دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	توظيف التراث الأسطورى اليونانى فى مسرح كونكور ديلمن : مسرحية المجد والشرف والشهرة أمفتريون - نموذجا
المصدر:	مجلة كلية اللغات والترجمة
الناشر:	جامعة الازهر - كلية اللغات والترجمة
المؤلف الرئيسي:	عبدالفتاح، اسلام محمد صالح
المجلد/العدد:	ع5
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2013
الشهر:	يوليو
الصفحات:	34 - 82
رقم MD:	752615
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	التراث الأسطورى ، التراث اليوناني، النقد الأدبي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/752615

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

توظيف التراث الأسطوري اليوناني

في مسرح گونگور ديلمن

مسرحية "المجد والشرف والشهرة أمفتريون" أنموذجًا

د. إسلام محمد صالح عبد الفتاح

قسم اللغات الحديثة والترجمة

كلية اللغات والترجمة

جامعة الملك سعود

مقدمة:

يعد موضوع الأسطورة والأدب من المسلمات النقدية التي تناولها حقل النقد الأدبي منذ أمد ليس بالقريب، لما للأسطورة من روابط بالأدب، وما لأدب من انفتاح على الأسطورة، ولا غرابة في ذلك طالما أن الإنسان مرتبط بالأسطورة، وأن الأدب يعبر عن الإنسان.

وقد دفع هذا الارتباط – الوثيق– بين الأسطورة والأدب، النقاد إلى محاولة إيجاد منهج يهتم بهذه الظاهرة الأدبية التي تتعامل مع الأسطورة، فنتج عن ذلك ما يسمى بمنهج "النقد الأسطوري" لصاحبه بيير برونيل، والذي يعد من أحدث المناهج النقدية على الساحتين الغربية والعربية معاً، ويعتمد على ثلاث خطوات إجرائية: هي التجلي، والمطاوعة، والإشعاع، حيث يلامس النص الأدبي فيبحث داخله عن تجليات العناصر الأسطورية مبرزاً أهم مطاوعتها، ومن ثم يرصد الإشعاع الناتج عن توظيفها في النص الإبداعي.

وتعنى هذه الدراسة بأحد النصوص المسرحية التركية في ضوء آليات منهج نقدي حديث هو "المنهج الأسطوري"؛ حيث أن المسرح التركي لم ينل كفايته من الاهتمام من قبل الباحثين في مجال الدراسات التركية.

ويرجع اختيار موضوع الدراسة إلى الأسباب التالية:

- إعادة النظر في تلقي النصوص الأدبية، وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره خاضعا لمضمون معين ومحدد وثابت عبر العصور.
- يميل الخطاب الأدبي على الدوام إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري والإيحاء بدلالات أخرى

نستشعر وجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح.

- الرغبة في استثمار آليات منهج النقد الأسطوري وتطبيقها على نص مسرحي لمبدع تركي واسع الشهرة والاطلاع لما تحظاه نصوصه المسرحية من ثراء في توظيف إشارات ورموز أسطورية، مشحونة بإيحاءات دلالية هائلة.

- علاقة المسرح بالسياسة، ومدى الارتباط القائم بين العمل المسرحي والأيدولوجيا السياسية، ودور الإسقاط السياسي في العمل المسرحي في رسم منظومة القيم التي تخلق لدى القارئ صدمة فكرية شعورية، تمنحه مساحة لإعادة النظر فيما يطرح أمامه من أفكار.

وفي ضوء عنوان الدراسة: "توظيف التراث الأسطوري اليوناني في مسرح گونگور ديلمن – مسرحية "المجد والشرف والشهرة = أمفيترون" أنموذجا ينبغي الإشارة إلى أمور عدة من أهمها:

- محاولة تتبع تجليات الرموز الأسطورية داخل النص ـــــ موضع الدراسة ـــــ وإبرازها.

- محاولة تتبع جملة المطاوعات التي لحقت بالنص والمتمثلة في البعد القائم ما بين الأسطورة الأصلية والرمز الأسطوري الموظف داخل النص.

- محاولة معرفة البعد الدلالي القائم بين الثابت والمتحول من خلال الإشعاع الناتج عن توظيف تلك الرموز الأسطورية داخل النص المسرحي وبالتالي استخلاص أهم جماليات هذا التوظيف الرمزي الأسطوري.

وقد وقع الاختيار على گونگور ديلمن ونموذج الدراسة لأسباب عدة أهمها أنه لا يمكن إغفال كاتب في حجم گونگور ديلمن حينما نتطرق إلى الحديث عن الأدب المسرحي في تركيا؛ ومرد ذلك إلى اعتماده

على التراث الإنساني عامة والتراث الأسطوري اليوناني خاصة وذلك في معظم كتاباته المسرحية. فالأسطورة تشكل إطارا فنيا ثابتا يعمد من خلاله (گونگور ديلمن) إلى خلق نص جديد يوازي النص الأسطوري الأصلي.

ولقد ذاعت شهرة (گونگور ديلمن) في الأوساط الثقافية التركية لإجادته استغلال الأساطير اليونانية كقناع يعبر من خلاله عن الأوضاع السياسية في مجتمعه.

أما اختيار هذه المسرحية كنموذج للدراسة فيرجع لكونها أحدث نص مسرحي قام بتأليفه الكاتب، حيث صدرت طبعتها الأولى عام ٢٠٠٠م، وبطبيعة الحال كان الكاتب قد بلغ أوج نضوجه في استخدام هذا القالب الفني الذي تمرس في استخدامه في أعمال سابقة.

وفي ضوء منهج النقد الأسطوري وتحقيق الأهداف المنشودة التي سبق ذكرها، قسم الباحث الدراسة إلى خمسة أقسام: أولاً قدم الباحث في بداية الدراسة مجموعة من التعريفات الإجرائية التي تناولتها الدراسة، حيث قدم لمفهوم التوظيف ومفهوم التراث وتوضيح الفرق بين نقل التراث وتوظيفه. ثانيا كانت الإشارة لعتبات النص الموازي التي يندرج تحتها (عتبة الكاتب، عتبة التأليف والجنس الأدبي، بنية العنوان، الوصف الطيبوغرافي). وثالثا كان من المنطقي عرض ملخص للأسطورة الأصلية، ورابعاً استعرض الباحث ملخص للنص المسرحي الموازي للأسطورة. وخامساً يأتي تطبيق آليات المنهج النقدي الأسطوري على النص الموازي للوقوف على الإسقاط الرمزي. ويختم الدراسة بأهم النتائج التي توصل إليها.

وفي الأخير أتقدم بكل الشكر والتقدير إلى مركز بحوث كلية اللغات والترجمة عمادة البحث العلمي جامعة الملك سعود على الدعم المالي لهذا البحث. سائلا المولى عز وجل أن ينفع به المهتمين في مجال الدراسات التركية، وعلى الله قصد السبيل.

أولا: التعريفات الإجرائية:

يعد تحديد مصطلحات الدراسة من الأمور المهمة ومن الخطوات اللازمة في إجراء أي بحث؛ لذلك حرص الباحث على تقديم تعريفات لأهم المفاهيم التي تشكل ركيزة هذه الدراسة وهي بالترتيب على النحو التالي:

١. مفهوم التوظيف:

إن التوظيف نوع من أنواع التناص وهو يحدث بصورة مقصودة وواعية، وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة، ولا يعد ناضجا ما لم تحمل الموضوعات التراثية أبعادا معاصرة. "وتوظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير".[١]

ويعني أيضا الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية"،[٢] حيث يلجأ الكاتب إلى تراثه، فيأخذ منه ما يمكنه من تجاوز عقبات معاصرة وطرح أفكاره بصورة محببة ومفهومه للقراءة، وعندما يعود بوعي وإدراك إلى تراثه يقوم بانتقاء الموضوعات والمواد التي تؤمن له سهولة الوصول إلى هدفه من جهة، والتي تحمل الرمز المطلوب والمفهوم من قبل القارئ من جهة ثانية، "فالكاتب يقوم بعملية انتقائية لمواد التراث، ونجاحه مرهون بمدى تعامله مع المادة التراثية وعليه أن يتعامل معها لا على أنها مادة ميتة ومقدسة، بل يتعامل معها على أنها مادة قابلة للتجدد والانبعاث".[٣]

ويتميز التوظيف بخاصيتين: الأولى هي القصدية حيث يعمد الكاتب إلى نص أو شخصية تراثية

دون أخرى. أما الخاصية الثانية فهي المرحلة الزمنية، فمن خلال توظيف التراث يعود الكاتب إلى الماضي، ولا يمكنه توظيف نصوص أو شخصيات معاصرة لنقل تجربته ومعاناته.[٤]

إذن التوظيف عملية استحضار واعية لمواد من التراث، واستخدامها رمزيا لحمل معاناة الكاتب، أو للتعبير عن إشكاليات وحوادث معاصرة، وجد في الماضي ما يشابهها، فيتم استحضار الحادثة القديمة لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة من الحادثة المعاصرة.

إن عملية المزج التي يقوم بها الكاتب بين ما يستدعيه من التراث والواقع المعيش هي التي تجعل للتوظيف دورا أساسيا، إذ يصير لدينا نص ثالث، وتصبح فيه عناصر التراث خيوطا أصلية تضفي عليه جوا من الرهبة المحببة، وكذا الحال في توظيف الشخصية التراثية، فتصير لدينا شخصية جديدة تحمل قداسة التراث، وتنكشف فيها جوانب كانت خافية علينا.

٢. مفهوم التراث:

كلمة التراث مأخوذة من الأصل اللغوي لمادة "ورث" مع إبدال الواو تاءا، والمعنى اللغوي لكلمة تراث كما جاء في لسان العرب لابن منظور هو "ما يخلفه الرجل لورثته"، وأصله (ورث) فأبدلت الواو تاءا، فالتراث والإرث والوارث مترادفة، وقيل الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب. [٥]

وعلى هذا الأساس فكلمات: التراث والميراث والإرث كلها بمعنى واحد، ومن ذلك قوله تعالى: "وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا". [٦] وجاءت كلمة الميراث والتوارث في القرآن الكريم لتشمل العلم والحسب، كما وردت في سورة مريم على لسان زكريا عليه السلام في قوله: "يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آَلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا" [٧] فهو يعني بذلك وراثة النبوة والعلم والحكمة دون المال، لأن المال لا قيمة له عند الأنبياء لتوريثه لأبنائهم

والتصارع عليه. وخير دليل على ذلك قوله تعالى: "وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ" [٨]، والمقصود هنا وراثة العلم والنبوة.

ويعرف المتخصصون في مجال الأدب، التراث بأنه كل ما تركه ورثة السلف للخلف أو الجيل الذي مضى للجيل الذي يعيش بعده ويتركه هو بدوره للجيل الذي يليه وهكذا. فهو جملة كبيرة من التراكمات لمختلف النشاطات الإنسانية فردية كانت أو جماعية ولعديد من التيارات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية.[٩]

إذن عندما يستخدم المبدع في الأدب عامة وفي المسرح خاصة المضمون التراثي فإنه يضفي على تجربته نوعا من الأصالة الفنية، بمنحها هذا البعد التاريخي والحضاري والشمولية التي تتخطى حواجز الزمن ويمتزج فيه عبق الماضي بالحاضر في وحدة متكاملة. وفي هذا الصدد أيضا لابد من التأكيد على الفرق بين نقل التراث وتوظيفه – فالنقل مرحلة سابقة تتمثل في التعامل السطحي التوثيقي. بينما التوظيف مرحلة لاحقة متطورة، يعاد فيها صوغ التراث وتحميله بالرؤى والأفكار المعاصرة.

٣– علاقة الأسطورة بالكتابة المسرحية:

يرى كثير من النقاد أن الأدب لا يقدم رأياً بقدر ما يشكل رؤية، ولا يقرر حكماً تقريرياً بقدر ما يقدم تجربة فنية تفصح عن ملامح الإنسان وتعبر جمالياً عن همومه أو مهامه.

وقد حدد المعنيون بالدراسات المسرحية مصادر الكاتب المسرحي لأي عمل، ولعل من أهمها الأسطورة. فالكاتب يركن إلى الأسطورة ليستقي منها المادة الأساسية لنصه المسرحي، وتعتبر الأسطورة مصدرا مهما من مصادر الكاتب المسرحي؛ لأنها ارتبطت عموما بوجدان الإنسان البدائي، وما البشر جميعا

إلا امتداد لهذا الإنسان، وأن إنسان العصر الحديث ما هو إلا إنسان بدائي خلف قشرة رقيقة تعبر عن الحضارة والتقدم، ولكن عندما تصطدم رغبات هذا الإنسان بعقبة ما سرعان ما تتحطم هذه القشرة وتنشرخ ويتحول الإنسان المتحضر إلى إنسان بدائي من السهل أن يقتل أو يفعل أي شيء. ومن ثم وضع الإنسان القوانين بنفسه ليحد من بدائيته وهمجيته، ولذلك نجد أن الأساطير ما تزال تخاطب الإنسان البدائي الموجود خلف القشرة التي تغطى إنسان هذا العصر. ويلجأ بعض الكتاب إلى الأسطورة من قبيل الإبعاد المكاني أو الزماني في المسرح السياسي، لكي يعبروا عن كل شيء في حاضرهم من خلال الأسطورة القديمة، وعلى هذا الأساس فالأسطورة كانت وما تزال من أهم المصادر لدى الكاتب الدرامي.[١٠]

فالأسطورة مثلت الأرضية المناسبة لعديد من المسرحيين، فكانت "المادة الطيعة" التي شكلوها وصاغوها في نصوص مسرحية لا نكاد نجد لها نظيرا. فأمام الظروف والرقابة السياسية التي تحد من حرية الفنان كانت الأسطورة خير "قناع" يختفي وراءه الكاتب لينقد الأوضاع السائدة "وكان اللجوء إلى الرمز خير الطرق وأسلمها للتعبير عن رأيه وتقديم أفكاره وكان الرمز في الأسطورة جاهزا ومن هنا كان اتجاههم إلى الأسطورة مانحة الرمز ومانحة الموضوع".[١١]

يرى الدكتور ثروت عكاشة أن الأسطورة لا تبقى على حالها بل تصبح متغيرة ومتجددة بتغير الوعي وتغير الزمان والمكان ومن الواضح أن هذه الميزة تعطي الأسطورة مرونة وحركية لا حصر لهما. وإن كانت الأساطير اليونانية بعيدة عن زماننا ومكاننا فإن المسرح يقربها إلينا، أي أننا نجد الشخوص والأمكنة الأسطورية تتحول إلى شخوص وأمكنة قريبة من عالمنا ولعل خير مثال على ذلك أسطورة "أوديب" التي مازالت تؤثر في كل إنسان حديث سواء في ميدان الأدب أو الشعر أو الفن أو علم النفس. فيذوب المسرح في الأسطورة وتتجلى الأسطورة في المسرح فنفهم أن اعتماد المسرح على أساطير اليونان ليس محاكاة

للموروث وما يرتبط بها من إعجاب ودهشة، وإنما تفعيل للماضي ليكون فعلا في الحاضر ودليل عليه أي ما هو إلا نقطة انطلاق لكشف خفايا الحاضر وملابساته. هذا إذن ما جعل الكتاب يتخذون الأسطورة وعاءا لأعمالهم الأدبية وستارا لأفكارهم ومراميهم حين تلجئهم الظروف إلى نقد الحاضر محتمين في عراقة أستار الماضي. ذلك هو السر أننا نرى بعض الأعمال القديمة والحديثة تشير مباشرا أو من طرف خفي إلى أحد الأسماء الأسطورية أو تستشهد بخرافة إغريقية أو تشبه شخصية معاصرة بإحدى الشخصيات الأسطورية.[١٢]

ثانياً: عتبات النص الموازي:

إن الدخول إلى حرم النص المسرحي يتطلب رؤية ثاقبة، لذلك ينبغي مخاتلته ومحاورته. لذلك لم ير الباحث بداً من الاستعانة بآليات النقد الأسطوري كمنظومة منهجية يتحاور من خلالها مع النص المسرحي "المجد والشهرة والشرف = أمفتريون "للأديب التركي" گونگور ديلمن" من أجل استجلاء الأساطير المبثوثة فيه والإمساك بخيط يقودنا إلى النقطة المضيئة اللائذة في أصقاع النص والتي من خلالها تتم عملية التأويل على اعتبار أن الأسطورة نص لاحق يضاف إلى النص الجديد ويتمدد وفقاً لرؤية للأديب ليشكل نصاً جديداً متفرداً.

ولكن قبل ذلك كان لا بد من كشف كل العناصر التي تمثل عتبات النص الموازي للأسطورة الموظفة والمتمثلة في:

١. عتبة الكاتب:

ولد گونگور ديلمن في منطقة (تكيرداغ) في السابع والعشرين من يونيه لعام ١٩٣٠م. وفي الأعوام ما بين ١٩٤٢م حتى ١٩٤٥ تلقى تعليمه الثانوي في مدرسة استانبول، وفي هذه المرحلة قرأ لـ(وليم

شكسبير) وأعجب بإبداعاته الأدبية. التحق بقسم علم اللغات الكلاسية بكلية الآداب جامعة استانبول وتخرج فيه في عام ١٩٦٠م.[١٣] حصل على منحة دراسية في العام التالي إلى الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة المسرح وتقنية الإضاءة المسرحية والإخراج المسرحي. واستمرت دراسته هناك في جامعتي "يالا" و "واشنطن" حتى عام ١٩٦٤م. أتيحت له الفرصة للاطلاع على التقنيات المسرحية الحديثة، حيث تمت دعوته للمسرح الملكي المعروف حاليا بـ "المسرح القومي" في اليونان ومسرح "هبيماه" في تل أبيب.[١٤]

كان گونگور ديلمن على دراية باللغتين الإنجليزية واليونانية. ففي الفترة ما بين أعوام ١٩٥٣م حتى ١٩٥٩م عمل مترجما في الهيئات الأمريكية العسكرية في مناطق ارضروم وأنقرة وإستانبول لتوفير نفقات الدراسة. كما أتاحت له درايته باللغة اليونانية أن يقرأ التراجيديات اليونانية القديمة لاسخيلوس، وسوفوكليس وفتن بالتراث اليوناني لدرجة أنه قام بترجمة تراجيديا سوفوكليس "أنتيجونا" في عام ١٩٧٢م.[١٥]

عمل في مسارح الدولة في الفترة ما بين عامي ١٩٦٤م و ١٩٦٦م، وترقى في العمل به حتى أصبح رئيس قسم النصوص المسرحية في إذاعة استانبول، بجانب عمله في مجال الإخراج المسرحي على خشبات مسرح مدينة استانبول. وحاليا يعمل ضمن هيئة تدريس قسم المسرح في كونسرفتوار الدولة لجامعة استانبول.

٢. عتبة التأليف والجنس الأدبي:

كان من الطبيعي نتيجة انفتاح گونگور ديلمن على التجارب المسرحية العالمية أن يهتم بحضور الأسطورة بشكل كبير في نصوصه المسرحية، فالأسطورة منبع استلهام متجدد يعبر عن هموم الإنسان ويلتحم بتجاربه عبر حقب زمنية مختلفة، كما أن لها القدرة على أن تتسم بصفة متعالية تسمو بذاتها عن قيود الزمان

والمكان.

ولأن گونگور ديلمن كان رافضاً لمجتمعه، ورافضاً لثقافة الاستئناس التي فرضتها الطبقة الحاكمة على السواد الأعظم من الشعب؛ فقد اتجه إلى استلهام التراث الأسطوري وتوظيفه في كتاباته المسرحية، ولم يجد أقرب من التراث اليوناني ليكون منبعا لاستلهامه، ولم لا وهو الملم باللغة اليونانية والمولع بتراثها الأدبي، فضلا عن سفره إلى اليونان للتعلم والدراسة.

ولأن المجتمع ليس كلا متجانساً فإننا نلمس في المجتمع ثقافتين: ثقافة سائدة وهي ثقافة الطبقة المسيطرة على المجتمع، وثقافة أخرى تبني عناصرها الطبقات المقهورة المغلوبة على أمرها. وعلى هذا الأساس فإن للأدب بعداً طبقياً اجتماعياً، أي أن هناك أعمالا أدبية منتسبة إلى الواقع الاجتماعي، وتدعو إلى التصالح معه، وأعمالا أخرى تطمح إلى هدم العلاقات القائمة من أجل بناء مجتمع أفضل يقوم على أنقاض القافة والمجتمع الباليين.[١٧]

لذلك فإن هناك أعمالا تنطوي على رؤية تصالحية ممتثلة، وأخرى تجاوزية. وهنا يظهر ما نسميه بالانعكاس وهو الذي يتخذ أشكالا وأنواعاً، فهناك انعكاس طبيعي "مزيف" وآخر واقعي "صادق" على حد تعبير جورج لوكاتش.[١٨]

وهذا يدل على أن المقولة التي تستند إليها نظرية الانعكاس والتي تتمثل في أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي تعنى أن الانعكاس ليس آلياً ولا متوازياً ولا بسيطاً وإنما هو عملية متداخلة ومعقدة.

إن الأديب هو الذي ينتج العمل الإبداعي، ولكن لولا المجتمع لما استطاع أن يفعل. إن الإبداع فاعلية اجتماعية وإن بدا فردياً للوهلة الأولى. إن الأديب في اللحظة التي يكتب فيها يتصل بالآخرين، ينتقل

فعله من الإطار الفردي إلى الإطار الجمعي أو المجتمعي فهو حتى إن كان معزولا في حجرة لا يستطيع أن يفكر في الآخرين ويحاورهم. فإنه من خلال حواره الداخلي مع ذاته يحاول أن يحاورهم ويتواصل معهم. من هنا فإن العمل الأدبي نتيجة جهد فردى متميز، لكن حصيلته الفكرية والشعورية مستمدة من علاقة الأديب بالمجتمع الذي يعيش فيه، وما العمل الأدبي إلا مرآة يعكس بها الأديب صورة مجتمعه وعاداته وتقاليده، بل ونظام حكمه وسياسته.

يرى گونگور ديلمن أن المسرح محفز لوعي الإنسان حتى يتسنى له فهم عذاباته وشقائه في أي مكان وزمان، ويأخذ بيده للمعرفة والفهم والاطمئنان والانتماء، ويفسر ديلمن لقارئه سر ولعه بالأساطير وتوظيفها في كتاباته المسرحية بقوله: "الأساطير بما فيها من رموز ودلالات يمكن أن تجاوز الماضي إلى الحاضر ومنه إلى المستقبل. إنني أبحث عن العنصر البشري في هذه الأساطير وأفصله عن الجغرافيا وحدود البلاد... مستشهدا بقول الشاعر التركي توفيق فكرت: "الأرض بأسرها وطني، والإنسانية هي أمتي"[٢٠]. إذن يهدف ديلمن في كتاباته إلى توعية الإنسان عامة والتركي خاصة مستوحيا العبرة والعظة من التراث الأسطوري.

بدأ گونگور ديلمن حياته الأدبية بنشر بعض المقطوعات الشعرية منذ عام ١٩٥٦م، لكن أسره عشق المسرح والأسطورة فعرف نفسه إلى الأوساط الثقافية بأول نص مسرحي له معنون بـ "أذنا ميداس Midas’ in Kulaklari" عام ١٩٥٩م، وقد حصل بهذه المسرحية على الجائزة الأولى في مسابقة مجلة المسرح والسينما الصادرة في استانبول في عام ١٩٦٠م. استكمل ثلاثية ميداس بصدور مسرحيته "كنز ميداس Midas’ in Altinlari" عام ١٩٦٨م، ومسرحية "عقدة ميداس Midas’ in Kördüğümü" عام ١٩٧٤م.[٢١]

عرف گونگور ديلمن كافة المدارس الأدبية في حياته الثقافية، غير أنه رفض طرحها جميعا، ومن هنا كان انفراده في الأسلوب حيث صار نسيجا متفردا، حتى أن القارئ لا يستطيع أن يعزو كتاباته إلى هذا المذهب أو ذاك، رغم إمكانية العثور على أثر هنا أو هناك من تلك المذاهب في أسلوبه المتفرد؛ لأنه يعتمد على ركنين مهمين في الكتابة هما: التعبير الواقعي والرمزي معاً لخلق شحنة من التأثير والانفعال، ولذلك اتسم أسلوبه بالشمول والاتساق والعمق مع التعبير عن ذلك الأسلوب بروح مفعمة بالشفافية والمشاركة الوجدانية والتعاطف الإنساني والجو الشاعري الدافق.[٢٢]

يبدو گونگور ديلمن من خلال كتاباته المسرحية كاتبا مؤمنا بالإنسان إيمانا عميقا لا يقتصر على الشفافية واللطف والمحبة فحسب، وإنما يمتد إلى التفهم الصحيح لمشاكل الإنسان المعاصر وظروف حياته وما يعتريها من جور وظلم وما يحيق به من سوء واستغلال وانتهاك للحقوق وتشويه للقيم وتحطيم للأخلاق والمواهب. من هنا غدا الإنسان لدى گونگور ديلمن كائنا ساميا يجب النظر إليه بكل تجلة واحترام، غير أنه – أي الإنسان – في عالمنا الراهن سلعة تباع وتشترى، حيث يستطيع أصحاب المال وتجار البورصة التمتع به وبمواهبه بل والتصرف به كالرقيق.[٢٣]

إن گونگور ديلمن كاتب اجتماعي، وناقد فني فضلا عن كونه مخرجا مسرحيا قديرا؛ لأنه يحاول أن ينتزع الأقنعة من وجوه البشر ليروا الحقيقة كما هي بعيدا عن الزيف والنفاق والتملق، ودون خوف أو وجل من ديكتاتورية السلطة وجبروت الإرهاب وسطوة المال. وبالنظر في كتاباته المسرحية نجده يرتفع عن سطحية الواقع ليحلق في أجواء الرمز الموحى ليكشف عن بواطن الحياة ومظاهرها وما فيها من قبح وتعاسة مع إيمانه العميق بأن الحياة ملحمة نضالية يجب على الإنسان أن يتمتع بجمال الكفاح فيها وروعة الانتصار على سلبياتها.[٢٤]

جملة القول إن مسرح ديلمن هو مسرح الإنسان الذي يواجه قدره، حيث يولد مجبرا ويموت مجبرا رغم اعتقاده في حريته وحرية اختياره مع فهم واع لقدراته ومواهبه. هذه القناعات لدى ديلمن جعلته يستند إلى تصوير الحياة في مسارها الواقعي.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن گونگور ديلمن في كتاباته المسرحية، على الرغم من أفادته من التقنيات المسرحية الغربية الحديثة، لم ينسلخ عن جذور المسرح التركي التقليدي وأحدث مزاوجة بين المسرح بمفهومه الغربي والمسرح التركي التقليدي. فهو يلقي باللوم في هذا الشأن على مؤسسي المسرح التركي بمفهومه الغربي ورواده من أمثال شناسي، وأحمد وفيق باشا، وگوللي آگوب، وأحمد فهيم، حيث اتخذوا من المسرح الغربي نموذجا يحتذى وأعرضوا عن المسرح التركي التقليدي. وعن مدى تأثره بالمسرح التركي التقليدي وإفادته منه يقول أن هناك مشاهدا من أعماله تجسد هذا، مثل ما كان من نزول ميداس ملك فريجيا بأذنيه اللتين تشبهان أذن الحمار بالانضمام إلى المشاهدين ليرى حاله هذه المرة بعيني المشاهد مثلما كان يحدث في مسرحيات "مسرح الساحة Ortaoyunu"[٢٥] حيث ينضم فيها أحد الممثلين إلى الجمهور لإحداث التفاعل ولتحفيز الأذهان لالتقاط الرسالة التي يتضمنها العمل، غير أن ديلمن يقنن ذلك، حيث برى أن اللجوء إلى تقنيات المسرح التركي التقليدي لا تتم إلا لضرورة يقتضيها العمل المسرحي.[٢٦]

٣. بنية العنوان:

من يتأمل عنوان العمل المسرحي – نموذج الدراسة – يجدها أشبه بالمعادلة الرياضية: المجد والشرف والشهرة = أمفيترون، فهي ليست بالجملة الأسمية البسيطة أو المركبة، ولا بالجملة الفعلية، بل عبارة عن ثلاث صفات معطوفة يفصلها عن أسم العلم – أمفيترون – علامة رياضية بمعنى يكافئ أو يساوي.

أي أن العنوان يبنى على الاختصار والاختزال والحذف الدلالي، حتى يسمح للمتلقي أن يطلق خياله ويتأهب لاستخلاص الرسالة الضمنية بين سطور العمل المسرحي.

٤. الوصف الطيبوغرافي:

صدرت مسرحية "المجد والشرف والشهرة = أمفتريون" في طبعتها الأولى سنة ٢٠٠٠م – إبان الأزمة الاقتصادية التركية التي أدت إلى تراجع الاقتصاد، وإحداث خلل في توزيع الثروة، حيث استشرى الفساد، وأحكمت الحكومة قبضتها على إدارة بعض البنوك الخاصة بعد أن أفلست مما تسبب في خسائر تزيد على ثلاثين مليون دولارا أمريكيا، فضلا عن تردي كافة أشكال المرافق.[٢٧] وطبعت المسرحية في مجلد صغير– ١٩,٥سمx١١,٥سم – يحوى مسرحيتين أخريين، أي أن هذه المسرحية مستطيلة الشكل تتداخل فيها الأبعاد الثلاثة "الطول والعرض والحجم". أما عدد صفحاتها، إذا اعتمدنا الطبعة التجارية الصادرة عن دار نشر "ميتوس بويوط Mitos Boyut" في استانبول، فهي ستون صفحة تخلو من الرسوم التعبيرية مثلما هو متعارف عليه بالنسبة لدور النشر، كما يخلو الخلاف الخارجي من أي رسم دلالي، وأرى أن ذلك بتوصية من الكاتب مساهمة منه في إضفاء مزيد من الغموض والتشويق؛ ليهيأ المتلقي أنه يرى في العمل ما يحلو له من مضامين ومعان، فالرسوم تضفي شكلا من الوصاية على القارئ، وتأخذه إلى مناطق من التلقي ربما لا يصل إليها وعيه.

ثالثًا: ملخص الأسطورة الموظفة في النص الموازي:

تعرف الأسطورة التي وظفها الكاتب في عمله المسرحي، بأسطورة ميلاد هيراكليس. وفحواها أن ثمة نزاع وصراع بين "الكتريون" ملك "موكيناى" و "بتريلاؤس" ملك التليبويين، ودارت رحى الحرب بينهم

وحصدت رقاب أبناء الأول ما عدا "ليكومنيوس" وكذلك أبناء الثاني ماعدا "يوآريس" ولأن "ليكومنيوس" كان لا يزال طفلا عهد والده بأمور الحكم إلى "أمفتريون" زوج ابنته "ألكمينى" الذي قتل "الكتريون" وفر هاربا إلى طيبة بصحبة زوجته.

كانت "ألكمينى" تحب "أمفتريون" ولا تقوى على فراقه، فرافقته شريطة أن يكفر عن جرمه، ويثأر لقتل إخوانها الثمانية فطلب "أمفتريون" من ملك طيبة أن يجهز له جيشا قويا فوافقه الملك شريطة أن يخلص طيبة من ذلك الثعلب البري الذي يهدد أمنها واستقرارها فانطلق "أمفتريون" يجمع أمهر الصيادين ووعدهم بالغنائم والأسلاب بعد انتصاره على التليبويين وكان من بينهم الصياد الأمهر في أثينا كلها "كفالوس" برافقة كلبه الأشهر "لايلابس" وانطلق الكلب يلاحق الثعلب حتى تمكن منه وهنا تدخلت الآلهة وحولتهما إلى حجر. وهكذا تخلصت طيبة من ثعلبها المرعب وكذلك فقد "كفالوس" كلبه المخلص.

عمل "كريون" على تجهيز جيش قوي وفاء لوعده مع "أمفتريون". وبالفعل خرج "أمفتريون" على رأس ذلك الجيش وتمكن من هزيمة التليبويين ثم قفل عائدا إلى زوجته.

كان زيوس رب الأرباب عاشقا لـ "ألكمينى" دائم التودد إليها، وكانت هي دائما تصده في عفة وكبرياء. وكان "زيوس" لحوقا بها مراقبا لزوجها في كل أحواله فقرر أن يسبقه إليها قبل عودته من المعركة منتصرا. فتجسد في شخص "أمفتريون" وهيئته وذهب إلى بيته فلقيت الزوجة الشغوفة زوجها المنتصر بكل الشوق والحنين وراح الأخير يقص عليها بطولاته في تلك الحرب الشرسة من أجل أن يحظى برضائها. أجاد "زيوس" دور أمفتريون تماما فلم تشك الزوجة لحظة واحدة في أنه ليس زوجها وقضت الليلة في أحضانه ومنحته المتعة والنشوة وتبادلا عبارات الحب والشوق ومارسا كل أفعال الحب وقضيا الليل في فراش واحد زوجا وزوجة حيث عمد "زيوس" إلى إطالة الليل وتأخير بزوغ الفجر حتى ينهل من كأس نشوته مع

معشوقته الحسناء. يا لهذا الإله الزائف لقد سخر الكون كله وأخضع جميع ظواهر الكون إلى إرادته حتى يتمكن من إشباع رغبة جامحة ونزوة زائلة حيث أصدر أوامره إلى إله الشمس أن يخمد ألسنة لهيبها وإلى ربه القمر أن تمشى الهوينى حتى يطول الليل. كل ذلك و "ألكمينى" غارقة تسترجع ذكريات تلك الليلة الدافئة إذ يخرج عليها "أمفتريون"- الحقيقي - لائذا بأحضانها وراح يقص عليها بطولاته في المعركة ولكن أدهشه ما وجده منها من جفاء في اللقاء وفتور في الحديث فأزالت الزوجة عجب زوجها عندما أخبرته أنها قابلته بالأمس بكل الحب والشوق وأنها قضت معه ليلة من أجمل الليالي فلا داع إذن لتكرار حديث الأمس. لم يستوعب الزوج ما روته له الزوجة فخرج مسرعا إلى العراف الضرير الكائن بالمعبد الذي أخبره بالحقيقة المروعة والتي لم يستطع "أمفتريون" وزوجته إلا التسليم وقبول الأمر الواقع فلا طاقة لهما بالتصدي لـ"زيوس".

وبعد مرور تسعة أشهر اعتلى "زيوس" قمة جبل الأولمبوس ليعلن عن مولد الوريث الجديد ولم يخف الأمو عن "هيرا" التي كانت تعلم بمسلك زوجها ورغبته في الحصول على "ألكميني" ولكنها تعالج الأمور بحكمة وروية وراحت تحلق فوق عالم البشر تحاول أن تأخر مولد ذلك الصبي وأرسلت إحدى الجنيات بسحر معقود لتجلس على باب قصر "أمفتريون" لتأخر ولادته ولقد فطنت خادمة "ألكميني" إلى تلك الحيلة الماكرة وعملت على التخلص من ذلك السحر. وبالفعل أنجبت "ألكميني" طفلين الأول "ألكيديس"/ابن "زيوس"، والثاني "إفيكليس"/ابن "أمفتريون". وهكذا تغلبت "هيرا" على "زيوس". ولم تكتف بما فعلته لأنها تعلم مدى حب زيوس لـ"ألكيديس" ولأنها كانت تخشى أن يتولى زمام الأمور راحت تحيك المكائد للتخلص من ذلك الطفل الرضيع فأرسلت حيتين إلى حجرة الطفلين لكن حدث ما لم يكن في الحسبان إذ استيقظ الجميع في بيت "أمفترون" على جلبة وصخب فتوجهوا إلى حجرة الطفلين فوجدوا الطفل الرضيع "ألكيديس" يقبض الحيتين بيده بعد أن قتلهما. ومع بزوغ الفجر ذهبت "ألكميني" إلى العراف الضرير في المعبد تقص عليه ما حدث فأخبرها أن ذلك الطفل سيصبح ذا شأن عظيم بين الآلهة والبشر على السواء.

ويرجع المتخصصون في الأساطير اليونانية سبب تسمية "ألكيديس" بـ "هيراكليس"؛ إلى كراهية "هيرا" وقصدها إلى التخلص من ابن زوجها، حيث خشيت "ألكميني" على رضيعها وتركته في أحد الحقول خارج أسوار "طيبة" إلى أبيه "زيوس" ليرعاه بقدرته وسلطانه. اتفق "زيوس" مع الربة "أثينا" أن تصحب زوجته "هيرا" في جولة بين المزارع والحقول. أخذت الربتان تتجولان في الحقول المجاورة لأسوار مدينة "طيبة". فتوقفت "أثينا" فجأة متصنعة الدهشة حينما وقعت عيناها على الرضيع "ألكيديس" وأبدت نحوه شفقة ورحمة، فرق قلب "هيرا" إليه، وكشفت عن صدرها لترضعه. التقط الرضيع ثديها وامتص لبنها في شراهة وعنف. شعرت "هيرا" بألم شديد لم تشعر بمثله قط عندما كانت ترضع أطفالها. ارتفع عمود من اللبن حتى وصل إلى عنان السماء. قيل إن ذلك العمود مازال حتى الآن يظهر في السماء وهو ما يعرف في علم الفلك باسم الطريق اللبنية أو درب اللبانة.

ألقت "هيرا" بالطفل بعيدا عنها لأنها أدركت على الفور الحيلة التي دبرها "زيوس" إذ منحه الخلود برضاعه من هيرا الخالدة، فقد أنجبه "زيوس" كبير الآلهة وأرضعته "هيرا" زوجة كبير الآلهة. حملت الربة "أثينا"

الطفل إلى والدته "ألكمينى" وطلبت منها أن تقوم بتربيته ورعايته. منذ ذلك الحين عرف الطفل باسم "هيراكليس" أي مجد هيرا.[٢٨]

رابعاً: ملخص النص الموازي

تدور أحداث الفصل الأول من مسرحية المجد والشهرة والشرف = أمفيترون للكاتب التركي "گونگور ديلمن" حول مراقبة الآلهة للبشر من أعلى قمة جبل الأولومبوس، وإعجاب "زيوس" و "هيرمس" بجمال "ألكمينى" الفاتن، ويتنازع الاثنان على الفوز بها وبجاريتها الحسناء "بروميا"، ويدبرون الحيل، ويمكرون للحصول على نساء بيت "أمفتريون" حاكم طيبة، ويدور بينهما حوار طويل حول كيف يتسنى لهم فعل ذلك دون أن يعرف بهم أحد، وأمام معرفتهما التامة ويقينهما الكامل بعفة الزوجة المخلصة الوفية لزوجها لا تجد الآلهة سبيلاً سوى إبعاد الزوج وخادمه عن البيت لفترات طويلة، وجعلهما ينشغلان بأمور الحرب والقتال.

ويختار "زيوس" "ألكمينى" الجميلة فهو عاشق متيم بها، وبجمالها، وتكون "بروميا" من نصيب "هيرمس". ثم يتجسد الاثنان في شخصيتي "أمفتريون" وخادمه الوفي "سوسيا" حتى يستطيعا الدخول للبيت دون أن يوقفهما أحد. وبالفعل يدخلان المنزل وتلاقيهما الزوجتان بكل الحب والشوق، ويتبادلان القبلات والعناق ويعيش كل منهما مع الآخر حياة الزوج والزوجة دون أن يلحظ أحد شيئاً أو يكشف سرهم أحد. ويحرص "زيوس" و "هيرمس" على الحفاظ على عادات وتقاليد الزوجان أثناء معاشرتهما وحديثهما مع الزوجتين حتى لا ينكشف أمرهما.

ثم يتناول هذا الفصل حواراً طويلاً بين "زيوس" /الأب رب الأرباب، و "هيرمس"/الإله الابن حول رغبة الأب في أن يتعلم الابن، ونيته إرساله إلى مدرسة المعلم الأول "أرسطوطاليس" لتلقى العلم والمعرفة، ويدور بينهما حوار جدلي طويل حول مدى صلاحية هذا المعلم وجدواه ودوره في العلم والمعرفة فيصفه "زيوس" بالزنديق في حين يرى "هيرمس" أن لديه أشياءاً كثيرة ليتعلمها. ثم تظهر لنا حوارات المسرحية ومشاهدها صورة غير جيدة لذلك المعلم الذي يتاجر بعلمه ويجعل منه وسيلة رخيصة للتربح والكسب فلا يهتم بالعلم قدر اهتمامه بجنى المال.

ويتحدث الكاتب موضحاً كذب وزيف المعلم الأول والذي يغالط نفسه ويخادع مريديه وتلامذته فهو نفسه لا يعمل بما يدعيه، ولا توافق نفسه ما يكتبه في صفحات مؤلفاته، فهو يدافع عن العبيد في كتاباته ولكن ليس حباً لهم أو شفقة عليهم، وإنما لأنه يرى أنه لا مجتمع بلا عبيد، فهم يؤدون الأدوار الشاقة، ويقومون بالأعمال الصعبة، بينما لا يقوم الأحرار والسادة بمثل هذه الأمور. ويواصل الكاتب كشف زيف أفكار ذلك المعلم الأول وخداعه للناس ومحاولاته اللعب بأفكارهم موضحاً بعض أخلاقه ومعتقداته حيث يرى مثلا أن فكرة الحرية أشد ضررا وخطراً على العبيد من غيرها من الأفكار والمعتقدات، كما يرى أن الأخلاق مقصورة فقط على الأحرار والسادة دون العبيد.

ثم يعرض هذا الفصل بعض الحوارات الجدلية بين الإلهين "زيوس" و "هيرمس" حول حقيقة الإنسان والإله وما الفارق بين الآلهة والبشر وأن البشر لهم من الصفات والخصال ما يميزهم عن الآلهة ويجعلهم متفوقين عليهم. ثم يعرض الكاتب بعضاً من الآراء السياسية التي تخص المجتمع والسلطة ويرى أن حب السلطة يجب أن تحكمه الضوابط، وتحده الحدود لأنها إن تجاوزت ذلك المدى خرجت من باب الفتوحات والانتصارات إلى حيز الضعف وتصبح مصائب كبرى، ويصبح صاحبها مذنباً لا قائداً، ومسيئاً إلى مجتمعه وإلى من حوله. وتصبح الفتوحات – هكذا – بمثابة السقطة أو الكبوة وهكذا يتلاعب الإنسان بالقانون ويغير الحقائق والثوابت، فالبشر يجعلون كل الأفعال المشبوهة تتماشى مع الأخلاق.

ولعل أهم ما يميز الفصل الأول تلك الحيلة الذكية التي ابتدعها "زيوس" لإبعاد "أمفتريون" وخادمه "سوسيا" عن المنزل وإقحامهم في خضم تلك الحرب التي لا تنتهي. وهنا يصور لنا الكاتب كيف أن الآلهة تدعو إلى الحرب لا السلام، وتدعو إلى اختلاق الصراعات والنزاعات، بل تدعو إلى الفحش والرذيلة، وارتكاب المحرمات وإتيان المنكرات.[٢٩]

أما الفصل الثاني من المسرحية فيتحدث فيه الكاتب عن ميدان الحرب واصفاً معاركها وما يحدث فيها من كر وفر وجلبة وضجيج، وفى إحدى الوقفات يدور بين "أمفتريون" وخادمه "سوسيا" حواراً مفصلياً يقص فيه "أمفتريون" على "سوسيا" رؤيا خامرته في نومه رأى فيها أن هناك أشياءا غريبة تحدث في منزلهم ولكنه لا يعلم عنها شيئاً ولا يعلم طبيعتها ولا حقيقتها وخلال حديثهما معاً يبرز الكاتب ويعرض أفكارهما ومعتقداتهما فيما يختص بالحرب إذ يمقت كل منهما الحرب وكل ما يؤدى إليها ويحبذان السلام بين

الشعوب والإخاء بين المجتمعات ثم يطلب "أمفتريون" من "سوسيا" أن يذهب إلى البيت ويطمئن على أحواله وعلى أحوال من فيه، وحمله هدية إلى زوجته الجميلة "ألكمينى" لتكون تذكاراً للنصر المرتقب فيرجع "سوسيا" إلى البيت يحدوه الشوق والحنين لرؤية زوجته الجميلة "بروميا"، ولكنه يصدم عندما يطرق باب منزله فيفتح له الباب "سوسيا" آخر ويحاول تضليله واللعب بأفكاره والتأثير على معتقداته في صورة جميلة يوضح بها الكاتب سخرية الآلهة /الحاكمة من البشر/ المحكومين، والتقليل من شأنهم وشأن عقولهم.

ثم يعود "سوسيا" بعد مشادة كلامية مع "هيرمس" الذي يحاول إضعاف همته وإبعاده عن التصديق بحقيقة شخصه وشخصيته إلى ميدان المعركة في "تيلي بوى" فيقابله سيده وقائده "أمفتريون" ليسأله عن أخبار زوجته فيخبره "سوسيا" بما رآه. ويدور بينهما حوار جدلي طويل حول حقيقة ما رآه ذلك الخادم "سوسيا". وهنا يترك "أمفتريون" "تيلي بوى" في معية فرقة من فرق الجيش ويقفل راجعاً إلى بيته برفقة خادمه "سوسيا" وما إن وصل "أمفتريون" حتى ارتعدت فرائس "هيرمس" وسارع بإبلاغ والدة الإله "زيوس" بعودة "أمفتريون" حاملاً لواء النصر والمجد والشرف.

وهنا تدخل بنا أحداث المسرحية منعطفاً جديداً حيث تتعقد الأحداث بظهور "هيرا" زوجة "زيوس" حيث تكشف سره وتستوقفه في منزل "أمفتريون" ويدور بينهما حوار بسيط تحاول فيه "هيرا" أن تفضح أمره وتكشف سره أمام الجميع. وبالفعل ينكشف السر أمام الجميع ويفتضح أمر الإله الحاكم رب الأرباب وملك الملوك ويتضح زيفه وكذبه، ويعتذر "زيوس" إلى "أمفتريون" عن فعلته تلك ويدور بينهما حوار جدلي حول "ألكمينى" وهل هي خائنة أم لا؟

ويحاول "زيوس" إقناع "أمفتريون" أن "ألكمينى" لم تخنه، حتى وإن كانت مع "زيوس" في فراش واحد، لأنها كانت معه بجسدها وهي تعتقده زوجها، وكانت معه بروحها وعقلها لذلك فهي لم تخنه أبداً، ليس ذلك فحسب، وإنما حاول تبرير فعله القبيح هذا بأنه لم يمارس فعل الحب المحرم مع "ألكمينى" رغبة في جسدها، وإنما كان وراء فعلته هذه هدفاً أسمى وغاية كبرى وهي أن يستولدها صبياً بطلاً يحمل طابع القوة وتكوين الآلهة ليتحاكى به الجميع. ويخبرهم أن "ألكمينى" بالفعل ستلد ذلك الغلام الإله وسيكون اسمه "هرقل" وسيكون رمزاً للفتوة والرجولة.

وفى النهاية تنكشف لأمفتريون حقيقة الحرب في "تيلي بوى" حيث يعترف له زيوس أنه هو من حرضه ودفع به إلى تلك الحرب رغم براءته وكراهيته للحرب، وعدم وجود عداء شخصي بينه وبين حاكم "تيلي بوى".[٣٠]

خامساً: تطبيق الآليات الثلاث لمنهج النقد الأسطوري على النص الموازي:

إن النقد الأسطوري يصب في المتتاليات النصية غير أن هدفه يكمن في الكشف عن الأساطير المتناصة مع النص الأول. ولقد استطاع "بيير برونيل" في كتابه "النقد الأسطوري" أن يحدد طريقة البحث عن الأسطورة داخل النص من خلال قوانينه الثلاثة المتمثلة في:

التجلي "Emergence"، والمطاوعة "Flexibilite"، والإشعاع "lrradiation"[٣١]. ولسنا بحاجة إلي شرح المصطلحات الثلاثة ولكننا نكتفي فقط بالإثارة سريعاً لكل منها حتى يستبين القارئ سبيله لفهم هذا المنهج والوقوف على آلياته.

١. التجلي:

هو حضور العنصر الأسطوري في العمل الأدبي، أو بمعنى آخر تلك الإشارات الأسطورية الموظفة في النص الإبداعي والتي تكون إما صريحة أو خافتة.

وهناك عناصر في العمل المسرحي – نموذج الدراسة – تشي بتجلي العنصر الأسطوري، وهي بالترتيب على النحو التالي:

أ. **العنوان:** فهو يعبر عن شخصية رئيسة في أسطورة ميلاد "هيراكليس" البطل الأسطوري الذي

جاء إلى العالم نتيجة علاقة قائمة على الزيف بين شبيه والده أو متقمص دور والده "زيوس" /الإله، وبين أمه "ألكمينى" /الزوجة المخدوعة. العنوان محفز لذهن المتلقي فلاشك أن شخصية "أمفتريون" صاحبة الشهرة على مستوى الآداب العالمية تهيأ القارئ أنه بصدد الولوج إلى عالم أسطوري.

ب. العبارة الاستهلالية: يتأكد لهذا العمل المسرحي تجلي العنصر الأسطوري من خلال العبارة الاستهلالية:

"زيوس" و "هيرمس" يرصدان الأرض بالتلسكوب من أعلى جبل أولومبوس. المنظر الذي تعكسه العدسة.. بيت بسيط، "ألكمينى" تستحم في حمام بخار..."[٣٢]

ويفهم من البدايات والاستهلالات أننا بصدد عمل أدبي يستند على شخصيات مستوحاة من التراث اليوناني.

ج. الخلفية التراثية:

ومن أهم مظاهر التجلي الأسطوري في هذه المسرحية التي بين أيدينا نجد منذ بداياتها وفى أول سطورها مظهراً أسطورياً قديماً قدم التاريخ ألا وهو "جبل الأولمبوس" حيث تقطنه آلهة اليونان القديمة تدبر شئون رعيتها من فوق قمته، وكأن الكاتب أراد أن يحمل هذه الصورة دلالات ومعان خشي أن يتناولها صراحة خوفاً من التسلط السياسي، إذ نراه يريد أن يقول هكذا حال الحكام في بلادي يقطنون الأبراج العالية بعيدين عن رعيتهم ولا يوجد بينهم أي جسر من التواصل والحوار. فكيف لحاكم يعيش في أعلى قمم الجبال أن يعرف ما يجرى لمن هم أسفل ذلك الجبل؟ بل كيف لهذا الحاكم أن يحكم بلاده ويدبر أمورها من فوق تلك القمم العالية؟!.

ثم تصادفنا أسطورة أخرى في حضور ثمرة التفاح، تلك التفاحة الأسطورية التي أفسدت على آدم جنته، وأفسدت على ذريته من بعده حياتهم الأخروية، فكذلك الفكر الذى ينتقل وينتشر مثل التفاح العطب فيسيطر على عقل الإنسان ويفسد أخلاقه ويخرجه من جنات النعيم وكان الكاتب كذلك يهرب من سيف الرقابة وكأن لسان حاله يريد أن يقول أن منح الإله أو الحاكم في بلاده وعطاياه إلى رعيته وشعبه محفوفة بالمخاطر والهلاك وكأنه بذلك يتهم حكومات بلاده بالإهمال والتردي في معالجة شئون رعاياهم على الرغم من تجميل تلك العطايا أو القوانين التي يضعونها لدولتهم.

وتوالى الصور والشبيهات الأسطورية التي تتجلى في مسرحيتنا في محاولة من الكاتب تطويعها للدلالة على ما يريده من إسقاطات على مجتمعه وحكومته، فها هنا نراه يستخدم صورة تلك الكأس الذهبية التي ذكر أنها تخص ملك مدينة "تيلي بوى" والتي حظي بها أمفتريون وخص بها زوجته الجميلة تقودنا تلك الصورة إلى تصوير قرآني حيث ذكر الله عز وجل أن أهل الجنة ينعمون بالخير الوفير والرزق الكثير "إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا"[٣٣] وكأن الكاتب يريد أن يكشف لنا عن ذلك النعيم الذى يحيا فيه الملوك والحكام وأصحاب المقام العالي وكأنهم يحيون في الجنة على الأرض في حياتهم الدنيا. إسقاطات تصب كلها في النقد اللاذع لحكام البلاد وقادتها الذين يعيشون دنياهم فقط دون الاهتمام بأمور رعيتهم وأحوالهم فهم يشربون الخمر في كؤوس من الذهب بينما يوجد من بين رعاياهم من لا يجدون شربة ماء.

وفى موضع آخر نلمح تجليا أسطوريا في وصف الكاتب لذلك الشبه التام بين سوسيا/ الخادم وسوسيا/ الإله الذي تجسد "هيرمس" في شخصه قاصداً تضليله وإبعاده عن الحقيقة، كذلك نتذكر بهذه الصورة كيف ألقى الله الشبه على ذلك العبد اليهودي الخائن وشبهه بنبي الله عيسى بقصد تضليل اليهود

وإبعادهم عن حقيقة نبي الله عيسى وهنا كذلك تظهر لنا إسقاطات جديدة وكأن لسان حاله يقول، إن حكام بلادنا يتلونون ويتشكلون بكل الأشكال الممكنة بغية تضليل رعيتهم وإبعادهم عن الحقيقة التي ربما تكون واضحة جلية.

تجلى الإله إلى الأرض ونظرته إلى عباده دوماً يجلب الخير والبركة إلى أهل الأرض جميعاً، فإذا نظر الله لقوم لا يعذبهم أبداً، أما هنا في هذا العمل نجد أن تجلى الإله إلى البشر من شأنه أن يجلب الدمار وأن يوقظ الفتن، فها هي "هيرا" تتجلى على الأرض لتكشف مساوئ زوجها وخداع رعيته.

وفي أحداث الفصل الثاني من المسرحية تتجلى لنا الرؤيا التي تتحقق لصاحبها، فهناك من الأنبياء والمرسلين والصالحين تتحقق أحلامهم في الواقع وليس أدل على ذلك من قصة نبي الله يوسف مع إخوته وتحقق رؤيا والدهم النبي يعقوب وهكذا استخدم الكاتب تلك الميزة التي يجعل منها قالباً أدبياً يحمله ما يخشى أن يبوح به خوفاً من سلطان جائر أوسجان ظالم. فنجده يصور أمفتريون حاكم طيبة وقائد معركة النصر في "تيلي بوى" حيث يرى في نومه رؤيا أيقظته منزعجا قلقاً حيث رأى أن أموراً غريبة تحدث في بيته ولكنه يجهل حقيقتها وطبيعتها وكأن الكاتب كذلك أراد أن ينقل لنا صورة رائعة لخوف وقلق الحاكم من شعبه ورعيته فهم دائماً يدبرون له المكائد ويحيكون له المصائب أو على الأقل يشعر هو بذلك.

٢. المطاوعة:

يذهب القائلون بالمنهج الأسطوري إلى أن المطاوعة هي المسافة الدلالية بين الثابت والمتحول، أو هي المسافة بين النص الأصلي والنص الإبداعي الموازي. لذا وجب علينا الإشارة إلى نقاط التماثل ونقاط الاختلاف بين النص الأصلي والنص الموازي.

أ. التماثل والتشابه:

حينما نتأمل النص الأسطوري الذي يمثل الأصل، ونعاود النظر في النص الموازي للكاتب التركي گونگور ديلمن نجد أنه على مستوى الأحداث، حافظ النص الموازي على الفكرة الرئيسة في النص الأسطوري وهي حب الإله "زيوس" لزوجة القائد "أمفتريون" ورغبته في الفوز بها من خلالها تضليلها وإيهامها من خلال تجسيده لشخصية زوجها.

أما على مستوى الشخوص، اعتمد الكاتب التركي على شخوص الأسطورة كما جاءت في كتب

التراث اليوناني التي تنهض عليها الأحداث فقط دون غيرها من الشخوص الثانوية. فلا مفر من وجود "زيوس"/الإله العاشق وهناك أيضا "هيرمس"/ ابن زيوس وشريكه. وفي الطرف الآخر هناك "أمفتريون" و"ألكمينى" الزوجان المخدوعان. كما لم ينس گونگور ديلمن وجود "هيرا" صاحبة الحضور المفاجئ ومفجرة الصدمة في وجه "ألكمينى".

ب. التغييرات والإضافات:

عمد گونگور ديلمن إلى إحداث فروق بين النص الأسطوري الموظف والنص المسرحي الموازي عن طريق الزيادة أو النقصان حتى يرصع نصه المسرحي بالرسالة الضمنية التي يقصدها.

اختلفت أحداث النص الموازي عن الأصل، فسبب خروج "أمفتريون" إلى الحرب في النص الأصلي هي زوجته "ألكمينى" استجابة لطلبها أن يثأر لمقتل إخوانها. أما في النص الموازي فقد أوعز "زيوس" إلى القائد "أمفتريون" حتى يخرج إلى الحرب دون مبرر حتى يخلي لنفسه الطريق ويفوز بمحبوبته "ألكهينى".

كما أن النص الأصلي لم يشهد غواية "زيوس" لابنه "هيرمس"، وإقناعه أن جارية "ألكمينى" رائعة الجمال مثلما جاء في النص الموازي. وسر غواية "زيوس" لابنه هي ضمان مساعدته في مهمته حتى يتحقق له هدفه المنشود.

في النص الموازي اتجه كلا من "زيوس" وابنه "هيرمس" إلى أرسطوطاليس حتى يتسنى لهم مراقبة خادم أمفتريون ويعرفا المزيد عن سيده وهذا الموقف لم يرد في النص الأصلي.

أما فيما يتعلق بالشخوص، فأول هذه التغييرات شخص "أرسطو" أو "أرسطوطاليس" المعلم الأول، فهو غير موجود في أسطورة ميلاد هراكليس الأصلية. ولكن الثابت أن هذا الفيلسوف ولد عام

٣٨٤ قبل الميلاد وتوفي في عام ٣٢٢ قبل الميلاد وهو تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر. ويعد أرسطو واحدا من أهم الفلاسفة الذين أسهموا في تأسيس الفلسفة الغربية، وله مؤلفات عديدة في المنطق والأخلاق وعلم الجمال والسياسة. ونشير دراسات الأساطير اليونانية أن أسطورة هرقل واحدة من الأساطير المنسوبة لجماعة هاجرت إلى بلاد اليونان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر قبل الميلاد، وعرفت هذه الجماعة بالآخيين. هؤلاء الآخيون كان عصرهم مصدرا خصبا للعديد من القصص والأساطير والخرافات التي أصبحت تعبر فيما بعد عن عصر بأكمله عرف لدى دارسي الأساطير اليونانية بعصر الأبطال.[٣٤]

يفهم من ذلك أن گونگور ديلمن استحضر شخصية أرسطو من زمن لاحق على زمن الأسطورة كأيقونة معبرة عن أهل العلم والرأي، وبطبيعة الحال بقدر درايتنا بأرسطو وإسهاماته في إفادة الإنسانية بعلمه وآرائه التي تأسست على المنطق وعلوم مختلفة فهو يمثل قيمة كبيرة في مجال العلم والفكر، ومما يصادفنا في النص الموازي من كونه متكسبا من علمه ومسخرا آراءه لخدمة الحكام والسلطة، تكن الصدمة لدى المتلقي ويلتقط الرسالة بأنه من أهل الفكر والرأي من يأخذ عنهم دون إعمال عقله.

كما أن شخصية "سوسيا" العبد المثقف التي جسدها هيرمس لم يأت ذكرها في الأسطورة الأصل، وأيضا زوجته "بروميا" خادمة "ألكميني" التي فتن بها "هيرمس" حينما رغبه فيها "زيوس" ليتحمس لفكرة معاونته في الفوز بمعشوقته "ألكميني". وتعد شخصية "سوسيا" من الشخوص الثانوية التي كانت مبررا لاستنطاق "أرسطو"/ المعادل الموضوعي لرجال الفكر المزيفين والمتاجرين بأفكارهم. ولولاه لما وجد الكاتب مبررا لتقديم تلك الأفكار التي جرت على لسان "أرسطو". كما أن زوجته الخادمة "بروميا" تعد أيضا من الشخوص الثانوية التي أسهمت من خلال الحوارات الثنائية التي دارت بينها وبين سيدتها "ألكميني"/المعادل الموضوعي للرعية المحكومة – أن نعي أن "ألكميني" رمز الرعية المحكومة وإن كانت مفتونة بمعسول الكلام الذي يلقيه "زيوس" شبيه زوجها رمز الحاكم على مسامعها، إلا أنها مرتابة من أسلوبه وطريقة معاملتها. أي أن الرعية لو خدعت في حكامها فترة من الزمن فإن ذلك لن ينطلي عليها وقتا طويلا.

وبقدر ما جاء تطويع النص الأسطوري حاضرا بقوة في النص الموازي، جاء الإشعاع الدلالي قويا،

ولا غرابة في ذلك فالإشعاع الدلالي يتناسب طردا مع المطاوعة النصية.

٣. الإشعاع:

يرى بعض النقاد أن الأديب قد يتعمق في الواقع المعاصر من خلال نقل مغزاه إلى أسطورة يستبطن فيها شخوصه، ويصور صدى الأحداث في نفوسهم وتجاوبهم النفسي معها تجاوبا يتجلى فيه الموقف الإنساني والوطني. وهي تساعده في تحقيق هذا الهدف نظرا لخصوبتها، وتعدد معطياتها الفكرية، والإنسانية التي تصلح لأن تطوع لخدمة أي هدف. ونجاح الأديب في هذه المهمة أو فشله مرهون بمدى قدرته على الربط بين معطيات الأسطورة وما تمنحه من الرموز والإيحاءات، وبين الموقف الذي يريد التعبير عنه، حيث أنه لا بريد أن يقص علينا الأسطورة أو يردد وقائعها مرة ثانية، فالأديب يفترض أن الأسطورة معروفة مسبقا لدى القارئ، ومن ثم فهو يستلهمها ليقوم بدور جديد يقدم من خلاله شيئا جديدا إلى القارئ بإعادة توظيف الأسطورة لخدمة هدف ما.[٣٥] فالكاتب المسرحي إذا حاول استخدام الأسطورة كشكل درامي عليه أن يخلق من رموزها قوة إبداعية موحية تكشف عن سر غامض لم يكن معروفا لدى القراء، فمهمته هنا أن يمنحهم شيئا جديدا، أي أنه ينبغي أن يكون هناك تفاعل عضوي بين المواقف والشخصيات، وبين ما يريد الكاتب المسرحي الإيحاء به من رموز الأسطورة الأصلية مفسرا هذه الرموز بحسه الدرامي المتميز تفسيرا جديدا يلائم الواقع. هذا الواقع الذي يريد الكاتب أن ينفذ إليه من خلال الأسطورة قد يكون سياسيا، وقد يكون اجتماعيا أو فلسفيا أو دينيا، فهو يطرح أفكارا كثيرة وحلولا أكثر من خلال توظيف الأسطورة الذي غالبا ما يكون سياسيا نظرا لأهمية وخطورة هذا الجانب تحديدا في حياة أي شعب.[٣٦]

نجد كلمات وعبارات گونگور ديلمن، بل ومشاهده وحواراته كلها بمثابة تنفيث عن هموم المجتمع التركي ومشاكله، حيث ساد في تركيا مع أواخر القرن الماضي وبدايات الحالي أزمة اقتصادية طاحنة يرى

ديلمن أن سببها حالة الجفاء بين الساسة والشارع، نتج عن عزلة الساسة الأتراك واتباعهم سياسات خاطئة حيث تردى مستوى المعيشة والخدمات. كما أن شريحة الساسة تدعمهم شريحة أخرى من المنتفعين هم رجال الفكر والرأي الذي يسخرون المبادئ ويطوعونها للمحافظة على مواقع أصحاب السلطة وفي المقابل يتحصلون على المقابل ويتكسبون من آرائهم ومعسول كلامهم.

نجح گونگور ديلمن في نقل هذه الرسالة إلى المتلقي من خلال تسليط الضوء على عدد من آلهة اليونان القديمة في صورة رمزية جعل فيها الكاتب هذه الآلهة بمثابة أيقونة للحكام محاولاً إبراز فقرهم الأخلاقي، بل والسياسي والاجتماعي في بعض الأحيان.

فها هي ذي الآلهة ترقب رعيتها من عل من خلال "تليسكوب" وكأنها تعجز في ذاتها عن فعل ذلك. فكيف لهؤلاء أن يكونوا آلهة، ليس ذلك فحسب بل نجدهم يجلسون فوق قمة جبل عال، فهل يا ترى يرجع ذلك إلى رغبتهم في أن يكونوا بعيدين عن البشر حتى لا يطولهم منهم أحد؟! أم أن ذلك يعود إلى علو شأنهم وسمو مكانتهم؟! كذلك يجعل ديلمن الفضيلة سمة من سمات البشر فقط دون تلك الآلهة فيقول على لسان "هيرمس" في حوار له مع "زيوس" أثناء حديثهما عن رغبة الأخير في النيل من "ألكميني" ورغبته في مضاجعتها:

هيرمس: إن ألكميني مرتبطة بزوجها.

زيوس: تعني أن مهمتنا صعبة؟

هيرمس: لا أرى إلى ذلك سبيلا.

زيوس: عندما تتوفر الرغبة، يتواجد السبيل.

هيرمس: إن ألكميني رمز للفضيلة في طيبة.

زيوس: وما معنى الفضيلة؟

هيرمس: إنها صفات تميز البشر عن الآلهة.[٣٧]

هكذا هي الآلهة ترقب النساء من عل وتنظر إليهن في خلوتهن، ولا تجد هذه الآلهة عيباً في ممارسة الرذيلة مع نساء أخريات. فهل هذه آلهة؟! هل تقوم الآلهة الحاكمة بفعل المحرمات، وانتهاك الحرمات؟!

لذلك لم تستطع "هيرا" حماية ابنتها من شر "زيوس"، إلا من خلال مسخها بقرة، فكيف لها وهي على ذلك القدر من الربوبية والألوهية، أن تعجز عن حماية ابنتها؟! ليس ذلك فحسب، وإنما استحال زيوس إلى ثور، ومارس الحب المحرم أو بالأحرى مارس الثور ذلك الفعل مع أوروبا التي كانت تجمع الزهور عارية.

هيرمس: إن "هيرا" الغيورة، قد مسخت ابنتها المسكينة إلى بقرة لتحميها من شرك.

زيوس: لقد تحولت إلى ثور، ووصلت إلى "ايو" الجميلة، أصبحت ثورا، وفجرت بـ "أوروبا" التي كانت تجمع زهور الزعفران عارية في الحقول.

(يتنفس باشتهاء)

كنت ثوراً، كنت ثوراً، كنت ثوراً

هيرمس: إنك تفضل ممارسة الحب وأنت على هيئة الثور.

زيوس: إن الثور مخلوق فاتن للنساء، ولكني لم أكتف فقط بالتحول إلى ثور. لقد تحولت إلى بجعة

ودخلت بين ساقي ليدا الناعمتين الرقيقتين، وتحولت إلى سحاب، وأحطت بـ "اينو" الخجولة.

وتحولت إلى مطر من ذهب، وأمطرت بطن "دانا" العارية البريئة في قلعة الفتيات.[٣٨]

ما هذا الإله الذي لا يدخر جهداً في ممارسة أفعال الحب المحرم، وارتكاب الفواحش مع كل النساء؟ بل إنه يتفنن في التشكل والتجسد في أي شكل أو هيئة مادام ذلك يمكنه من ارتكاب ذلك الفعل المحرم فنجده يتشكل تارة في شكل بجعة لينال من ليدا الرقيقة، وتارة أخرى يتحول إلى مطر ليمطر بطن "دانا" العارية، ولكن ابنه "هيرمس" وخادمه في نزواته وأمين سره يواجهه بأن كل تلك الحيل لن تنطلي على "ألكمينى" ربة العفاف والشرف.

هيرمس: لن تمكنك أية شخصية تتقمصها من مضاجعة ألكمينى.. إن عين هذه المرأة الفاضلة لا ترى رجلا سوى زوجها أمفتريون.

زيوس: (يتنهد)

إن كان الأمر كذلك.. فسوف أكون أمفتريون أيضاً.

هيرمس: وهل ستتقمص شخصية زوجها؟!

زيوس: ولم لا...؟![٣٩]

هكذا تمكنت الرغبة من نفس زيوس الإله، ولن يتورع عن فعل أي شيء حتى يتمكن من النيل من "ألكمينى" وممارسة الرذيلة معها، فراح يفكر ويخطط ويدبر كيف ينال ذلك الأمل فلم يجد بداً من إبعاد "أمفتريون" زوج "ألكمينى" عن بيته وإقصائه عن البلاد لفترة طويلة ويتجسد هو في هيئته حتى يتمكن من مقابلتها والدخول إلى بيتها بل وإلى أحضانها دون مواجهة منها أو مكابرة.

فها هي صورة رمزية أخرى حيث يصور لنا فيها ديلمن كذب القادة والساسة وخداعهم للناس من

خلال الألفاظ الرنانة، والشعارات البراقة وهم يمارسون أحط الأفعال وأخسها، بل ويحاولون تبرير كل أفعالهم – المحرمة – وإيجاد وجهة شرعية لها.

ويعرض لنا ديلمن في حوار جدلي بين "زيوس" و "هيرس" بعضاً من أفكاره الرافضة لسيطرة مجموعة من الساسة المنتفعين على دفة البلاد.

هيرمس : وماذا تفعل مع أمفتريون الحقيقي؟

زيوس : فلنبعده عن البيت لفترة كافية.

هيرمس : كيف؟

زيوس: هذه هي المشكلة التي يجب أن نعالجها معاً.

هيرمس : لا تقحمني في هذا الأمر!

يوجه زيوس التلسكوب من جديد، ويضبطه، ويمسكه ليرى هيرمس

يااااااه، ومن هذه أيضا؟

كانت بروميا تظهر على عدسة التلسكوب وهي تطهي الطعام على الموقد.. وبجانبها سوسيا وفي يده كتاب يحاول القراءة على ضوء الموقد.

زيوس : إن جارية أمفتريون هي زوجة سوسيا، والصديقة الحميمة لألكميني.. إنها بروميا الجميلة.

هيرمس : بروميا الجميلة؟!

زيوس : إنها فريدة.

هيرمس : إن بروميا تلك من نصيبي وقسمتي يا أبي العزيز.

زيوس : وكيف عرفت هذا ؟

هيرمس : وماذا سنفعل في زوجيهما الحقيقيين؟

زيوس : سنرسلهما إلى مكان مناسب لفترة كافية.

هيرمس : وتبقى النساء لنا.

زيوس : تحمست الآن إلى الأمر.

جرت العادة أن يكون سيد القوم هو القائم على شئونهم ورعاية أحوالهم وصيانة أسرارهم أما الإله الحاكم هنا هو أول من يكشف ستر رعاياه، وينتهك حرماتهم ويتلصص عليهم حتى في غرفات نومهم ويقتحم حياتهم ربما قصد الكاتب بذلك التعريض أو التلميح إلى رجال الحكومة والحكم الذين لا يلقون بالاً إلى شعوبهم بل ويخدعونهم بالأقاويل الكاذبة، والوعود البراقة.

يلجأ گونگور ديلمن إلى شخصية المعلم "أرسطو" في العمل المسرحي بمثابة أيقونة ربما قصد بها فئة أصحاب الفكر والمثقفين الذين يمثلون بوق دعاية إلى السلطة وعلى الرغم مما لهم من مكانة ومنزلة نجده يسمهم بالزندقة والإلحاد. ثم يواصل ديلمن حديثه ووصفه لأخلاق ومبادئ المعادل الموضوعي "المعلم الأكبر" أو "المعلم الأول" فنجد ذلك الحوار بين سوسيا "التلميذ" ومعلمه وأستاذه "ارسطوطاليس" على النحو التالي:

أرسطوطاليس : عندما أقرأ أخاف أن تتغير أفكاري.

سوسيا : وما الذي يخيف في ذلك ؟!

أرسطوطاليس : لا.. عندما تكون بلا عمل خذ هذا واكتبه من جديد.

سوسيا : أصبحت أفكارك القديمة لا تعجبك الآن.. أليس كذلك؟[٤١]

ليس ذلك فحسب بل يصور گونگور ديلمن "أرسطو" في صورة التاجر الذي يتكسب ويزايد على علمه ومعرفته من أجل المال.

أرسطوطاليس: هيا أسمعني رنين نقودك، فعلى قدر مالك يكون العلم والمعرفة...[٤٢]

مما سبق يكشف لنا گونگور ديلمن كذب فئة أصحاب الفكر والثقافة الموالين للسلطة، وزيف أفكارهم وادعاءاتهم وضلال دعوتهم، فهم يكتبون أفكاراً وينشرون مبادئ ربما دون وعى منهم أو دون إيمان منهم بها. ولأن الحاكم الديكتاتور دوماً يفرض سيطرته على محكوميه وعلى حرياتهم وعلى عقولهم نجده يسن القوانين الحاكمة التي تسير حياتهم، ولا تدع لأحد منهم فرصة إبداء الرأي أو حتى مجرد التفكير فهو– أي الحاكم المطلق – يحب محكوميه في صورة العبيد الذين لا صوت لهم ولا كلمة، ويساعده بطانته من المثقفين وأصحاب الفكر الذين باعوا أنفسهم مقابل عطايا الحاكم وهداياه في ترويج أفكاره الهدامة وإقناع العوام بها.

أرسطوطاليس : لا يمكنني أن أتخيل مجتمعا بلا عبيد، فهم يقومون بالأمور الصعبة حتى يقضي الأحرار وقتهم في التفكير المبدع الخلاق.

سوسيا: هذا يعني أن الإبداع مقصورا على الأحرار؟

أرسطوطاليس : وكيف يكون بدونهم؟

سوسيا: ألا يفكر العبد؟

أرسطوطاليس : إن حاول التفكير، تسللت إلى عقله المسكين فكرة الحرية.

سوسيا: وماذا في ذلك؟

أرسطوطاليس : إن الفكر ينتقل وينتشر مثل العطب في التفاح. فيسيطر على عقل العبد، ويفسد أخلاقه...[٤٣]

نريدكم صماً بكماً عمياً، هكذا لسان حال ذلك المعلم الأول والذى يجعل منه ديلمن أيقونة للمفكرين المرتزقة الذي يستقطبهم الحكام ليوجهوا جموع الشعب بأفكارهم المسمومة، محاولين إقناع العوام أن يظلوا عبيداً لا يفكرون ولا يعقلون شيئاً، ولا يجب أن يعلموا إلا ما يريدهم أن يعلموه وكأننا أمام صورة طاغية مصر الفرعونية وجبارها ذلك الفرعون الحاكم المستبد الذى اعتلى العرش بكل تجبر وطغيان كما حكى القرآن الكريم "قَالَ فِرْعَوْنُ مَا أُرِيكُمْ إِلَّا مَا أَرَى وَمَا أَهْدِيكُمْ إِلَّا سَبِيلَ الرَّشَادِ..."[٤٤] ونتواصل آليات المنهج الأسطوري في الظهور من خلال إشعاع بعض الصور والأوصاف الأسطورية ومطاوعتها وتشكلها وفقاً لرؤية المبدع وخلفياته المعرفية من خلال ذلك الوصف الأسطوري للعملة الذهبية المتداولة وعلى أحد وجيها صورة الإله العظيم ملك الملوك ورب الأرباب زيوس، وعلى الوجه الآخر صورة الحاكم بأمره

الأسكندر الأكبر كل ذلك يطوعه الكاتب للتعبير عن بعض أيدلوجيات المجتمع التركي والمتمثلة في سيطرة وهيمنة رجالات الفكر المرتزقة الموالين لنظام الحكم في البلاد، فيكشف سوء زعمهم وكذب ادعاءاتهم حيث يشعلون الحروب، وينشرون الفتن. فها هو زيوس رب الأرباب يدعو إلى حرب ضروس بل ويخطط ويدبر لها في صورة تحمل ذات الدلالة السابقة.

زيوس : إلى أين نرسله ؟

هيرمس : ها هنا.. حيث أكثر الأماكن ملائمة.

زيوس : "تيلي بوي"! فلنجد سببا لحرب بشرية.

هيرمس : هلا قلنا بغية إحلال السلام الدائم في "تيلي بوي".[٤٥]

ربما يفلح الخطاب السياسي – لبعض الوقت – بكلامه المعسول في خداع جموع الشعب وعامة الناس، ولكن سرعان ما يقع أصحابه فريسة سقطة من السقطات أو زلة من الزلات تفضح أمرهم وتكشف سرهم فهذه تيمة أسطورية أخرى يعيد گونگور ديلمن تشكيلها ويرصد آلياتها حين تغفل الآلهة عن بعض التفاصيل الدقيقة والمهمة حينما تجسدت في صورة "أمفتريون" حاكم طيبة وخادمه المثقف "سوسيا".

هيرمس: واحسرتاه، وكأننا لم نستطع أن نشبه أمفتريون وسوسيا. لقد نسينا رائحتهما الشخصية.[٤٦]

وفي حوار آخر طويل بين "هيرمس" ابن الإله والعبد المثقف المجادل "سوسيا" يحاول فيه الكاتب التأكيد على الرسالة الضمنية الرئيسة التي تتكرر على مدار العمل المسرحي، وهي كذب وزيف السلطة السياسية، حيث يحاول "هيرمس" ابن الإله المعادل الموضوعي لإعلام السلطة أن يقنع "سوسيا" العبد أنه ليس هو بل شخص آخر، حتى كاد العبد الذي يرمز إلى عامة الشعب أن يقتنع أنه ليس هو ذاته، بل هو

شخص آخر.

هيرمس: لماذا تتجول أمام المنزل؟

سوسيا: أنا لا أتجول، لقد أتيت إلى منزلي.

هيرمس: كيف يكون هذا منزلك ؟

سوسيا: أنا خادم الحاكم "أمفتريون"...

هيرمس: حسنا، إذن فمن أنا؟

سوسيا: سل نفسك عن ذلك...

هيرمس: أشبه من ؟

سوسيا: من؟ يا إلهي! أنا أيضا أسأل من تشبه. إنك تشبهني. تشبهني أنا.

هيرمس: إن هذا من صنع خيالك، توقف!

سوسيا: لماذا أتوقف؟ أنا سأدخل منزلي.

هيرمس: إنه منزلي

سوسيا: ما اسمك؟

هيرمس: سوسيا.

سوسيا: يا لها من مصادفة.

هيرمس: أية مصادفة؟

سوسيا: أن تشبهني لهذا الحد، وأن يكون اسمك أيضا سوسيا ...

حسنا ما اسم زوجتك؟

هيرمس: وما شأنك واسم زوجتي!

سوسيا: لا يمكنك معرفته.. أليس كذلك ؟

هيرمس: بروميا بالطبع ...

سوسيا: ومن أكون أنا؟

هيرمس: سل نفسك.[٤٧]

هكذا حال الحاكم وأعوانه من بطانة فاسدة وإعلام مدلس إزاء الرعية المحكومة، في علاقة جدل وحوار دائمين، يحاول الحاكم تعتيم الصورة أمام شعبه، حيث تعجز الحكومات الكاذبة عن تسير أمور رعاياها وحل مشكلاتهم، وتوهمهم بأمور لا يقبلها العقل من خلال وسائل الإعلام الحكومية المدلسة.

يقدم ديلمن حلا في آخر العمل المسرحي بنزول تمثال "الوناقوتشو اردى" حاملا في يده مفتاح الأمل الذى يتمثل في كتاب الأخلاق ليكون دستور ذلك المجتمع الذى عجز حكامه عن تسيير أموره. وعلى هذا النحو تأتى النهاية أو الدعوة التي بريد ديلمن أن يدعو بها وإليها وهي أنه لا صلاح لأحوال البلاد والعباد إلا بتعاليم ومبادئ السماء التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها.

وفى النهاية نشهد شهادة حق، ونقول كلمة صدق حيث يحمد للكاتب حسن التعبير عن مساوئ وعيوب مجتمعه في صورة رمزية فحواها لا يخرج كثيراً عن الزيف والكذب الذى تتقنع به السلطة الحاكمة،

وخواء نفوسهم وأرواحهم إلا من النذر القليل النادر من الدعوات الصادقة والتي – في معظمها – بنيت على أسباب شخصية، ومنافع فردية، لا مصالح قومية.

الخاتمة

ما أجمل أن تكون أديباً ومفكراً قادراً على نقل ما لا يستطيع غيرك نقله، ما أجمل أن تكون عيناً ترى ما لا يراه الأخرون، ما أجمل أن نكون فرداً ولكنك تتحدث بلسان مجتمع بأكمله. بل وما أجمل الأدب حين يعبر بقلمه وصوره وألفاظه عما يعجز أعظم الخطباء وأبلغ الدعاة عن التعبير عنه.

هكذا كان گونگور ديلمن حين استخدم قلمه وحروف لغته ليعبر عما يخشى غيره من الكتاب حتى الاقتراب منه مستعيناً بحرفة الأدب ورسالة الأديب.

ومن خلال منهج النقد الأسطوري المتبع في هذه الدراسة، عمد الباحث إلى تتبع الرموز الأسطورية الموظفة داخل النص المسرحي التركي من خلال الخطوات الثلاث التي يعتمدها المنهج في حد ذاته، فبعد أن استدعى أهم تلك الرموز الأسطورية المتجلية في النص، انتقل إلى معرفة أهم تلك المطاوعات التي طرأت عليه، وذلك بمقارنتها مع الأسطورة الأولية، ومعرفة ما إذا كانت قد لحقت بها تغييرات أو أنها بقيت على حالها؛ لأن التدقيق في معرفة المطاوعات التي لحقت بالرموز الأسطورية يقودنا مباشرة إلى معرفة مقدار إشعاع تلك الرموز الأسطورية داخل النص المبدع.

ومما تقدم خلصت الدراسة النقدية الأسطورية للنص المسرحي التركي "المجد والشرف والشهرة = أمفيترون" للكاتب التركي گونگور ديلمن إلى النتائج التالية:

- مرونة النصوص التركية المعاصرة أمام المناهج النقدية الحديثة المعمول بها في ميادين النقد في أوروبا من خلال تلائم نص مسرحي للكاتب التركي گونگور ديلمن مع منهج النقد الأسطوري لصاحبه بيير برونيل.

- تعدد الرموز الأسطورية داخل النص المسرحي وتنوعها يؤكد ثرائها بسبب ثراء الرافد المستقاة منه.

- استطاعت هذه الرموز الأسطورية الموظفة منح النص المسرحي جمالا خاصا وأفقا متفردا؛ لأنها أفرغت من محتواها الأصلي واكتسبت دلالات إيحائية جديدة، أكسبت النص المسرحي سحرا وبريقا خاصا وهو ما أسماه بيير برونيل بالمطاوعة.

- نجح گونگور ديلمن في إسقاط التوظيف الرمزي على الواقع، وجعله مرآة عاكسة له، فكان بمثابة المعادل الموضوعي لأزمة تركيا في أوائل الألفية الثالثة، لذلك يمكن أن نعده من كتاب المسرح السياسي.

نجح گونگور ديلمن من خلال هذا الشكل من الكتابة المسرحية أن يتحول بالمسرح التركي من أداة فنية إلى وسيلة لنشر أفكار ومبادئ تهدف إلى إيقاظ المتلقي من غفوته.

الهوامش

١- عبد السلام المسيرى: توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي، الكويت، ع ٤١٢، مارس ١٩٩٣م، ص ٨٥.

٢- رشيد بوشعير: دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧م، ص ٤٥- ٤٦.

٣- محمد عمارة: نظرة جديدة إلى التراث، دار قتيبة، بيروت، ط٢، ١٩٨٨، ص٨.

٤- على حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة الأسد، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٥.

٥- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (ورث).

٦- سورة الفجر، الآية ١٩.

٧- سورة مريم، الآية ٦.

٨- سورة النمل، الآية ١٦.

٩- فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، ص ٧٧.

١٠- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتورزيع، ط ١، ١٩٨٧م، ص ١٩-٢٠.

١١- د. شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، الجزء الثاني، الهيئة العامة لقصور

الثقافة ٢٠٠٠، ص. ٣٠٢

١٢- انظر: د. ثروت عكاشة: الاغريق بين الأسطورة والابداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الخامس عشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م. ص ٨-٩.

١٣- DİLMEN, Güngör : Yazrin Özgeçmişi, Midas'in Kulaklari, Midas'in Altinlan, Midas'in Kördüğümü. Mitos Boyut Yaymlari, İstanbul. ١٩٩٣,S.٥.

١٤- ŞENER. Sevda : Güngör Dilmen'in Midas Üçlemesi, Kültür Bakanliği Yaymlari. Ankara,Temmuz ١٩٩٨. S. ١٦.

١٥- DİLMEN. Güngör : Yazarin Özgeçmişi.S.٧

١٦- DİLMEN. Güngör : (a.g.e),S.٧

١٧- لوسيان جولدمان: المادية الديالكتية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة نادر ذكري، دار الحداثة، بيروت، ص ١٥.

١٨- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٢٢.

١٩- انظر: د. نور الدين صدار: مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مقال منشور، مجلة عالم الفكر، عدد ١، المجلد ٣٨، ٢٠٠٩م، ص ٨٦.

٢٠- KEÇELİ. Fatma: Güngör Dilmen'in Oyunlannda "Mitolojik. Tarihsel ve Fantastik Olan'in Kullanimi. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümüde bir Araştirma.S.٢٠-٢٣

٢١- MUTLUAY, Rauf : ٥٠ Yilm Türk Edebiyati , İş Bankasi Kültür Yayinlari, ٢b . İstanbul, ١٩٧٣ ,s. ٦٥٤-٦٥٥

٢٢- ŞENER. Sevda : Güngör Dilmen'in Midas Üçlemesi,S.٣٥.

٢٣- YAYCIOĞLU, Mukadder: Güngör Dilmen'le Söyleşi, Tiyatro Araştirmalari Dergisi, Sayi ٢٠, İstanbul,٢٠٠٥,S.١٣٤-١٣٦.

٢٤- NUTKU, Hülya : Güngör Dilmen'in Kişiliği Ve Oyunlari .Mitos Boyut Yaymlan, Istanbul, ١٩٩٣,S. ١٧-١٩

٢٥- مسرح الساحة: من أشكال المسرح الشعبي التركي. يطلق عليه الأتراك (ortaoyunu)؛ لأن المسرحية تقدم في فناء أوساحة مستديرة يحيط بها المتفرجون، إلا من جهة واحدة تترك مفتوحة حيث يدخل منها الممثلون إلى الساحة. يستخدم فيه ديكور بسيط عبارة عن ساتر خشبي.

عرف الأتراك مسرح الساحة في القرن الخامس عشر عن طريق الإيطاليين واليهود المهاجرين من أسبانيا. يعتبر مسرح الساحة أقرب إلى المسرح الواقعي، وأكثر الأنواع تطورا داخل البلاد الإسلامية. يتشابه في بعض جوانبه بالقراگوز سواء في شخصياته أو في بناء المسرحية. عمل مسرح الساحة على تصحيح أوضاع المجتمع للحفاظ على القيم. تمثلت شخوصه الرئيسة في (قاووقلو kavuklu) و(بيشكار pişsekar). ومع دخول المسرح الغربي فقد هذا النوع مكانته في تركيا.

AND. Metin: Başlangicindan ١٩٨٣' e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yaymlari, ٢ b , ٢٠٠٦ , S.٤٩-٥٦.

٢٦- NUTKU, Hülya : (a.g.e), S. ٢٤.

٢٧- CELASUN , Merih & RODRİK, Dani: Küreselleşmenin Türkiye Ekonomisine Etkileri .Banknot Matbaasi Genel Müdürlüğü. Ankara,١b, Haziran ٢٠٠٢ , S .٤٩-٥١.

٢٨- د. عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية، الجزء الأول أساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م، ص ٣٦٩-٣٧٩.

٢٩- DİLMEN. Güngör: Şan, Şeref,Ün= Amfitrüon, Kuzguncuk Türküsü, Troya İçinde Vurdular Beni. Mitos Boynt, İstanbul, ٢٠٠١.S.٧٩-١١٢

٣٠- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S.١١٣-١٣٤

٣١- للاطلاع على المزيد فيما يتعلق بالمنهج الأسطوري وآلياته انظر: مجلة التواصل الأدبي، مجلة نصف سنوية محكمة تعنى بقضايا الأدب والنقد، تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار/ عنابة (الجزائر) العدد الأول يناير ٢٠٠٧م.

انظر: مجلد أعمال ملتقى الأدب والأسطورة يومي ٢٣-٢٤ مايو ٢٠٠٧م، صادر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار/ عناية (الجزائر).

٣٢- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ٧٩.

٣٣- سورة الإنسان، الآية ٥

٣٤- محمد الخطيب: الفكر الاغريقي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ١٩٩٩م، ص١٩١-١٩٣.

٣٥- د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، ب.ت، ص ٥٥- ٥٦.

٣٦- د. سامي منير حسين عامر: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي (١٩٤٥- ١٩٧٠)، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م، ص ٢٦٠- ٢٦٢

٣٧- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ٧٩-٨٠.

٣٨- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ٨٠-٨١.

٣٩- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ٨١.

٤٠- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ٨١-٨٢.

٤١- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ٩١.

٤٢- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ٩٤.

٤٣- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ٩١-٩٢.

٤٤- سورة غافر، الآية ٢٩.

٤٥- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ١٠٢.

٤٦- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ١٠٧.

٤٧- DİLMEN. Güngör: (a.g.e) ,S. ١١٥-١١٧.

المصادر والمراجع

أولا: المراجع العربية:

١- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (ورث).

٢- ثروت عكاشة (دكتور): الاغريق بين الأسطورة والابداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الخامس عشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

٣- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.

٤- رشيد بوشعير: دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الاهالي، دمشق، ١٩٩٧م.

٥- سامي منير حسين عامر (دكتور): المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي (١٩٤٥- ١٩٧٠)، الجزء الأول؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.

٦- شمس الدين الحجاجي (دكتور): الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، الجزء الثاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م.

٧- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧م.

٨- عبد السلام المسري: توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي، الكويت، العدد ٤١٢،

مارس ١٩٩٣م.

٩- عبد المعطي شعراوي (دكتور): أساطير إغريقية، الجزء الأول أساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م.

١٠- على حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة الأسد، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

١١- فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م.

١٢- لوسيان غولدمان: المادية الديالكتية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة نادر ذكري، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

١٣- محمد الخطيب: الفكر الاغريقي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ١٩٩٩م.

١٤- محمد عمارة: نظرة جديدة إلى التراث، دار قتيبة، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.

١٥- محمد غنيمي هلال (دكتور): في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ب.ت.

١٦- نور الدين صدار (دكتور): مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مقال منشور، مجلة عالم الفكر، عدد ١، المجلد ٣٨، ٢٠٠٩م.

ثانيا: **المراجع التركية**:

١- AND. Metin: Başlangicindan ١٩٨٣' e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yaymlan, ٢ b , ٢٠٠٦.

٢- CELASUN. Merih & RODRİK. Dani: Küreselleşmenin Türkiye Ekonomisine Etkileri, Banknot Matbaasi Genel Müdürlüğü, Ankara, ١b, Haziran ٢٠٠٢.

٣- DİLMEN, Güngör: Şan,Şeref.Ün= Amfitrüon. Kuzguncuk Türküsü, Troya İçinde Vurdular Beni, Mitos Boyut, İstanbul. ٢٠٠١.

٤- ----------, Yazarin Özgeçmişi. Midas'in Kulaklari, Midas'in Altmlai, Midas'in Kördüğümü. Mitos Boyut Yayinlari. İstanbul, ١٩٩٣.

٥- KEÇELI, Fatma: Güngör Dilmen'in Oyunlarinda "Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan"in Kullanimi, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümüde bir Araştirma.

٦- MUTLUAY. Rauf: ٥٠ Yilin Türk Edebiyati, İş Bankasi Kültür Yayinlari. ٢b. İstanbul. ١٩٧٣.

٧- NUTKU, Hülya: Güngör Dilmen'in Kişiliği Ve Oyunlari, Mitos Boyut Yayinlari, İstanbul, ١٩٩٣.

٨- ŞENER. Sevda: Güngör Dilmen'in Midas Üçlemesi. Kültür Bakanliği Yaymlan, Ankaia,Tennnuz ١٩٩٨.

٩- YAYCIOĞLU. Mukadder: Güngör Dilmen'le Söyleşi, Tiyatro Aiaştirmalari Dergisi, Sayi ٢٠, İstanbul, ٢٠٠٥.