الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمّه لخضر – بالوادي

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرّج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

البنـــــــاء الفنـــــــي

في

المسرح الذهني لتوفيق الحكيم

مسرحية "أهل الكهف" نموذجا

إعداد الطالبتين: إشراف الدكتورة:

- ✓ حميدة خطراوي فتيحة حسيني
- ✓ نجوى مشري

الإسم و اللقب	الجامعة	الصفة
د / زينب قوني	جامعة الشهيد حمه لخضر -الوادي	رئيسا
د / فتيحة حسيني	جامعة الشهيد حمه لخضر -الوادي	مشرفا ومقررا
د/ هواوي نهيان	جامعة الشهيد حمه لخضر -الوادي	مناقشا

الموسم الجامعي: 1439-1440هـ/ 2018-2019م

الإهداء

إلى النور الذي يشع في القلب والعقل

ومنبع ضوء الليل والنهار

إلى من سرقت حبي وحناني

وسببا علمي وانشغالي

إلى شمسي وقمري.. أمي ..أهدي عملي..

كما أهدي عملي إلى ميارو كواكبي السبع إخواني

وأخواتي والى أشقائي من الحياة، أصدقائي وزملائي.

والى كل من زرع في نفسي بذرة أمل

أو ساعدني لأصعد درجة

أو شجعني لحمل شعلة العلم وسلاح الزمن

إلى كل هؤلاء أهدي عملي.

حميدة

الإهداء

اهدي ثمرة جهدي وهذا العمل المتواضع إلى من تولياني بالرعاية
إلى أغلى واعز إنسان إلى روح أبي الطاهرة رحمه الله

إلى من حملتني في بطنها وهن على وهن
حبيبتي الغالية- أمي أطال الله في عمرها بارك في صحتها

و إلى أبنائي قرة عيني الثلاث آمنة و ميساء و محمد

و إلى اخوتي و أخواتي و عماتي و خالاتي و كل من كان له يد العون

من بعيد أو من قريب

و إلى جنود الخفاء الذين كان لهم الفضل علينا و الذين لم يبخلو علينا

بالعطاء و الدعم

نجوى

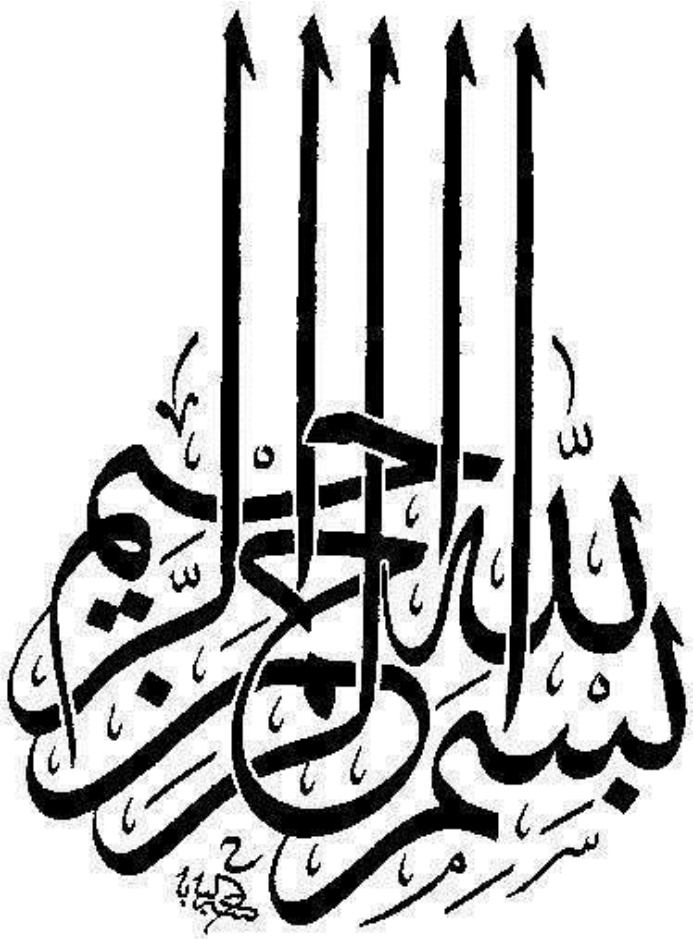
شكر وتقدير

قال الله تعالى: " ولئن شكرتم لأزيدنكم "

قال الله تعالى: " وَقُلْ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُه وَالمُؤمِنُونْ "

الشكر الأول لله العظيم جل جلاله على فضله وعونه أن وفقنا لإتمام هذا العمل.

كما نتقدم بجزيل الشكر والإمتنان والتقدير والوفاء بكل معانيه إلى الأستاذة الفاضلة والمرشدة "حسيني فتيحة" التي أشرفت على إعداد هذا العمل



﴿ أَمۡ حَسِبۡتَ أَنَّ أَصۡحَٰبَ ٱلۡكَهۡفِ وَٱلرَّقِيمِ كَانُواْ مِنۡ ءَايَٰتِنَا عَجَبًا ٩ ﴾

مقدمة

يمثل الأدب النشاط الإنساني الأكثر استيعابا لهموم الإنسان في كل أطواره ،والمسرح من أعرق الفنون الأدبية التي عرفتها البشرية، ولعل مسرح توفيق الحكيم الذهني هو الشكل الأدبي العربي الأرقى للتعبير عن الجدليات الذهنية والرموز والدلائل الفكرية، وهو من النوع الذي يسهل تخيله ويصعب أداؤه.

وقد مَثلت مسرحية "أهل الكهف "لتوفيق الحكيم عملاً مسرحياً، اتسم بعمق محتواه الفكري، وجودة بنائه الفني فضلاً عن احتوائها على مادة خامة هائلة لخلق عمل درامي متكامل.

ومن المعلوم أن مسرحية "أهل الكهف" تعددت قراءاتها ووقف عدد من الباحثين عندها كثيراً ولذلك هذا البحث يسعى إلى دراسة المسرحية وتحليلها كما يسعى إلى كشف واستلهام فكرة مجردة ذهنية كانت محور نجاحها في بنائها الفني،وقد آثر البحث من هذا المنطلق أن يتناول الإشكالية الآتية:

كيف بنى توفيق الحكيم مسرحية "أهل الكهف" فنيا ليستوعب أفكار الفعل المسرحي الذهني؟

وعليه طرحنا عدة تساؤلات فرعية هي:

- إلى أي مدى ساهمت عناصر المسرحية في خدمة البناء الفني المسرحي الذهني؟
- ماهي التقنيات التشكيلية التي وظفها الكاتب في صياغة المسرحية ؟

وارتأينا أن يكون موضوع دراستنا في هذا البحث الموسوم ب:" البناء الفني في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم "أهل الكهف" نموذجا."

و تعود الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع إلى أسباب ذاتية وموضوعية وهي كالآتي:

أ. الأسباب الذاتية :

- الرغبة في الغوص في أغوار هذا النوع من الأجناس الأدبية.
- الإعجاب الكبير بأداء توفيق الحكيم ككاتب مسرحي متميز له حضوره الفاعل في الكتابة المسرحية وخاصة الذهنية.

ب. الأسباب الموضوعية:

- عزوف أغلب الباحثين على هذا الفن وتسليط أضواء اهتمامهم على فنون التعبير الأخرى على الرغم من أهمية الفن المسرحي.
- أغلب الدراسات ركزت على الدراسات العامة في حين أغفلت المناهج الحديثة

أُما عن الخطة التي اعتمدناها في الموضوع ، فقد قسمنا بحثنا إلى مدخل وفصلين. جاء عنوان المدخل: "المسرح عند الغرب" تناولنا فيه نشأة المسرح الغربي وتطوره التاريخي بدأً بعصر الحضارة الشرقية القديمة ثم عصر اليونان والرومان مروراً بالمسرح في العصر الوسيط ، وصولاً بالمسرح إلى العصر الحديث مع التركيز على أهم التيارات المسرحية.

أمَا الفصل الأول فعنواناه بـ: "المسرح عند العرب "؛حيث تناولنا فيه نشأة المسرح في الأدب العربي القديم، وفيه تطرقنا إلى علاقة العرب بالمسرح وإنقسامهم إلى مؤيد و معارض، ثم تناولنا مسرح خيال الظل باعتباره ظاهرة مسرحية ضاربة في القدم في الأدب العربي، ثم انتقلنا إلى المسرح في الأدب العربي الحديث، وفيه عرّفنا برواد المسرح العربي الحديث وبجهودهم المسرحية وأهم خصائصها في الأدب العربي الحديث، ثم المسرح عند توفيق الحكيم باعتباره أول من أدخل المسرحية إلى الأدب العربي بوصفها نوعاً أدبياً، وذكرنا أهم اتجاهاته المسرحية، لننهي الفصل بالتطرق إلى توفيق الحكيم والمسرح الذهني محددين مفهوم المسرح الذهني عامة وعند توفيق الحكيم خاصة وكذلك مسرح توفيق الحكيم الذهني والتمثيل.

أما الفصل الثاني فهو دراسة تطبيقية لمسرحية أهل الكهف، فتطرقنا فيه إلى مضمون المسرحية، ومصدر استنزالها، ثم انتقلنا إلى دراسة وتحليل البنية الفنية من خلال دراسة الفعل والزمن، ومستوى بناء الشخصيات حسب جدول "بافيز"،وكذلك المكان، و الحوار والصراع

وفي الخاتمة عرضنا لأهم النتائج المتوصل إليها. ولا تخلو أي دراسة من إتباع منهج يحدد معالمها، ولهذا اخترنا المنهج التاريخي الوصفي في الجانب النظري الذي يقوم على تأريخ ووصف المسرح الغربي والعربي ،واعتمدنا المنهج التحليلي بأدوات سيميولوجية في الجانب التطبيقي لأننا رأيناه الأنجع في مثل هذه الدراسات.

وقد استفاد بحثنا من دراسات سابقة حول المسرح الذهني ومسرحية "أهل الكهف "لتوفيق الحكيم أهمها :

*حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم ،رسالة دكتوراه، مكتبة كلية الآداب واللغات ، جامعة الجزائر،2005م-2006م وفيه انطبعت جهود الحكيم في تأصيل المسرح العربي ، وقد غذته طبيعة تفكيره الذهني القائم على الافتراض الذهني.

*أعين الفطرباتي، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، دراسة بنيوية "لروبرت ستانتون" ،اشراف الدكتور حلمي، بحث جامعي للحصول على درجة سرجانا (S1)، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها ،السعودية،2017م.

جاء هذا البحث في النظر ودراسة العناصر الداخلية في نص مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق من منظور النظرية البنيوية "لروبيرت ستانتون".

فضلاً عن بعض المقالات التي درست نص مسرحية" أهل الكهف".

*شلواي عمار، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، مقاربة سيميائية، كلية الآداب مجلة العلوم الاجتماعية ،قسم الأدب العربي، جامعة محمد خضير بسكرة ،هذه المقاربة حاولت من خلال تقنية العنونة وما يرتبط بها دراسة مسرحية "أهل الكهف" وفك ألغازها وكشف دلالاتها العميقة.

وقد اعتمد بحثنا على جملة من المراجع نذكر منها:

- عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم،الهيئة المصرية للكتاب(د.ط)،2007.
- أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية مسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ،ط 1،القاهرة،1993.
- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د. ط)،1999 .
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسة عالم المعرفة الكويت،ط1999،2.

ومن الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث :

صعوبة التعامل مع النص لكونه نصاً مسرحياً فكرياً و ذهنياً.

وكذلك شروط البحث المتعلقة بكم الصفحات التي أوجبت علينا حذف الكثير والاختصار، وكذا قلة المادة العلمية التي تقارب النص المسرحي من الداخل.

وفي الأخير، فإن الحمد لله وحده لا شريك له بفضله ونعمه التي أنعم بها علينا، ومن تمام موضوعية البحث رد الفضل لأهله مع أن هذه الكلمات لا تستوفي المجهودات الجبارة والعناية الفائقة التي أولتها الأستاذة المشرفة "فتيحة حسيني" لهذا البحث من خلال التوجيهات الصائبة وتوفير المراجع والحرص على إتمام البحث في الآجال المحددة فجزاها الله عنا أفضل جزاء وأدامها للبحث العلمي سراجاً منيراً.

ولسنا ندعي أننا استوفينا تحليل جميع جوانب نص المسرحية المدروسة ، ونأمل أن يكون عملنا فاتحة خير لدراسات أوسع، وأن يكون بوابة صغرى تلج من خلالها إلى عالم أبر وأشمل، والله ولي التوفيق.

الوادي في : 08/06/ 2019

حميدة – نجوى

مدخل: المسرح عند الغرب

أولا: المسرح في عصر الحضارة الشرقية القديمة

ثانيا: المسرح في عصر اليونان و الرومان

ثالثا: المسرح في العصر الوسيط

رابعا: المسرح في العصر الحديث

«في البدء كانت الكلمة، ومن الكلمة كانت لغة الإنسان الأول عاجزة عن استيعاب انفعالاته وأحاسيسه، وكانت المفردات المحدودة قد اعتنت بالتعبير عن الممارسات الحياتية والأشياء الحسّية، ومن ثم كان الإنسان الأول في حاجة إلى وسيلة تساعده للتعبير عن أحاسيسه[1]».

«فكان من الطبيعي أن يدفعه ذلك لِيَخْلُقَ الحركة ويعبر عما يغمره من فرح وبهجة بالرقص»[2].

«ومن هنا يكون الرقص هو وسيلة التعبير الأولى في فن الانسان البدائي، ثم انتقل هذا الرقص التعبيري إلى المعابد ليصبح جزءا من الطقوس الدينية للأديان الوثنية قديما»[3].

«وبوجود شخصية تجمع بين عدة صفات، تتمتع بموهبة الخلق ... تقود حركات المجموعات الراقصة أو حركاتهم التمثيلة الصامتة، دخل عنصر الموت في التعبير الدرامي للرجل البدائي فأصبحت خشبة المسرح عندهم هي المقبرة والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أرواحهم حول تلك المقبرة»[4].

«وهكذا نجد عنصرا من العناصر اللازمة للتراجيديا تتسع دائرته، بعد ما كان لا يخرج عن عنصري التقليد والفعل وهو عنصر الصراع، ليصور الكاتب المسرحي المعركة بين الحياة والموت، بين البقاء والزوال وبين الخير والشر»[5].

مما سبق نجد أن المسرح إبتدأ كحاجة للتعبير عن أحاسيس الانسان وبوجود الشخصية وعنصر الصراع إكتسب فنا لتصوير حياة الإنسان.

---

[1] عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، النوري، ط 1، 1997 م، ص 85.

[2] ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968 م، ص 36.

[3] عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 85.

[4] ينظر، سمير سرحان، البدايات الأولى لتاريخ الدراما، مجلة المسرح ،ع13 يناير، 1965، ص 63 – 64.

[5] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، المؤسسات عبد الكريم بن عبدالله، تونس، ط 1، 1987 م، ص 14.

أولاً: المسرح في عصر الحضارة الشرقية القديمة

استفاد الباحثون العرب من اكتشافات البحوث الأثرية التي دلت على وجود نصوص درامية في مصر[1]، ليثبتوا أن المسرح أول ما نشأ في مصر القديمة، قبل نشوئه عند الإغريق إلاّ أنه ظل في مصر مرتبطاً بالدين بينما انفصل المسرح الإغريقي عن الدين وعن المعبد، فكتب له طول البقاء[2].

وقد حاول "علي عقله عرسان" أن يثبت أن النشأة الأولى للفن المسرحي تمت على أيدي المصريين، إلاّ أن اكتمال هويته، واستقامة بناء نصوصه الدرامية تمت على أيدي الإغريق؛ إذ يقول: "إن المسرح كفن له تقاليد وأعراف ومميزات خاصة، له فعالية معينة تتم بأساليب أداء محددة، فلم تبدأ بعض ظواهره الموفقة إلا عند الإغريق، رغم ما يوجد من انفصال بين النشأتين[3]".

وتحدث "ديورانت" عن فضل الشرق الأدنى وحضارته على الحضارة اليونانية، فقال:"... وقُصارى القول أن "الآريين" لم يشيّدوا صرح الحضارة، بل أخذوها عن بابل ومصر، وأن اليونان لم ينشئوا الحضارة إنشاءاً، لأخذ ما ورثوه منها أكثر مما ابتدعوه ... فإذا درسنا الشرق الأدنى وعظمنا شأنه فإننا بذلك نعترف بما علينا من دين لمن شادوا بحق صرح الحضارة الأوروبية[4]".

---

[1] ينظر، آرتين درليتون، المسرح المصري القديم، تر: ثروت عكاشة، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967 م، ص 30.

[2] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999 م، ص 11.

[3] علي عقله عرسان، السياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1978، ص 34، وينظر قول العقاد: "وموقع بلادنا ينبئنا بالعلاقة التي توجد ..."، عباس محمود العقاد، الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، دار القلم مكتبة النهضة المصرية، (د. ط)، (د.ت)، ص 47.

[4] ول ديورانت، قصة الحضارة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في جامعة الدول العربية تر: زكي نجيب محمود، ع 5، ج 1 ، ص 9 – 10.

وعليه فإلاغريق لم يقفوا عند حد التأثر بالمسرح في مصر القديمة بل طوروه ولذلك ازدهر المسرح عند الإغريق، وانحصر في مصر القديمة.

ثانياً: المسرح في عصر اليونان والرومان

اعتاد اليونانيون أن يقيموا للآلهة احتفالات في مراسم أعياد الآلهة كإله الخمر "ديونيسوس" وإله الخصب "ديمتر" والأعياد الرسمية للحصاد والربيع وقطف العنب وعصر الخمور وما إلى ذلك يغلب بعضها المرح حيث تقدم الخمور وتنطلق الأغاني وكان بعضها الآخر يغلب عليه الحزن ..في غياب الآلهة أو غضبها وكان من آلهتهم التي يقدسونها "ديونيسوس" أو "باخوس" إله النماء والخصب ، وبخاصة العنب والخمر وقد تعودوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب ، وعصر الخمور ، ويغلب عليه الفرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية وتعقد حلقات الرقص وتنطلق الأغاني و من هذا النوع المسرحي نشأت الملهاة "الكوميديا" وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة "التراجيديا"وكان الممثلون في هذه الاحتفالات الحزينة يظهرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وهيئة الماعز في نصفهم الأسفل[1].

وأهم ما جاء في المسرح الإغريقي قانون الوحدات الثلاث، حيث يرى أرسطو أن "المأساة تنحو إلى حصر نفسها قدر المستطاع في زمن مقداره دورة واحدة للشمس أو لا تتجاوزه إلا قليلا ..." والواضح أن أرسطو قد أشار إلى وحدة الزمن والحدث معا ولكنه لم يتحدث عن وحدة المكان – كما هو شائع – وهذا معناه أن وحدة المكان جاءت إضافة من الشراح بعده، وبذلك شاع قانون الوحدات الثلاث الذي تحكم في الإبداع المسرحي حتى بدايات القرن السابع عشر[2].

ولقد كان ثلوث المسرح الإغريقي "اسخيلوس، سوفكليس، يوربيديس" دورهم الفعال في بناء المسرح.

---

[1] مجيك صالح بيك، تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2000، ص17

[2] عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 93.

فإسخليلوس (525 – 456 ق.م) قد زاد عدد الممثلين في مسرحياته ومن ممثل واحد إلى اثنين، كما قلل من أهمية الجوقة، وجعل الأولوية الكبرى للحوار.

وسوفوكليس (495 – 405 ق.م)[1] رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وحوَل موضوع الصراع المسرحي من صراع بين الآلهة والإنسان إلى صراع بين إرادتين إنسانيتين، وبذلك أضعف دور الآلهة وقلل الغنائية، أما "يوربيدس" (480 – 406)[2] فتوسع في تعميق الدور الإنساني ومنح لعاطفة الحب المجال الأوفر في مسرحياته[3]، والثلاثة أنتجوا مسرحيات تراجيدية.

أما أرسطو فانيس (455 – 406 ق.م)[4] فكتب مسرحيات كوميدية، وقد وافق وجود هذا النشاط الإبداعي، وجود ناقد مسرحي هو الفليسوف "أرسطو" حيث راقب هذا النشاط واستنتج مجموعة من السمات والخصائص التي ميزت هذا لفن عن غيره، وقد ضمنها كتابه المهم "فن الشعر" الذي صار فيما بعد دستور المسرح الكلاسيكي.

وعليه فإن المسرحية الإغريقية تميزت باعتمادها على عناصرها وراء الطبيعة، وإشاعة عنصر القدر والقضاء، وتصوير أعمال الآلهة وتمثيل ما دار في حياتهم من خير وشر، وضرورة اشتمالها على الوحدة العضوية أي ترابط أجزاء المسرحية؛ لذا نجد أن معظم المسرحيات الإغريقية تخلو من الحوادث العارضة التي توازي العمل الأساسي للمأساة.

أما الرومان الذين جاءوا بعد اليونانين، فإنهم لم يبرعوا في المسرح كما فعل اليونانيون، وهذا ما أكده "عمر الدسوقي" في قوله: "أما المسرحية الرومانية ... فقد كانت تقليداً للمسرحية اليونانية إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا[5]".

---

[1] ينظر، جون غاستر ادوارد كون، قاموس المسرح، ترجمة وتقديم مؤمن الرزاز، مراجعة رشاد بيبي، دار المهد، عمان، الأردن، ط 1، 1982م، ص 108,109.

[2] المرجع السابق، ص 209,210.

[3] عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 92.

[4] ينظر، جون غاستر ادوارد كون، قاموس المسرح، تر: مؤمن الرزاز، مراجعة رشاد بيبي، ص 13,14.

[5] عمر الدسوقي، المسرحية ونشأتها وتاريخها وأصولها، دار البستاني للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، 2003م، ص 08.

ومن أشهر كتابهم "بلوش وترانس" اللذان عمدا على إحياء الملاهي الإغريقية التي كتبها "أرسطو فانيس"، بينما عمد "سينيكا" إلى المسرحيات التراجيدية، وكان الوحيد الذي كتب المآسي الجيدة في الفترة الرومانية، وقد أضاف الرومانيون بعض الألعاب البهلوانية إلى جانب ترويض الوحوش إلى العرض المسرحي[1].

ومنه المسرح الروماني لم يضف شيء للفن المسرحي ،سوى أنه كان تقليدا للملاهي الإغريقة.

ثالثاً: المسرح في العصر الوسيط

لم يخلق لنا العصر الوسيط مسرحا كما هو الحال في المسرح اليوناني أو الروماني، ففي ذلك العصر خرج المجتمع الغربي من عهد الوثنية إلى المسيحية، وتحول المسرح إلى مسرح كنيسي، يعتمد على الوعظ والإرشاد الديني، وقد أقبلت الجماهير على مشاهدة تلك العروض، ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة[2].

وفي القرن العاشر أدخلت الكنيسة الأوروبية مشاهد تمثيلية على عيد الفُصح، حيث أخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من "الكتاب المقدس"، وحياة المسيح، وحياة مريم العذراء، فشاعت مسرحية الأسرار لتمثيل قصص "الكتاب المقدس"، ومنها اشتقت المسرحيات الأخلاقية،[3]تعالج حياة الإنسان ومصيره، ثم ظهرت مسرحيات شعبية عرفت بمسرحية حياة الإنسان ومصيره، سُميت بمسرحية الآلام، لتمثيل حياة المسيح، ومأساة صلبه وقيامته.

---

[1] ينظر،شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، ملتقى الفكر بالإسكندرية، مصر، ط 3، 2002م، ص 117.

[2] ينظر، أمير ابراهيم القريشي، النماذج والمدخل الدرامي، دار عالم الكتب، مصر، القاهرة، ط1، 2001، ص 25.

[3] وهي مسرحيات يدور فيها الصراع بين الأنا والفضائل، والله والشيطان، الموت والحياة، وهذه المسرحيات لا تنسب إلى المؤلف خاص والصلاة الربانية هي أول مسرحية أخلاقية ظهرت في انجلترا. ينظر، وليد البكري، موسوعة أعلام، المسرح والمصطلحات المسرحية، دار الأسامة، عمان، 2003، ص 60. وينظر، مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدبية، سكنية لبنان، بيروت، 1994، ص 331.

فـأدى ذلـك إلـى توظيـف المسـرح لخدمـة الـوعظ الـديني، فانبثقـت منـه أربعـة أنـواع مـن المسـرحيات وهـي مسـرحية الخـوارق ومسـرحية الحمقـى والمسـرحية الأخلاقيـة ومسـرحية الفواصل.

لكن حتى ذلك الوقت لم يتمكن التعرف على الطريقة التي كانت تكتب بها تلك المسرحيات وبناءها الدرامي، ويقول "شلدوني" في هذا الصدد: « إننا لا نستطيع فهم مسرحية الخوارق ومسرحية الحمقى والمسرحية الأخلاقية ومسرحية الفواصل إلا بالوقوف على ما كانت تعج به الحياة في ذلك الوقت من متناقضات بين البلاهة والأمعية وبين العزيمة والتصميم الجديد على التعليم بين التفكير الخرافي والتفكير الحر المستقل والتهتك».[1] فالمسرح في العصر الوسيط يمثل جانبا أخلاقيا تعليميا، وهو ما ولَد التأثير الديني لدى الجماهير، وافتقر للوحدة بين الزمان والمكان والموضوع، وارتبط بنماذج وشخصيات مختلفة التكوين والثقافة والتعليم في المجتمع الأوروبي عامة.

رابعاً: المسرح في العصر الحديث

تطور المسرح العالمي في عصر النهضة تطورا ملحوظا، وازدهرت المسرحية حتى فاقت باقي الأنواع الأدبية والفنية، وبرزت إلى الوجود عدة مدارس مسرحية أهمها:

1. **المدرسة الكلاسيكية:** أول مذهب أدبي نشأ في أوروبا في القرن السادس عشر (ق16)، بعد حركة البعث العلمي، وقوامه بعث الآداب اليونانية واللاتينية القديمة ومحاولة محاكاتها، لما فيها من خصائص فنية وقيم إنسانية، وذلك بالتحليل واستنباط مبادئها وخصائصها التي ضَمِنت لها الخلود، إما بالتذوق أو بالتحليل المباشر، أو بما كتبه المنظرون القدماء أمثال ارسطو في كتابيه "الخطابة و"الشعر" وهوراس في قصيدته المطولة "فن الشعر".[2]

[1] تشني تشلدوني، المسرح في ثلاث آلاف سنة، تر: دربيني خشبة، مراجعة علي فهمي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة الوطنية للتأليف والطباعة والنشر، ط 1، (د.ت)، ص 227.

[2] ينظر،عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1999، ص 08.

وأما في العصر الحديث فيقصد به كل أدب يبلور المُثل التي لا تتغير باختلاف الزمان والمكان والطبقة الاجتماعية، وتعد الفترة الواقعة ما بين عامي (1660-1845) من تاريخ الأدب الفرنسي هي العصر الذهبي للكلاسيكية في فرنسا، مهدت لها في أوروبا كلها، وهي تلك الفترة التي حكم فيهاالملك لويس الرابع عشر، ومن أبرز أعلامها: كوروني، وراسين ومولير.

ولقد وضع المؤلف "كوروني "الفرنسي أسس المسرح الكلاسيكي في تنظيم مسرحية "السيد" وهي المسرحية التي فتحت للمسرح الفرنسي أبواب الخلود.

فالمسرح الكلاسيكي لا يسمح بوجود العواطف الإنسانية إلا تحت قيادة العقل، فهي تحرص كل الحرص على وجود الصياغة اللغوية والفصاحة في التعبير وعلى أن تتناول الجانب الباطني في الإنسان، وضرورة الالتزام بقانون الوحدات الثلاث، وإقصاء حوادث العنف والقتل على خشبة المسرح.

2. **المدرسة الرومانسية:** هي مذهب أدبي يمثل رد فعل تجاه تعقيدات الكلاسيكية،[1] وهي ثورة على هذا المذهب بأصوله وقواعده، وقد رفضت الإغراق في الصنعة والمبالغة في تعظيم العقل والإمعان في تمجيد العظماء والسير على منوالهم، فالرومانسيون يفتحون مجالاً واسعا للحرية "ونشوب العاطفة والاستسلام للمشاعر والاضطرابات النفسية والفردية والذاتية بل هي عالم الخيال والحلم".[2]

ولقد نشأت الرومانسية في فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر(ق 18)، وبلغت قمة ازدهارها في منتصف القرن التاسع عشر (ق 19) ، واتسع نطاقها من خلال بعض الأعلام البارزين مثل فيكتور هيجو (1802-1885)، إلا أن شكسبير

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 107.

[2] هالة عبد اللطيف القصير، الاتجاه الرومانسي في شعر الإمارات، اتحاد الكتاب وأدباء الإمارات، ط 1، 1999، ص 19,20.

(1564-1616) يعد بحق الواضع للقاعدة الأولى للرومانسية الغربية ومسرحه الشهير في انجلترا، وتميزت أعماله بتحليل عواطف القلب البشري من حب وبغض.

و عليه فإن المسرح في المدرسة الرومانسية يدعو إلى الحرية والخروج للطبيعة والتمرد على الأوضاع القديمة في الآداب والفنون، والعناية بالنفس الإنسانية وما فيها من عواطف وألوان الشعور. والتحرر من العالم الهادئ والسمو إلى العوالم المثالية المتخيلة.

3. **المدرسة الواقعية:** هي اتجاه فكري وفني يهدف إلى دراسة الأحوال عن طريق كشف حقيقة وزيف ما حوله، وهي عقيدة تقترح معرفة دقيقة وموضوعية بالواقع كخاتمة للنشاط الأدبي،[1] وتمثل الجانب الواقعي من المجتمع ومن الحياة، فهي ترى أن الحياة كلها شرٌّ ووبال وأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش إلا إذا كان ماكراً أو مخادعاً، ونشأ هذا المذهب في الثلث الثاني من القرن التاسع عشر (ق 19) تحت تأثير الحركة العلمية والفلسفية نتيجة رد فعل للإفراط العاطفي الذي اتسمت به الرومانسية، فقد ازدهرا معاً وتجاورا.

عمد الواقعيون إلى تشخيص الآفات الاجتماعية وتصوير معاناة الطبقة الدنيا وبالغوا في ذلك حتى اتسم أدبهم بطابع تشاؤمي ومسحة سوداء.

ويعد "بلزاك" أهم الكتاب الواقعيين وأقلهم رومانسية، فقد كتب ودرس المجتمع دراسة منظمة شاملة، كشف فساد النظم الاجتماعية القائمة، ثم كتب (هوجو) عن الواقعية وعن المجتمع الجديد، وتبعهما " اميل زولا" الذي كانت أعماله روائية مسرحية، فمسرحية "تيرز لاكان" تعتبر نقطة تحول في تاريخ المسرح، فهي بداية اتجاه جديد في الدراما لأنها تحوي أغلب سمات الدراما الحديثة.[2]

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية العاصرة، ص 232.

[2] ينظر، دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1،(د.ت) 150.

فالمدرسة الواقعية تمخضت عنها الدراما الحديثة، وهي مسرحية جادة لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، استمد كتابها مواد مسرحياتهم من الواقع الاجتماعي والسياسي والتجارب الشخصية، كما اختاروا أبطالها من عامة الناس ليمثلوا بها الأفكار الحديثة، ويبرزوا الحقائق الجادة الصادقة بتصوير حياتنا الواقعية في أسلوب أدبي رائع.

4. **المدرسة الرمزية:** ظهرت الرمزية بعد هزيمة 1870 مع الثورة ضد القيم البرجوازية المادية والتأثر برؤية الموسيقي الألماني "ريشارد فانجر" الذي يرى أن الكاتب الموسيقي الدرامي عليه أن يرسم عالما مثاليا، ويثير العالم الروحي الداخلي للشخصيات الموجودة مما ساهم في إفراز تيار أدبي رمزي يدعو إلى المسرح الذي يعتمد على روحانيات وتداعي اللاشعور واستعمال الصور الرمزية والإيحاءات الحدسية الانزياحية مع توظيف إيقاع بطئ واستقراء ما هو مضمر في النفس الإنسانية والتمرد على الواقع والجنوح نحو اللاعقلانية، "ومعظم الرمزيين يرفضون الأدب الموضوعي سواء كان أدبا اجتماعيا أو أخلاقيا، إنما يرمزون لمجرد الترف الذهني واللَذة الفكرية المجردة، ومن ثم كان مبدؤهم الذي يتشبثون به هو مبدأ (الفن للفن) والصورة الجمالية من أجل الصورة الجمالية[1]. ومن أبرز أعلامها "موريس ميترلنك" حيث نادى في كتابه "كنز البسطاء" عام 1897م بضرورة إيجاد نوع جديد من الدراما يعتمد على تصوير المشاعر والرؤى الداخلية التي لا تتبلور إلا في لحظات الصمت وانعدام الحركة الخارجية، "إن ما أتطلبه في مسرحية هو أن تعالج الهواجس والتوقعات ....أنني أتطلع إلى مسرح يقوم على الأثر العميق للحظات البليغة".[2]

[1] دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص 187.

[2] نهاد صليحة، المدارس المسرحية، مكتبة الأسرة مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة، (د.ط)، (د.ت)، ص 28

وتعتبر مسرحيات "ميترلنك" والمسرحيات الرمزية عموما من أصعب المسرحيات إخراجاً؛ فهي تعتمد اعتمادا كبيرا على الإيقاع والإضاءة لإبراز لحظات الصمت البليغة والضلال الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني.[1]

فالرمزية تؤمن أن الحقيقة لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل ، فالطريق الوحيد إلى الحقيقة هو الحدس الفطري والإيحاء لها عن طريق أفعال وأشياء رمزية تثير في المتفرج إحساسات وأفكار تتناسب مع إحساس الكاتب.[2]

وهكذاكلما حدث تغير في المجتمع، تبعه تغير في الفن المسرحي بكونه وسيلة ثقافية، تهدف إلى شحن المتفرج لحاجة اجتماعية لتنوير المجتمع وتغييره، رغم أنه يقدم المتعة والتسلية إلا أنها فكرية أولا وهذا يتطلب أن يكون المتفرج واعيا بأهميته.

[1] المرجع نفسه، ص 29.

[2] ينظر، محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، دار الكتب والطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 1999 م ص180.

الفصل الأول: المسرح عند العرب

أولا: المسرح في الأدب العربي القديم

ثانيا المسرح في الأدب العربي الحديث

ثالثا: المسرح عند توفيق الحكيم

رابعا توفيق الحكيم و المسرح الذهني

أولا: المسرح في الأدب العربي القديم

1. العرب و المسرح

تدور مجموعة من التساؤلات حول علاقة العرب بالمسرح مردُّ هذه التساؤلات عدم وجود أدلة دامغة تؤكد أن هناك علاقة تربط العرب بهذا الفن، إلاّ أنّ بعض الدّارسين المحدثين يرون أنّ التراث العربي عرف كثيرا من النصوص القابلة لأن تتحول إلى مسرحيات، كما شهد المجتمع العربي أشكالا من الفرجة بنص أو من دونه، هذا الرأي أدى إلى خلق إشكالية اختلفت فيها الآراء بين مؤيد ومعارض.

- فالمعارضون ينظرون إلى المسرح بالتقنيات الغربية، والذي يجب أن يتوفر على العناصر الأربعة: النص، الخشبة، الممثل، المتفرج وهو بهذه المقومات غير موجود في المجتمع العربي قبل مسرحية "البخيل" لـ"مارون النقاش".

ويقدمون في ذلك جملة من الأسباب التي حالت دون وجود الظاهرة المسرحية في الأدب العربي القديم، أبرزها ما يلي:

أ- **السبب الاجتماعي:** إن الحالة الاجتماعية البدوية التي عاش في كنفها العرب في الجاهلية، وفي عصور تلت لم تتح لهم الاستقرار، إذ كان الترحال الطابع المميز لحياتهم، والمسرح فن مدني يحتاج إلى الاستقرار والتمدن، وهذا ما يؤكده "توفيق الحكيم" في مقدمة مسرحية "الملك أوديب" "افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار، هو في رأيي السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج إلى المسرح"[1].

ويرى "عباس محمود العقاد" أن العوامل الاجتماعية ضرورية في تشكيل حضارة شعب ما، والمسرح من الفنون التي ترتبط بالحياة الاجتماعية من خلال التجاوب بين الأفراد

[1] توفيق الحكيم، مسرحية، بجماليون ،المطبعة النموذجية، مصر، القاهرة، (د،ط)،(د، ت)، ص 25

من الأسر، هذا الأخير كان قليلا في المجتمع البدوي[1]، فضلاً عن أن طبيعة العربي وذوبان شخصيته في القبيلة.

فالعرب لم يلتفتوا إلى تميز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض، والفرد لم يترك له مجال يتنفس فيه، فهو جزء من القبيلة، لا قيمة له بالقياس إليها، في حين كان الفرد في اليونان محور التفكير[2].

ومثل هذا لا يساعد على خلق أدب مسرحي، وهذا ما افتقره العرب قديما فالمسرح يشترط الاستقرار أولا والشخصية المتميزة ثانيا.

ب- **السبب الديني:** إن ديانات العرب قبل الإسلام كانت وثنية بسيطة لا تقوم على فكر يحاول تفسير العالم والإنسان في علاقاته مع الخالق وعلاقته بالروح كما كانت الأحوال لدى الشعوب الأخرى، فهذه الديانات لم تتطور عن طقوس تؤدي إلى وجود فن التمثيل كما هو الشأن لدى الإغريق وبمجيء الإسلام ونبذه الوثنية وتعدد الآلهة وعبادة الأبطال، عزف العرب عن هذا الفن لأنه يتنافى ومبادئ عقيدتهم، إضافة إلى ذلك تحريم الإسلام التصوير والتمثيل والتجسيد المادي للإنسان ومظاهر الطبيعة[3].

وقد عزا "احمد أمين" غياب التفكير المسرحي عن التفكير العربي الاسلامي إلى أسباب دينية "فالدين الإسلامي يمنع التصوير، ومن ثم يمنع التمثيل والحياة الاسلامية تمنع

[1] عباس مجمود العقاد، خواطر الفن والقصة، دار الكتاب العرب، لبنان، بيروت،(د.ط)، 1973م، ص 115.

[2] ينظر، زكي نجيب محمود، قشور ولباب، نقلا عن غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، سوريا ، ع3و4، 2011م، ص 163.

[3] ينظر، حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص19.

التجسيم، وتحرم هذه الملامح الفنية التي يقوم بها الفن المسرحي كما أنّ الحياة الاجتماعية ومركز المرأة فيها وتصوَنها وحجبها، لا يعين على وجود مسرح"[1].

فالقضية لدى أحمد أمين دينية من حيث عدم إيجاز التصوير والتشخيص وحجب المرأة، فالحياة الإسلامية لا تجسم الملامح الفنية التي يقوم بها وجود المسرح فلا هي موسيقية، ولا هي شكلية[2].

ومنه نرى أن الفن المسرحي عند العرب لم يرقى للوجود نظراً للحياة الإسلامية التي لم تسمح بتجسيم الملامح الفنية فكانت عائق لوجوده.

ج- **السبب الفني:** الصراع أساس المسرح، فهو يحتاج إلى مجتمعات معقدة والمجتمع العربي عرف بذوبان الفرد في الجماعة، مما كوّن فيهم تصورا جماعيا للأمور، وهذا لا يستدعي الدراما بقدر ما يستدعي التغني بالقبيلة ومآثرها، في حين أن المسرح اليوناني تعددت فيه الصراعات، فنجد صراع الإنسان ضد إرادة الآلهة "الصراع العمودي"، ومع مجتمعه من خلال رفض القوانين السائدة "الصراع الأفقي"وبينه وبين قدره من خلال رفض الاستسلام للحتمية والمصير المقرر سلفاً "الصراع الديناميكي"وبينه وبين ذاته "الصراع الداخلي"[3].

و انطلاقا مما سبق يجزم المعارضون أنّ العرب لم يعرفوا الحركة المسرحية إلاّ في العصر الحديث، وهذا ما يؤكده "محمد يوسف نجم" "بأن المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر، وإذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله وأدبه، فعلينا أن نسقط من

[1] أحمد أمين، فجر الاسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1965، الفصل (3). نقلا عن غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، سوريا ، ع 3و4، 2011م، ص 168.

[2] أمين الخولي، استفتاء لماذا لم يعرف العرب المسرح، مجلة "المجلة"، ع111، ص 21.

[3] ينظر، حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق، ص21.

حديثنا ألوان الملاهي الشعبية. التي قد تحوي مشابهاً للفن و لكنها تختلف عنه إختلافاً كبيراً "[1] إذ "ليس هناك أي شيء عربي يمكن القول عنه من الناحية الفنية أنه أصل مسرحي"[2].

وعليه فإن المسرحية في الأدب العربي المعاصر فن غربي أصيل لم يعرفه العرب قبل العصر الحديث.

- أما المؤيدون لا يشترطون ضرورة توافر العناصر الأربعة كاملة في المسرحية وبناء على ذلك اعتبروا الأشكال الاحتفالية الموجودة في التراث العربي أعمالا مسرحية، لأنها تعكس الرأي العام في الطباع والأحداث الاجتماعية والظروف العامة، "فالممثل والمتفرج هما العنصران الأساسيان في فن المسرحي، قد يغيب مؤلف النص، وقد تغيب خشبة المسرح، لكن لابد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقاه"[3]، و"غياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية"[4].

ومن أهم الأشكال التي عدّها المؤيدون مظاهر مسرحية:

أ- **الأسواق الأدبية في الجاهلية:** يعتبر سوق عكاظ من أبرز أسواق العرب في الجاهلية، إذ كانت تقصده القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم، ويشجعونهم ضد شعراء القبائل الأخرى وكان النابغة الذبياني "604م" يدير ذلك العرض، ويختمه

---

[1] محمد يوسف نجم، المسرحية في الادب العربي الحديث 1847، 1914م، دار الثقافة لبنان، بيروت، ط 3، 1980م، ص17.

[2] أدونيس (محمد علي السعيد)، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1980، ص170.

[3] تمارا الكساندروفنا بوتينتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990م، ص 31.

[4] سعد الله يونس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر العربي الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1988م، ص 09.

بالحكم على أحد الشاعرين، وفي ذلك عرض مسرحي يتوفر على الممثل "الشاعران" والجمهور "القبائل" وأمّا خشبته فهي السوق"[1] . ومنه لعب سوق عكاظ دورافي إبراز عرض مسرحي يتوفر على العناصر الأساسية في الفن المسرحي مما يدعم وجود هذه الظاهرة عند العرب

ب- **طريقة خروج الحلفاء:** لقد كان الرشيد ومن بعده المأمون يخرجان للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة، حيث يتقدم موكب فرقة من المشاة حاملة الرايات، تتقدمهم فرقة موسيقية ترتدي لباسا خاصا تردد مختلف الأنغام، يليها الفرسان، ثم أرباب الدولة راكبين الخيول، وبعدهم يهل الخليفة يرتدي طيلسانا أسوادا، ممتطياً أحسن الجياد العربية، ويتبعه رجال الدّولة والحراس[2].

فهذا الموكب هو في صميمه عرض مسرحي مُخرج بعناية، مكانُه طرقات بغداد و حركته المسرحية هي قصر الخليفة إلى المسجد، وبطله الرئيسي الخليفة ومتفرّجوه هم جماهير الناس، والهدف منه أن يقع كل ذلك في نفوس الناس موقع المتعة، ويبث فيهم الرهبة ويطلعهم على مدى قوة الدولة وغناها، فيلزمون جانب الولاء العام[3].

يعتبر موكب خروج الخلفاء عرض مسرحي بإمتياز لإحتوائه على جميع عناصر المسرحية، وبذلك عد أحد مظاهر المسرحية عند العرب

ج- **التعازي الحسنية:** هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين المشتركين في الاحتفال – وهم من الطائفة الشيعية- تمثيل ما جرى عام 680 م في مدينة كربلاء العراقية في كل سنة من العاشر محرم، بين جنود الحسين بن علي – رضي الله عنهما- ويزيد بن معاوية، حين استشهد الحسين على يد "شمر بن ذي الجوشن" وكانت القصة في ساحة

[1] ينظر، خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1997، ص 09.

[2] ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999، ص 40.

[3] المرجع السابق، ص40.

واسعة ضُربت فيها الخيام واتشحت بالسواد، ويقوم شيخ يثير شجون الناس بذكر ما لاقاه الحسين وآله في نغم حزين يهيج العواطف ويستدّر الدموع، ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم، ثم يقطرها في زجاج، تحفظ الاستشفاء"[1].

وتتحول في هذا العرض شخصيتا الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجيدتين، تمثل الأولى الخير بينما الثانية فتمثل الشر، وتكون المشاهد تراجيدية فعلية، ويرى النقاد أن عروض تعزية هي العروض الدرامية الوحيدة للشخصية التراجيدية في الأدب العربي الوسيط[2].

فالتعازي الحسينية تتوافر على كثير من العناصر الدرامية التي تضاهي التراجيديات اليونانية الخالدة.

ومما سبق نستخلص أن الظروف لم تكن مهيأة لميلاد المسرحية العربية قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر (ق 19) إذ أن الأشكال السالف ذكرها يغلب عليها الارتجال، كما أنها لا تتوفر على كل العناصر الواجب توافرها في المسرحي"النّص، الخشبة، الممثل والمتفرج"، وعليه عدم وجود الفن المسرحي في حضارتنا بالمفهوم الحديث، قد عوضه العرب بما يتناسب مع ثقافتهم ونظرتهم للحياة بكل مناحيها.

2. مسرح خيال الظل

أجمع كثير من النقاد على أن "خيال الظل" ظاهرة مسرحية متطورة بل مسرح عربي حقيقي، قد وُجد في التراث العربي القديم "وهو نوع من التمثيليات يكون بإلقاء خيالات على

[1] عمر الدوسوقي، المسرحية ونشأتها وتاريخها وأصولها، ص 10.

[2] لندوا يعقوب، دراسات في المسرح والسنيما عند العرب، تر: أحمد المغازي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972 م، ص 46.

الستار يشاهده المتفرجون، ويطلق على الدّمى في عروضه اسم الشخوص، والذي يحركها اسم "المُخايل" أو "المحرك"[1].

التمثيليات يطلق عليها اسم "البابات" ومفردهُ "بابه"[2].

وهذا النوع من التسلية مأخوذ من الفعل "خَالَ" في اللغة العربية بمعنى "ظنّ" و"توهّم" و"الخيالة" جمعها "خيالات" وهي ما يشتبه للنائم من صور في المنام"[3]

ولهذا المسرح نمطان أولهما عبارة عن منصّة توضع مقابل مكان المشاهدين والمنصّة بمثابة المسرح الذي تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير وبين المصباح والشاشة رسوم من الجلد تتحرك على قضبان، فتظهر خلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس، أما النمط الثاني فيختلف عن الأول في أنه يستغني عن المصباح، وتوقد بدله نار من القطن والزيت، أما الرسوم فيحركها أفراد الفرقة ويتحدثون على ألسنتها.[4]

---

[1] ينظر، مثري العاني، ابن دانيال الموصلي مؤسس مسرح خيال الظل، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، ع 534، 2008 م، ص 369.

[2] محمد مندور، المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة، القاهرة، مصر، 1989م، ص 16,17.ينظر، (يتكون عرض الدمى من ظلال....لسخرية الشعب)، سلمان قاطية، خيال الظل في حلب مع فصل الحكيم، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق،ع1، 1997، ص 14.

[3] ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم المسرح والفنون العرض، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، ط1، 1977، ص190

[4] ينظر، عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006م، ص 175,179. وينظر، يونس عبد الحميد، خيال الظل مسرح قبل المسارح، كتاب العرب، الكتاب الثامن عشر، 1988م، ص 46.

ويعتبر شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي[1] "من أشهر من كتب في خيال الظل إذ يصفه شعرا فيقول[2]:

خيالنا هذا لأهل الرُتّبِ والفضل والبذل والأدبِ

مذّاهب الفضل به جمَّة فنقطوه سادتي بالذهبِ

و سواء أكان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل إلى حاضرة العباسيين، أم أنه انتقل إليهم[3]، فلا شك أن هذا اللون من ألوان الملاهي هو أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون إلى جانب أنّه مسرح في الشكل والمضمون معا لا يفصله عن المسرح المعروف، إلّا أنّ التمثيل فيه كان يتم بالواسطة[4]، وهذا ما أكده "أحمد زياد محبك" إذْ يقول: "خيال الظل فن مسرحي متكامل، لا سبيل إلى إنكاره فهو مثله مثل المسرح، يقوم على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات، فيقدّمها بالتمثيل من خلال الشخوص والحوار والفعل، بدلا من سردها سرداً، وما يختلف فيه خيال الظل عن المسرح، هو اعتماده على الدمى بدل البشر، أساس في التمثيل[5] ومنه عدّ "خيال الظل "مسرحا حقيقيا لا ظاهرة مسرحية.

---

[1] ولد شمس الدين محمج بن دانيال بن يوسف الخزاعي في مدينة الموصل بالعراق عام 1238 م، حفظ القرآن الكريم وبعض الحديث والتفسير في أحد كتاتيبها، ثم تلقى العلم والأدب في مدارسها، تابع دراسة طب العيون في مصر، اتخذ دكانا في باب الفتوح لاستقبال مرضاه، فكانت الكحالة(طب العيون) مهنته، بينما كانت الخيالة هوايته توفي سنة 1310م، ترك كتابا في مجال "خيال الظل" ضم ثلاث مسرحيات هي "طيف الخيال" "عجيب وغريب" و"المتيم الضائع اليتيم". ينظر، سلمان قطاية، نصوص من خيال الظل، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1977 م، ص 18,19.

وينظر، سلمان قطابة، المسرح العربي من أين وإلى أين، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1972، ص 60,61.

[2] عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، ص 77.

[3] ان خيال الظل موطنه الأصلي هو الصين، إذ كان بمثابة تسلية للإمبراطور، ثم انتقل إلى الهند وإلى جزيرة "جاوة" الإندونيسية، ومنها إلى المنطقة العربية بفضل حركة التجارة.

[4] على الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 43.

[5] محبك أحمد زياد، خيال الظل، محلية الكويت، ع 25 حزيران 1984م، ص 75.

ونخلص مما سبق، أن العرب قد عرفوا شكلا مسرحيا واحداً على الأقل من أشكال المسرحية المعترف بها وهي "خيال الظل" لكنهُ لم يتطور، وبقي على حاله يعيش في الأوساط الشعبية إلى أن اندثر ولم يصمد أمام الصيغة المسرحية الحديثة.

ثانياً: المسرح في الأدب العربي الحديث

1. مارون النقاش مؤسس المسرح العربي (1817-1855)

لقد أثمرت حياة النقاش الفنية القصِيرة- وإن لم تكن يانعة- ثلاث مسرحيات هي مسرحية "البخيل" 1848، وهي أول مسرحية عربية، وبها تم تأسيس المسرح العربي، ولم يكن الأمر محض صدفة، كما يرى بعض النقاد،[1] ومسرحية "أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد" 1849 ومسرحية "الحسود السليط" 1857، وكان همه أن يستجيب لذوق ومزاج جمهور تلك الحقبة، لذلك أخذ يكيّف النص المسرحي بما يتلاءم مع الواقع والبيئة، مما يدل على وعي النقاش لدور المسرح وأهميته في الواقع العربي، فالوظيفة الأساسية للمسرح عنده هي وظيفة تعليمية ترفيهية التي حددها بقوله: "من ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح"[2] ولعل أول ما يلاحظ في مسرحه، هو تعريب المصطلحات المسرحية فقد حاول النقاش من أن يقدم تعريفا لها وتحديدا من داخل الممارسة المسرحية وليس خارجها، فمن يطلع على قاموسه المسرحي يجد مفردات متعددة مستقاة من القاموس العربي كوميديا – دراما- تراجيديا- أوبرة[3] – الكواسم والطواقم[4] – الفصول – وكل فصل مقسم إلى أجزاء –

[1] ينظر، محمد سكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، محله الوحدة، المغرب، ع94و95، يوليو، اغسطس، 1992م، ص 12

[2] مارون النقاش، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، 1869م، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 16.

[4] المرجع نفسه، ص17.

الحوادث.[1] الجوفة....علما أن النقاش لم يستخدم مصطلح مسرحية بل استخدم كلمة (رواية) وأطلق على المسرح (المكان) كلمة مرسح.

ولقد استقى النقاش مواضيع رواياته، التمثيلية من ثلاث مصادر متمثلة في المسرح الغربي، ولاسيما مسرح موليير في عمله مسرحية "البخيل". ومن التراث العربي كألف ليلة وليلة، و كذا من الواقع الاجتماعي للجمهور وقد ضمنها بعض الفكاهة والأشعار لتنسجم مع ما يلائم ذوق ذلك العصر.

وهكذا فإن محاولة النقاش على الرغم من بدائيتها، شقت طريقها في أرض صعبة، وكانت أكثر أصالة في أغلب المحاولات التي سارت على دربه، وتعدّ مفاهيمه المسرحية إيذانا "ببداية الالتفات إلى المسرح كـ"صناعة" و"فن" وكتابة أدبية لها أسسها ومقاييسها التي يجب أن تراعي الفضاء الزماني والمكاني والمتلقي التي تنتمي إليه..."[2]

ولهذا يعتبر النقاش من أهم مؤسسي المسرح العربي محاولاً التأقلم مع طبيعة العربي

لإنسجام مع هذا الفن المستقي من الآداب الغربية بإعطاء صبغة تتماشى وطبيعة بيئته.

2. يعقوب صنوع (1839-1912)

لقد بدأ صنوع حياته الفنية بتأليف غنائية في فصل واحد باللهجة العامية وقدم فيها بعض الاغاني الشائعة، وقدمها على مسرح الأزبكية، وكان إفتتاح مسرح صنوع العربي حدثا من أحداث القاهرة، فتمت ولادة المسرحية العربية في مصر عام "1870" إلا أنّ هذا المولود لم يعمر طويلا فقد أُقفل مسرحه بعد سنتين من تاريخ تأسيسه.

[1] مارون النقاش، أرزة لبنان، ص 18.

[2] ينظر،عبد الرحمان ابن زيدان، قضايا التنظير المسرحي العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992م، ص 50.

تحدث صنوع عن تأسيس مسرحه في محاضرة ألقاها في باريس عام 1903 قال فيها: (...ولد هذا المسرح في مقهى كبير، كانت تعزف فيه الموسيقى في الهواء الطلق، وذلك وسط حديقتنا الجميلة "الازبكية" في ذلك الحين، أي في سنة 1870، كانت ثمة فرقة فرنسية قوية، تتألف من الموسيقين والمطربين والممثلين، وفرقة إيطالية (...) وكان اشترك في جميع التمثيليات التي تقدم في ذلك المقهى (...) وإذا كان لابد لي من ان أعرف فلأقل إن الهزليات والملاهي (...) والغنائيات والمسرحيات العصرية التي قدمت على ذلك المسرح هي التي أوحت إلي بفكرة إنشاء مسرحي العربي...)[1].

وإذا كان النقاش قدم خطبة شرح فيها الروايات فإن صنوع قدم خطابا تمهيديا قبل بدء عرض كل رواية، مركزا فيها على جملة من خصائص مسرحه وهي:

- مدح المسرح وتعدد منافعه.
- الاهتمام بالمتفرج والاخذ بيده وتقديم شرح لموضوع المسرحية.
- يعد مسرحه مرآة صادقة لحياة المجتمع من حيث المفاسد والعيوب.
- التركيز على الواقع السياسي وانتقاده من خلال الاستغراق في الواقع الاجتماعي.[2]

وتتمثل وظيفة المسرح عند صنوع في جانبين: هما التنوير والترفيه، وتجدر الإشارة إلى أن مسرحيته "موليير مصر وما يقاسيه" تعد وثيقة ومرجعا تاريخيا لمسرح يعقوب.

لم يستخدم صنوع كلمتي المسرحية والمسرح، بل أطلق على المسرح كلمة "تياترو"وعلى المسرحية "رواية"أما الممثل فقد أطلق عليه اسم "لاعب" ومسرحياته إما "كوميدية" كما هو الحال في أغلب مسرحياته وإما"مأساة" كما هو الحال في مسرحية"ليلى"وإما غنائية كما هو الحال في مسرحية اراستور وشيخ البلد والقواص)[3] وتميزت

[1] ينظر، نجم محمد يوسف، المسرحية في الادب العربي الحديث، ص80.

[2] عانوس نجوى إبراهيم فؤاد، مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة، 1984، ص 202، 203.

[3] ينظر ،المرجع نفسه ، ص 198، 199.

مسرحيات ذات الفصل الواحد بوحدة الموضوع، أما المسرحيات ذات الفصلين تألفت من موضوع رئيسي وموضوع جانبي[1]، وانقسم كل فصل إلى مشاهد ومناضر.

لقد التزم مسرحه إجمالا الأسلوب التقليدي للمسرحية "عرض وتطور، وأزمة وانفراج"وبالتطور السريع للأحداث، حاول قدر الإمكان إدخال السرور والبهجة إلى قلب المتفرج عن طريق بث بعض الحيل المسرحية وقد بدا ذلك واضحا في مسرحية "الأميرة الإسكندرية"[2].

أما نهايات مسرحياته فقد اختتمها بنهايات سعيدة مفتعلة لا تتماشى مع درامية الحدث، وذلك لإرضاء الجمهور واستمالته وفي ذلك مسرحياته "الضُرتين" و"الزوج والخائن" و"الآنسية على الموضة"، بينما انسجمت النهايات السعيدة مع تطور الاحداث كما هو الحال في مسرحيته "الأميرة الإسكندرية".

لقد تأثر صنوع بالأدب المسرحي الغربي، ولاسيما "موليير" الفرنسي و "جولدني" الإيطالي و"شريدان" الانجليزي وقد لقب صنوع بموليير مصر لما بدا في مسرحه من هزليات تشبه هزليات موليير وملاهيه، كما نهل من التراث الشعبي معتمدا على الكوميديا الشعبية (الأرجواز وخيال الظل و تمثيل الشوارع"فن المحبظين"[3]، الحاوي المنشد أو الشاعر الربابة، والمحدث والحكواتي) وعرف مسرحه نوعا من الإرتجال وهو تدخل الجمهور في أثناء التمثيل الذي أدى احيانا إلى تغيير بعض المشاهد أو التعديل فيها مستندا في ذلك على كوميديا الشعبية[4].

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص 200.

[2] ينظر، المرجع السابق، ص202، 203.

[3] المحبظين هم جماعة فنية شعبية انتشر وجودهم في المدن المصرية في القرن الثامن عشر تقدم عروضها في احتفالات الزواج و الختان في بيوت العظماء. ينظر أماني الجندي، الارتجال في فنون الفرجة الشعبية، 17 نوفمبر 2017 www.ahram.org.eg ، الساعة : 10:47.

[4] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص 98.

إن القيمة الفنية لمسرح صنوع فتحت الطريق أما المسرح العربي في ما بعد مجال الإقتباس والإرتجال ثم الإبداع الفني، مع الإلتفاف إلى التراث والاستعانة به إضافة إلى تأكيد دور المسرح كمنبر ثقافي وفني.

3. أبو خليل القباني (1833- 1902)

إن عبقرية القباني جادت بتأليف ثماني وستين رواية عرف منها روايات: ناكر الجميل، الشاه محمود السلطان حسن، أسد الشرى، لوسيان، عنترة، هارون الرشيد وأنس الجليس، متريدات عفيفة، ملتقى الحبيبين واسما وسليم، والقباني لم يتلقى علوم هذ الفن عن مدرسة عربية أو أجنبية، بل قيل له (إن في الغرب فنا هذه صورته فقلده، وقيل أنه شهد رواية واحدة مثلت أمامه، ولما كانت عنده أهم أدوات التمثيل وهو الشعر والموسيقى والغناء وراى أنه لا ينقصه إلا المظاهر والقوالب، فأوجدها و أجاد في إيجادها..."[1].

ولم تختلف وظيفة المسرح عند القباني عن وظيفته عند النقاش وصنوع، فقد أكد أن ما يقدمه ليس لهوا أو تسلية بل هو عبرة، و منبر أخلاقي، يدعو من خلاله إلى تهذيب النفس والتمسك بالفضيلة، وهو مرآة للواقع المعيش وعامل من عوامل الإصلاح.

أما على مستوى البناء الفني فلم يستخدم القباني مصطلح مسرحية بل أطلق عليها إسم (رواية) وعلى المسرح (المكان) واسم (مرسح)[2] فهو لم يكن مجددا أو مخترعا بل نقل شكل المسرح الغربي لكنه لم يتقيد به، لقد كان التراث العربي مصدرا لمعظم مسرحياته، فقد استقى مضامينه المسرحية من ألف ليلةومن السيّر الشعبية والتاريخ العربي كألف ليلة و ليلة أُنس.

[1] كرد محمد علي، مخطط الشام، مطبعة الترقي، دمشق، ج1925,3، ص143.

[2] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح بين التنظير و التطبيق، ص 107.

حافظ القباني على أسلوب الحكاية الأصلية و معالجتها للحوادث و الشخصيات. ولم يبلغ ارتباط الاعمال المسرحية بالواقع، وأنغماسها فيه، بل اعتمد الإنتقاء والاختيار.

أما رواياته المقتبسة عن المسرح الغربي فقد حاول التصرف فيها بما يلائم المتفرج العربي، مع الحفاظ على بنائها الفني[1].

حاول القباني تأسيس المسرح العربي عند غرسه البذرة الأولى من التمثيل عن طريق إعطاء رواياته ملامح بيئته، وسمات العصر الذي ينتمي إليه،والعودة إلى التراث واستلهام موضوعاته[2].

تميز القباني بمسرحه الأخلاقي كمنظر لتهذيب النفس وعاملاً من عوامل الإصلاح وذلك من خلال العودة إلى التراث الإسلامي والعربي ،فكانت محاولة جادة لتأصيل المسرح العربي.

ومما تقدم نخلص إلى أن التجارب المسرحية لرواد المسرح العربي تميزت بسمات محددة أهمها:

- استحداث هذه التجارب تلبية لحاجات المجتمع، فهي من إملاء الضرورة التاريخية.
- التركيز على العرض المسرحي أكثر من التركيز على النص، وهذا ما يعود إلى إدراكهم حقيقة المسرح الفني، التي تكمن أهميته في عرضه أمام الجمهور.
- إن التأليف المسرحي وجد بدون مسرح، فهذه التجارب لم تكن نقلا مباشرا أو نسخاً آلياً، بل خضعت للفحص وإعادة الصياغة بما يتلائم مع الظروف البيئية المحلية.
- كانت اللغة المسرحية مرتبكة؛ لأن هناك نصوصاً اختلط فيها النثر وأخرى زاوجت بشكل غير شرعي وغير فني بين الفصحى والعامية.

[1] المرجع نفسه، ص 106.

[2] المرجع نفسه، ص 111.

- يدين هؤلاء الرواد للمسرحين الفرنسي و الإغريقي، أما لإغريقي فلإحياء بعض مآسيه، وأما التأثير الفرنسي فهو واضح جدا من خلال ثقافة المسرحين و كذا النصوص المترجمة أغلبها فرنسية كمسرحيات موليير.
- ظهر المسرح في وقت مبكر في مصر، ويرجع الفضل إلى شخصيات عربية مثل: مارون النقاش، والقباني وغيرهم.

ثالثاً: المسرح عند توفيق الحكيم

إذا كان مارون النقاش أول من أدخل الفن المسرحي إلى الوطن العربي، فإن توفيق الحكيم هو أول من أدخل المسرحية إلى الأدب العربي، بوصفها نوعا أدبيًا.

لقد مثل الحكيم مرحلة هامة من تاريخ المسرح العربي؛ إذ كتب مجموعة من المسرحيات تنيف على ثمانين مسرحية مما جعله يتبوأ مكان الريادة.

فقد حاول أن يرسم في إبداعاته ملامح مسرح عربي يكون له نفس مدلول المسرح الإغريقي وهو ما يسمى اليوم بالمسرح الانجليزي أو المسرح الفرنسي[1].

بدأ توفيق الحكيم الكتابة للمسرح في سن مبكرة، ولعل أول مسرحية كتبها "الضيف الثقيل" 1919م فهي مسرحية وطنية "من وحي الإحتلال البريطاني (..) ترمز إلى إقامة الضيف الثقيل في بلادنا، بدون دعوة منا، وبدون رغبة منه في الإنصراف عنا.."[2]

وقد أمكن العثور على أقدم نص مسرحي له وهو مسرحية "امينوسا" المقتبسة عن الفرنسية، والمسرحيتان المذكورتان لم تظهر على خشبة المسرح.

[1] ينظر، توفيق الحكيم، توفيق الحكيم يتحدث، مطابع الأهرام التجارية، 1971، ص26,27

[2] توفيق الحكيم، سجن العمر، دار مصر للطباعة، 1990، صدر أول مرة عام 1952، ص129.

أما مسرحياته التالية، فقد جسّدتها فرقة أبناء عكاشة على خشبة مسرح حديقة الأزبكية... وهي مسرحيات مقتبسة عن الفرنسية، من اللون الخفيف، وهو إتجاه عميق الجذور في مسرح توفيق الحكيم، رغم ما اشتهر به من إتجاهات فكرية وفلسفية[1].

إن الألوان الفنية للمسرح التي كانت شائعة بشدة آنذاك مثل الأوبرات والفكاهة، والفودفيل[2] والمسرحية الجماهيرية بعامة، لم تكن تُعنى بتقديم نص أدبي له قيمة فكرية بقدر ماكانت تركز على تقديم الحوادث المثيرة واصطناع الحركات ومناجاة تشد المتفرج فحسب أو تضحكه دون أن تُعنى بتغذية الفكر، أو إمتاع العقل أضف إلى ذلك النظرة الدونية من الناس[3]، لكن الحكيم حاول أن يغير ذوق الجماهيرويرتفع بمستواهم الفكري، فتحقق له ما كان يحلم به، بعد سفره إلى فرنسا، إذ تعرّف على ألوان جديدة من الثقافات الفنية والمسرحية.

وبدأت تراوده الأفكار لإستنبات أدب مسرحي، مختلف عن الكتابة المسرحية المنتشرة في مصر، منذ ذلك الحين بدأ مرحلة التأليف الفعلي، وقد أشار إلى ذلك بقوله:"أما مرحلة التأليف الفعلي لم تبدأ على نحو جاء إلا بعد سفري إلى أروبا والارتشاف من منابع الثقافة الحقيقة، والتكوين الجنيني لبنيتي الفكرية"[4].

كانت تجربته غنية جدًا، فأستلهم ألف ليلة وليلة في شهرزاد" والقصص الديني في "أهل الكهف" و"سليمان الحكيم" واستلهم الأسطورة الشرقية في إيزيس" و"بين الحلم والحقيقة" و"الأسطورة الغربية في "بجماليون" والمسرح اليوناني في "براكسا" أو مشكلة الحكم و"أوديب الملك"، وكتب المسرحية الذهنية في "بجماليون" و"السلطان الحائر" وغيرهما، وجنح إلى تيار

---

[1] حورية محمد حمو، تأصيل مسرح عربي بين التنظير والتطبيق، ص 113.

[2] الفودفيل: مصطلح فرنسي، جنس درامي يتكون من أغنيات ورقصات ومشاهد تمثيلية قصيرة، ونكات جزئية، وحركات بهلوانية أو كوميدية

[3] سليمان علي محمد عبد الحق، اللغة الثالثة في مسرح توفيق الحكيم مسرحية الصفقة نموذجا– دراسة أسلوبية في لغة الحوار، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية،المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية، دبي، 2013م، ص 12

[4] توفيق الحكيم، سجن العمر، ص 170.

اللامعقول في "يا طالع الشجرة" لكن ذلك من باب التجربة لا الإقتناع بإتجاه في الأدب يمكن أن يخلص له الحكيم[1].

توفيق الحكيم نقل المسرح من السطحية إلى العمق عن طريق الإهتمام بقضايا الانسان من حيث هو كائن له عقل وشعور منصرفا عن الشعبية المطلقة للفكر الغربي، وهذا الاتجاه الفكري الذي أبعده عن المسرح إلى حدّ ما، جعل بعض النقاد معتقدين أن مسرحه غير صالح للتمثيل وهو للقراءة فحسب، فتوفيق الحكيم رأى أن فن التمثيل في عصره لم يزل يتحسس طريقهُ إلى النضج ومحاولة الوصول إلى مستوى المسرح العالمي مثل مسرح بيتراندللو" و"بيرنادرشو" و"اريسن"[2].

بدأت مرحلة تأليف الفعلي للمسرح مع توفيق الحكيم بعدإحتكاكه بثقافات الغربية والفنية والمسرحية وحاول خوض غمار التجريب إيماناً منه لوصول لمستوى المسرح العالمي بإعطائه خصوصية عربية.

فإتجاه المسرحي تمثل في ثلاث اتجاهات حسب تصنيف محمد منذور وهي:

1. **مسرح الحياة:** أو مسرح المجتمع، كتب توفيق الحكيم ضمن إطار مسرح الحياة واحد وعشرين مسرحية، وهي من النوع الكوميدي الذي ألفه بفعل قراءاته الكثيرة لملاهي "موليير"، "دي موسيه" وغيرهما من أساطير الكوميديا الفرنسية، وقد استوحى موضوعات مسرحياته من واقع المجتمع المصري، واتخذ أسلوباً ينتقد به ظواهر الفساد في بيئته، كما تناول قضية المرأة، فقد كتب مسرحيات "المرأة الجديدة" و"جنسنا اللطيف" و"حديث صحفي" و"الخروج من الجنة" و"النائبة المحترمة" وترتبط كلها

[1] حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، كلية الآدب واللغات، جامعة الجزائر، 2005 ص 50.

[2] سليمان علي محمد عبد الحق، اللغة الثالثة في مسرح توفيق الحكيم مسرحية الصفقة نموذجا– دراسة أسلوبية في لغة الحوار، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية، دبي، 2013م، ص 11.

بالمرأة[1]، وجعل هذه المسرحيات يهاجم فيها الحكيم "المرأة" متخذا موقفا سلبيا منها فموقفه ناتج عن رؤية فردية أخلاقية، لم ترق إلى الرؤية الإجتماعية الموضوعية للظاهرة[2]، ويرى "منذور" أن رؤية الحكيم للمجتمع وقضاياه في بداية حياته كانت جد سلبية لم تستطع أن تخلد لنا نماذج بشرية كما في المسرح اليوناني والأوروبي.

في مسرح المجتمع لم يستطع توفيق الحكيم أن يتخلص من الأسلوب الكوميدي الذي كان سائداً أنذاك ولم يأتي بجديد سوى أنه إستلهم الملاهي الغربية ،متاخذاً أسلوب الانتقاد ولهذا لم ترتقي إلى مستوى المسرح العالمي.

2. **المسرح الهادف:** بعد الثورة المصرية 1952 ومجيء الناصرية وقع تحول حاسم في اتجاه الحكيم المسرحي وأصبح متأثرا بالمبادئ الإشتراكية، مما دفعه إلى كتابة مسرحيات اجتماعية تبتعد عن الاتجاه التجريدي الذهني الذي تميز به، كما أنها جاءت صدى لفلسفة جديدة، مثل "الأيدي الناعمة"، "الصفقة" "أشواك السلام" وفي نظر منذور لا يسعى الحكيم في هذه المسرحيات إلى الكشف عن بعض حقائق الحياة، أو تقديم لبعض أحداثها، بل يسعى إلى ترسيخ عملية قيادية في الحياة وتجسيدها في عمل درامي[3].جاء المسرح الهادف عند توفيق الحكيم نظراً لقضايا السياسية التي عرفتها مصرأنذاك فأبتعدت عن الإتجاه التجريدي الذهني،وجاءت صدى لبعض الحقائق السياسية والإجتماعية.
3. **المسرح الذهني:** وتضم المسرحيات التي تناقش أفكار ذهنية متخذة طابع الرموز ومنها "مسرحية "أهل الكهف" "شهرزاد" "بجماليون" وغيرها من المسرحيات التي تعتمد

[1] أبا عوض أحمد، عبد اللطيف، الحركات الفكرية الأدبية في العلم العربي الحديث، دراسات ونصوص محللة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 2، ص434.

[2] غالي شكري، ثورة المعتزل، مكتبة الأنجلو، مصرية، القاهرة، 1966، ص 286.

[3] أبا عوض أحمد، الفارابي عبد اللطيف، الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث، ص 435. وينظر، محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، ص 41.

على أفكار مجردة بدل الصراع المادي، يقول محمد منذور: "والكثير من مسرحيات الحكيم الذهنية يقوم على فروض ذهنية تفترضها نيابة عن القصص الدينية والأسطورية، ثم يأخذ الحكيم في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الفروض لو تحققت"[1].

وعليه فإن إنتاج الحكيم الأدبي لم يسر في خط واحد، بل كان كثير التجريب، يستهويه تيار أدبي فيركب أمواجه، بيد أنه سرعان ما يتوقف عن ملاحقته، ويركب أمواج تيارات أخرى، ولذا وجد الدارسون صعوبة في تصنيف إنتاجه الأدبي.

رابعاً: توفيق الحكيم و المسرح الذهني

1.مفهوم المسرح الذهني: لقد تعددت تسميات المسرح الذهني منها المسرح الفكري، مسرح الأفكار، المسرح التجريدي، المسرح الرمزي، ومعنى الذهنية أو التجريدية مرتبط بالإتجاه الرمزي الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر(ق 19) وهو مذهب يكتفي بالإيحاء والإثارة النفسية، ويبتعد عن التسمية والتصريح، ويؤمن بعالم الجمال المثالي إن هذا العالم يتحقق في الفن، من أهم إتجاهاته:

أ- **الإتجاه الغيبي:** الخاص بطريقة إدراك العالم الخارجي بالوجود والذهني الذي ينحصر فيه.

ب- **الإتجاه الباطني:** الذي يسعى إلى اكتشاف العقل الباطني وعالم اللاوعي[2] ويوصف هذا المذهب بالغموض والإغراق في الذاتية، فالرمزيون يعكفون على الذات ليستنبطوا أسرارها، ويعتمدون في ذلك على التجربة والحدسية في استكناه ما هو جوهري في الإنسان، وما هو حقيقي في الكون، يستنبطون ذواتهم ليُخرجوا ما فيها من رغبات وآمال

[1] محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، ص 107,108.

[2] بولحواش وردية، النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم، مجلة الخطاب، ع 10، جامعة البويرة، جانفي 2012م، ص 150.

وآلام – سواء عن وعي أو لا وعي – فهم بذلك يعبرون عن الوعي أو اللاوعي الجمعي بصورة الوعي عن غيره، يقول "يونسكو" بأنه "عندما يعبر عن عزلته فهو يعبر عن عزلة الجميع، وعندما يعبر عن أعمق أعماقه النفسية فهو يعبر في الواقع عن أعمق أعماق إنسانيته، ويصبح مثل الآخرين مشاركا لهم متخطيا حواجز المكان الفردية"[1]

والقضية الجوهرية التي تستند إليها الحركة الرمزية هي الإيمان الكلي بسيطرة اللاشعور على الإنسان، وبالتالي على إنتاجهُ الفني الأدبي، هذه المنطقة التي تقوده وتتحكم فيه، فعقلنا الواعي له مجال محدود وذلك لأنه مجال واسع مجال واسع يعمل فيه اللاشعور، وهو الذي يحدد سلوكنا تصرفاتنا في أكثر الأحيان، وإلى اللاشعور يرجع الفضل في الخلق والإبداع[2]، وعلى الرغم أن الحركة الرمزية كانت حركة شعرية في جوهرها إلا أن مسرح القرن العشرين (ق 20) قد طبعته الرمزية.

فالمسرحية عند الرمزيين بمجراها التجريدي وروحها الإيحائية هي كالأحلام صورة رمزية تمثل الحقيقة لا الواقع، وذلك لهما أكثر من معنى يوحى به ولا يفصح عنه، معنى يُحصر ولا يستخلص تماما مثل الحلم ومثل الحقيقة نفسها التي لا يمكن أن تَحُدَّ وتقاس بالمعادلةّ أو بالنسبة إلى شيء آخر غيرها"[3]، وهذه الروح الإيحائية وهذا المجرى الفكري سُمي بالمسرح الذهني، يقول عز الدين اسماعيل: "بأن المسرح الفكري أو مسرحية الافكار وإنما تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع. ولا تكتمل هذه الظاهرة إلا بإنتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية، وإنما هي تحصيل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الاقطاب

[1] درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة النهضة مصر، القاهرة، (د.ط) ،1958 ، ص 102.

[2] تسعيديت أية حمودي، أثر الرمزية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص 44.

[3] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط) ،1986 م، ص 241.

والمتناقضات، ومن الصحيح أن هذا النوع في المسرحيات يتوجه به مؤلفوه أولا إلى العقول"[1].

و عليه نستنتج أن المسرح الذهني يقوم على الفكر والعقل، ويهتم بالبحث الدائم عن الحقيقة والمجردات تضاف إليها مسحة من الماضي الذي تقيّمه وتعدله بهدف قراءة الحاضر قراءة صحيحة معقلنة، وهو على حد تعبير ميترلينك المسرح الساكن، سُميّ كذلك لأنه يخلو من الحركة والصراع الخارجي، و هدفه الأساسي هو خلق عالم فوق العالم الواقعي وهو عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز.[2]

أنتج مسرح القرن العشرين مسرحاً ذهنياً تجريدياً طبعته الرمزية بإيحاء والإثارة النفسية وهومسرح متوجه للعقول يقوم على الفكر والعقل يسمو إلى عالم مثالي وحياة إنسانية رفيعة.

2.المسرح الذهني عند توفيق الحكيم

عاد الحكيم من فرنسا وقد غيّر نظرته للمسرح، فلم يعد النجاح الجماهيري يستهويه بعد ما جرفه تيار المسرح الفكري الأوربي، لاسيما "مسرح البسين" و"بيراندللو"[3]، وقرر إقامة مسرحه على أساس فكري أو ذهني، يلتقي المسرح الذهني بمسرح الأفكار DRAMA OF IDEA، لكن الفرق بينهما أن المسرح الذهني يعتمد على الحوار وتكون الافكار أساس العمل، بينما الفكرة في مسرح الأفكار ليست الهدف الاصلي، وتتجلي شيئا فشيئا من خلال الصراع، وهو لهذا يوحي بالفكرة وليس وسيلة لحملها[4].

---

[1] عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1968م، ص 39.

[2] Gugmi chaud, Message poétique du symbalione libraire nizet, parie, 1966, P499.

[3] عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص 93، 40.

[4] بولحواش وردية، النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم، مجلة الخطاب، ع 10 جانفي 2012م، جامعة البويرة، ص 221.

ولقد كان الحكيم من أبرز الأسماء التي حاولت –في مرحلة مبكرة– الفصل بين المسرح والتمثيل، ونظراإلى المسرح على أنه نص ادبي أُعِدَّ للقراءة والمطالعة قبل أن يكون نصًا تمثيليا، وعلى الرغم من علاقتهُ بالأدب التمثيلي أسبق من علاقته بالأدب المسرحي وبالمطبعة والكتاب.

قدم الحكيم في مقدمة مسرحية "بيجماليون" التي نشرها 1942م مفهومه للمسرح الذهني وخصائصه الفنية؛ إذْ يقول: "منذ حوال عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو يسمونه المفجأة المسرحية cope de lréàte. ولقد كنا نذكر هذه الكلمة متفاخرين... ما الذي حدث لي بعد تلك الأعوام! السبب هو أنني أقيم مسرحي داخل النص، وأجعل الممثلين أفكار تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز، أنني حقيقة ما زالت أحتفظ بروح المفاجأة، ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة"[1].

إلا أن صدور مسرحياته الذهنية أكد مرة أخرى سيطرة فكرة أن المسرح أدب قبل أن يكون تمثيلا، وأقر في إحدى مسرحياته الأسطورية أن فكرة التمثيل لم تكن تشغله، حيث شرع في تقديم تلك المسرحيات الذهنية: أهل الكهف 1933، شهرزاد 1934، بريكسا 1939، بيجماليون 1945، سليمان الحكيم 1934، الملك أوديب 1949، إزيس 1955، ولم يجد أمامه غير المطبعة، فهي الوسيلة التي تمكن من خلالها تقديم هذه الاعمال إلى الجمهول فقال: "اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد "قنطرة" تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة، لقد تساءل البعض لا يمكن لهذه الاعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي، أما أنا فأعترف بأنني لم افكر في ذلك عند كتابة روايات "مسرحيات" مثل أهل الكهف وشهرزاد وبيجماليون ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميتها مسرحيات، حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل"[2].

---

[1] توفيق الحكيم، بيجماليون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1984، ص4

[2] محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، ص 36.

وازدادت الهوة بينه وبين الخشبة اتساعا بعد التجربة الفاشلة في إخراج "أهل الكهف" التي قدمت على خشبة المسرح ثلاث مرات[1]، وتداخل في هذه القطيعة مع الخشبة عوامل أخرى في مقدمتها إزدراء المجتمع واستخفافه وسخريته من التمثيل وكل من يمتهنه؛ حيث قال في إحدى رسائله إلى صديقه "أندريه" التي ضمنها كتابه "زهرة العمر": "أن كلمة التشخيص "التمثيل" التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية مازالت ترن في أذني... إن هدفي اليوم أن أجعل الحوار قيمة أدبية بحته ليقرأ على أنه أدب وفكر"[2].

ولهذا السبب، آثر الحكيم المطبعة والكتاب على الخشبة والجمهور، وعلل هذا الإيثار بقوله:"لأن الأدب في بلادنا الأكثر استقراراً واستمراراً وارتفاعاً فدفعت بمسرحياتي إلى المطبعة متجاهلا المسرح الذي كان وقتئذ في حالة احتضار حقيقي"[3].

سارت مسرحيات: "بيجماليون"، "الملك أوديب"، "سليمان الحكيم" وغيرها من المسرحيات الذهنية، التي غالب ما يقوم فيها الصراع بين الثنائيات الروحية أو العاطفية او العقلية إلى الصراع بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان ومكانته بطبيعة الحال.

المسرح الذهني عند توفيق الحكيم شأن المسرح الفكري الأوروبي مسرح تقليدي في بنائه ومكوناته يقول الحكيم: (المسرح الفكري ليس مسرحا مجردا شأن مسرح التجرديين "بيكيت" و"يونسكو" وأمثالهما المسرح الفكري تقليدي في بنائه وفي رسم شخصياته ومنطق هذه الشخصيات والحوادث التي تتحرك فيها، ولكن العنصر المميز للمسرح الفكري هو ان ما يشغل الشخصيات ليس موضوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا بقدر ما هو قضية فكرية)[4]

لم يبتدع الحكيم المسرح الذهني، فقد سبقه إليه المسرح الأوروبي وتحديدا كُتاب الدراما الحديثة أمثال "إبسن " النرويجي والإيرلندي "برناردشو"، وكذا الكاتب الإيطالي "بيراندللو"،

---

[1] أول إخراج لها كان سنة 1935م، على يد زكي طليمات سنة 1953، وأعاد نبيل الألفي إخراجها سنة 1960.

[2] توفيق الحكيم، زهرة العمر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1975، ص174.

[3] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص 275.

[4] صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، دار الكتاب الجديد، القاهرة،(د.ط)، 1971، ص 115.

ولقد لقي هؤلاء في بداية صعوبة في البداية صعوبة إقناع الجمهور بأعمالهم، ويُقرّ الحكيم أنه إتجه إلى المسرح الصعب المسرح الفكري لنزعته الخاصة في الحياة والفن حيث قال: "ما الذي جرفني إلى هذه الفئة؟ وما الذي أغراني بهذا البلاء؟.. ما الذي أبعدني عن النجاح البولفاري "الجماهيري" لست أدري لعلها نزعة عندي في الحياة والفن"[1].

وقد أكد الناقد المسرحي "اربك بنتلي" ذلك حين قال: "الفن كله ينهل من الذهن والمشاعر كليهما يفترض التعاون لا التضاد فيما بينهما، وأي موقف أخر لن يكون سليما بالنسبة إلى الفنان أو الجمهور"[2].

لا يكاد رأي الحكيم يزيغ بقليل أو بكثير عن رأي بنتلي حين يقول: "إذا كانت العاطفة قد سارت بالإنسانية خطوات، فإن الفكرة قد سارت بها أيضا خطوات، وليس من الحق أن إذن أمن يقتصر المسرح في عرض العواطف دون عرض الأفكار"، ومنه يبدو أن الحكيم قد فهم نظرية الدراما فهمًا خاصًا؛ ذلك أنه رسم لمسرحه الذهني هدفا مغايرا لهدف كتاب المسرح الفكري الأوروبي، من خلال اهتمامه بصورة بالغة بالحوار على حساب عناصر الدراما الأخرى،حجته في ذلك أن يكتب مسرحيات ذهنية للقراءة لا للتمثيل والعرض.

ومن مخاطر الدراما الذهنية تركيزها على التجريدية الفكر تركيزا شديدا حتى يصل الأمر إلى أن تصبح الأسماء مجرد لافتات تعبر عن أفكار، ولا يكون هناك ملامح مشخصة لتفاعل الشخصية مع الأحداث أو حتى البيئة وخطة البناء الدرامي تكون مقننة في الذهن.

إلا أن هناك من يعارض هذا الطرح الذي يراد به توفيق الحكيم، حيث يقول رياض عصمت: "المسرح ليس مجرد حوار يقرأ، إنه فعل دائما قابل للتمثيل، عندما يكون الفعل

---

[1] توفيق الحكيم، حياتي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبان، ط1، 1978م، ص 219.

[2] اريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر، نيويورك،(د.ط)، 1968م، ص 275.

غائبا أو ضعيف، فالحوار يصبح مجرد ثرثرة و المسرحية تصبح رديئة إن المسرح الذهني سيء التأليف إذا كان لا يمثل وهذا بالمناسبة لا ينطبق على مسرحيات الحكيم"[1].

إن مثل هذه الآراء لا تلغي مكانه المسرح الذهني وترى أن تمثيل المسرحيات شيء مقدس لأنها تنظر للمسرح ككل بمنظار واحد هو المعنى الكلاسيكي الأرسطي، أمّا توفيق الحكيم فحاول أن يدافع عن مسرحه الذهني في مقدمة مسرحية "أوديت" حيث قال: "...هذا المسرح لابد منه مدام هناك موضوعات لا محيص من إبرازها تقوم على أفكار مجردة وأشخاص غير مجسدة" فالصراع بين الإنسان وبين القوى الخفية التي هي أكثر قوة من الإنسان مثل "الزمن" أو "الحقيقة" أو "المكان" ...لا يمكن تجسيده حتى بلائم المسرح المادي"[2]

والحكيم هو الذي أطلق تسمية المسرح الذهني على مسرحياته الفكرية حيث يقول: "أما تسميته الذهني أو الفكري أو التجريدي، فإنها تسمية خاصة بنا يبدُو ذلك أن النقد الأوروبي لا يتصور إلى أن كل مسرحية تشمل على جوانب فكرية أما التجريد فهي تسمية بعيدة كما أعتقد"[3].

لقد تضافرت عدة عوامل أدت إلى توجه توفيق الحكيم إلى المسرح الذهني ولعل أهمها إطلاعه على روائع الفكر الأوروبي وتأثره به، وكذا مصادفة هذا النوع من المسرح للنزعة التجريدية الذهنية عنده، وبذلك كان الطريق الذي سلكه في الفن.

3.مظاهر المسرح الذهني عند توفيق الحكيم

توفرت في مسرحيات الحكيم عناصر المسرحية كالحوار والأحداث واهتم بالصراع الدرامي، لذلك يرى "مندور" أن هذا الصراع كان تجريديا ذهنيا بين مقولات مجردة، ولم يكن

---

[1] رياض عصمت، المسرح العربي بين الحلم والعلم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003، ص24.

[2] صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ص 187.

[3] توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية، الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د،ط)،(د.ت)، ص 41.

إنسانيا، يقول "الواقع أن المسرح الذهني لتوفيق الحكيم ممتاز في اختيار القضايا الذهنية التي عالجها في إدارة الحوار الذي يعرضه بواسطتها، ولكن النقص الواضح في مسرحيات الحكيم الذهنية هو خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه ذاخل الذهن البشري كما يقول: "فالشخصيات في مسرحه الذهني لا تبدو نابضة مفتعلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه"[1].

ويمكن استخلاص العديد من مظاهر المسرح الذهني عند توفيق الحكيم وهي تتعلق بموضوع المسرحية الذهنية وشكلها.

أ- **الصراع:** إذا كان الصراع هو قوام المسرح حيث ينقل أحداثا متشابهة لما يجري في الحياة، فإن الصراع في المسرح الذهني عند توفيق الحكيم يقع على مستوى الذهن. يقول الحكيم:"...لكن ماذا يشعرون أمام الصراع الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته؟... هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهزّ المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟..."[2].

فالحكيم يعتقد أن الانسان في صراع دائم و مستمر مرتبط بالوجود.

ب- **الشخصية:** يرى توفيق الحكيم أن الشخصية وليدة الذهن أو التجربة الحية حينما يقول:" عندي نمط شامل وليدة العقل لا النقل بين عامة الناس، الشخصية عندى شاملة من حيث أنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم..."[3].

إن الشخصية عند الحكيم ليست محل اهتمام أو استقطاب في العمل الفني.

---

[1] ينظر، محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 39. ينظر، أبا عوض أحمد، الفارابي عبد اللطيف، الحركات الأدبية و الفكرية في المسرح العربي الحديث ، ص 437.

[2] توفيق الحكيم، بيجماليون، ص 06.

[3] ألفريد فرج، توفيق الحكيم، قال لي ضمن مسرحيات مجهولة لتوفيق الحكيم، رجل بلا روح، سلسلة روايات الهلال، دار الهلال، مصر، ع599، نوفمبر 1998، ص 278.

بل هي وسيط لحمل الفكرة والقضية، لأن القضية هي الأهم في المسرح عند الحكيم، وهذا ما ينطبق على كثير من شخصيات الحكيم التي هي شبه أفكار أو قضايا تتحرك وتتحاور.

ج- **الفكرة:** المسرح الحقيقي هو المسرح القائم على الفكرة[1]، وفي نظر الحكيم بنطلق المؤلف المسرحي من فكرة روادت ذهنه أو قضية شغلت فكره قبل أن يجسدها في مسرحيته، وحينما يشرع في تجسيدها تتولد الشخصيات المؤهلة لحمل القضية والتعبير عنها، فينفذ إلى تصوير الحياة والوصول إلى جوهرها[2].

فالفكرة في مسرح توفيق الحكيم جوهر المسرح، بل قوامه، ومنها تتكون ملامح الشخصية وليس العكس.

د- **الحوار**: إن الحوار في المسرح الذهني ذو اعتبار خاص وهو يرجع إلى أن الكاتب يؤمن شديد به كإطار لإظهار صورهُ وأفكاره وتجاربه الذهنية دون زيادة أو نقصان، ومن مميزات الحوار في المسرح الذهني هو استعمال اللغة البسيطة المتداولة القريبة من فهم الناس من غير اللجوء إلى المحسنات اللفظية[3].

ويعتمد الحوار المسرحي على الإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف[4]، ولهذا يعلن الحكيم ولعه بالحوار المسرحي، حيث يقول: "إني أحب هذا اللون الأدب".. وهو الحوار" ففيه أجد نفسي.. وأحاور نفسي... وأناقش نفسي بأفكار.... وتساؤولات وقضايا...لا يستوعبها إلا الحوار"[5] ويقول أيضا: " إذا ملك أديب مسرحي ناصية

---

[1] ينظر، صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، ص 114.

[2] ينظر،حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب و اللغات، جامعة الجزائر، 2005 ، ص 158.

[3] توفيق الحكيم، المؤلفات الكاملة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1992، ص 72.

[4] توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص 148.

[5] لويسى يعقوب، عصفور بين الشرق توفيق الحكيم في حوار حول أفكاره وآثاره، الدار البيضاء اللبنانية القاهرة، مصر، ط 1، 1994، ص 33.

الحوار، فما الذي يبقى أماه لينشئ مسرحية؟... لا شيء أمامه غير أن يشرع في البناء...."[1].

فهو يقدم الحوار على البناء المتضمن عنده العقدة وحلها، وبذلك يكون الحوار عماد المسرحية عند توفيق الحكيم.

هـ- **الحدث:** يؤكد الحكيم على المؤلف أن يملك حسا دراميا تجاه أحداث الحياة، حتى يتمكن من استلهامها والدراما هي استجابتنا العاطفية للأحداث، بمعنى أن يحمل عينا درامية في نظرته إلى الأشياء والأحداث[2]، فالحدث في نظر الحكيم تتمثل في حركة الحوار وحركة الفكرة وحركة القضية وليس في حركة بدنية، ومع ذلك يظل عنصر الحوادث في الشخصيات عاملا ثانويا في مسرحيات الذهنية لتوفيق الحكيم.

4.المسرح الذهني عند توفيق الحكيم والتمثيل

يصر الحكيم على أن مسرحياته الذهنية كُتبت للقراءة، حتى يتلبس بجلباب الأدب العربي، فيغدو الأدب المسرحي يُقرأ ويدرس في الجامعات مثلما هو الحال في الغرب، وبذلك لحظة وئام بين الادب التمثيلي والأدب العربي الذي يلتفت في عصوره ازدهارهُ إلى المسرح اليوناني ينقله أولا ويفتح الباب لمحاكاته بعد ذلك[3] ويتساءل الحكيم "ولا نعرف بعد الحوار القائم على دعائم الفكر الأدب والفلسفة، لكن إذا وجد هذا الحوار الأدبي الفكري الصالح المطالعة فماذا ترى يكون موقف الأدب العربي منه؟"[4] وهذا الحوار الذي يشير إليه الحكيم والقائم على الفلسفة والفكر، تولى الحكيم نفسه إرساء دعائمه في الادب العربي، فقد تقبل المسرح الذهني بيد أن جمهور المسرح لم يرحب به حينما عرضت "أهل الكهف" على

[1] ينظر، توفيق الحكيم، فن الأدب، ص 153.

[2] ينظر، اريك بنتلي، الحيلة في الدراما، تر: جبرا ابراهيم جبرا، ص200.

[3] حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب و اللغات، جامعة الجزائر، 2005 ص 225.

[4] محمد السيد شوشة، 85 شمعة في حياة توفيق الحكيم، دار المعارف، مصر،(د،ط) ،(د، ت)، ص 148.

المسرح القومي، ويرى "منذور" أن الحكيم يريد أن يغالطنا لما زعم أنه لم يفكر قط في تمثيل هذه المسرحيات، وأنه من غير المعقول ألا تكون فكرة التمثيل خطرت بباله وقت الكتابة، وإلاّ قسَّمها إلى فصول ومناظر ولما حدد لها زمانا ومكانا ولا وصف الإطار الذي يجرى فيه كل مشهد من مشاهدها.[1]

ويقر الحكيم بصعوبة تمثيل المسرحيات الذهنية التي بدور الصراع فيها بين فكرة وفكرة على مسرح آخر غير مسرح الذهن[2]، ولم يتخرج أن تصنف هذه المسرحيات الذهنية ضمن ما يعرف بـ " المسرح" المقعد"، وبدا الحكيم أحيانا كأنه شاعر بالرضا لأن مسرحياته أعدت للقراءة فقط، فقد استقبلت مسرحيات "ايس" و"برناردوشو" و"بيراندللو" بالاستغراب في أوروبا، ووجد هؤلاء المؤلفين صعوبات في جلب الجماهير ولاسيما في بداياتهم، ورغم هذا إختار الحكيم أن يسير في ركبهم زغم هذا إختار الحكيم أن يسير في ركبهم رغم إدراكه بصعوبة المهمة التي تنتظر وخاصة في مجال التمثيل.

إن كتاب المسرح الفكري والرمزي أمثال "ابسن" و"برناردشو" استطاعو أن يبدعوا مسرحيات تطلع للقراءة، كما تغري بالنجاح في التمثيل وتحقيقه فعلا لما تمثل، لأن بناءها الدرامي يؤهلها للنجاح على الخشبة، فإنسبن يركز في مسرحياته ضمن ما يركز على الشخصية الدرامية الحية، حتى أنه يعيد الكتابة ثلاث مرات، وكل مرة يزيد معرفة بشخصياته الفنية ويطورها ويجعلها أكثر خدمة للفعل الدرامي[3].

ويتضح الفرق بين نظرتي الحكيم وبرناردشو للمسرح من خلال مسرحيتهما اللّتين تحملان عنوانا واحد هو "بيجماليون" وهما مستلهمتان من أسطورة نحات إغريقي اسمه "بيجماليون" صنع تمثالا فنيا ثم وقع في حبه فالحكيم جعل بجماليون يدور في جو رمزي

[1] محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، ص 37.

[2] ينظر، توفيق الحكيم، أوديب الملك، المقدمة، تر: زيادة العودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1989م، ص 41.

[3] أريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا ابراهيم جبرا، ص 178.

يكتنفه الغموض والحيرة وتطغى على الحوار مناقشة فكرية باردة بل مملة أحيانا بسبب تردد بيجماليون بين الفن والحياة[1].

أمّا "شو" فحرر الأسطورة من الخوارق والجو الخرافي، وبذلك أعطى للموضوع حيوية وجدة، كما جعل الشخصيات بشراً حقيقين يحبون ويقررون لا مجرد أفكار وقضايا يحركها قلم المؤلف.

وهذا هو الفرق بين أديب يريد أن يجعل من التمثيل فنا يحافظ على حرارته الدرامية، وهو يؤهله للتمثيل وشد لجماهير، وأديب يجعل من الحوار في الأدب التمثيلي قيمة أدبية تؤهله لأن يقرأ على أنه أدب وفكر[2].

نستنتج مما تقدم أن للمسرح العربي بدايتين الأولى: فطرية متصلة بالظواهر الدراسية الشعبية أما الثانية: فهي الأكثر جدية رغم نشأتها التي جاءت مقلده للمسرح الأوروبي في المضمون والشكل.

ويعد توفيق الحكيم علامة بارزة في ريادة الكتابة المسرحية ومؤسس المسرح الذهني العربي، وقد امتد تأثيره لأجيال كثيرة متعاقبة من الأدباء والمبدعين، من خلال إرساء قواعد له بالاعتماد على عناصر المسرحية، وهذا ما جعله واحداً من المؤسسين الحقيقين لفن الكتابة المسرحية العربية والعالمية.

[1] ينظر، محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، ص 113.

[2] محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، ص 113.

الفصل الثاني: البناء الفني دراسة تطبيقية في مسرحية "أهل الكهف"

ملخص المسرحية و مصدر استنزالها

أولا: الفعل و الزمن

ثانيا: مستويات بناء الشخصية

ثالثا: المكان

رابعا: الحوار

خامسا: الصراع

ملخص مسرحية «أهل الكهف» و مصدر استنزالها

مسرحية «أهل الكهف» تتشكل من أربعة فصول، وكل فصل فيها يتحدث عن الوقائع التي تجري في هذه المسرحية، من قصته منذ وقت استيقاظ الأصحاب من النوم "هم مشلينيا ومرنوش وزيرا دقيانوس المتجبر ويمليخا الراعي"، تبدأ القصة بالحوار حول المدة التي قضوها في الكهف، في هذا الفصل نعرف مشلينيا ومرنوش ويمليخا، ونصل إلى ماضيهم، هم مسيحيون لكن بعد وقوع بعض الحوادث فروا من انتقام دقيانوس الذي كان وثنيا، يتبين سر الوزيرين ليمليخا ولنا من خلال هذا الحوار، وسر مرنوش المتمثل في حياته الخفية مع زوجته وولده دون أن يفهمه أحد وسر مشلينياقصة الحب بينه وبين بريسكا ابنة دقيانوس أما يمليخا فلا يوجد سر له في الحياة .

يخرج الراعي من الكهف ليشترى الطعام، في طريقه يلتقى الصياد وهذا اللقاء هو بداية لأحداث الأخرى؛ منها هجوم الناس على الكهف وخروجهم من الغار، دون أن يعلموا أنه قد مضى عليهم ثلاثمائة عام، ثم يدخلون إلى قصر الملك حيث ابنة الملك بريسكا ومربيها غالياس، ويشاهدون كيف تتغير كل الأشياء، يطلبون من الملك أن يذهبوا إلى أعمالهم، يذهب يمليخا إلى أغنامه ومرنوش إلى بيته ويبقى مشلينيا في القصر حتى يتكلم مع بريسكاالحفيدة، بعد مدة يفهم يمليخا أن الزمان ليس زمانه وأن كل شيء تغير، يمليخا يفهم لماذا ينظر الناس إليهم بطريقة عجيبة كأنهم يرون أشباحا، ويدرك أنهم ناموا ثلاثمائة عام ويقرر أن يرجع إلى الكهف لأن الحياة في هذا الزمان أمر مستحيل بالنسبة له، بعد ذلك يدرك مرنوش أن ولده العزيز مات في الستين من عمره وزوجته قد ماتت أيضا، لذلك يقطع صلته بالحياة ويدرك أن هذا الزمان ليس زمانه مثل يمليخا، ثم يعود إلى الكهف بعد كلامه الطويل مع مشلينيا .

أما مشلينيا لا يهتم بهذا الموضوع لأنه يعتقد أن بريسكا حبه وأنه لم يمض ثلاثمائة عام، مع هذا فإن سبب عودته إلى الكهف ليست مسألة الزمان، لكنه وبعد الحديث مع

بريسكا لم يستطع أن يقنعها بحبه، ويفشل في السباق مع الزمان ويعود إلى الكهف، في نهاية القصة تقرر بريسكا أن تلحق به بعد مضى شهر، لذا تدفن نفسها حية في الكهف بمساعدة مربيها غالياس ثم يغلق باب الكهف.

استعان الكاتب للخلوص بفكرة هيكل المسرحية من اسطورة تاريخية بدأت وجودها في الطوائف المسيحية الشرقية، ذكر هاجيكبون "Gibbon" في الفصل الثالث والثلاثين في كتابه القيم "قيام وسقوط الإمبراطورية لرومانية" كما وردت في كثير من الاسهاب في كتاب "Tundgrben des orients" م 3ص 347 –381". وهذه الأسطورة انصبت في قالب قصصي أخاد في القرآن الكريم في السورة الثانية عشر، ولقد توسع المفسرون المسلمون في القصة القرآنية مستوحين من الأساطير الشعبية المسيحية عند أهل الكهف والتي تتفق وهيكل القصة القرآنية؛ فمن الالنسفي استمد أسماء الكهف[1]، ومن البيضاوي إستنزل خطوط فكرة المسرحية[2]، وكان مسوقا في إستنزال الفكرة من كتب التفاسير بالفن المسرحي وما يقتظيه من المواقف التي تحكي قصته، لما كان أهم عنصر في المسرحية الإنفعال فعقلية الكاتب الغيبية جعلته ينفعل بالمعجزة في الأسطورة وأساسها أن يسلم أهل الكهف من فعل الزمن أثناء نومهم الذي إمتد وثلاثمائة عام، ومن هنا قامت فكرة المسرحية في ذهنه.

[1] ينظر، إسماعيل أدهم و إبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر،(د،ط)، 2011، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص 85

أولاً: الفعل والزمن

1. الفعل

يعرف أرسطو طاليس التراجيديا بقوله: "هي محاكاة لحدث "فعل" جاد تام، له طول محدد"[1]، فالفعل "الحدث" عنده، هو المادة الغفل التي يتم محاكاتها وصياغاتها الصياغة الدرامية.

أما "بافيز" فيعرف الحدث "الفعل" بقوله: "هو العنصر المتغير أو الدينامي الذي يتيح الانتقال، بطريقة منطقية من موقف إلى آخر، هو التسلسل المنطقي الزمني للمواقف المختلفة"[2].

يكشف "بافيز" أن الحدث تترتب تفاصيله ترتيبا زمنيا، بينما تتمتع الحبكة بترتيب فني لازمني تبعا للمنطق الذي تبنى فيه.

ومنه يتفق "بافيز" مع أرسطو في أن الحدث "الفعل" هو المادة الغفل التي يحاكيها الفنان، ويصنع منها حبكة مسرحيته.

وعليه فإن الحبكة هي المعادل الفني للحدث وأن الحدث بكل تفاصيله هو المادة الغفل التي تتألف منها الحبكة[3].

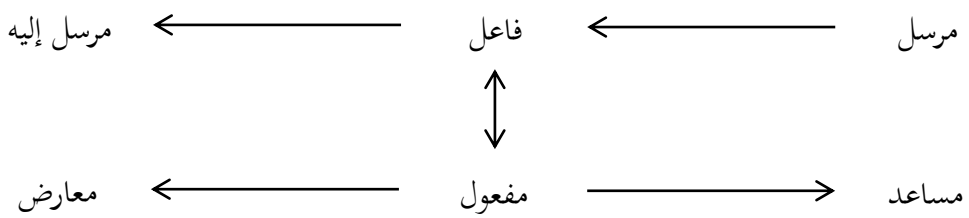
أفاد دارسو السيميولوجيا من إنجاز العالم الألسني "غريماس" في إيجاد نموذج للعوامل قادر على تحليل النص أو الحدث أو الفعل، ويعرف "بافيز" مفهوم النموذج والوظائف المنوط بها على أن له دورا دراميا لأي إخراج مسرحي، إذ يهدف "النموذج" إلى توضيح العلاقات المادية وتجسيد الشخصيات، وأخيرا يعطينا النموذج رؤية جديدة للشخصية، إذ أنها لم تعد كائنا سيكولوجيا أو ميتافيزيقيا، وإنما هي عنصر ينتمي إلى نظام عام للأحداث، يتغير من الشكل البدائي للعامل في البنية السردية العميقة، أو البنية الحكائية للرواية ما، إلى

[1] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية للكتاب (د.ط)، 2007، ص 39.

[2] Pavis Patrice, Dictionnarie dutheatr, Paris, editions sociales. 1980. P 20.

[3] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية للكتاب (د.ط)، 2007، ص 39.

الشكل المميز الذي نراه على ما هو عليه على خشبة التمثيل[1] ويتبلور نموذج العوامل لجريماس كالتالي:

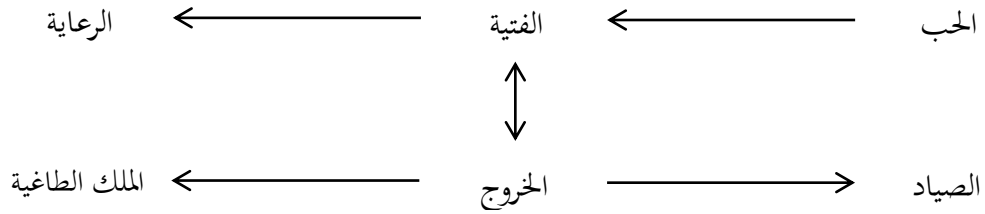


"تطور نموذج العوامل الذي أدخلته "أوبر سفليد" على نموذج غريماس عام 1977، جاعلة الفاعل هو الوظيفة الأساسية التي يحركها الثنائي: المرسل، المرسل إليه"[2].

تتألف مسرحية "أهل الكهف" من حيث البناء الخارجي، من أربعة فصول، ولم يقسم المؤلف الفصل الواحد إلى مشاهد أو مناظر أو لوحات، وإنما يمثل الفصل الواحد وحدة مشهدية مستقلة.

فحركة العوامل في حبكة مسرحية "أهل الكهف" تتم على النحو الآتي:

أ- **الفصل الأول:** أول وضع للعوامل، حيث تتشكل العوامل على النموذج التالي[3]:



يجسد النموذج السابق وضع العوامل داخل الفصل الأول، حيث يمثل "الحب" المرسل الدافع بالفاعل.

[1] Pavis Patrice, Dictionnarie dutheatr, p 19.

[2] Pavis. Patric op. cit. p 19.

[3] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في درما توفيق الحكيم، ص 55.

والدافع هو ارتباط وجداني قوي يتصف بخاصية مستقبلية ومبنى على ارتباط سابق لبعض المؤثرات بالسرور أو الألم[1] فتتشكل قوى دافعية ذاتية تحرك سلوك الفاعل وتوجهه نحو تحقيق هدف معين، وتحافظ هذه القوى على دوام ذلك السلوك ما دامت الخاصية قائمة لذلك[2]: والذي يمثله هنا فتية الكهف الثلاثة "مشلينيا، مرنوش، يمليخا" نحو الإتفاق إلى غاية محددة "مفعول محدد" هو الخروج من الكهف.

يريد "مشلينيا" الخروج من الكهف لرعاية "بريسكا" ابنة الملك الطاغية التي آمنت بالمسيحية على يديه وتزوجته سرا.

ويريد "مرنوش" الخروج من الكهف بدافع الحب لرعاية زوجه وطفله المؤمنين بالمسيحية، حيث أن زواجه وإنجابه قد تم سرا دون أن يعلم أحد غير صديقه "مشلينيا".

أما الراعي "يمليخا" يرغب في الخروج من الكهف لكي يرعى غنمه، حيث ترعى الملأ في مكان آمن لا يعلمه أحد غيره.

ويعوق تحقيق رغبة الثلاثة وجود الملك" دقيانوس" الطاغية الذي يهدد حياة "مشلينيا "ومرنوش "بعد أن علم بإيمانها بالمسيحية وهما مساعدا الملك، ويساعد الفتية الثلاثة على الخروج الصياد الذي قابله "يمليخا" بملابسه القديمة ونقوده العتيقة التي ألغي التعامل بها منذ ثلاثمائة عام، فقام بجمع بعض الأنفار وهجموا على الكهف واقتادوا الفتية بجمع بعض الأنفار وهجموا على الكهف واقتادوا الفتية الثلاث إلى القصر.

ب- **الفصل الثاني:** ينسلخ "يمليخا" عن صاحبيه، بعد أن يخرج من القصر لرؤية ما يرعاه من أغنام، فيكتشف الحقيقة المرّة، أنه نام في الكهف أكثر من ثلاثمائة عام، وقد تغير كل شيء في مدينة طرطوس.

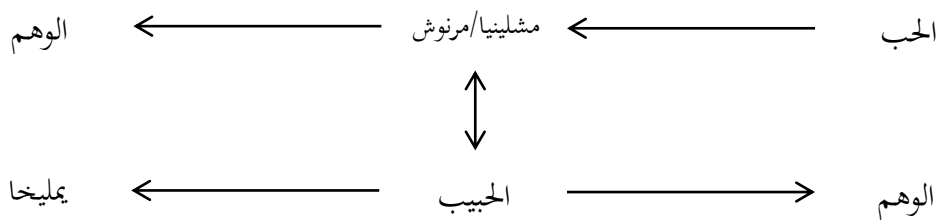
[1] ينظر،علي السلمي، تحليل النظم السلوكية، دار غريب، القاهرة،(د،ط)،(د،ت)،ص 143.

[2] ينظر،جابر جودت وآخرون، المدخل إلى علم النفس، دار الثقافة، عمان، ط 1، 2000، ص 100.

إن المرسل يتجلى هنا في عمل "الاغتراب" ويدل على انعدام المعنى أو فقدان الهدف والمغزى من الانفصال بين الجزئي والكلي حينما يجد الإنسان أن أفعاله الفردية ليس لها علاقة واضحة مع أنشطة الحياة[1].

وهذا ما أدى بشعور "يمليخا" بالغربة في الزمان قد تبعها وحشة المكان، إذ خلال الثلاثمائة عام تغيرت ملامح المدينة، وملبس أهلها، بل ملامحهم وتعبيراتهم أيضا، وهذا ما جعل "الاغتراب" كمرسل، يدفع "يمليخا" دفعا إلى الكهف رغبة في تحقيق الموت، وتحقيق رغبة في الخروج من القصر إلى الكهف في منتصف الفصل الثاني.

أما صاحباه "مشلينيا" و"مرنوش" فإنهما يقوامان ما يرويه لها "يمليخا" ولا يصدقانه، ولهذا يتشكل النموذج الأساسي، خلال هذا الفصل في الوضع الآتي:



يبين النموذج السابق، أن قيمة الحب مثلت عامل المرسل: حيث يندفع كل من "مشلينيا" و"مرنوش" نحو لقاء الحبيب؛ "مشلينيا"يريد لقاء محبوبته "بريسكا "الأميرة لقاءا عاطفيا الذي محله "القلب" وما يساعده في تحقيق هذه الرغبة " "الوهم" وللقلب وهم وتوهم الشيء تخليه وتمثله كان في الوجود أو لم يكن"[2]، من خلال "إدراك المعاني الجزئية المتعلقة بالمحسوسات[3]".

[1] ينظر، لطفي طلعت وآخرون، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، دار غريب، القاهرة،(د،ط) ،1999، ص 28.

[2] ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت، لبنان، دار صادر، ط 3، 1994، ص 643.

[3] الجرجاني على محمد، كتاب التعريفات، ضبطه مجموعة من العلماء، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط 1، 1983، ص79.

والوهم هو كل خطأ في الإدراك الحسي أو في الحكم أو في المحاكمة المنطقية بشرط أن يعد هذا الخطأ طبيعيا بمعنى أن الذي يرتكب خطأ يوهم قد خدعته المظاهر.

والتوهم هو القوة التي تتوسط ما بين الحس والعقل، وتمارس نشاطها في مادة الصور التي تتطبع في الذهن مع عملية الإدراك الحسي، فالقوة الوهمية تدرك من الصورة المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة المعاني الجزئية غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية، وتتميز هذه القوة بالسيطرة والتحكم فيما عداه ومعنى ذلك أن الحكم الذي يصدره الوهم ليس حكما فصلا كالحكم العقلي، وإنما هو "حكم تخيلي" لا يتم دون قوة المتخيلة ولا يفارق ما هو حسي وجزئي، وعلى ذلك يصبح الوهم هو الباعث على الأفعال والحركات، ومركز الإرادة ومصدر الأوامر والأحكام لمعظم أفعال الإنسان[1].

إن الوهم عند مشلينيا هو اعتقاده بأن "بريسكا" ابنة الملك "الحفيدة"، هي نفسها الأميرة "بريسكا" "ابنة دقيانوس" "الجدة"، إذ يدفع الحب "مشلينيا" إلى "الوهم" ولا يجد نصح "يمليخا" مكانا في عقل "مشلينيا "لإقناعه بالحقيقة وهذا ما يشكل المفارقة الدرامية.

أما "مرنوش"، فإن قيمة الحب زوجه وولده تدفعه دفعا "كمرسل"لأن تتشكل رغبة يريد الوصول إليها، ساعده في ذلك الوهم الذي سيطر عليه بأنه قضى ليلة واحدة في الكهف، وأن زوجه وولده لا يزالا في انتظاره، ولهذا يظل الفصل كله في رغبة "مرنوش "في تحقيق رغبته الدرامية ولا يخرج لتحقيقها إلا في نهاية هذا الفصل، ولا يتأثر بالمعوق الأساسي الذي يتمثل في إدراك "يمليخا" للحقيقة.

فالوهم وحده في هذا الفصل هو الذي يخلط بين الوجود الأبدي والوجود الزمني.

ج- **الفصل الثالث:** يصل "مرنوش "إلى إدراك الحقيقة الكاملة، أنه ورفيقاه قد ناموا في الكهف ثلاثمائة عام، وأن الحياة تغيرت بالمدينة إلى درجة الإحساس بالغربة، وأن زوجه قد مات وولده منذ ما يقرب من ثلاثمائة عام، بعد أن خاض ولده حياة حافلة بالبطولات

[1] ينظر،جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992، ص 30.

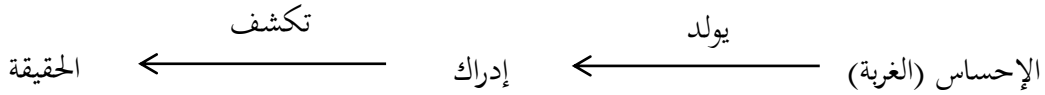
في الجيش الروماني على تصديق هذه الحقيقة، على أنه لم يتجاوز الأربعين بينما ولده عاش ستين عاما كاملة ولهذا يقرر العودة إلى الكهف للموت فيه.

والإدراك عملية عقلية تتضمن التأثير على الأعضاء الحسية بمؤثرات معينة ويقوم الفرد بإعطاء تفسير وتحديد لهذه المؤثرات في شكل رموز أو معاني مما يسهل عليه التفاعل مع بيئته[1].

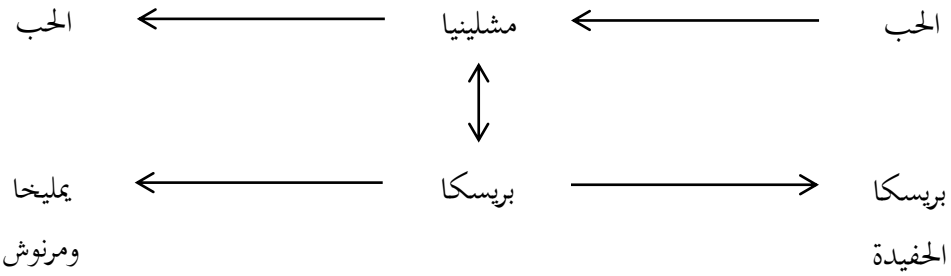
ويعرف "كاجات هيغمان" بأنه:" العملية التي يصبح الفرد من خلالها على وعي بالبيئة المحيطة من خلال تنظيم وتفسير الدلالات والشواهد التي يحصل عليها عن طريق الحواس"[2].

ومما لا شك أن الأحاسيس تشكل أساس الإدراك، وقد اقترن الإدراك بالأحاسيس التي هي بالأساس ظاهرة أو آلية بسيطة لآلية الإدراك.

وهذا ما نجده عند "مرنوش" إحساسه بالغربة القاتلة، مما ولدت فيه الإدراك بالحقيقة لما تكشفت أمامه وعدم قدرة تصديق العقل بتغير الزمن.



أما مشلينيا فإنه يشكل حركة العوامل الدافعة خلال هذا الفصل، ويمكن رصد ذلك على النحو الآتي[3]:



[1] سيد خير الله، علم النفس التربوي، بيروت، دار النهضة العربية،(د،ط)، 1978، ص 86.

[2] عادل محمد عادل، العمليات وتجهيز المعلومات، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر،(د،ط)، 2014، ص 69,70.

[3] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 57.

يوضح هذا النموذج أن الحب (كمرسل) هو الذي يدفع بمشلينيا إلى "بريسكا" لكن الوهم الذي يحدثه وجود شبه تام بين بريسكا المحبوبة وبريسكا الحفيدة، يجعله يعتقد في أن لا شيء تغير، وهذا ما يجعل الحب محطة استقبال أخيرة. وهذا ما يجعل المعوق مرنوش ومن قبله "يمليخا" ضعيفا في مقابل سيطرة قوة الحب ووجود بريسكا.

وتبدأ كفة إدراك "مرنوش" ومن قبله "يمليخا" تتثقل شيئا فشيئا حين تواجه بريسكا مشلينيا بحقيقتها، وأنه نام ثلاثمائة عام، وأن حبيبته جدتها قد ماتت في سن الخمسين منذ تلك الفترة.

فالإدراك عند "مرنوش" و"يمليخا" اللذان يمثلان "الحدس" والعقل ولد لدى "مشلينيا" أدراك جزئي لبداية تكشف الحقيقة "الكشف الجزئي فمراتب الإدراك أربعة أقسام: الإحساس، التخيل، التوهم، التعقل[1].

وحين يصل "مشلينيا "إلى الإدراك الكامل بمحو الوهم والتخيل بكشف الحقيقة كاملة "الكشف التام"، يقرر ملاحقة رفيقاه في الكهف ملاذا وانتصارا للموت.

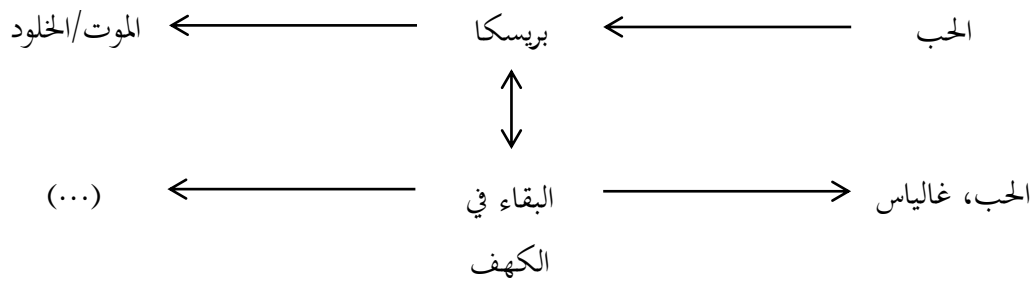
الإحساس (القلب) ← توهم ← عدم إدراك

فالوهم عائق لادرك الحقيقة عند" مشلينيا"، أن مكانه (القلب)، وهذا ما جعل "مشلينيا" آخر من اكتشف الحقيقة الكاملة.

د- الفصل الرابع: يعترف "مشلينيا" صراحة أنه أحب "بريسكا "الحفيدة، ولكن يصيبه الموت بعد أن أصاب صاحبيه، وتدخل "بريسكا" و"غالياس" فنعلم منهما أن الملك قرر إغلاق

[1] ينظر، "الإحساس إدراك للشيء الموجود في المادة الحاضرة عند المدرك على هيئات مخصوصة به محسوسة معه من الأين والمتى والوضع ... ما أحس به، ولكن في حالتي حضور مادية وعدمها، والتوهم إدراك لمعنى غير محسوس بل معقول لكن لا يتصوره كليا بل مضافا إلى جزئي محسوس... والتعقل هو إدراك للشيء من حيث ماهيته وحده لا من حيث شيء آخر ...". ينظر، الشيرازي صدر الدين، الأسفار الأربعة العقلية، دار الإحياء التراث العربي، ج3، بيروت، ط 3، 1981، ص360,361

الكهف وجعله مباركا، ثم تعلق "بريسكا "أنها أحبت "مشلينيا"، وتبحث عنه بين الجثث فتراه ينازع الموت، ويعترف لها بحبه، ثم يفارق الحياة، وهنا يتشكل نموذج الفعل خلال العوامل الآتية[1]:



يكشف هذا النموذج أن "بريسكا" قد قررت أن تبقى في الكهف ويغلق عليها لكي تموت حية مع من أحبت، يساعدها في ذلك حبها الشديد ويظل المرسل هنا هو الحب الذي يدفع" بريسكا" إلى البقاء في الكهف لهدف الموت حية، إيمانا منها بأن في الموت خلودا. وبهذا أرادت "بريسكا "تخليد أهل الكهف الأبدي.

وبالموت يتخلى الإنسان عن الحياة فقط ويبقى محتفظا بإرادة الحياة، كخلود غير فان، وهذا ما عكسته شخصيات الحكيم داخل مسرحيته.

لا يكتمل الحب في نظر الحكيم إذا لم يكن هناك موت، فالموت هو التضحية الأخيرة وبرهان "بريسكا" لحب "مشلينيا "بأن تحقق ذاتها حين تصبح في لحظة اللاوجود، فماهية الإنسان تسمو كثيرا عن فنائه وخلوده.

إن القرار الذي اتخذته "بريسكا" يجب أن يساوم الحقائق الحاضرة، فينحدر إلى عالم من الخصائص غير المقبولة، ويتعرض لقدر من عدم التعقل وبغير هذا لا تستطيع "بريسكا" أن تبلغ أرض الوجود الصلبة المتمثلة[2] بأنها "بريسكا أحبت" بدلا من "بريسكا القدسية" وهكذا

[1] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 58.

[2] ينظر،ويليام ارتست هو كنج، معنى الخلود في الخبرات الإنسانية، تر: متري أمين، المركز القومي للترجمة، القاهرة،(د،ط)، 2015، ص 30.

كلما ينتهي يجب أن يعزل، وهي رغبة "بريسكا" أن تدفن حية مع من تحب ولكن إذا ما انتهت النفس المحددة في الزمن.

فإيمان "بريسكا" بموتها جاء متأخرا ومكتسبا، وليس مولدا على الإطلاق، والاحساس بالحياة لا يعرف حدودا للبداية أو النهاية، وهنا نجد "بريسكا" أن القيمة الإيجابية لموتها هي الخلود، إذ لا يدرك الفرد طبيعة الزمن، إلا من خلال هذا التأمل، وتلك الصورة التي ينبغي أن تكون. ولعله نوع من حياء الروح الزائف أو نوع من الخجل العالمي المخزي يتردد في الحث على ضرورة ذلك الحق الفطري.

الموت ← الفناء ← الخلود ← بريسكا

قيمة سلبية — قيمة إيجابية

فالموت لا يعني محو الحياة، وإنما هو ملاقاة الواقع للواقع وتحرر من الثقل والعبء المكتسب لكل ما هو غير معقول. مما تولد في العقل وفي الجسم نوعا من الرغبة في الموت، أي الخلود الأبدي.

وتوفيق الحكيم رأى في "أهل الكهف" "مصر" التي أرادت محاربة الزمن بالشباب، ولكن الزمن قتل مصر، ومع هذا ظلت مصر محتفظة بشبابها، ولهذا يجب أن تخلد.

فخلود مصر وانتصارها لم يكن إلا بالحب وتحرير النفس البشرية من ربقتها في فترة طغت المادية على الروحية، وفقدان الإنسانية للروابط الروحية والمعنوية التي تصلها بالحياة وشعوره بالاختناق تحت وطأة المادة وضياع الحقيقة الإنسانية، "لذلك كانت دعوة الرمزيين إلى النفس وتحرير أشواقها المكبوتة وتوجيهها إلى المجهول"[1].

[1] بهلول أحمد سالم، الذهنية في مسرح توفيق الحكيم، شهرزاد نموذجا، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، ع 3، 2014، ص 7,8.

مما تقدم يمكن ملاحظة أن المفارقة الدرامية التي يبينها المؤلف منذ الفصل الأول إلى الفصل الثالث، الخاصة بإدراك فتية الكهف للحقيقة الكاملة، يتم كشف هذه المفارقات على ثلاث مراحل:

الأولى: إدراك "يمليخا" الذي يمثل "الحدس" في الفصل الثاني

"فالحدس هو الإدراك المباشر لموضوع تفكير، وبه تدرك حقائق الجربة، كما تدرك الحقائق العقلية"[1] وبذلك يعد ضربا من المعرفة أو الإدراك المباشر[2]، فقوة إيمان وحدس "يمليخا" جعلته أول المدركين للحقيقة الكاملة، وأول من عاد إلى الكهف ليموت فيه.

الثانية: إدراك "مرنوش" المتمثل في "العقل" في منتصف الفصل الثاني

العقل هو القوة الخاصة بالإنسان، فيحلل ويركب جميع مدركاته حتى يصل إلى مدركات كلية، وهو ما جعل "مرنوش" لا يكتشف الحقيقة إلا بعد تحليل، وعدم تقبل عقله لحقيقة الزمن، وهذا ما جعله يتأخر في رجوعه إلى الكهف عن "يمليخا".

الثالثة: إدراك "مشلينيا" الذي يمثل "القلب" في نهاية الفصل الثالث

الحب حالة خيالية يصنعها العقل ليرتاح، والقلب وحده الذي يتوصل إلى الاعتراف بهذا الحب، فالعاشق لا يعرف اليأس أبدا، وللقلب المغرم كل الأشياء الممكنة، وهذا ما جسده "مشلينيا" في حبه "لبريسكا"، فكان آخر من يدرك الحقيقة، لينتهي به الأمر كما انتهى بصحابيه في الكهف.

تم الوصول إلى الحقيقة في الفصل الثاني من طرف الراعي "يمليخا" و"مرنوش" بحكم استخدم "الحدس" و"العقل" وتوفيق الحكيم صاحب المسرح الذهني يؤمن بالقضية الأساسية التي إستند ت إليها الحركة الرمزية، وهي الإيمان الكلي بسيطرة اللاشعور على الإنسان. كما أنه يؤمن بالفكر والعقل الذي يتوجه به إلى العقول، بهدف قراءة صحيحة ومعقلنة، أما الشخصية التي استعملت العاطفة (مشلينيا) فقد تعطلت إدراكها إلى آخر الفصل الثالث.

---

[1] ابراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرين، القاهرة،(د،ط)، 1983، ص 69.

[2] يحي هويدي، مقدمة في الفلسفة العامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 9، 1989، ص 152.

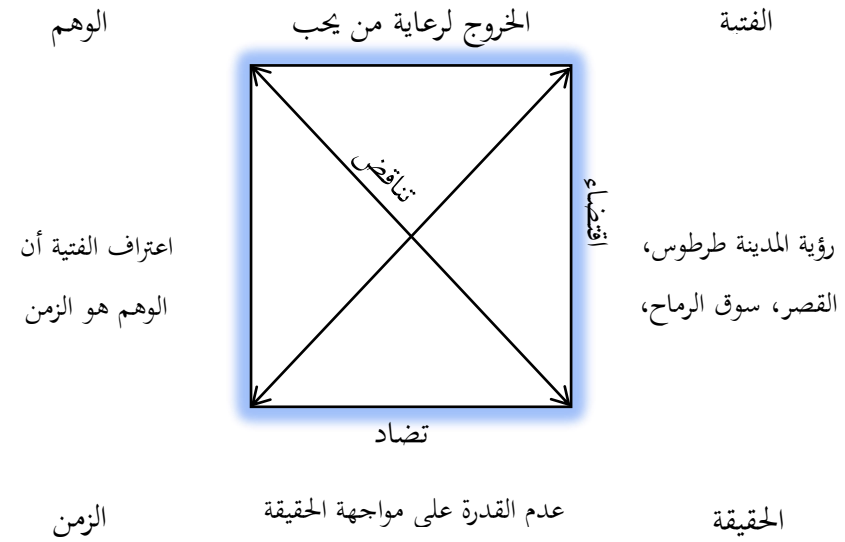
حبكة المسرحية تعتمد على مفارقة أساسية طرفاها "الوهم" و"الحقيقة" وخلال رحلة التخلص من الوهم وصولا إلى الحقيقة، يكون حدث المسرحية قد اكتمل، وذلك عبر آليتين:

أولهما: سردية على لسان "يمليخا" و"مرنوش".

وثانيهما: مرئية فعلية من خلال الموقف المرئي، بين كل من "مشلينيا" و"بريسكا" والذي ينتهي بقناعة "مشلينيا" بالهرب من حياة الاغتراب إلى الموت.

مربع غريماس: يستخدم المربع السيميولوجي لتوضيح المنطق العميق الذي يسير ويحكم تمفصل الاختلافات وتنظيم العلاقات بين القيم الأولية[1]، وفحص المستويات الخطابية والسردية بتعيين الانزياحات والاختلافات وإعادة تشكيلها من خلال الشبكات والمسارات ورسم حبكة النص[2].

ولا شك أن المسرحية قد اشتملت في عناصرها ومكوناتها من الملفوظات ما يجمع بين العلاقات المتضادة والمتناقضة والمتضمنة التي تدعم فكرة المسرحية.



[1] ينظر، ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر،(د،ط)، 1990، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص 120.

ترسم خطوط المربع السميولوجي، ملامح سير العلاقات داخل المسرحية إذ تظهر الفتية في علاقة غياب الحقيقة عليهم المتمثل في الوهم، وهي علاقة تضاد بين الفتية والوهم الذي خرجوا من أجله، بينما علاقة الفتية شاهدة بما تراه من حقيقة في الشواهد المنطقية والعقلية (رؤية مدينة طرطوس، القصر، سوق الرماح، القبر).

وفي الجانب الآخر من المربع تظهر قدرة الزمن ممسكة بكلا الطرفين من حقيقة ووهم، فالوهم ينفي الحقيقة، وتحقق الحقيقة بدلائل عقلية وحسية ماثلة أمام الفتية.

2. الزمن

تعتبر "سيزا قاسم" الأدب فنا زمنيا إذا أردنا أن نضف الفنون[1].

فإذا كان ترتيب أحداث المسرحية يخضع لترتيب خاص تبعا لمنطق بنائي خاص، فإن عامل الزمن يعد جزءا لا يتجزأ من صميم بناء الحبكة.

ويرتبط الزمن عند "أرسطو" بالحركة والقوة والفعل كما يرتبط أيضا بالمكان[2]، ويحدد "أرسطو" أفضل وقت للمسرحية بقوله: "إن الطول الكافي هو الذي سمح لسلسلة من الأحداث التي تتوالى وفقا للاحتمال والضرورة أن تنتقل بالبطل من الشقاوة إلى النعيم أو النعيم إلى الشقاوة[3]"؛ بحيث يكون إيقاع الزمن رتيباً وفاتراً في الحياة قياسا إلى الزمن في المسرحية، حتى أن "فورستر" يقول: "إن في الحياة نقتل الزمن وفي المسرحية الوقت يقتلنا"[4].

وصرامة الزمن وتأثيره في المسرحية هو الذي يقول كلمته ويحقق الفاجعة في الوقت المناسب في المآسي الفنية الكبرى.

---

[1] فتيحة حسيني، الزمن الروائي في الدرس النقدي الغربي و العربي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تيارت، ع 13، 2014م، ص 82.

[2] عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1955، ص 48، 91.

[3] ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان ط 2، 1973م، ص 24.

[4] اريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا ابراهيم جبرا، ص 107

وقد اهتمت سيميولوجيا المسرح بدراسة الزمن والزمن الذهني أو الداخلي، ومنه تتكون الخيوط التي تنسج منها لحمة النص[1]، لأن الإنسان أصبح ينصت للزمن.

قسمت "آن اوبرسفيلد" الزمن في المسرحية إلى زمن العرض ... وزمن الحدث المعروض، ومن الواضح أن الزمن المسرحي يفهم بوصفه العلاقات القائمة بين هذين الزمنين[2].

وهذا يعني أن المسرحية تحمل في طياتها نوعين من الزمن، أولهما واقعي حقيقي وهو زمن العرض الذي يدركه المتلقي، وثانيهما الزمن الفني وهو زمن الأحداث الدرامية الخيالي، فالتداخل بين زمن الوقائع وزمن القص يؤدي إلى خلخلة زمن القصة، فزمن الوقائع الذي تحكي عنه الروية، له قدرة الإيهام بالحقيقة، فمن خلال زمن القصة نتعرف على زمن الوقائع وهذا يؤدي إلى دلالات جديدة[3].

وإذا كان زمن العرض مرهونا بإنتاج النص المسرحي، أو يمكن التكهن له، فإن الزمن الدرامي زمن الأحداث يمكن التوصل إليه من خلال الإشارات الدالة عليه في سياق الحوار الدرامي .

الزمن في مأساة الحكيم يتجسد داخل شخصياته، بحيث لا يرون الجديد المتدفق حولهم أنه زمن وجودي، زمن ذاتي، فلهذا فهو ذو بعد واحد لا يعد خلاصة في الزمن الحي الموضوعي المتعدد الأبعاد من حوله[4]، "فيمليخا" و"مرنوش" فسر الزمن تفسيرا موضوعيا حسب ما يتطلبه العقل، وهي نظرة بديهية مشتركة بين كل أفراد الإنسانية.

---

[1] فتيحة حسيني، الزمن الروائي في الدرس النقدي الغربي والعربي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تيارت، ع 13، 2014م، ص 84.

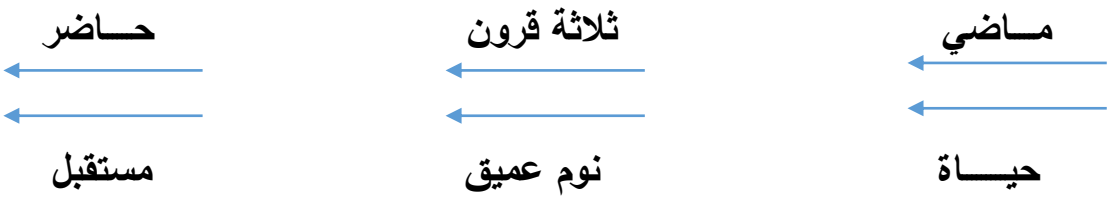
[2] آن أوبرسفليد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة،(د.ط)، 1994، ص 233.

[3] فتيحة حسيني، الزمن الروائي في الدرس النقدي الغربي والعربي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ابن خلدون، تيارت، ع 13، 2014م، ص 84.

[4] محمد أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا الغربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1973م، ص 230.

أما "مشلينيا" فالزمن عنده هو الزمن الوجودي، الزمن الذي هو موجود فيه ،وليس الزمن المطلق، وهذا النوع من التجربة يعني بحالة الوجدان أو القلب لا العقل، وفي الوجدان يمكن أن تتجمع مئات السنين لكي تعبر عن لحظة واحدة هي اللحظة القائمة.

انتهى أهل الكهف من حيث بدأوا، تبدأ المسرحية بهروبهم إلى الكهف وتنتهي بعودتهم إليه، بعدما وجدوا أنفسهم في دوامة زمنية اختلط فيها الماضي بالحاضر والمستقبل، لأن الخلاص الذي جعله الحكيم حلا ونهاية لمأساته هو الجمود والموت، والعودة إلى الكهف من حيث كان الانبعاث[1].



يمثل هذا المخطط حياة عاشها أصحاب الكهف، ثم توقفت ليناموا زمنا طويلا ثم يستيقظوا من جديد، هكذا كان سيرهم على محور الزمن.

كما تمثل القرون الثلاثة التي فصلت حاضرهم وماضيهم فالزمن في مسرحية الحكيم رمز للموت والعدم، أما الحياة فهي الوجود خارج الزمن.

يمكن أن يستغرق الكاتب في وصف حادثة لا تستغرق لحظات في صفحات، وربما العكس قد يدرك حادثة في أسطر فقط وهي وقعت في زمن طويل[2].

وعليه فإن زمن مسرحية "أهل الكهف" ينقسم إلى:

[1] ربيعة بلحاج، سيكولوجية البطل في مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، مجلة سياقات، المركز الجامعي، بلحاج بو شعيب، عين تيموشنت، ع1، أبريل 2018، ص 525.

[2] فتيحة حسيني، الزمن الروائي في الدرس النقدي الغربي والعربي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ابن خلدون تيارت، ع 13، 2014م، ص 4.

أ- زمن القصة

يعرف بأنه زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطاب "إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل "الزمن الصرفي[1]" أي أنه المادة الخام أو المادة الأولية التي يمتلكها الروائي".

قصة "أهل الكهف" قصة استمدها توفيق الحكيم من القرآن الكريم ويتناول مادة متصلة بالعقيدة الإسلامية والمسيحية، بريشة الفنان المبدع التي لاشك في أنها ستخلق من مادتها شيئا جديدا، وزمن القصة، أي وقوع حدث اختفاء أهل الكهف في عهد الإمبراطور "ديكيوس" (249 – 521م) والذي يسميه المؤرخون العرب وعلماء المسلمين والعامة "دقيانوس" وهو الاسم الذي استخدمه "توفيق الحكيم" في مسرحيته "أهل الكهف" هذا الإمبراطور حاول استعادة أمجاد القيم الرومانية التقليدية بإحياء سنة السلف وفي عهده سادت النظرية إلى المسيحيين على أنهم أناس غير متعاونين يهددون أمن ووحدة الإمبراطورية الرومانية فكان هذا السبب في اضطهادهم وسفك دمائهم، حيث أصر الإمبراطور القيض على رجال الكنيسة وبإعدام الأب "قايبانوس"، كما تعرض بعض منهم إلى التعذيب بشتى أنواعه حيث ألقي بهم إلى الأسود والنمور القارية في حلقة يلتف حولها الجمهور الروماني، الوثني المتعطش للدماء[2].

وفي عصر "ثيودوسيوس الثاني" أي الأصغر (408 – 450م) أصبحت سيادة المسيحية تامة، وفي هذا الزمن يقع استيقاظ، الفتية "أهل الكهف" من كهفهم، وهذا ما

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص، السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص 49.

[2] أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية في مسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، ط 1، القاهرة، 1993، ص 231.

تتفق عليه الروايات القديمة التي وصلت عن هذا الحدث الجلل، الذي أثار الدهشة، فدفع الناس إلى تسجيله في كتبهم وتواريخهم[1].

ب- زمن العرض

يورد الباحث هنا وصفا مفصلا لليلة الافتتاح:

نشر أحد الصحفيين في صحيفة (مصر) وصفا مفصلا لليلة الافتتاح في عرض مسرحية أهل الكهف حيث يقول: "في تمام التاسعة بدأ حضرة المقرئ الشهير الشيخ على محمود بتلاوة سورة الكهف بصوته الجميل، فأنصت الجميع له بسكوت، ولم يكد ينتهي منها حتى بدأت الفرقة القومية بتمثيل الرواية المشهورة أهل الكهف، ولقد جاد الممثلون، كل الإجادة في أداء أدوارهم فكان الجمهور لا يمتلك بعد نهاية كل فصل من التصفيق لهم (...) ولم يكد ينتهي تمثيل الرواية في نحو الساعة الواحدة صباحا حتى دوت القاعات بالتصفيق الحاد، دليلا على الإعجاب بها[2] وبهذا يكون زمن العرض لمسرحية أهل الكهف قد دام حوالي أربع ساعات."

ج- الزمن الدرامي للمسرحية

تدور معظم أحداث المسرحية في يومين فقط عند خروج الموتى من الكهف وحتى عودتهم إليه ولم يصرح بذلك داخل أحداث المسرحية، إلا أننا نلمح هذا من خلال عدة علامات تدل على هذا.

- **السياق العام:** إنهم بالكهف قد استيقظوا منذ برهة ويحاول كل منهم للاطمئنان على الآخر، ليتأكد الجميع من وجودهم مع بعضهم البعض حتى يخرج "يمليخا "بغية شراء الطعام فيفاجأ بأنه في وسط النهار وأن الشمس في كبد السماء، حتى يقابله الصياد فيتنبه هو ومجموعة من الناس ظانين أن لديهم كنزا من أيام "دقيانوس" حتى يخرجوا من الكهف وقد أضفي الناس عليهم هالة من القداسة يقابلهم الملك في قصره فيرى

[1] المرجع نفسه، ص 235.

[2] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 55.

"مشلينيا" "بريسكا" ويفاجأ بإعراضها عنه فيتجه إلى إحدى غرف القصر ليحلق شعره، ويلبس ثيابا نظيفة في حين اتجه "مرنوش" إلى بيته و"يمليخا "إلى غنمه.

- **المدة الزمنية ثلاثمائة عام:** والزمن هنا تحول إلى دلالة مغزاها المفارقة، فهذا الزمن يدل على التباعد وطول المسافات وعدم القدرة على الاستمرار في الحياة، فطول الزمن قطع حبال التواصل، قطع حتى الشعور بالأمن والأمان، وقد تكررت هذه الكلمة أكثر من مرة وفي كل مرة كانت تؤكد هذا المعنى: "المفارقة وعدم الاستمرار وعدم القدرة على التكيف".

وقد أظهر الفصل الثالث المدة التي قضاها "مشلينيا" إذ قالت" بريسكا" له وهما في بهو الأعمدة.

بريسكا: (تتأمل منظره) إنك صرت شخصا آخر، مخلوق أمس كان يبدو شيخا أو على الأقل ذا شعر أشعث كشعر الشيخ "... أنت ..."[1].

في حين نجد "مشلينيا "يقول:

مشلينيا: "في عتب" "لأنك أهملتني ... منذ البارحة وأنا أتقطع لرؤيتك ..."[2]

وهذا فيه إشارة إلى أن الزمن كان يومين حتى أنه قرر بعد لقائه بالأميرة في البهو أن يعود إلى الكهف.

ثم نلاحظ انقطاع الزمن ليتضح لنا في الفصل الرابع وعلى لسان "غالياس" أن أهل الكهف لابد وأن صاروا جثثا، فقد مضى شهر منذ عودتهم إلى الكهف بدون طعام.

غالياس: مستحيل يا مولاتي. إنهم جثث هامدة كما ترين ... ولقد مضى نحو شهر وهم محبوسون بلا طعام[3].

وقد اشتملت أحداث المسرحية على الزمن الذي يبلغ ثلاثمائة عام.

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر،(د،ط)،(د،ت)، ص 115.

[2] المصدر نفسه، ص 121.

[3] المصدر نفسه، ص 171.

يمليخا: (على نحو مخيف) مرنوش، إنا موتي. إنا أشباح ...

مرنوش: ما هذا الكلام يا يمليخا.

يمليخا: ثلاثمائة عام. تخيل هذا؟ ثلاثمائة عام لبثناها في الكهف[1].

وهذا كله يعني أن أحداث المسرحية قد استغرق زمنا مقداره شهر أو يومان، ويفيد المؤلف من اليوم الثاني، بعد اكتشاف الملك لفتية الكهف، في إضفاء مشروعيته شوق ولهفة "مشلينيا" "لبريسكا"، يبديت في القصر الذي تعيش فيه دون أن يراها، كما يفيد منه في جعل "مرنوش" يكتشف الحقيقة بعد أن أمضى ليلة خارج القصر يبحث عن أسرته، أما الشهر الفاصل بين الفصلين الثالث والرابع، فهو يفيد في إيجال الفتية إلى ظرفية الموت، مما ساعد على إجهاد أحداث المسرحية، ولهذا يمكن القول أن الزمن الدرامي هنا قد أفاد بإضفاء صفة المعقولية على الأحداث.

وبهذا تظهر براعة توفيق الحكيم في مدى قدراته على اختصار زمن القصة الحقيقية ثلاثمائة سنة وزمن المسرحية (شهر ويومين)، إلى زمن العرض الذي دام أربع ساعات.

أن اختصار زمن القصة جاء من خلال كلمة "أهل الكهف كما قَالَ تَعَالَى:

﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا ﴿٩﴾﴾ الآية 9 سورة الكهف[2].

ومما زاده قوة في عمله هو المرجعية القدسية المتمثلة في القرآن الكريم، وكذا المرجعية التاريخية في الإنجيل وغيرها من النصوص كالأساطير والتاريخ.

ثانياً: مستويات بناء الشخصية

يعرف "ارسطو طاليس" الشخصية بقوله: هي كافة الخصائص وصفات القائمين بالفعل". والمقصود بالفعل هنا هو الفعل الدرامي كما يتم تجسيد النص المسرحي.[1]

[1] المصدر السابق، ص 77.

[2] القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 9 برواية حفص.

فالشخصية عنده هي جملة من الخصائص والصفات لا بوصفها كائنا سيكولوجيا.

والنص الأدبي يصف الشخصية ببطاقتها الدلالية،وعن طريق المظهر والأحداث وذاتها الداخلية، عن طريق كل ما يقال عنها بشكل مباشر في الحوار والإرشادات المسرحية أو غير مباشر.[2]

أما نظرة الحكيم للشخصية فكانت من زاويتين عامة وخاصة ؛فالعامة تتمثل في استقراء لأعمال شكسبير ليصل إلى قانون الطباع يحدد مصائر الشخصيات وأن مصير الشخصية ينبع من أعماقها ولا ينزل عليها من عل.

وأما الأمر الخاص فينبع من نظرة الحكيم الذاتية للشخصية، وهي أنها لا تملك وجودا خارج الحدث، فالقضية هي الأساس، وعلى المؤلف المسرحي أن يوجد لها الشخصية المناسبة وينطبق هذا على كثير من شخصيات الحكيم التي هي شبه أفكار أو قضايا تتحرك وتتحاور.

إن الإنسان عند الحكيم مكون من العقل والقلب والخلط بينهما في نظره عبث "فالإنسان الكائن الوحيد الذي يدرك ويعي الأرقى إنما يتوسل إلى هذا الإدراك والوعي بوسيلتين، المنطق المنبعث من العقل والإيمان المنبعث من القلب، إن الخلط بينهما عبث كما أن إخضاع كل منهما لمقومات غيره عبث أيضا، فالعقل يجب أن يشك دائما ويطالب بالدليل، كل منها يجب أن يجري في فلك مستقل فالحكيم في نظرته إنما يعالج هذه القوى والفكر والعمل، والعقل والقلب، الفكر والإحساس على اعتبار أنها قوى متعادلة متوازية

[1] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 80.

[2] يوبيس ماريا دل كارمن، سيميولوجيا العمل الدرامي، تر: خالد سالم، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ع13، القاهرة، 2001م، ص 433.

ومنفصلة في الإنسان، وما حياة الإنسان على الأرض إلا كفاح من أجل إقامة التوازن بين هذه القوى المتوازية"[1].

فتوفيق الحكيم استلهم موضوع مسرحيته من تفسير البيضاوي لسورة الكهف، الذي أورد أن فتية الكهف كانوا سبعة، وإن أسماء ثلاثة منهم كانت "مشلينيا" و"مرنوش"، و"يمليخا"، إلا أن استيحاء توفيق الحكيم موضوع المسرحية وأسماء شخصياتها "أبطالها" لا ينفي ابتكاره لتصور تلك الشخصيات تصورًا ينم عند اكتمال بنائها، حيث تصل إلى المستوى الثالث من مستويات بناء الشخصية كما أوضحها نموذج "بافيز"أثناء دراسةالشخصية في إطار مفهوم السيمولوجيا المعاصرة مقدمًا أطوار الشخصية أو مستويات لبنائها، تبدأ باللبنة الأولى للشخصية، كمجرد قوى منطقية دافعة وهو مستوى الحامل للمعنى، ثم في صورة العوامل خلال البنية السردية "المستوى الحكائي"، ثم مستوى المؤدي للشخصية خلال النص مرورًا بالأدوار وصولا إلى مستوى الشخصية المرئية في العرض في هيئة الممثل.

جدول مستويات بناء الشخصية عند "بافيز"[2]

المستويات	طراز الشخصية	مستوى الوجود
1- المنطقية	القوى الدافعة المنطقية.	المستوى الأول الحامل للمعنى
2- تركيبة المستوى العميق	العوامل	المستوى الحكائي (منطقية الأحداث)
3- النص	المؤدي، الفاعل (الشخصية) الأدوار	المستوى الدلالي أو المنطقية (الدوافع، الحيثيات، ووحدات

[1] ينظر،أحمد سخسوخ، توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا ومسرحيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)،(د.ت)، ص 44.

[2] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 87

		الحدث)
4-العرض	الممثل	الشخصيات المرئية

فقد أسبغ الحكيم على كل شخصية من الشخصيات الثلاثة ظلالا تاريخية أو بمعنى أدق جعل لكل شخصية تاريخها الذي يعطيها صفة إنسانيتها ولسيت مجرد شخصية ورقية يرد على لسانها الحوار.[1]

1. **مستوى شخصية "مشلينيا"**: الساعد الأيمن للمك كان – قبل أن يأوي إلى الكهف- محبا للأميرة "بريسكا" ابنة الملك "دقيانوس "الوثني وعدو المسيحية، ولأن "مشلينيا "يدين بالمسيحية سرا، فقد تدينت بها" بربيسكا" "الجدة" وتزوجا سرًا على يد أحد الرهبان، ويضع المؤلف تفاصيل تلك العلاقة القديمة بين" مشلينيا "و"بريسكا"، فقد إلتزما بعهد أبدي أن يكونا زوجين متحابين، ولهذا يحدد بعد يقظته رغبته الدرامية في أن يقابل "بريبسكا "التي ضرب معها موعدًا سرًا، ويندفع فيقرر أن يذهب إليها في قصر أبيها، لولا تحذيرات صديقه "مرنوش" له بإن الملك "دقيانوس" سيبطش به بعد أن وقع في يده الخطاب من "مشلينيا "يعلن فيه اعتناقه دين المسيحية مع "مرنوش صديقه.

ويضل "مشلينيا" أسير وهم أنه لم ينم في الكهف سوى يوما أو بعض يوم، خاصة أنه يقابل "بريبسكا "الحفيدة" فيظنها حبيبة "بريبسكا" " "الجدة" وما إن يهتدي إلى الحقيقة حتى يقرر أن يموت في الكهف بأن يلحق برفيقيه "مرنوش" "ويمليخا".[1]

[1] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 87.

وبهذه التفاصيل التاريخية التي أسبغها المؤلف على شخصية "مشلينيا" قد جعلت من مشلينيا شخصية قادرة وفاعلة في الحياة الدرامية للمسرحيةمن أجل التأثير العاطفي خاصة على القراء والمتفرجين.

بذلك فهي تمثل المستوى الثالث من مستويات بناء الشخصية عند "بافيز" فهي آلية أدبية ومسرحية في نفس الوقت.

2. **مستوى شخصية "مرنوش"**: يظللها المؤلف بظلال تاريخية أيضا فهوقبل أن يأوي إلى الكهف يسعى لرؤية زوجه وولده إلى أن يكتشف أنهما ماتا قبل ثلاثمائة عام فتنحصر رغبته في أن يموت في الكهف، وذلك بعد شك وصراع دام طويلا في حقيقة بعثه وموته، وهذا ما يجعل هذه الشخصية تأخذ المستوى الثالث من مستويات بناء الشخصية عند "بافيز" لفعاليتها في تحريك الأحداث والصراع في المسرحية.

مرنوش: بل أحمد الله على رسالتك المشؤمة لم يكن بها غير اسمينا!

"مشلينيا لا يجيب" نعم ... إنها من سوء حظي الرسالة الأولى والأخيرة.

مشلينيا: من سوء حظّك ... حقيقة

مرنوش: طالما حذرتك الكتابة إلى بريبسكا

مشلينيا: صهٍ!

مرنوش: لكنك هذه المرة قد ذهب رشدك دفعة واحدة.... فكتبت ثم دفعت الرسالة إلى وصيفةٍ غيرى تضمر لكما الشرّ ... ألا تذكر أني نبهتك يومًا إليها ولقد لحظتُ منها أشياء، أو لم تجد رسولا سوى هذه المرأة؟ (مشلينيا لا يجيب) بالقلة الحذر! أولم تخبرني أنك قبل الرسالة المشؤومة بقليل أهديت إلى بريبسكا يدًا بيد صليبا صغيرا

[1] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 88.

استصينعته لها؟ ... فماذا عليك لو أنك اعطيتها الرسالة يدًا بيد؟ (مشلينيا لا يجيب) ولكنك تزعم أنك لم تستطع، فلقد كتبتها بعدئذ على عجل ...، نعم، كي تخبرها أنك ذاهب بصحبه مرنوش تصلي سرًا صلاة الفجر وتذكرها في الصلاة! (مشلينيا لا يجيب بصحبة مرنوش)[1].

3. **مستوى شخصية "يمليخا"**: وهي الشخصية الفاعلة أيضا في المسرحية فيمليخا تربطه بالحياة أغنامه التي يرعاها في مكان آمن، حيث لازوج له ولا ولد، وحين يكتشف زوال عالمه الذي يحبه بعد انقضاء ثلاثمائة عام، يقرر أن يظل بالكهف حبيسا حتى الموت.

فإذا كان يمليخا مسيحيا بالوراثة ويهرب لتسليم نفسه من "دقيانوس" السفاح، فإن "مرنوش "و"مشلينيا"، اللذان كانا وزيرين للملك، كانا مسيحين بالسر أيضا وهربا بدينهما إلى الكهف، وإذا كان المؤلف يصور يمليخا مؤمنا مثاليا، فإنه يصور مشلينيا ومرنوش ضعيفي الإيمان لأسباب الحياة[2]،مما يضفي عليهما بعداً تاريخيا وإنسانيا كآلية أدبية ومسرحية.

إن الحكيم أضفى على كل الشخصيات المسرحية الرئيسية"مرنوش، يمليشيا، يمليخا"بعدا تاريخيا مما يزيد إحساسنا بإنسانيتها، فكل الشخصيات تاريخها فاعل في الحياة الدرامية للمسرحية وذلك من أجل إضفاء صفة المشروعية على القيام بالفعل وهي تمثل المستوى الثالث حسب بناء مستويات الشخصية عند "بافيز".

أما هيئة الشخصيات في حالة فعل مرئي " في هيئة ممثل"دورها الدال في تجسيد المفارقة الدرامية الزمنية التي تقوم عليها المسرحية، فحديث الشخصية في الموقف الدرامي يدل على أنها نامت في الكهف زمنا مقداره يوما أو بعض يوم في حين تبدو

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 20.

[2] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 88.

هيئة الشخصيات مخالفة لمحتوى الحديث، ومما يزيد من تجسيد هذه المفارقة الشكل المرئي لإختلاف الملابس بين فتية الكهف ورجال القصر، ومنه تتجلى شخصيات أهل الكهف في حالة فعل مرئي الفاعل في المسرحية.

4. **مستوى شخصية "بريبسكا "(الحفيدة)، و"غالياس"**: تعتبر هذه الشخصية المحركة لأحداث المسرحية، فهي فتاة لم تتعد العشرين من عمرها ترفض حب "مشلينيا "في البداية، لأنه يحب صورتها التي تشبه "بريسكا" الجدة، ولكنها بعد أن تمر بمرحلة الغيرة من "بريسكا" الجدة، تقرر أن تدفن حية في الكهف بعد أن يموت "مشلينيا"، تقول "بريسكا" "لمشلينيا "وهو يحتضر: "أنا بريسكا، وليس يهمني أن أكون إياها أو لا أكون بل من يدري لعلي هي"[1].

وتبدو رغبة "بريسكا" الدرامية هنا مفاجئة لم يتم التمهيد لها خلال الفصل السابق من المسرحية.

و"غالياس" مؤدب "بريسكا "الحفيدة يصوره المؤلف مؤدبا يجهل الكثير من الأمور في الوقت الذي يدعي معرفتها ويفيد منه المؤلف في جعله كاتم الأسرار بها يتم التعبير عما يجيش بصدر "بريسكا".

فبالرغم أن شخصية "بريسكا "و"غالياس" لا تاريخ لها خارج زمن الفعل الدرامي وانتمائها للمستوى الثاني من مستويات بناء الشخصية[2]، إلا أن سلوكهما المرئي يمثل آلية نصية تستهدف المتفرج في المقام الأول.

5. **مستوى شخصيةالملك المسيحي**: تبقى شخصية الملك المؤمن المسيحي التي يضعها المؤلف كعامل مساعد لأهل الكهف لإيمانه بقصة أهل الكهف في قول الملك

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 176.

[2] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 89.

للناس عندما رآهم ورأى لباسهم أنهم ليسوا أشباح وموتى، لأن آباءنا وأجدادنا حدثونا عن فتيين من أصحاب دقيانوس، هربا منه، ولحق بهما راع وكلبه واختفوا ولكن سوف يظهرون وكلما جاء عصر ذكرهم الناس وانتظروهم...

بريسكا: ولكن يا أبت ها قد أوشك أن ينساهم الناس في عصرنا هذا!

غالياس: أجل يا مولاتي، إن القديسين لا يظهرون إلا في عصر ينسون فيه.

الملك: أنؤمن بهذا يا غالياس.

غالياس: (في حماسة وفرح) كل الإيمان يا مولاي، نعم، الآن لا ريب عندي في انهم هم، وقد أظهرهم الله في عصرك السعيد يا مولاي، لأنك مسيحي مؤمن بإله واحد ولأن عصرك هو عصر إزدهار المسيحية[1].

نرى يقين "الملك "و"غالياس" في هذا الحوار،و كل الأشخاص خارج الكهف يثقون بكلامهم ولا يوجد لديهم أي تزعزع وشك في أنفسهم.

لذا لا تعدو شخصية "الملك" في بنائها إلا مجرد عامل في المستوى الثاني في جدول "بافيز".

6. **مستوى شخصية "بريسكا "الجدة:** فلقد نظر إليها على أنها قديسة رغم أن الرباط المقدس الذي كان يربطها بالحياة هو حبها "لمشلينيا" وانتظارها له وليس للمسيح وهذا ما أشارت إليه بريسكا الحفيدة بقولها: "لا شك أن هذه القديسة كانت تفضل أن تكون امرأة لو أنها استطاعت"[2]، وكأن "بريسكا "الجدة أرادت أن تموه حقيقة موقفها، وهذا ما لم تكن الحفيدة تنعت به ورأت فيه ضربا من الخرافةوأوصت أن يشاع عنها أنها إمرأة أحبت.

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص56.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص51.

رغم أن توفيق الحكيم أضفى على شخصية "بريسكا" الجدةالبعد التاريخي والعاطفي فقد لعبت هذه الشخصية دور التضمين الذي أمد الشبه الكبير بين "بريسكا "الحفيدة و"بريسكا" الجدة، فقد كانت شخصية فاعلة في سير البناء الدرامي للمسرحية، فهي لم تكن مرئية على خشبة التمثيل وانما حملت المعنى، وبذلك فهي تمثل المستوى الأول من مستويات بناء الشخصية حسب النموذج السيميولوجي.

7. **مستوى شخصية "قطمير"**: ولقد وظف توفيق الحكيم شخصية الكلب" قطمير"في حالة فعل مرئي لا يجنح إلى السرد ،المتمثلة في أعمال الكلب "قطمير" التي كانت حركاته شبيه بأعمال الإنسان؛ حيث ينام ثلاثمائة عام ويستيقظ من النوم مثل صاحبه ومثل "مشلينيا "و"مرنوش"، كلاهما "الإنسان والحيوان" ينامان في الكهف "مكان واحد"، الإنسان أفضل من الحيوان إلا في هذه المسرحية، فهو يشعر بالتغيرات الموجودة في طرطوس بعد ان يخرج من الكهف، ويرجع مع صاحبه إليه، فالكلب "قطمير "لم يكن حارسا فقط بل هو علامة تبين أن إدراك الحقيقة ليس صعبا عن طريق الاعتماد على غريزته وحواسه[1].

يمليخا: بل إني سمعت أثناء هذا نباحا خافتا مخنوقا فانتبهت فألفيت كلبي "قطمير "كذلك قد أحاطت به كلاب المدينة وطفقت ترمقه وتشمه كأنه حيوان عجيب، وهو يحاول الخلاص من خناقها ولا يجد إلى ذلك سبيلا"[2].

فالحيوان "الكلب قطمير" تمثل شخصية في حالة مرئية لا تنجح للسرد، مما يعكس كونها آلية نصية أدبية تستهدف التجميد على خشبة التمثيل لا القراءة وهي تمثل

[1] ينظر،عبد الرزاق رحماني، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم في ضوء نقد التفكيكية، دراسات الادب المعاصر، السنة التاسعة، 1936،ع 36، ص 40.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 44.

المستوى الرابع من مستويات بناء الشخصية حسب النموذج السيميولوجي عند "بافيز".

جدول مستوى بناء الشخصيات مسرحية "أهل الكهف" وفق نموذج بافيز

المستويات	الشخصية	طراز الشخصية	مستوى الوجود
1-البنية المنطقية	الملك (المسيحي) بريسكا (الجدة)	له بعد ديني لها بعد عاطفي القوة الدافعة للمنطقية الأحداث في مسرحية	حاملة للمعنى للعلاقات التضمين والتناقض في سير الأحداث
2-تركيبة النص	بريسكا الحفيدة(لحب) غالياس(الوفاء)	لا تاريخ لها خارج الزمن الدرامي ذات أبعاد انسانية (الحب، الوفاء)	عامل مساعد في سير منطقية الأحداث
3-النص	يلميخا مرنوش مشلينيا	لها بعد تاريخي، وابعاد إنسانية، وابعاد عاطفية	فاعلية الأساسية في الحياة الدرامية للمسرحية التأثير العاطفيي في القراء والمتفرجين
4-العرض	الكلب (قطمير)	في هيئة ممثل على خشبة المسرح	فاعلية في فهم الحقائق

لقد كشف هذا الجدول أثناء دراسة مستويات الشخصية في مسرحية أهل الكهف بعدا معرفيا جديدا، حيث أضفى الحكيم على كل الشخصيات الرئيسية بعدًا تاريخيا، مما يزيد من إحساس القارىء و المتفرج، بإنسانيتها، وفي إضافة صفة المشروعية على القيام بالفعل .

وقد لعبت الشخصيات الأخرى دورها الدال في تجسيد المفارقة الدرامية التي تقوم عليها المسرحية، وهذا ما يدفع القول أن شخصيات أهل الكهف تمثل آلية نصية تستهدف القارئ والمتفرج معًا.

ثالثاً: المكان

المكان والزمان هما اللذان تسلك فيهما الشخصية تصرفاتها إلى جانب الفراغات الأخرى[1].

والمكان ليس فقط ذلك المحيط الطبيعي الذي تألفه الشخصيات، ولكنه أيضا المحيط الحيوي الذي تتحقق فيه كل مطالبها ورغباتها، وهي تتفاعل مع شخصيات أخرى لذلك لا يصبح الفضاء فقط عالما تتحول فيه الشخصيات أو ديكور يقع فقط في الخلفية لأفعال الفاعلين، كما يمكن أن تقدم إلينا ذلك في العمل المسرحي، ولكنه يغدو كذلك موضوعا للعقل[2].

ويذهب بعض السيميولوجين إلى أن المكان المسرحي هو العنصر الذي يجعل الدراما لها طابع الخصوصية، فالرواية مثلا تصور المكان تصويرا خاليا، لكنه في المسرح محدد بالخشبة والمكان الجالس فيه الجمهور وهذا ما ينتج عنه الأثر الارتجاعي العائد من الجمهور على الممثل والمخرج والمؤلف.

[1] إيناس محمد سيد حسن، تشكيل العلامات الدرامية دراسة في مسرحية "أهل الكهف". لتوفيق الحكيم، ص 1573.

[2] سعيد يقطين، قال الروائي، البنية الحكائية في السيرة الشعبية، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، (د،ط)،(د،ت)،ص 212.

فالقراءة السيميولوجية للبنية المكانية تنطلق من الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكم مجموعة علاماتها وتمفصلها داخل التركيب المكاني الذي يؤسس للفضاء المكاني ككل.

فكل العلامات الدرامية سواء منها المشفرة والعرضية أو المكونات تجد في الفضاء الدرامي مجالها السيمي أي المجال الذي تصبح فيه دوال في وحدة من وحدات المعنى.

كما كانت مسرحية "أهل الكهف" من الأدب المقروء فإننا سنعرض المكان الوارد فيها خلال الحوار.

1. المكان العام

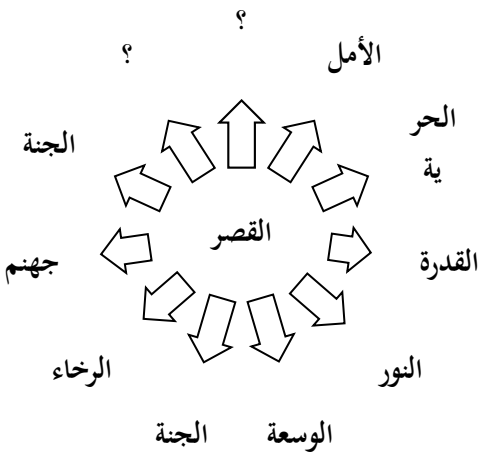
وهو المتمثل في مدينة "طرطوس" وقد ورد اسم المدينة في قول "يمليخا" "بمدينة طرطوس في ساحة مصارعة السباع"[1] ردا على مرنوش الذي كان يسأله عن مكان رؤيته، في هذه المدينة هي المكان العام الذي تضمن كل الأحداث والأفعال والشخصيات والأماكن الجزئية من كهف وقصر وهو الأعمدة وغير ذلك، فأصبح المكان هنا بمثابة المكان الأم الذي ضم كل الجزيئات المكانية والزمانية أيضا، ويتمثل في الفضاء الدرامي العام في مدينة طرطوس بفضاءيها المتناقضين: فضاء الموت والفقدان يعني الكهف أو القبر المقدس وفضاء الحياة والسلطة يعني الحب والقصر[2].

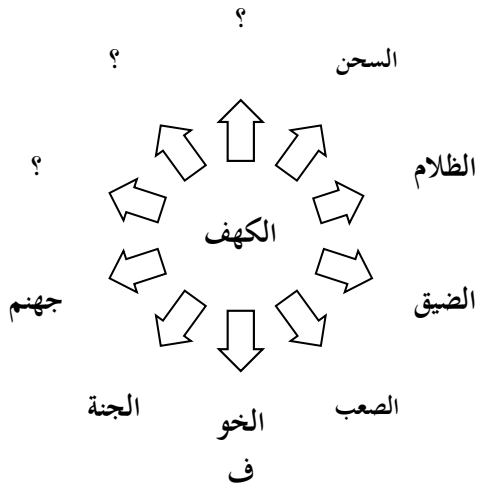
والمحور الأصلي للمسرحية هو الإيمان والصراع بين الإنسان والزمان لكنه ينتج مكانه الكهف، القصر، الصراع بين الكهف والقصر بدلاً من صراع الإنسان مع الزمان بعبارة أخرى الضياع والتحرر فيما بينهما، مع أنهما يدلان على دلائل كثيرة لكن في النهاية لم يصل إلى المدلول النهائي:

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص16.

[2] سيده أكرم خشنده نيا، مسرحية توفيق الحكيم من القرآن والمعاصرة (أهل الكهف) نموذجا، آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة الخامسة عشر ،ع1، الربيع والصيف، 1433هـ ، ص 95.





نستطيع أن تستبدل الكهف بالقصر والعكس أيضا، بعد عودة الفتية إلى الكهف نرى شوقهم إليه، لأنهم يختارون هذا المكان، أما القصر فهو مكان يجبرون على العودة إليه؛ أي نلاحظ عنصري الجبر و الاختيار في هذه المسرحية إلى حد ما.

فالقصر الذي له معنى الإيجابية ليس مكانا للوصول إلى الآمال، ربما يكون مقبرة لها، بينما يحمل الكهف معنى الإيجابية على عكس المنطق إذ أن الكهف مع المعاني الإيجابية للقصر يجب أن يكون في مسار الإيجابية لا السلبية[1].

[1] عبد الرزاق رحماني، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم في ضوء نقد التفكيكية، دراسات الأدب المعاصر، السنة التاسعة 1936، ع 36، ص 48، 49.

2. المكان الخاص

وهو يتضمن عدة أماكن:

أ- **الكهف:** لقد وظف الكهف بداية المسرحية ونهايتها وما بين البداية والنهاية دارت أحداث جسام، فالكهف مكان أو مغارة واسعة في الجبل تبعا للتعريف اللغوي للكلمة، وقد اكتسب هذا الكهف عدة دلالات ذكرت في فصل العلامات الدرامية بالتفصيل:

- حيث تضمن معنى منزل فهو كبيت له أهل وقد أصبح بالرجال النائمين فيه آملا بالسكان وكأن النيام أهل له وأصحاب.
- وكان بمثابة القبر في البداية والنهاية فقد ضم النيام، والنوم نوع من الموت، وقد ضمهم في مثواهم الأخير؛ إذ أغلق عليهم كالقبر وهو المكان الموحش دلالة على فظاعة المكان فهو مخيف ويتضح ذلك من وصف الحكيم للمكان "الكهف" في بداية الفصل الأول حيث قال: (الكهف بالرقيم ... ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف، طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد)[1]، وهو كما يتضح من الوصف، مكان مظلم نجد رجلين جالسين حلية قرفصاء وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد، وكل هذه العلامات تدل أن المكان موحش وغريب، يوحي بالريبة لكنه يولد لدى القارىء الدافع وهو مكان التقاء الأحبة، فقد جمع الحبيبين في نهاية المسرحية "مشلينيا، بريسكا الحفيدة" عندما قررت البقاء بجانب المحبوب معلنين هذه النهاية، وهي انتصار الحب على الزمن أو بمعنى آخر فهو الحب للزمن فالقلب قهر الزمن.
- وهو يعني الآمن والملجأ الذي يحفظهم من الأذى والموت، فهو المكان الآمن في بداية المسرحية.

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف (مقدمة الفصل الأول).

ب- **بهو الأعمدة:** وهو من الأماكن المهمة في المسرحية إذ دارت وتدور فيه الأحداث فقد ذكر مشلينيا أن هذا البهو هو مكان التقائه بمحبوبته بريسكا ابنة دقيانوس، الملك الوثني، فهو الذي جمعه مع حبيبته وفيه أهدى الصليب الذهبي لجمته وفيه أرسل الرسالة مع الوصيفة ليخبرها بموعد لقائهما بعد ثلاثة أيام.

لكن الأعمدة ظلت منتظرة انتظار بريسكا، حيث خرج الحبيب خروجا بلا عودة، فظل المكان حاملا أطلال الحبيبة التي ماتت وهي على العهد في عمر الخمسين دون زواج، فالمكان ثابت ثبات الزمن في كونه زمنا يقصر الأحياء ويقهر الشباب، ولأن الزمن يتغير والأيام تدور كذلك الناس، وتغير أهلها فأصبح الملك المسيحي وبريسكا المسيحية أهلا لهذا المكان.

وقد جمع المكان "مشلينيا"و"بريسكا" للمرة الثانية بعد ثلاثمائة عام وازدادوا تسعا، لكنها "بريسكا "الحفيدة والتي تمثل امتداد الحب وبقاءه، إلا أن هذا المكان الذي جمع الحبيبين من قبل افترق فيه الزمن مع الحاضر "مشلينيا،بريسكا" إذ صدته ورفضته وهو لها متذلل تذلل المحب الغيور.

ويكشف المكان أيضا عن تغير ما حدث في نفس" بريسكا" بعد المشادة التي حدثت بينها وبين "مشلينيا" فقد بكيت من كلامه عورا حزينا منها، أن هذا الكلام ليس لها بل "لبرييسكا "خطيبته الماضية، وقد أثر فيها، لكنها حزينة إذ لم يكن لشخصها هي.

فبهذا الموقف الذي تم بالمكان اتجهت "بريسكا" في الفصل الرابع مع حبيبها إلى الكهف.

فالبهو هنا كان سببا في النهاية التي رأيناها في ختام المسرحية حيث ورد ذكره في الفصل الثاني في النهار "بهو الأعمدة ... الأميرة بريسكا وبين وصيفاتها وفي يدها كتاب الأميرة (منادية) أين مؤذبي غالياس، لم أره هذا النهار"[1].

وفي الفصل الثالث يشار إليه في هذه الجملة بشكل غير كلامي: "شهد الفصل الثاني بهو الأعمدة، مشلينيا تنتظر بين الأعمدة، وهو نافذ الصبر، الوقت ليل والمكان مضيء، يظهر غالياس في حذر"[2].

لقد ذكر "بهو لأعمدة" في الليل لكن هذا الليل مضيء مما يدل على الحياة والاستمرارية.

وبذلك كتشف هذا المكان على دلالتين:

- دلالة على السعادة فهو مكان للالتقاء الأحبة وهذا يتضح من الحوار القائم على التذكر لأحداث الماضي.
- ودلالة على الشفاء وذلك بتكشف الحقيقة لكل من "مشلينيا وبريسكا" والبهو هنا وإن كان متسعا مطلا على السماء مباشرة فما هو إلا مكان في ا لقصر مما يدل على المحدودية التي حبس أهل الكهف فيها أنفسهم.

ج- **القصر**: يعد ثالث الأماكن المهمة حيث ورد ذكره على لسان "مشلينيا "عندما ظن أن الملك ينادي على "غالياس" ليساعده في قضاء حوائجه فقال "كلا لا لزوم يا مولاي، أنا كذلك أعرف حجرتي في هذا القصر، فقد أراد" مشلينيا" أن يذهب إلى حجرته

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 37.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 91.

ليغير ثيابه ويحلق حتى يبدوفي صورة حتى ترضى عنه "بريسكا "التي ظن أنها هربت منه لأنه على هذه الحالة"[1].

وقد ورد ذكره أيضا على لسان الملك إذ قال: "إن قصرى – إن شئتم منزلكم ومأواكم وكل حوائجكم مجابة وكل أوامركم مطاعة، وليس لنا من مطمع غير خدمتكم ورضا كم"[2].

فالقصر هنا دلالة على الحياة الدنيا، على الحرية التي كان يبتغيها "أهل الكهف"، فخرجوا للدنيا ممثلة في القصر، الملك الذي يعني الزينة، الثياب، أفضل العطور المتعة بكل ملذاتها إلا أن هذه الزينة كانت مؤقتة، فسرعان ما زالت بعزوفهم عنها واعتزامهم العودة إلى الكهف، فأصبح القصر هو المعادل الرمزي للدنيا.

وبهذا يكون القصر قد أدى دلالة أخرى غير كونه قصرا للملك كما دل القصر أيضا على المحدودية فمهما بلغ اتساعه ففي النهاية فهو محدود، وهذا يدل على محمودية أنفسهم، فهم لا يستطيعون البقاء أو التكيف مع متغيرات الحياة ، وحين يفكرون العودة إلى الكهف أيضاً فهذا يدل على محدودية أنفسهم وضيقا على الرغم، مما يتميزون به من اتساع في الأمل والتفاؤل "مشلينيا" واتساع وحب الأسرة "مرنوش"واتساع في تعمق الإيمان "يمليخا"، وبعودتهم إلى الكهف يدلنا أيضا هذا عن ضيق إرادتهم وتقيدهم بالزمن.

[1] توفيق الحيكم، أهل الكهف، ص 68.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 66.

3. الأماكن الثانوية

وهي الأماكن التي ورد ذكرها أثناءالحوار لكنها ذكرت على سبيل الإخبار، فلم يكن لها دور في أحداث المسرحية، بل كانت لها دلالات على أشياء حدثت أو قد تحدث وهي كالتالي:

أ- **باب القصر**: ورد ذكره على لسان "مرنوش" للدلالة على المكان الذي كان محددا للأميرة "بريسكا"، تنتظرهما عند أوبتهما من صلاه الفصح لتعينهما على الفرار "مرنوش: لو لم تنسل الأمير بريسكا إلى باب القصر تنتظر أوبتنا من صلاة الفصح لتدعونا إلى الفرار"[1].

ب- **خارج أسوار المدينة**: والمقصود به خارج أسوار مدينة طرطوس مسرح الأحداث فقد ورد على لسان يمليخا عندما كان يبلغ مشلينيا ومرنوش ما حدث له عندما سمع الراهب عند أسوار المدينة وما أحدثه كلامه فيه من تغير فقال في حوراه: "يمليخا: كان ذلك منذ خمسة أعوام إذ بلغت الثلاثين حتى كان يوم ذهبت إلى مدينة طرطوس في بعض شأني فلمعت خارج أسوارها راهبا"[2].

ج- **المدينة**: وردت على لسان يمليخا عندما أراد عارضا على أصحابه أن ينزل المدينة تحت ستر الظلام ليحضر طعاما لهم والمقصود طبعا المدينة "مدينة طرطوس".

"يمليخا: (في تردد) إلىَ ... إلىَ ... إني أحس بالجوع ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعاما لكما ولي ...؟"[3].

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 165.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

[3] المصدر نفسه، ص 27.

والمدينة هنا دلالة على البشر واستمرارية الحياة، فلم يقصد هنا المدينة فقط وشوارعها بل قصد مدينة الحياة كلها، فالحياة أصبحت ملحقة بالمدينة فهي الشكل المصغر للحياة الأم، ولذا كان لابد من مفارقتها لأن بها حياة جديدة يصعب على أصحاب الكهف التكيف معها ولا الحياة فيها.

د- **الباب:** ورد على لسان يمليخا إذ كان يبحث عن مكان الخروج من الكهف فقال: "خارج الكهف. ولقد عثرت بالباب فإذا هو دوننا ولا نعرف ولكن ... شيء عجيب ... إن الحرارة والضوء لا يدخلان إلينا منه كأنما الشمس تميل عنه في ذهابها وغيابها"[1].

هـ- **خارج الكهف:** تدل على المكان أيضا ورد ذكرها أولا بالحوار السابق، فكانت من تعليمات المؤلف: (صوت ضجة خارج الكهف).

و- **سوق الرماح والدروع:** دلالة على تغير الواقع وتبدله وتغير ملامح الحياة لدرجة أنه لا يستطيع المرء أن يتكيف معها.

ز- **القبر:** قبر ابن مرنوش يمثل الذكرى المتبقية من الأحباب فهو دلالة على الأطلال الباقية من ذكرى الحبيب (الابن) أو غيره، وتغير من حال إلى حال.

وهكذا تميزت البنية المكانية في مسرحية أهل الكهف بحركة دائرية مبتدؤها الفصل الأول الذي يحتضن الكهف وقائعه ومنتهها الفصل الرابع، الذي يحتضن المغارة وأحداثه مرورا بالقصر والبهو حيث تقع فيها التحولات من حدث محرك، يتمثل في الانبعاث ،وعقدة عاطفيه أحكمت البناء الفني لمسارات الشخوص وآمالهم، وحل يتمثل في العودة ،تسليم الذات للمشيئة الإلهية بعدم مقاومة لإكراهات الحياة على طريق البقاء لكن الثابت أن البنية

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 39.

المكانية عند الحكيم تتسم بالتجاوز والوحدة في إطار التنوع والوقائع بسمات المكان ورمزية التاريخ وقداسيه الخطاب الديني.

رابعاً: الحوار

بمعنى الإجابة وترجيع الكلام، فنقول حاوره أي جاوبه وراجعه الكلام وتحاور القوم أي تراجعوا أو تجاوبوا[1].

وجاء في المعجم المسرحي أن الحوار "شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر"[2]. وعلى هذا الأساس تمثل أداة التخاطب في الخطاب المسرحي، وهو السمة التي تمثل الحياة الجاذبية؛ " إذ كلما ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار ،.... ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية، فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلف الشخصيات ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها "[3] ، لذا فالتأليف المسرحي يعتمد كليا على الحوار .

وتتساءل "آن إيبرسفليد" ما النص المسرحي؟ ثم تجيب "إنه يتكون من جزأين محددين لا يمتزجان هما الحوار والتعليمات "[4].

فالحوار هو النص الأصلي الذي ارتبط أكثر بالمسرحية، وهو يشكل "عقل المسرحية المنظم لحركاتها والقائد للاحداثها وشخصياتها وكذلك لمتلقي المسرحية نصاص وعرضاً، كما أنه وعاء مشاعر كل الشخصيات وحاوي وعيها نصاً وعرضاً ومجتمع علاقات الشخصيات ودوافعها "[5].

---

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، دار الجبل، بيروت، (د.ط)،1952، ص60.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان (د.ط)، 1997، ص175.

[3] توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، (د.ط)، 1952، ص142.

[4] Anne ubersfeld, lire le théatre, edition sociale, paris, France,1978,p 21.

[5] محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، مجلة التأسيس المغربية، مطبعة الأنباء،ع 1، 1987، ص57.

للحوار وظيفة مزدوجة، فهو علامة لغوية تنظم عملية اتصال عناصر البناء الدرامي و"المظهر اللساني والغلاف للعملية المسرحية "[1] ، وأيضا اتصال هذه العناصر بالقارئ المتفرج

إنطلاقا من هذا التحديد لأهمية الحوار في النص المسرحي ووظائفه نحاول أن نطرق باب إشكاليته إعتمادا على مستوى الحوار الخارجي والداخلي:

1. **الحوار الخارجي:** الذي يكون بصيغة " أنا" تخاطب " أنت " بنظام الدور، فتوجه شخصيات ما الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها وتتحول إلى متكلم فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين.[2]

لقد وظف الكاتب هذا النوع من الحوار للكشف عن الملامح الخارجية والسلوكية للشخصيات الدرامية، وتصوير مواقفها وهذا منذ اللحظة الأولى من مشاهد النص الدرامي ففي مسرحية "أهل الكهف "كشف لنا الحوار:

أ-التعريف بالشخصية: ويتم تقديم الشخصيات والتعريف بها عن طريق أسماءهم الخاصة في المكتوب وشخصية الممثل الذي يقدمها على خشبة المسرح وتتم الإشارة إلى المتكلم دائما بنفس الطريقة بمؤشرات الإضهار ، ويتضح ذلك جلياً في الحوار الذي دار بين كل من "مرنوش" و "مشلينيا" في بداية المسرحية حيث جاء فيها :

مشلينيا: (وهو أحد الرجلين) يا مرنوش

مرنوش: استيقظت؟ ماذا تريد مني؟

[1] جلال أعراب، مفهوم التأسيس في مسرح النقد والشهادة، مطبعة تريفه، بركان، ط1، 2009، ص131.

[2] ينظر،زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلا وجي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة 3، الجزائر، ع44، ديسمبر 2015 ، ص33.

ويستمر الحوار إلى قوله:

مشيلينا : أين الراعي؟ أين ثالثنا الراعي؟

مرنوش: اتبين شبح كلبه هنا باسط ذراعيه

ويستمر الحوار إلى قوله:

مشيلينا: من هذا؟

يملينا: أنا الراعي يا مولاي [1]

وهكذا يتم تقديم كل شخصية من الشخصيات على مدار المسرحية

فمن خلال الحوار عرفنا الأبعاد الفكرية للشخصيات:

مشلينيا: رجل متفائل، محب للحياة، يهوى الحب ويعيش من أجله، قلبه يموت وهو معلق بالحب

مشلينيا: "لم...، إني فتى ولي قلب فتى، قلب حي كيف تريد أن أدفن قلبي؟ كيف أدفن نفسي حياً، ومن أحب على قيد الحياة، لا يفصلني عنها فاصل ؟! ...." [2]

وقد كشف لنا الحوار عن شخصية بريسكا حيث كانت ذكية، تحب القراءة عالية الفكر في مقدمة الفصل الثالث (بهو الأعمدة، الأميرة بريسكا بين وصائفها وفي يدها الكتاب ....) ويقول "مشلينا" عنها: " لم أر بريسكا قط على مثل هذا الجمال والذكاء الذي رأيت في الحلم! لقد كان بيدها كتاب وكان حديثها حديث فطن هذبته القراءات هذا عجيب إن بريسكا

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص85.

الساذجة البسيطة التي كنت أقرا لها خفية الكتاب المقدسي وهي لا تكاد تفهم عنه ... قد قيلها الحلم أمام عيني امرأة ذكية الفؤاد عالية الفكر"[1]

وهكذا يكشف لنا الحوار في المسرحية بالتعريف بالشخصيات وملامحها الخارجية وأبعادها الفكرية.

كما أن للحوار وظيفة أخرى في مسرحية " أهل الكهف" وهي:

ب –تطوير الحبكة: وهو حوار درامي "شديد البلاغة"، أي أنه يرتفع عاليا عن عامية بتفنن مقصود، وهو في أدنى حدود بلاغي، بمعنى أنه خطابي مزخرف مهول[2] و "هو الذي يعطى الفعل المسرحي قيمته إذ يرفقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسرا"[3]

فقد جاء الحوار الخارجي في مسرحية "أهل الكهف " في الشكل الذي يمكن أن تتدخل فيه الشخصيات في المسرحية، وهو شكل تبادلي مع المولونج (الكلام مع النفس) وهذه السمة من سمات الحوار تتجلى فيما يلي:

بريسكا: (في صوت خافت) أيها القديس

مشليينا: أيها القديس! أتتهكمين؟ (بريسكا لا تجيب). عدت إلى الصمت. أهذا كل ما عندك "أيها القديس": ؟! لست قد... أيها العزيزة بريسيكا. وأنت تعرفين ذلك. ابحثي أعز شيء آخر تقولينه.

بريسكا: (.....) ألست قديسا؟

مشيلينا: (....) كلا؟

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص159.

[2] إيريك نبتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، ص 87.

[3] فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)،(د.ت) ص106.

بريسكا : ألست القديس ذا المنظر المخيف الذي رأيته أمس هنا ؟

مشيلينا: أن كنت تريني مخيف المنظر فأنا هو

بريسكا: كلا، أنت لست مخيف المنظر

مشيلينا: (متصنعا السذاجة في غيظ مكتوم) صحيح؟

بريسكا: (تتأمل منظره) إنك صرت شخصا آخر، مخلوق أمس كان يبدو شيخا أو على الأقل ذا أشعر أشعت كشعر شيخ .....أما أنت ....

مشيلينا: أما أنا ...؟؟؟

بريسكا: فتبدو فتى ..... إنك فتى[1]

وهكذا يسير الحوار بالمسرحية كلام يبنى على كلام، فالكلام يحدد الرد والرد يحدد الكلام الذي يمثل في نفس الوقت ردا على الرد.

إن الحوار الدرامي يجعل الخطاب يتطور فيما يتعلق بالمعلومات أو البرهنة والبناء لمنطقي للأحداث في المسرحية.

كما كشف لنا الحوار من خلال تطور الأحداث عن الأبعاد الإيمانية للشخصيات الثلاثة الرئيسية في المسرحية (بمليخا، مرنوش، مشيلينا) فشخصية "يمليخا" مؤمنا ترك حياته وغنمه من؟ أجل هدف سامي وهو خدمة المسيحية في إطار إعانة الوزيرين الهاربين من بطش الحاكم الوثني، هذه الشخصية التي تنطق إلا بالمعاني الدنية لأنها تنبع من الإيمان الحقيقي.

يمليخا: ذلك من فضل المسيح

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص115،144.

هو المسيح شاء لكم النجاة، صبرا أن رحمة الله قريبة، لا تسخر .... أن الله حق .... كل شيء على هذه الأرض بأمرالله (مستنكرا) استغفر الله هذا الكلام لا يلفظه مؤمن! متى! اللهم رحماك! أنا لا نملك حتى سؤال كهذا، أنما ينبغي أن نعتقد[1]

فكل كلام يمليخا يكشف عن البعد الإيماني في شخصيته، قد لمس "مرنوش" و"مشيلينا" هذا البعد مما جعل "مشيلينا" يقول:

مشيلينا: إني أعجب بإيمانك يا يمليخا

وفي موضع آخر يكتشف "مشلينيا" حقيقة إذ أن حبه لنفسه أكثر من حبه لله وقد تنبه لهذا من حوار "يمليخا"

مشلينيا: الراعي. هذا .... إلى الله الآن ألا ترى كيف يذكره والمسيح في كل وقت؟

أما شخصية "مرنوش" و "مشلينيا" فقد كشف الحكيم عن شخصيتهما من خلال الحوار التهكمي الذي وظفه الحكيم منذ بداية الفصل الأول، والحوار الإخباري عن قصة الفتية كما كان وسيلة للتشويق.

يتحول الحوار بلغته إلى متفجرات تتساقط على رأس هؤلاء "الفتية في حركات متواصلة توحي بالإلحاح على الفعل والحركة، مما تجعلنا نرى التشابه بين شخصية "يمليخا" وشخصية "غالياس" المؤدب من خلال البعد الإيماني إذ أن حواره فيه نكهة إيمانية.

غالياس: مع الله يامولاتي. مع غير الله تردين؟

حاشا الله يا مولاتي! استغفر الله! أو يختار قلبها غير الله نعم يا مولاي. ومن مات سوف يبعث تلك قصة البشرية الخالدة [2].

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص50.

ثم أن توظيف الحكيم للحوار الممتع بين "بريسكا" و "مشلينيا" يكشف عن الصراع النفسي الداخلي وهذا "مشلينيا" رغم معرفته بالمدة التي قضاها في الكهف إلا أن الحب أعماه على إدراك الحقيقة فكل ما يهمه في الحياة هي "بريسكا" وطالما موجودة فما بعد ذلك لا يفكر فيه.

مشلينيا" (في توسل) لست أنت ... لم هذا يا بريسكا رحماك! ماذا أتردين أن أفقد الوعي؟

مشلينيا: (ينظر إليها طويلا) لست إياها ؟!

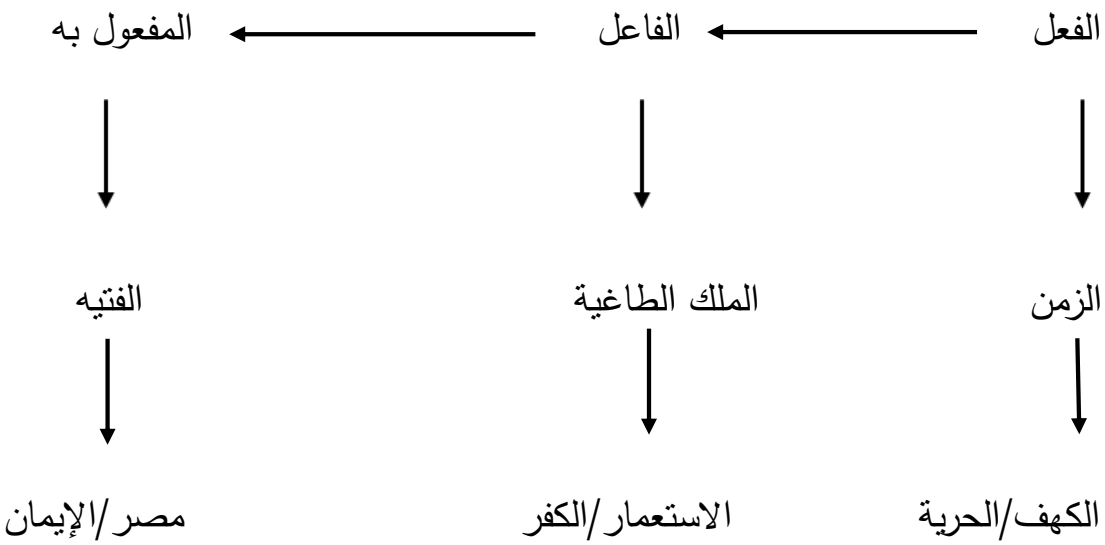
مشلينيا: (وهو لم ينزل النظر إليها) قلبي لم يعد هنا؟

بريسكا: (تنظر إليه طويلا ثم تقول بصوت خافت) الوداع![1]

إن الحوار بين "بريسكا" و "مشلينيا" يكشف لنا عن مستوى بناء هاتين الشخصيتين في صراعيهما ضد الزمن من أجل الحب والحياة.

ويتميز الحوار الخارجي عند الحكيم بالتأزم والروعة الدرامية وخاصة أثناء التجاذب الرومانسي بين "بريسكا" و "مشيلينا"، كما أن لغته بليغة تعتمد على الإحاء والرمز، واجتهد الحكيم في توظيفها توظيفا فنيا وجماليا لخدمة بنية النص المسرحي في محاولة خرق الترابط الدلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي إلى استعمال صور رمزية جزئية تتداخل فيها كل أنواع البيان وهذا ما يمثله المخطط التالي:

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص175.



فهذا المخطط يكشف لنا أن الحكيم رمز للزمن الذي يمثل الكهف، الحرية، وبما تتميز هذه الحرية من معاناة القهر والظلم، فكان الكهف هو الملاذ الوحيد للفتية للنجاة بأنفسهم، ومصر هي الوطن قبل اضطهاد الملك الطاغية للفتية، أما الملك الطاغية فهو الأستعمار الذي اغتصب مصر، ورمز توفيق الحكيم بالفتية كناية عن مصر التي تعيش الضياء وهكذا كشف لنا الحكيم عن البعد الوطني من خلال لغة إيحائية وأشكال رامزة عن طريق شحن المفردات بإحاءات جديدة من إبتكاره الإبداعي من خلال الحوار الذي وظفه في هذا النص المسرحي.

2. **الحوار الداخلي:** فهو مخاطبة الذات "أنا" يخاطب "الأنا" أو حديث النفس للنفس بطريقة مسموعة، تعبر به عن الشخصية عن أفكارها الباطنية القريبة من اللاوعي[1].

إذا كان الحوار الخارجي في هذه المسرحية قد أعطى هوية لقضية "مصر"المتمثلة في "فتية الكهف"، فإن الكاتب وظف تقنية الحوار الداخلي والتمزق النفسي والتوتر الباطني

[1] ينظر،زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة قسنطينة 3، الجزائر، ع44 ديسمبر 2015، ص 33.

والكلام النفسي اللدني، ولكن هذا الحوار قليل في المسرحية، وقد يكون طويلا كما لدى "مشيلينا" في آخر المسرحية عندما كان ينادي على أصدقائه الميتين بلا جدوى ويتذكر عشيقته "بريسكا".

مشلينيا: (بعد اللحظة) مرنوش ! ... (مرنوش لا يجيب) مرنوش! صديقي! أخي! (لايسمع جوابا) مات ....مرنوش ! (ينظر إلى السماء) الهم أرحمه رحمة واسعة! إنه قانط فقد قلبه ولا يعي ما يقول! (صمت عميق) لم يبق سواي وكلب الراعي!

ذهب يمليخا ولم يذكر كلبه (ينادي) قطمير ...! قطمير ! (لا يجيبه سوى الصدى) لعله مات كذلك وهو رابض فلم ينتبه إليه أحد[1].

مشلينيا : (يجاهد) نعم ....لست أريد.....لست أريد الموت .....رباه ! أنقذني ....ها هي السعادة .....ها ..... قد قهرنا ..... الزمن .... القلب قهر (تخونه قواه ..).

بريسكا: (وهي ترفع رأسه بين ذراعيها) نعم .... نعم القلب قهر الزمن. انهض يا مشيلينا. إني منذ حادثتك للمرة الأولى وكأني أحبك منذ ثلثمائة عام وسوف أحبك إلى ألوف الأعوام ...قم بالله .... تجلد.

مشلينيا: وا...أسفاه ....[2].

وهكذا بهذه المنجاة الداخلية استطاع "مشيلينا" أن يخاطب أصدقائه وهو يحتظر بصوته المرتعش المنخفض، ويعبر عن صراع النفس بين الرغبة في العيش واستمرار الحب ومفارقة الحياة مع أصدقائه.

وبهذا الحوار الداخلي يتيح الكاتب للشخصية أن تتدفق في الكشف عن حلمها البسيط وحقها في الحياة والحب. موظفا ضمير المتكلم إشارة إلى ان الشخصية تمر في ذروة أزمتها،

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص169.

[2] المصدر نفسه، ص175.

وقد ساعد هذا المزج بين الواقع والحلم على تقديم حقيقة الشخصية، إنها شخصية قد تحررت من القهر الداخلي وتجاوزه إلى التحرر الخارجي وسطوة الزمن.

أن هذا المعنى يتفق تماما معا مفهوم .....المسرح الذهني في قوله "أن الشيء الدرامي أو المأساوي في المسرح ليس فقط قوة الحكاية ولا الأفعال الإنسانية اليائسة، ولا الكلمات والمشاجرات ...أنها هناك أيضا تلك القوة الغير المرئية التي يقدمها المسرح، فهي العالم اللاشعوري للإنسان أو فوق الإنسان تحدث الدراما الحقيقية وتكمن في مأساة االيومية"[1].

إن هذا النوع من الحوار أحدث تغيراً في جو المسرحية وأسهم مساهمة فعالة في تعميق المعنى ودفع الحركة الدرامية إلى الأمام الذي يتميز بقدرته على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة، هذه الرموز التي تؤلف عالما متميزا من ذواتنا الضيقة وتتسم بطابعها الكلي[2].

خلاصة القول إن الحوار في مسرحية أهل الكهف جاء سلسا مركزا، زاخرا بالمعاني والتلميحات الفكرية، وصدر في لغة فصحى واضحة لا يشوبها التعقيد ولا يداخلها التكليف، بعيدة عن النزعة الخطابية "[3].

والجدير بالاهتمام والملاحظ أن الحكيم كشف لنا عن البعد الإيماني لشخصيات المسرحية من خلال اقتناص الحكيم لألفاظ القرآن الكريم وتوظيفها في لغة الحوار توظيفا غاية الجودة والجمال، فأسبغ على المسرحية فضاء قدسياً عم أجواء المسرحية، ولا سيما أن

[1] Goy michand : message poétique du symo bolisme, libraire nizet, paris, 1966, p 446.

[2] ينظر، مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة ،(د،ط)،1976،ص138.

[3] وئام كاظم سميسم، أبعاد الأدب الفلسفي في الفن المسرحي، مسرحية أهل الكهف، توفيق الحكيم نموذجا، كلية الأدب، جامعة الكوفة، ع53، السنة 2019،ص617.

أحداثها في الزمن القديم وكل قديم يوحي بالقادسة والتبجيل، كما في هذه العبارات (رهط، ساهم، وقده، طفقوا، يمتلئ رعبا، يوما أو بعض يوم، فألفيت .....)[1].

كما أسفر الحوار عن بعد وطني وتأكيد على مبدأ الحرية يعرض الحكيم مأساة مصر من خلال الزمن كما هو واضح من حوار الفتية وهم في الرمق الأخير، ومصر في نظره هي نموذج لمأساة العرب قاطبة وذلك من خلال البعد الإخباري لفتية الكهف، وكان ذلك كله من خلال الحوار الخارجي والداخلي الذي وظفه الحكيم توظيفا محكما يتم عن شخصية الأديب المتمكن، كما برز البعد النفسي من خلال الحوار الداخلي لشخصيات المسرحية، وذلك لإبراز صراع الانسان مع الزمن والحياة.

خامساً: الصراع

إن الحوار والصراع روح المسرحية ولا سبيل إلى تأليف مسرحية من شخصيات متفقة في طباعها وميولاتها ومواقفها؛ فإذا كان الحوار هو المظهر الحسي الملموس للمسرحية، فإن الصراع هو مظهرها المعنوي، وقد يتخذ الصراع في العمل المسرحي أشكالا متنوعة. ونحن في هذه المقاربة سنحاول البحث عن بعض مواطن الصراع في مسرحية "أهل الكهف "مميزين فيه بين الصراع الداخلي الذي بين أهل الكهف فيما بينهم، والصراع الخارجي الذي إحتدم بين أهل الكهف والعالم القديم الذي هربوا منه، أو العالم الجديد الذي خرجوا له. إن محور هذه المسرحية يدور حول صراع الإنسان مع الزمن وبعبارة أخرى بين الجيل القديم والجيل الجديد[2]، والصراع الدرامي في صراع أهل الكهف ضد الزمن من أجل الحياة والحب كما يحيل النص إلى صراع ديني ألا وهو صراع ايمان أهل الكهف مع الكفر والوثنية

[1] وئام كاظم سميسم، أبعاد الأدب الفلسفي في الفن المسرحي، مسرحية أهل الكهف توفيق الحكيم نموذجا، كلية الأدب، جامعة الكوفة، ع53 السنة 2019، ص618.

[2] سيده أكرم خشنده نيا، مسرحية توفيق الحكيم من القرآن والمعاصرة (أهل الكهف نموذجا)، مجلة أفاق الحضارة الإسلامية، السنة الخامسة عشر، ع10، 1433، ص 95. وينظر، عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط 2، 2000، ص 18.

المتمثل في "دقيانوس "كما أن هناك صراعاً رمزيا تعكسه الشخصيات وهو تقابل العقل"مرنوش" مع القلب "مشلينيا" والحواس "ميليخا"ولكن يبقى الصراع ضد الزمن هو المحك الدرامي لهذه المسرحية.[1]

1. الصراع الداخلي

وإن كان أبطال المسرحية تجمعهم عناصر كثيرة منها:

- اعتناقهم عقيدة واحدة هي المسيحية، في مرحلة عرفت باضطهاد معتنقيها.
- المعاناة والظلم والخوف من بطش دقيانوس.
- الكهف الذي أواهم.
- النوم ثلاثمئة عام واليقضة.
- عدم القدرة على التكيف مع العالم الجديد.

فإن ذلك لم يحل دون وجود الاختلاف بينهم، اختلافاً بلغ احيانا مبلغ الصراع الحاد، لأن كل منهم يتعامل مع الواقع بحسب ما ركب فيه الحكيم مع مقومات وبحسب قوة الروابط التي تشده إلى الحياة، ولعل أساس تفجير هذا الصراع يعود إلى منطلقات كل واحدة من هذه الشخصيات وما يمثله كل منهم داخل حدث المسرحية فإذا كان مشلينيا يمثل العاطفة، فإن مرنوش يمثل العقل، فيما يمثل يمليخا الحدس، وهذا الاختلاف كفيل بتفجير الصراع في النص وقد بدأ الاختلاف بينهم بمجرد إدراك يمليخا للنور، فيكون بذلك قد فاقهما في الإدراك حين خاطبهما:

[1] سيده أكرم خشنده نيا، مسرحية توفيق الحكيم من القرآن والمعاصرة (أهل الكهف نموذجا)، مجلة آفاق الحضارة الاسلامية، السنة الخامسة عشر، ع1،1433هـ، ص 96.

"أنتما في الظلام تتنظران الفجر والشمس في كبد السماء![1] مما أثار مشلينيا الحيرة وسّرب إليه الشك، والشك طريق إلى اليقين فيعترف: لقد داخلني شك في زمن إقامتنا بهذا الكهف"[2]. أما "مرنوش "فيقابل انبهار" يمليخا "بالحقيقة، ويقابل بداية شك "مشلينيا "بعناد عقلي ظاهر ومراء شديد. والعناد من مستلزمات الصراع بل هو وجه من وجوهه.

كما تجلى الصراع في الاختلاف في الفعل؛ ببقاء كل من "مرنوش" و"مشيلينيا "في عالمهما الذاتي، والخروج المبكر "ليمليخا "فقد خرج "يمليخا" هو الأول من الكهف إلى المدينة وخرج هو الأول أيضا من القصر إلى الكهف" فكان شخصية متحركة متفاعلة مع الواقع الجديد تقابل شخصيتين ثابيتين، ويعمل الاختلاف في الملكات بين الفتية عمله ليحتد الصراع بينهم، لا على مستوى الحركة والفعل بل على مستوى التطورات الذهنية، لأنهم لا يجابهون عائقا مجسدا، وإنما إشكالا مجردا غير قابل للتحديد، فنراهم مختلفين في تقدير الزمن الذي ناموه بالكهف "يوما/ بعض يوم/ أسبوعا/ شهرا"ومختلفين في درجة إيمانهم بالبعث[3]، فهو إفلاس عند "مرنوش" ولكنه عند "يمليخا "من تجليات العناية الإلهية، بهم أما عند "مشلينيا "فهو سبيل إلى" بريسكا" بعد الموت حين قال:

"أشهد الله والسيح أنى أومن بالبعث، لأن لي قلبا يحب"[4].

ففي هذا المستوى يبدو الصراع على أشده بين وثوقية "يمليخا" وما نشأ عنها من تسليم مطلق بالعقائد الموروثة وبين استخفاف وعنادوتسرع في جزم ببطلان تلك العقائد من جهة "مرنوش"، ولم يكن لهذا التباين أن يظهر لولا الوضع التراجيدي الذي يجابه أهل الكهف فحياتهم مرتهنة بما يزعمون اختياره من الموقف: إما أن يقتنعوا بأن الزمن الذي بعثوا فيه

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 41.

[3] هبة رجب محمود عمر، البناء الداخلي لمسرحية أهل الكهف، دراسة تحليلية، بحث مقدم أحمد عوين، ص 29.

[4] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 171.

غير زمنهم، وتلك هي الحقيقة، وإما ينكروها ليرضوا بواقع موهوم مخادع رغم مافيه من إغراء بإمكانية استرداد الروابط وتجديد الحياة.

وتتباعد الشقة بين "يمليخا" وأصحابه، وبمجرد أن يخرجو من عالمهم الضيق إلى سعة الحياة الجديدة، وعند ذلك يتبين أن الصراع بين الواقع والحقيقة سيقسم الثالوث طرفين متقابلين:

الأول يمثله "يمليخا "في يقينيته واقراره بتغير الأشياء والزمان والبشر، فيقول صارخا: "كل شيء تغير".[1]

والثاني يتمثل في "مرنوش" بعقله و"مشلينيا" بعاطفته، المتشبثين بالحياة الجديدة على أمل لقاء من يحبان، ليجد البطلان نفسيهما بين خيارين وعليهما الاختيار ولا شيء أثقل على النفس من الاختيار في مثل هذه الحال. وحتى إن كان" مرنوش" و"مشلينيا" متشابثين بالحياة الجديدة أميل، إلا أنهما يعترفان بهول العوائق التي تنتظرهما، فمن المستحيل القفز على ثلاثمائة بأكملهادون السقوط في الهاوية، لذلك أعتبر "مشلينيا "الحاجز الذي أمامه "كائنا هائلا جبارًا هو التاريخ"،[2] فأهل الكهف لا سيما "مرنوش" و"مشلينيا" قد خدعهما الواقع، حجب عنهما الحقيقة حتى نكروها، ولكنهما كلما أنكروها إزدادت احتجاجا عنهما وطال بهما أمد الصراع، بل إننا نراهما يحتضرون الصراع فيما بينهما، ناسين أن محنتهما واحدة وأن مصيرهما سيكون واحد اً بإنتهائهما عند نقطة واحدة على خط الصراع، وهي أن لا قدرة لهما على تخطي الحقيقة سواء بالحس والعقل أو بالعاطفة يعني أنهم متساوون في ضعفهم ومحدوديتهم أمام الحقيقة وإن اختلفوا في الملكات التي يوظفونها خلال الصراع، حتى أفضى هذا الأختلاف إلى مطارحات ومساجلات بين مقاييس العقل من "مرنوش "والمنهج الحسي

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 171.

[2] المصدر نفسه، ص 171.

المباشر من "يمليخيا،" وهو الذي بهرته الحقيقة فلم يعد له متسع من الوقت للجدال فيها.[1] لقد بينت المسرحية على تقابلات متعددة: الحقيقة/ الوهم، الماضي/ الحاضر، العقل/ الحدس، الدين/ الإلحاد، القلب/ العقل...وإنعكس ذلك في سلوك وأقوال ومواقف شخصيات المسرحية. فغدت كل شخصية تعتقد أنها تملك الحقيقة: يقول يمليخا: (إني أقول لك الحقيقة، اخرج وطف بهذه المدينة وأنت تفهم).[2] وفي ذات الوقت يرفض كل شكل من أشكال الحجاج والجدل، بل إن إيمانه يجعله في مجابهته "لمرنوش "يشعر بتفوق الحس على العقل، فلم يجد مرنوش ما يرد به على يمليخا غير هذا الاستفهام الإنكاري: أيستطيع العقل البشري تصور ما تقول؟ أو تمني امتلاك عقل يفهم ما يقوله مخاطبه ليصيح قائلا: (أيتها السماوات أعطيني العقل الذي أستطيع به تصور ما يتفوه به هذا المغرور إنك جننت يا يمليخا ويضيف قائلا: (ما تقوله يا يمليخا لا يمكن أن يتخيله عقل بشري) ويضيف: (إن لي عقل قبل كل شيء، وهذا الكلام الذي تقوله ينكره هذا العقل[3] ويتجلى الصراع بينهما في الأوصاف التي نعت بها مرنوش صديقه يمليخا. فقد وصفه بالمجنون والأحمق وبالشقي وبالمغرور.... وأحيانا كان يشفق لحاله، فينعته بالمسكين أو الشارب لمسكر... ثم تزداد الهوة بين الأبطال وتتسع دائرة الصارع ويظهر مشلينيا وهو معتد بمنطق آخر غير منطق الحس والعقل، إنه منطق العاطفة فإذا كان مرنوش يعتمد العقل والتعقل وهو القائل:

"إن لي عقلا قبل كل شيء، فلمشلينيا يعتمد القلب والأحاسيس كما في قوله: إننا في الحياة قبل كل شيء، إننا نعيس ونحس ونشعر"[4] ويتساءل: "فلماذا يغير هذا من حياتنا الآن؟ ألسنا في الحياة.... نحمل قلوبا وآمالاً؟"[5]. لقد كان" يمليخا "مقتنعا أن الزمن لا يمكن تجاوزه فيما

[1] المصدر السابق، ص 63.

[2] عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1976، ص 240.

[3] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 77.

[4] المصدر نفسه، ص 81.

[5] المصدر نفسه، ص 87.

كان "مشلينيا" يرى أن لا قيمة للزمن بدون الإنسان. يقول"نحن نحلم...الزمن هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا"[1].

وهكذا نستنتج أنه رغم ما يوجد بين أهل الكهف من ماض ومشاكل آنية أو مستقبلية، فإنهم مختلفون في منطلقاتهم وزوايا نظرتهم للعالم وللأشياء من حولهم، وفي طريقة معالجة الأمور ... فأصبح كل طرف يجهّل الطرف الآخر، حتى كاد الصراع يختزل بين الجاهل و العالم، بين الأعمى والبصير، فهذا يمليخا يتهم صاحبيه بالعمى ويقول: "أنتما أعميان لا تبصران، أعما كما الحب فلا أستطيع الآن أن أريكما ما أرى، ابقيا إذن ما شئتما في هذا العالم[2]، وهذا الإختلاف كان السبب في خلق الصراع في المسرحية".

2. الصراع الخارجي

إذا كان الصراع الداخلي قد تَجَلى في الاختلاف بين الأبطال الثلاثة فإن المقصود بالصراع الخارجي هو توَّحد هؤلاء الأبطال ضد الخطر الذي واجههم. فعلى الرغم مما أبرزناه في الصراع الداخلي من اختلافات وإتهامات متبادلة وتصادم بين الحس والعقل والعاطفة، حول معرفة الحقيقة. فإن الفتية الثلاثة يحملون ثلاث ملكات هي في الأصل لشخص واحد، يفكر، يحب، يحس. مما يعني أن هذا التضارب في إدراك الحقيقة هو في الأصل تضارب يعيشه الإنسان بالمفهوم المطلق بين ملكاته[3]. ولا غرو في ذلك، فقد يتفق أن يثبت الإنسان بعض الحقائق بالحس ويجحدها بالعقل، لذلك كان الإختلاف بينهم كالصراع الداخلي الذي تعيشه الذات الواحدة. ومن ثمة ما إن اصطدموا بالواقع الجديد وأدركوا أن عدوهم واحد والخطر الذي يهددهم واحد، حتى توحدوا في مواجهته، فقال مشلينيا في الفصل الرابع:

---

[1] المصدر السابق، ص 153.

[2] المصدر نفسه، ص 90.

[3] ينظر، هبه رجب محمود عمر، البناء الداخلي، لمسرحية أهل الكهف، دراسة تحليله، بحث مقدم أحمد عوين، ص 31.

"وما يمنع؟ نحن في مكان واحد وفي حال واحدة تتسلط علينا لأفكار واحدة"،[1]هكذا حاولوا توحيد جهودهم وسعوا إلى أن تتضافر ملكاتهم ضد هذا العدو، فقرروا جميعهم العودة إلى الكهف لما كَشّرت الحقيقة عن نابها في وجوههم هكذاتوحدوا في الفصل الأخيربعد أن ساركل منهم في المنهج الذي رسمه له ومفهومه الخاص للحقيقة. ففي الفصل الأخير يحس القارئ وكأن المسرحية ترتد إلى النقطة التي إنطلقت منها، فالمؤلف أعلن عن ذلك صراحة بقوله في تحديد ديكور والفضاء الذي ستتمسرح فيه الأحداث:

"منظر الفصل الأول عينه: الكهف بالرقيم..." فيعدو المكان هو المكان والأشخاص هم الأشخاص والإشكال الذي ظلوا يجابهونه منذ بداية المسرحية يعود ثانية إلى أذهانهم. فيختلط عندهم الحلم بالحقيقة، والموت بالحياة واليأس بالأمل، لتتردد أسئلة كثيرة على ألسنة الأبطال من قبيل:

مشلينيا: أين نحن يامرنوش؟ كم لبثنا يا مرنوش، أين الطعام الذي ذهبت لتأتي به؟ أعشنا ثلاثمائة عام؟ ما هذا الخرف؟ أخرجنا حقا من هذا المكان؟

- مرنوش: أهذا حلم؟ أحلم هو أم حقيقة. أهذا حلم؟ رباه أحلم هذا حقا أم يقظة؟ إذن ولدي لم يزل حيا... كما تركته؟

- يمليخا: أين أنا؟ ألم أمت بعد؟ أكان حلمًا؟ ألم يدخلوا حقيقة ويقتادوا إلى القصر؟[2]هذه الأسئلة وغيرها تعيد القارئ إلى الأشكالالذي وجد الأبطال أنفسهم فيه مع بداية المسرحية، فما كان من "مشلينيا "إلا أن استخلص:"نحن في الكهف ولم نغادر قط

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 156.

[2] المصدر نفسه، ص 152.

الكهف كم لبثنا يا مرنوش؟ يوما أو بعض يوم؟"[1] مما سمح له السؤال التالي: "ولم لا نكون الآن في حلم؟".

كذا وسمت المسرحية بطابع ارتدادي، وهي في ذلك لا تختلف عن كل أدب ذهني، حيث تكون نهاية الرحلة مضمنة في بدايتها أو تكون غايتها مطابقة لمنطلقها. وهذا ما نجده في مسرحية أهل الكهف، حيث يتوافق الأبطال الثلاثة على عدو واحد هو الزمن عند اكتشافهم للحقيقة عجزهم على مواجهتها على شكل منفرد وأكثر من ذلك أصبح الابطال يكمل بعضهم بعضًا، وينتهي كل منهم عند النقطة التي انتهى إليها سابقه. لنجد البطل يؤكد ما أقره صاحبه بعدالصراع وإختلاف في الرأي فهذا "مرنوش" يقول بداية الفصل الثالث: "نعم صدق يمليخا هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها"[2]. وهو ما سيؤكده "مشلينيا" فيما بعد، عند قوله: "نعم صدق مرنوش، لقد فات زماننا ونحن الآن ملك التاريخ"[3]، فالنهاية واحدة، ولكن الوصول إليها لم يكن متزامنا بين الفتية، على أنهم سعوا عن طريق الصراع إلى إبعاد هذه النهاية وإرجائها إلى حين، مادام إبطالها مستحيلا وخير من أعرب عن هذه الإرادة كان أكثر الثلاثة إستبطانا لإشكال التراجيدي، وهو مشلينيا يخاطب بريسكا:

"لا أريد أن أبصر الآن، الإبصار لي موت، أتريدين أن أموت؟"

يمثل هذا الكلام شكل "مشلينيا" لسان حال الثلاثة مع الحقيقة. وهو حال من يجد نفسه في خيار تراجيدي إما أن تهديهم بصيرتهم إلى الحقيقة وعندئذ تستحيل كل امكانية للحياة،وإمايعموا عنها دون أن تنتفي من وجودهم. ويبدو أن مشلينيا اختار الموقف الثاني، فظهر منه ذلك الإصرار على البقاء رغم استحالته. والإصرار مما يشترط في البطل التراجيدي، ولعل ما زاده إصرار مؤازرة بريسكا له حين إلتحقت به وهو بالكهف يحتضر لقد

[1] المصدر السابق، ص 140.

[2] المصدر نفسه، ص 105.

[3] المصدر نفسه، ص 148.

عَزِمْتُ على أن تكون عاطفتها نحوه قوة تدرأ عنه الفناء فقالت: "عش لي لا تمت إني أحبك"[1]، وبفضل هذه المؤازرة استرد مشلينيا بعضًا من أحساسه بفتوته التي بدأ بها الصراع، بل ألفيناه في هذه اللحظة رغم الوهن البادي عليه يزداد عنادًا: "لست أريد أن أموت، رباه أنقذني! هاهي ذي السعادة! قد قهرنا الزمن[2]".

يتضح إذن مدى التكامل والتآزر بين الشخصيات، فتحولت بريسكا في نهاية المسرحية إلى تكون امتدادًا "مشيلينيا" بعد أن كانت تواجهه، وكادت تكون في الفصل الثاني عائقا في وجهه.

ومن ثم تعكس المسرحية استمرار الصراع مع الزمن رغم سقوط أحد الأبطال، فقد رتبت الشخصيات خلال الفصول بحسب تواليهم على احتمال العبئ التراجيدي، كما رتب انسحابها من القصر بحسب قوة مواجهتها وقدرة تحملها، فمإن نجد بطلا يستسلم للحقيقة، حتى نجد بطلا ثانيا ينهض بهذا العبأ، وليكون لم من العناد والإصرار ما يجعله أقوى على الصراع.

وهكذا يستميل الحكيم القارئ أو المتفرج بألوان من الإثارة، منها التشويق لمعرفة مصير المعاندين، ومنها التصعيد في الصراع في بعض اللحظات، ومنها توهيم القارئ باللحظة التي أوهم فيها المتلقي بأن عدة البطل في الصراع قد نفذت، فصار يضاعف قوة الحلم في ذهن الفتية إلى حد ينقلب معه ذلك الحلم حقيقة ثانية تنفي الحقيقة الأصلية لتحل محلها[3]. فقارئ المسرحية يعلم أن أبطالها خرجوا في الفصول السابقة إلى المدينة، وأنهم فشلوا في استرداد روابطهم وأنهم سلموا بخسران تجربتهم. ولكن جميع هذه الوقائع تتحول في الفصل الرابع إلى مجرد حلم كاذب، ومع ذلك يقنعون ذواتهم بالحقيقة، فيعاودهم الأمل في إعادة التجربة. ليتضح كيف قاوم الحلم حتى أوهم الأبطال بأن كل شي لا يزال ممكنا وأن التجربة لم

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 148.
[2] المصدر نفسه، ص 174.
[3] المصدر نفسه، ص 175.

يخوضوها بعد. فقد أوهم "يمليخا "بذلك، فقال في فرح: "إذن كان حلما وإذا خرجنا الآن وجدنا عالمنا الذي نستطيع أن نعيش فيه"[1] كما أوهم "مشيلينا" فقال: "أحمد الله على أنه حلم وإلا كنت فقدت بريسكا إلى الأبد"[2] لقد تماهت الحقيقة بالحلم واختلطت الأمور على القارئ المتفرج، بل اختلطت حتى على المثل نفسه، فغدا غير قادر على التمييز بين الحقيقة والحلم وهو إيهام مقصود من توفيق الحكيم. إن هذا الإيهام ساهم بقوة في خلق تشويق قرائي "وزاد في تظليلي البطل بإرجاء الحقيقة إلى لحظة حاسمة يسميها أرسطو ضمن قوانين "لحظة التنوير". وهذه اللحظة هي الآن التي تكررت كثيرًا على ألسنة الأبطال، كما في قولهم:

- يمليخا: لو تعلمان ما رأيت أيها الأعميان الآن في شارع طرسوس
- يمليخا: لو تعلمان ما رأيت أيها الأعميان الآن في شارع طرسوس....
- مرنوش: ولدي قد مات ولا شيء يربطني الآن بهذا العالم: إني الآن فقط أدرك هذه الحقيقة[3].

وهكذا تتوحد الشخصيات في المصير والمآل، عندما شعرت أن الزمن يهددها: توحدت في التصور بل غدوا يعتقدون أنهم رأوا نفس الحلم فيتساءل مرنوش: أو يمكن أن نحلم جميعا حلمًا واحدًا متشابهًا فغدا انطباعهم واحدًا وإن اختلفت صيغته، ذلك أن الصراع التراجيدي يحمل في جوهره نهايته إذ يتحتم أن يبلغها طال مداه أم قصر. مثلما تحمل الشخصيات التي تخوض هذا الصراع بذورًا لموتها، وكأن صراعها لا تكتمل قيمته إلا بهذه النهاية التراجيدية[4].

[1] هبة رجب محمود عمر، البناء الداخلي لمسرحية أهل الكهف، دراسة تحليلية، بحث مقدم أحمد عوين 34.

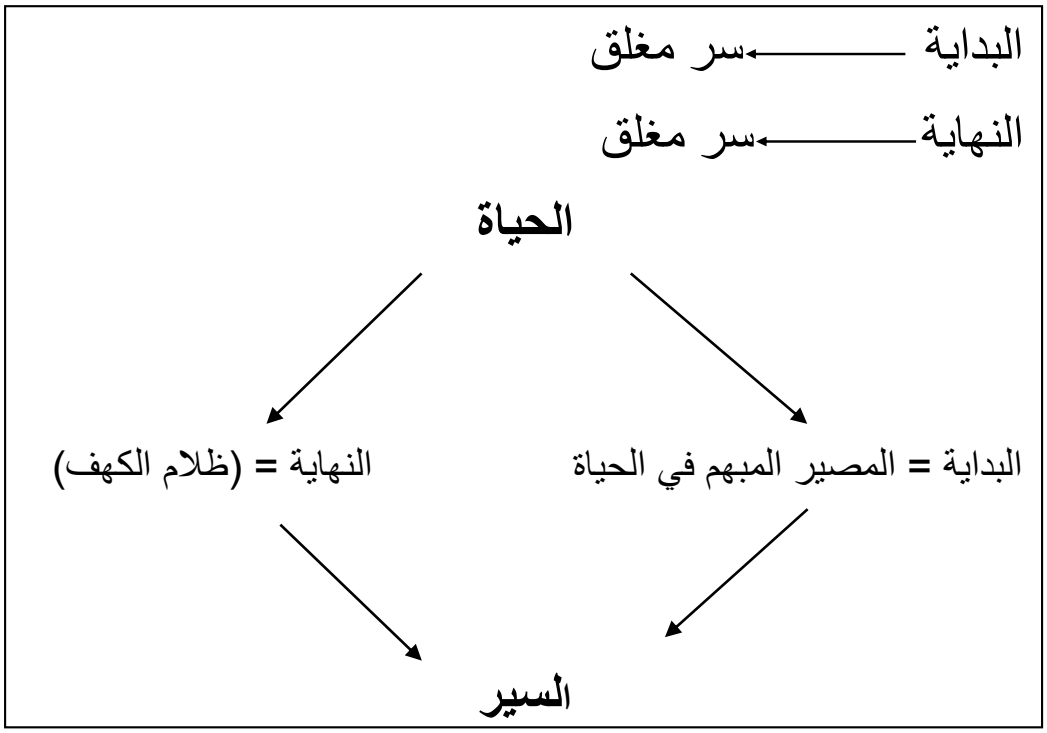
[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 154.

[3] المصدر نفسه، ص105.

[4] شلواي عمار، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، مقاربة سيميائية، مجلة الملتقى الثالث السيمياء و النص، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 18,19.

إلى غير ذلك من الإيحاءات والعلامات التي تؤكد صراع الإنسان مع الزمن، أي صراع الأنسان مع المصير الجبري، يؤدي في النهاية إلى إنهزام الإنسان/ الموت والفناء، فلغز (الموت/ الفناء) يظل سرا عجيبا، يؤرق الإنسان كمصيره على الأرض، فالإنسان تبدأ حياته في الظلام (الكهف)، بطن الأم الذي يعني سر المجهول، ثم يواجه مصيره المبهم في الحياة على الأرض لتنتهي حياته أيضا في الظلام لا تراه الشمس (الكهف) (القبر) الذي يساوي أيضا السر المجهول ومعنى هذا أن:[1]

مخطط سير الحياة



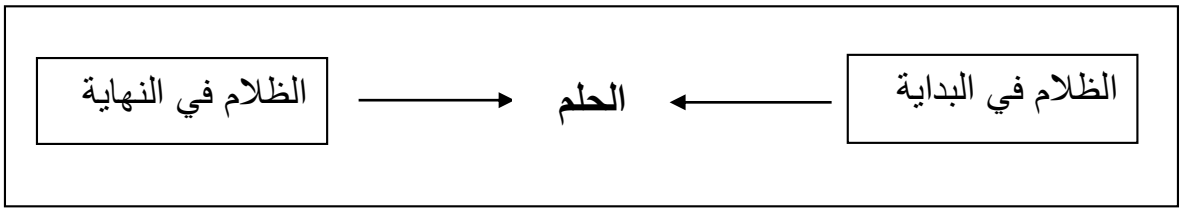
وفي هذه الحركة الدائرية التي تعود دوريًا إلى نقطة الإنطلاق، يسارع الإنسان الزمن (الفناء)، وعند العجز يحاول التسامى عن الزمن الموضوعي الخارجي الذي يعذبه بصوت الحقيقة، اذ يقتل في نفسه كل مشاعر الحب والحلم، وتمثل هذا الجانب:

العقل الذي= الشك ⟸ الحقيقة = الاصطدام بالواقع

[1] شلواي عمار، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، مقاربة سيميائية، مجلة الملتقى الثالث السيمياء و النص، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 19.

ولذا فالزمن الذاتي (الزمن الحلم) هو الحل والمخرج من هذا الصراع، وبناء على هذا: الإنسان في البداية والحياة يحبذ الظلام في النهاية والفناء يحبذ الظلام ومعنى هذا أن :

الظلام =القلب، الحب (المشاعر والوجدان) في الحياة = الأحلام[1]



فإنسان إذا أراد أن يحدث توازن عليه أن يعيش بالقلب، وأن يقبل الفناء بالقلب (الحلم) فالأحلام فقط هي التي تخرجه من هذا الهول والصراع وتجعله يرضى بالمصير على الأرض وبالفناء....

وما أرتباط "يمليخا "بغنمه، "مرنوش" بزوجته، و"مشيلينيا " "ببريسكا "إلا نتيجة الحب والحلم، أي حب (المرأة والمال والبنين) وما عودتهم إلى الكهف إلا بعد اكتشاف الحقيقة المتمثلة في أن الزمن ليس زمنهم إلا رغبة في مواصلة حياة القلب والحلم بالخلود، عاد "مرنوش" الذي أقر بإفلاس البعث فمات وثنيا كما وصفه "مشلينيا "وهذا الحوار يوضح هذا .

بريسكا: الزمن إلا شيء يفصلني عنك أن القلب أقوى من الزمن.

مشلينيا: أحلم أخر... سعيد؟

بريسكا: بل حقيقة... نعم... نعم القلب قهر الزمن[2]

[1] شلواي عمار، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، مقاربة سيميائية، مجلة الملتقى الثالث السيمياء و النص، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 19.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 174.

والنتيجة أن هذه المسرحية تمثل مأساة المسرحية قاطبة، في الصراع مع الزمن (الفناء)، وركيزة الصراع الذهني في أهل الكهف هو الزمن والصراع الإنسان مع الواقع والحقيقة[1].

ومن النتائج المتحصل عليه من خلال الفصل التطبيقي ،أن مسرحية "أهل الكهف" هي مسرحية كلاسيكية من حيث البناء الفني ، وتركيب الفصول ،كما أنها مسرحية ذهنية ، وتجريبية ، تطرح صراع الإنسان ضد الزمن من أجل البقاء والحياة والحب .

- إن إيراد الفعل في نص المسرحية من حيث العوامل المكونة له ومنطق البناء الفني للمسرحية، جمع بين العلاقات المتضادة والمتناقضة و المتضمنة التي تدعم فكرة المسرحية ،ومن هنا تظهر قدرة الزمن ممسكة بكلا الطرفين من حقيقة ووهم من خلال حبكة المسرحية.
- أفاد توظيف الزمن دورا حيوياً في إضفاء صفة المعقولية والمشروعية على الفعل وأكسيته بعداً واقعياً.
- كشفت دراسة مستويات الشخصية حسب نموذج الجريماس بعداً معرفياً جديداً من خلال ضياعها في الزمن ، فشخصيات المسرحية في مجملها تسعى لتحقيق الفعل الدرامي فحسب ، فكل منها يمثل فكرة محددة ، ولهذا تعدو الشخصيات مجسدة لأفكار مسبقة ومحركة لها في ثنايا المسرحية .
- استخدم الحكيم المكان استخداما مثاليا طرح فيه رؤيته وفكره ،مثل فيها المكان دورا البطل في البناء الفني على جميع المستويات داخليا وخارجيا ؛من خلال المكان العام في مدينة طرطوس بفضاءيها المتناقضين ، فضاء الموت ، الفقدان ، الظلام ، وفضاء الحياة، الحب والنور في القصر ، كما لعبت الأمكنة في المسرحية كآلية إ نتاج المعنى من خلال ما هو منظور ومحدد سلفاً أثناء كتابة النص.

[1] شلواي عمار، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، مقاربة سيميائية، مجلة الملتقى الثالث السيمياء و النص، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 19، 20.

- من خلال الحوار تمكن الحكيم من طرح مشكلة الزمن بنقل التجربة الذهنية إلى الواقع العربي ،كما ساهم الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي ، إفراز معجماً لفظياً ومعنوياً خاصاً ومتنوعاً، لتبجيل كل ما هو مقدس وكلاسيكي.
- تكمن قيمة الصراع في المسرحية بين الشخصيات الثلاثة المتمثلة في "الحدس العقل القلب"، هو صراع الإنسان مع الزمن فهو المصير الجبري للإنسانية.

خاتمة

مما تقدم يصل البحث إلى نتيجة و مفادها أن توفيق الحكيم بنى مسرحيته على عناصر أساسية متمثلة في الفعل و الزمن و مستوى بناء الشخصيات و المكان و الحوار و الصراع، فالزمن يعيش و يسجل حضوره في كل مرة، يؤكد نزاله مع الانسان و مع التجربة الإبداعية للحكيم، فمسرحية "أهل الكهف" هي مسرحية "أزمة الزمن" الناجمة عن ضياع و ارتباك زمني سبب خلخلة القواعد و الأصول الثابتة.

لكن من خلال هذه الدراسة نصل إلى نزاعات أخرى، كنزاع الغرام و الزمان و الخير و الشر و اضطرابات الخوف التي تم سردها في باطن مسرحية التي تسببت في ظهور معاني جديدة لم يتطرق لها الكاتب. و إنما كشفتها الدراسة السيميولوجية، و من خلال الاستفادة بآليات المنهج السيميولوجي وجدنا أن المسرحية بنيت على أساس التناقضات مع النص الأصلي حيث توسعت و امتدت إلى أربعة فصول و كثرت معانيها و تعددت قراءاتها نظرا لاختلاف فكر الشخصيات التي ارتبطت بالمسرح الذهني عند توفيق الحكيم.

ملاحق

توفيق الحكيم

ولد في الإسكندرية عام 1898 من أم تركية الأصل صارمة متزّمنة، ومن أب مصري يعمل وكيلا للنائب العام ثم قاضيا مستشارا، التحق بعد إتمام تعليمه العام بكلية الحقوق وحصل على ليسانس القانون العام 1924، أبعد عن الجو الفني في مصر، وأرسل إلى فرنسا لمواصلة دراسة القانون والحصول على درجة دكتوراه، وهناك اتصل عن قرب بفنون الأدب العالمية، ولاسيما الأدب الفرنسي.[1]

عاد إلى مصر عام 1927 أي بعد ثلاث سنوات من إقامته في فرنسا، دون الحصول على درجة الدكتوراه، وعمل وكيلا للنائب العام في المحاكم المختلفة، في الإسكندرية لمدة عامين من سنة (1927- 1929) وانتقل من القضاء المختلط إلى القضاء الأصلي عام (1929)، عمل وكيلا للنائب العام في طنطا ودمنهور ودسوق وفرنسكور لمدة أربعة أعوام وفي عام (1934) انتقل من السلك القضائي إلى وزارة المعارف العمومية، ليعمل بها مديرا للتحقيقات، ثم نقل إلى وزارة الشؤون الاجتماعية عند نشأتها عام (1939) وتولى فيها مدير مصلحة الإرشاد الاجتماعي، ثم استقال من وظيفة الحكومة عام 1943 ليعمل في جريدة "أخبار اليوم" التي نشر بها سلسلة من المسرحيات الاجتماعية ثم عاد ليعمل مديرا عام لدار الكتب 1951.

[1] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص 325.

وعندما أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام 1956 عين فيه عضوا دائما متفرغا بدرجة وكيل الوزارة وفي عام 1959 عين مندوبا مقيما للجمهورية العربية المتحدة لدى منظمة اليونسكو في باريس، ليكن فترة إقامته لم تدم طويلا، إن فضل العودة إلى القاهرة في أوائل سنة 1960، ليعمل عضوا متفرقا في مجلس الأعلى كما كان كتب القصة والخاطرة والمقالة ونشر بحوثا ودراسات ومسرحيات كثيرة[1]، و توفي 26 يوليو 1987

[1] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص 325.

مسرحيات توفيق الحكيم

3. خاتم سليمان، من تمثيل فرقة عكاشة 1924.
4. العريس، لا تزال مخطوطة من تمثيل فرقة عكاشة سنة 1924.
5. علي بابا، من تمثيل فرقة عكاشة سنة 1926.
6. المرأة الجديدة، من تمثيل شركة ترقية التمثيل العربي سنة 1962.
7. أهل الكهف، من تمثيل الفرقة المصرية بدار الأوبرا سنة 1935.
8. جنسنا اللطيف، مثلت في دار الاتحاد النسائي سنة 1935.
9. سر المنتحرة، مثلتها الفرقة القومية سنة 1938.
10. حديث صحفي، من تمثيل مسرح الأوبرا الملكية 1938 والمسرح القومي سنة 1953 .
11. اللص، من تمثيل الفرقة المصرية التمثيل والموسيقى سنة 1945 .
12. صندوق الدنيا، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1953 وسنة 1960.
13. الأيدي الناعمة، من تمثيل الفرقة المصرية الحديثة سنة 1955 .
14. إيزيس، من تمثيل الفرقة المصرية الحديثة سنة 1955 .
15. الصفقة، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1955 .
16. عودة الشباب، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1959 .
17. دنيا المال، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1960 .
18. العش الهادئ، من تمثيل فرقة التلفزيون المسرحية سنة 1962.
19. السلطان الحائر، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1962.
20. سهرة مع الحكيم، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1963.
21. المجرم المحترم، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1963.
22. نافذة الوهم، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1963 .
23. الطعام لكل فم، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1964 .
24. الجياع، من تمثيل فرقة مسرح الحكيم سنة 1964 .

25. بجماليون، من تمثيل فرقة مسرح الحكيم سنة 1964.
26. مصير صرصار، من تمثيل فرقة مسرح الحكيم سنة 1964 .
27. عمارة المعلم كندوز، من تمثيل فرقة المسرح العربي سنة1964.
28. يا طالع الشجرة، من تمثيل فرقة مسرح الجيب سنة 1964.
29. شمس النهار، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1960.
30. عودة الروح، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1966.
31. الصندوق، مثلتها فرقة المسرح الحديث سنة 1966.
32. الرجل الذي عرف كيف يموت، من تمثيل فرقة نادي المسرح سنة1965.
33. أغنية الموت، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1966.
34. شهرزاد، من تمثيل فرقة المسرح القومي سنة 1967.
35. الورطة، من تمثيل فرقة المسرح الحديث سنة 1967.
36. بنك القلق، من تمثيل فرقة المحلة الكبرى سنة 1969.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص.**

أولا: المصادر

1. توفيق الحكيم، مسرحية أهل الكهف، المطبعة النموذجية، مصر، القاهرة،(د،ط)، (د. ت).
2. توفيق الحكيم، بيجماليون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1984.
3. توفيق الحكيم، توفيق الحكيم يتحدث، مطابع الأهرام التجارية ،مصر،(د،ط)،1971.
4. توفيق الحكيم، سجن العمر، دار مصر للطباعة،مصر،(د،ط)، 1990.
5. توفيق الحكيم زهرة العمر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1975.

ثانيا: المعاجم

1. ابراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرين، القاهرة،(د،ط)، 1983م.
2. الجرجاني على محمد، كتاب التعريفات، ضبطه مجموعة من العلماء، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط 1، 1983.
3. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
4. الشيرازي صدر الدين، الأسفار الأربعة العقلية، دار الإحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1981.
5. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،(د،ط)، 1997م.
6. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدبية، سكنية لبنان، بيروت،(د،ط)، 1994،
7. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت، لبنان، دار صادر، ط 3، 1994، م12.

8. وليد البكري، موسوعة أعلام، المسرح والمصطلحات المسرحية، دار الأسامة، عمان،(د،ط)، 2003م.

ثالثا: الكتب العربية

1. أحمد أمين، فجر الاسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1965.
2. أحمد سخسوخ، توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا ومسرحيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب.مصر ،(د،ط)،(د،ت).
3. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية المسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، ط 1، القاهرة، 1993.
4. أدونيس (محمد علي السعيد)، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1980.
5. إسماعيل أدهم و إبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر، 2011 .
6. ألفريد فرج، توفيق الحكيم، قال لي ضمن مسرحيات مجهولة لتوفيق الحكيم، رجل بلا روح، سلسلة روايات الهلال، دار الهلال، مصر، عدد 599، نوفمبر 1998.
7. أمير ابراهيم القريشي، النماذج والمدخل الدرامي، دار عالم الكتب، مصر، القاهرة، ط1، 2001.
8. جابر جودت وآخرون، المدخل إلى علم النفس، دار الثقافة، عمان، ط 1، 2000.
9. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992.
10. جلال أعراب، مفهوم التأسيس في مسرح النقد والشهادة، تريفه، بركان، ط1، سبتمبر 2009.
11. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999 م.

12. خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1997.

13. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، ص 150.

14. دوريش الجندي، الرمزية الأدبي العربي، مكتبة النهضة مصر، القاهرة،(د،ط)، 1958،

15. رشاد رشدي – نظرية الدرما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو، المصرية القاهرة، 1986م.

16. رياض عصمت، المسرح العربي بين الحلم والعلم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003، ص24.

17. ابن زيدان عبد الرحمن، قضايا التنظير المسرحي العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د،ط)، 1992م.

18.

19.

20. سعد الله يونس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر العربي الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1988.

21. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص – السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001

22. سعيد يقطين، قال الروائي، البنية الحكائية في السيرة الشعبية، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت(د،ط)،(د،ت).

23. سلمان قطابة، المسرح العربي من أين وإلى أين، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،(د،ط)، 1972.

24. سلمان قطاية، نصوص من خيال الظل، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،(د،ط)، 1977 م.

25. سيد خير الله، علم النفس التربوي، بيروت، دار النهضة العربية،مصر،(د،ط)، 1978

26. شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، ملتقى الفكر بالإسكندرية، مصر، ط 3، 2002م

27. صلاح طاهر، أحاديث مع توفيق الحكيم، دار الكتاب الجديد، القاهرة،(د،ط)، 1971.

28. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، المؤسسات عبد الكريم بن عبدالله، تونس، ط 1، 1987 م.

29. عادل محمد عادل، العمليات وتجهيز المعلومات، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر،(د،ط)، 2014م.

30. عانوس نجوى إبراهيم فؤاد، مسرح يعقوب صنُوع، الهيئة المصرية العامة، (د،ط)،1984م.

31. عباس محمود العقاد، خواطر الفن والقصة، دار الكتاب العرب، لبنان، بيروت،(د.ط)، 1973م.

32. عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1955م.

33. عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1998.

34. عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط 2، 2000م.

35. عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية للكتاب (د.ط)، 2007

36. عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1976

37. عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي،مصر،(د،ط)، 1968

38. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999.

39. علي السلمي، تحليل النظم السلوكية، دار غريب، القاهرة،(د،ط)،(د،ت).

40. علي عقله عرسان، السياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د،ط)، 1978،

.عباس محمود العقاد، الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، دار القلم مكتبة النهضة المصرية،(د،ط)،(د،ت).

41. عمر الدسوقي، المسرحية ونشأتها وتاريخها وأصولها، دار البستاني للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة،(د،ط)، 2003م.

42. عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، النوري، ط 1، 1997 م.

43. عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006م.

44.

45. فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،(د،ط)،(د،ت).

46. كرد محمد علي، مخطط الشام، مطبعة الترقي، دمشق، (د،ط)،ج3، 1925.

47. لطفي طلعت وآخرون، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، دار غريب، القاهرة،(د،ط)، 1999.

48. لويسى يعقوب، عصفور بين الرق توفيق الحكيم في حوار حول أفكاره وآثاره، الدار البيضاء اللبنانية القاهرة، مصر، ط 1، 1994.

49. مارون النقاش، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت،(د،ط)، 1869م

50. مجيك صالح بيك، تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2000.

51. محمد أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا الغربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، د ط، 1973م.

52.

53.

54. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، دار الكتب والطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 1999م

55. محمد السيد شوشة، 85 شمعة في حياة توفيق الحكيم، دار المعارف، مصر (د،ت).

56. محمد أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا الغربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، د ط، 1973م.

57. محمد مندور، المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة، القاهرة، مصر،(د،ط)، 1989م.

58. محمد منذور، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط3، (د،ت).

59. محمد يوسف نجم، المسرحية في الادب العربي الحديث 1847، 1914م، دار الثقافة لبنان، بيروت، ط 3، 1980م.

60. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة (د،ط)،1976.

61. نهاد صليحة، المدارس المسرحية، مكتبة الأسرة مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة،(د،ط)،(د،ت).

62. هالة عبد اللطيف القصير، الاتجاه الرومانسي في شعر الإمارات، اتحاد الكتاب وأدباء الإمارات، ط 1، 1999.

63. يحي هويدي، مقدمة في الفلسفة العامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 9، 1989م

64. يونس عبد الحميد، خيال الظل مسرح قبل المسارح، كتاب العرب، الكتاب الثامن عشر، 15 يناير 1988م.

1. Anne ubersfeld، lire le théatre، edition sociale، paris، France،1978.
2. éButcgo. S.H.Arustothesthearoryof poetry and fine Art. Newyork: Dorer publication Inc. d4ih ed
3. Gugmi chaud، Message poétique du symbalione libraire nizet parie1966
4. Pavis، patrice، ditionnaire du theatte، paris.Editions sociales، 1980

خامسا: الكتب المترجمة

1. آرتين درليتون، المسرح المصري القديم، تر: ثروت عكاشة، دار الكاتب العربي، القاهرة(د،ط)، 1967 م.

2. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري عياد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،(د،ط)، 1968 م.

3. ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان ط 2، 1973م.
4. اريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا ابراهيم جبرا، الطبعة العصرية، بيروت، لبنان، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك،(د،ط)، 1968.
5. آن أوبرسفليد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1994م
6. تشني تشلدوني، المسرح في ثلاث آلاف سنة، تر: دريني خشبة، مراجعة علي فهمي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة الوطنية للتأليف والطباعة والنشر، ط1.
7. تمارا الكساندروفنا بوتينتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990م
8. جون غاستر ادوارد كون، قاموس المسرح، ترجمة وتقديم مؤمن الرزاز، مراجعة رشاد بيبي، دار المهد، عمان، الأردن، ط 1، 1982م.
9. لندوا يعقوب، دراسات في المسرح والسنيما عند العرب، تر: أحمد المغازي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972 م.
10. ميشال آريفيه وآخرون، السمائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1990.
11. ويليام ارتست هو كنج، معنى الخلود في الخبرات الإنسانية، تر: متري أمين المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.
12. يوبيس ماريا دل كارمن، سيمولوجيا العمل الدرامي، تر: خالد سالم، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 13، القاهرة، 2001م

سادساً: المجلات والدوريات

1. أمين الخولي، استفتاء لماذا لم يعرف العرب المسرح، مجلة "المجلة"، عدد 111.
2. بهلول أحمد سالم، الذهنية في مسرح توفيق الحكيم، شهرزاد أنموذجا، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، المجلد السادس، العدد الثالث، 2014م.
3. توفيق الحكيم، مجلة الخطاب، العدد 10 جانفي 2012م، جامعة البويرة
4. ربيعة بلحاج، سيكولوجية البطل في مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، مجلة سياقات، المركز الجامعي، بلحاج بو شعيب، عين تيموشنت، المجلد الثالث، العدد الأول، أفريل 2018م.
5. زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة قسنطينة 3 ، الجزائر، العدد 44 ديسمبر 2015م.
6. زكي نجيب غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، سوريا ، المجلد 27، العدد الثالث + الرابع، 2011
7. سلمان قاطية، خيال الظل في حلب مع فصل الحكيم، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 1، صف 1997.
8. سليمان علي محمد عبد الحق، اللغة الثالثة في مسرح توفيق الحكيم مسرحية الصفقة نموذجا–دراسة أسلوبية في لغة الحوار–. المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية، 2013م
9. سمير سرحان، البدايات الأولى لتاريخ الدراما، مجلة المسرح ،العدد 13 يناير، 1965
10. سيده أكرم خشندهنيا، مسرحية توفيق الحكيم من القرآن والمعاصرة (أهل الكهف نموذجا)، مجلة أفاق الحضارة الإسلامية، السنة الخامسة عشر، العدد الأول 1433،
11. شلواي عمار، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، مقارنة سيميائية، كلية الأدب والعلوم الاجتماعية ، جامعة محمد خيضر بسكرة ،ملتقى الثالث السيمياء و النص
12. عبد الرزاق رحماني، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم في ضوء نقد التفكيكية، دراسات الأدب المعاصر، السنة التاسعة شتاء 1936، العدد السادس والثلاثون

13. غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، سوريا ، المجلد 27، العدد الثالث + الرابع، 2011م.
14. فتيحة حسيني، الزمن الروائي في الدرس النقدي الغربي العربي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تيارت، ع 13، 2014م .
15. مثري العاني، ابن دانيال الموصلي مؤسس مسرح خيال الظل، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، العدد 534، 2008 م
16. محبك أحمد زياد، خيال الظل، مجلة الكويت، العدد 25 حزيران 1984م.
17. محمد سكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الوحدة، المغرب، عدد 94،95، يوليو، اغسطس، 1992م.
18. محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، مجلة التأسيس المغربية، مطبعة الأنباء، العدد 1، 1987.

سابعاً: الرسائل الجامعية

1. حميد علاوي، التنطير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2005.

ثامنا: الموقع الإلكتروني

1. www.ahram.org.eg
2. إيناس محمد سيد حسن، تشكيل العلامات الدرامية دراسة في مسرحية "أهل الكهف". لتوفيق الحكيم.

https://jfla.journals.ekb.eg

3. هبة رجب محمود عمر، البناء الداخلي لمسرحية أهل الكهف، دراسة تحليلية، بحث مقدم أحمد عوين.

https://www.djelfa.info/vb/archive/index.php/t-175770.html

مقدمة.....أ

مدخل: المسرح عند الغرب **5**

الفصل الأول: المسرح عند العرب..... **23**

أولا: المسرح في الأدب العربي القديم **24**

ثانياً: المسرح في الأدب العربي الحديث..... **32**

ثالثاً: المسرح عند توفيق الحكيم **38**

رابعاً: توفيق الحكيم و المسرح الذهني **42**

الفصل الثاني: دراسة البناء الفني في مسرحية "أهل الكهف"..... **54**

أولاً: الفعل والزمن **57**

ثانياً: مستويات بناء الشخصية..... **74**

ثالثاً: المكان..... **84**

رابعاً: الحوار..... **93**

خامساً: الصراع..... **103**

الخاتمة..... **118**

الملاحق..... **119**

قائمة المصادر و المراجع **124**

فهرس المحتويات.....خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.