرحية، وهو بذلك – أي المترجم– " يساير الذوق المسرحي العام، الذي اعتاد الاستماع إلى الغناء، مقحمًا في المسرحيات التي كانت تقدم إليه مؤلفة أو مترجمة " (١٣).

وثاني هذه الإيجابيات في رأى نجم يخص أسلوب المترجم في ترجمته للمسرحية، باعتماده " أسلوبًا هو مزيج من النثر المسجع والشعر، واختار لتعبيره في هذين الفنين، ألفاظًا جزلة، وأسلوبًا فخمًا. وتلك صفة يحمد عليها، لأن هذا اللون من التعبير اللفظي كان شرطًا أساسيًا في كتابة المأساة " (١٤).

ويلحظ ، رغم هذه المحاولة الجادة المدقِّقَة لنجم في نقده لترجمة هذه المسرحية أنه بدا متحاملاً على الترجمة أكثر مما ينبغي، خاصة إذا ما أُخذ في الاعتبار حداثة عهد المبدعين والمترجمين العرب بهذا الفن الوافد، ومحاولة بعضهم إعادة أدلجة النص المنقول بما يتواءم مع تقاليد الكتابات العربية المستقرة آنذاك من ناحية، وما يتعاطى معه الناقلُ من متطلبات الثقافة العربية التي ينقل إليها نصه من ناحية ثانية.

(٣-١)

لما كان نقد محمد يوسف نجم لهذه المسرحيات الأسطورية في كتابه قد ارتكز على تحليله للعناصر الفنية في المسرحية ؛ كتحليل الأحداث والشخصيات والأسلوب، ومقارنة النص المترجم بالأصل الذي نُقِلَ عنه أو بترجمات أخرى، فإن اهتمام أحمد شمس الدين الحجاجي – في كتابه النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦– ١٩٢٣) – كان أكثر تمثلاً لموقف النقاد المسرحيين أصحاب التوجه الاجتماعي في النقد المسرحي تجاه تلك المسرحيات الأسطورية اليونانية التي كانت تُعرض على خشبات المسارح العربية في فترات مبكرة من فترات تلقى هذا الفن الوافد.

وقد ربط الحجاجي مواقف النقاد المسرحيين الاجتماعيين من هذه المسرحيات بعدة عناصر ومقومات فاعلة، مثَّلت في حينها مرتكزات ومبررات دالة على مواقفهم تجاه هذه المسرحيات المعروضة بوجه عام، والأسطورية اليونانية على وجه الخصوص. ويمكن تلخيص هذه المقومات – سالفة الذكر– في عدَّة مقولات نقدية يمكن تلخيصها على النحو التالي:

أولاً: رفض كثير من النقاد أصحاب التوجه الاجتماعي للمسرحيات لمجرد عرضها على خشبات المسارح المصرية والعربية.

ثانيًا: اتخاذ موقف سلبي مما تتضمنه هذه المسرحيات من مضامين عدَّها هؤلاء النقاد مفسدة للذوق الاجتماعي والأخلاقي العربي والإسلامي حال ترجمتها أو عرضها.

ثالثًا: اعتبار بعض النقاد التمثيل – على عمومه– طفلاً صغيرًا يجب أن تحسن تربيته، وذلك من خلال الابتعاد عن كل ما يفسد ذوقه وأخلاقه من وجهة نظرهم. (١٥).

واعتمادًا على هذه المرتكزات السالفة، كان رفض النقاد المسرحيين الداعين لتوظيف المسرح اجتماعيًا لعرض مسرحية أوديب لسوفوكليس، وهو ما علَّق عليه الحجاجي بقوله : إن المسرحية رفضت "رفضًا باتًا، لأنهم لم يفهموا حقيقة النص ولا طبيعة المسرح اليوناني وظروف نشأته وتكوينه. وقد استقبلوا المسرحية بالطريقة التي تستقبل بها أية مسرحية محلية، مطبقين عليها مفهومهم الاجتماعي عن المسرح. وقد أخذوا على المؤلف موقف أوديب الملك حين قتل ودنس شرف أمه على غير علم منه، فلا لوم ولا تثريب عليه، وخصوصًا أنه قد فرَّ لتلافي هذا العار، الذي أنذرته به الآلهة والعراف " (١٦).

ورغم انطلاق النقاد الاجتماعيين في نقدهم هذا من بنية ثقافية ودينية ترفض أن يُحاسب الشخص على شيء لم يكن يعلمه، فسقط فيه دون عمد، فهو غير مكلف من وجهة نظرهم، إلا أن الحجاجي اتخذ موقفًا نقديًا رافضًا لتعاملهم مع الأسطورة اليونانية عبر الاتكاء على بنية ثقافية تتباين عن البيئة التي نشأت فيها الأسطورة، فرأى أنَّ "هذه النظرة لم تفهم أن المسرحية تمثل شعيرة دينية يونانية، وهي تعبر عن عقيدة المجتمع الدينية، وتطبيق المفاهيم

الإسلامية عليها لا ينبيء عن فهم لطبيعة الأسطورة ولا للتوقيع الدرامي الرائع فيها، وما قيل عنها لم يكن إلا استبطانًا للعمل الفني دون دراسة، فتأنيب ترسياس لأوديب ليس مرده لصنع ما صنع، وإنما لأنه إنسان خرج عن دائرة الآلهة لإيمانه بقدراته اللا محدودة أكثر من إيمانه بقدرات الآلهة، وتريسياس يعبر عن وجهة نظر الآلهة تجاه أوديب لا عن وجهة نظره" [١٧].

ولكي يزداد الأمر جلاء أصبح من الضروري الإشارة إلى أن هذا النوع من النقد الموجه اجتماعيًا كان مؤثرًا في هذه الفترة المبكرة من بدايات القرن المنصرم في مجمل الحياة المسرحية إبداعًا ونقدًا، كما أنه – ومن ناحية أخرى– يجب ذكر أن هذا النمط النقدي نابع من طبيعة هؤلاء النقاد الشرقيين ومدى تقبلهم أو رفضهم لهذه القصص الأسطورية اليونانية، ومدى ارتباط هذا بالطبيعة العامة للبنية الثقافية التي يعايشها هذا الجيل من النقاد المسرحيين.

وبذلك، بدا أن هذه الفترة المبكرة من النقد المسرحي حملت في طياتها بعض المتناقضات تجاه إعادة تمثل الأساطير اليونانية في الإبداع والنقد المسرحي العربي؛ حيث ظهر أن ثمة إعجابًا بهذه الأساطير أدى إلى اختيار عرضها على خشبات المسارح العربية، وكذا الترحيب بوجودها، ولا سيما على مستوى الأوساط الرسمية بدليل حضور الخديوي لعرض أوديب سالف الذكر.

ويقابل هذا – من ناحية أخرى– رفض واضح من قبل مجموعة من النقاد الذين أسهموا في إنكار عرض هذه القصص الأسطورية اليونانية على خشبات المسارح العربية، أو حتى قبول ترجمتها إلى اللغة العربية.

(٤)

وفي فترة تالية لهذه الأطروحات النقدية بدأ استلهام الأساطير اليونانية في الإبداعات المسرحية العربية، تلك الإبداعات التي تشير إلى موقف نقدي واضح لمجموعة من المبدعين المسرحيين من هذه الأساطير واستلهامها داخل أعمالهم المسرحية.

ويحسن هنا التعرف على كيفيات استلهام هذه الأساطير، كى يُتمكن من تفهم النقد المسرحي المبني على هذه الاستلهامات الإبداعية للأساطير اليونانية. كما وجب أيضًا الانزياح عن الجانب النظري، إلى محاولة الكشف عن مدى تأثير السياقات الثقافية – فعليًا – على الأعمال المسرحية المستلهِمة للأساطير.

وتعد أسطورة أوديب – أو ما يطلق عليها باليونانية – " أوديبوس" أبرز تلك الأساطير اليونانية التي استُلهمت في أعمال المبدعين المسرحيين العرب. ويلحظ – بداية – أن اختيار الكتاب لهذه الأسطورة قام على عدة مقومات سببت كثرة استلهامها في مسرحياتهم؛ فمن ناحية، تبرز الأساطير اليونانية محمَّلة بكثير من الدلالات والرموز التي تعطي مساحات فكرية للأدباء كي يعبر كلٌّ منهم عن موقفه من قضية بعينها يعايشها إبَّان كتابته للمسرحية، ثم هي – أي الأسطورة اليونانية– تحمل العديد من العناصر المضمونية الموسومة بسمات ثقافية يونانية عامة، تمكِّن المبدعين العرب – عبر تحويرها– من إبراز مواقفهم المتابينة تجاه الكثير من المقومات السلوكية للحياة والمجتمع؛ بما يكشف – بعمق بالغ الدلالة– عن مدى التزام الكتاب بالمقومات الثقافية لحضارتهم وانعكاس ذلك في أعمالهم، وإنْ كان الحكم على هذه المسائل يحتاج معه إلى التدقيق – من ناحية– في الأيديولوجيا الخاصة بالكاتب، وتلك الأيديولوجيا العامة التي يحيا الكاتب في سياقاتها من ناحية أخرى.

لقد بدأ استلهام أسطورة أوديب على يد توفيق الحكيم عام ١٩٤٩،أي في العقد الخامس من القرن المنصرم، وهي فترة عجَّت بالعديد من الأفكار والمتغيرات المتناقضة، تلك التي وسمت العلاقة العربية الإسلامية مع الآخر بحالة من الارتباك والتناقض، حيث اختلف المفكرون والمبدعون – آنذاك – بين من يؤيد الأخذ عن الثقافات الأخرى، ومعارض لهذا النهج كليةً، متخذًا موقفًا سلبيًا تجاه التطبيع مع الآخر على المستويات كافة. وقد توزعت أنماط الاستجابات تجاه قضية العلاقة مع الآخر إلى عدة نماذج أو أنماط، وهي:

أ– الانغلاق أو الانعزال　　ب– التقليد للثقافات الأخرى.

ج– الصراع　　د– نموذج التزاوج [١٨].

وما يلحظ بوضوح في حالة المجتمعات العربية والإسلامية أن الأنماط الثلاثة الأولى السابقة، كانت قد شاعت في مناحي الحياة جميعها، كما يدرك – من يطالع النصوص الإبداعية في هذه الفترات المتتالية – أن النموذج الرابع من نماذج الموقف من الآخر كان الأكثر شيوعًا وانتشارًا عن النماذج الثلاثة الأولى، ونعني هنا – طبعًا– نموذج التزاوج. وهو ذلك النموذج الذي ينبني – في الأساس– على " الإيمان بالعلاقة الإيجابية بين الثقافات وأن هذه العلاقة علاقة تأثير وتأثر، ويظهر هذا النموذج في العلاقة بين الثقافة العربية الإسلامية وكلٍّ من الثقافة الفارسية واليونانية" (١٩).

وقد كان توفيق الحكيم واحدًا من المبدعبن المفكرين الذين سعوا جاهدين إلى تأسيس مبدأ التزاوج في إطار الثقافة العربية الحديثة من ناحية، وفي سياق الإبداع الأدبي – الذي هو بالأحرى مجال اهتمامه– من ناحية أخرى. وتعد مطالعة مقدمة مسرحيته الملك أوديب شاهدًا ماثلاً للمتلقين على مسعاه التوفيقي التزاوجي؛ إذ رفض – بشكل جذري– هذا النفور الحادث ما بين الثقافتين والأدبين العربي واليوناني، ورأى أن قيام التصالح بينهما هو الأصوب لمصلحة حالة الأدب العربي، ولا سيما الأدب الحديث، وقد برهن على ذلك بقوله" لابد إذن من الصلح بين الأدبين، إذا أردنا من الأدب العربي أن يقر في تاريخه العريق هذا القالب التمثيلي من الشعر أو النثر إقرارًا له قيمة وبقاء، ولكن كيف يكون الصلح؟ لابد قبل كل شيء من أن نعرف أسباب النفور، لنسعى بعدئذ في التوفيق ونأتي بوسائل الوفاق"(٢٠).

ويعد هذا المسعى الذي اختاره الحكيم دالاً على عمق أحد أهم المبدعين والمفكرين في محاولة إفادة الأدب العربى من ناحية، واستيعاب ثقافة الآخر – تلك التي تعرَّف الحكيم عليها عن قرب– من ناحية أخرى. وهذا ما حدا ببعض النقاد إلى القول بأن " توفيق الحكيم يبحث في قالبه المسرحي عن الصيغة المستحيلة أوروعربية، إلا أنه لم يستطع التحرر من منافسة الشكل الغربي، والنجاح على المستوى التطبيقي. إنه في تنظيره كان يهدف إلى التخطيط لمستقبل مسرحي يريد أن يكون على صورتين الأنا والآخر / الغرب. إنه التنظير

الذي يمارس من منطلق ثوابته عنف الخضوع والإخضاع. إنه التخطيط الذي يقيس وجوده بوجود الغرب"[٢١].

ولم يتوقف الحكيم – في مقدمة مسرحيته– عند البحث عن إفادة الأدب العربي عبر التوفيقية، لكنه سعى إلى البحث عن ما هو أعمق؛ حيث بحث عن مبررات عدم اقتباس العرب والمسلمين القدماء لهذا الفن التمثيلي اليوناني العريق المتجذّر في حضارتهم. وهو – رغم هذا التعمق– لم يكن يفكر في مسألة عدم اهتمام العرب بهذا الفن اليوناني، وهو ما قد يبرر عبر ذلك الارتباط الجلي بين نشأة هذا الفن اليوناني وتلك الأساطير اليونانية التي مثَّلت محورًا أساسيًا قام عليه المسرح اليونانى بأكمله، وهو ما قد يتعارض مع كثير من مكونات أيديولوجيا العرب في عصور متتالية.

ورغم كل هذا، فقد مثَّل الحكيم – في عصره – صورة المثقف الحقيقي؛ وهو ذلك المثقف الذي يمتلك" سمات مختلفة، من أشدها بروز أن لديه قدرًا أكبر في المتوسط من الميل إلى الوصف والتحليل والاستنتاج، وتكوين الرأي بعد الدراسة، والتمسك بالرأي واحترامه، وعدم الانجرار والانجراف، وترك هامش لاحتمال الخطأ في الفكر والرأي" [٢٢].

وكان ما سبق نتيجة لتلك التوفيقية التي سادت الثقافة العربية آنذاك، ومثَّل الحكيم طرفًا من أطرافها، ساعيًا إلى تأصيلها في إطار الثقافة والإبداع العربيين، وكان نتاج ذلك أن " أخذت تسود التوفيقية كجسر نظري بين هذه الثنائيات المختلفة، والتي تحددت صيغتها في ثنائية التراث والتحديث، الأصالة والمعاصرة، النقل والعقل، التقليد والتجديد، إلى غير ذلك من ثنائيات مترادفة، ماتزال تسيطر، بمستويات متفاوتة، على فكرنا العربي المعاصر في تجلياته المختلفة" [٢٣].

وهذا نفسه ما يمكن أن يبرر توجه الحكيم – خاصة في مقدمة مسرحيته – نحو الجمع بين ما هو ثقافي عالمي وثقافي محلي في مبرراته لمسألة عدم وجود فن الدراما لدى العرب والمسلمين القدماء، وهو نفسه ما دفعه – وفي السياق ذاته – إلى الدعوة لنقد مظاهر الفكر الأوروبي، تلك التي سادت أرجاء العالم العربي، وتركت آثارها في أنساقه الثقافية على

المستويات كافة. وقد برر هذا بحديثه عما يجب أن نقوم به تجاه التراجيديا اليونانية حال استلهامها في الإبداع العربي؛ حيث قال بعد أن أنهى حديثه عن فن الدراما بوجه عام " كذلك يجب أن نفعل في التراجيديا اليونانية، نتوفر على دراستها بصبر وجلد، ثم ننظر إليها بعدئذ بعيون عربية، وخلفنا طريق مماثل، قد سلك في تاريخ الآداب الفرنسية؛ فقد عاد شعراء المآسي فيها إلى الآثار اليونانية القديمة، إلى آثار إشيل وسوفوكل وإيروبيد؛ فاغترفوا منها ونقلوا، دون أن يغيروا في الموضوع أو الأشخاص أو الحوادث، ولكن أسبغوا على تلك الآثار كل روحهم الفرنسي! تلك هي وسيلة الصلح، بل عملية التزاوج بين روحين وأدبين"[٢٤].

لقد تماس الحكيم – في الفقرة السابقة– مع فكرة الاتصال الحضاري، ومثَّل، من خلال هذا التنظير الواعي بضرورات التطور الحضاري، نموذجًا للناقد التوفيقي على المستويين الثقافي العام والإبداعي الخاص. وهو بذلك اتخذ من الأساطير اليونانية – التي هي عماد التراجيديا لديهم– موقفًا وسطيًا – أو توفيقيًا – فهو يقبلها ليس على كليتها وإطلاقها، إنما بأدلجتها بما يتواءم مع ثقافة المتلقي العربي .

لكن السؤال الجدير بالطرح الآن هو، هل انعكس هذا الطرح النظري المتكامل في الإبداع التطبيقي الذي صدر عن الحكيم حين استلهم ثقافة الآخر – الأسطورة اليونانية– في إبداعه الأدبى المسرحي. ويمكن طرح السؤال بصيغة أخرى تتوافق بشكل أكبر مع طبيعة هذه الدراسة، وهو، هل توافق الطرح النظري للحكيم مع تطبيقه الإبداعي بشكل يحقق من خلاله فكرة الامتزاج الثقافي، دون أن تقف العديد من العقبات الثقافية حائلاً أمام تحقيقه لهدفه المنشود؟

وتتطلب الإجابة المدققة على هذا السؤال فحصًا دقيقًا مستوعبًا لطبيعة التحاور الثقافي الذي أقامه الحكيم مع الثقافة الإغريقية – عبر أساطيرها– داخل إبداعه المسرحي.

لقد تراوح التعامل الإبداعي للحكيم مع أسطورة أوديب ، كمثالٍ دالٍ، عبر تقنيتين رئيستين: يمكن تسمية الأولى منهما بالنقل الأمين، وإطلاق مسمى التغيير أو الإضافة الثقافية على ثانيتهما.

أما من حيث النقل الأمين، فقد احتفظ الحكيم في مسرحيته عن أوديب بالعديد من عناصر ومقومات الأسطورة؛ إذ استخدم معظم الشخصيات التي وردت في الأسطورة الأصلية بدءًا من البطل أوديب ومرورًا بالشخصيات المساعدة على اختلاف أدوارها وصولاً للشخصيات الأكثر ثانوية في إطار الحدث المسرحي. كما حافظ الحكيم في مسرحيته على معظم العناصر التي شكَّلت بنية الحدث المسرحي في مجملها. ونرى أنه لا مجال هنا لتفصيل هذه الحقائق، تلك التي أثبتتها الدراسات التي تناولت مسرحية الحكيم بالدرس والتفصيل، مثل: دراسة أحمد شمس الدين الحجاجى، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٣٣– ١٩٧٠).

أمَّا ما يجب تفصيله والاعتناء به، هو تلك الإضافات الثقافية التي صبغ بها الحكيم عمله الإبداعي، والتي تعد من الدوال العميقة على مدى تمسكه بطرحه النظري – سالف الذكر– من ناحية، كما تشير – من ناحية أخرى– إلى مدى تأثير السياقات الثقافية المتعددة فيما طرحه الحكيم – ولا سيما من الناحية الفكرية– داخل عمله الدرامي، وتشير من ناحية أخيرة إلى موقفه النقدي من تقبل أو رفض هذه العناصر الأسطورية داخل عمله المسرحي، وهو موقف إبداعي ونقدي لا ينفصم عن موقفه الشامل من الأسطورة اليونانية.

تمثلت التعديلات الفكرية المصبوغة بصبغة ثقافية في مسرحية الحكيم في عناصر محددة، لا تتلاءم مع التشكيل الجمالي للمسرحية أو مع منطقية تراتب أحداثها – بشكل خاص– قدر توافقها مع طبيعة النسق الثقافي الشامل الذي انتمى إليه الفكر الإبداعي والنقدي للحكيم؛ فالحكيم – في مسرحيته – لم يكن قادرًا على أن " ينسب إلى الإله إرادة شريرة ماكرة كالإرادة الظالمة التي ألزمت أوديب قضاءه المنحوس، ولذلك نراه يفسر في مسرحيته ما زعمه سوفوكل من أن ما تردَّى فيه أوديب من إثم، إنما كان تنفيذًا لحكم القضاء

والقدر، فزعم الحكيم أن الذي دبَّر هذه المأساة إنما كان كاهنًا أعمى يسمى تريسياس نقم على لايوس ملك مدينة طيبة وأسرته وأراد أن يعمل كي ينتقل الملك إلى غير هذه الأسرة، فأوهم لايوس بأن العرافة قد تنبأت بأن ابنه سيقتله ويتزوج من أمه جوكاستا ويلي العرش، وذلك حتى يحرم الملك لايوس نفسه من ولي لعهده، كما أن تريسياس هو الذي أوحى للراعي بألا يلقي بالطفل إلى التهلكة في الجبل، وهو في النهاية الذي ظل يتابع خطوات أوديب ويدبر المكائد؛ فيزعم مثلاً أن الحيوان الذي قتله أوديب لم يكن أبا الهول الوحش بل كان أسدًا عاديًا استطاع أوديب أن يصرعه، وقد اتخذ تريسياس هذه الأكذوبة وسيلة يمهد بها لتولي أوديب العرش مكافأة له من شعب طيبة على بطولته" (٢٥).

ثم " إن الإله عند توفيق الحكيم ليس شريرًا ولا يمكن أن يدبر كل هذا الشر لأوديب، ويرى أن الشر لا ينبع إلا من البشر، فهو من أنفسهم. وهنا، تجدر بنا الإشارة أنه وعلى الصعيد الإسلامى نجد إبليس يدبر المكائد والشرور، وهو صنيعة الله. كما أن أوديب كشف بنفسه كل هذه الأسرار والخفايا منذ الفصول الأولى من مسرحية توفيق الحكيم. وبذلك، لم تعد هناك دراما على الإطلاق، ولا محل للمأساة؛ إذ انكشف السر وضاع عنصر التشويق، إلا أن الدرامي الفني يتمثل في أننا نواجه بنية مركبة ذات طابع إشكالي" (٢٦).

ولم يقتصر توفيق الحكيم على إصباغ العناصر السابقة من مسرحيته ثقافيًا فحسب، لكنه سعى إلى إكمال الخضوع لعقبة النسق الثقافي العقائدي الذي أثَّر في مسرحيته بوضوح. حيث سعى داخل المسرحية إلى تحديد موقفه من قضية الجبر والاختيار الإنساني، وقضية فاعلية القدر؛ إذ تجلى في مسرحيته أن " تيرسياس هو الذي صنع كل شيء، بيد أننا إذا أبرزنا ذلك الدور الكهنوتي في مجمل العملية الذهنية الأسطورية أولاً، والاقتصادية والاجتماعية والسياسية ثانيًا، وهذه الأخيرة بخاصة، كان للكهنة اليد الطولى والعظمى، ويضيف الدكتور طيب تيزينى قوله : كان دور الكهنة في الحياة العامة كبيرًا وخطيرًا إلى درجة أن الملك كان في حالات عديدة يعدُّ الكاهن الأكبر، وإذا ما انطلقنا من أن التميز الديني المعبدي الذي أحاط بالكهنة اقترن بقوة اقتصادية كبرى، فإننا سوف نتبين الدلالة الخاصة

لكون هؤلاء قد برزوا بمثابتهم محتكري الثقافة والتعليم. هكذا يبرز جليًا موقف توفيق الحكيم من مسألة الجبر والاختيار أو الإرادة. كما أنه سعى إلى تحرير مسرحيته، مما علق بها من معتقدات خرافية، كما تجسد ذلك عند اليونانيين القدماء، خاصة عند سوفوكل.

فاليونانيون القدماء يعتقدون بأن الإنسان محكوم بأن يرتكب من الجرائم والآثام بما لا مسؤلية له فيه. إذ إن كل شيء مدبر من القدر بشكل مسبق، ومن هنا فإرادة الإنسان محدودة، وأن لا حرية للإنسان ولا مسئولية له في كل صنيع يفعله. لذلك، جسدت كل الأساطير الصراع بين الإنسان والآلهة، على أنه صراع – دائمًا– غير متكافيء" (٢٧).

ومن الجلي أن مسرحية الحكيم – عبر ما سبق – تعد بنية مركبة على المستويين الجمالي والفكري معًا، حيث أجبرت الأنساق الثقافية الكاتبَ على السير في اتجاهات تخالف الفكر الإغريقى إبان تشكل هذه الأساطير، مما يعني أننا بإيذاء بنية مركبة ثلاثية الأضلاع –النص، التراث، المعاصرة – أسهمت في تشكيل هذا النص المسرحي بهذا الشكل الذي تجلى عليه.

وهكذا، يظهر أن المتلقي لم يصبح أمام عمل مسرحي ينتمى لتلك الأعمال المسرحية التقليدية التي غالبًا ما تجمع بين عناصر واقعية وعناصر متخيلة، إنما يجد المتلقي ،المدقق في بنية هذه الأعمال الإبداعية المسرحية المستلهمة لتراث الآخر الغربى، نفسه أمام حادثة ثقافية مركبة وبالغة التعقيد.

فما فعله الحكيم في الأسطورة يعد مزجًا – إبداعيًا وثقافيًا– مركبًا بين نسقين متباينين عربي ويوناني، إنْ من حيث طبيعة الأنساق الثقافية ذاتها، وإنْ من حيث المرحلة التاريخية المتفاوتة بين زمن تشكل الأسطورة من جانب وزمن تلقيها إبداعيًا من جانب آخر. وهذا نفسه ما يضعنا – بجلاء– أمام تحقق واضح للوظيفة النسقية – التي اهتم بها منظرو النقد الثقافي– تلك التي لا تتحقق إلا عبر شروط أربعة، وهي:

" أ– نسقان يحدثان معًا وفي آن، في نص واحد، أو فيما هو بحكم النص الواحد.

ب– يكون المضمر فيها نقيضًا ومضادًا للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلنى فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي.

ج– أن يكون النص جميلاً ومستهلكًا بوصفه جميلاً، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة، لتمرير أنساقها وإدامتها.

د– ولابد أن يكون النص جماهيريًا، ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للإنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي"[٢٨].

ونظن ظنًا – عبر ما سبق– أن نص الحكيم إنما يحمل في طياته تحققًا يقترب إلى حدٍّ بعيد من هذه الشروط؛ إذ يحمل نسقين ظاهر ومضمر معًا، كما أنهما يتناقضان عبر انتمائهما لضوابط ودواع ثقافية مختلفة، وهو – في الآن ذاته– من النصوص ذات القاعدة الجماهيرية العريضة، سواء من حيث النص وقرَّائه أو العرض ومشاهديه، وذلك رغم ما يحويه من أنساق قد يخالف فيها الظاهرُ المضمرَ، ذلك أن المبدع – الحكيم– إنما ينتمي لثقافة " تتحرك على مستوى مماثل من وجود أصول راسخة، تقبع في المضمر العميق تجعلنا سجناء للنسق"[٢٩].

لكن، هل تأثر توفيق الحكيم فقط من بين أبناء جيله ومعاصريه بمسألة الأنساق الثقافية المضمرة ؟ وهل كان موقفه– هو وحده– الإبداعي النقدي من هذه الأسطورة يحمل تزاوجًا بين القبول لكثير من عناصر الأسطورة وتغيير– أو رفض– الكثير من العناصر والمكونات الأخرى؟

(١-٤)

كان على أحمد باكثير– أيضًا – واحدًا ممن سعوا إلى الاستفادة من التراث الإنساني بوجه عام، والتراث الغربي – ولا سيما الإغريقى– بوجه خاص.

وقد ظهر تأثره الواضح بهذه الأنساق الثقافية عامة وأنساقه الثقافية– ولا سيما الدينية منها– بوجه محدد. وفي إطار الاستفادة من نظرية النقد الثقافي، التي تسعى للاهتمام بالمتلقي والأنساق المشكِّلة لبنيته الفكرية العامة، فإنه يحسن في هذا السياق الكشف عن

تلك التوجهات الفكرية لباكثير، بصفته متلقيًا ومبدعًا في آن؛ فهو المتلقي لهذا التراث الإغريقي، وهو – أيضًا – المبدع الذي يمزج ما تلقاه بخبراته الجمالية وبأنساقه الثقافية معًا.

عُرِفَ علي أحمد باكثير بميله للتوجهات الإسلامية؛ حيث تجلَّت – بوضوح – في جلِّ إنتاجه الإبداعي، لا سيما في تأليفه لمسرحية أوديب الملك التي استلهم فيها أسطورة أوديب اليونانية، وقد " ترسم باكثير طريق الحكيم خطوة خطوة؛ ألف الحكيم مسرحية أوديب الملك ١٩٤٩، فألف باكثير في نفس السنة مأساة أوديب. وإذا كان الحكيم قد أراد في مسرحياته أن يناقش بعض القضايا الفكرية التي تطورت مع تطور الحكيم الفني والفكري، فإن باكثير التزم بخط واضح في مسرحياته، وهو الاتجاه الإسلامي.

ولكنه في مسرحية أوديب أخطأ خطأ فنيًا كبيرًا، وهو أنه لم يكن يكتب مسرحية، وإنما كان يكتب قصة عن طريق الحوار فملأها حشوًا بأحداث لم تكن من صلب العمل الفني بحيث يمكن أن تحذف مشاهد بكاملها، دون أن يؤثر ذلك في حركة المسرحية ولا أحداثها، بل إن هذا الهدف ليزيد من دفع الحركة المسرحية إلى الأمام، ويقلل من السأم الذي يصيب الجمهور، وكان تزاحم الشخوص في المسرحية، وتزاحم الفعل والحوار غير مبررين، مدعاة لأن تجعل المسرحية متخلفة فنيًا عن مسرحية الحكيم" [٣٠].

ويذكر – في السياق نفسه – أن باكثير غيَّر – أيضًا– في مسألة النبؤة؛ حيث كانت في مسرحيته بتدبير من الكاهن الأكبر، وليس من الإله.

وهكذا، يُلحظ أن تأثر باكثير بالبقايا والسياقات الثقافية كان قد فاق تأثر الحكيم بها[٣١]؛ إذ أثرت العناصر الثقافية – الدينية خاصة– على توجهه الفكري برفض إلصاق الأفعال الشريرة بالإله، كما تأثر في تشكيله للنص المسرحي – وكذا موقفه من الأسطورة اليونانية – بمؤثرين متداخلين : الأول، ينتمي لثقافته العربية وأشكالها الأدبية القديمة التي كانت دائمًا ما تستخدم السرد المطوَّل في بنية نصوصها الإبداعية ممَّا انعكس على البناء الدرامي لمسرحيته؛ إذ تحوَّل النص المسرحي إلى ما يشبه الحكايات الشعبية العربية المتأصلة في عقل ووجدان باكثير، بصفته واحدًا من أبناء الجماعة الثقافية العربية، يتأثر بتجلياتها في

إبداعه الأدبي. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى تأثر باكثير بطغيان التفصيلات الأسطورية اليونانية، عبر التزامه بكثير من التفصيلات التي وردت في الأسطورة، والعديد من الشخصيات الثانوية التي كان يمكن الاستغناء عنها لإعمال التكثيف والتركيز اللازمين لأي عمل درامي.

وبذلك يمكن القول، إن البنى الثقافية المتداخلة، يضاف إليها حداثة عهد المبدعين العرب – آنذاك – بالشكل الأدبي الوافد – الدراما – وكذلك الموقف من الأسطورة اليونانية ذاتها، كان لهم أبلغ الأثر في إعادة تشكيل الأساطير اليونانية مسرحيًا في سياقات عربية، كما كان لهم أثرهم في مدى تقبل هذه الأساطير من عدمه، واتخاذ موقف نقدى يقترب إلى الوسطية التي تزاوج بين الثقافتين اليونانية والعربية داخل الإبداع والنقد المسرحي العربي.

(٥)

لا يقتصر هذا البحث على درس دور السياقات الثقافية في التأثير على التشكيل الجمالي للنصوص المسرحية العربية المستلهِمة للأساطير اليونانية واتخاذ موقف نقدي منها فحسب، إنما يهدف أيضًا إلى الكشف عن الدور السياقات نفسها في التأثير على تلقي مفهوم الأسطورة لدى المفكرين والنقاد العرب.

لقد تجلَّى تأثير المنظومة الثقافية بوجه عام في إحجام رهط كبير من المفكرين والنقاد عن تقبُّل مصطلح الأسطورة ذاته، خاصة ذلك الجانب الواسع الذي يعدّ الأسطورة حقيقة واقعة آمن بها الناس ولاتزال بعض الشعوب – ولا سيما– الغربية تؤمن بحقيقتها في العصر الحديث.

لقد ارتكز الرافضون لحقيقة وقداسة الأسطورة على مرتكزين أساسيين بررا من خلالهما رفضهم لأن تكون الأسطورة حقيقة وعملاً مقدسًا لدى معتنقيها، وأنه تمكن الاستفادة منها كمرتكز ثقافي لثقافة الآخر وتجاربه التي قد تفيد في اكتساب العديد من العناصر الثقافية والجمالية عبر الحضارات والثقافات المتنوعة.

ويمكن تلخيص هذين العنصرين في: أولاً، تهميش القدرات الفكرية والعقلية للإنسان البدائى الذي تعايش مع الأساطير واعتنقها. ثانياً، ابتعاد الأسطورة في حقبة من الحقب عن المضامين الدينية التي امتلأ بها عدد كبير من الأساطير، وفي حقب متوالية.

فالإنسان الأول– من وجهة نظر الرافضين للأسطورة– هو ذلك الإنسان الذي كان لايمتلك القدرات الفكرية التي تؤهله لأن يميز – عقليًا – بين الواقع والمثال أو بين الشيء والرمز[٣٢]. وأنه عندما تفاجأ بظواهر الطبيعة رأى غرائب الأمور، تلك التي ولَّدت لديه العديد من المخاوف، وأثارت انتباهه، ومن ثمَّ، بحث عن تفسيرات غير منطقية لتلك الظواهر الطبيعية، فولِدت الخرافات وانتشرت الخزعبلات الأسطورية في كل مكان [٣٣].

وهكذا، أصبح الإنسان الأول يستعيض بهذه الأساطير عن محاولة إعمال التحليل والاستنتاج [٣٤]، وأنه – أيضًا– زاد من لا معقولية الأسطورة عبر محاولة آدائها تمثيليًا، ظنًا منه أن القوة الكامنة فيها، إنما " تتنشط بالإلقاء الجهورى"[٣٥].

وأضافت هذه المجموعة من النقاد أن خرافية ولامنطقية الأسطورة كانت قد ازدادت حين أُفرِغت من محتواها العقدي الديني، معتمدين على تبريرات بعض النقاد اليونانيين أنفسهم، أولئك الذين ينتمون إلى حضارة الأساطير؛ حيث رفض أحدهم تصور" الآلهة تتحرك من مكان إلى مكان – كما روى هوميروس– ولم يقتنع بخلود الآلهة الذي قال به هوميروس وهيزيود" [٣٦].

وقد أكد الناقد نفسه أن التعارض الذي حدث بين الأسطورة والعقل من ناحية، وبين الأسطورة والتاريخ من ناحية أخرى، حوَّلاها – أي الأسطورة – إلى كائن خرافي غير حقيقي، ويصعب تخيله أو تصديقه [٣٧]. وقد تسبب هذا النقد نفسه في ذيوع مفهوم القصة الخرافية على حساب مفهوم الأسطورة [٣٨].

ويبدو أن كثيرًا من المجتمعات المتحضرة المعاصرة قد استقبلت هذا الفهم المُشَكِّك في حقيقة الأسطورة وتقبلته؛ حيث أصبحت تطلق على الأشياء المتخيلة أو الخرافية في الحياة

اليومية وصف أسطوري [٣٩]، وأضحت الأسطورة اليوم تعنى كل ماهوغير حقيقي، أو هو بالأحرى، جزء من معنى الأسطورة لدينا [٤٠].

ومن الجلي للمدقق في الحركة النقدية العربية المعاصرة، لاسيما حول الميثولوجيا أو علم الأساطير، أن هذا الفكر العالمي حول ماهية الأسطورة ووظائفها قد لاقى قبولاً لدى كثيرين من النقاد العرب الدارسين للميثولوجيا أو لعلم الفولكلور بوجه عام؛ حيث اعتبر عدد كبير منهم أن الخيالات والعناصر البعيدة عن المعقولية تمثل جزءًا أساسيًا من الأسطورة. فقد رأت نبيلة إبراهيم أن " الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له. إنها نتاج وليد الخيال"[٤١].

وأشار عبد المعطي شعراوي إلى أنه" بالإضافة إلى ما للأساطير من فائدة بالنسبة لدارسي الإغريقيات، فإن لها قيمة فنية ضخمة؛ فالأساطير الإغريقية زاخرة بعناصر الخيال، الذي يستطيع ، بما يحويه من ثراء وجمال، أن يمارس تأثيره على المشاعر الإنسانية في كل عصر وأوان" [٤٢].

وقد رفض كمال ممدوح حمدي تقبل هذه الأساطير لأنها " لا تثير فينا الوشائج التي تشدنا إلى التراث إلا بالقدر الذي يسمح به المعنى الإنساني العام للتراث"[٤٣].

ويضاف إلى هذا العنصر المتخيل الذي مثَّل – لدى الكثيرين– حاجزًا ثقافيًا حال دون تقبل الأساطير، ما أقرَّه الإسلام في القرآن الكريم من رفض واضح للأسطورة؛ وذلك في قوله تعالى { وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا } [٤٤].

وبذلك، مثلت العناصر سالفة الذكر عقبات ثقافية واضحة، منعت المتلقي العربي عامة، والمبدعين خاصة من الاستفادة بكثير مما تحويه هذه الأساطير من عناصر ومكونات تحمل الكثير من التجارب الإنسانية العامة، تصلح للإفادة منها، في مناحى الحياة كافة، ولاسيما في خلق قدرات إبداعية لدى المتعمقين في استقبالها، بهدف الاستفادة مما تحمله. وهذا عينه ما قام به الغرب تجاه الأسطورة؛ إذ استقبلوها بأوجه تختلف عن تلك التي استخدمها المتلقون العرب؛ فقد استفاد الغربيون من الأسطورة استفادات جمة، تمثلت في تمكنهم من

تعليم الناشئة العديد من السمات السلوكية والعادات الأخلاقية القاطنة في الأساطير والتي ميزت العديد من أبطالها، وأصبحت دوالاً ثقافية واضحة على حضاراتها التي تنتمي إليها.

ثم إنهم سعوا إلى تثقيف شعوبهم، عبر هذه القصائد والآيات التي تتضمنها الأساطير، لأن هذا – وبمعاونة مؤسسات ثقافية متنوعة– سينشيء في المثقفين، بل وفي الأجيال الناشئة قاطبة، عدة مقومات أساسية، منها:

أ– قدرات روحية. ب– غذاء فكرى مرن.

ج– عادات وتقاليد من الذاكرة. د– حس نقدى فعَّال[٤٥].

هذا، ولا زالت الأسطورة لدى معظم الغربيين، واليونانيين خصوصًا " موضوعًا لتفكير عميق، ولم يفرغ اليونانيون من التفكير فيها حتى بعد انقضاء ستة قرون على حركة السفسطائيين" [٤٦].

ورغم هذا التقصير من قبل فئات المثقفين العرب، وكذا المؤسسات الثقافية، التي لم تدرج الأساطير كجزء أساسي من تاريخ الإنسانية قاطبة، مما يعتبر موقفًا نقديًا معارضًا للأساطير بوجه عام، والأساطير اليونانية على وجه الخصوص، إلا أن عددًا لا يستهان به من المفكرين والمبدعين، سعى جاهدًا للاستفادة من الأسطورة، قدر ما يتيح له واقعه الثقافي وبنيته الأيديولوجية؛ إذ يعتبرون أن الأسطورة حقيقة وواقع مقدس آمن به الناس في نشأة حضاراتهم، ووفرت لهم الكثير من سبل الحياة، ووفرت لهم شعورًا أزليًا بالطمأنينة وبأن قوى أعلى تقف وراء كل ما تزخر به الطبيعة من حوادث قد لايجدوا مبررًا لها بعيدًا عن ثنايا أساطيرهم [٤٧].

(٦)

ولم ينفصل – كثيرًا – موقف المترجمين النقاد من الأساطير التي ترجموها، وقدموا لها بدراسات نقدية عن السياق العام الذي تدور في أطره هذه الدراسة. كما لا يمكن فصل هذه الدراسات النقدية المصاحبة لترجمات الأساطير عن توجه عام ساد مجمل الحركة النقدية

المسرحية في فترة مبكرة من فترات تشكل النقد المسرحي؛ وذلك لحداثة هذا الفن الوافد، ومن ثم حداثة الحركة النقدية التابعة للإبداع والترجمات والنقد المسرحي.

ويمكن في هذا السياق، تقديم نماذج محددة للنقاد الذين ترجموا مسرحيات أسطورية إغريقية، وقدموا لها بمقدمات تفسيرية ونقدية، وهو ما يكشف نقديًا – بجلاء– عن مواقفهم من الأساطير اليونانية المصاغة في شكل نصوص مسرحية، والتعرف على مدى تأثير السياقات الثقافية على طبائع التلقي الظاهرة في هذه المقدمات النقدية التي كتبت للترجمات الأسطورية المنقولة إلى اللغة العربية.

ويتجلى – عبر التدقيق في هذه المقدمات النقدية – موقفان أساسيان للنقاد تجاه تلك المسرحيات التي قاموا بترجمتها إلى اللغة العربية:

أ – موقف الإعجاب والخضوع على عتبات هذا الفن.

ب – النقد الفني للمسرحيات لكن على استحياء شديد.

ويُلحظ – بداية – أن الهدف الأساسي المعلن من قبل النقاد المترجمين من ترجماتهم، هو محاولة جلِّهم تقديم هذا الفن للقارىء العربي وحثِّه على الإعجاب به.

وفي هذا السياق، يقول أحمد عتمان في ختام مقدمته لترجمة هرقل مجنونًا ليوربيدس "وبعد، فغاية ما تتمناه هذه المقدمة المتواضعة هو أن تكون قد نجحت في التمهيد الملائم أمام القارىء العربي للتفاعل المثمر مع يوربيدس، والتهيؤ لاستيعاب النص الذي بين أيدينا، والتمتع بمستواه الرفيع وأسلوبه البديع" (٤٨).

وللهدف نفسه، كتب إبراهيم سكر مقدمته النقدية لترجمة مسرحيات إيسخولوس، وعبَّر عن هذا في ختامها بقوله " وبهذا نكون قد انتهينا من المقدمة التي قصدتُ بها معاونة القارىء العربي على تفهم وتقبل التراجيديا الإغريقية، وعلى الأخص تراجيديات إيسخولوس المترجمة في هذا الكتاب" (٤٩).

وكان لويس عوض قد ختم ترجمته لثلاثية أوريست لإسخولوس بمقولته " وأيًا كانت قيمة هذه التجربة، فهي في اعتقادي لازمة كمحاولة تعفي الممثل من طول الجملة النثرية التي

كثيرًا ما تجهد الممثلين. ولن يستطيع أحد أن يحكم حكمًا نهائيًا على جدوى هذه التجربة، إلا حين نسمع الشعر المرسل يؤدَّى على المسرح، حيث الممثل سلطان على الأداء" (٥٠).

وتدلل تلك الخواتيمُ لهذه المقدمات النقدية على ما يشبه خضوع النقاد وتواضعهم النقدي أمام هذا النوع الأدبي الوافد، كما أنها تشير بعمق – من ناحية ثانية – إلى مدى إعجاب هؤلاء النقاد بما تحويه هذه النصوص من مكونات أسطورية تحمل العديد من الخبرات التاريخية الخاصة بالحضارة المُتَرجم عنها – اليونانية– والخبرات الإنسانية العامة. ولم يكن هذا الإعجاب قاصرًا على خواتيم تلك المقدمات التي تشير إلى عنصر مهم وهو الهدف من النقل، بل إن التعليقات النقدية التي قدمها أولئك المؤلفون إنما تعد دالاً بالغ العمق على مدى استحسان النقاد المترجمين لهذه النصوص المنقولة، مما يعنى موقفًا أكثر إيجابية – من الناحية النقدية – من هذه الأساطير المترجمة.

وتبرز غاية التدليل على هذا النهج عبر كثرة الأماديح النقدية التي صاغها النقاد في مقدماتهم عن هذه الأعمال الإبداعية؛ فأحمد عتمان يرى أن" يوربيدس مؤلفًا إنسانيًا بكل معاني الكلمة؛ لأنه كرَّس عبقريته وقريحته للتعبير عن الإنسان ورغباته، وحاول الغوص في أعماقه وسبر أغوار مشاعره الداخلية من حب وكراهية، غيرة وخوف، لذة وألم" (٥١). واعتبر إبراهيم سكر أن إسخولوس " هو بحق خالق التراجيديا الإغريقية بالصورة التي نعرفها عليها اليوم" (٥٢).

وعمدَ عبد الرحمن بدوي إلى ذكر السمات الإيجابية التي توافرت في شخص سوفوكليس – مبدع التراجيديا اليونانية – من كافة النواحي السياسية والدينية والإبداعية والاجتماعية، واعتمد فيها على جلِّ المصادر اليونانية والغربية عامة؛ تلك التي تركز على الجوانب الإيجابية في شخص سوفوكليس وإبداعه. وقد ختم بدوي حديثه المغرق في المدح عن سوفوكليس بقوله " وقد حظى سوفقليس بالتقدير والإعجاب من جانب المشاهدين والنقاد على مدى التاريخ نظرًا لبراعته الهائلة في رسم الشخصيات، وخصوصًا النِّسوية: إليكترا، وديانيرا، وتكمسا، وغيرها. وكذلك لقدرته العظيمة على معالجة المواقف والعقد الدرامية. وأرسطو في

فن الشعر أشار مرارًا لمسرحية أوديب ملكًا، وهذا يدل على أنه عدَّها نموذجًا عاليًا في البناء الفني المسرحي " (٥٣).

وتكشف هذه التعليقات، سواء من خلال الهدف من نقلها الذي صرح به النَّقلة، أو التعليقات الخاصة بالمؤلفين الأصليين للنصوص عن عنصرين بالغي الأهمية في إطار الدرس النقدي المسرحي المرتبط في الآن ذاته بتلقي موروثات الآخر: أولاً، محاولة تأسيس هؤلاء النقاد في مرحلة مبكرة لذلك الدرس النقدي المسرحي المتعلق بنصوص غربية ومترجمة، عبر محاولة التجذير والتأصيل لهذا النوع من الأدب أو النقد المتعلق به داخل منظومة الأشكال النقدية الخاصة بالتلقي، والتعليق على تلك الأشكال الأدبية الوافدة منذ فترة ليست ببعيدة عن زمن تلقيها، وإدراجها ضمن منظومة الأدب والثقافة العربية عبر ترجمتها وإظهارها مستحسنة من قبل المترجمين لعامة المثقفين من ناحية ولأولئك المتخصصين الشغوفين بالتعرف على الآخر عبر موروثاته الأدبية، حتى وإن كان هذا بشكل غير مباشر، أي عن طريق الترجمة، من ناحية ثانية. أما العنصر الهام الثاني، فيتمثل في مدى إعجاب المترجمين أنفسهم بالنوع الذي يترجمون له، ما يعني تمثلهم له ثقافيًا من جانب، واعتباره جزءًا من منظومتهم الثقافية الذاتية من جانب آخر، وإيجابية تعاملهم النقدي والترجمي مع هذه الأساطير المنقولة إلى العربية.

(١-٦)

رغم أهمية ما سبق من دلالات ظهرت في نقد المترجمين لترجماتهم ، إلا أن أمانة الدرس النقدي وقوام منهجيته تقتضي الكشف عن عدة جوانب: يتمثل أولها، في أن منهجية أولئك النقاد في تناول مترجماتهم بالتحليل والنقد تشابهت فيما بينهم إلى حد بعيد. فمعظمهم يبدأ بمقدمة عن الشاعر أو الناثر –كاتب المسرحية – معضدًا آراءه فيه بمصادر ترجع – في أغلب الأحايين– إلى اللغة التي ترجم عنها الناقد المترجم، ذاكرًا – في أغلب الحالات– لمحاسنه، عاقدًا الصلة بين شخص ذلك المبدع ومن عاصره من أبناء جيله الذين يكتبون

النوع الأدبي ذاته، راصدًا لدوره في إطار تاريخ النوع الأدبي الذي تمت ترجمته، وهو هنا الدراما اليونانية على وجه الخصوص.

ثم ينتقل المترجمون النقاد لفقرة تنظيرية تأريخية، يهدفون من خلالها إلى رصد حالة المسرح اليوناني، في تلك الفترة التي أبدع فيها النص المنقول، ومن ثمَّ ينتقلون لفقرات يقدمون فيها نقدًا يقترب كثيرًا من حالة النقد الفني للنص أو النصوص المترجمة.

وقد أبَانَ النقدُ الفني الذي صاغه النقاد المترجمون حول ترجماتهم الأسطورية الدرامية عن ظاهرة واضحة، وهي ما يمكن أن يطلق عليه حالة " الخجل النقدي"؛ تلك الحالة التي يشعر الناقد من خلالها بعدم قدرته على التعبير عن مجمل ما يراه من سقطات درامية فنية داخل العمل المترجم، أو حتى موقفه من تلك العناصر الثقافية المحمَّل بها النص المنقول. وأسباب هذه الحالة تبدو واضحة لمن يتعمق في الأطر الثقافية عامة والأدبية خاصة التي عايشها الكاتب بين ثقافته والثقافة التي نقل عنها نصه المترجم، وأهمها:

أ- حداثة الشكل الأدبي المنقول نسبيًا بالنسبة للناقل ولثقافته، مما يشعره بحالة من التأخر الثقافي العام والإبداعي الخاص.

ب- ضآلة الخبرة النقدية لبعض المترجمين أحيانًا، إذ ليس شرطًا أن يكون المترجم واحدًا من النقاد العالمين بطبيعة ومباديء الفن الذي ينقل عنه نصه.

ج- وقوف العديد من العقبات الثقافية حائلاً أمام تعبير الناقل عن رأيه مكتملاً فيما ينقل. وأهم هذه العقبات، هو الشعور بحالة سيطرة الآخر على الجماعة الثقافية عامة، وعلى المترجم كممثل لتلك الجماعة من ناحية أخرى.

ويتجلى نتاج ذلك في أن ما يقدمه أولئك النقاد من دراسات نقدية عن مترجماتهم إنما يُقدَّم – في بعض جزئياته – بشكل يقترب من السطحية، ويبعد عن التعمق في طبيعة السمات والعناصر الحاكمة لذلك الشكل الفني المنقول إنْ من حيث تعارض البنى الثقافية للحضارتين المنقول منها وعنها داخل النص، وإنْ من حيث التقنيات الجمالية التي تسهم بالنصيب الأوفر في تشكيل البنية الكلية للنص.

ويعدُّ نقد إبراهيم سكر لمسرحية الضارعات التي نقلها للعربية خير شاهد على هذه الظاهرة؛ حيث اعتمد في جزء ليس يسيرًا من نقدها على آراء الآخرين، دون أن يبرز له رأي واضح في التعليق على البنية الفنية العامة للنص الذي ترجمه؛ وهو ما أبرزه بقوله " وقد أخذ بعض النقاد على تراجيديا الضارعات وجود بعض نواحي النقص من وجهة النظر الدرامية، فهي تخلو من شخصية البطل بالمفهوم الأرسطي، والأحداث بها قليلة، والاهتمام بتحليل الشخصيات محدود؛ والتفصيلات التي تتعلق بسلسلة الأنساب والمواقع الجغرافية كثيرة، كما أن طول الأغاني الكورالية يجعلها تبدو وكأنها عرض استعراضي، أكثر من كونها عرضًا دراميًا "(٥٤).

ورغم ما تبديه الفقرة السابقة من دلالات عدَّة ، كحداثة عهد المترجم بالنقد الفني، ذلك الذي يؤكد عليه اعتماده على ناقد آخر، وهو– المُعتمَد عليه – من جانبه يعتمد على النظرية الأرسطية، دون العديد من النظريات التي كانت تشغل الساحة النقدية وقت تلقي النص ونقله للعربية، والتي كانت من الممكن أن تسهم في إعمال نقد فني أعمق لمثل هذه الأعمال المنقولة عن لغة أخرى.

ولذلك، سرعان ما نجد إبراهيم سكر، يتبرأ مما سبق من مقولات أخذها عن غيره، ليقدم مقطوعات مطولة من المدائح النقدية عن هذه المسرحية. وهذا ما برز في مثل قوله" ورغم كل نواحي النقص هذه، فإن تراجيديا الضارعات لها بعض المميزات الرائعة، وأهم هذه المميزات: جمال أغانيها وعظمة لغتها، رغم أن هذا الجمال وتلك العظمة ينقصان كثيرًا، بل قد يضيعان تمامًا أثناء الترجمة "(٥٥).

فعظمة المسرحية لا ينقصها شيء، ولا يتسبب في التقليل من شأنها إلا عيوب الترجمة التي قد تحدث على يديه هو نفسه.

ولم يكن هذا الخجل النقدي المتبدي فيما سبق قاصرًا علَى "إبراهيم سكر" فيما قدمه من خضوع للنص المنقول، وما يحمله ذلك من دلالة قارة في وعيه من خضوع ثقافي مجملٍ للآخر المنقول عنه، لكن برز أيضًا خجل نقدي مشابه في نقد أحمد عتمان لمسرحية هرقل

مجنونًا ليوربيدس؛ حيث برَّأه عتمان من كل عيب قد يقال عنه أو عن عمله، فهو لديه " أكثر مؤلفي التراجيديا الإغريقية اهتمامًا بتحليل النفس البشرية، ويبدى تورطًا ملموسًا في أمور الدين بكل صوره، ولكنه تورط المتدين المتعبد؛ فهو عقلاني متشكك في معالجاته الأسطورية، وآرائه الدينية"(٥٦).

حتى ذلك النقد الذي وجهه عتمان لبنية المسرحية الأسطورية تمت كسوته وتغطيته نقديًا بالحديث عن عظمة شخصية المؤلف ومدى تعمقه في كتابة هذا النوع الدرامي، وهذا مايؤكده بقوله إن " البنية الدرامية المفككة بعض الشيء، كانت بالنسبة ليوربيدس هي الوسيلة الأكثر ملاءمة لنقل أفكاره الجديدة التي لم تكن هي أيضًا منسجمة تمام الانسجام مع عصر الشاعر. ذلك أن يوربيدس المفكر يحتل مكانة كبيرة، بوصفه متحدثًا باسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان لا اللاهوت في مركز الكون "(٥٧).

(٧)

تبدَّى بذلك – جليًا– أن كثيرًا من العقبات الثقافية منعت إتمام الاستفادة من تلك الأساطير اليونانية المحمَّلة برموز ذات دلالات حضارية عريقة ضاربة في جذور التاريخ، كما وقفت العقبات نفسها سدًا أمام المترجمين النقاد في إعمالِ ما يمكن أن يُطلق عليه " البراح النقدي"، فشعر النقاد بالخجل من أن يقفوا أمام حضارة الآخر المتمثلة في أساطيره ، والتي شعروا معها بغلبة الآخر الغربي، الذي مثَّل بالنسبة للمتلقي العام والمتخصص " موضوع إغراء ومنبعًا للحيطة والحذر" معًا(٥٨).

ولكن السؤال الدال الآن هو، هل تلقي الأسطورة اليونانية بهذه الكيفيات، إبداعيًا ونقديًا يشير إلى حالة من حالات التكيف الثقافي مع الآخر أو الصحة الثقافية؟ أم أن عملية التلقي كانت قاصرة عن تحقيق التكيف والانسجام، وبالتالي فقدت ما كان يمكن أن يجعل المتلقي يسمها بالصحة الثقافية؟

وبدايةً، يتوجب ذكر أن الإنسان العربي، الذي يعدُّ المبدع أو الناقد نموذجًا له يعاني من أزمة ثقافية واضحة تجاه التعامل مع مُنتَجِ الآخر الغربي؛ إذ يصعب عليه تجاوز ثقافته القارة في أعماق وجدانه، تلك التي تساعده على صياغة رأسماله الرمزي تجاه الآخر.

وتبدو هذه الحقيقة أكثر جلاء عند تفهم أن " مهمة المثقف العربي تبدو صعبة لأن المسألة المطروحة عليه هي؛ كيف يمكن استثمار ثقافته في عملية التجاوز بشكل فعَّال؟ وكيف يمكن أن يكون مبدعًا إبداعًا نظريًا وعمليًا ضمن سياق مجتمع اتكالي وسلطوي لا يؤمن بالمبادرة الحرة المنتجة، بل ينظر إليها بارتياب، معتبرًا إياها بدعة" (٥٩).

وربما تفسر لنا هذه المقولة هذا الارتياب والارتباك البادِيين في تعامل المبدع والناقد العربي مع ذلك الآخر وميراثه الحضاري، ولا سيما الإبداعي ، وخاصة الأسطوري منه. وربما أسهم هذا أيضًا في عملية الكشف عن مدى تكيف المبدع العربي مع الآخر، ومدى ما تتميز به الثقافة العربية من صحة ثقافية.

فحالة التكيف الثقافي التي حاول المبدعون والنقاد العرب إحداثها كانت تحتاج في الحقيقة إلى المرور بست مراحل كي يتثنى لها التحقق والاكتمال، وهذه المراحل، هي:

" ١- الاتصال

٢- الانتقال الثقافي

٣- التقويم أو التقدير

٤- التقبل الكلي أو الجزئي للنمط أو رفضه

٥- إدماج ومواءمة المقومات الأولية

٦- الاستيعاب" (٦٠).

ويصعب على المتلقي- القاريء في تاريخ الثقافة - الظن بأن المبدعين والمترجمين العرب كانوا قد مروا بهذه المراحل متكاملة، قُبَيل الوصول إلى مرحلة استيعاب الأساطير اليونانية بما تحويه من عناصر متنوعة وشبكة ثقافية معقدة تتمثل داخل إبداعاتهم ونقدهم.

ولذلك، فإنه من الطبيعي أن تنتاب المتلقي حالة من الارتياب من سؤال الصحة الثقافية لمجتمعنا ومبدعيه ونقاده؛ إذ من اللازم لكي تتميز الثقافة بحالة من الصحة والتماسك، أن تتوفر على مقومات عدة، من مثل "الحيوية والغنى، التكامل ، التوازن، المرونة والتكيف، القدرة على التفاعل الإيجابي، والانطلاق الموجه والإشعاع " [٦١].

وما التعرف على حقيقة توفر هذه العناصر في المجتمع ونتاجه الإبداعي إلا رهن باستشفاف هذه العناصر عبر سلوكيات المجتمع وأفراده معًا من ناحية، ومع الآخر المستقبَل من ناحية أخرى.

فهل ما رصده هذا البحث من طرائق التعامل مع الإرث الثقافي للآخر، وطبائع تلقي العربي لهذا الإرث تشير إلى حالة من التكيف والصحة الثقافيين؟!

ولمحاولة الإجابة عن هذا التساؤل، يتثنى القول بأنَّ حالة واضحة من حالات الريبة والشك قد تجلت لدى المبدعين والنقاد تجاه هذه الأساطير اليونانية التي تعاملوا معها، مما يعني للمتلقي أن ثمة موقفًا متذبذبًا من الآخر ومعتقداته الأزلية، تلك التي تتحكم في مجمل أفعاله، ولا سيما الحسية الرمزية منها.

وقد وضح هذا في فقرات البحث المتتالية، التي سعت لإثبات أن الموقف من الأساطير اليونانية قد تراوح بين القبول والرفض، وقد أفاد منهج النقد الثقافي بمساعدة المنهج المقارن في الكشف عن طبيعة تلقي هذه الأساطير إبداعًا ونقدًا، وكيف أن العقبات الثقافية قد حالت دون إتمام الاستفادة مما تحوية هذه الأساطير اليونانية سواء من حيث الإبداع أو النقد المسرحيين.

هوامش الدراسة:

١- انظر، هـ. د .كيتو، الإغريق، ترجمة عبد الرازق يسري، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٢، ص ٢٥٥.

٢- المرجع السابق، ص ٢٥٦.

٣- نفسه ، ص ٢٥٧. سبق أن ناقش الباحث هذه الفكرة في دراسته عن الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٧١- ٢٠٠٥)، رسالة دكتوراة، غير منشورة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب ، جامعة القاهرة، ٢٠١٣. غير أن مناقشتها هنا تروم ربطها بالأطر الثقافية المستلهَمة والمستلهِمة، ومدى تأثيرها على رؤية النقاد المسرحيين لهذه الأساطير اليونانية.

٤- لا ينفي هذا أن ثمة تشابهات وجدها المبدعون العرب المعاصرون بين عناصر ثقافية أخرى غير الدينية – لاسيما الثقافية – في الحقب الزمنية لبعض الأساطير، وعصره الحديث الذي يبدع أعماله المسرحية فيه. والمثال الأجلى على ذلك، هو: أسطورة برمثيوس، تلك التي حملت دلالات جلية على قضية الاستبداد السياسي في المجتمع الإغريقى القديم، وما واكبه المؤلفون المعاصرون في الآن ذاته، وسمحت – عبر ذلك – بصياغة حالة من التكيف الثقافي مع هذه الأسطورة من قبل المبدعين العرب. لمطالعة هذه المسألة، يرجى مراجعة، إسخيلوس وأثينا، دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما، ترجمة صالح جواد الكاظم، العراق: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٥، صفحات ٤٢١، وما بعدها.

٥- محمد أركون، نزعة الأنسنة في الفكر العربي، جيل مسكويه والتوحيدي، ترجمة هاشم صالح، بيروت: دار الساقي، ١٩٩٧، ص١١.

٦- مباركية عبد الناصر، تلقي العناصر الأسطورية في رواية الجازية والدراويش، الجزائر: جامعة محمد خيضر بسكرة، مجلة العلوم الإنسانية،العدد العاشر، نوفمبر ٢٠٠٦، ص ٢٣٦.

٧- سيد فضل الله مير قادري وحسن كياني، نظرية التلقي في ضوء الأدب المقارن، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٨، إيران ، ٢٠١١، ص ٢.

٨- محمد همام، القدرة على النظر المستقبلي، النقد الثقافي مدخلاً للتأليف، مجلة التسامح ، العدد الثاني عشر، عمان ، ٢٠٠٥، ص ٢٠٠.

٩- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، القاهرة: مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، ١٩٩٠، ص ١٥.

١٠- انظر، محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠، ص ,١٥٤

١١- المرجع السابق، ص ,٢١٥

١٢- المرجع نفسه، ص ,٢١٥

١٣- نفسه، ص ص ٢١٧- ,٢١٨

١٤- نفسه، ٢١٨,

١٥- انظر، أحمد شمس الدين الحجاجي، النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦- ١٩٢٣)، القاهرة: مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ط٣، ٢٠١١، ص ص ١٣٧- ١٥١,

١٦- المرجع السابق، ص ١١٢,

١٧- نفسه، ص ١١٣.

١٨- انظر، نظام محمد بركات، بين الثقافة العربية والثقافة الغربية،القاهرة: مجلة الجامعة الإسلامية، العدد ٢٧، سنة ١٩٩٨، ص ص ١٥٧- ١٦٧,

١٩- المرجع السابق ، ص ١٦٦.

٢٠- توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية الملك أوديب لسوفوكليس، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨ ، ص ١٦.

٢١- عبد الرحمن بن زيدان، إشكال الغرب والخصوصيات والرجوع إلى الذات في التنظير المسرحي العربي، مجلة فصول ، العدد ٥٢، القاهرة: ١٩٩٤، ص ٨٣.

٢٢- تيسير الناشف، دور المثقف في المجتمع، جريدة الموسم، العددان (٣٣- ٣٤)، العراق: ١٩٩٨، ص ٢٢٢.

٢٣- محمود أمين العالم، الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٩٦، ص ٣٣.

٢٤- توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية الملك أوديب، مرجع سابق، ص ٣١.

٢٥- خالد هرابي، الأسطوري والأدبي وجدلية الحقيقة والواقع في مسرحية الملك أوديب لتوفيق الحكيم، مجلة المعرفة، العدد ٣٦٦، سوريا ، ١٩٩٤، ص ٨٠,

٢٦- المرجع السابق، ص ٨١.

٢٧- نفسه، ص ٨٢.

٢٨- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص ص ٧٧- ٧٨.

٢٩- المرجع السابق، ص ٨٦.

٣٠- أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر(١٩٣٣- ١٩٧٠)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣، ص ٢٦,

٣١- لم تكن هاتان المسرحيتان فحسب هي التي استخدمت أسطورة أوديب أو الأساطير اليونانية عامة داخل نصوص المسرح المصري المعاصر. لمراجعة ذلك، انظر، تامر محمد فايز، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٧١- ٢٠٠٥)، رسالة دكتوراة، غير منشورة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٣، ص ص ٦٨- ١٠٥.

٣٢- انظر، نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١، ص ٢٧. وقد ناقش الباحث هذه الأفكار في دراسته سالفة الذكر عن الأسطورة، ورغم ذلك، فإن هدفًا جديدًا تتغياه الدراسة هنا، يتمثل في السعي لإدراك أثر السياقات الثقافية في تلقي مفهوم الأسطورة نفسه.

٣٣- عبد المحسن صالح، الإنسان الحائر بين العلم والخرافة، سلسلة عالم المعرفة (١٥)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩، ص ص ٧-٨ .

٣٤- هـ . فرانكفورت، ما قبل الفلسفة ، الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٧.

٣٥- المرجع نفسه، ص ١٨.

٣٦- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية (٢٠٠)، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨، ص ١٦,

٣٧- ميرسيا إلياد، ملامح من الأسطورة ، ترجمة حسيب كاسوحة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥، ص٦.

38- KEN DOWDEN , THE USES OF GREEK MYTHOLOGY, NEW YORK : RUTLEDGE, 1996, P.7.

٣٩- انظر، عبد المعطي شعراوي، الأسطورة لماذا؟ ضمن مؤتمر (الأسطورة في الآداب والفنون)، سلسلة أوراق كلاسيكية، العدد العاشر، جامعة القاهرة: كلية الآداب، قسم الدراسات اليونانية واللاتينية، ٢٠١٠/٣/٧، ص ٣٩.

40- KEN DOWDEN,P .1996 ,P.3.

٤١- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ١٩.

٤٢- عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، الجزء الأول، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٣ ، ٢٠٠٣، ص ٧,

٤٣- كمال ممدوح حمدي، الدراما اليونانية، سلسلة كتابك (١٣٠)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٥.

٤٤- القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية رقم ٥.

45- GAYLEY CHARLES MILLS: THE CLASSIC MYTHS IN ENGLISH LITERATURE, BOSTON, U.S.A, GWN COMPANY, 1893, P VII.

٤٦- بول فين ، بين الأسطورة والتاريخ، أو ضروب العجز في الحكمة اليونانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، مجلة ديوجين، العدد ٥٦، القاهرة: ١٩٨٢، ص ٣.

٤٧- انظر، دراستنا الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٧١- ٢٠٠٥)، مرجع سابق، ص ص ١٣-٢٥. وانظر - أيضًا - أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٣٣-١٩٧٠)، مرجع سابق.

٤٨- أحمد عتمان، مقدمة ترجمة مسرحية هرقل مجنونًا ليوربيدس، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومى للترجمة (٢٨٤)، ٢٠٠١، ص ٣٩.

٤٩- إسخيلوس، ترجمة إبراهيم سكر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ١١٤.

٥٠- إسخيلوس، ثلاثية أوريست، ترجمة لويس عوض، القاهرة: المركز القومي للترجمة (١٤١٥)، ٢٠٠٩، ص ٣٧.

٥١- يوربيدس، هرقل مجنونًا، ترجمة أحمد عتمان، مرجع سابق، ص ٢٦.

٥٢- إسخيلوس، ترجمة إبراهيم سكر، مرجع سابق، ص٣.

٥٣- عبد الرحمن بدوي، تراجيديات سوفقليس، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤، ص ٢٢.

٥٤- إسخيلوس، ترجمة إبراهيم سكر، مرجع سابق، ص ٦٧,

٥٥- المرجع السابق، ص ص ٦٧- ٦٨.

٥٦- يوربيس، هرقل مجنونًا، ترجمة أحمد عتمان، مرجع سابق، ص٢٤.

٥٧- المرجع السابق، ص ٢٤.

٥٨- محمد نور الدين أفاية، الغرب في المتخيل العربي، كتاب الرافد (٦)، الشارقة: منشورات دار الثقافة والإعلام، ١٩٩٦، ص ١٢.

٥٩- طارق زيادة، الثقافة والهوية الثقافية، مجلة الفكر العربي، العدد ٥٤، بيروت، ١٩٨٨، ص ص ١١٦- ١١٧.

٦٠- ميشيل دي كوستي، التكيف الثقافي، ترجمة أحمد عبد الرحيم أبو زيد، مجلة ديوجين، العدد السادس عشر، القاهرة: ١٩٧٢، ص ٢٩.

٦١- محمد الهادي عفيفي ومحمد أحمد الغنام، الصحة الثقافية، صحيفة التربية، رابطة خريجي معاهد وكليات التربية، العدد الرابع، القاهرة: ١٩٦١، ص ٢٢.