"بجماليون" بين جورج برنارد شو وعلي محمود طه

د. عامر جميل الصرايرة

جامعة مؤتة- 2019

الملخص

يستقصي هذا البحث أثر مسرحية الكاتب البريطاني (جورج برناردشو) في قصيدة (التمثال) للشاعر المصري (علي محمود طه)، موظفاً المنهج الأمريكيّ في المقارنة، وقد تجلّى هذا الأثر في أبعاد كثيرة خاصّة الرؤية الفكريّة. وقد استقصى الباحث ملامح هذا الأثر من خلال دراسة النصينِ دراسة مقارنة، مبرزاً أهمّ أوجه الاتفاق والاختلاف بين مسرحية "بجماليون" لبرناردشو، وقصيدة "التمثال" لعلي محمود طه متكئاً على دراسة جزئيّة لحياة كلٍّ من الأديبينِ، بغية الخلوص إلى أهمّ أوجه الاتفاق بينهما، ومن ثمّ الخلوص إلى تأثر "علي محمود طه" بمسرحية شو (بجماليون).

Pygmalion between George Bernard Shaw and Ali Mahmoud Taha

Dr. Amer Jameel Alsarireh

Mutah University-2019

This research investigates the features of the British writer's impact " George Bernard Shaw" on the poem "The Statue" by the Egyptian poet " Ali Mahmoud Taha" employed the french approach in comparison.This impact was particularly evident in the intellectual vision and in some attitudes, themes, and methods.The researcher also investigates the features of this impact through a comparative study of the two texts. Highlighting the most important similarities between Bernard Shaw's play Pygmalion and the poem "The Statue" by Ali Mahmoud Taha.Based on a partial study for the two author's life to get the most important similarities between them. In addition to addressing the differences between them to reach to the fact that Ali Mahmoud Taha was influenced by Bernard Shaw's play Pygmalion.

المقدمة:

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز ملامح التأثر بين الكاتب البريطانيّ (جورج برناردشو) في عمله المسرحيّ (بجماليون)، والشاعر علي محمود طه في قصيدة (التمثال)، ومن ثم عقد مقارنة؛ لاستخلاص أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما.والدراسة في مجملها تعالج مدى التأثر والتأثير بين (جورج برناردشو) والشاعر المصري (علي محمود طه)، وذلك من خلال دراسة عوامل الالتقاء بينهما، إن كان هناك التقاء، سواءً كان هذا الالتقاء متحققاً في النصّينِ أم من خلال القراءة والمشاهدة.

دأب الإنسان منذ فجر التاريخ إلى تفسير الظواهر والمواقف التي تمرُّ به أو تعترض حياته، ومن هذه الظواهر التي حاول تفسيرها ودراستها، الأسطورة، بوصفها تفسيراً لما وراء الطبيعة، فخلع عليها في تفسيره طابعاً أدبيّاً وثقافيّاً، يسقط من خلاله أضواءً على كثير من المواقف التي تمرُّ به.

ولا يغيب عنّا في هذا المقام أن نذكر تأثيرها في الأدب الإنسانيّ عموماً، والأدب العربي خصوصاً، وقد شغف الأدب الغربي منذ القدم بتفسير مثل تلك الظواهر، مما جعله يوظّفها في الشعر والنثر، فأنت لا تكاد تقرأ ديواناً لأحد الشعراء القدامى إلاّ وتجد فيه ذكراً "للهامة" ذلك الطائر الخرافيّ الذي يقف عند قبر المقتول طالباً الثأر له، وقد استمرّ هذا التوظيف إلى يومنا هذا، ومضت الأسطورة تحتلّ مكانها في دواوين الشعراء ونتاجات الأدباء من شعر ونثر.

ومما يذكر في هذا الخصوص أنّ عملية الاتصال بالآداب الأخرى، قد أثرت وتأثّرت بأدبنا العربيّ والإسلاميّ، مما أثرى ذلك النتاج وزاد في حيويته وبقائه، وقد شكّل هذا المنحنى أرضاً خصبةً للدراسات الأدبيّة المقارنة، فعمد النقاد إلى دراسة تلك الآداب والبحث فيها من خلال الأدب المقارن، وسأتناول في هذه الدراسة، دراسة مقارنة بين عمل الكاتب البريطاني (جورج برناردشو) بجماليون و(علي محمود طه) في قصيدته التمثال، متخذاً من أسطورة بجماليون حلقة وصل تجمع بينهما، مبرزاً مواطن الاختلاف والتوافق والالتقاء التي تظهر في العملينِ.

بجماليون (دراسة في وسائل الاتصال والتأثر).

من الجيد بمكان خلال دراستنا المقارنة بين (بجماليون) برنارد شو و(التمثال) علي محمود طه، التطرق لبحث وسائل الاتصال التي تعدّ ميداناً من ميادين البحث في الأدب المقارن، وللولوج إلى هذا المبحث، يجدر بنا التعريف بمفردة مهمة في دراسات الأدب المقارن، وهذه المفردة هي عالمية الأدب.

يعرِّف محمد غنيمي هلال هذه المفردة بقوله: "عالمية الأدب معناها خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى ، وهذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب في عصور معينة ، ويتطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور، بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته، إما للتأثير في الآداب الأخرى، وإمّا نشداناً لما يغنى ويكمل ويساير الركب الأدبي العالمي، ومن نتائج هذه العالمية حدوث تغيير شامل في عالم الفكر والأدب"[1]، ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ التأثير والتأثّر يشكلان لحمة جسديّة في الدراسات الأدبية المقارنة؛ فأي عمل أو حدث على سبيل المثال لا بدّ أن يكون له تراكمات لأعمال أو أحداث سابقة.

إذن "فالأعمال الأدبيّة لا تنتج من فراغ أو في فراغ، وإنما كلّ عمل أدبي في كلّ زمان ومكان ينتج ويتوجه فيما يمكن تسميته المحيط الأدبي، وهذا المحيط يشمل الأعراف والتقاليد الأدبية الموروثة، والنقاد بآرائهم ونظرياتهم النقديّة، والجمهور الذي يتلقى هذا الخطاب الأدبي، وما يدور على الساحة الأدبيّة من تيارات وحركات أدبيّة، وما يثار من أفكار وجدالات فلسفيّة، وما هو قائم من أوضاع اجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة، وكثير من العوامل الأخرى الداخلة في تكوين المحيط الأدبيّ، الذي يظهر فيه النتاج الأدبي"[2].

(1) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، د ت /107.

(2) رضوان، أحمد شوقي عبد الجوَّاد، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990/33.

إنّ المتأمل للشعر العربي الحديث، يجد أنّ الأسطورة قد شاعت فيه شيوعاً كبيراً، ولا أبالغ إن قلت: إنّ الأسطورة أصبحت طقساً من طقوس الشعراء، يستحضرونها في أشعارهم، فلا يكاد ديوان شعري يخلو من الأسطورة ورموزها، أو بعض أجزائها، ومضامينها، وقد يلجأ الكثير من الشعراء إلى إخفاء تلك الدلائل، وهو في رأيي أسلوب ذكي يتّبعه بعضهم لا بقصد تزييف الحقائق أو سرقتها، بل هو محاولة لخلق ما يمكنني تسميته "بالأسطورة الشخصيّة للشاعر" ، وهو ما حاول علي محمود طه الوصول إليه فيما يتعلق بـ (أسطورة بجماليون) موضوع الدراسة المقارنة في هذا البحث بين علي محمود طه وجورج برناردش.

ولعلَّ السؤال المطروح في البداية سيكون حول معالم الاتصال بين "علي محمود طه" و" شو" من خلال أسطورة "بجماليون" وسأحاول حياكة تلك الوسائط، علماً بأنّ ما كتب عنه في سيرة حياته يكاد لا يذكر، فأغلب ما دار حوله من خلال تطرق الأدباء لـ "جماعة أبولو" وملامح الرومانسيّة في شعرها ونتاجها الأدبيّ.

حاول علي محمود طه تعلم اللغة الفرنسية، بالإضافة إلى قراءاته هنا وهناك في الآداب الغربيّة، وفي هذا الخصوص يتحدث شوقي ضيف عن شاعريته فيقول: "تيقظت مواهب الشعرية في وقت مبكر، إلا إنّها لم تتغذَّ تغذية كاملة بأصول الشعر العربي، وأكبر الظن أنّ قراءته في هذا الشعر لم تكن تتجاوز دواوين حافظ وشوقي ومطران إلا في القليل النادر... وقراءاته في الآداب الغربية لم تكن واسعة، إذ لم تتح له ثقافة عالية، ومع ذلك تعلم بنفسه اللغة الفرنسية..."[(1)].

لقد مكنته معرفته بالفرنسية من أن يقرأ عدداً من الشعراء الفرنسيين وقد أعجب بالكثير منهم أمثال: "لامرتين، وموسيه، وبودلير، وفرلين، ولم يقف علي محمود طه عند الشعراء الفرنسيين، وإنّما قرأ لشعراء الإنجليز أيضاً، ولعلّه أعجب بشيلي، وجون ماسفيلد"[(2)]، وينطلق عبد الستار في تفسير هذا التأثر من منحى الانطواء على الذات، إذ يرى أنَّ هؤلاء الشعراء يعكفون على ذواتهم، وينظمون تجاربهم في الحب واللهو، فلم يتردد في أن يصنع مثلهم، ومن الأمثلة التي يستشهد بها عبد الستار على ذلك "الأندلسيّة" و"فتاة برن" و"حديث القبلة"، وهي في رأيه مختلفة عمّا عُهِدَ عند شعراء العرب، فهي تنقل صوراً غريبة عن مجتمعنا الذي نعيش فيه[(3)]. وأنا لا أجد غرابة في أن تكون هذه الصورة غريبة، إذ هي تفسير لطبيعة التأثر الذي يحاول الشاعر أن يصوغه في شعره قاصداً ذلك أم لم يقصد، والذي يعنينا هنا أنّ محمود علي طه قد قرأ لهؤلاء الشعراء، وبالطبع فالتأثر أمر متحصل لإعجابه بشعرهم الذي قد يوافق بعض ميوله، وما مؤلَفه "أرواح شاردة" إلَّا إثبات وجود لذلك التأثر.

ومن ملامح التأثر بالثقافة الإغريقيّة حديثه في مقدمة ديوانه: "ارواح وأشباح" عن تاييس، وسافو، وافروديت، والزنبقة الحمراء، وفي قصيدته "أرواح و أشباح" إظهاراً لملامح ذاك التأثر، وهي قصيدة غنائيّة يدير فيها "علي محمود طه" أزمة بطلهِ في جوٍّ أسطوريٍّ، يهيم فيه هذا البطل الشاعر مع شخصيات أخرى تحكي قصة اتصاله بالإلهام الشعري، يقول في تقديمه

---

(1) ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 99/1957.

(2) الحلوجي، عبد الستار، مع الملاح التائه علي محمود طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. م، د. ط، 72,73/1985.

(3) نفسه /73.

للقصيدة: "هذه الأرواح تهيم أشباحها ويدور حوارها في صفحات هذا الكتاب، يعيش بعضها في عالم الحقيقة ، ويضطرب الآخرون بين عالمي الأساطير والخرافات، لم أسع إليها عن عمد، ولم ألقها مصادفة، ولكني تبنّيتها صوراً يتمثّلها خيالي، وحديثاً يتردد في خطرات نفسي، فوجدت مطابقة بينها وبين أشخاص قرأت لهم وسمعت عنهم، ورأيت اتفاقاً ومواءمة بين ما نزعوا إليه في عالم الروح، وما صنعوه في عالم المادة، فعرضت للطبائع والغرائز والأهواء..."[1].

ويقول أيضاً: "وحبَّب لي هذا الجو الإغريقي الساحر وأساطيره الغادية الشادية، أنّي وأنا أتمثّل هذه الأرواح صوراً، وأستلهمها إحساساً وفكراً ، خيّل لي أنّ روحي قد انسرقت من طيفها فيما يشبه أحلام اليقظة، أو لحظات الشرود الإلهي مأخوذة بما ترى، مشفقة مما تسمع ... ووجدت نفسي في طريق أفلاطون ومُثله العليا، فتنفسّت في هذا الجو طليقاً حرّاً لا تقيدني بيئة أو عقيدة ... وفي عالم الأسرار والأقدار سمعت حواراً يجري بين حوريات، من صواحب الفنّ ورباته، هنَّ: سافو، وبليتيس، وتارييس، ورأيت بينهن إلهاً عجيباً فذا يحكم بينهن ويقضي فيهن؛ وجدت "هرميس" الذي لا شبه له بين آلهة الإغريق، في تعدد صوره ، وتنوع مذاهبه ، وتنافر طبائعه، وتناقض وظائفه، إله عجيب شاذ، لائق حتماً بالمهمة الموكّل بها في هذه القضية ومن غيره إله له في الروحيات والماديات؟..." [2].

لعلَّ القارئ من خلال نص "علي محمود طه" يدرك اطلاع الشاعر على الثقافات الأجنبيّة وبالأخصّ الأساطير الإغريقيّة، وبالطبع فإنّ اطلاعه سيكون ضمناً على أسطورة بجماليون، وإن لم أجد له تصريحاً بذلك في حدود ما اطّلعت عليه وقرأته من سيرة حياته ونتاجه، لكنني على يقين باطّلاعه على الثقافات الأخرى وبالأخصّ عن طريق القراءة التي نلمح مظاهرها في مقدمات قصائده من مثل: (سيرانادا مصرية) و(تاييس الجديدة) و(نشيد إفريقي) و(بحيرة كومو) و(اعتراف) و(لحن من فينا) وغيرها من القصائد التي تثبت ذاك التأثر بالثقافات الأجنبيّة.

ولا نغفل في باب التأثر، عامل التمازج والاختلاط عن طريق السفر، ومن ذلك الحوار الذي دار بينه وبين إحدى السيدات في فينيسيا في إحدى كنائسها، فيقول: "هذا فنّ أجدادي "فنظرت إليه السيدة، يقول علي طه كأنّها تسألني الإيضاح قلت: ألم تزوري إسبانيا؟ قالت: كلا، قلت: وأنا مثلك... فابتسمت وعادت تنظر إليَّ وهي تمزح: هل أنت أسباني؟ قلت: كلا، قالت: إذن ما لأجدادك وهذا البناء؟ فطربت لهذا الحوار الجميل وانطلقت أحدثها: إنّ أجدادي ضربوا خيامهم في رمال الصحراء، وخرج منهم الأنبياء والرعاة والمنشدون والفلاسفة والمفكرون، ومنهم أيضا الفنانون المبتكرون..." [3].

أيَّاً ما كان ذلك اللقاء ، فهو، وإن كان دليلاً على الاتصال بثقافة الآخر، ينبئ عن عدم تعمق ذلك اللقاء، فالمتلقي لا يجد في تلك الثقافة المنشودة التي تدلي بصاحبها كما هو يسعى إلى الإدلاء بها، فاتصال علي كان من قبيل الاتصال الطارئ غير المستقر، أو هو في رأيي اتصال إثبات بمعرفة الآخر، لا اتصال معرفة للمعرفة، ومما يجدر ذكره أيضاً في جانب الاتصال والتواصل مع الآخر، علاقته مع المرأة "في ذك أنّه قد أحبّ وهو في المنصورة فتاة يونانيّة غنيّة ولم يوفق في هذا

(1) طه، علي محمود، الديوان، دار العودة، بيروت، د. ط، 1988.

(2) طه، علي محمود، الديوان، /199-200.

(3) طه، علي محمود، أرواح شاردة، شركة فن الطباعة، د. م، ط1، 80/1941.

الحب؛ لأنه آنذاك كان لا يزال صغيراً، وحالته الاجتماعية لم تكن تتناسب مع حالة هذه الفتاة... وقد اتصل وهو في القاهرة بفتاة ألمانية متزوجة كانت تقيم مع زوجها بالفيوم، وقد استمرت هذه الصلة سنة تقريباً ثم انقطعت"[1].

كانت تلك أبرز معالم أو وسائل الاتصال مع الثقافة الأجنبيّة، وقد تنوعت بين القراءة والميول الشعرية لبعض الشعراء الأجانب وبين الاتصال المباشر من خلال السفر والتجوال في أقطار الغرب، إلا إنّ الاتصال بين "علي محمود طه" و "جورج برناردشو" كان اتصالاً ضمنيّاً، أو هو، في رأيي، اتصال خفاء، ربما حرص "علي محمود طه" على إيجاده، وربما يكون الاتصال نابعاً من خلال قراءة ثقافة الآخر التي يعدّ جورج برناردشو من ضمنها.

مبحث المقارنة:

1- أسطورة بجماليون: قراءة في الجذور.

تروي لنا الأساطير اليونانيّة أنّ بجماليون كان ملكاً على قبرص، وكان نحّاتاً بارعاً، وقد أمضى حياته عزوفاً عن النساء لما عهد فيهن من قلّة وفاء، وبقي على هذه الحال إلى أن صنع تمثالاً لامرأة في غاية الحسن والجمال، فهام حبًّاً بهذا التمثال، فابتهل إلى "افروديت" [2] آلهة الحب أن تهبه امرأة في جمال تمثاله ليتزوجها، فاستجابت افروديت إلى ابتهاله، فرأت أن تقدم له أفضل مما طلب، فبعثت فيها الحياة، وما كان إلّا أن تزوّجها، فكانت جاليتا المرأة التمثال زوجة بجماليون الملك، لكنّها تتغيّر في نظره فتأنف العيش معه، فلم يطق الملك منها ذلك، فعاد إلى أفروديت طالباً منها أن تعيد جاليتا إلى سالف عهدها، تمثالاً أصماً، فاستجابت لطلبه، فما كان منه إلّا أن حطّم التمثال كراهيةً للمرأة التي عايشته[3].

وقد لقيت هذه الأسطورة صدىً كبيراً عند الشعراء والأدباء في الشرق والغرب، وأول من تحدّث عنها "أوفيد الروماني"[4]، ثم تناولها شعراء وكتاب من مختلف الآداب، خاصة الإنجليزيّ، منذ الشاعر الإنجليزي "جون مارستون" في قصيدته" نفخ الروح في صورة بجماليون" ، ثم في ملهاة وليم شونبك جلبير التي عنوانها "بجماليون" وقد نشرت لأول مرة في لندن عام 1912م، ثم جاء "جورج برناردشو" في مسرحيته التي تحمل العنوان نفسه، وكان بطل مسرحيته هيجنز المتخصص في دراسة الأصوات[5]، وهو العمل الذي سنتوقف عنده في هذه الدراسة، بين (شو)، وشاعر عربي حاول توظيف تلك

---

(1) السيد، السيد تقي الدين، علي محمود طه حياته وشعره /37.

(2) أفروديت، هي إلهة الحب عند اليونان، تماثلها فينوس عند الرمان، ويقال: إنّها ولدت من البحر، للمزيد ينظر: هيرلاندز، وليليان، دليل القارئ إلى الأدب المقارن /619.

(3) ينظر: هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، وينظر: عثمان، سهيل، وعبد الرزاق الأصفر، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة السورية، دمشق، د. ط، 1982.

(4) بوبيليو أوفيد تاسو، شاعر روماني، وقد تناول أسطورة بيجماليون من خلال مجموعة من الأساطير والخرافات وهي بعنوان "المسخ"، للمزيد ينظر: هيرلاندز، ليليان/55-56.

(5) ينظر: هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن /297-298، وينظر: التونجي، محمد، الآداب المقارنة، دار الجيل، بيروت، د. ط، د. ت /74-75.

الأسطورة في حياته وشعره مازجاً تلك الأسطورة بفنّه وإبداعه الشعري، وسأبدأ أولا بمن سبق في التأثر بهذه الأسطورة وهو "برناردشو" ثمَّ بـ "علي محمود طه".

المطلب الأول: مسرحية بجماليون لبرناردشو.

تتلخص مسرحية "بجماليون" لبرناردشو بأن عالم الصوتيات "هيجنز"، يحاول في تجربة له بتعليم إحدى فتيات الطبقة الفقيرة حُسن النطق بشكل يغيّر شخصيتها وطبيعتها تغييراً جذرياً، الأمر الذي يخرج الفتاة من الطبقة الفقيرة إلى الطبقة العليا أو طبقة المجتمع الراقي، وتستمر هذه التجربة مدة ستة أشهر، تخضع فيها "إليزا" الفتاة الفقيرة التي كانت تبيع الورود في حيّ من أحياء لندن يدعى "كوفنت جاردن"، لتدريبات عالم الصوت "هيجنز"، الذي سعى جاهداً لإنجاح هذه التجربة.

هيجنز في هذه التجربة يحاول معرفة قدرته على تحويل اللهجة الريفيّة إلى اللهجة المدنيّة، وبعد أن تقبل "إليزا" عرض "هيجنز" في تعليمها تخضع لتدريبات وتستجيب لها، وتثبت نجاحاً في تقبّلها وتعلمها، ولم يقتصر الأمر على حدود تعلم قواعد اللغة والإلقاء والحديث، بل يتسع ليشمل تعلّم اللياقة الاجتماعيّة وطرائق العيش والتعامل مع الآخرين، وينجح "هيجنز" في تعليمها إلى حدٍّ تغيب معه شخصية "إليزا" ابنة الكنَّاس العاميّة، لتصبح إحدى دوقات المجتمع الراقيّ.

وعندما يشعر "هيجنز" أنّ مهمته وتجربته قد انتهت بنجاح، تشعر "إليزا" ببداية معاناتها، فهي لا تستطيع أن تستمر في حلم الطبقة الأرستقراطيّة، والذي تحلم فيه أن تتزوج من أستاذها "هيجنز" الذي لم يعتبرها سوى موضوع لتجربته التي حاول فيها إثبات قدرته على التحويل والإبداع في خلق لهجة ارستقراطيّة من رحم لهجة ريفيّة تتسم باللكنة والركاكة، وعندما تشعر "إليزا" بذاك البعد بين ما تحلم به وبين ما هو واقع تلمسه من خلال معاملة "هيجنز" لها، تقرر ترك تلك الطبقة المزيفة، وذاك الحلم الزائف، لتقبل الزواج من "فريدي" الشاب الذي كان مغرماً بها، مع علمها بالتحديات التي ستواجهها مع "فريدي" الشاب الفقير العاطل عن العمل.

عندما يعلم "هيجنز" بأنّها سترتبط بـ "فريدي" يثور غضباً، لأن "إليزا" فضلته على البقاء معه، مبرراً ذلك باعتياده عليها، لكنها تختار الحياة مع "فريدي" على تلك الحياة التي لمستها من خلال مكوثها عند "هيجنز" بما فيها من التعقيد وبرودة العواطف، وهو ما كانت تصبو إليه ليتغيّر من "هيجنز"، لكن انتظارها وصبرها كان دون جدوى، وينتهي الأمر بزواجها من "فريدي"، ويبدأ دورها معه من خلال سعيها أن ترفع من شأنه، ليصبح مسؤولاً عن الحياة الزوجيّة التي تربطهما ببعض، ولا نغفل في النهاية أنَّ "إليزا " وجدت مساعدة من "هيجنز" والكولونيل "بيكرنج" بعد زواجها من "فريدي"، حيث فتحَا لها دكان لتبيع الورود فيه مع زوجها، فيستطيعان بذلك إعالة نفسيهما، واستكمال طريقهما في الحياة.

المسرحية في طرحها الفكري عند "شو":

في مسرحيته يختار شو عنوان الأسطورة نفسه التي يحاول محاكاتها أو التأثر بها، والفكرة التي يعالجها هي لغويّة اجتماعيّة، ومن خلال دراستنا لجزء من سيرة حياة شو نجد أنّه ينتمي إلى الجمعية الفابية الاشتراكيّة التي تدعو إلى نقد المجتمع بطرق مشروعة ، بعيداً عن وسائل العنف والتخريب ، وسلاحها في ذلك الطرح العلمي والبحث الدقيق عن الحلول المناسبة في حلِّ المشاكل الإنسانيّة، ومن المشاكل أو التحديات التي حاول الفابيون مواجهتها "تقسيم الناس إلى طبقات

بالميلاد، ترث كلّ طبقة طريقة نطق الحروف والأصوات في اللغة حيث تكشف عن مستواها الطبقي"[1]، لذلك نجده يقول: "بصفتي كاتباً مسرحياً واقعيّاً، أرى في استحسان المتشائم الداعي المعتد بنفسه أمر يدعو إلى السخط، أكثر من سباب إنسان، رعديد، غير واعٍ، أنا لست متشائماً على الإطلاق، ولا يعنيني في شيء وضع الكائنات البشريّة، وفق أنظمة أخلاقيّة معينة في طبقات، يرسم فيها الفرد على أنّه كذاب أو جبان أو لص..."[2].

إن كان كلام شو السابق يُعدّ مفتاحاً لقراءة مسرحيته، وفق منظار الفابية الاشتراكيّة التي يعتمد أصحابها على "التجارب العلمية والبراهين لدعم نظرياتهم الاشتراكية" [3]، لهذا جاءت المسرحية على هيئة تجربة تلقى في فكرة أدبية، هدفها الوصول إلى نتائج صحيحة، وهي بذلك تقوم على أسس فكريّة، تدعمها التجارب والحقائق العلميّة، التي تمسّ واقع المجتمع آنذاك.

أما فيما يتعلق بالجانب الأسطوريّ الذي تمثله الرواية، فهو أسطورة بجماليون اليونانيّة، إلّا أن شو اختار لنفسه منهجاً خاصاً يؤطِّرُ فيه مسرحيته، بما يتوافق مع متطلبات عصره في ذلك الوقت الذي شهد اضطرابات شتى، وهي نفسها التي دفعت برناردشو لدراستها وانتقادها، صائغاً ذلك بشكل دراميّ مسرحيّ، إلّا إنّ الأسطورة اليونانيّة لا تتبدى بوضوح في مسرحية شو، وهو ما دفع بعض الباحثين إلى القول: إن شو نقل "الحكاية الأسطوريّة إلى الواقع المعيش محولاً إياها إلى مسرحية شعبيّة لو لم يسمِّها الاسم نفسه "بيجماليون" لكان يبدو من الصعوبة بمكان ردّها إلى أصلها الأسطوري"[4].

لكننا نجد رابطاً يربط المسرحيّة بالأصل الأسطوريّ، وهو التحويل والتغيير الذي يطرأ على كلّ من: "غالاتيا" في بجماليون الأسطورة، و"إليزا" شو في المسرحية، وفي هذا الشأن تقول ماجدة حمّود: "إذاً تلتقي هذه المسرحية –تقصد مسرحية شو– بالأسطورة في هاجس تحويل المرأة التي يراها "هيجنز" أشبه بتمثال، من حال إلى حال، عبر قدراته الإبداعيّة في العلم، التي أتاحت له استخدام علم الأصوات في تحويل المرأة، كما أتاح الفنّ في الأسطورة تحويل المرمر إلى امرأة جميلة"[5]، بالإضافة إلى اسم مسرحية شو نفسها، فهو عنوان للأسطورة الجديدة التي يحاول خلقها في مسرحيته على غرار الأسطورة الأصلية لـ "بيجماليون" وهو ما يريد (شو) تأكيده من خلال اختياره هذا العنوان.

إنّ الأسلوب الذي استخدمه شو في مسرحيته، أسلوب ساخر لاذع ينتقد فيه الطبقة الأرستقراطيّة في مفارقة عجيبة، إذ جعل تلك الطبقة تقدم المثل العليا، وتنأى عن تطبيقها في حياتها، فهي تعلِّم شيئاً وتفعل آخر، ويظهر ذلك في شخصية

---

(1) ياغي، عبد الرحمن، في الجهود المسرحيّة الإغريقية الأوروبيّة العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،200/1980.

(2) بينتلي، اريك، نظريّة المسرح الحديث "مدخل إلى المسرح والدراما"، ت. يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، د.ت، /171–172.

(3) ياغي، عبد الرحمن، في الجهود المسرحية الإغريقية الأوروبية العربية /200.

(4) نصر الله، هاني توفيق، توظيف أسطوره بيحياليون في الشعر العربي القديم والحديث" دراسة نصوص من عنترة ومسلم بن الوليد، وعبد الرحمن عمر، وبدر شاكر السياب نموذجاً، دراسات الجامعة الأردنية، م.3، العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، شباط، 44/2003.

(5) حمّود، ماجدة، مقارنات تطبيقية في الادب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.م، د.ط، 12/2000.

"هيجنز"، إذ حين تبنى فكرة تعليم "إليزا"، وإخراجها بصورة رائعة للمجتمع الأرستقراطيّ، أخرج نفسه من تلك الدائرة، ونلحظ ذلك من خلال أفعاله وأقواله التي نوَّهت مديرة منزله "مسز بيرس" أن يبتعد عنها أو يكون حذراً فيها، ومن ذلك:

تقول السيدة بيرس لـ (هينغيز): "سيد هينغنز من فضلك هل ستكون دقيقاً فيما تتكلم به أمام الفتاة؟
هينغنز[متجهماً]: بالطبع سأكون دقيقاً.....
السيدة بيرس] غير مكترثة] : لا، يا سيدي، أنت لست دقيقاً على الإطلاق حين يغيب عن بالك أمراً ملحاً، أو حين تنفعل قليلاً، هذا غير ذي أهمية حين يحصل أمامي، فأنا معتادة على هذا الوضع، لكن يجب أن لا تشتم أمام الفتاة"[1].

وتقول له أيضاً في موضع آخر من الحديث بينهما: "... إذاً هل لي أن أطلب منك ألا تنزل إلى مائدة الإفطار مرتدياً العباءة، وأن لا تستخدمها مهما كانت الظروف كمنديل مائدة إلى الحدّ الذي تفعله يا سيدي، وأن تحسن التصرف كرجل يحسن تناول الطعام... كل ذلك سيجعل منك مثلاً أعلى تقتدي به الفتاة..."[2].

واستخدام "شو" لذلك الأسلوب أتاح لشخصياته التعبير عما يدور من أحداث في المسرحية بحريّة وسلاسة، يمكن أن تُوسم بالحيادية لشخصية الكاتب وشخصيات عمله المسرحيّ، ولعلّ هذا يخرجه من أي تبعات لما يمكن أن يظهر فيه العمل المسرحيّ من تقييد وحجب للرؤية التي هدفها المتلقيّ، وما يمكن أن تنبثق عنه من تأثيرات سلبيّة أو إيجابيّة فيه.

المطلب الثاني:

قصيدة "التمثال" لعلي محمود طه

يزخر شعر علي محمود طه بالحديث عن الصور والأشباح والدمى، وكأنّي به يقيم عالماً من الخيال الشعريّ في ديوانه، خالقاً بذلك هالة سحرية على ألفاظ شعره، وفي ذلك يرى محمد عبد الحي أنّ علي محمود طه حاول: "أنّ يذوب كل ما قد يضرس القارئ من عناصر أجنبيّة في الشعر المستمد من الأساطير الإغريقيّة، في موسيقاه الشعريّة الساحرة ولغته الرنانة التي تغيب في ضجة صنوجها الذهبية والنحاسيّة أكثر تفاصيل التجربة المحسوسة..."[3].

وفي رأيي أنّ علي محمود طه حاول أن يلفت انتباه متلقي نصِّه إلى مدى قدرته على توظيف تلك الأساطير في شعره، ليصل إلى حقيقة يريد إثباتها لنفسه، وهي معرفته بالثقافات الأخرى، والناظر لقصائده يجد أنّها تُقدَّم، في كثير من المواضع، بمقدمات نثريّة تبرز مدى اطّلاعه على ثقافات الأمم الأخرى، إلا أنني آخذ عليه الحرص الشديد على إظهار تلك المعرفة بهذه الثقافات.

(1) شو، جورج برناردشو، بيجماليون، 110، وردت "أمراً ملحاً" والصواب أمرٌ ملحٌ.
(2) نفسه /114.
(3) عبد الحي، محمد، الأسطورة الأغريقيّة في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ط، 99/1977.

من القصائد التي يقدِّم لها علي محمود طه بمقدمات نثرية تدلِّل على اطلاعه على ثقافات الأمم السابقة، قصيدة "التمثال" التي عُنونت بعنوان فرعي على النحو الآتي: "التمثال" قصة الأمل الإنسانيّ في أربعة فصول:

الإنسان صانع الأمل، ينحت تمثاله من قلبه وروحه، ولا يزال عاكفاً عليه يبدع في تصويره وصقله متخيلاً فيه الحياة ومرحها وجمالها، ولكن الزمن يمضي ولا يزال تمثاله طيناً جامداً وحجراً أصماً، حتى تخمد وقدة الشباب في دم الصانع الطامح، وتشعره السنون بالعجز والضعف فيفزع إلى معبد أحلامه هاتفاً بتمثاله، ولكن التمثال لا يتحرك، والحلم الجميل لا يتحقق، وهكذا يجتاح الليل ذلك المعبد وتعصف بالتمثال فيهوي حطاماً، وهنا يصرخ اليأس الإنساني ويمضي القدر في عمله..."[1].

بهذه المقدمة يبدأ الشاعر قصيدته المكونة من أربعة فصول تسرد أحداث قصته مع تمثال عهد بناءه بنفسه، والشاعر يقدم في فصله الأول طريقه إلى التمثال الذي نحته من قلبه وروحه، ويتخذ من الفعل الماضي في بداية قصيدته فعلاً دالاً على الحركة والصيرورة، وإن كانت دلالته ترجع إلى الماضي، فهي في رأي الباحث تدلِّل على مدى عناية النحات في صوغ منحوتته بشكل متقن، ينمُّ عن خبرة ودربة، يقول علي محمود طه:

أقبلَ الليلُ، واتخذتُ طريقي لكَ والنجمُ مؤنِسي ورفيقي
وتوارى النهارُ خلف ستارٍ شفقيٍّ من الغمام رقيقِ
مدّ طيرُ المساء فيه جناحاً كشراعٍ في لُجةٍ من عقيقِ
هو مثلي، حيران يضرب في الليل ويجتاز كل واد سحيقِ
عاد من رحلةِ الحياة كما عُد تُ وكلٌّ لِوكره في طريقِ!! [2]

تمثّل الأبيات السابقة، الفصل الأول من قصة الأمل الإنساني التي تجسدها قصيدة التمثال، وهي البداية التي عُهدت في قصائد الشعراء الرومانسيين حيث نجد الطبيعة بما تمثله من صور الليل، والنجم، والطير الذي يعدُّ معادلاً موضوعياً للشاعر مستمداً ذلك من الطبيعة، "فالطبيعة عند الرومانسيّ تمنحه القدرة على التأمل، كما تعطي خياله الفني الفرصة للعمل"[3]، فهي المرآة التي تنعكس على صفحاتها صور نفوسهم بما يعتمل داخلها من أحاسيس ومشاعر جيّاشة [4]، ونلحظ ذلك في صورة الطير الذي يمثل ذات الشاعر ونفسيته.

وينتقل علي محمود طه بعد ذلك إلى الفصل الثاني من القصيدة، وفيه يُظهر العلاقة ما بين الشاعر أو الفنان (النّحات)، وفنه (التمثال) يقول:[5]

---

(1) طه، علي محمود، الديوان /165.
(2) طه، علي محمود، الديوان /165.
(3) العزب، يسرى، القصيدة الرمانسية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، د.ط، 49/1986.
(4) نفسه /55-56.
(5) طه، علي محمود، الديوان /165-156، نلحظ أن بعض الأبيات ورد سطراً كاملاً.

أيهذا التمثال هأنذا جئت لألقاك في السكون العميقِ
حاملاً من غرائب البّر والبحر ومن كلُ محدَثٍ وعريقِ
ذاك صيدي الذي أعودُ به ليلاً وأمضي إليه عند الشروقِ
جئت ألقي به على قدميك الآ ن في لهفة الغريب المشُوقِ
عاقداً منه حول رأسك تاجاً ووشاحاً لقدّك الممشوقِ
صورةٌ أنت من بدائع شتّى ومثال من كلّ فنٍّ رشيقِ
بيدي هذه جبلتُك من قلبي ومن رونقِ الشبابِ الأنيقِ
كلما شمتُ بارقاً من جمالٍ طرت في إثرِهِ أشقُّ طريقي
شهِدَ النجمُ كم أخذت من الروعةِ عنه؛ ومن صفاءِ البريقِ
شهد الطير كم سكبتُ أغانيهِ على مسمعيك سكبَ الرحيقِ
شهد الكرم كم عصرتُ جناهُ وملأت الكؤوسَ من إبريقي
شهد البرُّ ما تركت من الغارِ على معطفِ الربيعِ الوريقِ
شهد البحرُ لم أدعْ فيه من درٍّ جديرٍ بمفرقيكَ خليقِ
ولقد حيَّر الطبيعة إسرا ئي لها كلَّ ليلةٍ وطروقي
واقتحامي الضحى عليها كراعٍ أسيويٍّ أو صائد إفريقي
أو إلهٍ مُجنَّح يتراءى في أساطيرِ شاعرٍ إغريقي
قلت: لا تعجبي فما أنا إلَّا شبحٌ لجَّ في الخفاءِ الوثيقِ
أنا يا أمُّ صانعُ الأمل الضا حكِ في صورةِ الغدِ المرموقِ
صُغْتُهُ صوغَ خـــــالقٍ يعشقُ الفنَّ ويسمو لكل معنى دقيقِ
وتنظَّرتُه حياةً، فأعيـــــــــــاني دبيب الحياة في مخلوقي!!
كلَّ يوم أقولُ: في الغدِ، لكنْ لستُ ألقاهُ في غدٍ بالمفيقِ
ضاع عمري وما بلغتُ طريقي وشكا القلبُ من عذابٍ وضيقِ

في هذا الفصل من القصيدة ينهي الشاعر رحلته اليوميّة عائداً إلى تمثاله الذي اعتاد لقاءه كلّ مساء، ولعلَّ المتلقي هنا تتراءى أمام ناظريه صورة لشعراء العرب القدامى، حيث الليل الذي يجمع الشاعر بمحبوبته خشية أن يراه الوشاة، فأي شيء يخفيه علي محمود طه في سكونه العميق؟! وأي محبوبة يلقاها في هذا الليل المطرق؟!

لعلّه سرُّ حياته المضطربة، ولعلَّها الأسطورة التي حاول الشاعر إخفاءها عن متلقي نصه الشِّعريّ، وفي هذا المقطع تعلِّق يسرى العزب على أسلوبه الذي استخدمه في بناء هذه الوحدة من القصيدة تقول: "ويعتمد الشاعر في بناء هذه الوحدة على أسلوب الارتداد في الزمن (Flash Back) حين يعود ليصور الكيفيّة التي صنع بها تمثاله فيقول مناجياً إياه:

بيدي هذه جبلتك من قلبي ومن رونق الشباب الأنيق" [1]

وترى نازك الملائكة في هذا التذكير الذي يخاطب الشاعر فيه الطبيعة، دلالات نفسية، وهي في مضمونها إنذار بما بعد هذا التذكير، إذ يزداد انفعال الشاعر في الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذا الفصل [2]، ليبدأ الفصل الثالث بمأساة الشاعر حينما يفقد ذاك التمثال، يقول علي محمود طه فيه:[3]

معبدي! معبدي! دجا الليلُ إلا رعشةَ الضوءِ في السراج الخفوق
زأرتْ حولكَ العواصف لما قهقه الرعدُ لالتماعِ البروقِ
لطَمَتْ في الدُّجى نوافذكَ الصُّم ودقت بِكُلِّ سيلٍ دفوقِ
يا لتمثاليَ الجميل، احتواهُ ساربُ الماء كالشَّهيد الغريقِ
لم أعُدْ ذلك القويَّ فأحْميه من الويل والبلاءِ المحيقِ
ليلتي! ليلتي جنيت من الآ ثام حتى حملتِ ما لم تُطيقي
فاطْربي واشْربي صُبابَة كأسٍ خمرها سالَ من صميم عروقي!

ويأتي الفصل الأخير بعد ذلك معلناً نهاية القصيدة، ونهاية مأساة ذلك الفنان، الذي يحمل حطام تمثاله بين يديه، وهي نهاية حزينة، يسكنها الصمت، بعد تلك العواصف النفسيّة التي مرَّ بها الشاعر في عملية إبداع فنية، ورؤيته في آخر الأمر محطماً بين يديه، يقول:[4]

مرَّ نور الضحى على آدميٍّ مُطرِقٍ في اختلاجةِ المصعوقِ
في يديه حُطامُه الأمل الذا هبِ في ميعه الصبا المرموقِ
واجماً أطبق الأسى شفتيهِ غيرَ صوتٍ عبرَ الحياة طليقِ

(1) العزب، يسرى، القصيدة الرومانسيّة في مصر /193.
(2) ينظر، الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د.ت/253-254.
(3) طه، علي محمود، الديوان /166-167.
(4) طه، علي محمود، الديوان /167

صاح بالشمس: لا يُرعْكِ عذابي فاسكبي النار في دمي وأريقي

نارك المشتهاة أندى على القلب وأحنى من الفؤاد الشفيقِ

فخذي الجسمَ حفنة من رمادٍ وخذي الروحَ شعلةً من حريقِ

جُنَّ قلبي فما يرى دَمَه القاني على خَنجرِ القضاء الرقيقِ!!

لقد حاول علي محمود طه إخفاء الأسطورة، لكن معالمها كانت واضحة، وإن حاول التغيير في تلك المعالم فقد أخطأ من حيث أراد التغيير، أي أنّه جعل لتمثاله معبداً، ليخالف الأسطورة الأصل، فكان ذلك تكثيفاً لمعالمها، بل زاد ذلك من أسطرتها، لتصبح ذات معالم وثنيّة، كأنّي به يجمع ما بين الأسطورة الإغريقيّة وعبادة الأصنام في الجاهليّة.

بيجيماليون بين "برناردشو" و"علي محمود طه".

يشكّل عملا برناردشو وعلي محمود طه إشكالية في التأثر والتأثير بأسطورة بجماليون، ولعلّ المتلقي يجد في نصيهما من خلال القراءة والتحليل نصَّاً جديداً وأسطورة أخرى غير الأسطورة الأصليّة، ومن خلال قراءتي ودراستي لنصيّهما وفق قواعد الدرس المقارن خلصت إلى أنّ النصين بينهما أوجه اتفاق في بنية النصّ وتشكيله، وهي تتساق لعدد من الأجزاء الأخرى التي تسهم في بناء النص لفظيّاً ومعنويّاً، ولكن ذلك لا يعني عدم افتراقهما واختلافهما في بعض القضايا الجوهريّة، وسأحاول هنا إبراز خيوط الاختلاف بينهما، ووجوه الاقتراب في عمليهما.

أولاً:

الاتفاق بين حقيقة النّصّ ونَصّ الحقيقة:

ثمة اتفاق بَيِّنٌ لدراسي الأدب على أنّ النصّ يظهر شيئاً، ويخفي أشياء أخرى، وقد وجدت أن نصّي "برناردشو" و "علي محمود طه" يتفقان على عدَّة أمور وقضايا في هذا الباب، وهي على النحو الآتي:

1- يتفق كلّ من الأديبين على تدليله بتأثره بأسطورة بيجيماليون، فشو جعل من الأسطورة اسماً وعنواناً لمسرحيته، ولو أنّ ذلك العنوان لم يوضع لاستحال على المتلقي ربط نص مسرحيته بأسطورة "بيجيماليون"، أمَّا علي محمود طه فقد جعل لقصيدته مقدمةً نثريةً تشي بتأثره بأسطورة بيجيماليون فهي تذكر النَّحات الذي ينحت تمثالاً من قلبه وروحه، متمنياً أن تدبّ الحياة في ذلك التّمثال، مع العلم أنّ ملامح الأسطورة الأصليّة لا تتبدى بوضوح في قصيدة "علي محمود طه"، مما يجعل اختفاء الأسطورة في نصّيهما من أوجه الاتفاق التي يجتمع فيها هدف الأديبين في إخفاء أصل الأسطورة، وهو على ما اعتقد محاولة لكليهما في خلق أسطورته الخاص من خلال النصّ الجديد.

2- يلتقي " برناردشو" و علي محمود طه في أنّ شخصية النحات المتمثلة في شخصية (هيجنز) عند "شو" و(الشاعر) عند علي محمود طه متمكنة من عملها، بل ومعتدَّه بصنيعها فيه، فهينجيز متمكّن وواثق من قدرته على تحويل "إليزا" إلى إنسانة من الطبقة الأرستقراطية، و"الشاعر" متمكّن من نحته الذي صاغه تمثالاً غايةً في الجمال والروعة، بالإضافة إلى الجهد الذي بذله كل منهما في صياغة فنه، هينجنز بما حققه من نجاح مع (إليزا)، التي أضحت متقنةً

للغة والأسلوب الحياتي معاً، والشاعر نجح في صنع تمثاله بما قدمه له أيضاً من عناية جعلته يسعى لإحضار غرائب البر والبحر له، بل جعلت من التمثال صورة أخرى للشاعر، فالشاعر جبله من قلبه وسني عمره التي أفناها في تعهده، أملاً في أن تدبّ فيه الحياة.

3- يتفق الأديبان على قضيّة جوهريّة في عمليهما، وهي أنّ كلّاً منهما لم يظهر عاطفته أو حبّه وهيامه بما خلق وصنع، رغم ذكر كُلٍّ منهما الجهد الذي بذله في تحقيق نجاحه فيما أراده من عمله، هيجنز "أراد أن يجرد إليزا من الحياة ليصنع منها تمثالاً ليتأمله لا ليتزوجه"[1] يقول هيجنز موجهاً خطابه لـ (إليزا): "إنني أهتم بالحياة البشريّة، وأنت جزء منها اعترض طريقي وأصبح راسخاً في داخل بيتي، ماذا يمكن لك أو لأي شخص آخر أن يطلب أكثر من ذلك؟"[2]

ويتضح ذلك من خلال كلام (إليزا) نفسها تقول في حوارها مع هينغنز: "أوه! أتمنى لو أستطيع العودة إلى سلة زهوري! سوف أكون مستقلة عنك وعن والدي وكلّ هذا الكون! لماذا سلبتني استقلاليتي؟ لماذا تخليّت عنها؟ إنني عبدة الآن، لملابسي الفاخرة"[3].

وينطبق الأمر على "تمثال" علي محمود طه، فالشاعر لم يظهر أي حرارة عاطفيّة تجاه تمثاله، فلم يشتهه كما في الأسطورة، ولم يحاول تقبيله أو الاقتراب منه، والجهد الذي كان يبذله، كان من أجل اتقان عمله ونجاحه، وعلى عكس ذلك فإنّ المتلقي يجد أنّ الشاعر يمتن على تمثاله، جرّاء ما قدّمه له من هدايا وغرائب حصلها في رحلاته اليوميّة.

4- يتفق الأديبان على تفعيل العنصر الزمني في عمليهما؛ بغية إظهار مكنونات فعل التحول الطارئة على صنيعيهما، هيجينز (إليزا) والشاعر في (تمثاله)، مع الإشارة لما سبق ذكره من جهد كلّ منهما في صنيعه، فهيجينز استغرق تعليمه وتدريبه لـ (إليزا) مدة ستة أشهر وفعل الاستمرارية كان فيها متناوباً مع مراحل التغيير الطارئة على (إليزا)، أمّا (الشاعر) عند علي محمود طه فيتناوب عمله في تمثاله بين فعلي الماضي الدالة على الجهد السابق، والمضارع الذي يدلُّ على استمرارية العناية بهذا التمثال، فيقول علي محمود طه:

بيدي هذه جبلتك من قلبي ومن رونق الشباب الأنيق

كلما شمتُ بارقاً من جمالٍ طِرتُ في أثرهِ أشقُّ طريقي [4]

5- نلحظ أنّ عملية الخلق لدى علي محمود طه و" شو" متفقة إلى حدّ كبير، بل إنّ هذه العملية ترتبط في بعض ملامحها بعملية الولادة، ويوظّف كلّ منهما (الأم) وفق ما يتفق مع رؤيته وطرحه الفكريّ، فالأم عند شو صورة حقيقيّة، بينما عند علي محمود طه، رمز الانتماء الفكريّ وهي هنا دلالة على الرومانسيّة المتمثلة بالطبيعة التي يلجأ إليها الرمزيون والرومانسيون للهروب من الواقع أو من أجل تغييره.

---

(1) إسماعيل، عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، د.ط، دار الفكر العربي، 282/198.

(2) شو، جورج، بيجماليون /314.

(3) شو، جورج، بيجماليون /318.

(4) طه، علي محمود، الديوان /166.

يقول هيجنز موجهاً خطابه لأمه (السيده هيجنز): "دعيها تقرر بمفردها يا أمي، دعيها تتكلم عن نفسها، سوف تفرحين قريباً لتري فيما إذا كان لديها رأي ليس من آرائي التي غرستها فيها أو كلمة لم أعلّمها كيف تنطقها بشكل مناسب وصحيح، أقول لك إنني خلقت هذا الشيء الذي أمامك من أوراق ملفوف مسحوق من كوفنت غاردن، إنّها الآن تتظاهر أمامي وكأنها سيدة محترمة ورقيقة"[1].

ويقول علي محمود طه في نفس المعنى:[2]

بيدي هذه جبلتُك من قلبي ومن رونق الشباب الأنيق

أنا يا أمُّ صانع الأمل الضا حك في صورة الغد المرموق

صُغْتُهُ صوغَ خالقٍ يعشق الفن ويسمو لكل معنى دقيق

6- يتفق " شو" وعلي محمود طه في أن كليهما أصبح وحيداً في نهاية نصه، مع بعض الفروقات في طبيعة تلك الوحدة، ففي مسرحية (شو) إليزا تترك السيد "هيجنز" بعدما سئمت من الحياة الجافة الباردة معه، أمّا التمثال عند علي محمود طه فقد ترك الشاعر غير مختار إن عصفت به الرياح وحطمته، لكنهما في رأيي يتفقان في عامل الوحدة الناشئ في نهاية النصوص.

7- يلتقي "شو" وعلي في لجوء كل منهما إلى مكان يختص به رموزه أو عمله، فشو كان له مختبر يجري فيه اختباراته في علم الأصوات، وبالطبع كانت (إليزا) إحدى تجاربه التي حتماً ستكون عينة لبعض الاختبارات والتدريبات في ذلك المختبر، وفي المقابل كان لعلي محمود طه مختبر من نوع آخر، وهو (المعبد) الذي وضع فيه تمثاله، فكان يأتيه ويشهد ما حصل عليه من تجديد انتظاراً لتحوله إلى جسد نابض بالحياة، وكانت أدواته في ذلك غرائب البر والبحر.

8- يلتقي (شو) و (علي محمود طه) في أمر يحتاج من القارئ إلى إنعام النظر، لقد حاول كلّ من الأديبين أنسنة الأسطورة وإن لم يظهر ذلك بوضوح، فشو اتخذ من الأسطورة– بجماليون– موضوعاً لمسرحيته لكنه أخفاها، محاولاً بذلك طرح (إليزا) الإنسان تمثالاً أو أسطورة لفنه، فاستعاض عن الأسطورة بهذا المعنى بـ (إليزا) بائعة الزهور، حتى إنّ الأمر يمكن أن يفسر بتحولها من لا شيء إلى إنسانة أرستقراطيّة، فيخلق بذلك نوعاً من الإنسانيّة الجديدة وفق رؤيته الفكريّة.

أما علي محمود طه فأنسنته الأسطورة تأتي كما يقول هاني نصرالله من "معالجة حكايتها" من منظور إنساني محض، بعيداً عن الآلهة الوثنيّة وتدخلها في حياة البشر، كما في أسطورة بيجماليون الوثنية... بيجماليون علي آمن بالجهد الإنسانيّ، بقدرته الذاتيّة على الخلق والإبداع، فراح ينحت تمثاله ويشكّل جسده في أبهى صورة، ويزينه بأجمل مكوّنات الطبيعة..."[3].

---

(1) شو، جورج، بيجماليون /292.

(2) طه، علي محمود، الديوان /166.

(3) نصر الله، هاني، توظيف أسطورة "بيجماليون" في الشعر العربي القديم والحديث، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، م 34، ع3، 2007/488.

1- تُعدُّ تحولات الأسطورة ملمحاً من ملامح الاتفاق بين "شو" و علي محمود طه، والأمر يحتاج إلى بيان، ذلك أن شو عمد إلى (إليزا) محاولاً أن يصنع منها بيجماليون عصره الجديد، وهنا تتحول (إليزا) من (غالايتا) الأسطورة القديمة التي تغيرت وتبدلت بتبدلات الزمن، فأصبح الأمر الإيجابيّ في سكونها الماضي إلى سلبيّ بعد أن أصبحت كائناً بشريّاً؛ لأن الحياة قد أفسدتها، و "شو" في مسرحيته نأى بـ (إليزا) أن تكون غالايتا الماضي فبدل الأسطورة لتتحول إلى بيجماليون وذلك لرفضها الحياة الرتيبة الزائفة، التي اكتشفت أنها تفسد أكثر مما تنفع، فاختارت الحياة البسيطة المتعبة لها.

أمَّا علي محمود طه فقد تحوَّل "الشاعر" في قصيدته إلى بجماليون في نهاية المقطع الأخير من قصيدته، يقول:

مرَّ نور الضحى على آدميٍّ مُطرِقٍ في اختلاجةِ المصعوقِ
في يديه حُطامةُ الأمل الذا هبِ في ميعه الصبا المرموقِ
واجماً أطبق الأسى شفتيه غيرَ صوتٍ عبرَ الحياة طليقِ
صاح بالشمس: لا يُرعْكِ عذابي فاسكبي النار في دمي وأريقي
نارك المشتهاة أندى على القلب وأحنى من الفؤاد الشفيق
فخذي الجسمَ حفنة من رمادٍ وخذي الروحَ شعلةً من حريقِ
جُنَّ قلبي فما يرى دَمَه القاني ... على خَنجرِ القضاء الرقيقِ!! [1]

فالشاعر هنا يطلب من الشمس أن تحرقه وتسكب النار في دمه، فنارها أشهى بالنسبة إليه من الفؤاد الشفيق، والشمس عند الرومانسيين ترمز للإله (أبولو)، وطلب الشاعر ذلك يقلب الأسطورة الأصل، فهو يطلب العذاب لنفسه أي لـ (بجماليون) لا لـ(غالاتيا) المتمثلة بـ(التمثال) في القصيدة.

ثانياً: أوجه الاختلاف:

1. البعد الفكريّ، يعدّ البعد الفكريّ الوجه الأول من وجوه الاختلاف بين (شو) و(علي طه)، فشو اشتراكيّ، وهو في المسرحية يؤمن بقضية الفنّ للحياة "لذلك يحاول أن يقدم تجربة العلم (علم الأصوات) وقد جُعل في خدمة الإنسان، حيث نقل إليزا من طبقة فقيرة إلى طبقة غنيّة، لكنّه في الوقت نفسه يبرز الخلل الذي يعتري التجارب العلميّة حين نفصلها عن المشاعر الإنسانيّة، فتبتعد عن الغاية النبيلة لتسقط في الآلية والقسوة، وبذلك نلمس لدى برناردشو رغبة في امتزاج العلم بالفنّ، ليسخّرا في خدمة الإنسان، فيرتقيا بروحه وفكره"[2]. أمّا "علي محمود طه" فهو يؤمن في رأيي بقضيّة الفنّ للفنّ، ودليل ذلك الشمس التي ترمز إلى أبولو (رمز الفن والفكر)، فقد طلب منها أن تسكب في دمه نارها فهي أشهى من الفؤاد الشفيق، وهذا الفؤاد هو رمز

---

(1) طه، علي محمود، الديوان /167.

(2) حمّود، ماجدة، مقارنات تطبيقية في الأدب المقارن، /18.

لافروديت إلهة الحب والحياة كما في الأسطورة الإغريقيّة، ولعل لجوء الشاعر إلى الألفاظ المتضادة زاد من تكثيف هذا البعد بشكل أوضح للمتلقيّ.

2. يختلف الأديبان في عملية فهم الأسطورة وطرحها وذلك في عدة نواحٍ، وهي كالآتي:

– الجنس الأدبيّ: يختلف "شو" عن "علي طه" في أنّ الأخير صاغ الأسطورة في قالب شعريّ محض، وإن قدّم لذلك بمقاربة نثريّة تعلم بمضمون القصيدة، بينما صاغ "شو" الأسطورة بأسلوب مسرحيّ ساخر.

– توظيف الأسطورة: يختلف عند "شو" عنه "علي طه" بأنّ معالم الأسطورة خفية تماماً، ولم يوظّف أو يلمح لها ذاك التلميح، إنّما نجد التوظيف عند علي محمود طه، من مثل: التّمثال، الشمس، رمز أبولو، ومفردة المعبد، وبعض المفردات الأخرى في القصيدة.

3. يختلف نص "شو" عن علي محمود طه في قضية التحوّل الأسطوريّ، و(إليزا) تحوّلت من الفتاة العاديّة ذات اللغة الركيكة إلى سيدة المجتمع ذات اللغة الأصيلة، وكان ذلك نجاحاً لتوظيف "شو" الأسطورة لإبرازها بصورة جديدة، أمّا "تمثال" علي محمود طه فلم يتحول وبقي تمثالاً جامداً دون أن يطرأ عليه أيّ تبديل أو تغير سوى ما جرى في نهاية القصيدة من تحطم التمثال وتبعثر أجزائه.

4. (إليزا) برناردشو امتلكت إرادتها وعبّرت عما أرادت، إضافةً إلى أنّها استطاعت الدفاع عن نفسها، أمّا تمثال علي طه، فقد سلب الإرادة ولم يستطع الدفاع عن نفسه، فكان ذلك نهايةً حتميةً له، ومما يذكر أيضاً أنّ شو لم ييأس من تحول (إليزا) وفي المقابل كان اليأس هو النتيجة التي وصل إليها "علي" من خلال الشاعر في علاقته مع التمثال.

5. تختلف صيغة الخطاب بين "شو" و "علي" في أن هيجنز كان يخاطب (إليزا) بصيغة المؤنث، أما "علي" فجعل الشاعر يخاطب (التمثال) بصيغة المذكر، وهو مما لا يليق بالأنثى، وربما يعود ذلك لإعلاء صفة ذات الشاعر المتمثلة بفنه وإبداعه".

إن تتبع وكشف ملامح الاختلاف بين النصينِ قد يطول، وقد تطول معه التأويلات والتحليلات، وقد ارتأيت عرض بعضها، بغية الإمساك بطرفي الدراسة التي تهتم بكشف جوانب الاتفاق والاختلاف بين نصّ "جورج برناردشو" ونص "علي محمود طه" على أنّ ذلك لا يعني الاستقصاء الكامل لتلك الجوانب، فمجال البحث والدراسة فيها مطروق، ومن ينشد الشيء يجده.

خاتمة:

وبعد، فإن البحث تناول ميداناً من ميادين الأدب المقارن وهو "دراسات التأثر والتأثير" من خلال عملين مختلفين في الأصول والمنابت، فالمبحث الأول تناول أسطورة بجماليون في مسرحيّة جورج برناردشو (بجماليون)، والمبحث الثاني يتناول أسطورة بيجيماليون في قصيدة (التمثال) لعلي محمود طه، وبعد العرض والتحليل لكلا العملين من خلال الدراسة المقارنة، فقد خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

أولاً: توصلت الدراسة إلى أنّ هنالك أوجه اتفاق عدة بين مسرحية شو(بجماليون) وقصيدة (التمثال) لعلي محمود طه، ومن أوجه الاتفاق هذه الاتفاق في الثيمات وبعض المواقف، وهي موزعة في أجزاء العملين.

ثانياً: حرص كلا الأديبين على إخفاء الأصل الأسطوري في عمليهما، محاولين بناء أسطورة خاصة بكل منهما، وقد اتضح ذلك من خلال التحولات البنائيّة في أصل الأسطورة الأصليّة مدار البحث.

ثالثاً: مثّل العملان بعدين مختلفين في طرحهما للأسطورة، الأول الفنّ للحياة والبعد الثاني الفن للفن، وحاول كلّ منهما إثبات وجوده من خلال النصّ.

رابعاً: خلصت الدراسة إلى أنّ "علي محمود طه " متأثر ضمناً بمسرحية بجماليون.

خامساً: رغم وجود ملامح كثيرة لأوجه التشابه بين الأديبين، إلّا أنّ ذلك لا يلغي وجود أوجه اختلاف بينهما، مما يعمق أهمية الدراسة المقارنة ويثري موضوعها.

وأخيراً أتمنى أن تكون هذه الدراسة، قد غطت جوانب ولو كانت بسيطة عن قضية التأثر بين الأديبين في عملهما، وهي بالطبع لا تغطِّي جميع جوانب البحث، فمجال البحث والدراسة فيها مفتوح، لأنَّ الرؤى والآراء فيها ستختلف اختلاف الجنس البشري وتطوره.

قائمة المصادر والمراجع:

إسماعيل، عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، د.ط، دار الفكر العربي،1980.

التونجي، محمد، الآداب المقارنة، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.

بينتلي، اريك، نظريّة المسرح الحديث "مدخل إلى المسرح والدراما" ت. يوسف عبدالمسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، د.ت.

الحلوجي، عبد الستار، مع الملاح التائه علي محمود طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، د.ط ،1985.

حمّود، ماجدة، مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.م، د.ط،2000.

رضوان، أحمد شوقي عبد الجواد، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990.

السيد، السيد تقي الدين، علي محمود طه حياته وشعره، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

شو، جورج برنارد، بجماليون، ت. حسام صادق التميمي، دار البحار، ط1، 2002.

ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1957.

طه، علي محمود، أرواح شاردة، شركة فن الطباعة، د.م، د.ط، 1941

طه، علي محمود، شرح ديوان علي محمود طه، شرح وتحقيق محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2000.

طه، علي، الديوان، دار العودة، بيروت، د.ط، 1988.

عبد الحي، محمد، الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ط، 1977.

عثمان، سهيل، وعبد الرزاق الأصفر، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة السورية، دمشق، د.ط، 1982.

العزب، يسرى، القصيدة الرومانسية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، د.ط، 1986.

عوض، لويس، في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1987.

الملائكة، نازك، الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت ط2، 1974.

الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د. م.

نصر الله، هاني توفيق، توظيف أسطورة بجماليون في الشعر العربي القديم والحديث [1]، دراسات الجامعة الأردنية، م30، العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، شباط، 2003.

نصر الله، هانب توفيق، توظيف أسطورة بجماليون في الشعر العربي القديم والحديث [2]، دراسات الجامعة الأردنية، م 34، ع3، 2007.

هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار نهظه مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، د.ت.

هيرلاندز، ليليان، ومجموعة مؤلفين، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، ت محمد الجورا، دار الحقائق للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986.

ياغي، عبد الرحمن، في الجهود المسرحية الإغريقية الأوروبية العربية،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

الروابط الإلكترونية:

- http://www.shatherat.net
- http://www.translate.google.jo