مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد ال٤٦، ربيع ١٣٩٧ هـ. ش/ ٢٠١٨ م؛ صص ٨٠-٥٩

دراسة مقارنة لمسرحيتي بيجماليون ("الصراع بين الفن والحياة" نموذجاً)

حسين أبويساني[١]، حسين جوكار*[٢]

١. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي

٢. ماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٥/٠٧/١٠ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٦/١٢/٠٨

الملخّص

إنّ المسرحية من الأجناس الأدبية العالمية القديمة التي مضت عليها أدوار مختلفة منذ نشأتها إلى يومنا الحاضر. هذه الأدوار التي تطور فيها هذا الفن الإنساني الجميل، وخطا خطوات واسعة نحو التقدم، هي اليونانية، والرومانية، والقروسطية، والكلاسيكية، والرومانتيكية، والواقعية. نرى أنه لايخلو اليوم أدب أمة من المسرحية، والأدب العربي مارسها في العصر الحديث إذ خلا الأدب العربي القديم من هذا الفن لعوامل فنية واجتماعية ودينية.

إنّ مسرحية بيجماليون لجورج برنارد شو من المسرحيات التي تلقت اهتماماً خاصاً لابتعادها في مضمونها عن المشاكل الاجتماعية والسياسية وتركيزها على البُعد الإنساني. قام برنارد شو في هذه المسرحية بعرض مشكلة الفوارق بين طبقات المجتمع، وعَرَضَ خلالها مشكلة الفنان في تفكيكه بين الفن والحياة. كذلك من جهة أخرى إنّ توفيق الحكيم كتب مسرحية بعنوان بيجماليون متأثراً بمسرحية شو، والقضية المحورية في مسرحية بيجماليون للحكيم تتمثل في مشكلة الفنان والتمزق بين الفن والحياة أيضاً. إنّ هذه المقالة تلقي ضوءاً على تأثير المسرح الغربي على المسرح العربي، كذلك تقوم بدراسة مقارنة بين المسرحيتين. وتقوم المقارنة هي على أساس خصيصة من خصائص المدرسة الرمزية وهي الصراع بين الفن والحياة.

إنّ المنهج في المقالة هو الوصفي- التقاربي؛ ومما حصل عليه البحث هو أنّ الفنّانين: هيجنز وبيجماليون، وهما من الشخصيات الأصلية في المسرحيتين، يفضّلان فنهما، ونجاحهما فيه، على حياة امرأتين؛ وهما إليزا وجالاتيا، وعلى مصيرهما في الحياة أيضاً. بعبارة أخرى إنّ كلاً من هيجنز وبيجماليون حينما يشاهدان أنّ العناية إلى هاتين المرأتين، وجعلهما معشوقتين لأنفسهما يؤدي إلى زوال فنهما، يُقرّران ترك معاشرتهما والعودة إلى فنهما، كأنّهما لم تكونا موجودتين في الحياة.

الكلمات الرئيسة: الأدب المقارن؛ مسرحية بيجماليون؛ برنارد شو؛ توفيق الحكيم.

---

*الكاتب المسؤول Hossein.jowkar@gmail.com

١. المقدمة

إنّ الأدب المقارن من حيث هو فن، أدب جديد في الأدب العربي الحديث وهو كالفنون الأدبية الحديثة التي نهلها العرب عن الغرب إثر حركة الترجمة والانبعاث والبعاث المتخصصة كالقصة والمسرحية والرواية والمقالة (برويني، ١٣٩١ش: ١١٢). وإنّ أدب أيّة أمة لايرقى ولايسمو إلا إذا استقى من روافد أمة أخرى، وأفاد من تجارب جديدة خارجة عن حدوده المحلية وطبيعي أن نجد كل أمة تأخذ من الأمة المجاورة، أو البعيدة ما يناسبها، وتتبادل الأمم بهذه الطريقة المنافع على جميع المستويات والمجالات، والأدب منها.

من المعروف أنّ الأدب العربي القديم قد خلا من وجود فنّ المسرح كما عرف عند الشعوب الأخرى كالإغريق مثلاً (المعوش، ١٩٩٩م: ٤٦١)؛ بعبارة أخرى لم يعرف الأدب العربى القديم فن المسرحية ولا فن التمثيل كما هو في العصر الحديث، بل كان الأدب العربي أدباً غنائياً خالصاً، وقد ظهر الحوار في فن المقامة العربية ولكنه لم يقم أساساً لفن مسرحي (خفاجي، ١٩٩٢م، ج١: ٤٦٣)؛ لأنّ ظروف الحياة الاجتماعية التي عاشها العرب لم تتوافر فيها الشروط التي تستدعي نشوء المسرحية، إلا في العصر الحديث وبعد ما اتصلت الثقافة الشرقية بالثقافة الغربية، حيث ظهر إثر هذا الاتصال هذا الفن في الأدب العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر بالجهود التي بذلها الأدباء المترجمون كمارون النقاش وغيرهم في هذا المجال (هلال، ١٩٩٩م: ١٧٣). ومما لاشك فيه هو أن الترجمة في هذا المجال كانت أسبق من التأليف فبدأ الأدباء العرب بترجمة بعض المسرحيات الغربية إلى لغة قومهم وتمثيلها في بلادهم، إلّا أنّ الترجمة كانت في البدء، حرّة يغيّر فيها المترجم أسماء الشخصيات والأماكن وبعض الأحداث حتى تصبح المسرحية ملائمة للبيئة العربية (زيدان، ١٩٩٢م، ج٤: ٥٠٢). ويعترف أكثر المسرحيين في الأدب العربي بأن خصائص المسرحية العربية تكون بالضبط على منوال المسرحية الأوروبية (محمدحمو، ١٩٩٩م: ٣٠٨). وعلى هذا النحو بدأت مسيرة المسرحية عند العرب متأثرة باتصال الأدب العربي بالآداب الغربية، وأصبح التاريخ والقصص الشعبية أهمّ مصادر التأليف المسرحي العربي. فكما نرى أنّ كثيرين من الكتّاب قد قاموا بكتابة المسرحية طوال حياتهم الأدبية وانتخبوا المسرحية مجالاً لإرضاء قوتهم الفنية، كجورج برنارد شو وتوفيق الحكيم اللذين خلقا أثريهما بِاسْمِ "بيجماليون". إنّ القضية المحورية في مسرحيتي بيجماليون لشو وبيجماليون للحكيم تتمثل في مشكلة الفنان والتمزق بين الفن والحياة، وهي إحدى

خصائص المدرسة الرمزية وما يُعرف بـ**الصراع بين الفن والحياة**؛ بعبارة أخرى إنّ الفنان الرمزي يغلّب نداء الفن المحض على نداء الحياة أو بالعكس، وهذا يعني أنّ بعض الرمزيين يرجّحون جانبَ الفن في رواياتهم ويجعلون الفنانَ يهتم بفنه أكثر من اهتمامه بحياة الأشخاص الذين يعيشون معه وبمصيرهم؛ إذ يواصل الفنانُ الحياةَ معهم إلى أن تتجلي فيهم مظاهر فنه، أو إلى ما يكون هؤلاء، مساعدين على تنمية فنه.

بما أنّ الدراسات الجديدة تهتم بالأدب المقارن اهتماماً كثيراً إذن تدخل في الآداب العالمية المختلفة وتكشف عن وجوهِ التشابه والخلاف ومواطنِ التأثير والتأثر بين آداب الأمم، وتُظهر لنا آفاق جديدة من الآداب الأخرى. والدراسات المقارنية تؤدي إلى إثراء ثقافة الشعوب وأدبهم، والمقالة هذه تُعدّ من هذه الدراسات. اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي ـ التقاربي، ويتفق مع المنهجَ الفرنسي في الأدب المقارن ثم يهدف إلى ما يلي من الأغراض:

- □ دراسة مقارنة لنماذج من الخصائص الرمزية في مسرحيتي بيجماليون.
- □ تحديد وجوه التشابه لخصيصة الصراع بين الفن والحياة في المسرحيتين.

كذلك يهدف البحثُ إلى الإجابةَ عن أسئلة هي:

- □ ما مدى تأثّر توفيق الحكيم في مسرحيته بمسرحية جورج برنارد شو؟
- □ ما هي وجوه التشابه لخصيصة الصراع بين الفن والحياة في المسرحيتين؟
- □ إلى أيّ حدٍ استطاع الكاتبان المسرحيان أن يعرضا خصيصة الصراع بين الفن والحياة؟

١-١. خلفية البحث

قام عدد من الباحثين بدراسات عن مسرحية بيجماليون عند كل من جورج برنارد شو وتوفيق الحكيم دراسة مقارنة أو دراسة إحدى المسرحيتين، منها: كتاب **الإشتراكية والحب عند برناردشو**، لنبيل راغب. يشرح المؤلف في إحدى فصول الكتاب عن شخصيات بيجماليون لبرنارد شو وأحداثها فتحلّلُ كلَّ شخصية مقارنة بشخصيات المجتمع البريطاني ويُقارن هذه المسرحيةَ بأسطورة بيجماليون التي استقى منها شو مسرحيته. وكتاب **النقد الثقافي المقارن** لعزالدين المناصرة. يشير المناصرة في الفصل التاسع من كتابه إلى المسرحيتن. يأتي في البداية بأسطورة بيجماليون ويشرحها في ثلاث روايات ثم يدرس المسرحيتين ويقارن بينهما. وكتاب **دراسات في النقد المسرحي والأدب**

المقارن لمحمد زكي العشماوي؛ يقارن فيه الكاتب بين المسرحيتين وفقاً لشخصياتهما وأفعالها. يحلّل العشماوي في البداية مسرحية لشو ثم يقوم بتحليل مسرحية الحكيم. وكتاب **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن** لماجدة حمود. تتحدث الكاتبة في البداية عن أسطورة بيجماليون ثم تشرح كلاً من المسرحيتين وتتكلّم عن الممثلين وتذكر الأساليب التي استخدمها الكاتبان في المسرحيتين.

قد اتضح مما سبق أن الدراسة الحالية تختلف عما جاءت به الدراسات السابقة، خاصة فيما يتعلق بالمقارنة بين المسرحيتين وفقاً لإحدى خصائص المدرسة الرمزية؛ وهي الصراع بين الفن والحياة.

٢. جورج برنارد شو ومسرحيته بيجماليون

يُعدّ "جورج برنارد شو" بلا جدال أعظم كاتب درامي في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين؛ كما أنّ مسيرته الفنية في المسرح البريطاني تُعدّ أطول مسيرة (إيفانز، ١٩٩٩م: ٢٠٣). وُلد برنارد شو في دوبلين عاصمة ايرلندا سنة ١٨٥٦م، ولكن سكن في لندن وهو في العشرين من عمره حتى وافته المنية (خاكي، ١٩٦٧م: ١٧؛ خلج، ١٣٧٧ش، ج١: ٢٣٣). وسماه أترابُه بـ"شكسبير الثاني" (رضايي، ١٣٨٨ش: ١٢). وعلى الإطلاق عاش برنارد حياة طويلة زاخرة بالإنتاج، واشتهر بصراحته ولذاعة قلمه ولسانه في كتاباته وفي أحاديثه ومجالسه (شو، ٢٠٠٥م: ٦). كتب شو مدى حياته ما يقارب خمسين مسرحية ومات سنة ١٩٥٠م في الرابعة والتسعين من عمره (شاو، ١٣٦٩ش: ١٤). استقى شو مادة مسرحيته من أسطورة يونانية باسم بيجماليون وكتب مسرحيته وفقاً لهذه الأسطورة ولكن غيّرَ موضوعَ قصة الأسطورة وممثليها؛ خلافاً لتوفيق الحكيم الذي لم يغيّر موضوعَ قصتها وممثليها في مسرحيته لكنّه أضاف بعض الممثلين في المسرحية مقارنة إلى أصل الأسطورة. «ظهرت مسرحية بيجماليون لبرناردشو عام ١٩١٢م وكانت من المسرحيات التي تلقى اهتماماً دائماً حتى الآن لابتعادها في مضمونها عن المشكلات الاجتماعية والسياسية وتركيزها على البعد الإنساني» (إيفانز، ١٩٩٩م: ٢٠٨). وهي قد اشتهرت كثيراً لأنها أساس المسرحية الموسيقية والفيلم المسمى "سيدتي الحسناء" (ثورنلي وروبرتس، ١٩٩٠م: ٢٣٩). وقد استوحى برنارد شو فكرة كتابة هذه المسرحية من ملحوظة عابرة عن مقدرة علم الصوتيات على حل مشكلة الفوارق بين الطبقات (إيفانز، ١٩٩٩م: ٢٠٩).

أما مسرحيته فتتلخص في أنّ هناك شخصية تُعدّ أستاذاً في علم الصوتيات اسمه هنري هيجنز؛ أي أنه عالم الصوتيات. هو يتعرّف على فتاة فقيرة تبيع الورود عند مداخل المسارح ودور السينما؛ اسمها إليزا، وهي تمتهن بيع الزهور في الشوارع والأزقة. إليزا تتكلم باللهجة السوقية وحينما يسمع هيجنز لغتها

الإنجليزية الدونية ولهجتها القبيحة يسخر منها ويقول لها: إنني أستطيع أن أُعلّمَكِ لتستطيعي التكلمَ بالإنجليزية السليمة. فبعد أيام تُنطلق إليزا نحو مكتب هيجنز لتعلّم الصوتيات وتريد منه أن يعلّمها الإنجليزية السليمة، قائلة له: إنني أريد أن أكون سيدة محترمة في محل بيع الزهور بدلاً من بائعة الزهور في الشوارع؛ إذ لايعترف بي أصحاب المحلات ما لم أستطع التحدث بطريقة صحيحة. أما هيجنز فيقع في التردد لقبول هذا الاقتراح أو رده. يدخل في هذه اللحظة صديقه المسمّى بيكرنج وهو يقول: يا هيجنز! إنّك لاتستطيع أن تُعلّم إليزا التكلّمَ بالإنجليزية السليمة، فإذا استطعتَ أن تجعل من إليزا فتاةً تتكلم الإنجليزية السليمة في ستة أشهرٍ، أُراهنكَ على أن أدفع تكاليف التعلّمِ كلها. هكذا يقبل هيجنز أن يجعل إليزا دوقةً ووصيفةً له، فيبدأُ بتعليمها في مختبره الخاص. بعد ستة أشهر يحضر كلّ من هيجنز وبيكرنج وإليزا في حفلة كبيرة–حفلة السفير– وهناك تُظهِر إليزا مقدرتها وتتمكن من أن تتكلمَ بالإنجليزية السليمة بشكل جيد. بهذا ينجح هيجنزُ الرهانَ على بيكرنج. فعندما يعود هولاء من الحفلة إلى البيت تنتظر إليزا الجائزةَ والتقدير من قِبَل هيجنز، لكن هيجنز لايفكر إلا بنجاحه في فنه وليس سرورُه إلا بسبب نجاحه في الرهانَ على بيكرنج وليس بسبب نجاح إليزا في تعلّم الإنجليزية السليمة، لذلك لايهتم بإليزا ولابحياتها وبمصيرها ومستقبلها؛ لأنها لم تُعد تستطيع بيعَ الورود عند مداخل المسارح أو في محلات بيع الزهور، فهي أصبحت دوقة لهيجنز وانتمت إلى الطبقة البورجوازية. هذا الأمر يجعل إليزا قلقةً لمستقبلٍ ينتظرها، وهذا التصرف من قِبل هيجنز يتبدّل إلى سبب لإثارة إليزا والهجوم عليه. فبعد صراع عنيف يحدث بينهما– إثر اهتمام هيجنز بنجاحه في فنه وعدم اهتمامه بحياة إليزا– تقرّر إليزا أن تترك منزل هيجنز، لأنها لم تُعد تستطيع أن تنظر إليه بصفة أستاذها، فتلجأ إلى منزل أم هيجنز، ثم هيجنز يحاول إقناعها بالعودة إلى منزله، لكنّها لا تقبل، قائلة: إنني أُريد أن أتزوج بشابّ فقير اسمه فريدي. وهي تعتقد: إنه هو الذي يضمّن لها السعادة لأنّه يحبها لأجلها ولا لفنه. فتنتهي المسرحية بانطلاق إليزا للزواج من فريدي الشاب.

٣. توفيق الحكيم ومسرحيته بيجماليون

يُعدّ توفيق الحكيم من أطيب الشخصيات التي عُرفت في الأدب العربي المعاصر، فهو الروح التي خُلقت لتكون فَنّاً وغذاءً للأرواح، والقلم الذي خُلق ليكون أدباً مميزاً بين الآداب (الفاخوري، ١٩٨٦م: ٣٩٤). وُلد توفيق الحكيم بالإسكندرية سنة ١٨٩٨م في رأي المؤرخين لحياته، وفي سنة ١٩٠٢م فيما يؤكد هو نفسه (مندور، لاتا: ٩). قد أغرم بالمسرح وهو طالب في المدارس الثانوية،

وإن كان قد بدأ محاولاته الأدبية بقرض الشعر (الدسوقي، لاتا: ٣٤). وقد ساهمت كتب كثيرة له في توليد وعي وطني وقومي (فاضل، ٢٠٠٠م: ٣٣). حاول توفيق الحكيم طوال عمره في مجال الفن والأدب ولم يألُ جهدَاً فيهما، فمات سنة ١٩٨٧م في مستشفى "المقاولون العرب" (الأبياري، ١٩٨٧م: ١٩١). كتب توفيق مسرحية بيجماليون عام ١٩٤٢م، ويقول: «إن أول ما لفت نظره إلى هذه الأسطورة قد كانت لوحة فنية تدعى"بيجماليون وجالاتيا" في متحف اللوفر بباريس». بعد فترة من الزمن شاهد الحكيم فيلماً سينمائياً عرض في القاهرة عن بيجماليون مأخوذاً من مسرحية برنارد شو (العشماوي، ١٩٩٤م: ٢٠٩؛ حمود، ٢٠٠٠م: ٨).

أما ملخص المسرحية يتلخص في أن هناك في هذه المسرحية ممثّلاً بارعاً اسمه بيجماليون. هو يكره النساء ويقرر ألا يتزوج ليكرّس حياته للفن. يصنع بيجماليون تمثالاً من العاج يمثل امرأة في غاية الجمال والجلال ويطلق على ذلك التمثال اسم جالاتيا، لكنه يتعلق بحب هذا التمثال الذي وضع فيه كل فنه ومواهبه كذلك يمنحه كل الهدايا حتى اعتبره الناسُ مجنوناً. يتجه بيجماليون إلى الإلهة فينوس، إلهة الحب والجمال في الأساطير اليونانية، بالقرابين والدعاء راجياً إياها أن تمنح تمثالَه الحياةَ وما كان من فينوس إلا أن تستجيب لدعائه وتصبح جالاتيا – التمثال– امرأة تتكلم وتمشي وتتصرف كالأحياء، فيتخذها بيجماليون زوجة له ويعيش معها فترة. لكن فترة الحب هذا لاتدوم طويلاً إذ يشاهد بيجماليون بعد أيام أن جالاتيا لم يُعدّ لها من جلال التمثال وروعته شيء، ويرى أن فنه يسير إلى الحضيض ويختلطه السخف، كما يشاهد أنّ جالاتيا تذهب نحو الهرم والزوال وما إن تخطر له فكرة تعرضه للفناء شأنه شأن كل كائن حي حتى يجن جنونه، فيتوجه مرة أخرى إلى الإلهة، متضرعاً إليها أن تعيدَ إليه فنه الخالد، وتأخذَ من التمثال ما بثته فيه من حياةٍ فيها كثير من الطيش والحمق، ومعرضة للزوال والفناء ويقول: للإلهة إني أطلب تمثالي الأول دون أن تنفخَ فيه روح الحياة، ذلك التمثال الذي كان فيه كل مواهبي من عملي وفني الخالد، وأنا لاأريد هذا الموجود الحي الذي شابه السخف. تستجيب الإلهة لبيجماليون هذه المرة أيضاً. وتأخذ الروحَ من كيان جالاتيا وتجعلها تمثالاً مرة أخرى ويفرح بيجماليون من هذا العمل ويقول: هذا عملي الجميل، هذا فني الخالد شكراً لفينوس. لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، فإنّ شبحَ زوجته الحية لم يفارقه أبداً، ونداء الحياة ما انفك ينبض في كيانه حاراً قوياً. وكان يتذكر الأيام التي مضت عليهما في بيته وهذا دليلٌ لتحيره وضجره. ويتذبذب بين الفن والحياة، ويختلط عليه الأمر فلايدري أيهما الأصل وأيهما الصورة، أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؛ الحياة أم الفن. وينتهي الأمر إلى تحطيم التمثال بيد بيجماليون.

٤. وجوه التشابه بين المسرحيتين في صراعهما بين الفن والحياة

الخصيصة الرمزية الهامة التي تشترك بين المسرحيتين هي الصراع بين الفن والحياة. هذه الخصيصة تشيرُ إلى أنّ الفنّان يُفضّل الفنَّ على الحياة أو بالعكس، بعبارة أخرى إنّ هذه الخصيصة مشكلة الفنان في التفكيك بين الفن والحياة. ويرجّح بعض الرمزيين جانب الفن ويجعلون الفنان يهتم بفنه أكثر من اهتمامه بالحياة. استخدم شو والحكيم في المسرحيتين عبارات تدل على الصراع بين الفن والحياة، نشيرُ إلى نماذج منها.

٤-١. بداية الصراع بين الفن و الحياة

تحدث في المسرحيتين وقائع تؤدي إلى بداية الصراع بين الفن والحياة؛ منها ما يقصده هيجنز من تعليم إليزا اللغةَ الإنجليزية السليمة وهو إثبات براعته في علم الصوتيات وليس الهدف مساعدة إليزا لرفع شأنها الاجتماعي، كما يقصد بيجماليون من صنع جالاتيا إثباتَ براعته في مجال النحت وليس إعطاءها الحياة. فمن بداية المسرحيتين يتصرف كلٌ من هيجنز وبيجماليون مع إليزا وجالاتيا تصرفات تؤدي إلى بداية الصراع بين الفن والحياة.

أ: بيجماليون لبرنارد شو

عندما تأتي إليزا إلى مختبر هيجنز لتعلّم الإنجليزية السليمة، يتردد هيجنز بين القبول والرفض، إلى أن يتدخل بيكرنج ويراهن هيجنزَ على قبول التكاليف بشرط استطاعة هيجنز في تعليم إليزا. ومن هنا يبدأ الصراع بين الفن والحياة في المسرحية، لأنهما لم يكونا يفكران في مصير هذه الفتاة بل يُفكران في نجاحهما ونجاح فنهما في هذه التجربة، مع أن إليزا لم تكن تقصد إلاّ تعلّم اللغة الصحيحة لتمشية حياتها وكسب دخلها ببيع الزهور في المحل. يبدأُ الصّراع بهذه العبارات في المسرحية:

*«– **بيكرنج:** هيجنز، أنا مهتم بالموضوع. ماذا عن حفلة السفير الخارجية؟ سوف أراهنك على كل تكاليف هذه التجربة بأنك لا تستطيع القيام بهذا العمل. وأنا سأدفع أجور الدروس.*

*– **إليزا:** أوه، إنك حقاً إنسان رائع. شكراً أيها النقيب.*

*– **هيجنز** [مغرياً ينظر إلى إليزا]: الأمر تقريباً لا يقاوم. إنها وضيعة بشكل لذيذ. قذرة إلى حد مرعب.*

*– **إليز** [معترضة بشدة]: آه، آه! أنا لست قذرة. لقد نظفت يداي ووجهي قبل المجيء إلى هنا، أؤكد ذلك (shaw, 2002: 76)*

*– **هيجنز** [تجرفه العاطفة]: نعم، سأصنع دوقة من هذه المنحطة الزقاقية في ستة أشهر– في ثلاثة أشهر إن هي أحسنت الإصغاء وتعلمت سلاسة اللسان– سآخذها إلى أي مكان وأجعلها قادرة على انتحال أية صفة. سنبدأ هذا اليوم! هذه اللحظة» (نفسه: ٧٨).*

نستنبط من هذه العبارات أنّ هيجنز يتصرف مع إليزا في البداية تصرفاً سيّئاً ليُظهر آفاق فنه في علم الصوتيات دون أن يفكر بمستقبل تنتظره إليزا بعد الرهان؛ بعبارة أخرى إنّ هيجنز يتعامل مع إليزا كشيء يساعده على تنمية فنه دون أن ينظر إليها نظرة إنسانية أو عاطفية، وهذه التصرفات تسفر عن كيفية بداية الصراع بين الفن والحياة.

ب: بيجماليون لتوفيق الحكيم

عندما تسأل جالاتيا بيجماليون عن تمثاله الأخير–أي عن جالاتيا نفسها– يجعل بيجماليون ذاك التمثال مصداقاً لقلبه وحبه، وتفهم جالاتيا قدرَ شغفه بذاك التمثال، فتقول لبيجماليون: «إني لست كل حياتك وكل قلبك» (الحكيم، ١٩٨٤م: ٥٠). ويرد بيجماليون عليها: «بل أنت كذلك» (نفسه: ٥١). تضجرت جالاتيا من هذا الجواب، فقالت له لا أريد أن تشرك معي شيئاً، فتبدأ بالبكاء. ثم يمنع بيجماليون جالاتيا مواصلة بكائها ليحرص على فنه. ومن هنا يبدأ الصراع بين الفن والحياة في المسرحية.

*«**– بيجماليون:** أتبكين؟ لاتفعلي ذلك! ستتلفين هذه الأهداب، إنك لا تقدرين قيمة هذه الأهداب!*

*– **جالاتيا:** (في تمنع وتدلل الأطفال) ما شأنك أنت بأهدابي ودموعي؟*

*– **ب:** آه أيتها العزيزة جالاتيا، أتوسل إليك، أتوسل إليك أن تحرصي على كل هُدبة من أهدابك، وكل أنملة من أناملك، كل شيء فيكِ ثمين؛ ذراعك ويدُك و...، آه.. عفواً يا جالاتيا، لست أدري كيف أفصح عن..*

*– **ج:** (تصفو وتشرق) عن حبك لي؟*

– **ب:** *أجل! أجل هو ذاك يا حبيبتي!*

– **ج:** *(في دلال) نعم، ادْعني حبيبَتَك!*

– **ب:** *دائماً!*

– **ج:** *ضمني إلى صدرك (بيجماليون يسرع، ويضمها طويلا)»* (نفسه: ٥٢-٥١).

يخطر ببال القارئ وَفقاً عما يقوله بيجماليون أن محافظته على جالاتيا بهذه الشدة لاتنجم من حُبه إليها بل تنجم من شغف يتموج في داخله تجاه فنه؛ أي أنه ينظر إلى جالاتيا كمعرض يَعرض به فنونه ومواهبه. وهذا النوع من التصرفات يؤدي إلى بداية الصراع بين الفن والحياة عند بيجماليون.

٢-٤. ترجيح الفن على الحياة

نلاحظ في المسرحيتين أن هيجنز وبيجماليون عندما يقعان في ظروفهما الخاصة لهما، يرجحان الفن على الحياة. فحينما ينجح كل من هيجنز وبيجماليون في إثبات براعتهما للفن، يفتخران بأنفسهما ولايهتمان بعاملين أدّا إلى رفع فنهما، وهما إليزا وجالاتيا؛ حيث ينفيان وجود المرأتين ويرجّحان الفن وخلوده على حياتهما ومصيرهما.

أ: شو

بعد نجاح إليزا في حفلة السفير وكسب هيجنز الرهانَ على بيكرنج، يبدو هيجنز في نظر بيكرنج، أعظم عالم الصوتيات على وجه الأرض، وبعد هذا النجاح تزول شخصية إليزا الفقيرة، وتحل محلها أميرة تنتمي إلى الطبقة البورجوازية. إن هيجنز يُسَرُّ لنجاحه في فنه، كذلك إليزا مسرورة لتحويل حياتها من معدمة إلى أرستقراطية، فتنتظر الجائزة والتقدير من قِبل هيجنز، أما هيجنز فلا يفكر إلا بنجاح فنه ولايهتم بإليزا وحياتها، ولابمصيرها، لابمستقبلها؛ أي إنه يرجّح الفخر بفنه والاهتمام إلى كيفية تعليمه، فلايهتم بإليزا التي يُظهر بها فنه ولا يبالي إلى حياتها ومستقبلها بعد الرهان. وهذا التصرف من قِبل هيجنز يسبب إثارةَ إليزا والهجوم عليه؛ لأنّها لم تُعدّ تستطيع أن تعود إلى الشارع أو محل البيع لأنها الآن تنتمي إلى الطبقة البورجوازية ولذلك تقلق لمستقبلها، ومن الآن فصاعداً يصطبغ كل صراع بين هيجنز و إليزا بصبغة تدل على ترجيح الفن على الحياة.

«– **هيجنز:** *[مصعوقاً]: يا إلهي![يتقدم إليها] ما الأمر؟ انهضي [يسحبها] هل هناك أي شيء على غيرما يرام؟*

– **إليزا:** *[تتنفس بصعوبة]: كل شيء على مايرام، ابتعد عني، جعلتك تكسب رهانك، أليس كذلك؟ بالنسبة إليك كان ذلك ما تبغيه. أما أنا فلا يعنيك أمري، كما أعتقد.*

– **هـ:** *أنت التي جعلتني أكسب رهاني! يا لك من حشرة وقحة! أنا الذي حققت ذلك.*

– **إ:** *أيها المتوحش الأناني. لماذا لم تتركني حيث التقطتني في الحضيض؟ أنت تشكر الله بأن كل شيء قد انتهى، وأنت الآن تستطيع أن تعيدني إلى هناك، أليس كذلك؟[تضغط بأصابعها بعصبية]. [تطلق صرخة غضب مكبوت، وتوجّه أظافرها بصورة غريزية نحو وجهه]!!*

– **هـ:** *[ممسكاً معصميها]: آه من فضلك؟ أرجعي مخالبك أيتها القطة. كيف تتجاسرين على إظهار انفعالك بوجهي؟ اجلسي وكوني هادئة [يدفعها بخشونة إلى الكرسي].*

– **إ** *[مسحوقة بتفوقه، بقوته وضغطه]: ماذا سيحل بي؟ ماذا سيحل بي؟»*

(shaw, 2002: 237-241)

يعتقد هيجنز في هذه العبارات: أنه اتكل على نفسه ونجح بقوته الفنية إلى أن ربحَ الرهانَ، وفي المقابل يُهمل محاولات إليزا في وصوله على النجاح بأسرها. وبهذا يرجح فنه على كل ما ينتمي إلى إليزا من إنسانيتها وكيانها وعاطفتها.

ب: الحكيم

هناك شخصيتان في هذه المسرحية هما؛ إيسمين ونرسيس؛ إيسمين هي فتاة تحب نرسيس وتتنافس مع الفتيات الأخريات حتى تحصل عليه. ونرسيس هو قسم آخر من نفس بيجماليون ويكون رمزاً للنزعة الباطنية القوية التي تدعوه إلى إشباع شهواته وتحاول صرفه عن الفن (الجندي، ١٩٥٨م: ٥٢٥). إنّ توفيق الحكيم بإضافته شخصية نرسيس –المعجب بنفسه– وإيسمين–الفتاة العاشقة المتواضعة– يريد أن يعرض الأزمةَ الروحية للإنسان.

بعبارة أخرى لقد دخلت شخصية نرسيس، كشخصية إضافية إلى عالم بيجماليون. والشخصيتان، هما الفنان نفسه بجانبيه؛ نرسيس هو جانب الحياة التي يجب أن يأخذ منها

بنصيب، كما يأخذ جميع البشر، وبيجماليون هو جانب الفن الذي يريد الكاتب أن يوفّر كل نشاطه. ونرسيس في الأساطير اليونانية، هو ذلك الفتى الذي كان يذهب إلى البركة كل يوم ليستمتع بجمال وجهه، حتى إذا مات، نبتت بدلاً منه زهرة النرجس، حول ضفاف الأنهار والبرك، محنية الرأس نحو الماء وقد تطورت قصة نرسيس في علم النفس الحديث، واتخذت رمزاً لمرض نسميه بـ"النرجسية"، وهي الإعجاب الزائد عن حدّه بالنفس، والأنانية أحياناً، دون أن يكون للمرء رصيد فعلي يتساوى مع ما يزعمه (المناصرة، ٢٠٠٥م: ٥٣٧-٥٣٦).

في المسرحية هذه، تهرب جالاتيا ذات يوم وبجانبها نرسيس نحو الغابة. فحينما تخبر إيسمينُ بيجماليونَ بهذا الهروب يحزن كثيراً ويفهم أنّ التمثال الذي جعله ذروة لفنه، تركه وهرب منه عندما دخل إلى الحياة هذه. يرى بيجماليون أن فينوس هي التي سبّبت هذا البلاء؛ إذ يلاحَظُ خلال المسرحية أن فينوس تنفث الروح في التمثال وتجعلها زوجةً لبيجماليون، وأنه يلائم فينوس على فعلها قائلاً: «إنّ الآلهة أفسدت جمالي الخالد» فبهذا يرى بيجماليون نفسه في صراعٍ بين الفن –أي فساد فنه وعدمه؛ يعني عدم تمثاله على قائدته الرخامية– والحياة –أي هروب جالاتيا مع نرسيس وخيانتها إيّاه– إذن يُحزنه فقدانُ فنه في البيت لا فقدان زوجته أي جالاتيا، فيقلق لضياع فنه لا لفقدان زوجته. وبهذا يرجّح فنَّه على زوجته.

*«– **بيجماليون:** (ثائراً) هي سبب البلاء، فينوس هي سبب البلاء، لقد كنتُ سعيداً، لقد كانت معي جالاتيا هنا دائماً، جالاتيا الأخرى، جالاتيا الأولى، هنا أمامي خلف هذا الستار، آه يا فينوس، أنظري ماذا فعلتِ أنت بي وبجالاتيا، لقد صيرتِها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق!*

*– **إيسمين:** حسبك يا بيجماليون! لا تُهن الآلهة.*

*– **ب:** دعيني أقل لهم ما أريد، دعيني أصارح هؤلاء الآلهة بالحقيقة.*

*– **إ:** بيجماليون! أخشى عليك غضب فينوس!*

*– **ب:** (ينهض في المكان ثائراً صائحاً منفجراً) اسكتي أيتها الحمقاء! لست أخشى فينوس! أين هي فينوس؟ أود أن أرى وجهها الآن! هل احمرّ خجلاً هذا الوجه، وهو يرى هذه الهزيمة الشنعاء؟!*

*– **إ:** لا تقل ذلك يا بيجماليون؟ إني ذاهبة (تخرج سريعاً).*

– ب: آه.. ردوا عليّ عملي! ردوا عليّ جالاتيا كما كانت، تمثالا من عاج! فأنتم ما فعلتم غير أن أفسدتم جمالي الخالد» (الحكيم، ١٩٨٤م: ٦٤-٦٠).

يتّضح من هروب جالاتيا مع نرسيس إلى الغابة، أنّ النزعةَ بالشهوات والشغف بالحياة موجودةٌ في نفس الفنان لكن النزعة الفنية فهي الأقوى منها والغالبة عليها، إذ لاتسمح للفنان أن يعيش في راحة بإثارة خلجات نفسه. كذلك نرى بيجماليون وهو يبكي لالشيء إلّا لفقدان فنه أي للتمثال الذي يعكس كل فنه وموهبته، ولايكترث لفقدان زوجته التي ترافق نرسيس في الغابة. لذلك نصل إلى أن الفن عند بيجماليون وشغفه به يؤدي إلى قلقه لجالاتيا لا لزوجته أبداً، كما نراه وهو يدعو الآلهة إعادة فنّه وعمله الفني الذي كان تمثالاً.

٣-٤. المناظر الحاسمة

نشاهد في المسرحيتين أحداث تُسفر عن تصرفات غير جيّدة بين هيجنز وإليزا، كذلك بين بيجماليون وجالاتيا، وتشير هذه التصرفات إلى ذروة الصراع بين الفن والحياة في المسرحيتين، منها ما نراه عند ترك إليزا منزلَ هيجنز بعدما تشاهد عدم اهتمامه بها وسبّها إياه. هذا التصرف يجعل هيجنز يغضب فيتبدّل الأمر إلى الصراع والاشتباك بينهما. كذلك عندما يرى بيجماليون جالاتيا وهي تكنس وتبتعد من الصورة المثالية، ينفر منها، والأمر يؤدي إلى مشاجرات عنيفة بينهما.

أ: شو

من الأفكار الأساسية في المسرحية هو أن للسلوك –لا للكلام– دوراً هاماً في توضيح الفروق بين الناس (الشخصيات) من حيث تعليمهم ومكانتهم الاجتماعية وقيمتهم في الواقع. إن بائعة الزهور، إليزا تعتقد أن أهم شيء في العلاقات الإنسانية هو أن يراعي الناس بعضهم بعضاً، بينما يرى هيجنز بأنّ المهم هو مساعدة الناس بعضهم بعضاً على تحسين وتطوير أنفسهم (ثورنلى و روبرتس، ١٩٩٠م: ٢٣٩). يحدث أثناء المسرحية صراعٌ عنيفٌ بين هيجنز وإليزا إثر اهتمام هيجنز بنجاحه في فنه وعدم اهتمامه بحياة إليزا؛ فتقصد إليزا تركَ منزل هيجنز، لأنها لم تعد تستطيع أن تنظر اليه بصفة الأستاذ، وهي تسأل هيجنزَ عن ملابسها وتملكها عليها، وتثير مشاعره وتغضبه بجمل غير متوقعة له. تسب إليزا هيجنزَ فيتحسر هيجنز على حماقته في تبديد فنه بتعليم إليزا. وهذا الصراع يؤدي إلى ترك إليزا منزل هيجنز في منتصف الليل، الحدث هذا يُعدّ فاجعةً كبيرة في المسرحية. لأن هذا الترك يسفر عن الفصل بين هيجنز و إليزا إلى الأبد.

*«– **إليزا:** هل ملابسي هي ملكاً لي أو ملكاً لبيكرنج؟*

*– **هيجنز** [يعود إلى الغرفة كما لو كان سؤالها الدرجة القصوى لعدم الفهم]: ما نفعها لبيكرنج؟*

*– **إ:** ربما يريدها للفتاة التي ستلقاها بعدي لتجري عليها تجربة أخرى.*

*– **هـ:** [يصدم ويشعر بجرح في مشاعره]: هل هذا ما تشعرين به نحونا؟ ما الذي يجعلك تقلقين بشأن ذلك في منتصف الليل؟*

*– **إ:** أريد أن أعرف ما هي الأشياء التي أستطيع أن آخذها معي حين أغادر هذا المكان. لا أريد أن أتهم بالسرقة.*

*– **هـ:** [مجروح الشعور إلى درجة كبيرة، الآن]: السرقة! لاينبغي أن تقولي هذا، إليزا. هذا يظهر تدني المشاعر.*

*– **إ:** إنني آسفة، إنني مجرد فتاة عادية جاهلة (shaw, 2002: 250).*

*– **هـ:**... اللعنة على حماقتي في تبديد معرفتي الصعبة المنال وكنز عنايتي ومودتي على زقاقية قاسية القلب.*

*– **إ:** [بأناقة]: تنظر إلى نفسها لآخر مرة في المرآة. ثم تغادر الغرفة بعد أن تطفئ النور وتخرج من بيت هيجنز. » (نفسه: 254-253).*

يبدو أن هيجنز لايعترف بشخصية إليزا أبداً وينظر إليها كوسيلة يُعلي بها مكانته، وهذا أمرٌ لايُعترَف به، إذ من المتوقع أن يمتلئ الفنّان بالعواطف الإنسانية النبيلة.

ب: الحكيم

رأينا خلال المسرحية أنّ جالاتيا تهرب وبجانبها نرسيس فتترك بيجماليون وحيداً، لكنها لاتمضي في هذا الهروب إلى نهايته، فلاتلبث أن ترجع إلى زوجها بيجماليون، وتعترف بمواهبه وعظمة فنه وعبقريته الخلاقة فيذهب بيجماليون وجالاتيا إلى الغابة، ويمضيان فيها وقتاً طويلاً. وعندما يرجعان إلى البيت يشاهدان تراكم الغبار على الفراش، فتبدأ جالاتيا بكنس البيت، و هنا تظهر ذروة الصراع بين الفن والحياة في المسرحية؛ لأن بيجماليون الذي كان قد تعلق بصورة مثالية

جالاتيا، يشمئزّ من زوجته حين يراها تحمل المكنسة وتزاول أعمال البيت. هكذا يراها وهي تنأى عن الصورة المثالية التي كانت في ذهنه والتي تمثّل الجمال الخالص المجرد، ويحس بفقدان الفن في حياته (العشماوي، ١٩٩٤م: ٢١٠). وكان الأمر ذريعةً لمشاجرات عنيفة تحدث بينهما فيما بعد.

*«– **جالاتيا:** (تفحص بيدها الرياش والأثاث) ما أقذر الدار! منذ غادرناها وهي مهملة! أنظر لقد تراكم الغبار على الفراش! أين المكنسة؟*

*– **بيجماليون:** (يضيق ويلتفت إليها) ماذا تقولين ؟*

*– **ج:** (و هي تكنس) لا يبدو عليك قط أنك في اشتياق إلى حديثي!*

*– **ب:** أتكنسين الآن؟*

*– **ج:** أتظن في الإمكان أن نعيش هكذا بين هذا الغبار؟*

*– **ب:** (يتأملها ملياً، ويقول كالمخاطب لنفسه) آه.. وفي يدها مكنسة!*

*– **ج:** (تلتفت إليه) ماذا تقول؟*

*– **ب:** صَهْ أيتها المرأة ! (يضع رأسه بين كفيه...)*

*– **ج:** فهمتُ ما تعني، يا للكارثة!*

*– **ب:** نعم إنها هي الكارثة! إني لم أصنع امرأة في يدها مكنسة!*

*– **ج:** تنظر إلى المكنسة في يدها وتداريها في خجل وألم) آه! إنني لستُ عملك الفني!*

*– **ب:** (يضع رأسه بين كفيه...) » (الحكيم، ١٩٨٤م: ١١٧-١٠٧).*

يبدو أنّ بيجماليون لاينظر إلى جالاتيا كمن تؤدي له دورَ شريكٍ في حياته وحبه، بل كعارضة الأزياء التي تعرض فنونه ومواهبه وآثار خلقه، فيغضب شديداً حينما يرى أن آثار الفن زائلة في جالاتيا؛ بعبارة أخرى إنّ الفنان يحبّ أن يرى الكائنات مسخّرةً لفنه ولايمكنه أن يطيق زوال الفن أو كونه أمراً عادياً، فيفضّل أن يبقى الفن أمراً مثالياً إلى الأبد.

٤–٤. القلق للفن دون الاهتمام بحياة الآخرين

يُلاحَظ في المسرحيتين أنّ سبب اهتمام هيجنز وبيجماليون بإليزا وجالاتيا هو الحرص على فنهما

لا الحرص على حياة المرأتين. فحينما تريد إليزا وجالاتيا أن تنفصلا من هيجنز وبيجماليون يقلق كل من الفنانينِ، لكن السبب لقلقهما لاينجم من الانفصال بل إنهما يفكران بفنهما ويقلقان له.

أ: شو

بعدما ترفض إليزا إقتراحَ هيجنز على عودتها إلى منزله، يسعى هيجنز إعادتها قائلا: قد تعوّدتُ على صوتك وحضورك. أما إليزا فلاتقبل طلبه، وتقول له: «أنا لاأهتم بأي شخص لايهتم بي» (shaw, 2002: 315). وحينما تشكوه إليزا عن كيفية تعامله معها، تسأله: لِمَ صيرتني دوقةً إن كنت لاتكترث بي – أي أنك لا تهتم بحياتي ومستقبلي؟ يعتقد هيجنز لأن ذلك كان من ضمن مهنته.

*«– **إليزا:** لماذا فعلتَ ذلك إن كنت لا تكترث بي؟*

*– **هيجنز:** [بحماسة] عجباً، هذه هي مهنتي (نفسه: 317).*

*– **هـ:** [ينهض ويتجول غير قادر على التحمل] إليزا أنت معتوهة. لقد بدّدتِ أفكاري الميلتونية، التي تمثل كنزاً بالنسبة إليّ، حينما نثرتها أمامك.*

– إ: لأجل أي شيء أعود؟

*– **هـ:** [يثب فجأة على ركبتيه على المتكأ العثماني وينحني من فوقه نحوها] من أجل أن نلهو. هذا هو ما جعلني أتحداك.*

– إ: [تحول وجهها عنه]: ومن المحتمل أن تطردني غداً إذا لم أفعل ما تريدني أن أفعله؟

*– **هـ:** نعم؛ وباستطاعتك تركي غداً إذا لم أفعل كل ما تريدين مني فعله.*

– إ: وأذهب لأعيش مع زوجة أبي.

*– **هـ:** نعم، أو تعودين إلى بيع الزهور؟*

– إ: أوه! أتمنى لو أستطيع العودة إلى سلة زهوري! سوف أكون مستقلة عنك وعن والدي وكل هذا الكون! لماذا سلبتني استقلاليتي؟ لماذا تخليت عنها؟ إنني عبدة الآن، لملابسي الفاخرة» (نفسه: 319).

يبدو مما مضى أنّ الفنان يعامل مع ما يراه كمعاملته الأشياء أحياناً، وكأنّ الكائنات قد

خُلقَت ليعرض فيها فنه؛ فلهذا عندما يحاول هيجنز إعادة إليزا إلى بيته، تنجم محاولته عن قلقه لفنه لا لحياة إليزا ولمستقبل ينتظرها؛ بعبارة أخرى يحاول هيجنز أن يُعيد إليزا كسلعة لعرض فنه فقط؛ لأنّه يعلم إن تركته إليزا فهو يفقد شيئاً يظهر فيه براعة فنّه ولهذا يسعى أن يحتفظ بها.

ب: الحكيم

عندما تشاهد جالاتيا إعراض بيجماليون عنها تبدأ بالبكاء ومع هذا تفتخر به، لكنها تعتقد أنه خيرٌ لهما أن يفترقا عن بعض، لأن الجمال الذي تتمتّع به ويُعَدّ جزءاً من فن بيجماليون يسير نحو الزوال يوماً بعد يوم، وهذا أمر لايتحمله بيجماليون. كذلك تعرف جالاتيا أنّ بيجماليون لا يحبها حباً حقيقياً، و تعتبر موتها صدمة لكبريائه الفني! فضلاً عن هذا، حينما تتكلّم جالاتيا عن موتها لايقلق بيجماليون على فوت زوجته، بل يقول لها: «عملي الجميل يتحول إلى تراب!» (الحكيم، ١٩٨٤م: ١٢٦).

*«– **جالاتيا:** (الدموع في عينيها) إني فخورة بك يا بيجماليون فإن خير ما فيّ هو من صنعك.. ولكن.. إن كل يوم يمضي تتّسع معه الهوة بينك وبيني... بيجماليون! يجب أن نفترق!*

*- **بيجماليون:** نفترق؟!*

*– **ج:** إني في كل يوم أسير خطوة نحو الهرم..*

*– **ب:** تهرمين؟!*

*– **ج:** ألم تفكر في ذلك يا بيجماليون؟.. أليس شَعري معرضاً للشيب ووجهي للتجاعيد، وجسدي.. وإنك لاتستطيع أن تتخيل ذلك!*

*– **ب:** لا أستطيع!*

*– **ج:** إني لستُ عملك الفني!.. ينبغي أن تفكر في شيء آخر أيضا.. هو احتمال موتي! وبه يمحى كل أثر لعبقريتك!*

*– **ب:** (كالمخاطب لنفسه) موتك! لا.. لا يمكن أن أطيق ذلك!*

*– **ج:** أعرف هذا.. لا لأنك تحبني.. بل لأنه صدمة لكبريائك الفني!*

– ب: *(كالمخاطب لنفسه) عملي الجميل يتحول إلى تراب»* (نفسه: ١٢٦-١٢٤).

إنّ الدافع الذي يدفع بيجماليون نحو جالاتيا هو أنّها معرض لعرض فنه وعبقريته وأنه لايحب جالاتيا بصفتها زوجة له، ولهذا لايمكنه أن يسمع كلمات تدل على سيرها نحو الزوال، فقلقه هذا لاينشأ عن حبه لزوجها بل عن فنه الذي يسير نحو الهرم تدريجياً.

٥-٤. انتهاء الصراع

نرى في نهاية المسرحيتين مناظر تسير بها نحو انتهاء الصراع بين الفن والحياة. كلّ من إليزا وجالاتيا تدركان أنّ هيجنز وبيجماليون يواصلان الحياة معهما إلى أن يظهر فيهما مظاهر فنونهما أو إلى أن تكونا مساعدتين لتنمية فنهما وعبقريتهما. إذن تصل المرأتان إلى أنّ الفنانَين لايُعنَيان بهما بصفتهما امرأتين لهما قيمتهما وعاطفتهما، وأنهما لايعيشان معهما في إطار الحياة الزوجية، بل ينظران إليهما كوسيلتين لإظهار عبقريتهما، فلذلك لاتتمكنان من أن تواصلا حياتهما بجانب الفنانَين، فتنتهي الصراع بين الفن والحياة في المسرحيتين بانفصال الزوجتين عن الزوجين.

أ: شو

في الصراع الأخير بين هيجنز وإليزا، تقول إليزا أنها تريد أن تتزوج بفريدي الذي سيجعلها سعيدة، ويسألها هيجنز قائلاً: وهل يستطيع أن يجعل منك أي شيء آخر أيضاً؟ هذا النوع من التصرف يُرينا وجهة نظر شو تجاه الفن والحياة؛ يعني أنّ هيجنز لايفكر بأنّ فريدي أراد أن يعيشَ مع إليزا فيستمتعان بحياتهما معها، ولم يُرِد أن يتصرف معها كوسيلة لرفع شأنه. لهذا، تحزن إليزا وتردّه بما يضيّع فنه ويحط من شأنه وفنه. فنراها وهي لا تهتم بهيجنز وفنه، كما عاملها هيجنز ولم يهتم بحياتها. فينتهي الصراع بين الفن والحياة – بين هيجنز وإليزا– بانفصال إليزا عن هيجنز وزواجها بفريدي.

> *«**– إليزا:** فريدي يحبني فعلاً وهو ليس أحمق، وإذا كان ضعيف الشخصية ومسكيناً ويريدني، ربما سيجعلني سعيدة أكثر ممن هم أفضل مني والذين يزعجونني ولا يرغبون بي.*
>
> *– **هيجنز:** هل يستطيع أن يجعل منك أي شيء آخر؟ هذا هو المهم!* (show: 1992: 289)

*– **هـ:** [يصعق]: فريدي!!! ذلك الشاب الأحمق! ذلك الشيطان المسكين الذي لا يستطيع أن يحصل على عمل.. ! ألا تفهمين بأنني جعلت منك زوجة تناسب ملكاً؟*

– إ:: فريدي يحبني. هذا يجعل منه ملكاً بما فيه الكفاية بالنسبة إليّ. لاأريد منه أن يعمل.

*– **هـ:** ها! ها! ها!*

– إ: سأنشر إعلاناً في الصحف أعلن فيه بأن الدوقة التي صنعتها ما هي إلا بائعة زهور قمت بتعليمها... وأنها سوف تعلّم أية إنسانة لتكون دوقة بنفس الطريقة وفي ستة أشهر» (نفسه: 329-326).

قد يقارن الفنانُ بعض الأشياء بالفنون، إذ نستنبط عما جرى بين الزوجين، بما يعتقد به هيجنز: على الإنسان أن يبني حياته الزوجية على الفن دون الاهتمام بالحب والحياة نفسها، و إذا لم يكن لفريدي فنٌ يجعل به من إليزا شيئاً آخر، فهو غير لائق للزواج وتمشية الحياة.

ب: الحكيم

نرى في مسرحية توفيق الحكيم أنّ الفنان – بيجماليون – يثور على صورة المرأة الواقعية، لأنه يتردد في أن جالاتيا هل هي زوجته الواقعية أم هي فنه الخالد؟ لكن عندما يراها وهي تكنس وتتصرف تصرف النساء يحس بأنها ليست فنه المثالي، فيدعو الآلهة أن تقلبها إلى تمثال عاجي، حينئذ يختلط عليه الأمر فلايدري أيهما الأصل وأيهما الصورة، أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؛ الحياة أم الفن؟! ثم يضرب بيجماليون ضربات بالمكنسة على التمثال ويحطمه انتقاماً من التمثال الذي حرّك غرائزه وجعله يتحول من فنان أُحادي النظرة إلى رجل تحركت فيه الغرائزُ نحو الحياة، فاشتهيت المرأةَ وطلب من فينوس أن تبعث فيه الحياة. وبهذا التحطيم ينتهي الصراع بين الفن والحياة في المسرحية هذه.

*«– **بيجماليون:** (في الخارج صائحاً) أيتها الآلهة! يا فينوس! يا أبولون؛ ردوا إليّ عملي وخذوا عملكم! ردوا عليّ فني.. أريدها تمثالا من العاج كما كانت! (الحكيم، ١٩٨٤م: ١٢٩).*

*– **فينوس:** (تمد يديها نحو جالاتيا المطرقة) إرتفعي عن جالاتيا أيتها الحياة!.. واتركيها تمثالاً من عاج!.. (جالاتيا تجمد فوق القاعدة) (نفسه: ١٣٠). – **ب:** لا ... لاأريد أن أرى صورتها جامدة متحجرة... آه.. لقد اختلط الأمر في رأسي.*

أيهما الأصل وأيهما الصورة؟! قل لي يا نرسيس: أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؟! الحياة أم الفن؟! (نفسه: ١٤٣).

(ينهض ببطء ويتمشي بخطا ثقيلة نحو التمثال ويهز رأسه يأساً ثم يأتي بالمكنسة وينهال على رأسه بالمقبض الصلب للمكنسة) (نفسه: ١٥٥).

– ***نرسيس:*** *ماذا فعلتَ أيّها الشقي؟.. ماذا فعلتَ أيّها التعس؟*

– ***ب:*** *أدّيتُ واجبي.*

– ***ن:*** *إنّك انتهيتَ يا بيجماليون.*

– ***ب:*** *إنّك.. أنت.. على حق.. في شبه حشرجة.. أحس البرد.*

– ***ن:*** *أ أغلق هذه النافذة؟*

– ***ب:*** *في حشرجة.. نعم.. لقد آن الأوان»* (نفسه: ١٥٩-١٥٦).

يبدو أنّ الفنان ينظر إلى الفن أحياناً وكأنه لايزول أبداً؛ فينظر إليه نظرة مثالية حيث يحس: أنّه تنتهي الحياة بانتهاء الفن. فعندما يحطّم بيجماليون تمثالَه الذي يعكس فنه وعبقريته، يخطر بباله أنَّه لم يُعد يستطيع أن يواصل الحياة أبداً.

النتيجة

ثمة لقاء واضح بين المسرحيتين في فكرة التحوّل من امرأة فقيرة إلى امرأة أرستقراطية ومن تمثال إلى امرأة جميلة، لكنه من الطبيعي أن يؤثّر السابق في اللاحق، فلاشك في أن توفيق الحكيم قد استمتع بالبناء المسرحي لدى برناردشو وتأثّر بمسرحيته.

نشاهدُ بعض الخصائص والوجوه لمسرحية شو في مسرحية الحكيم؛ منها الصراع بين الفن والحياة. إن هذا الصراع هو إحدى الخصائص الرمزية في المسرحيتين؛ عند برنارد شو يفضّل هيجنز فنه ونجاحه على حياة إليزا ومصيرها، فهو يهتم بإليزا قبل نجاحه في التجربة لكنه بعدما يثبت براعته في علم الصوتيات عبر إليزا، لا يعتني بها أبداً. إن بيجماليون في مسرحية توفيق الحكيم يعامل جالاتيا معاملة متيّم مغرم، فحينما كانت تمثالاً يُظهر فيه فنَّه وبراعته، لكنها عندما صارت حية يحس بزوال فنه، فيُنهي حياتَها. وبهذا يفضّل

الفنانان فنَهما وخلودَه، على حياة المرأتين ومصيرهما. بعبارة أخرى كلٌ من هيجنز وبيجماليون حينما يشاهدان أنّ العناية إلى المرأتين وجعلهما معشوقتين لأنفسهما يؤدي إلى زوال فنهما، يُقرّران ترك معاشرتهما كأنّهما لم تكونا على وجه الأرض فيمكننا القول بأن المسرحيتين هما تصوير للصراع بين رغبات الفنان وملكاته؛ الرغبات التي تحُول دونه والتنسك في صومعة الفن وملكاته الفنية، والتي لاترضى بغير الفن هدفاً آخر. إنّ الكاتبين إنما يرمزان بالمسرحيتين إلى ما يدور في أنفسهما من أفكار، فيجعلان هيجنز وبيجماليون رمزين للفن ومكانته، ويعتبران إليزا وجالاتيا رمزين للحياة وتعلقاتها التي تعرقل على وجه الفن.

هنا نرى أن الكاتبين قد استطاعا أن يعرضا خصيصة الصراع بين الفن والحياة في المسرحيتين، حيث تُظهر المسرحيتان أنّ الفنّان – وهو يتمثّل في الرسّام والممثّل واللاعب والكاتب والشاعر والمخرِج وغيرهم– يؤثِرُ أحياناً فنّه على كل شيء ويتعامل مع الآخرين كسلع تُباع وتُشتَرى في السوق. إنّ في هذا التعامل من قِبَل الفنان، نوع من السلبية وكذلك الإيجابية؛ فسلبية التعامل هي ضياع القِيَم الإنسانية والتي لايهتم بها الفنان، وأمّا إيجابيته–إن صَحَّ القول– فهي الاهتمام بمكانة الفن المرموقة، الذي لايعوّضه الفنان بشيء آخر.

المصادر

أ: العربية

الأبياري، فتحي (١٩٨٧م)، **عشرة آلاف خطوة مع الحكيم**، مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إيفانز، ب. إفور (١٩٩٩م)، **موجز تاريخ الدراما الانجليزية**، ترجمة: الشريف خاطر، مراجعة: أحمد هلال يس، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

پروينى، خليل (١٣٩١هـ)، **الأدب المقارن (دراسات نظرية و تطبيقية)**، چاپ اول، تهران: سمت.

ثورنلى، ج و روبرتس، ج (١٩٩٠م)، **الأدب الانجليزى من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينيات القرن العشرين**، تعريب: أحمد الشويخات، الرياض: دار المريخ للنشر.

الجندي، درويش (١٩٥٨م)، **الرمزية في الأدب العربي**، الفجالة: مكتبة نهضة مصر.

الحكيم، توفيق (١٩٨٤م)، **بيجماليون**، مصر: دار مصر للطباعة.

حمود، ماجدة (٢٠٠٠م)، **مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

خاكي، أحمد (١٩٦٧م)، **برنارد شو تاريخ حياته الفكري**، ط١، الإسكندرية: منشأة المعارف.

خفاجي، محمد عبد المنعم (١٩٩٢م)، **دراسات في الأدب العربي الحديث و مدارسه**، ط١، ج١، بيروت: دار الجيل.

الدسوقي، عمر (لاتا)، **المسرحية نشأتها و تاريخها و اصولها**، القاهرة: دار الفكر العربي.

زيدان، جرجي (١٩٩٢م)، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج٤، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.

شو، جورج برنارد (٢٠٠٥م)، **تابع الشيطان**، بيروت: دار البحار.

العشماوي، محمد زكي (١٩٩٤م)، **دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن**، ط١، القاهرة: دار الشروق.

الفاخوري، حنا (١٩٨٦م)، **الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب الحديث**، ط١، بيروت – لبنان: دار الجيل.

فاضل، جهاد (٢٠٠٠م)، **أدباء عرب معاصرون**، ط ١، القاهرة: دار الشروق.

محمدحمو، حورية (١٩٩٩م)، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

المعوش، سالم (١٩٩٩م)، **الأدب العربي الحديث نماذج و نصوص**، ط١، بيروت: دار المواسم للطباعة و النشر و التوزيع.

المناصرة، عزالدين (٢٠٠٥م)، **النقد الثقافي المقارن**، ط١، عمان – الاردن: دار مجدلاوي للنشر و التوزيع.

مندور، محمد (لاتا)، **مسرح توفيق الحكيم**، ط ٣، الفجالة- القاهرة: دار نهضة مصر للطبع و النشر.

هلال، محمد غنيمى (١٩٩٩م)، **الأدب المقارن**، ط٣، بيروت: دار العودة.

ب: الفارسية

خلج، منصور (١٣٧٧ه)، **درام نويسان جهان**، چاپ اول، ج١، تهران: برگ.

رضايى، مهرداد (١٣٨٨ه)، **انديشه هاى زرين برنارد شاو**، چاپ اول، تهران: بديهه- ليوسا.

شاو، جرج برنارد (١٣٦٩ه)، **عمر هزار ساله (العودة إلى ماتوشالح)**، مترجم: محمد حسين كريمى، چاپ اول، تهران: پارسا.

د: الإنجليزية

Shaw, George Bernard (1992); **Pygmaliow And Major Barbara**, Introduction: Michael Holroyd, Printed In The United States Of America, Published By Bantam Dell.

———,——————— (2002); **Pygmalion**, Translated: Hussam Sadek Al-Tumaimy, English – Arabic, Beirut- Lebanon: Dar Al-Bihar.

بررسی تطبیقی دو نمایشنامۀ پیگمالیون

(با محوریت موضوع «چالش میان هنر و زندگی»)

حسین ابویسانی[۱]، حسین جوکار*[۲]

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی

چکیده

نمایشنامۀ «پیگمالیون» اثر «جرج برنارد شاو» از نمایشنامه‌هایی است که به خاطر دوریِ مضمون آن از مشکلات سیاسی و اجتماعی و همچنین تمرکز آن بر بُعد انسانی، توجه بسیاری از ناقدان و پژوهشگران را به خود جلب کرده‌است. برنارد شاو در این نمایشنامه مشکل اختلاف طبقاتی جامعه را طرح نموده، و در خلال آن مشکل هنرمند در تمایز میان هنر و زندگی را نیز به نمایش گذاشته‌است. همچنین از طرف دیگر «توفیق الحکیم»، نمایشنامه‌ای با همین عنوان، با تأثیرپذیری از نمایشنامۀ شاو نوشته که موضوع اصلی آن توجه به مشکل هنرمند یعنی تمایز میان هنر و زندگی است. این مقاله با روش توصیفی ـ تطبیقی به بررسی تطبیقی این دو نمایشنامه پرداخته و تأثیر تئاتر غربی را بر تئاتر عربی نشان می‌دهد. این مقایسه نیز براساس یکی از ویژگی‌های مکتب سمبولیسم یعنی چالش میان هنر و زندگی انجام شده‌است؛ نتیجه‌های به‌دست‌آمده از پژوهش نشان می‌دهد که هیگینز و پیگمالیون از شخصیت‌های اصلی و هنرمند دو نمایشنامه، موفقیت در هنر را بر زندگی و سرنوشت دو زن داستان یعنی الیزا و گالاتیا ترجیح می‌دهند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی؛ نمایشنامۀ پیگمالیون؛ برنارد شاو؛ توفیق الحکیم.

*نویسندۀ مسئول: Hossein.jowkar@gmail.com