Journal of Faslo el-khitab مجلة فصل الخطاب
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 11، عدد رقم: 02، شهر جوان 2022، صص: 267- 280
تاريخ الاستلام (2022/03/22) تاريخ القبول (2022/05/18) تاريخ النشر (2022/06/30)

أبعاد رمزية فلسفية في المسرح العربي مسرحيّة "طورغوت" لسمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي أنموذجًا

Philosophical Symbolic Dimensions in the Arab Theater Torgot Play as a Model For His Highness Sheikh Dr. Sultan bin Muhammad Al Qasimi

منى حسن عبدالله[1]، بديعة خليل الهاشمي[2]

[1] جامعة الشارقة(الإمارات)، U17103172@sharjah.ac.ae

[2] جامعة الشارقة(الإمارات)، balhashemi@sharjah.ac.ae

ملخّص:

ترتبط الفلسفة بالفن المسرحي ارتباطًا عميقًا، وقد نشأت بين الفلسفة والمسرح العربي -على وجه التحديد- علاقة تاريخية أسهمت في إنتاج موضوعات ذات أبعاد رمزيّة متباينة. ويهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على أبعاد رمزية فلسفية توفرت في المسرح العربي، انطلاقًا من الأسئلة الآتية: ما أثرتلك الأبعاد في النص المسرحي العربي؟ وكيف تأثر بها الكاتب المسرحي؟ وهل يشكل الرمز بأبعاده مختلفة منهجاً أو نمطاً مستقلاً في النص المسرحي الواحد أم هو توجه فلسفي بحد ذاته؟ كلها تساؤلات نحاول الكشف عنها في هذا البحث من خلال رصد بعدين هما: البعد الأسطوري والبعد النفسي، ولعل الدراسات عديدة في هذا المجال، إلا أننا نود عبر صفحات هذا البحث أن نرصدها من خلال مسرحية " طورغوت" لسمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي . حفظه الله . وذلك في ضوء معطيات المنهج الوصفي التحليلي.

كلمات مفتاحية: المسرح العربي، مسرحيات القاسمي، الفلسفة الأدبية، الرمز.

Abstract

Theatrical art has a lot in common with philosophy. Philosophy and Arab

المؤلف المرسل: منى حسن عبدالله الايميل:U17103172@sharjah.ac.ae

theater, in particular, have had a long and fruitful partnership that has resulted in works with multiple symbolic meanings. Based on the following questions, the purpose of this study is to examine some of the symbolic and philosophical aspects of the Arab theater. Which of these dimensions has the most impact on the Arabic play's plot? Was the playwright in any way impacted by the experience? Is the symbol a philosophical viewpoint in and of itself, or is it a method or pattern within a specific theatrical text? The play "Torgot" by His Highness Sheikh Dr. Sultan bin Muhammad Al Qasimi - May God protect him - will be used to describe and analyze these issues using the descriptive-analytical method. These are some of the questions we're attempting to answer in this study by keeping an eye on two dimensions: mythical and psychological.

Keywords: Arabic theater, Al-Qasimi plays, literary philosophy, symbol

---

1. مقدمة:

للفلسفة أثر خاص وفاعلفي المسرح، فهي تلهم النص المسرحي وطريقة العرض وتغير مسارهما من النقل والاقتباس إلى التجريب والابتكار وتدفعه إلى البحث عما هو جديد؛ ليرضي تطلعات الجمهور ويتوافق مع تجربته الإبداعية، فهي إذن علاقة تبادلية متداخلة. وإذا ما تتبعنا العلاقة التاريخية بينهما نجدها قد أنتجت موضوعات استدعت حضور أبعاد مختلفة، وبنت جسرًا للنص المسرحي ليتشح بالرمز ويمهد طريق الوصول إلى تساؤلات أو حلول حول قضية المسرحية أو فكرتها. فنجد مثلًا حضور "أوديب الملك" عند توفيق الحكيم، وتسليط الضوء على العائلة التي تعد أولى اهتمامات "أوديب "، وهو رمز يجمع بين البعدين الأسطوري والاجتماعي، فالأسطورة تضع تساؤلات الجوانب الغامضة للفكر الإنساني وتفسر ماهية وجوده في الحياة، كما أنها تخدم المسرح بتدفق الرموز والعناصر الدرامية المغذية للنص المسرحي.

ويتأثر النص الأدبي بعوامل وأبعاد مختلفة؛ منها البعد النفسي الذي يعد حصيلة انعكاس نفسية الكاتبو مشكلاته الداخلية وكوامنه الخفية على نصه الإبداعي، ويؤكد الالتحام بين نفسية الكاتب ونصه. فقد أشارت نظريات التحليل النفسي، التي ظهرت في الثلث الأخير من القرن العشرين، إلى أن المسرحية وسيلة للتفريغ النفسي للكاتب وللمعاناة التي يعيشها أو المواقف التي يتأثر بها في محيطه الاجتماعي.

كما يلحظ ارتباط الأبعاد الأسطورية والنفسية والاجتماعية في المسرحية، إذ قد تكون متواجدة في النص الواحد، يسند بعضها بعضًاأو لا تكاد إحداها تنفك من الأخرى، فالرمز الفلسفي يتشعب بأبعاده في المسرحية العربية مثيرًاقضايا اجتماعية وتساؤلات تنويرية ويحيي مبادئ اجتماعية دفينة ويبحث فيما وراء الفكر الإنساني، ليكشف ذاته الباحثة عن الحقيقة

والحلول والسبل لحل المشكلات بطريقة يختارها الكاتب المسرحي ويتوقع أن تكون الأقرب للجمهور سواء أكانت فكاهية أم تراجيدية أم طرحًا واقعيًا.

2.البعد الأسطوري والبعد النفسي(الميتافيزيقي) في المسرح العربي:

1.2 ملامح رمزية فلسفية للأسطورة في المسرح العربي:

شاعت لفظة الأساطير عند العرب منذ القدم بمعنى: الأباطيل أو الحديث الخيالي الذي يبعد عن التصديق والحقيقة. وهي حاضرة منذ العصر الجاهلي بمعنى الرواية أو السرد المشكوك في صحته،. كما أكد القرآن الكريم هذا المعنى في مواضع عدة، قال تعالى:﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾الفرقان(الآية: 5). "وتعد شعائر الإنسان القديم هي البداية الحقيقية لفن المسرح، أي أن المسرح ولد مع مولد الأسطورة، ولم يكن فنًّا قائمًا بذاته، منفصلًا عنها، وإنما كان جزءًا لا يتجزأ منها. وقد كانت هذه الشعائر تنمو مع النمو الوظيفي للأسطورة، فهي تؤدي له حاجة حياتية تفيد بقاءه، إنها فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر. ومن خلال هذا الفعل الأول كان الإنسان يصنع المعجزات، لا لأنه يغفل حدود قواه العقلية - على حد تعبير (أرنست كاسيرر1945- ERNST CASSIRE)بل على العكس؛ لأنه عارف بها تمام المعرفة. إذ لم يكن هذا الفعل مجرد محاولة فجة تتحسس الطريق إلى تمثيل واقعي، ولكنها كانت في كثير من الأحوال نوعًا من الفن مختلفةً اختلافًا جذريًا مصبوغًا بطريقته الخاصة بمختلف الأهداف والمستويات مثل الرمزية والتصميم والتعبير". 1

والأسطورة هي العنصرالتعبيري الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهي بمعناها الشمولي حكاية أو رواية مجهولة المؤلف، تدور دفة موضوعاتها حول الأصل والعلة والقدر، ويرجع إليها المجتمع لتفسير ظواهر الكون والإنسان تفسيرًا لا يخلو من نزعة توجيهيةٍتعليميةٍ، فالأساطير البشرية تدور حولحقلين أساسيين: أولهما: شفاهي، ويدخل في هذا الحقل الحكاية الشعبية بألوانها المختلفة والأمثال الشعبية. وثانيهما: كتابي، يضم الشعر والرواية والقصة ثم المسرح الذي هو مدار حديثنا.

وقد تعددت محاولات المسرحيين العرب في إدخال الأسطورة في بنية خطابهم المسرحي، أملاً في الخروج من سجن الخطاب المباشر، والانفتاح على عالم آخر إيحائي متعدد الدلالات والقراءات. ولعل ما يعكس هذه الفكرة تعامل توفيق الحكيم مع هذا الإرث الثقافي، في كتاباته المسرحية التي اتخذت من الأساطير مادة لها، ومسرحية "بجماليون"، ومسرحية "الملك أوديب إيزيس" نموذجان حيان على ذلك، ولقد أشار تسعديت آيت حمودي إلى مساهمة الحكيم في بناء المسرح العربي من خلال استيعابه للمسرح الغربي وتقاليده، ومزجها بالثقافة العربية مزجًا أصيلًا، والاغتراف من نبع الأساطير الفلسفية الإغريقية، حيث قال: "يعتبر استخدام الأسطورة

كأساس تقوم عليه المسرحية في الحياة المعاصرة تطورًا له أهميته في أدب القرن العشرين، ولا شك أن وجود مثل هذه الظاهرة في الأدب العربيو المسرحي على وجه الخصوص ممثلةً في آثار توفيق الحكيم".2

وبلا شك فقد حقق توفيق الحكيم الريادة في توظيف الأسطورة الإغريقية في المسرحية العربية، وكان له السبق في خوض غمار هذه التجربة الإبداعية الفريدة، ويرجع له فضل التأثير في المسرحيين العرب في هذا الجانب وتحفيزهم على المغامرة الأدبية، وقد كانت الفترة التي قضاها توفيق الحكيم في فرنسا بين عامي(1925-1927) كفيلة لصقل مسرحه وجعله واثقًابأن محاولات تجديد المسرح العربي لابد أن تكون مزيجًا من عنصرين أساسيين، أولهما: الاطلاع على الأسطورة الإغريقية ونسج نصوص مشابهة، وثانيهما: صبغ هذه النصوص بالفكر العربي. فتأثربإسخيليوس ويوربيديس وغيرهم من أدباء الإغريق واليونان الذين عمدوا إلى تخليد فكرهم الفلسفي وتصوير الارتباط البشري بالآلهة والقوى الخفية عبر الميثولوجيا. "وقد صرح توفيق الحكيم بذلك في مقدمة مسرحيته "الملك أوديب" في سياق حديثه عن الأدب التمثيلي اليوناني، وحضور الشخصية العربية في التعامل مع هذه الأساطير، يقول: "...ما نظرت فيه نظرة باحث فرنسي أو أوربي، بل نظرة باحث عربي شرقي".3

ولعل هذا ما سعى إليه توفيق الحكيم ووضعه هدفاً نصب عينيه، وانتهجه سبيلًاليصل بالمسرح العربي إلى العالمية، ويفتح الآفاق أمام المثقف العربي ليطلع على نموذج مسرحي جديد. وقد عُدّت أولى مسرحياته - حين ظهورها- حدثًاكبيرًا واحتفى بها نقاد الأدب فضلًاعن نقاد المسرح.

تأثر توفيق الحكيم "بالقصص القرآني والتراث الإسلامي تأثراً يظهر بوضوح في نصوصه كما هو الحال في مسرحياته: "أهل الكهف"، و"سليمان الحكيم"، و"شهرزاد"، أو تلك المستمدة من الأساطير الإغريقية كما هو الحال في مسرحية "بجماليون"، و"الملك أوديب"، ومن الأساطير الفرعونية كمسرحية "إيزيس"، ومن الأساطير المستمدة من الفولكلور الشعبي والعادات الشعبية كما هو الحال في مسرحية "يا طالع الشجرة".وأضاف بذلك للأسطورة شكلًا جديدًا وأبعادًا أسطورية ميتافيزيقية ما يجعلها قريبة إلى الرمزية في مفهومها الفكري، وفي أسلوبها الفني، حيث تبدو فيها جوانب الرؤية مكثفة تستقطب كل مظاهر الصراع الفني والعاطفي وكل الحقائق الداخلية والخارجية، وفي لحظة خاطفة وفي عبارات تخلو من كل زخرف لفظي".4

وإذا ما نظرنا نظرة تحليلية خاطفة على أعماله المسرحية نجدها تصب في فلسفة فكرية واحدة، تعد هي دافع انطلاق القلم الأدبي والفكر الفلسفي الذي يبحث في تساؤلات الإنسان والوجود الكوني والحياة، وتشكيل لغتها بأسلوب فني وصبغة درامية .

"ولا ينحصر حضور الأسطورة في المسرح النثري العربي بل أثبتت حضورها في المسرحية الشعرية أيضًا، وذلك يظهر وبجلاء في أعمال أحمد شوقي " مجنون ليلى وعنترة"، وفي مسرحيتي " قيس ولبنى، وشهريار" لعزيز أباظة ومسرحيات سعيد عقل الذي استلهم من الأساطير الفينيقية (زوس، وقدموس..)." 5

فقد استحضرت النصوص العربية بشقيها النثري والشعري الأسطورة، فتفاعل معها الكاتب العربي وتأثر بها وأثر في شكلها وإخراجها، وصهرها بفكره الأصيل وعرضها لجمهوره وقرائه. وقد أضفى هذا الاندماج الفكري جمالية خاصة على النص، من خلال فتح أفق فكري جديد، وتكثيف رموز وصور فنية مؤثرة على المتلقي حتى أصبح الهدف الأدبي غنيًا يحمل في طياته نواتج اندماج حضارات فكرية، وتمهيد بيئة فلسفية أدبية خصبة.

"وقد أدخل باكثير تغييرا كبيرا على الأسطورة، حيث جعل جوكاستا تعلم قبل أن تتزوج بأوديب أنه هو قاتل زوجها لايوس، وهو بذلك يخالف الأسطورة، ويخالف كل المسرحيات التي عالجتها انطلاقا من سوفوكليس وانتهاء بتوفيق الحكيم. وهو بهذا التغيير يجعل القارئ والمشاهد أمام سؤال جوهري هو: كيف تزوجت جوكاستا من قاتل زوجها وهي تعلم ذلك؟ وما من شك في أن تربية باكثير وتكوينه الإسلاميين، قد أثرا بشكل واضح في صياغته للمسرحية، وفي مفهومه للقضاء والقدر. وقد جعل الصراع فيها قائما بين الشر ممثلا في لوكسياس كبير الكهنة، والخير ممثلا في أوديب الذي وقع في شراكه".6 فهو بذلك أراد استخدام الشخصيات الأسطورية كانعكاس للفكر الإسلامي، ولعل ما انفرد به باكثير في شخصية أوديب؛ أنها لم تكن شخصية تراجيدية كما كانت عليه في أصلها الأسطوري.

يمكننا أن نجزم بأن الأسطورة هي مفتاح للإبداع الأدبي وإن كانت بداياتها على المسرح استمرارية تقبل الفكر الإنساني لهاو حفاظه عليها دليل على ميول النفس البشرية لهذه الأنواع من القصص، هذا من جانب أما من جانب آخر – كما أشرنا سابقاً- فتوظيف الأسطورة عند المسرحيين العرب تختلف، فمنهم من يحافظ على تفاصيلهاو يهيئ النص بما يتناسب معها، ومنهم من يسخرها لتتفاعل بأحداثهو مستجدات نصه وحواراته. فالتغير حينها يكون تبعًا للعوامل المؤثرة في النص والكاتب.

"و بإمكاننا ملاحظة هذا الاختلاف في مسرحيتي محمد الكغاط "أساطير معاصرة" و"بروميثيوس 91 أو "بغداديات"، إذ وظف الأسطورة الإغريقية في المسرحيتين معا كذريعة للتطرق لقضايا آنية عالمية، وعربية بالخصوص. وتوظيف الأسطورة هنا هدفها التلميح لأشياء لا نستطيع قولها تصريحا، ولجعل الشخصيات الأسطورية ترتدي أثوابا معاصرة، وتحمل قضايا إنسانية وقيم آمن بها المؤلف، فالكغاط يجعلها مجرد رمز به يخلق الدلالات الجديدة التي تحمل

مأساة العصر، لتصبح هذه المأساة أسطورة معاصرة، وكأن الأسطورة تنكرت وانسلخت من عباءتها الإغريقية، وتم إحياؤها من جديد، لأنها قد تجد لها حضورا في زمن المؤلف فلم تعد غريبة عنه".7

ويظهر لنا مما سبق ذكره أن المسرحيين العرب كانوا على وعي بأهمية الأسطورة في التعبير، بوصفها وسيلة فنية من وسائلهم، يناقشون من خلال دلالتها قضايا العصر، ويطرحونها بعد تعديلهاو صياغتها في قوالب إبداعيةو جمالية، بثت الحيوية في التجربة المسرحيةو قفزت بالحاضر قفزة جريئة، ساهمت في صنع مستقبله، مما جعلها نقطة عبور للمسرح. وبهذا استطاع المسرح تحقيق التطورو بلوغ غاياته.

ويمكن القول إن الأسطورة-كما هو معلوم- روحوهيكل، وتعامل هؤلاء الكتاب مع روحو هيكلا لأساطير التي استلهموها، اختلف باختلاف البناء الدرامي الذي تبنوه.فالذين اختاروا البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع،كتوفيق الحكيم وظفوا روح الأسطورة وهيكلها معا.فاستلهامه للأسطورة كان من أجل الأسطورة نفسها،ومن أجل مناقشة قضايا مطلقة ووجودية. أما الذين اختاروا المزج في بنائهم المسرحي بين الواقع والأسطورة، مثل سمو الشيخ سلطان محمد القاسمي فقد أخذ من الأسطورة هيكلها فقط كما هو الحال في عدد من مسرحياته كشمشون الجبار والنمرود،أما الروح فكانت واقعية معاصرةتحاول الارتباط بهم والمجتمعات العربية وقضاياها أكثر من ارتباطها بهم وقضايا وجودية أو مطلقة.

2.2 الميتافيزيقا وعلاقتها بالرمز الفلسفي:

لاشك أن معظمنا راودته أسئلة غامضة دون أن يجد إجابة لها، كالأسئلة التي تخص الكون والوجود وما بعد الطبيعة، وإن كنا لا ندري أن هذه الأفكار والتساؤلات تندرج ضمن ما يسمى بالتفكير الميتافيزيقي أو الميتافيزيقا اختصارا. وكلمة ميتافيزيقا تعود بالأساس إلى كتاب أرسطو المسمى بهذا الاسم، فهي لم تظهر في العصر الهيليني، وإنما ظهرت في العصر الهلينستي عندما قام (أندرونيقوس الرودسي 1332)ANDRONICUS OF RHODES(حوالي 60 ق.م) الرئيس الحادي عشر للمدرسة المشائية في روما بتصنيف كتب أرسطو وترتيبها ونشرها مع شرح للفلسفة الأرسطية، فاحتار أندرونيقوس في التسمية التي يعطيها، ليطلق عليها في الأخير اسم ميتا META أي ما بعد وفيزيقا PHYSICS أي علم الطبيعة، أي أنها البحوث التي تلي كتب الطبيعة في ترتيب المؤلفات الأرسطية.8 فالميتافيزيقا هو علم يبحث فيما وراء الظواهر والوجود والكينونة وهو ضمن اعتقاد بعض العلماء فرع من فروع الفلسفة.

"ويرى (كانط1804 KANT)أن- في سياق حديثه عن الميتافيزيقا- الوجود الحق والدائم للجنس البشري لا يقوم إلا عليها ولا يكون إلا بها، وهو يصفها بأنها ملكة العلوم وبأنها طفلنا

المدلل، ويذهب آخرون إلى أن الميتافيزيقا أعظم وأهم جانب في جميع أنشطة المعرفة البشرية وأكثرها جوهرية، ويصفها هيجل بأنها قدس الأقداس في معبد الفكر. ولقد اهتمت هذه الفلسفة (ديكارت، جون لوك، كانط...الخ) بمشكلة المعرفة، وطرحوا حولها العديد من الأسئلة من قبيل: ما هي مصادر المعرفة؟ أهي الحواس أم العقل، أم الجمع بينهما، أم هي حاسة سادسة تسمى بالحدس...إلى غير ذلك من الأسئلة التي نسميها الآن بمشكلة المعرفة".9

أما جان (بول سارتر PAUL SARTRE 1980) فكان موقفه أكثر وضوحا حين قرر أن الميتافيزيقا "ليست نقاشا عقيما حول الأفكار التجريدية، وإنما هي مجهود حي ينبثق من داخل الموقف الإنساني في كليته". 10

أما من جانب فكر الفلاسفة العرب فقد "كتب الكندي مجموعة من المصنفات الفلسفية لعل أكبرها وأهمها رسالته إلى المعتصم بالله، وهي رسالة معنونة بـ"رسالة إلى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى"، أي الميتافيزيقا وإن استخدم فيها التسمية الأرسطية القديمة. وكانت غاية الكندي من هذه الرسالة إقامة الحجة على وجود الله الواحد الأحد".11

وتجدر الإشارة إلى أن الميتافيزيقا ليست فرعًا هامشيًا أو علمًا مستقلًاوإنما هي نمط ثقافي فكري يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعلوم الأخرى وأهمها الفلسفة، والفلسفة وما يتعلق بها من فروع– كما نرى- هو علم وثيق الارتباط بالأدب، ومن هنا تبحث الميتافيزيقا فيما وراء الفكرة الأدبية وما وراء توظيف الشخوص المسرحية وما وراء الرمز الأدبي في كافة أشكاله المسرحية أو الشعرية أو النثرية.

فالميتافيزيقا نمط تفكير تحليلي يبحث عن العلاقة الدائمة بين الموجودو غير الموجود بين الظاهر والمضمر، بين الكلمةو دلالتها بين الرمز وما وراءه، فهو يريد ما يخفيه المرسل في رسالته وما يحيط في النفس البشرية من غموض.

ومع تطور التفكير الإنساني " أصبحت وظيفة الرمز أكثر اتساعًا وتعقدت أبعاده فلم يعد ذا دلالة ثابتة بل أصبحت أبعاده متنوعة لا تتحدد إلا عبر السياق الذي ترد فيه، وتتجلى هذه الظاهرة في الحقل الفني بصورة خاصة، فقد منح الفنانون رموزهم أبعادًا متجاوزين بعدها الرمزي المتواضع عليه من أجل تجسيد رؤيتهم تجاه العامل المحيط بهم برؤى روحية خيالية ميتافيزيقية بعيدة عن الواقع. ومادام الفن والأدب، لا يمكن فصلهما عن واقع الوجود الطبيعي وحضور الإنسان الحضاري، والرمز الفلسفي هو وسيلة المبدع للوصول لهذا العالم الماورائي، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي أو شيء لاواقعي ميتافيزيقي".12

3. ملامح رمزية نفسية (ميتافيزيقية) فلسفية في المسرح العربي:

تنامت الرمزية النفسية في أدبنا العربي بشكل عام وفي الأدب المسرحي بشكل خاص إبان الأحداث والصراعات التي شهدها العالم أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية، فقد انطلقت أقلام الكتاب والأدباء متأثرين بالعالم الجريح الذي يحاول النهوض وإعادة البناء والحياة من جديد من بين ركام الحقائق المنهارة، فكان طبيعيًا أن تنسحب الذات الشاعرة من الحياة العامة في محاولات منها للبحث في عالمها الداخلي عما لم تجده في الواقع الخارجي.

وتعكس هذه المحاولات كتابات بشر فارس طافحة بالرمزية الميتافيزيقية، ففي مسرحيته "مفرقة الطريق" تظهر نزعته التجريدية ومحاولته الميتافيزيقية لاستبطان المحسوس ورد العالم المتكثر إلى الذات، وإن كان متأثرًا بالشاعر الألماني (ينير ريلكه) ،فرمزية بشر هي نظرة فلسفية إلى النفس والكون قبل أن تكون نظرة فنية في الأداء الشعري وتكون أقرب ما تكون رمزيته جهدًا ذاتيًا13،فالرمزية عنده تتكئ على ماوراء الحس الإنساني فهي تتخطى المحسوس وتبحث في زواياها عن الحقيقة، وهو يصفه بأنه أسلوب أو صورة ترتكز على الواقع لترى ما وراءه،و هي الوسيلة ليشعر المتلقي بشعور الكاتب ويسمع صوته الداخلي.

وفي مسرحية "طورغوت" ترتبط الرمزية النفسية عند صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، ارتباطًا وثيقًا بالذات البشرية والأنا،حيث تكشف رمزيتها عن تساؤلات خفية لا تتواجد صريحة في النص بل نكاد نلمحها من الحوارات القائمة التي في نص المسرحية.

1.3 أبعاد فلسفية في مسرحية "طوروغوت":

ترسم مسرحية طورغوت خارطة عمل مهمةً جدًا في تشكيل ملامح صريحة للتاريخ العثماني والإسلامي الكبير، فقد أخذ سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي على عاتقه نفض الغبار عن الأمجاد السالفة التي حققها المسلمون،و ذلك لأنه صاحب وعي واسع تحتاجه الساحة الفكرية المعاصرة، يمكن القول أيضًا، أنها مسرحية يأتي تنامي الأحداث الدرامية فيها بتصادم الأنا بالأخرى وما تلتها من أحداث، وهي في الأغلب دعوة في الوقت ذاته إلى إعادة النظر في علاقاتنا بالجذر التاريخي والتغني بالنهضة من جديد.

إن فهم المراد من المسرحية يتطلب منا الوقوف عند أبرز أحداثها، فمن ميناء في جزيرة كورسيكا، انطلقت أحداث المشهد المسرحي بوصول الشخصية البطل "طورغوت" العثماني، الذي اتجه إلى هذه الجزيرة أثناء عملية ملاحقة القراصنة لكي يأخذ الأسطول قسطًا من الراحة ولتأمين بعض الاحتياجات من الماء والغذاء، فيرى طورغوت سفينة آتية نحو الجزيرة، إلا أن الوقت لم يسعفه ليتخذ تدابير المقاومة وكان الجنود الأسبان أكثر عددا وأسروا بعض الجنود العثمانيين ومن بينهم طورغوت، وقام القائد الإسباني أندريا دوريا بتعذيبهم، وكانت إسبانيا

آنذاك قد وحدت الجهود للنيل من طورغوت الذي ألحق بهم من ذي قبل أشد الهزائم، غير أنه حصل ما لم يكن في الحسبان.

فوجئ الإسبان في مدينة جنوا بتواجد أسطول سفن حربية عثمانية، بلغ عددها 210 سفينة بعثها السلطان سليمان القانوني لمساندة فرنسا حليفة العثمانيين ضد الأسبان، وكان منظر السفن مرعباً بالنسبة للإسبان كما أنهم ازدادوا خوفاً ورعباً حينما علموا أن بربروس القائد العثماني المعروف هو قائد الأسطول.

عرض الأسبان على القائد بربروس أن لا يدمر مدينتهم مقابل الاستجابة لمطالب العثمانيين، فطلب بربروس منهم تسليم طورغوت، ووافق الإسبان على ذلك. ثم كلف بربروس القائد طورغوت بتنفيذ هجوم ضد الإسبان فقام بذلك وألحق بهم شر الهزائم. إن هذا الأمر دفع مالطا وجنوا وإسبانيا وقوات أخرى لعقد تحالف لمحاربة طورغوت والدولة العثمانية بدءًا باحتلال طرابلس، بأمر من ملك إسبانيا آنذاك فيليب الثاني، في حين كانت طرابلس تحت حكم سنان باشا. وفي أثناء اصطدام الجيوش قام طوروغوت بتحصين قوي لطرابلس أحبط بها محاولات الحلف المعادي.

وتمكن طورغوت من الاستيلاء على 56 سفينة وحقق انتصارات على المدن الصليبية وفتحها، ليستشهد طورغوت أخيرًا في حرب حصار مالطا سنة 1565 ودفن في طرابلس بعد مسار طويل وحافل بالفتوحات والشجاعة والانتشار الإسلامي العظيم.

إن الدارس والمتأمل لملخص مجريات هذا النص المسرحي يجد نفسه محاطًابمجموعة من الأفكار التي تمتد جذورها إلى أزمنة سحيقة، بل ما تزال عروشها وارفة الظلال قابلة للممارسة التأملية التحليلية والنقدية، على أساس أنها قضايا إنسانية من جهة، ومن جهة أخرى فهي لا تخرج عن المحيط الفلسفي الذي يجمع مفاهيم الوجودية في التاريخ، مثل الأنا والآخر، الدين واللاهوت، القوة والضعف، الاحتلال والتوسع، الانكسار والانتصار، ولعل ذلك ما يشكل نقطة ارتكاز المسرحية في مسارها الذي تشقه لتتناول هذه المسائل في طبق أدبي فني ماتع من التاريخ.

ويتحلى النص المسرحي غالبًا بهذه العناصر لإثراء المحتوى وجذب انتباه المتلقي ومن الخصائص التي ميزت مسرحية " طورغوت" هي اختيار الكاتب للزمكان اختيارًا مبنيًاعلى معرفة إبستيمية، أي فلسفة صادقة نابعة من فكر وخيال خصب ؛ فاختيار جزيرة كورسيكا وجنوا والزمن الذي يشير إلى للقرن السادس عشر للميلاد، وتوظيفها رموزًا تحيل القارئ والمتلقي إلى عظم الدولة العثمانية (الإسلامية) في مواجهة واحدة من أعظم القوى العالمية آنذاك (إسبانيا)، وخرق طورغوت لمدن هي الأقوى تحصينًا في ذاك الزمان لم يكن بالأمر السهل. فالدولة العثمانية

رمز الإسلام والشرق أما إسبانيا هي رمز الغرب، وكأنما تتركز الرموز في الفكر لتكوّن صورة صراع بين الأنا الشرقية والغربية.

لقد ركز الدكتور الشيخ سلطان القاسمي على التخييل التاريخي أو ما نستطيع تسميته بالترميز التاريخي، إذ إن التاريخ في مسرحية طورغوت لم يستعمل من أجل عرض الوقائع أو الأحداث فقط، بل هو بعد فلسفي ورمز يحمل رسالة مفادها أن الأمة لن يستبين لها مستقبلها إن لم تعرف ماضيها وأمجادها.

في مسرحية طورغوت يتسلسل الرمز الفلسفي بارتباط منطقي بعضه ببعض كأنه يتماشى مع الأحداث التاريخية والأيام من أول النص إلى آخره، ويحاول الكاتب أن يجعله واضحًا حتى لا يغيب عن القصد عن ذهن المتلقي، ومع ذلك، إن للقارئ حق التأويل إذا ما توفرت شروطه، وبما أننا داخل مسرحيات تستند إلى تخييل تاريخي عميق.

أما إذا وضعنا شخصيات هذا النتاج الأدبي القيّم تحت الملاحظة، فإننا نجدها قد توشحت بطابع الأسطورة والرمزية، فقد كانت وما تزال حاضرة في العقل الغربي والعربي إلى اليوم، مثل شخصية بربروس وطورغوت وفيليب الثاني ملك إسبانيا... الذين ذهبوا وتركوا خلفيات معرفية ووجودية قوية تجعلهم رموزا في الذاكرة الإنسانية.

ويمكن أن نقول أيضًا، إن طورغوت تحديدًا، هو التاريخ الذي منح للمشهد المسرحي ديناميكيته الزمنية وعكس صورته الإنتمائية إلى تيار دون آخر، وبالتالي لا يعد طورغوت هنا مجرد شخصية إنسانية فقط، إنما هو رمز يجسد نمطًافلسفيًا تاريخيًا مرتبطًا ببعدين إبداعيو فني، لقد استطاع الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي أن يجعل من النص أرضًا غنية بالثقافة الزمانية والمكانية، ورسم ملامح الأنا بصفتها رمزًا فلسفيًا يحمل معنى محددًا، وذلك من خلال الاستناد إلى مفاهيم ورموز توحي على إمكانية فهم جوانب عناصرها من الزمان أو المكان أو الشخصيات؛ فالأنا (الشرقية الإسلامية) في صورة التعالي، ورمز بها إلى طورغوت وسليمان القانوني، فهما محل القوة والسلطة والتحكم في الأحداث والوقائع والفتوحات، فطورغوت شخصية نلمس هيبتها من المشهد الأول عندما صاح " مدير الميناء: " يا إلهي! إنه طورغوت... طورغوت".14

وعندما يصرخ صاحب السفينة الراسية وهو ينظر إلى صاحب الميناء: " إنه قادم إنه طورغوت يتقدم! آه...آه لقد انتهينا..". 15 فمن هو طورغوت هذا الذي تهيبه القادةو تصيح خوفًا منه؟ نكاد نجزم أن طورغوت تشير إلى الأنا في النص وتكمن الأنا في مرجعياتها التاريخية والفكرية والقومية، كما أراد لها الدكتور الشيخ سلطان القاسمي أن تكون، وهي دعوة إلى إحياء

العزة الإسلامية التي كان عليها المسلمون تاريخياً، ولذلك فإن رمزية الأنا في النص لا تعتبر مفهومًاعاديًا بل رمزًا فلسفيًا خالصًا.

لقد شكل الرمز الفلسفي دورًا مهمًا، سواء من حيث المفهوم أو من حيث تطور وتسلسل الأحداث وبناء فهم لها، ثم إن تتبع مسار الرمز الفلسفي في النص المسرحي عند الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ملحوظ من البداية، فلا نكاد نخرج عن محيط الدلالة المباشرة بما فيها العرض والقصد، وبالتالي تكون الرغبة في الوصول إلى المغزى عظيمة، وتلك قداسة الرمز الفلسفي الذي يجعل من المتلقي باحثًا وراء الفهم والإدراك وفتح مسار التأويلات حول المفاهيم ذاتها والوقائع نفسها، وقد مثلت مسرحية طورغوت هذا المنحى خير تمثيل.

وتقدم المسرحية صورة التسلط من الآخر في التوسع وبسط نفوذه على التراب العثماني العربي، الإسلامي على وجه الخصوص، ولذلك يأتي النص بنموذجين (الأنا والآخر) من أجل توليد نقيض لها عند المتلقي وتولد رد فعل عنده، وهو ما يشبه الذي اصطلح عليه (التسامي) وهي (ميكانيزمات الدفاع) على حد ما أسماها عالم النفس (سيجمون فرويد SIGMUND FREUD) 1939، وهي وسيلة نفسية دفاعية إيجابية يستخدمها الفرد تلقائيًا ليرفع من نسبة تقدير الذات وتحقيق توازنها.

هذا وقد تتحول أيضا بعض الشخوص إلى رموز فلسفية ترسخ في التفكير على أنها دلالات وعلامات ومفاهيم، مثل طورغوت نفسه الذي دل هو كمادة على الرهبة كمفهوم سياقي فلسفي، وكذلك بربروس، وكذلك السلطان سليمان القانوني. فقد يُبنى في المتلقي أثرًا نفسيًا إيجابيًا يسهم في رفع تقدير الذات الآنية المحطمة التي يعكسها الحاضر الأليم للصورة الشرقية، وهذا من حنكة الكاتب الأدبية فهو لا يرفع أناه فقط باستحضار الانتصارات والأساطير العربية والإسلامية بل ويجعلها محركة لسيكولوجية القارئ معالجة لها من هذا الجانب.

وبالتالي فإن تشخيص الرمز الفلسفي في المسرحية يدعو مبدئيًا إلى الإحاطة بسياقات مختلفة تكون القاعدة التي يقوم عليها التحليل والتأويل، فلن يكون الرمز الفلسفي رمزًا فلسفيًا إلا وهو يحيل على دلالة ما، أو لابد أن يحمل في طياته معاني وإحالات بل وإسقاطات من الخطاب المباشر وغير المباشر، ولذلك أثناء تحليل عناصر النص وأحداثه أمام تتبع مسار ومصير الدلالة على حد سواء، يمكننا القول أن الكاتب يستحضر الدلالات الرمزية الفلسفية لإدخال المتلقي في بوتقة الفهم والإدراك الذي يعنيه الكاتب.

إن المغزى العام من هذا الاستحضار المفهومي الكبير والواسع، يحيلنا إلى جانبين أساسيين :

أولهما: أن الصراع لا يقتصر على الصراع المادي البيولوجي أو الطبيعي فحسب المتعلق بالحروب العسكرية أو الاقتصادية، ذلك أن الاقتصار على الاعتقاد بهذا النوع يظل ناقصًافي ظل تنامي فكرة "الرمز الفلسفي". وثانيهما: أن الصراع الدرامي المحض الذي يكون الرمز الفلسفيالنفسي قوة فاعلة وإسقاطات تمثل اختلافًا وتباين الأفكار، وذلك يوصلنا إلى ملمح نفسي وإيمان الكاتب وثقته الثابتة أن الشرق له مكانته وقوته بمرجعياته الإسلامية.

4. خاتمة:

في ختام هذه الدراسة التي رامت إلى الكشف عن بعض الأبعاد الفلسفية في المسرح العربي، والبحث في مدى تأثر المسرحية العربية بالأسطورة الغربية وبالأخص الإغريقية منها، فإننا نرصد هذه النتائج التي توصلت إليها، وهي كالآتي:

1. يعد الرمز ملاذ الكاتب ليصهر فيه أفكاره ويقدمها في قالب إبداعي ماتع تملؤه تساؤلات فلسفية تنم عن ذات الكاتب الفكرية، محاولًا تلبية تطلعات المتلقي.

2. تأثر الرمز الفلسفي في المسرحية العربية بالمستويين الإقليمي والعالمي؛ فكان النتاج إما نص مسرحي يقتبس ومضات من الأسطورة والفلسفة الغربية، أو نص مسرحي ذو طابع وفلسفة عربية بحتة.

3. إن علاقة الميتافيزيقا بالفلسفة وارتباط الأخيرة بالأدب عمومًايجعل من النص المسرحي إطارًا نفسيًا لابد من التطرق إليه لفهم النص وفحواه.

4. تعد مسرحية "طورغوت" نصًافارقًا حقيقيًا من أجل الفهم والإدراك المعرفي المبني على الاطلاع التاريخي والرمزي والأسطوري، بحثاً عن غاية أولى وأخيرة وهي الحقيقة الإلهية، كما أنه نص مسرحي يستند إلى مرجعيات مهمة من أجل تقريب القارئ من حقيقة أساسية، وهي أن الأنا في النص لا تعتبر مفهومًاعاديًا بل رمزًافلسفيًا خالصًا.

مراجع البحث وإحالاته:

1 (أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر 1933-1970، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ص10، بتصرف).

2(تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 19861986، ص102).

3(توفيق الحكيم، مسرحية " الملكأوديب"، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1977، ص33).

4(مرجع سابق، تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص103-105، بتصرف).

5(أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص409).

6 (يونس لوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة أنفوبراتن الليدو، فاس، ط1، 1998، ص66).

7(نور الدين شعيب الخديري، في عوالم المسرح العربي: قضايا وتجارب، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2016، ص64).

8(إمام عبدالفتاح، مدخل إلى الميتافيزيقا، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2005، ص17-18).

9(المرجع السابق، انظر: إمام عبدالفتاح، مدخل إلى الميتافيزيقا، ص24- 25).

10(كرانستون موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1981، ص38).

11(أبو يوسف يعقوب بن إسحق الكندي، رسالة الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1950، ص25).

12(إخلاص ياس خضير، مقال بعنوان " البعد الرمزي في المدرسة الميتافيزيقية: دراسة تحليلية، مجلة الأكاديمي، ع 64، جامعة بغداد، 2012، ص33- 34، بتصرف).

13(محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص236-237، بتصرف).

14(سلطان بن محمد القاسمي، مسرحية طورغوت، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2018، ص12).

15(المرجع السابق، سلطان بن محمد القاسمي، مسرحية طورغوت، ص12).

قائمة مراجع البحث:

1. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر 1933-1970، دار المعارف، القاهرة، (د.ط).
2. إخلاص ياس خضير، مقال بعنوان " البعد الرمزي في المدرسة الميتافيزيقية: دراسة تحليلية، مجلة الأكاديمي، ع 64، جامعة بغداد، 2012.
3. إمام عبدالفتاح، مدخل إلى الميتافيزيقا، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2005.
4. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992.
5. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1986.
6. توفيق الحكيم، مسرحية" الملك أوديب"، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1977.
7. سلطان بن محمد القاسمي، مسرحية النمرود، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2018.

8. كرانستون موريس، سارتر بين الفلسفة والأدب، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1981.

9. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

10. نور الدين شعيب الخديري، في عوالم المسرح العربي: قضايا وتجارب، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2016

11. يونس لوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة أنفو براتن الليدو، فاس، ط1، 1998.

12. أبو يوسف يعقوب بن إسحق الكندي، رسالة الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1950.