

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي لميلة

ميدان اللغة والأدب العربي

معهد الآداب واللغات

عنوان المذكرة

جدلية الإنسان والزمان
مسرحية لكهف لتوفيق الحكيم

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس نظام جديد

تخصص الأدب العربي

إشراف الأستاذة :

إعداد الطالبتين:

إسمهان حيدر

إلهام بوقرن

شاهيناز قاسمي

السنة الجامعية: 2010-2011

شكر وتقدير

"ولئن شكرتم لأزيدنكم"

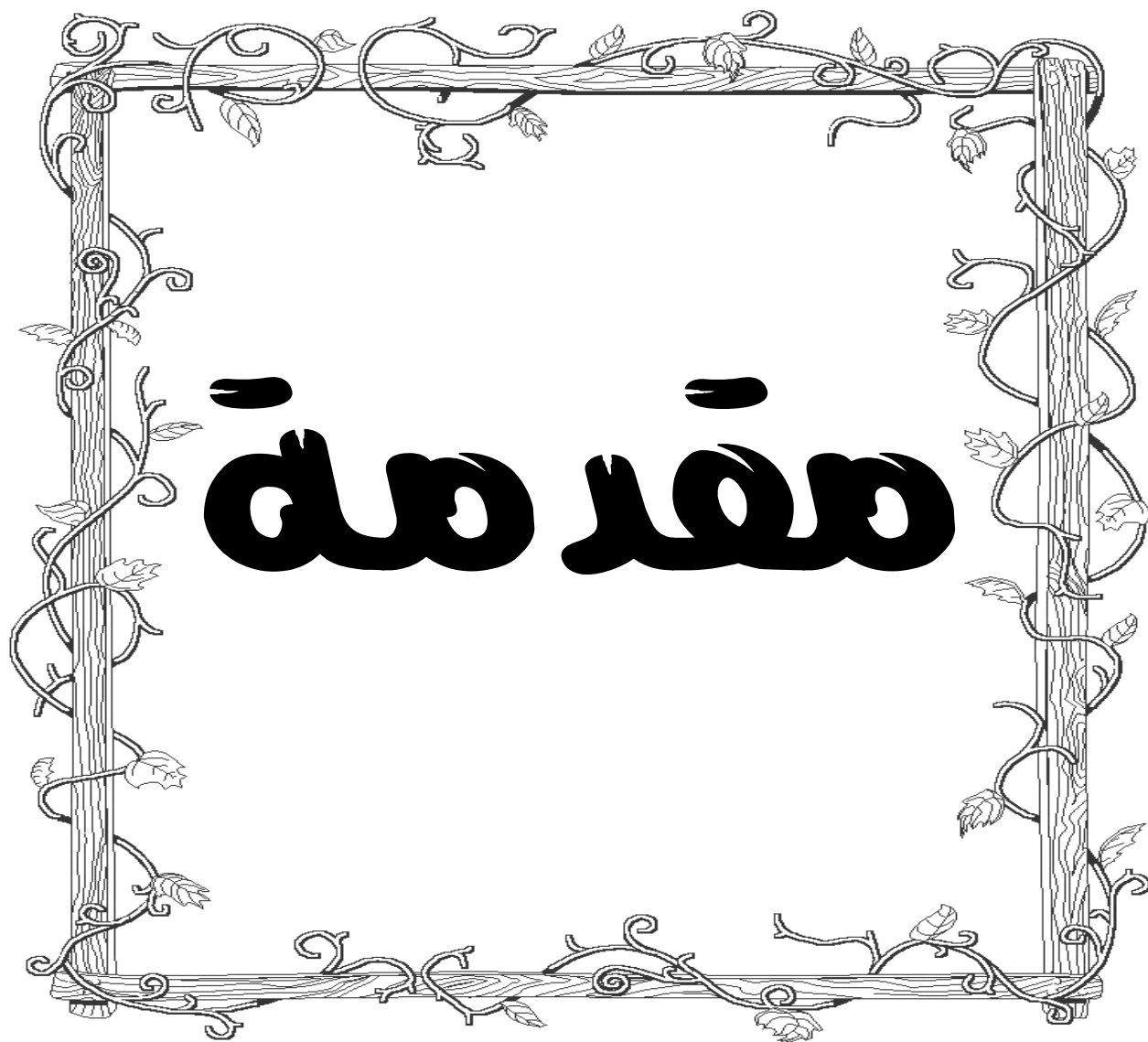
الحمد لله رب العالمين متم الأعمال ومعين من استعان باسمه الجليل نحمده حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه على كل نعمة وعلى كل خير.

نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم وساعد من قريب أو من بعيد في انجاز هذا العمل المتواضع ونخص بالذكر الأستاذة الفاضلة :

" أسمهان حيدر "

التي أشرفت على هذا التقرير فلها منا فائق التقدير و الاحترام.

شكرا جزيل:



مَقْدَمٌ

مقدمة:

إذا كان الشعر قد لقي اهتماما وعناية من طرف الدارسين بالأبحاث التي قدمت له تاريخا أو نقدا أو حتى جمعا، فإنّ النثر لم يجد حتى الآن تلك العناية وذلك الاهتمام ربما لأن الشعر يستهوي النقاد ويجتذّبهم قولاً ودراسة بوصفه الفن العريق في الأدب العربي منذ القديم.

والمسرح أحد تلك الفنون النثرية المغمورة في وطننا عانى كثيرا ولا زال يعاني حتى الآن من مشاكل جعلته يقفز من مشهور في بلاد الغرب إلى مغمور في بلاد العرب.

فهل مضمون المسرحية هو السبب أم أن عدم عناية الكتاب والنقاد والسلطات به هو السبب الرئيسي في هذا الضعف والانحدار.

إن إهمال النقاد لهذا الفن الذي ظهر في الوطن العربي منذ عهد ليس ببعيد جعلنا نلح في السؤال عما إذا كانت مضامين مسرحياته تتماشى مع ما يجد من أحد وأوضع، أم أنّها مضامين ناقصة نتج عنها ما نراه من تهميش لهذا الفن.

كان هذا السبب الرئيسي الذي جعلنا نختار المسرحية كموضوع لدراستنا، أما عن اختيارنا لمسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم بالذات فهذا راجع لسببين:

أولهما: حبنا للقصص القرآني وروائعه الذي يسمو بغاياته وشريف مقصده، ذلك أنه يعدّ من وسائل تبليغ دعوة الله إلى الناس وتثبيتها جعلنا نختار مسرحية "أهل الكهف"، لكن هناك الكثير من القصص القرآنية التي جسّدها الكتاب في مسرحيات فلماذا وقع الاختيار على "أهل الكهف" بالذات، وهذا كان دافعنا الثاني والذي تمثل في كون هذه الأخيرة تعد نقلة نوعية في عالم المسرح المصري بصفة خاصة والمسرح العربي بصفة عامة، كما استهوتنا فكرة المسرحية والمتمثلة في صراع الإنسان مع الزمن.

أما اختيارنا "لتوفيق لحكيم" دون غيره فهو لاشك كاتب معروف وكبير تميز بكتاباته الروائية وخاصة المسرحية منه، وجلّ عماله لا يستهان بها في مجال الفن والأدب إذ يعد أب المسرح العربي.

وقد اعتمدنا في بحثنا المنهج التحليلي الوصفي الذي حاولنا من خلاله فك مغاليق المسرحية حتى يستهل فهمها وينجلي الستار عنها.

ففي الفصل الأول: الموسوم بـ " المسرحية العربية " تعرضنا لتعريفها وخصائصها التي تعتبر السد الواصل بين الجانب النظري والتطبيقي، ثم تناولنا نشأة المسرحية العربية وتطورها وأخيرا أنواعها.

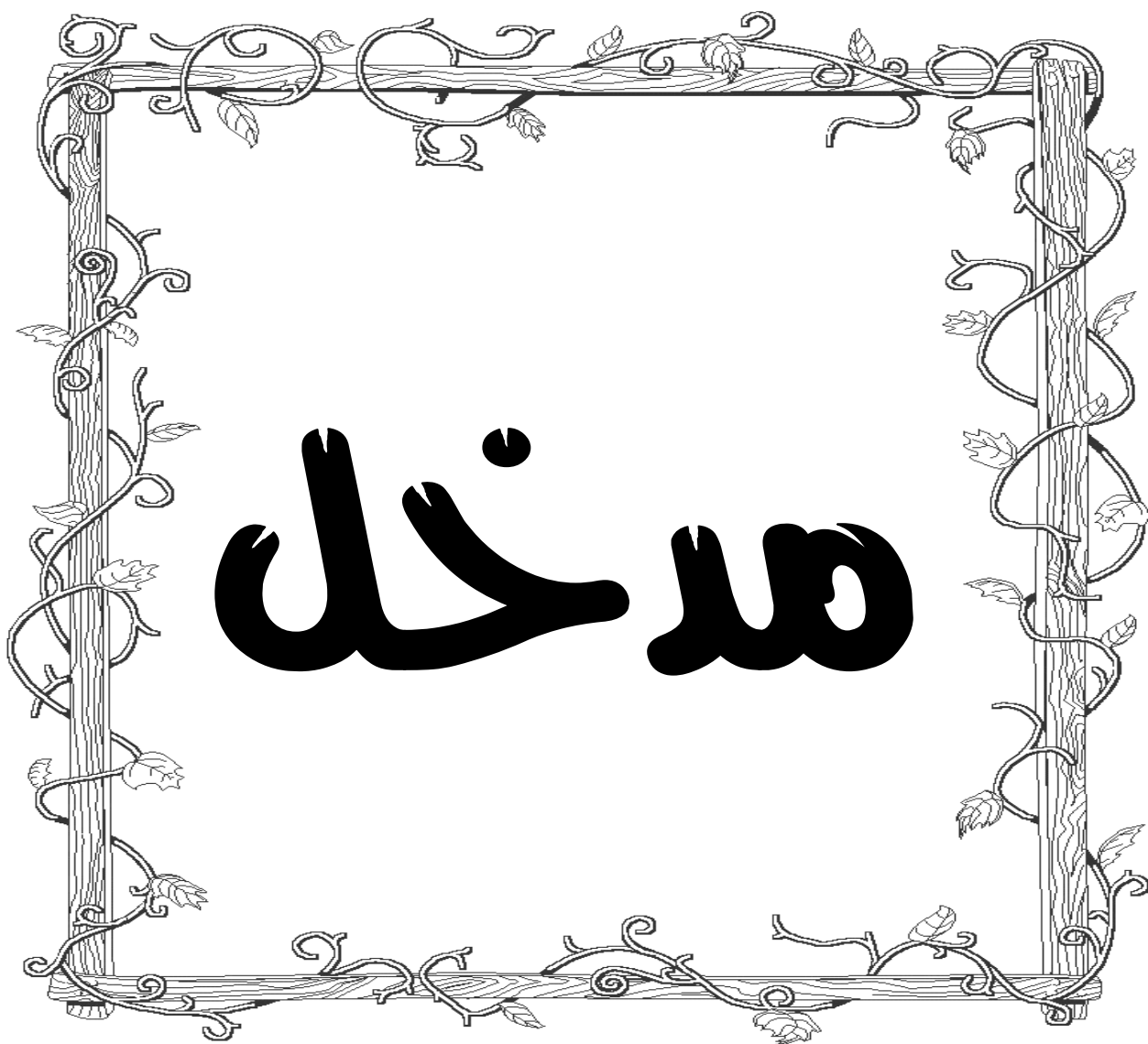
أما الفصل الثاني الموسوم بـ " مصادر المسرحية عند الحكيم " فقد تطرقنا فيه للمصدر الأسطوري والمصدر الشعبي والمصدر الديني والذي يعد اقتحام " الحكيم " له محاولة جريئة وجادة معا، وهذا يتجلى في مسرحية " أهل الكهف " موضوع دراستنا، وتعد من أروع مسرحياته.

وفي الفصل التطبيقي الموسوم بـ " جدلية الإنسان والزمان " فقد اعتمدنا أول شيء المقارنة بين " أهل الكهف " في القرآن و " أهل الكهف " عند " الحكيم " ثم اعتمدنا المنهج التحليلي الوصفي حيث قمنا بدراسة تحليلية شاملة للمسرحية.

وككل بحث، أعثرت طرقنا عراقيل تمثلت في كون مركزنا في النشأة افتقد للعديد من المراجع، ومع ذلك اجتهدنا في الحصول عليها من منابع عدة، نسجل على رأسها أمهات الكتب العربية متمثلة في مختصر تفسير الطبري و " توفيق الحكيم "، الحكيم يتحدث، وتوفيق الحكيم مسرح المجتمع، " محمد مندور "، مسرح توفيق الحكيم، " توفيق الحكيم " فن الأدب، " توفيق الحكيم " تحت شمس الفكر، ومراجع رئيسية نذكر منه: " علي الراعي " المسرح في الوطن العربي، " هند قواص " مدخل إلى المسرح العربي، " رجاء عيد " دراسات في أدب توفيق الحكيم، " نبيلة إبراهيم " أشكال التعبير الشعبي ... إلخ.

وحسبنا أننا أخلصنا العهد، ولم نتوان لحظة في بذل قصارى ما نستطيع، فإن أصبنا فالتوفيق من الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

وفي الأخير نتقدم بالشكر للأستاذة المشرفة التي ساعدتنا كثيرا وكانت الإطلالة المشرقة والابتسامة المورقة والزخم الكبير المعرش في دوالي الغد، والتي مهما شكرناها فلن نوفي حقها، وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع، كما نتمنى أن يلقى بحثنا قبولا من طرف الأساتذة والطلبة.



مدخل :

من المحتمل أن يتحول ضغط المسرح إلى طغيان جارف... وفي تلك الحالة لن تكون أمام الفنان سوى علاقة واحدة تربطه بالمسرح، تلك هي علاقة العداوة، وفي ظروف كهذه يكون كاتب المسرح أحد رجلين إما أن يكون ثائرا وفنانا أو إمعة ومطية ذلولا.¹

ارتأينا أن نتوج هذا المدخل بمقولة لإيريك بنتلي ، وهذا لما أحسنا فيها من صدق وإبداع، ومن المعروف أن ناموس المسرح وإن كان أبا الفنون منذ القدم وأولها منذ أيام الإغريق والرومان، والذي أبدى فيه الكثير من المؤلفين رأيهم، ومنهم الدكتور " سلطان بن محمد القاسمي " الذي أشاد برأيه فيه قائلا: " من خلال قراءاتي في المسرح منذ عهد الإغريق حتى يومنا هذا أدركت السحر الكامن في عوالم المسرح في سبر أغوار النفس البشرية ومكنوناتها، وفتح المغاليق التي تحتويها مما رسخ لدي قناعة واسعة أن المسرح بوضعه هذا يشكل عامل توحد إنساني يستطيع من خلاله الإنسان أن يغلف العالم بالمحبة والسلام ويفتح آفاق وحوارات بين مختلف الأجناس"².

وهذا ما دفعنا إلى التعرف عليه عشقا وحباً، فالمسرح كان وما يزال هو النقطة التي تبدأ منها عادة انطلاقة الشرارة نحو الثقافة ونحو التطور ونحو المساعدة في تطوير المجتمعات.³

" والمسرح منذ القدم حمل عبء المتغير التاريخي والاجتماعي والأسطوري وامتألاً بنماذج من الشخصيات المثلى التي لم تكن لتعرف على نطاق واسع بدون المسرح"⁴، فقد سطع على ساحته واستنار بأنواره العديد من المؤلفين نذكر منهم " توفيق الحكيم " والتي تجمع أغلب الآراء أنه واحد من رواد الفن والفكر العربي المعاصر، وأنه رائد بكل مقاييس الريادة الفنية والفكرية، هو فنان حتى أخمص قدميه، " مسرحي اختار الفن المسرحي بناءاً ينسج داخله وبإحكام أفكاره المتنوعة القيمة وتجريبية المحتوى مفكر جاس في مضمون الثقافة العالمية ومشكلاتها الحيوية"⁵.

¹ أحمد سخسوخ " المسرح المصري في مفترق الطرق رؤية جديدة"، الدار المصرية اللبنانية، طبع آمون ، ص 05.

² الأعمال المسرحية، د سلطان بن محمد القاسمي، عودة هولاكو القضية الواقع، ط 1 2008، ص05.

³ كمال عيد " دراسات في الأدب والمسرح "، الدار المصرية للتأليف والترجمة، يونيو 1966، ص05.

⁴ حلمي بدير " فن المسرح "، كلية آداب جامعة المنصورة، ط 2 ، 2003، دار الوفاء، ص 05.

⁵ عبد الرحمن ياغي " في الجهود المسرحية العربية "، دار الفارابي، ص 05.

ولا شك أننا أمام كاتب مسرحي كبير شغف بالمسرح وارتبط اسمه به، ولعل هذا السبب الذي جعلنا نلج باب حياته قبل الولوج لنتاجاته والتي شددت نظرنا لأول وهلة وجعلتنا نرتقي في أحضان إبداعاته، فكانت مسرحية " أهل الكهف " فاتحة الكتاب بالنسبة لنا، وما رأينا فيها من إبداع يحملنا على تأكيد حقيقة مفادها أنه كتب اسمه بحروف من ذهب في مسيرة الجهود المسرحية العربية حتى صار اسمه معلما ظاهرا في التاريخ المسرحي.

وفي تخصيصنا بذكر " الحكيم " دون سواه من المؤلفين، فهذا لا يعني البتة خلو الساحة من مبدعين أمثال " الحكيم "، وإنما لضرورة الدراسة والتي تتطلب تسليط الضوء على هذا الرائد أب المسرح العربي من خلال عمله المسرحي المرسوم " بأهل الكهف " نموذجا في الدراسة التطبيقية، وفي الحقيقة فإن هذه المسرحية استوقفتنا كونها تختلف عن بعض مسرحيات " الحكيم " لأنها تعد منعطفًا في نتاجاته، كما تعد أيضا منعرجا في انتقال المسرح العربي إلى نوع جديد تميز به " الحكيم " ألا وهو المسرح الذهني، وتعد " أهل الكهف " واحدة من إبداعاته والتي توجب هذا المجال كونها تعد اقتباسا دينيا أو إن صح القول تراثا دينيا سما به " الحكيم " من آيات قرآنية في كتاب مقدس إلى فن مجسد على ركح المسرح من حيث الأحداث والشخصيات، وهذا ما جعلنا نحاول ولوج هذا العالم الساحر وتذوقه والتمتع بكل ما يحتويه من قيم وعبر، وما يستوحيه من قصص قرآنية ليصوغها فنيا ويبعث من خلالها أفكاره.

ولا شك أن الحكيم رائد كبير من رواد المسرح العربي الجاد، وأنه سيد الحوار وصاحب أفكار متأققة، وثقافة غنية، وقد عالج الحكيم في مسرحه قضايا شتى، تجعل من فنه خليطا غير منسجم الشكل والاتجاه، وقد صنف إنتاجه المسرحي في مجالات أربعة: الأول: مسرح المجتمع، والثاني: المسرح المنوع، والثالث: المسرح المستحدث في اللامعقول، والرابع: المسرح الذهني.

أولا: مسرح المجتمع :

دعا الحكيم في معظم كتاباته حول المسرح إلى الاهتمام بالجانب الاجتماعي، والتركيز على الظواهر الأخلاقية، وما يغلب على المجتمع من سلوك غير إنساني ولا حضاري، ونادى بالتعريض بالقيم المختلفة ونقدها، فقد تناول هذه الظواهر في مجلده الذي أسماه مسرح المجتمع الذي ضم إحدى وعشرين مسرحية معظمها من نوع الكوميديا، منها ما

يقع في فصل، ومنها ما يقع في منظرين، ومنها ما يقع في أربعة فصول، ويبدو من تاريخ الآداب العالمية أن التمثيلية ذات الفصل كان لها فضل في تصوير المجتمع في أوضاعه العديدة المختلفة...

وقد استخدم هذه الغاية " مولير " و " دي موسيه " و " ماريغ و " و " تشيكوف "، و " غوته "، و " شيلر "، و " دودلي " و " وايلد " و " شو "... إلخ، فالعمل على إقرارها أيضا في الأدب العربي بما يمكن لهذا الأدب العريق في أساليب أدائه و ينوع له في وسائل تعبيره.¹

وقد عالج " توفيق الحكيم " عدة قضايا تظهر العيوب السائدة في المجتمع وتنقدها، وهذا عن طريق إثارة الضحك والسخرية، مثل مسرحية " أريد أن أقتل " فمسرح المجتمع في مجموعه يعرض من صور الأشخاص والأوضاع والأخلاق، وما صدر عن وحي المجتمع المصري في أعوامه التي تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة². وقد تناول الحكيم في هذه المسرحيات أيضا ظاهرة السفور " في المرأة الجديدة " (1932-1924)، وهذا حين تحول الفن هنا من القضايا القومية إلى القضايا الإنسانية، حيث أشار إلى ظاهرة الأخذ بالتأثر والتي تركزت في ريف مصر، وذلك في مسرحية " أغنية الموت " وييدي الحكيم في كل تلك الأشكال قوله: " إن الحروب ومما تثيره في الأمة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا المنبع وتدفعه إلى الإستيحاء مما يضطرب في هذا المجتمع.. هكذا كان الحال أيضا بالنسبة إلى الحرب العالمية الأولى، فقد كان المجتمع المصري وقتئذ يهتز لأمرين، الخلاص من الاحتلال والتخلص من الحجاب، ولكن الحروب ما يكاد يختفي شبحها ويسكن تأثرها وتنقش غيومها حتى يطيب أحيانا للفن أن ينطلق من جو المسائل القومية إلى جو المسائل الإنسانية"³.

وقد عالج " الحكيم " كذلك في هذا المسرح مشاكل الساعة أي مشاكل الحياة، "إذ أن المسرح كمشاكاة

للحياة يضم تقريبا كل ما تضمنه الحياة"⁴.

¹ توفيق الحكيم " مسرح المجتمع"، المطبعة النموذجية، دار الآداب، القاهرة، ص 3-4-5.

² المرجع نفسه ص 3.

المرجع نفسه ص 4-5.

⁴ فرانك م هوانيتج "المدخل إلى الفنون المسرحية"، ت ر كامل يوسف، دار المعرفة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، أكتوبر 1970، ص 12.

ويندرج ضمن مسرح المجتمع عدد من المسرحيات القصيرة والطويلة من مثل: (حياة تحطمت 1937)، (الخروج من الجنة 1937)، و(رصاصة في القلب 1937)... إلخ.

ثانياً: المسرح المنوع :

" وهو أشبه بمقالات مسرحية، جاءت في صورة حوار، كان ينشرها في الصحف، ولاسيما في (أخبار اليوم) حين عمل فيها فترة من الزمن .. وقد جمعها في مجلد واحد، أطلق عليه إسم "المسرح المنوع"، وذلك في عام ألف وتسعمائة وخمس وخمسون 1955"، وتحتوي هذه المجموعة المسرحية على عشرين مسرحية، مما لا يدخل في مجموعة " مسرح المجتمع"، ولا يندرج على ما يسمونه " المسرح الذهبي والفكري " ولا ضمن " المسرح المستحدث "، سبق نشر بعضها عام 1938 بعنوان مسرحيات " توفيق الحكيم"، والبعض الآخر مما صدر بعد ذلك فقد جمع شتات تلك المسرحيات ونشرت جميعها في مجموعة " المسرح المنوع ".

تتنوع هذه المسرحيات في أسلوبها، وفي أهدافها، ففيها الجدي والفكاهي، وفيها ما كتب بالفصحى وبالعامية، وفيها النفسي والاجتماعي والريفي والسياسي، ونحو ذلك ... فهو يقول فيها: أنها رحلة في جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة! .. وإن القارئ أو الناقد ليعجب ولاشك لهذه الرحلة، ففي كل جهة على مدى ثلاثين سنة!..

لكنها رحلة مسافر يبحث عن شيء!.. أهي رحلة إنسان يبحث عن نفسه؟..

أهي رحلة فنان يبحث عن فنه؟ .. قد يكون كل هذا وقد يكون شيء آخر غير هذا ...

كان هذا سر قلق الحكيم، فقد كان هدفه ملء ذلك الفراغ الذي أصاب مسرحنا العربي، لأن مجال التجربة في التأليف المسرحي ضيق محدود، لأن أدبنا لم يعترف بالأدب المسرحي، قالبا أدبيا إلى جانب المقامة والمقالة إلا منذ سنوات قلائل، كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح، قديمه وحديثه إلا منذ سنوات قلائل أيضا.

لقد اعترف الحكيم بمعالجة الكثير من المسرحيات مختلفة الموضوعات حتى يجعل هناك تنوعا هائلا في مسرحنا العربي يقارب ذلك التنوع في مسارح العالم الآخر، هذا من ناحية الموضوع على حد قوله، أما من ناحية الشكل فقد

استخدم الفصحى والعامية، وكانت الفصحى عالية في موضوعات ومتوسطة في أخرى، وأما من ناحية النوع فهناك مسرحيات فلسفية جديدة وفكاهية ونفسية وأخرى اجتماعية أو سياسية، فكل هذا التنوع هو من قبيل المحاولة المجنونة القلقة لسد فجوة هائلة، كان يجب أن تملأها تجارب سلسلة طويلة متصلة من أدباء القرون الماضية.

ثالثا: المسرح المستحدث في اللامعقول

" وفيه عاد الحكيم على حد قوله، يتلمس أصول المسرح الشعبية القديمة الذي يتشبه بكتاب اللامعقول الأوروبيين، لكن هذه المرحلة، رغم الهجوم الذي واجهه به بعضهم، تعتبر جزءا من فكر مسرحه النقدي، فهي مرحلة دعائها الإنسان، وجوهرها صراعاته الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، وهكذا كانت " يا طالع الشجرة "، " الطعام لكل فم "، و " مصير صرصار " ¹.

رابعا: المسرح الذهني (الفكري) :

يعتبر هذا الجزء من أهم الأجزاء المسرحية التي كتب فيها الحكيم نقده وإبداعه، وهذه المرحلة طغت على مسرح الحكيم بسبب صولاته وجولاته في شتى المذاهب والموضوعات، ومسرح الحكيم هنا أصبح يعتمد على الشخصيات التي تتبادل نقاشا ذكيا دون واقعية حياته، لأن ما يهم مبدعها هو الموقف الفكري وليس الحياة، وهكذا ولدت " أهل الكهف "، و "لو عرف الشباب " و " سليمان الحكيم " و " بجماليون " و " رحلة إلى الغد ".
والمسرح الذهني فن لم يبتكره الحكيم، بل هو اتجاه عام ظهر في القرن الماضي في الآداب العالمية فيما يسمى بالدراما الحديثة التي ابتدأها "ابسن النرويجي" ثم أمعن في هذا الاتجاه " برنارد شو " الإيرلندي ... ويعتبر مسرح " سارتر " هو الآخر من النوع الذهني، ولكن هؤلاء العمالقة يجمعون في مسرحهم بين الرمزية والواقعية ويجعلون الشخصيات الحية دائما طرفا في الصراع حتى ولو كان هذا منذ أن وضع الإغريق القدماء أصوله الفنية ².

وقد أطلقت عدة مسميات على المسرح الذهني ينبغي علينا إيضاحها بإيجاز:

¹ رياض عصمت " بقعة ضوء "، دراسة تطبيقية في المسرح العربي ، ص 22.

² محمد مندور " المسرح الثري " مجموعة محاضرات، مطبعة الرسالة، معهد الدراسات العربية الإسلامية، القاهرة، ص 42.

1- المسرح العقلي The cerebral theatre:

إذا كانت كلمة عقلي " Cerebrale " تعني التفكير بلاشعور، فإن الإنسان لن يستطيع أن يكون عقليا كليا، وقد قدم هذا المصطلح " إيريك بنتلي " عن المسرح الفكري عند " بيرانديللو " يؤكد فيه " أن مسرحه يسعى لتقديم قضية فكرية تتحدث عن العلاقة بين الإنسان، وكل ما حوله من قوانين وأعراف بل نواميس الحياة " ¹. ويتناول " بيرانديللو " قضية الإنسان الحائر في هذا العصر بين المعتقدات السياسية أو الاجتماعية أو الأخلاقية المتوارثة، وبين ما يتعرض له ويعيش في هذا العصر، وبذا نرى أن مسرحه العقلي يقدم قضية ذات صبغة فكرية، إلا أنها لا تحرم العاطفة والمشاعر " ².

2- مسرحية المشكلة أو القضية Problem or thesis play:

أطلقت أيضا تسميات أخرى على المسرح الذهني منها مسرحية المشكلة وهي المسرحية التي تعالج القضايا الاجتماعية المتعلقة بالعلاقات الاجتماعية وأخلاقيات المجتمع التقليدية ومشكلات الفرد ومواصفاته، وتسعى إلى مناقشة وسائل حلها، وهذا النوع من المسرحيات يلقي رواجاً كبيراً منذ منتصف القرن 19 بغرب أوروبا عامة. ³ فجوهر المسرح عند الحكيم قضية ومشكلة، وليست حكاية ولا عرضاً للحياة، والكاتب المسرحي يبدأ من القضية إلى الحياة، بعكس القصص، فأساس المسرح في جوهره يقوم على بناء واحد، وعلى قضية منها تنبع رؤيا الحياة، وتظهر ملامح الشخصيات، فهو ليس حدوداً تحكى، أو تسرد لمجرد الحكاية فقط، بل هي تحتوي على قضية أو مشكلة تبدأ بالسرد شيئاً فشيئاً إلى أن تظهر حوادثها، وفي النهاية تبرز خاتمته التي تنفرج عندها.

3- دراما المناقشة:

" وهي المسرحية التي فيها تناقش الشخصيات مشاكلهم ومواقفهم، وتلك الوسيلة تجذب انتباه المشاهدين للأفكار أكثر من المشاعر " ⁴، وقد كتب المسرحيون هذا النوع من دراما المناقشة، حيث عارضوا من خلالها عناصر

¹ د أحمد صقر " مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق "، مركز الإسكندرية للكتاب، ط 1، 2002، ص 9.

² المرجع نفسه ص 9-10.

³ المرجع نفسه، ص 10.

⁴ المرجع نفسه، ص 13.

التشويق الزائف المبتذل للمسرحية محكمة الصنع القائمة على الخدع والمفاجآت الفارغة، حيث اعتمدت المسرحية على أن تقدم عناصرها المتمثلة في العرض، الموقف، الحل، واستبدال بالعنصر الأخير عنصر المناقشة.

4- مسرحية الدعوة، الأطروحة (Pièce -a-thèse) -Thesis play:

و " هي المسرحية التي تعالج فكرة سياسية أو اجتماعية معينة، يدعو إليها كاتبها ويناصرها حتى ليفرض

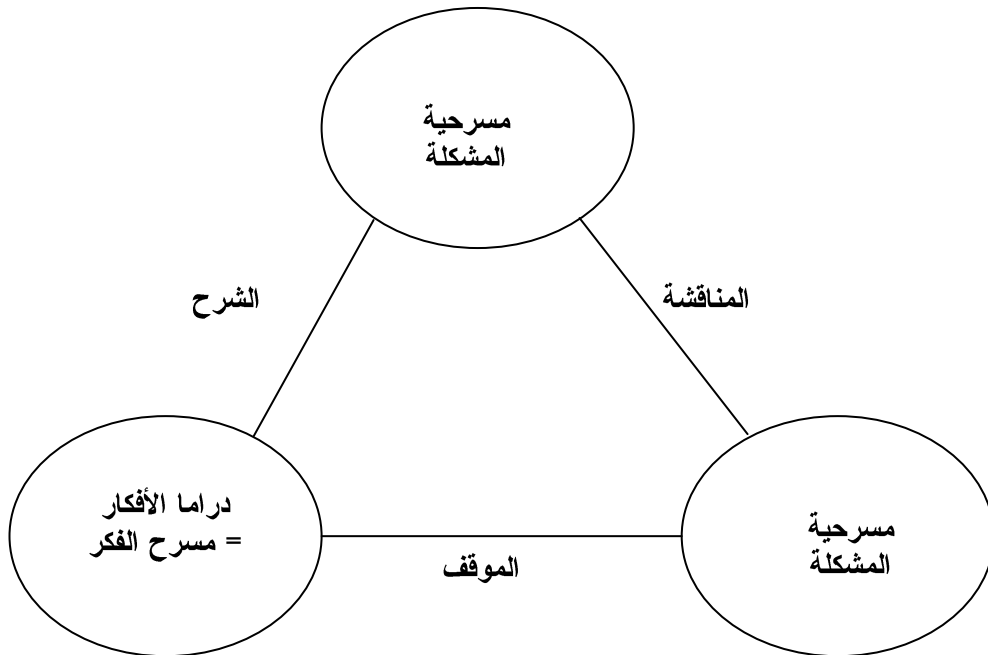
أن إسدال الستار في النهاية، يكون قد ملأ ذهن كاتبها ويناصرها يميل اعتناقي للفكرة المدعو إليها"¹.

ونحن لا نرى اختلافا بين مسرحية المشكلة ومسرحية الدعوة ودراما الأفكار، ورأينا هذا يأتي متفقا مع رأي

" إبراهيم حمادة " حيث يرى أن مسرحية المشكلة ومسرحية الدعوة هي مصطلحات لا تختلف كثيرا عن دلالة

مصطلح دراما الأفكار، ذلك أنها جميعا تقدم قضية اجتماعية تتعلق بالأوضاع السياسية والاجتماعية، تشمل على

أفكار، ومن ثم تتضارب وجهات النظر أو تختلف، والرسم التالي يوضح طبيعة العلاقة بين هذه الأنواع:



¹ المرجع نفسه، ص. 15.

ولا يوجد خلاف بين هذه الأنواع الثلاثة، ذلك أن أية مسرحية فكرية لابد وأن تمر بثلاث مراحل: هي

العرض من خلال طرح قضية أو مشكلة وهي المرحلة الأولى وتسمى بالعرض (أي عرض المشكلة)، ثم تأتي المرحلة

الثانية وهي الموقف، وذلك من خلال طرح الأفكار والآراء (دراما الأفكار - مسرح الفكر).

ثم تأتي المرحلة الأخيرة وهي التي تسمى بمرحلة المناقشة، وذلك من خلال مناقشة القضية التي طرحت وما جاء بها من آراء.

كانت هذه إذن إشارة إلى المسميات التي أطلقت على المسرح الذهني، وقبل الحديث عن المسرح الذهني نشير

إلى قضية أثارها " عز الدين إسماعيل" حين ميز بين المسرحية الذهنية والمسرحية الفكرية، فهو يرى أن المسرحية

الفكرية تتراءى فيها الفكرة شيئاً فشيئاً من خلال ما يدور من صراع، ولا تكتمل الفكرة إلا بانتهاء الصراع، فالفكرة

ليست هي الهدف، وإنما تحصل من خلال المتناقضات، والحوار فيها حوار يهتم بالكشف عن الشخصية، فهو حركة

الشخص نحو الاكتمال خلال مراحل التجربة والذهنية حوارها فلسفي يهدف إلى الكشف عن الفكرة في ذاتها، وهو

حركة بالفكرة التي جيء بالشخصية مقدما من أجل إبرازها¹.

فالحكيم يقول في مقدمة مسرحية " بجماليون": "إني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، ثم يعود فيقول في حوار

مع " غالي شكري" مسرحي فكري، إنه يقوم على الأفكار ويمكن أن نعتبره عقلياً، ولذا نستطيع القول: إن هذا

التنوع في اختلاف توظيف المصطلحات التالية: لفظي فكري وذهني، قد خلق عند البعض نوعاً من الحيرة، الأمر الذي

جعلهم يفرقون بين المسرحية الذهنية والمسرحية الفكرية.

وقد أطلق الحكيم كلمة " الذهني " على عمله المكتوب للطبعة بعيداً عن خشبة المسرح، فقد كان المسرح

في أواخر العشرينات يترنح لإغلاق أبوابه، وكنت عائداً من أوروبا التي ظهرت فيها بعد الحرب العالمية الأولى

مسرحيات الفكر التي تعرض على مسارح صغيرة خاصة هي مسارح الطليعة...

1عز الدين إسماعيل قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دار الفكر العربي دت ص 40

فكان مسرحي وقتئذ، وهو طليعي فكري ملائما لهذا الإطار الجديد، أما قبل ذلك فما كانت كلمة طليعي أو ثقافي أو فكري تخطر لنا على بال، فقد كان همنا أن نلاءم أنفسنا مع جمهور المشاهدين الواسع، وما كنا نحازف بأن يتقدمه ولو بخطوة¹.

وقد اعتبر كثير من النقاد مسرح الحكيم مسرحا تجريديا وفكريا أو ذهنيا، وكان للحكيم في كل هاته التسميات رأي أو تفسير فقد أكد بأن كل هذه التسميات ممكنة باختصاصها لمسرحيات معينة، ولكن هناك مجموعة كاملة للحكيم تسير في عكس ذلك الاتجاه، فكان تركيز النقاد على تلك المسرحيات النظرية بالدرجة الأولى التي لا تتصل بواقع حياتنا اليومية، بعكس إظهارهم لأعمال أخرى اتصلت اتصالا مباشرا بالحياة والواقع، فالحكيم يفضل كلمة فكري أو ذهني لإمكان تصورهما في النقد الأوروبي، أما كلمة تجريدي فهي بعيدة عن توصيف هذا النوع من المسرحيات.

لم يوضح الحكيم نظريته الذهنية إلا في المقدمة التي كتبها سنة ألف وتسعمائة وإثنين وأربعون 1942، لمسرحيته " بجماليون"، ويعتبر من المقدمات المهمة، وبالرغم من قصرها لكنه استطاع أن يحدد مفهومها ويوضح خصائصها الفنية، يقول: منذ نحو عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي... والمعنى الحقيقي للكتابة " للمسرح " هو الجهل بوجود "المطبعة"!... لقد كان هدي وقتئذ في رواياتي ما يسمونه " المفاجأة المسرحية (Coup de theatre)، إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكار تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز!... بهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد " قنطرة" تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير " المطبعة " ...!

لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي؟، أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل " أهل الكهف " و " شهرزاد " ثم " بجماليون"، ولقد نشرتها جميعا، ولم أرض

¹ توفيق الحكيم: "الحكيم يتحدث"، دار الكتاب الجديد القاهرة دت ص 200-201.

حتى أن أسميها " مسرحيات " بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة " المسرحيات " الأخرى المنشورة في مجلدين، حتى تظل بعيدة عن فكر التمثيل!...¹.

إذا لماذا حاول الحكيم الابتعاد عن فكرة التمثيل وتخوفه من تسمية ما يكتب مسرحيات؟.

الجواب عن هذا السؤال يرجع إلى حالة المسرح آنذاك، فعند عودة الحكيم من باريس لم يجد أثرا للمسرح ولا تشجيعا لإحيائه، لهذا ساعدته الظروف على تأكيد موقفه من المسرح والتمثيل، أو بالأحرى وجد ذلك مبررا لما تنطوي عليه نفسه، فهاهو ذا يريد العودة للكتابة للمسرح، وبطريقة جديدة واتجاه آخر ولكن المسرح لا وجود له، فماذا يصنع؟!.

ليس أمام الحكيم إلا أن يقوم بعملية توفيق كبيرة يرضي بها نزعاته الفنية الأصلية ويرضي في الوقت نفسه أهله ورؤسائه في السلك القضائي، أو على أقل تقدير لا يعرض نفسه لسخطهم، فيكتب مسرحيات، ولكن لا يقدمها للتمثيل بل ينشرها في كتب تحرص على ألا يضع عليها كلمة مسرحية².

تحدث الحكيم عن دور الصحافة في رفع شأن مسرحياته المكتوبة قائلا: "... إلى أن قامت الصحافة الجديدة الناهضة بتخصيص مكان لي هو بمثابة " مسرح خاص بي " على الورق، أعرض عليه ما يحلو لي من صور الحياة والمجتمع غير نقيذ باضطرابات أحوال الفرق المسرحية من حولي وأزماتها المتكررة في ذلك الحين، مما حال دون انقطاع حبل اتصالي واهتمامي بالمسرح والتأليف المسرحي.

تعتبر هواية التأليف المسرحي والكتابة الشاغل الوحيد الذي استحوذ على الحكيم منذ البداية، فقد ولع بالكتابة من أجل القراءة لا من أجل التمثيل وخاصة في مسرحه هذا، فقد أبدى رأيا في الشأن قائلا: إني عندما أقرأ "موليير" مباشرة، وبلا وسيط من مخرج أو ممثل، أستطيع أن أحكم عليه حكما سليما، لكنني عندما أشاهده فقط على المسرح.. ولم أكن قد قرأته، فرمما يوجد ممثل ثقيل الظل، أو مخرج جاهل يتزل بالمسرحية عن مستواها الأصلي.

¹ توفيق الحكيم " بجماليون "، دار الآداب المطبعة النموذجية ص 06.

² فؤاد دواردة " مسرح توفيق الحكيم " المسرحيات المجهولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 278-279.

يمضي الحكيم بالخطى إلى الأمام مبرزاً أفكاراً جديدة وأدباً جديداً بفضل نظريته العميقة في أدق الأشياء، فقد أحيا فناً جديداً استطاع عن طريقه أن يعالج كثيراً من المشاكل الإنسانية الخالدة، ورغم أنه كتب إحدى وعشرين مسرحية اجتماعية، ولكن صعوده إلى القمة كان مع المسرح الذهني الذي اشتهر به، وكان هذا سبباً أولياً حمل الأدباء والمخرجين والناقدون على أن ينصرفوا عنه إلى مسرح الحكيم الذهني، وأن يظنوها أقرب إلى الصحافة منها إلى الأدب، وخاصة وأنها تعالج مشاكل اجتماعية راهنة عابرة بينما تعالج مسرحياته الذهنية مشاكل إنسانية خالدة¹.

أعجب الحكيم بهذا الفن الجديد القائم على الأدب الفكري والمواقف المتنوعة القائمة على قضايا نفسية واجتماعية وفكرية عميقة، وبهرت هذه الحياة " توفيق الحكيم " الذي امتلك حب المسرح قلبه وفكره... وعاد من أوروبا عام ألف وتسعمائة وثمان وعشرون 1928، وهو أكثر ثقة بهذا اللون الجديد المهتم بالأفكار، فهو لم يهجر الحياة الاجتماعية التي تتصل اتصالاً مباشراً بالمجتمع والواقع، ولكنه قبض على الاتجاهين معاً، فكان يكتب هنا وهناك بعكس ما اتهم به من طرف النقاد، وهو هروبه بمسرحه بعيداً عن عالم الواقع، وربما هناك فترة وقد مرت به من حياته بين عامي ألف وتسعمائة وأربعة وأربعين، وعام ألف وتسعمائة وخمس وخمسون (1944 - 1955) ترك فيها خدمة الحكومة وعمل صحفياً في مجلة أخبار اليوم الأسبوعي التي نشر بها عدداً كبيراً من المسرحيات القصيرة والمتوسطة جمعها فيها بعد، تحت عنوان واحد وهو " مسرح المجتمع " والذي سبق الحديث عنه، فهو إذن جمع بين النوعين ولم يلجأ إلى نوع واحد². ونقده ونبغ فيه بتنوع ثقافته حتى أنه وضع فيه آراء ونظريات، وهذه لا يقدمها إلا النابغ القادر والملمهم، فهو ناقد بعينه وبفكره يقدم آراءه في كثير من الأحيان مباشرة وأحياناً أخرى تظهر غير مباشرة مجردة يلفها ثوب من الغموض، ولكنها تحمل بداخلها فكرة جوهرية يسعى إلى حلها من يفهمها من ذوي الفكر والعالم والثقافة.

كانت رحلة توفيق الحكيم إلى باريس رحلة استكشاف عن أعماقه وليست للدراسة أو متابعة لدراسة

القانون؟ .

¹ محمد مندور " المسرح " دار المعارف، ط2، ص 104.

² المرجع نفسه ص 105.

لقد كانت أوروبا في فكر الحكيم الجمال الفني في أعلى صورته، كانت بالنسبة إليه " بيتهوفن " و "موزار" و "ألفريد دي موسيه" و " بيرانديللو" و "وايلد" وغيرهم من رجال الفن والأدب الذين أعجب بهم، لقد بمرتته (باريس) دون شك بثرائها، وأدهشته بأضوائها وأنوارها، عبر الحكيم عن ذلك لصديقه أندريه قاتلا: " ويكفي أن أقول لك إنه لا يوجد مكان في العالم ترى فيه الفنون كلها مجتمعة سوى " باريس " وهي " قترينة " العالم ! نعم هي الواجهة الخلفية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا "¹.

كانت فترة إقامة الحكيم في باريس فترة خطيرة حدثت فيها تغيرات ظهرت على المسرح الفرنسي، بل شملت جل جوانب العمل المسرحي وكان لظهور مؤلفات " بيرانديللو " الكاتب الإيطالي الذي انبهر الحكيم به وبأعماله الأثر الأكبر في الالتفاف إلى المسرح، فقد غير الحكيم باريس خط سيره في كتابته الكوميديات لهزلية، وانتحى طريقا آخر بالرغم من بقاء تلك الأنواع الفكاهية منتشرة هناك، فهو يؤكد ذلك بقوله: "أني في باريس لم أواصل السير في هذا الخط الذي اتبعته في مصر خط الفكاهة والفودفيل والأوبريت والمسرحية الجماهيرية عامة، لقد كانت كل هذه الأنواع لم تزال قائمة في فرنسا، فيما يسمى مسارح " البولقار " وسرت في اتجاه جديد مع ركب آخر من الكتاب والمؤلفين والمخرجين القائمين بثورة تجديد ضد الطريق الأول الناجح ركب " ابسن " و " بيرانديللو " و " برنارد ش " و " ماترلنك "

ويروي الحكيم قصة تمثيل الفرقة القومية لهذا النوع من المسرحيات وهي " أهل الكهف " وتخوفه من ذلك، ويروي بعد مشاهدته لها أن هذا العمل لا يصح قط للتمثيل أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس، فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للسماح لإثارة العواطف، لقد خرجت تلك الليلة، وأنا أشك في عملي وآمن بصواب رأي الناس، فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعا يستثير النقاد ويهز أفئدتهم: صراعا هو في المسرح الدموي بين درع ودرع أو بين ثور ورجل، وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة.

¹ توفيق الحكيم " زهرة العمر "، ص 1.

هكذا كان المسرح دائما ويكون، وإن الناس ليتأثرون دائما بالعواطف والعدالة والظلم والصفح والإثم، لكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان وبين الإنسان وملكاته؟.. هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة، أتصلح لهذه المشاعر بقدر ما تصلح لفتن الأذهان؟ هكذا انتهى بي الأمر إلى السعي لدى القائمين بشأن الفرقة القومية حتى أوقفوا تمثيل "أهل الكهف" إلى اليوم¹.

والحقيقة أن القضايا الذهنية التي اختارها المسرح الذهني لتوفيق الحكيم رائعة وممتازة، ولكن النقص الملاحظ والواضح في مسرحياته الذهنية يكمن في خلق الشخصيات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه داخل ذهن البشري "فالشخصيات في مسرحه الذهني لا تبدو حية نابضة منفصلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه، وهو نفسه يعترف بأنه قد جعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، وقد ساعده على ذلك أو ساقه إلى ذلك معظم شخصيات مسرحه الذهني شخصيات أسطورية أو شبه أسطورية مثل شخصيات "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"بجماليون" و"سليمان الحكيم" و"الملك أوديب"².

كان هذا حديث موجز عن المسرح الذهني وهو حديث يقدم للقارئ بيئة خاصة للمناقشة، ويفتح الأبواب واسعة لإثارة الجدل والنقاش وهي طبيعة البحث العلمي، إذ تطرح فيه الإشكاليات وتكثر فيه التساؤلات، وبحسنا لم يخل من هذا الجانب ولم يقتصر هدفنا من خلال إنجاز المدخل على معرفة معنى المسرح الذهني، بل أردنا أن نكشف كيف كان يكتب الحكيم في هذا النوع من المسرح الذي يعد من أنضج الاتجاهات، مسرح تتصارع فيه الأفكار المجردة، مسرح كتب ليقراً لا ليتمثل على خشبة، وفي هذا الصدد تقول الدكتورة "نهاد صليحة": "إذا كان هذا هو ما يسمونه بالمسرح الذهني فإن كل مسرحية جيدة في أي أدب عالمي لابد وأنها مسرح ذهني أيضا"³.

وهو مسرح خاطب فيه الحكيم القارئ لا المتفرج، ليس هروبا من الجمهور، ولا نفورا من التجسيد المادي، بل لأنه رأى أن القراءة أشد مواءمة لهذا النوع من المسرح، (وكان بإمكاننا أن نعتبر الأديب هاربا).

¹ محمد مندور - مسرح توفيق الحكيم - ص 35.

² المرجع نفسه ص 37.

³ د نهاد صليحة " المسرح بين الفن والفكر " الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1976، ص 103.

وقد كان هدف الحكيم إرساء قواعد الفن المسرحي، والارتقاء بهذا الفن إلى القمة، والارتقاء يرتبط بنوع الهدف الذي من أجله كان يكتب الأديب، والحكيم قضى زهرة حياته يغترف من معين الأدب، طامحاً في الوصول إلى فن راق، وقد استطاع أن يحدث تلك النقلة العنيفة على مستوى المسرح العربي، بانعطافه إلى اتجاه المسرح الذهني، ولاشك أنه جدد في المسرح العربي بإحداثه تلك الثقل، وقيام هذا النوع من المسرح على فروض فكرية هو الذي يبعد بها عن حرارة الحياة الواقعية، ومهما يكن رأينا في هذه الفلسفة السلبية فإننا لا نستطيع إلا أن نقر بمهارة " الحكيم " في تصويره لهذه الفلسفة، وبفضل تنويعه للألوان النفسية لهذه الشخصيات ودرجة إيمانها ونوع الروابط التي تربط كلا منها بالحياة، ومدى قوة كل نوع من هذه الروابط فضلاً عن الجو الشعري الساحر الذي يسود هذا النوع من المسرح.

الفصل الأول



الفصل الأول :

المسرحية العربية

* تعريف المسرحية.

* خصائصها.

* نشأة المسرح العربي وتطوره.

* أنواعها.

أولاً: تعريف المسرحية

تعتبر المسرحية مظهراً واضحاً من مظاهر الحضارة عند كل الشعوب، كما أنها تعد بوتقة تجمع وتعاون لكل فنون الجمال، وينظر كثير من الناس إلى المسرحية على أنها عمل أدبي مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح، كما تقرأ الرواية أو يقرأ ديوان من الشعر والحق أن النص المسرحي مهما تبلغ قيمته الأدبية، لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كل قيمه ومعانيه ورموزه، إلا إذا ارتبط القارئ بينه وبين المسرح، فبحسب شخصياتها وتخيّل حركاتها وإشاراتها وأسلوب حديثها، ووقف عند الإرشادات المسرحية التي يقدم بها الكاتب فصوله أو يشير بها إلى حركية الأشخاص أو طبيعة انفعالاتهم، ليستعين بها على ما يهمله النص المسرحي من حقائق اعتماداً على ظهورها في الأداء والإخراج¹.

ونظراً لصعوبة الفن المسرحي وتعدد ميادينه الفنية باعتباره علماً وأدباً وفناً، فهو من المفاهيم الشائكة التي يتفق الباحثون على معنى محدد له، ومن ثمّ وجب علينا أن نورد بعض التعريفات لهذا الفن الراقي لا على سبيل الحصر أو لأهميتها دون غيرها، ولكن لضيق المجال الذي تتطلبه هذه الدراسة نكتفي بذكر بعض منها:

إن المسرح بالمعنى الواسع للكلمة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية ووسيلته في ذلك فن الكلام وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة.²

كما نجد أيضاً "مجدي وهبة" وهو صاحب معجم مصطلحات الأدب يقدم لنا تعريفين مختصرين لكلمة "مسرح" فيقول: "هو البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما قد يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هي الحال في مصر، فيقال المسرح القومي ويراد به الفرقة التمثيلية"³.

¹ د عبد القادر القط "من فنون الأدب المسرحية" دار النهضة العربية للطباعة والنشر 1978، بيروت، ص 05.

² د أحمد زلط "مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية" دار الوفاء للطباعة والنشر، ط 1، 2001، ص 86.

³ المرجع نفسه، ص 87.

وأيضاً يعرفه قائلاً إنه: "هو الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر"¹.

كما يورد "عز الدين إسماعيل" تعريفاً آخر للمسرح فيقول عن المسرح أو التأليف المسرحي، والتأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، هو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمها لها².

أما "عادل النادي" يعرف المسرح فيقول: "ليست بناء معمارياً يحتاج إلى تصميمات هندسية، ولكنها عملية خلق الإبداع، ولكن في الوقت نفسه يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أو قوانين أو أسس الكتابة المسرحية، ولا بد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغيير المستديم أي ليست جامدة"³.

وتذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أن "فن المسرح يكاد يقصر اهتمامه على العروض الحية التي يكون الفعل فيها موجهها بدقة وتخطيط محكم، فهو خلق إحساس منسق وعميق بالدراما، كما يذكر أنه على الرغم من أن الكلمة الإنجليزية Theatr مشتقة من أصل يوناني يعني الرؤية، فإن العرض المسرحي ذاته يكون موجهاً للسمع أو للبصر، بل إنه قد يخاطب العقل أحياناً، كما هو الشأن في مسرحية هاملت شكسبير، وإن كان العنصر العقلي ليس دليلاً كافياً على ارتفاع مستوى المسرح، لأن المهم هو مدى استجابة الجمهور لما يقدم له، سواء أكان ما يقدم له وهو تراجيدياً أو كوميدياً أو مسرحية هزلية far، وهذه الاستجابة أو حتى المشاركة هي عنصر أساسي في الحكم على نجاح المسرحية وحدوثها"⁴.

ونورد أيضاً تعريفاً "لتوفيق الحكيم" أب المسرح العربي، حيث يعرف المسرح الشامل قائلاً: "المسرح الشامل فكرة وتنفيذ، ليس بالشيء الجديد، فقد عرف في القرن الماضي يوم رأى "فاجنر" أن المسرح يجب أن يجمع كل الفنون في صعيد واحد، كالشعر والدراما والموسيقى والرقص، ثم التصوير والنحت والعمارة ممثلة في الديكور ونقد

¹ المرجع نفسه، ص 88.

² المرجع السابق، ص 88.

³ المرجع السابق، ص 88.

⁴ المرجع السابق، ص 87.

كل ذلك في أوبراته، ولكن القرن التاسع عشر في جملته وعمومه كان يفتح على ثقافة علمية ناهضة، وعلى ثورات عقلية واجتماعية مبشرة فاعتمد على الكلمة، وجعل النص هو قوام المسرحية يخاطب به جمهور المثقفين، وكان المثقف حتى ذلك العصر، شأنه شأن المثقف في زمن الإغريق والرومان والعصور الوسطى، ذا نوعية واحدة وليدة الأعمال والكتب الكبيرة¹.

ونحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء، فقد نشعر بما يغرينا بالإعتقاد بأنها آراء صحيحة جديرة بالثناء، وهذا لا يثني من عزيمتنا في التعمق في هذا المجال والبحث عن تعريفات أخرى على الرغم من تعددها إلا أن أكثر تعريف شد انتباهنا هو تعريف- الدكتور "عمر بلخير" كونه يقدم لنا تعريفا شاملا ونموذجيا لمصطلح المسرح إذ يقول: "إن المسرح صورة مصغرة للعالم والحياة حيث توزع الأدوار على كل شخص وبالتالي فإن خطاب الممثلين والشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع، إذ أن المؤلف لا يمكن له أن يخرج عن الأعراف الخطابية والاجتماعية للغة التي يكتب بها"².

من هذا التعريف نخلص أن المسرحية عبارة عن حياة يجسد لكل شخص من شخصياتها دورا خاصا بها وبالتالي فالخطاب المسرحي يعكس صورة اللغة في الواقع وهذا ما يجعلنا نتوصل إلى أن المسرحية كما يقول بعضهم: "نسخة من الحياة ومرآة للعادة وصورة تعكس الحقيقة"³.

ولكن إلى أي حد يمكن لهذه المقولة أن تصدق علما بأن العديد من الكتاب والنقاد والمسرحيين المشهورين لا يتفقون وهذه المقولة، إذ لا يمكن أن تشتهر مسرحية لأنها صورت مشهدا أو وضعا طبيعيا أو اجتماعيا موجودا بصفة حقيقية في الواقع، وبما أن الجمهور الذي يعتبره الجميع الأساس في أي بناء مسرحي لا يمكن أن يتمتع بمشهد اعتاد على مشاهدته في الواقع، من ثم كان لزاما تدخل اعتبارات أخرى تجعل من المسرحية عملا يثير فضولا وإعجابا آلاف الجماهير، وهذا ما يؤكد لنا "مارسي" إذ يقول: "إنني أعتقد أن واقع الحياة إذا أبرزناه فوق المسرح إبرازا

¹ المرجع السابق، ص 90.

² عمر بلخير "تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية"، منشورات الاختلاف، ط 2، 2003، ص 14-15.

³ المرجع نفسه، ص 15.

صادقا قد يكون شيئا مكذوبا في نظر هذا الوحش ذي الرؤوس الألف الذي نسميه الجمهور، ولقد عرفنا الفن المسرحي بأنه المبلغ الإجمالي الذي نستعين بموجبه على تمثيل الحياة في المسرح وأن تقدم بواسطته هؤلاء المائتين والألف من النظارة المحتشدين فيه ما يتوهمون أنه حق"¹.

وفي الأخير نخلص إلى أن المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة الممثلين، كما أنها أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار إيديولوجية لا يحتاج فيها المؤلف إلى التصريح بها، وهذا ما يؤدي بنا إلى التأكيد على حقيقة مفادها أن المسرح في مجمله" فن مركب يضم العلم والأدب مع تقنيات فنية لا بد منها"².

ومن خلال ما سبق يتبين مدى التعدد والتنوع والاختلاف والتفاوت في التعريفات، رغم ما يبدو من بساطة في مفهوم المسرح، وهذا التنوع والتباين والاختلاف دليل على إثراء وغنى ظاهرة المسرح وعلى تعقد هذه الظاهرة وتعدد جوانبها في الوقت ذاته.

ثانيا: خصائص المسرحية

لقد كان المسرح محاكاة للحياة، فإنه لا حياة إنسانية إلا بالمشاعر ولا قيمة لفن الممثل إلا إذا تدفقت مشاعر الشخصية في أحضان الحوار وفعل الجسد." وبما أن المسرح ككل عمل أدبي هو كيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض والشكل والمضمون في العمل الأدبي متداخلان تداخلا تاما يصعب الفصل بينهما أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر"³ ومع ذلك نستطيع لضرورة الدراسة أن نتحدث عن كل عنصر على حدى

أ/ الحوار:

لعل أول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي أنها تقوم على الحوار، ذلك أنه إذا كان السرد هو التقنية الأساسية للفن القصصي والروائي وتأتي بعده تقنيات أخرى كالحوار والوصف والمونولوج، ويعتبر الحوار أساس

¹ المرجع نفسه ص 15.

² د أحمد زلط : " مدخل إلى علوم المسرح "، ص 91.

³ عبد القادر القط : من فنون الأدب المسرحية ص 41

المسرحية وتقنياتها الوحيدة التي تتحمل عبء دفع الفعل والسير به قدما نحو الأمام والكشف عن شخصياتها وخواصها المميزة لها عن سواها، وبما أن المسرحية تقوم برمتها تقوم بركتها على الحوار.

ومهما امتلأت به الأفعال صغيرها وكبيرها فإن الحوار هو الذي يصوغها " فإذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية، وتقوم مقام المؤلف في " الرواية" في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات ¹."

والحوار المسرحي كغيره من عناصر المسرحية حوار نموذجي ذلك أنه على الرغم مما تبدو عليه من الطبيعة الواقعية، أي أنه مثل الحوار في الواقع، إلا أنه لو تفحصنا المسرحية لوجدنا أن المتحدث يعبر عن مشاعره وأفكاره بطلاقة، وأنه يصوغ الكلام صياغة تتلاءم مع المواقف من حيث الطول والقصر، وتجدد الإشارة إلى أن لحظات الصمت التي تتخلل الحوار لا تكون اعتباطية وإنما تعتبر من الحوار الذي يستغني به عن الكلام* وقد نلاحظ أن الشخصية تتلثم أحيانا في الحوار لكن هذا التلثم يكون مقصودا لا نسيانا منها للكلام كما هو في واقع الحياة.

" لذلك ينبغي أن يتسم الحوار بالحيوية وأن يكون ذا قدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية فلا يظل على وتيرة إيقاع واحد" ².

وينقسم الحوار إلى قسمين، حوار داخلي (بنجوى النفس)، وحوار خارجي، فالحوار الداخلي المونولوج أو ما يسمى بنجوى النفس يلجأ إليه الكاتب المسرحي حينما لا يستطيع أن يحلل الشخصيات بنفسه أو يكشف كشافا مباشرا عما يدور في فكرها ووجدانها من أفكار ومشاعر، لذلك يلجأ أحيانا إلى وسيلة يستعين بها عن ذلك العجز وكأن الشخصية تفكر بصوت مسموع وتحدث إلى نفسها وتكشف عن أفكارها.

وللحوار وظائف متعددة أهمها اثنتان: الأولى وظيفة درامية والثانية وظيفة جمالية.

¹ المرجع نفسه ص 23.

* المرجع نفسه 41

² المرجع نفسه ص 34 .

* الوظيفة الدرامية:

وهي تعني تطوير الحبكة وبناء الشخصيات، وهذه الوظيفة تؤدي إلى موت الكاتب المسرحي إذا لم ينتبه إليها " ولكي ندرك أهميتها نتذكر تعريف أرسطو لمراحل الحدث المسرحي وتطوير حبكة فهو يرى أن البداية هي النقطة التي لا يمكن أن يسبقها شيء والنهاية هي النقطة التي لا يمكن أن يتبعها شيء والوسط هو النقطة التي لا بد أن يسبقها شيء وأن يتبعها شيء، يعني هذا أن الحوار هو هندسة لبناء منطقي أو نسق متراكب بعضه فوق بعض الذي هو الدراما"¹.

* الوظيفة الجمالية:

إن الأدب عامة، والفن بوجه أعم له هدف ووظيفة، وليس سائبا² وأن المسرح فن من فنون الأدب ويطلب منه كما يطلب من بقية الفنون قوة السبك وجمال الأسلوب، فإنه يهز نفوسنا ويشبع رغبتنا، فالحوار بالإضافة إلى وظيفته السابقة فإنه جميل بذاته لما فيه من جودة السبك وألق البيان.

بـ/ الشخصيات:

* تعريفها:

نظرا لاحتامية وضرورة وجود أشخاص في كل أثر أدبي أصبحت الشخصية الأدبية بناءا على ذلك محور اهتمام ومحت أنظار الدراسات الحديثة التي اصططلحت على تسميتها بالفاعلة والعامة، لكونها تمثل أهم عنصر في معادلة البناء القصصي والمحرك الديناميكي للأحداث فيها.

"وبما أن مهمة الممثل الرئيسية هي خلق الشخصية المسرحية فهي عنده مرتكز الإبداع، وجوهر الفن عندما يخلق الممثلون شخصياتهم ينبض المسرح بالحياة"³.

¹ أنظر المرجع السابق عبد القادر القط - من فنون الأدب المسرحية- ص 33.

² د يوسف القرضاوي " الإسلام والفن"، مؤسسة الرسالة، ط1، 2000، ص 24.

³ فرحان بلبل - أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي- مكتبة مدبولي 1996، ص 194.

ونجد الدكتور " فرحان بلبل " يعرف الشخصية قائلاً: " الشخصية المسرحية جسدها المقترح أطول وأقصر من جسد الممثل (.....) ومع أن جسد الممثل لا يتغير فإن الشخصية تتقمصه وتبدله حيث يبدو جسداً آخر"¹.

ولكي تبني المسرحية لابد لها بالضرورة أن تشمل على شخصيات تحدث وقائع هذه القصة التي تتم عن طريق الحوار والحركة، فالحدث غير منفصل عن الشخصيات، وإنما هما جانبان متكاملان غير مستقلان أو وجهان لعملة واحدة كما يقولون، وهذا في البناء المسرحي وإن كنا قد فصلنا بينهما فذلك لضرورة الدراسة*.

وبما أن الشخصيات هي النماذج البشرية التي اختارها الكاتب لتنفيذ أحداث المسرحية، وعلى ألسنتها يدور الحوار الذي يكشف عن طبيعتها واتجاهاتها، فإن تعددها في المسرحية راجع لطبيعة العمل المسرحي الذي يعتبر العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب ذلك، فكل شخصية تحتفظ بوجودها المستقل من حيث أفكارها وموقفها وميولها وطموحها، لكن هذا لا يتحقق إلا بتفاعلها مع سائر الشخص، حيث ينشأ الصراع بينهما، وإذا كان سلوك الشخصية وحديثها من الوسائل الأولى التي يستخدمها المؤلف لرسم الشخصية، فإن هذا السلوك غير واضح بالنسبة للمشاهد المسرحي، بأن يرصد نشاط هذه الشخصية وسلوكاتها المتبلورة على مدى طويل كما تتيحها له الحياة، وهذا ما جعل مهمة الكاتب المسرحي ثقيلة وصعبة حتى يتمكن الجمهور من أن يدرك طبيعتها على نحو أوضح وأعمق، وهذا ما جعل الكاتب المسرحي يتمتع بإدراك دقيق ووعي عميق حتى يتمكن من أداء وظيفته على أحسن وجه.

وكما للشخصيات دورها فإن لها أنواعها التي تنقسم إلى وظيفتين:

(أ) من حيث الدور والتأثير.

(ب) من حيث واقع تفاعلها أو عدم تفاعلها مع الأحداث والمستجدات في إطار الخطاب المسرحي.

أ- من حيث الدور والتأثير:

تنقسم إلى قسمين:

- شخصية محورية أساسية (البطل).

¹ المرجع السابق، ص 194.

* أنظر المرجع السابق عبد القادر القط " من فنون الأدب المسرحية- " ص 21

- شخصيات ثانوية مساعدة.

* شخصية محورية (البطل):

تعد المحرك الأول لأحداث المسرحية وهي الشخصية الأساسية والفعالة في العمل المسرحي والبطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة. وموضوع المسرحية الرئيسي يتمثل في سلوك ومصير البطل المسرحي.

* شخصيات ثانوية:

ينحصر دورها في مساعدة الشخصيات المحورية، وهذا لا يعني أنه لا وجود لها إلا كعوامل مساعدة لظهور شخصية البطل " فهناك شخصيات ثانوية قد تلقى بعض الضوء على دور البطولة، ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ومسرحية ناجحة وربما وقف المؤلف أحيانا في رسم الشخصية الثانوية فتكون أكثر نفاذا إلى نفوس المشاهدين وعقولهم من شخصية البطل نفسه "

ب- من حيث تفاعلها أو عدم تفاعلها:

تنقسم إلى صنفين، شخصية سلبية وشخصية إيجابية.

* الشخصية السلبية:

فهذه الشخصية هي شخصية تابعة وليست فاعلة ولا تمتلك القدرة على المبادرة بالفعل، وهي عموما تتميز بعجزها وبروحها الانهزامية السلبية، فهي كالصدي أي بمثابة الظل الذي يتبع صاحبه ولا يحيد عنه أو يرجع الصدى للصوت ومواقفها عبارة عن ردود أفعال لا أفعال مبادرة.

* الشخصية الإيجابية:

هي الشخصيات المبادرة وهي التي تمتلك فعالية وإرادة في تحقيق ما منيت به.

إن هذه الشخصيات مجتمعة " لا تمثل أدوار بقدر ما تعرض مواقف إنسانية تقتضي الدراسة والمناقشة واستخلاص النتائج واستلهاهم المواقف والمقابلة لها، واستنهاض موهبة التمييز واستنفار العزيمة على تغيير المقاييس والمعايير ولفت الأنظار إلى الواقع المر الذي يعيشه البشر".

وبهذا نكون قد صنفنا شخصيات المسرحية إلى إيجابية وسلبية انطلاقاً من واقع تفاعلها مع الأحداث والمستجدات في إطار الخطاب المسرحي.

جـ/ الحدث أو الحكاية:

لا تخلو مسرحية مهما كان نوعها من حكاية ينشأ عن أحداثها نمو المسرحية وتحركها، ولكن لا يصح للحكاية هذه القيمة في المسرحية إلا إذا ارتكزت على قضية أو فكرة يدور حولها نوع من الصراع فعن هذا الصراع توجد الحركة التي تضمن الانتقال والنمو، أما طبيعة الحدث الذي يهتم به كاتب المسرحية فيختلف من مدرسة إلى أخرى، فالكلاسيكيون مثلاً يقيمون مسرحياتهم مثلاً على الأحداث الوسط وعلى العلاقات المنطقية، في حين أن الرومانسيون يهتمون بتخصيص الحدث بما سموه اللون المحلي للأحداث سياسياً كان أو بيئياً، أما الواقعيون فيدعون إلى تخصيص الحدث بالواقع المعاصر وتصوير ما يجري فيه من أحداث، ويخالفهم الرمزيون فيعممون الحدث لأنهم لا يعبرون عن حقيقة ما صراحة، وإنما ما توحى إليه وبه، وبهذا كان الحدث يتغير تبعاً للاتجاه الذي ينتمي إليه الكاتب. والمسرحية تشمل عادة على حدث رئيسي تنبع منه مواقفها وشخصياتها الهامة، ويعرض المؤلف من خلال ما يريد أن ينقل إلى المشاهدين من مشاعر وأفكار، ولكن الإكتفاء بهذا الحدث الرئيسي قد يجعل مجال الإبداع والعرض ضيقاً أمام المؤلف في بعض الأحيان، وقد يشعر المشاهد بأن المسرحية تمضي في خط ضيق مستقيم يبعد كثيراً عن طبيعة الحياة، لذلك يرى الكاتب المسرحي أنه من الخير أحياناً أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئيسي حدث ثانوي أو أكثر يقرب المسرحية من الحياة ويضفي على مشاهدتها بعض المرونة والرحابة.

لكن هناك مسرحيات يكتفي فيها المؤلف بحدث واحد هام يمكن أن يتحمل كل الدلالات التي يريد أن

ينقلها المؤلف إلى مشاهديه، ويمكن أن يتيح للمؤلف رسم شخصيات حية تعبر عن تلك الدلالات، ومثل هذه

المسرحيات تعتمد غالبا على المواقف النفسية الشديدة التوتر التي تفصح عن الحياة الباطنية للشخصية أكثر مما تصور نشاطها وعلاقاتها الخارجية.

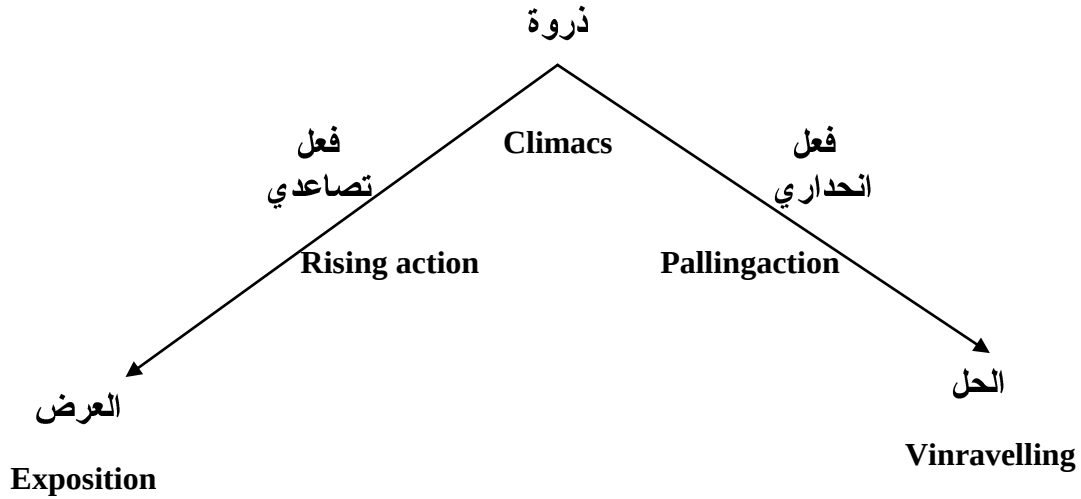
ومهما يكن الحدث المسرحي ثانويا أو رئيسيا فإنه كأى عمل فني يقوم في أساسه على العزل والاختيار، ونعني بهذا الأخير أن يختار المؤلف من جوانب الحدث في الحياة ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله المسرحي، وما يقدر أنه يمكن أن يثير اهتمام المشاهد وينقل إليه من المعاني والأفكار ما يود الكاتب أن يعرضه في ذلك الإطار الفني، فإذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعي، عمد إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار والتي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلت ملتصقة به أو متداخلة معه كما تتداخل في الواقع.

د- الصراع conflict :

حتى يصل العمل المسرحي إلى قلوب الناس وعقولهم بسهولة ويسر ويحقق الغاية التي يروجها لابد أن يتوفر على عنصر جوهري يمثل روح هذا العمل وقلبه النابض والعمود الفقري الذي يقوم عليه بناؤه ألا وهو عنصر الصراع الدرامي الذي تقوم الشخصيات بتحمل عبئه من خلال مواقف وأحداث يتجلى فيها طرفا الصراع يتصارعان حيث يدفع بالعمل الدرامي إلى ذروته تمثل قمة الأزمة والتي " ينظر إليها على أنها نقطة وسط في الأحداث يعقبها فعل انحداري يؤدي إلى حل العقدة"¹

ويمكن تشريح جسد الصراع الدرامي في العمل المسرحي كالآتي:

¹ محمد عبد الرحيم عنبر " المسرحية بين النظرية والتطبيق " دار القومية للطباعة والنشر، 1966، ص 169.



وأقرب تشبيه للصراع بين شخصيات العمل المسرحي هو المباراة التي ينشد فيها كلا الفريقين المنافسة والفوز والجماهير تقبل عليها متحيزة لأحد الفريقين ولو تصورنا مباراة لا روح فيها للمنافسة والصراع الذي يدفع بالمتفرجين إلى التحيز لفريق دون آخر، ويمكن كذلك أن نشبه الصراع " بالنغمات المتبلبة في الموسيقى، فلولا تفاوت إيقاع النغمات لكانت الموسيقى نشازا تملأ الآذان ¹ .

وعلى العموم فرغم تعدد التعريفات التي أعطيت للصراع إلا أنها اتفقت على أنه " مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي".

ويمكن تقسيم الصراع إلى قسمين:

- داخلي - خارجي.

* الصراع الداخلي:

ويجري بين البطل نفسه كالصراع بين الحب والواجب والخير والشر، وينتظر من المسرحية تقديم حوار يجعلها تمثل الأشخاص في أزماتها وصراعاتها كما يقع في الحياة وغالبا ما يمثل الصراع عقدة المسرحية.

¹ المرجع نفسه ص 169.

* الصراع الخارجي:

ويجري بين البطل وقوى خارجة عن ذاته قد تكون غيبية كالقدر أو قوانين الطبيعة.

هـ- الزمان والمكان:

الزمان والمكان يشكلان في المسرحية كما في غيرها من الفنون القصصية الإطار الذي تجري فيه الأحداث ويحدد هذا الإطار في بداية كل فصل إذا كانت المسرحية تجري في أكثر من إطار زمني، وتقدم المسرحية فوق خشبة تحتاج إلى ديكور وإضاءة، إضافة إلى مناظر ومشاهد، وقبل الحديث عن الزمان والمكان في المسرح تجدر الإشارة إلى الزمن والخطاب والمكان والخطاب، ذلك أن تحديد الزمان والمكان يخضعان لشروط ترتبط بالمتكلم وبأحداثيات الزمان والمكان الذي يصدر عنها الخطاب¹.

* زمان الخطاب:

أشار " بنفنست " إلى الزمن في إطار حديثه عن علاقة المتكلم بالزمن بتقسيمه للزمان إلى ثلاثة أقسام:

** الزمن الطبيعي للعالم:

وهو زمن استمراري ومنتظم يتميز بالخطية واللا نهاية، وهو مرتبط بمدى إحساس الإنسان وإدراكه له، ويختلف إدراكه من إنسان لآخر ومن محيط اجتماعي وطبيعي لآخر.

** الزمن التاريخي:

ويرتبط مباشرة بحياة الإنسان باعتبارها مجموعة متتابعة من الأحداث منذ الولادة حتى الوفاة، إذ يمكن للإنسان أن يجول بفكرة في اتجاهين متعاكسين من محور الزمان من الماضي إلى الحاضر والعكس عن طريق الذاكرة، ويشير " بنفنست " إلى أن الأحداث ليست هي الزمن، إنما هي متضمنة فيه.

¹ عمر بلخير " تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية " منشورات الاختلاف، ط 2، 2003، ص 20.

** الزمن اللغوي (زمن الخطاب):

أطلق " بنفنست " على هذا النوع من الزمن مصطلح زمن الحديث، ويتمحور في الحاضر الذي يشكل مرجعيته، أما الأزمنة الأخرى من ماض ومستقبل فإن تحديدها يتم من خلال علاقتهما بالحاضر كلما استعمل فيها المتكلم الصيغة النحوية الدالة على الحاضر، أي جعل الحدث متزامنا لحال الخطاب.¹

ومن هنا ومن خلال الإشارة إلى زمن الخطاب يمكننا الحديث عن المسرح والزمان، فما مدى طبيعة العلاقة بينهما؟

- المسرح والزمان:

إن دراسة الزمن في المسرح تبدو عسيرة نظرا لكون المسرح ثنائي الشكل (النص/ العرض)، أي أن إدراك الزمن يختلف من شكل لآخر، وكذا ارتباطه أكثر بالخيال رغم كونه يروي أحداث قد يكون لها وجود في الواقع والتاريخ.

وبالتالي جاء الإجماع على وجود زمنين مختلفين في أي عمل مسرحي:

زمن الخيال (زمن أحداث القصة) وزمن العرض، وكل منهما يؤثر في الآخر وإن كان زمن العرض هو الأقدر على تطوير الزمن حسب قوانينه الخاصة.²

أما الزمن المسرحي فإن كان على مستوى النص أو على مستوى العرض فإنه يصعب التحكم فيه، وتكمن الصعوبة في المستويين، ذلك أنه على مستوى النص تبدو علاماته عامة وغامضة أحيانا، أما على مستوى العرض فإن الصعوبة تتجلى في عدم الإدراك الجيد للإيقاعات والتقطيعات، وذلك نظرا للسرعة التي تتجلى عليها، فالزمن يسري ديناميكيا على الطريقة الخطية.

ويمكن الإشارة إلى أن الفرق بين إدراك القارئ للزمن في النص و المتفرج في العرض يكمن في أن الأول بإمكانه الرجوع إلى الوراء أحيانا لكي تكتمل لديه فكرة الزمن وتتضح، فهو يصل ويجول بين فقرات النص ليصل

¹ المرجع نفسه ص 81.

² جلال زياد " المدخل إلى السيمياء في المسرح- " وزارة الثقافة، ط 1، 1992، عمان، ص 76.

إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزمن في المسرحية، أما الثاني فهو مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أولها إلى آخرها حتى يصل إلى بناء فكرة واضحة عن الزمن كما أنه مرتبط ارتباطاً فعلياً بتعاقب علامات الزمن.

أما إذا نظرنا إلى الزمن في مسرحية "أهل الكهف" وجدنا أن أحداثها تروي قصة واقعية جرت في مكان معين من الإمبراطورية الرومانية، وقد تناولها القرآن الكريم في "سورة الكهف"، ويمكن حصر أحداث المسرحية - وإن أضفنا تلك الفترة التي لبث فيها الفتيان في الكهف - في ثلاث قرون، هذا عن زمن القصة، أما زمن الخطاب فلم يدم بضعة أيام من استيقاظ الفتية الثلاثة وكلبهم في الكهف ومن ثم اكتشاف الناس لهم إلى رجوعهم إلى الكهف مرة أخرى.

* مكان الخطاب :

مع أن المكان يشكل حالة من الثبات، إلا أن دلالاته تكتسب من ارتباطه بحركة الكائنات التي تتواجد فيه من ناحية وطبيعة النظرة البشرية المتأملّة والفاحصة له في ثبات، وفيما يدور فيه وبه من فعل أو أحداث في الطبيعة أو في الدراما.

وتتضافر دلالة المكان مع دلالة الزمان لخلق قاعدة طبيعية أو مناخاً طبيعياً مهيناً لحدوث الفعل الدرامي وتأكيد دلالاته، فما قيل عن زمن الخطاب في كونه يتأسس انطلاقاً من اللحظة التي يتكلم فيها الشخص ينطبق على المكان أثناء التعبير الخطابي، فقولنا إن زيدا هناك في البادية، يشير إلى أن زيدا موجود على مقربة أو بعيداً من المكان الذي يقف فيه المتكلم الناطق لتلك الجملة، وأن المتكلم غير موجود في البادية أثناء قوله ذلك.

إن وضعيتي أثناء الكلام هي التي تدلني على البعد أو القرب أو الأمام أو الورا، أو الفوق أو التحت، فالوضعية بمثابة النقطة التوجيهية أو لنقل بمثابة الشمال بالنسبة للبحار.

ومن هذه الإشارة إلى مكان الخطاب يمكننا الحديث عن المسرح والمكان، فما هي العلاقة بين المسرح والمكان؟.

المسرح والمكان:

إن عنصر المكان يكون واضحاً في العرض المسرحي أكثر منه في النص، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي لنا بالمكان الذي تجري فيه الأحداث.

ويتميز المكان المسرحي في النص أو في العرض بأنه أول شيء نتلقاه من خلال العلامات الدالة عليه، كما أنه أول شيء نقرؤه في النص المسرحي من خلال الدلالات الموحية على عنصر المكان، ذلك أن النص شبكة من العلامات اللغوية ومن العلاقات المرجعية التي تشير إلى المكان ليكون النص واضحاً من حيث إدراكنا للمكان¹.

أما إدراك المكان في المسرح فيتم بالملاحظات المسرحية التي يصوغها المؤلف، وتحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المسرحية، كما هو الحال في مسرحية "الملك هو الملك" "لسعد الله ونوس"، البلاط في قصر الملك، مرقاة مكسوة بمحمل ثمين ينتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأنبوس العاج، مشبك بالذهب والمرجان، له درعان تنتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة... المشهد¹.

من الملاحظ أن هذا الوصف للمكان في هذه المسرحية لم يكن دقيقاً، إذ أنه يصعب على القارئ أن يتصوره بدقة، ويصعب أيضاً تصور الحضارة التي أنتجت هذا النوع من الأحداث.

ولكن الأشياء تبدو أكثر وضوحاً في وصف "ألفريد فرج" في مسرحية "حلاق بغداد" إذ نجده يقول في مقدمة الحكاية الأولى:

"بهو دار عربية متوسطة، هي جناح في الطابق العلوي، الباب في الصدر فوقه عقد مزخرف، وإلى جانبه شباك، بمشربتين مغلقتين، يتسلل من فتحاتهما الكثيرة الصغيرة ضوء النهار الوحيد الذي ينير المسرح، وتحت كل من الشباكين كرسي بعرض الشباك قماشه حسن، في داخل الحائط الأيمن خزانة ضلفتها مرآتان عاليتان، يليها في مستوى أكثر انخفاضاً نتوء في الحائط كالرف يزينه عقد صغير من فوق، وجزء منه منحوت داخل الحائط، وعليه إبريق نحاسي جميل به زهور..."².

نلاحظ أن الكاتب لا يصف إلا ما من شأنه إفادة القارئ، لكي يفهم أحداث المسرحية، وهو الشيء نفسه الذي نلاحظه في المسرحيات الأخرى التي أشار فيها أصحابها إلى المكان إشارة عابرة.

¹ عمر بلخير - تحليل الخطاب المسرحي - ص 90.

² ألفريد فرج "حلاق بغداد" المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص 11 وما بعدها.

ففي مسرحية " رحلة قطار " لتوفيق الحكيم نجده أشار إلى المكان إشارة عابرة، يقول " قطار سريع وسط المزارع... ليل في ضوء القمر المكتمل... القاطرة وحدها هي التي تظهر على المسرح... الوقاد أمام فرن القاطرة المفتوح بساقه اليسرى الخشبية وفي يده جاروف الفم..."¹.

كما أنه يمكننا إيراد الملاحظة نفسها حول مسرحية " أهل الكهف " والتي اكتفى فيها الحكيم بالإشارة إلى المكان إشارة عابرة في مقدمة فصل من الفصول الأربعة.

الفصل الأول:

الكهف بالرقيم، ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف، طيفا رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد.

الفصل الثاني:

هو الأعمدة... الأميرة بريسكا بين وصائفها وفي يدها كتاب.

الفصل الثالث:

منظر الفصل الثاني عينه، هو الأعمدة، " ميشلينا " ينتظر نافذ الصبر بين العمد، الوقت ليل والمكان مضيء، يظهر غالياس في حذر.

الفصل الرابع:

منظر الفصل الأول عينه، الكهف بالرقيم، " يملخا "، " مرنوش "، " ميشلينا " ممدون على الأرض كالموتى أو المختضرين... والكلب " قطمير " قابع على مقربة منهم... سكون عميق.

¹ توفيق الحكيم " رحلة قطار " دار المعارف، ط3، مصر 1976، ص 97.

الزمان	وصف حالة الشخصيات	الشخصيات	وصف حالة المكان	المكان	
ليلا	- لا يتبين غير طيفيهما - ييسط ذراعين بالوصيد	- طيف رجلين - الكلب	مظلم	الكهف بالرقيم	الفصل 1
/	بين وصائفها وفي يدها كتاب	الأميرة بريسكا	/	بهو الأعمدة	الفصل 2
ليلا	ينتظر نافخ الصبر بين الأعمدة يظهر في حذر	- ميشلينا - غاليس	المكان مضيء	بهو الأعمدة	الفصل 3
/	- ممدون على الأرض كالموتى - قابع على مقربة منهم	- يملخا وميليشيا ومرنوش. - الكلب	المكان ساكن	الكهف بالرقيم	الفصل 4

"ولكن مهما يكن الوصف الذي يضعه المؤلف للمكان الذي تجري فيه الأحداث، فإن ذلك لا يكفي لإدراك تفاعل

الشخصيات، مما يضطر القارئ إلى الإستعانة بما يوفره لنا حوارها من العلامات الدالة على المكان"¹.

"ونشير فقط إلى أنه قد تكون العلامات المكانية صورة لمجتمع معين عندما تحمل في طياتها البنى السياسية والاقتصادية

نفسها التي يحملها هذا المجتمع"².

¹ جلال زياد "المدخل إلى السيمياء في المسرح" ص 70.

² المرجع نفسه، ص 70.

* اللغة في الخطاب المسرحي:

سواء آمنا أو لم نؤمن بأن المسرحية تكتب أصلا لتمثل وتلقى، وأن المسرحية لا تظهر على حقيقتها، ولا يمكن ميلادها إلا حين تجسد على الخشبة، فإننا مؤمنون بصدق أن أول خطوة في ذلك كله هي النص على حد قول الدكتور "سمير سرحان" هو سيد المسرح بلا منازع¹.

ذلك أن المسرحية أينما تنقلت، وحينما حلت، وكيفما خرجت للناس ومهما اختلف الزمان الذي تعرض فيه، تبقى معتمدة أساسا على الفكر الذي يريده المؤلف ويتبعه، ويود إيصاله، وعلى اللغة التي تبدعها لإيصال هذا الفكر، وعلى تصويره للمواقف والشخصيات في الفعل الدرامي.

فبدون وجود النص الأدبي الذي تجره عبقرية الأديب، وتحمله القيم الفكرية، والفنية الرفيعة لا يمكن أن تقوم لفن مسرحي قائمة².

فالمسرحية قبل أن تنجز على الخشبة، إنما تكون فكرة في ذهن كاتبها، ثم تظهر للوجود في أحضان اللغة، من هنا تظهر أهمية اللغة في النص المسرحي.

ولعل حديثنا هذا يدفع بنا إلى إثارة قضية العامية والفصحى في النص المسرحي، وهي من أهم القضايا التي أثارت نقاشا واسعا، وأسالت حبرا كبيرا.

فهناك من دعا إلى الالتزام بفصاحة اللغة العربية بما تمتاز به من ثراء وتنوع، يقول "نجيب محفوظ" "فاللغة العامية حركة رجعية تقدمية، فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء على ذات لا يناسب العصر الحديث الذي يترع للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني"³.

والفصحى كما يقول "غنيمي هلال" "أكثر تنوعا وأعمق فكرا وأدق للمشاعر، لذا يجب أن نرفع الجمهور إليها لا أن تنزل به إلى دركات العامية المحدودة في مفرداتها"⁴.

¹ سمير سرحان "دراسات في الأدب المسرحي" - مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ص 03.

² عز الدين جلاوي "النص المسرحي في الأدب الجزائري" دار هومة للنشر والطباعة الجزائر سبتمبر 2000 ص 11.

³ يوسف شاروني "دراسات أدبية" مكتبة النهضة العربية، القاهرة، مصر، ص 168 د ت.

⁴ غنيمي هلال "النقد الأدبي" دار العودة، بيروت، لبنان 1975، ص 673.

وهناك فريق آخر دعا إلى الالتزام بالعامية، وحجة هؤلاء التبسيط لإفهام العامة، لأنها - أي اللغة العامية - أكثر انطباقاً للحقيقة من اللغة الفصحى.

وهناك بعض مسرحيين يترجمون أعمالاً إلى بعض اللهجات التي لا يفهمها إلا القليل، ويرفضون العربية حتى ولو كانت سهلة وبعيدة عن البلاغة بدعوى أنها لغة النخبة.

أليس الكتابة بلهجة محلية لا يفهمها إلا واحد في المائتين عملاً فوضوياً، ثم لماذا يحارب بعض مسرحيين اللغة الفصحى؟ هل هذا يعني أننا صادرنا حرية التعبير بالعامية؟ كلا يجب أن لا نرفض استعمال العامية المسرحية إذا كانت مذهبية، ولا يجب أن يكون عامية الشارع باسم المنطق، لأن المسرحي ليس فن نقل الواقع حرفياً.

ونحن هنا لا نمنع كاتباً يكتب عمله بلغة العامية التي درج الناس كلهم على التواصل عن طريقها، وتبادل المنافع بها، ولكن يجب أن يعرف هؤلاء جميعاً أن ما يكتبون هو أدب شعبي وسيظل في هذه الخانة يحمل روحها، ومميزاتها وطبائعها، " ويعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سليمة مع الاحتفاظ بكل منهما بطبيعته ومجالاته"¹.

كما لا يخفى على أحد أن كل المسرحيات التي ارتبطت بالخشبة فقط مهملة اللغة، وجمالياتها، وإيقاعها قد ماتت واندثرت، يقول " روجرم بسفيلد": " والمسرحية بدون الإيقاع والاتزان قيمته بأن تموت"².

إن معظم التمثيليات التي يراد أن يكتب لها الخلود بحيث تنقل إلى أيدي أحفادها، هي التمثيليات التي يجب ألا تنجح فوق الخشبة فحسب، بل يجب أن تنجح كذلك فوق المكتبات.

من هنا كان من الأصح استعمال اللغة الفصحى، ليس في الرواية والقصة فقط بل في المسرحية، إذ أن " اللغة اليومية... لا تصلح أداة للتعبير لا في القصة ولا في المسرحية، لا في السرد ولا في الحوار، وإنما الفصحى هي اللغة

¹ غنيمي هلال " قضايا معاصرة في الأدب والنقد" دار العودة، بيروت، لبنان 1975، ص 108.

² روجرم بسفيلد " فن الكاتب المسرحي" تر دريني خشبة مكتبة النهضة، مصر، أكتوبر 1964، ص 225.

الوحيدة المناسبة لهذه المهمة"¹، فيما أننا عرب لا يمكننا الإدعاء أن الفصحى تحتاج إلى ترجمة داخلية كي يستطيع الممثل التعبير بها.

ونستخلص من هذا كله أن اللغة اليومية لا تصلح أداة للتعبير، وإنما الفصحى هي الوحيدة القادرة على هذه المهمة، ولكن يجب أن تبسط وأن يتزل بها المؤلف إلى مستوى الجماهير العربية قاطبة، والواجب اليوم على أدبائنا أن يهتموا بالنص المسرحي فيبدعون فيه، كما أبدعوا في الرواية والقصة والشعر، فتقف مع الشعوب الأخرى والعالمية أيضا موقف الند للند بنصوص تسمو بلغتها وأسلوبها، وأفكارها وتخلد لخلود "هاملت عطيل"، "أهل الكهف"، "مصرع كليوباترا".

¹ محمد مصاييف "فصول في النقد الأدبي الجزائري"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر 1981.

ثالثاً: نشأة المسرحية عند الإغريق:

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية " وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة، لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة"¹.

وكان من أهم آلهتهم التي قدسوها " ديونيسوس " أو باخوس إله النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر. وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمر، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق فيه الأغاني. ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين، ومنه نشأت المأساة (التراجيديا)، وكان التمثيل أول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجمعية التي تعبر عن حزنهم لغياب الآلهة والابتهاال له² لكي يعود سريعاً ثم تقمص أحدهم شخصية " ديونيسوس " فكانت الجوقة — الفرقة تشير إليه — وهو على مسرح مرتفع، ثم أدخل الحوار بينه وبين (الجوقة). وكان الممثلون يظهرون على نشز وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصورة الماعز في نصفهم الأسفل، ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدي، أي المأساة وهي مركبة من كلمة (أغنية) وكلمة (الجدي) تركيباً مزجياً)³.

" ويعد المسرحي اليوناني " أسخيلوس " أب الفن التمثيلي ومن مسرحياته " أغمانون"، وقد جعل أبطال المسرح اثنين"⁴. كما يعد أيضاً واضع أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي 490 ق م أربعمائه و تسعون، وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ثم ظهر "سوفوكليس" الشاعر الذي أدخل ممثلاً ثالثاً إلى المسرحية " وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء، وقد أدى هذا إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص، وسمح بألوان متنوعة من الحوادث، وفوق كل شيء فقد حمل الذين يكتبون للمسرح على

¹ د. محمد عبد المنعم خفاجي: " دراسات في الأدب المقارن " - مصر - القاهرة - دار الطباعة المحمدية ص 106.

² عمر الدسوقي: " المسرحية نشأتها وأصولها " دار الفكر العربي، ط4، ص 07.

³ المرجع نفسه ص 08.

⁴ محمد بوزواوي: " قاموس مصطلحات الأدب"، مؤسسة الإخوة مدني، 2003، ص 246-247.

مزيد من العناية بالفن المسرحي، وكان أول من استخدم أو بالأصح أول من مثل هو "تسبس" في سنة 535 ق
خمسائه وثلاث وخمسون¹.

وبهذا نجد أن اليونان أول من اهتم بالمسرح، ووضع له نظاما خاصا، وعنهم أخذ العالم هذا الفن."

ويعد "أسخيلوس"² و "سوفوكليس"³ و "يوريبيدس"⁴ أعظم رواد التراجيديات الإغريقية كما يعد "

أرستوفاتيس" رائد الكوميديا الإغريقية.

وكان يسمى "أسخيلوس" و "سوفوكليس" و "يوريبيدس" شيوخ أثينا الثلاث، وكان يحضر المسرحية

عند اليونان حوالي 1500 من المتفرجين.

¹ عمر الدسوقي، المرجع السابق ص 08.

² أسخيلوس (eschyle) (525-456 ق م) شاعر يوناني، بل من أكبر الشعراء قاطبة، قاتل في مراتون وسلامين ضد الفرس وانصرف إلى الفن المسرحي فابتكر في المساة حتى أصبح حقا أب الفن التمثيلي بقوة خيالية وعمق عاطفته الدينية والإنسانية ومثانة إخراجيه. من مسرحياته "الترجيات"، "الفرس" فيما تعنى بانتصار سلامين "سبعة ضد ثيبة" "بروميتيوس المقيد بالسلامل" "أغمنون". طبع مسرحياته بجدية الفكرة وتعقدها.

³ سوفوكليس: (sophocle) (495-405 ق م) شاعر يوناني من أصحاب المسرحيات له "انتقونا" "وأدوب ملكا" واستعمل في مسرحياته اللغة الرشيقة الهادئة.

⁴ يوريبيدس: (480-457 ق م) ولد في سلامين وتوفي في مكيدونيا ثالث من ذكره التاريخ من عظام الشعراء اليونان أصحاب المآسي التمثيلية، وقد امتاز بوصفه الأحوال النفسية، وكان يلقب بفيلسوف المسرح لتعمقه في النفس الإنسانية. من تمثيلاته أندروماخ - المترجيات - الكترا ...

رابعاً : نشأة المسرح العربي وتطوره:

" أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من " إيزيس " عن " أوزوريس "، بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهداً أو نصاً، وظل أمر المسرح الفرعوني غامضاً حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به (كونز) في سنة ألف و تسعمائة واثنين وعشرون 1922، و (كورت) عام ألف و تسعمائة وثمان وعشرون 1928، و (سلم حسن) سنة ألف و تسعمائة وسبع وثلاثون 1937، فبين لنا أن ثمة نصوصاً تمثيلية ... تدور حوادثها حول " إيزيس " و " وأوزوريس " و ابنهما "حورس" وعدوهم "ست" إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت أي إلى القرن الخامس ق م¹.

" وقد ذكر هيرودوت : أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني. وهناك سمات متشابهة بينهما " فأوزوريس " الإله المصري القديم و " دينسوس " يرمز كل منهما إلى الخصب والنماء².

وإذا بحثنا في الأدب العربي وجدنا كثيراً من أصول الأدب المسرحي بيد أنها لم تتطور كما تطورت عند الأمم الأخرى فقد عرفت العرب والشعوب الإسلامية عامة أشكالاً مختلفة من النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر 19 م، وإذا مررنا على العادات الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام والتي لم تتطور إلى فن مسرحي، كما حدث في أجزاء أخرى من العالم، نجد أن هناك ما يوحي بمعرفة المسلمين أيام الخلافة العباسية على نوع واحد على الأقل من الأشكال المسرحية وهو مسرح خيال الظل، وقد كان اللعب بخيال الظل معروفاً في هذا العصر، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك، وكان الخليفة المتوكل أول من أدخل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص على البلاط، ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكاناً للتجمع والتبادل الثقافي مع البلدان الأجنبية، كما كان يُقص على الخلفاء ما يسلي ويدهش من طرف المسافرين العائدين من أسفار طويلة.

¹ عمر الدسوقي: "المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها"، دار الفكر العربي، ط4، ص 8

² المرجع نفسه، ص 9.

هذا فيما يخص الطبقة الراقية من القوم، أما العامة من الناس فقد كانوا يجدون تسليةهم عند قاصين منتشرين في طرق بغداد يقصون عليهم نوادر الأخبار وغرائبها، وكان هناك كثير من المضحكين تفتنوا في طرق الهزل، يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الأعراب والخرسانيين والزنوج والفرس والهند والروم أو يحاكون العميان أو الحمير، ومن أشهر هؤلاء في عصر المعتضد "ابن المغازي"¹.

وقد حفظ لنا "الجاحظ" بعينه الخبيرة صورة دقيقة لفن هؤلاء الحكائين حيث قال: "إننا نجد الحكاية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن من مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئاً، وكذلك تكون حكايته للخرساني والأهوازي والزنجي والسندي والأحباش وغير ذلك، نعم حتى نجده كأنه أطبع منهم، فإذا حكى كلامه الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في فأفاء في الأرض في لسان واحد، وتجدد يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه لا تجد في ألف أعمى واحد يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع طرف حركات العميان في أعمى واحد، ولقد كان "أبو دبوجة" الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق، فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب بهير إلا نهق. وقبل ذلك تسمع الحمير نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك، ولا يتحرك منها حتى كان "أبو دبوجة" فيحركها وقد كان جماع الصور التي تجمع نهيق الحمار فيجعلوها في نهيق واحد - وكذلك كان نباح في الكلاب"².

وقد ذكر "الجاحظ" مرتين أن فن هؤلاء المحاكين كان يفوق الطبيعة تستجيب الحمير لأصواتها المقلدة عن طريقهم، ولا تتحرك لنهيق يصدره حمار حقيقي. فهؤلاء الحكاؤون إذن هم فنانون مسرحيون لا شك فيهم، فنانون من طراز ممتاز، وقد أظهر لهم "الخليفة المتوكل" ودًا خاصاً، كما كان يكنى الود نفسه لجماعة من الممثلين الهزليين أطلق عليهم اسم "السماجة" وهم ممثلون يقلدون حركات الناس ليؤنسوا الناس بها.

¹ علي الراعي: "المسرح في الوطن العربي" المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط 2، ص 34.

² المرجع نفسه ص 34.

فهذه العروض التمثيلية لم تتوقف منذ أيام العباسيين وفي مصر الفاطمية والمملوكية، ظل تيار من العروض التمثيلية مستمرا وظلت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس وإمتاعهم بأبهة الحكم.

يقول "المقريزي" في وصف أحد هذه الاحتفالات "وطاف أهل الأسواق وعملوا فيه (عيد النبروز) وخرجوا إلى القاهرة بلعبهم ولعبوا ثلاثة أيام أظهروا فيه السماجات (الممثلين وقطعهم التمثيلية)"¹.

وقد ظلت هذه العروض التمثيلية المختلفة موجودة في القاهرة قرونا طويلة ينظر إليه أهل الرأي والفقهاء وبعض الخلفاء والسلاطين على أنها لهو فارغ، وأحيانا محرّم وأحيانا أخرى يستمتعون بها هم أنفسهم.

ثم عرف العرب أيام العباسيين فن "خيال الظل" و "الأراجوز" وهو فن مسرحي لا شك فيه، وقد كان أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون إلى جوار أنه مسرح في الشكل والمضمون لا يفصله عن المسرح المعروف إلا التمثيل فيه كان يجري أو يتم بالوساطة، وذلك عن طريق الصور التي يحركها اللاعبون ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون نيابة عنها جميعا.

وقد قطع مسرح خيال الظل طريقا طويلا إلى حين نضجه أين انتهى على يدي الفنان "ابن دانيال الكحال" وفي هذا الصدد يورد "محمد كمال الدين" قائلا: "يرى بعض مؤرخي الحركة المسرحية أن مصر عرفت التمثيل منذ عهد بعيد، حين عرفت "خيال الظل" في منتصف القرن الثالث عشر ميلادي لأول مرة على يد محمد بن دانيال الكحال وحسن القشاش"².

ومسرح "خيال الظل" هو "مسرح متكامل، فيه كل عناصر المسرح الحديث من قصة وحوار وديكور وإضاءة وجمهور وتمثيل واقعي يجري على نسق المسرح المعاصر"³.

ويعتبر "ابن دانيال" من أشهر من ألف روايات "خيال الظل" وابتدع فيها نمطا جديدا، وله رواية اسمها "طيف الخيال" والبطل فيه هو الأمير "وصال" وتابعه طيف الخيال الأحذب القصير، ويحاول ابن دانيال تحليل هاتين

¹ المرجع نفسه ص 41

² محمد كمال الدين: "رواد المسرح المصري"، الهيئة المصرية العامة للتوزيع والنشر، ص 5.

³ محمد كمال الدين: "العرب والمسرح"، در الهلال، مصر، 1975، ص 13.

الشخصيتين فيظهر الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية، ويعرض لنواحي اجتماعية عامة، كاجتذاب الخاطبة بعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاء حين يدخل بها"¹.

"ومن الروايات المشهورة في هذا الضرب من التمثيل رواية "غريب وعجيب" وفيها تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعا من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة، وفيها يصف كل رجل مهمته بطريقة فكاهية"².

"ولكن تأثير خيال الظل بقي محصورا في صورته التاريخية، إذ كان يقدم في خيام معدة من الجيش، ويمكن نقلها من مكان إلى آخر، أو أماكن تسور بالخشب وكان التمثيل يجري على ستار من القماش الأبيض الخفيف لذي تنعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوص أو الجلد المضغوط، وقد وضع خلف العرائس مصباح يعكس ظلها على الستار"³.

قال "ابن دانيال" وهو يصف ما قدمه في بابه "طيف الخيال" من فن صنفت من بابات الجون ... ما إذا رسمت شخصوه وبوبت مقصوده وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال"⁴.

وكما اعتبرنا "خيال الظل" شكل مسرحي فإنه يمكننا اعتبار بعض المقاطع من المعلقات وقصائد "ذي الرمة" و "الفرزدق" و "ابن عبد ربه" وملاحم ألف ليلة وليلة، والظاهر بيبرس من الأشكال المسرحية أيضا، إضافة إلى رسالة "زوابع وتوابع" لابن شهيد الأندلسي و "رسالة الغفران" "لأبي العلاء المعري" وهما قصتان تعتمدان أساسا على الحركة والحوار. إضافة إلى القصص الدرامية هنا وهناك في كتب الأدب "كالخلاء" "للجاحظ" و "الأغاني لأبي فرج الأصفهاني" ومقامات "الحريري" ومقامات بديع الزمان الهمداني.

كانت هذه بعض الأدلة على وجود مسرح عربي للرد على القائلين بأنه لا وجود لمسرح في القديم باعتبار أن عنصر الصراع الدرامي والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري للفن المسرحي غير موجود.

¹ عز الدين جلاوي: "النص المسرحي في الأدب الجزائري"، دار هومة للنشر والطباعة، ط 1، الجزائر، سبتمبر 2000، ص 16.

² أحمد تيمور: "لعاب العرب"، السلفية، ط 1، 1918، ص 42.

³ محمد مندور: "المسرح من سلسلة فنون الأدب العربي"، دار مطابع الشعب، ص 21.

⁴ علي المراعي: "المسرح في الوطن العربي"، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط 2، ص 21.

وبهذا فإن النشاطات والأشكال المتمثلة في الاحتفالات والشعائر الدينية البدائية تقف خارج اللعبة، لأنها لا تتوفر على عنصر الصراع الدرامي والإبداع وهم عنصران أساسيان في الفن المسرحي. إلا أن ما يجب تأكيده في هذا السياق هو أن عنصر الصراع الدرامي كان موجودا في حياة العرب، ثم أن الفن المسرحي منذ ظهوره لم يتخذ شكلا متكاملًا، ولم يكن من البداية مسرحا مكتوبا بالصبغة التي يوجد بها حاليا.

فالمسرح ظهر في الواقع اليومي، في المجتمعات البدائية، كان هذا الواقع يعبر عنه بمختلف الطرق والوسائل، ولكل فترة زمنية أسلوبها في التعبير عما يدور من صراعات في المجتمع، فعنصر الصراع إذن وجد في كل عصر ولكل مجتمع كيفية في التعبير عنه.

هذا عن جذور المسرح العربي المعاصر، ومهما يكن من أمر، فإن المسرحية الحديثة كما عرفتها أوروبا لم تدخل إلى البلاد العربية إلا بعد عصر النهضة، وبعد اتصالها بالأدب الغربي. وكان ذلك عن طريق الاقتباس والترجمة. والسؤال الذي يطرح في هذا الصدد: لماذا لم يأخذ العرب من ثقافة الغربيين إلا متأخرا؟. أو بتعبير آخر: لماذا تجاهل العرب الفن اليوناني والغربي رغم استقائهم لباقي المعارف والعلوم عند الغرب؟.

لاشك أن هذه الهوة الواسعة التي لم يعرف خلالها العرب فن المسرح تعزى إلى عدة أسباب حضارية ودينية ولغوية. أولى هذه الأسباب أن المسرح الديني القديم حبس نفسه داخل المعابد الدينية، إذ كان يمارس وحسب، كأنه طقس من الطقوس التي تحكي عن آلهة الخصب وآلة الخير والشر.

أما العرب فقد وجدوا في الإسلام وازعا بمنعهم من تبني الخلق المسرحي لأن الخلق كما كانوا يعتقدون هو من شأن الله وحده ليس من شأن البشر حتى بوسائل مختلفة.

سببان آخران أولهما: خلق الحياة العربية من عنصر "الصراع" الأساسي في المسرح، وهو ما كان متوفرا في الأساطير الإغريقية، فقد فصل العرب في ظل الإسلام بين الإنسان والآلهة، واكتفوا بعزل شياطين الشعر والإلهام في وادي الجن "عقبر"، والسبب الثاني: لغوي بحت، ينبع من اعتماد الشعر العربي على غنائية التعبير وابتعاده أساسا عن الملحمية التي قادت اليونان إلى الدراما وحفاظه على ذاتية الأسلوب والمعالجة، وعلى الحداقة اللغوية في رواية الحروب والبطولات.

ومهما يكن فإن بداية المسرح العربي الحديث لم تكن إلا في أوائل القرن التاسع عشر 19م، حيث جاءت فترة تبدأ تاريخيا بعام 1847، عرفت فيها البلاد العربية المسرح لأول مرة، وذلك على يد "مارون النقاش" اللبناني الذي دفعت به ريح التجارة إلى الهجرة فزار بريطانيا سنة ألف وثمانمائة و واحد وأربعون 1841¹.

"وهناك شهد تمثيل بعض المسرحيات فشغف بذلك، ولما عاد إلى بيروت اتخذها هواية أدبية وألف فرقة من الشباب مثل معهم في بيته أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت"²، وهي مسرحية "البخيل" من تأليفه وتلحينه، وقد استوحاها من مسرحية "البخيل لموليير" فعد بذلك أبو المسرح العربي.

على أنه إذا رحنا نصر على أن المسرح العربي قد ولد فقط في هذه الفترة ألف و ثمانمائة و سبع وأربعون 1847، فلا بد في الوقت ذاته أن تلح إلحاحا شديدا على أن هذا قد كان ميلادا مؤقتا للمسرح العربي، مجرد انبثاق إلى الوجود ومحاكاة لظواهر فنية رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استيرادا إلى بلادهم.³

وفي هذا الصدد لاحظ الرحالة الإنجليزي "ديفيد أركيوهارت" مدى حماس "مارون النقاش" لأن ينقل فن المسرح إلى لبنان كما رآه في أوروبا تماما.⁴

ذلك أن المسرح الذي تمت ولادته على يديه كان مسرحا مستوردا منذ البداية، غير أن "مارون النقاش" ما لبث أن تفتن إلى الحاجة إلى فن مسرحي يكون قريبا لنفسه أكثر من الفن المسرحي الذي نقله عن الغربيين، وقد أجهد نفسه في جعل رواياته أدبية محضة، حيث حملة الاعياء إلى القول في إحدى رواياته "إن دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد"⁵.

وبعد مسرحية "البخيل" بسنة تقريبا، كتب في بيته مسرحية "أبو الحسن المغفل" أو "هارون الرشيد"، وما حملة على توظيف مآثور الشعب من قصص، وكذا توظيفه للشعر مرويا ومغنى هو أن المسرح الأدبي الذي كان مدخله إلى المسرح لم يكن كافيا لبقاء هذا الفن ولم يكن كافيا لإشباع الناس وشد أنظارهم، حيث يبدو أن جمهوره

¹ رياض عصمت: "بقعة ضوء- دراسات تطبيقية في المسرح العربي"، 2003، ص19.

² عز الدين جلاوي: "النص المسرحي في الأدب الجزائري" ص37.

³ علي الراعي: "المسرح في الوطن العربي" ص96.

⁴ المرجع نفسه ص70.

⁵ المرجع نفسه ص70.

لم يقدر ذلك الفن حق قدره، ولم يكن عنده استعداد لتفهمه، بل كان يؤثر الغناء والفكاهة، وبذلك انحرف "مارون" بفنه ليرضي جمهوره، فأكثر فيه من القطع الغنائية والفكاهات.¹ وآخر مسرحية له هي "الحسود السليط" في سنة ألف وتسعمائة وثلاث وخمسون 1953، وكانت تتضمن ألوانا من الغناء الجماعي والفردى. وإذا كان "مارون النقاش" يعد الرائد الأول لفن المسرح، وقد اعتمد النص الأدبي كمدخل للمسرح، فإن "أحمد أبو خليل القباني" يعتبر الرائد الثاني لهذا الفن وقد التفت التفاتا أكبر إلى الغناء والإنشاد والرقص، كما اعتمد على القصص الشعبية التي كان قصاصوا الملاهي يقصونها على روادهم، أما السير الشعبية فقد وظفها بقلّة في مسرحياته، وهذا ما دفع بالباحث "أحمد شمس الدين الحجابي" إلى القول: "أن القباني هو صورة مصغرة للقص الشعبي متخذا المسرح أدواته في القص".²

وقد كانت أول مسرحية قدمها هي مسرحية "ناكر الجميل" وذلك عام ألف وثمانمائة وخمس وستون 1865، أي بعد "مارون النقاش" بحوالي عشرين 20 عاما، وكانت هذه بداية القباني التي ما لبثت أن تطورت ولاقى النجاح الكبير حتى عام ألف وثمانمائة وثمان وسبعون 1878، لكن سرعان ما اندثر واضمحل بسبب الطابع البيئي للقباني واستهجان المجتمع للفن الذي كان يقدمه، لأنه يعد في نظرهم طريق معبدة لانحراف الشباب، مما دفع به إلى الاعتزال في منزله، وذلك حتى عام ألف وثمانمائة وثلاث وثمانون 1883 أين احتضنته مصر، حيث دعاه المطرب المصري "عبد الحموي" بعدما علم بما وصل إليه، وقد تألق "القباني" في مصر كثيرا ولاقى نجاحا باهرا، وقدم الكثير من المسرحيات، نذكر منها "أنس الجليس، ناكر الجميل، ملتي الحليفتين، الكوكبان، أسد الشرى، قوت الأرواح، لباب الغرام (...)", مجنون ليلي"³

وإذا كان في مسرح القباني الكثير من الأخطاء والعيوب، فإن هذه الأخيرة تغفرها عوامل كثيرة، يرجع أهم عامل فيها أن هذا الفن جديد علينا ولم نكن نعرفه من قبل.

¹ أحمد شمس الدين الحجابي: "العرب وفن المسرح" المكتبة الثقافية، عدد 325، ص 81.

² رياض عصمت: "بقعة ضوء- دراسات تطبيقية في المسرح العربي"، 2003، ص 19.

³ محمد كمال الدين: "رواد المسرح المصري"، ص 46.

أما الرائد الثالث للمسرح والذي حمل اللواء بعد " القباني " فهو " يعقوب صنوع "، وقد جاء بحوالي خمس سنوات بعد " القباني "، أما بدايته فقد كانت لما شارك بالتمثيل في مسرحيات فرقتين أوروبيتين: فرنسية وإيطالية زارت مصر عام ألف وتسعمائة وسبعون 1970 فكانت هاتين الفرقتين بمثابة الإلهام بالنسبة له في إنشائه للمسرح، كما كانت بعثته إلى إيطاليا من الأسباب التي عادت طريقه وأوحت له بخلق مسرح مصري متكامل لحما ودما، حيث كون فرقة مسرحية وراح يضع المسرحيات ويقوم بإخراجها وإدارتها حتى بلغ عدد المسرحيات اثنين وثلاثون مسرحية، وقد كانت أغلب مسرحياته تصويرا للواقع الاجتماعي، كما أنها كانت ناجحة وقرية من الناس.

ورأى المعاصرون في مسرحيات " صنوع " سلسلة متصلة من الضحك، تختلط به الدموع وتقربها من كل الناس.¹ وفي هذا الصدد يقول محرر مجلة " ساترداي ريفير " بتاريخ 1876 ألف وثمانمائة وست و سبعين ، إن ما هو جدير بالإعجاب حقا تقمصه - أي صنوع - شخصية الفلاح المصري أثناء اندماجه في تمثيل دوره فيحلو عندئذ سماع ملاحظاته اللاذعة وضحكاته البريئة، إلى جانب عباراته الصامتة، وهي تتساقط على خديه الضامرين... وقد كان باستطاعة الرجل أن يجمع في شخصيته شعبا بأسره.²

أما عن جهود " صنوع " في المسرح فقد قال عنه الدكتور " محمد يوسف نجم " أنه ظل طوال عامين يعمل جاهدا على تثبيت أقدام هذا الفن في مصر حتى أصبحت له مقومات مسرحية خطا بعدها خطوات واسعة إلى الأمام.

وقد قدم حوالي اثنين وثلاثين مسرحية نذكر منها: البنت العصرية، عندور مصر، بورصة مصر، أبو زيد البربري وغيرها كثير، وكان بعضها مؤلفا والبعض الآخر مترجما عن المسرحيات العالمية " لموليير وراسين " و " كورني وشكسبير " وغيرهم، وقد شجع ذلك بعض كبار الأدباء على ترجمة العديد من روائع المسرح، فترجم " أديب إسحاق " مسرحية " أندروماك لراسين " وترجم " نجيب الحداد " روميو وجولييت لشكسبير " وترجم " عبد الملك إبراهيم " مكبث ".

¹ علي الراعي: " المسرحية في الوطن العربي " ص 82.

² محمد يوسف نجم " المسرح في الأدب العربي الحديث "، دار الطباعة والنشر، بيروت 1956، ص 445.

وبختام " يعقوب صنوع " لتناجه يكون قد اكتمل المسرح العربي المجلوب الأنماط الثلاثة التي ظل يصب فيها أعماله من منتصف القرن الماضي إلى الآن، وهي المسرحية الجادة في الأساس التي تعتمد النص الأدبي والمسرحية الكوميديّة الانتقادية والأوبريت أو المسرحية الغنائية.

ثم وفد إلى مصر من لبنان "سليم النقاش" ابن أخ "مارون النقاش" سنة ألف وثمانمائة وسبع وستون، تصحبه فرقة تمثيلية، حيث ترجم أبرا عايدة إلى اللغة العربية محافظا على طابعها الغنائي، وهي أوبرا مصرية يستقي حوادثها من التاريخ المصري القديم ألقت في عصر إسماعيل بطلب منه، واقتبس من الفرنسية "هوراس" لكورني و"ميتردات" لراسين، ثم وجد سليم النقاش بعد فترة أن عمله هذا لا يعود عليه بالربح، وأنه لم يصادف من النجاح ما ييشر بمستقبل باسم، فانصرف إلى الصحافة.

ويبدأ عهد جديد في تاريخ المسرح المصري بحتراف الشيخ "سلامة حجازي" حيث شهدت خشبة المسرح نتاجات مثل "الشاب السكير" وارتقى أسلوب التعريب والترجمة في هذه الفترة، وقد تلت هذه المرحلة مرحلة أخرى أكثر ثراء إذ دخل ميدان المسرح بعض المثقفين مثل "جورج أبيض" الذي بدأ في مصر وعمق دراسته بباريس وكون فرقة جالت معظم الأقطار العربية، حتى صار بحق رائد التمثيل العربي الحديث.

ومن شاركوا أيضا في هذه النهضة المسرحية، وهذا الاتجاه نحو التاريخ العربي الإسلامي الزعيم "مصطفى كامل" حيث ألف روايته "فتح الأندلس" وهو يعد طالب بالحقوق سنة 1892 ألف وثمانمائة واثنان وتسعون. بعدها دخل المسرح المصري طورا آخر انتقل من المسرحية الغنائية إلى المسرحية الاجتماعية وهي له ذلك المؤلف والممثل "جورج أبيض" حين جاء من باريس سنة 1910 بعد أن درس أصول التمثيل على يد أساتذة أكفاء. وكذلك حين ألف "فرح أنطوان" روايته "مصر الجديدة" و"مصر القديمة" التي مثلها "جورج أبيض" سنة ألف وتسعمائة وثلاثة عشر، ثم توالى المسرحيات الجيدة التي تتجه صوب المشكلات الاجتماعية.¹

¹ عمر الدسوقي - المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها - ص 34.

كذلك أخرج " محمد تيمور" (ألف وثمانمائة واثنان وتسعون- ألف وتسعمائة وواحد وعشرون) أولى رواياته " العصفور في القفص" مثلت لأول مرة في مارس سنة ألف وتسعمائة وثمانية عشر، وهي ملهاة اجتماعية تدور حول مضار البخل وعيوب التزمت في التربية.¹ وتليها مسرحيات " نجيب الريحاني" المنتزعة من صميم حياة الشعب تتسلق في أسلوب تهكمي ساخر لاذع.

وقبل الانتقال للحديث عن المسرحية الشعبية في الأدب العربي يجب أن نذكر أدبيا خدام المسرح المصري أجل خدمة، وارتفع بنتاجه الأدبي عن كل من سبقه في التأليف المسرحي المنشور، ذلك هو " توفيق الحكيم" الذي أخرج أولى مسرحياته عام ألف وتسعمائة وتسعة عشر، وكانت باسم " الضيف الثقيل"، وهي للأسف مفقودة.²

أما أول مسرحية كاملة تصلنا من فن الحكيم فهي " المرأة الجديدة" التي خرجت إلى الناس من عام 1933 ألف وتسعمائة وثلاث و ثلاثين، كما ألف بعدها مسرحيات هي " العريس"، " خاتم سليمان"، " علي بابا"... إلخ. بيد أن أصول هذه المسرحيات قد ضاعت فيما بعد، ولم يبق في ذاكرة التاريخ سوى أسمائها، والمسرحية التي أحدثت ضجة أدبية اشتهر معها هي مسرحية " أهل الكهف" سنة ألف وتسعمائة وثلاث و ثلاثين.³ ثم كتب الحكيم مسرحية " الزمان"، " حياة تحطمت"، " رصاصة في القلب"، " شهرزاد"، ثم مسرحية " محمد"...، وقد قال عنه الدكتور "إسماعيل أدهم": إن توفيق الحكيم قد نجح في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية إلى مستوى يقف جنباً إلى جنب مع آثار الطبقة الثانية والثالثة من أدباء الغرب.⁴ ولقد تأثر بخطوات توفيق الحكيم أديب ناشئ هو " علي أحمد باكثير" واتجه بالمسرحية اتجاها قومياً، فكتب " نفرتيتي" سنة ألف وتسعمائة وثلاث وأربعين، و" قصر الهودج" سنة ألف وتسعمائة وأربع وأربعين... وغيرها.⁵

¹ المرجع نفسه ص38.

² علي الراعي - المسرح في الوطن العربي - ص 77.

³ عمر الدسوقي - المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها- ص41.

⁴ المرجع نفسه ص 41.

⁵ المرجع نفسه ص 49.

أما عن المسرحية الشعرية فنجد أن المحاولة الأولى لها كانت على يد " خليل اليازجي " في مسرحية " المروءة والوفاء"، على عكس ما يظن أن " أحمد شوقي" هو رائد المسرح الشعري العربي، وقد ظهرت طبعها الأولى سنة ألف وثمانمائة وسبع وستون، ومثلت على مسرح بيروت سنة ألف وثمانمائة وثمان وثمانون¹.

جاء بعد " خليل اليازجي " " أحمد شوقي" الذي أنشأ في أول حياته الأدبية مسرحيتين هما " ورقة الآس" و" داسياس" ثم " كليوباترا" علي بك الكبير ... وغيرها.

وقد ظهر بعد شوقي طائفة من الشعراء ترسموا خطاه في المسرحية الشعرية وأبرزهم " عزيز أباظة" الذي اتجه إلى التاريخ العربي الإسلامي، ووضع بعض المسرحيات الشعرية منها " قيس ولبنى" مثلت سنة ألف وتسعمائة وثلاث وأربعون و" العباسة" مثلت سنة ألف وتسعمائة وأربعون.

ومن الشعراء الذين ترسموا خطى " أحمد شوقي" أيضا " محمود غنيم" وله عدة مسرحيات " المروءة المقنعة" و" غرام يزيد".... وغيرها.

بعد دراستنا لنشأة المسرح العربي وتطوره توصلنا لحقيقة مفادها أن الاستقلال الذاتي لفن المسرح كان في النصف الثاني من القرن العشرين،، حين أخذ " أحمد شوقي" يكتب مسرحياته الشعرية ابتداء من ألف وتسعمائة وسبع وعشرون 1927، وأخذ توفيق الحكيم يكتب مسرحيات نثرية.

منذ ذلك الحين وجد الدارس العربي بين يديه مسرحيات شعرية ونثرية تؤلف للتمثيل والطبع والنشر، بل تدرس في الجامعات الكبرى والمدارس، ومن ثم وثب فن المسرح العربي على يد " أحمد شوقي" و" توفيق الحكيم" وثبة كبيرة اجتذبت إلى هذا المجال كثيرا من الكتاب أمثال " نعمان عاشور"، " رشاد رشدي"، " سعد الدين وهبة"، " محمود تيمور"، " لطفي الخولي"، " عبد الرحمن الشرقاوي" ... وغيرهم.

كل هذه الأمثلة من المسرحيات وغيرها، تؤكد لنا بأنه بالرغم من أن العرب قد عرفوا المسرح الحديث المنظم والمتكامل إلا في عصر النهضة فإنه ثمة هناك أسماء بارزة قد كتبت أسماءها بحروف من ذهب، وقد دفعت بفن المسرح دفعا قويا إلى مصاف المسارح العالمية، ولو أن العرب شغلوا بالمسرح منذ نشأته ولم يتأخروا لكان له شأن آخر بالتأكيد.

¹ راجع مجلد أبولوج 3 عدد نوفمبر، ص 247.

خامسا: أنواع المسرح

1/ المأساة:

هي قصيدة مسرحية تعرف حدثا مهما وكاملا مقتبسا من التاريخ والأسطورة، ويشترط في أحداثها شخصيات بارزة لتثير في نفس المشاهد الرعب والشفقة بعرضها الأهواء البشرية المتصارعة مع قدرها، والواقع أن التراجيديا (المأساة) تعد من أقدم الفنون اليونانية وأرقاها، لأنها تمثل فنا متكاملا في موضوعه وفي تأليفه وأسلوبه، وفي طريقة عرضه على مسرح التمثيل، وقد نشأت عن تلك الحفلات الصاخبة التي كان اليونانيون يقدمونها في أعياد باخوس " ديونيسوس " إله الخمر، إذ كانوا يغنون ويمثلون بعض الأدوار التي يتبادلون فيها الحوار مرتدين ثيابا غريبة، يبدون فيها في النصف الأعلى بصورة آدمية، وفي النصف الأسفل بصورة حيوانية (العنز)، وذلك بما يرتدون من جلودها، ويقال إن لفظة تراجيديا مشتقة من كلمتين مركبتين، إحداهما تعني الماعز، والأخرى تعني الأغنية، وهناك من يقول إن الحفلات التنكرية وما كان يصاحبها من أغاني، لم تكن تمجيدا للإله " ديونيسوس"، بل تخليدا لذكرى البطل " أدرستوس" الذي قاد أول حملة لتدمير " طيبة"¹، ومن أبرز الشعراء الذين خلدهم التاريخ في اليونان " أسخيلوس"، "سوفوكليس"، "يوريبيدس" أما أول مسرحية مثلت لأسخيلوس² هي مسرحية " الضارعات" حوالي 490 ق م.³

وقد تطورت المأساة فيما بعد في العصور التالية، فالكلاسيكيون مثلا أسقطوا الانفعال الغنائي من المأساة وأغنوا الأحداث بالعناصر المسرحية، كما بسطوا في الحكمة واعتمدوا على التحليل النفسي، ويظهر هذا الأمر في مسرحيات راسين.

¹ طيبة وردت أيضا باسم ثيبة أو ثيبس (Thebes)، بلدة في اليونان (مقاطعة بيوسي) (7.000)، أسسها على ما يقال قدموس الفينيقي.

² قصي الحسين: " النقد الأدبي عند العرب واليونان معاملة وأعلامه"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان ص 268.

³ عمر دسوقي: " المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها"، ص 8.

ويعتبر أرسطو أن التراجيديا هي آخر تطورات الشعر والنوع الكامل لهذا الفن، لأنها تحمل في طياتها كل ما يمكن للشعر أن يقدمه، وهي بالتالي تقليد لموضوع جدي وكامل، ذي طول مناسب، في لغة راقية، وفي رأيه أن هذا التقليد يجب أن يتم بطريقة مسرحية لا سردية، وأن يولد الخوف والشفقة.¹

كما يقول أنها تتكون من ستة عناصر: الحكاية، الشخصيات، الفكرة، اللغة، المنظر والغناء، وهو ما يجعل الحكاية العنصر الرئيسي والهام في التراجيديا، بل هي أساس التراجيديا وروحها.²

ويرى أرسطو أن الفكرة في التراجيديا، إنما تمثل القدرة على إيجاد اللغة التي تصور الموقف، أو كل ما تنطق به الشخصيات معربة عما قررته، ويقول أرسطو أن الشعراء القدامى يعطون شخصياتهم لغة الحياة المدنية، بينما ينطق الشعراء المحدثون بشخصياتهم لغة الخطباء.³

* الفرق بين التراجيديا والملحمة:

إن الفرق بين التراجيديا والملحمة يتمثل في أن موضوع الملحمة يحتمل أكثر مما يحتمله موضوع التراجيديا، حيث أن موضوع هذه الأخيرة يجب أن تدور أحداثه في نهار واحد أو أكثر بقليل، أي ما بين شروق الشمس وغروبها " وقد عرف النقاد ذلك بوحدة الزمن التي أضيفت إلى وحدة الموضوع"⁴

ويرى أرسطو أن الملحمة تتفق مع التراجيديا في الحكاية والشخصيات والفكرة واللغة، وأنه من المستحيل أن تتضمن الغناء والمنظر، ذلك لأنهما من خصائص التراجيديا وحدها، التي تقدم على المسرح للجمهور، ويقول أن طبيعة الملحمة تقبل أن يكون موضوعها طويلا، حيث لا يصح ذلك في التراجيديا.⁵

وبالرغم من النقد الذي وجه للتراجيديا إلا أنها تعتبر أرقى من الملحمة، لأنها تضم كل العناصر التي تتكون منها الملحمة، كما أن التراجيديا تصل إلى هدفها في مدة أقصر من تلك التي تحتاج إليها الملحمة، ثم إن الوحدة

¹ قصي الحسين: "النقد الأدبي عند العرب واليونان" ص 268.

² المرجع نفسه، ص 268.

³ المرجع السابق، ص 269.

⁴ المرجع السابق، ص 270.

⁵ المرجع السابق، ص 270.

العضوية في التراجيديا أدق منها في الملحمة، لأن موضوع الملحمة يمكن أن يستخرج منه موضوعات كثيرة، كل منها يصلح موضوعا للتراجيديا.

2/ الملهاة أو الكوميديا:

إن الملهاة هي تمثيلية كانت شائعة في القرن السابع عشر، تتألف من حبكة تربط بين شخصيات من الطبقة المتوسطة وتنتهي بخاتمة سعيدة تكون مخترعة وقابلة للحدوث، وليست مأخوذة من واقع الحياة نفسها، والملهاة في الواقع مسرحية تثير الضحك بأسلوب أنيق بعيد عن التهريج، تنطلق أحيانا من تصوير الطبايع وتصادمها، وما ينتج عن هذا التنافر عن مواقف هزلية وساخرة معا، نشأت عند اليونان تماما مثل المأساة، ثم ازدهرت عند الرومان إلى أن تطورت في العصر الحديث بما يعرف بالدراما الدامعة.

وكلمة "كوميديا" مؤلفة من كلمة "كوموس" "Komos" أي الاحتفال أو الموكب، وكلمة "أودي-ode" أي الأغنية الراقصة، وكانت الكوميديا اليونانية تؤدي في أنحاء الريف إبان موسم الحصاد خصوصا موسم قطاف العنب المرتبط بعبادة "ديونيسوس" إله الخمر.

وهي بحسب رأي أرسطو تقليد لموضوع هزلي وكامل ذي طول مناسب، في لغة مناسبة، ويشترط أن يعد هذا التقليد بطريقة مسرحية لا سردية، وأن يولد الضحك في النفوس، ولا بد أن يكون موضوعها كاملا وأن يكون هناك وحدة عضوية، لأن أرسطو يرى أن كل نتاج فني لا بد أن يكون كاملا، وأن يشمل على وحدة عضوية، ولا بد للكوميديا من طول مناسب ولغة تساير الموضوع الهزلي.

وقد نشأت الملهاة وسط الاحتفالات الدينية التي كانت تقام في نواحي الريف الإغريقي، وترتجل فيها الأغاني التي تمجد إله الخمر "ديونيسوس" أثناء موسم الحصاد، وكان أهل الريف يخرجون في هذه المناسبات وقيمون المهرجانات ويمثلون الطرقات، وكانوا يسرفون في الأكل والشراب حتى فقدواهم لوعيهم وخروجهم عن وقارهم، كما كانوا يتنافسون في ابتكار النكات البذيئة والشتائم اللاذعة، وفي أثناء هذه الاحتفالات كان للجمهور دور حاسم

ومهم في الحدث الدرامي حينما يبدوون رأيهم في مناظرة بين الممثلين حول أمر من أمور الحياة، وكان الشاعر يطلق بعض النكات أو يختار من المتفرجين شخصا يجعله مثار سخرية لهيئته المضحكة أو شكله القبيح.

هذا بالإضافة إلى اشتداد التنافس بين شعراء الملهاة والمشاركين في المسابقات المسرحية وقيام الجوقة بحث جمهور المتفرجين على تأييد الشعراء بين جمهور المتفرجين والممثلين والجوقة¹.

وقد بدأت الملهاة في التطور منذ نهايات القرن السادس قبل الميلاد حتى نضجت فنبا في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، ومن أبرز شعرائها "أرستوفانيس"² الذي يعد رائد فن الملهاة والذي حقق على يده النقد اليوناني تطورا كبيرا.

* الفرق بين المأساة والملهاة:

إذا أعدنا النظر في الرواية المسرحية وتطورها في تاريخ الآداب الأوروبية، فسنجد أن المأساة قد احتلت المكانة الأسمى، وكان لها الرجحان على الملهاة في العصور الأولى من هذا التاريخ، ثم تعادلتا من حيث الأهمية والمكانة في عصر النهضة الأوروبية، ثم أخذت الملهاة في عصرنا الحديث تطغى على المأساة وتسود عليها، والسبب في هذا التطور راجع إلى عاملين أساسيين:

العامل الأول: يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما، والعامل الثاني: يرجع إلى التطور الذي صادف المسرح كبناء من جانب والذي صادف عقلية الإنسان في العصر الحديث.

والفرق بينهما ليس كما يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما، فإذا انتهت الرواية بفشل بطلها وموته كانت مأساة، وإذا انتهت بفوز البطل وظفروه بمن يحب فهي ملهاة فما النهاية أو الخاتمة في كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تختمها ما في الكون كله من سببية، فإذا توافرت الأسباب لا بد من توافر المسببات في أثرها.

¹ د أشرف محمود نجما: "مدخل إلى النقد اليوناني القديم"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، ص 20.

² "أرستوفانيس" (448-380 ق م) رائد فن الملهاة، له أربعين مسرحية، لم يبق منها سوى إحدى عشر فحسب، مكنته موهبته أن يكتب عددا من المسرحيات في سن مبكرة قبل العشرين من عمره، عالج في مؤلفاته الكوميديا الكثير من مشكلات الأدب والشعر، من مسرحياته: الضفادع - السحب - الزناير - الفرسان - الطيور - برلمان النساء - الطيور... وهي مسرحيات تهدف إلى الإصلاح.

وقد اتفق النقاد منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين أو ذهنتين، فالقوى المادية إما بين شخصين أو بين شخص وقوة أعلى منه، أو يكون الصراع بين المادية والذهنية معا وتستخدم لذلك الشخصيات العظيمة، أما الملهاة فتستخدم الشخصيات الأكثر اتضاعاً وتمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع، "على أن الشيء الذي يجب أن يتوافر في كليهما، فضلاً عما فيهما من عمق ورسم للشخصيات هو الجو الذي يضفي على الشخصيات صبغة فريدة ولونا طاغيا يكسبها صفة الشمول، ويحقق ما يسميه "نيكول" بالروح العالمي الشامل أو Universality ومعنى هذا الروح العالمي الشامل هو ما نلمسه في جميع المآسي والملاهي العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذي نعيش فيه، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة بل نموذجاً بشرياً له من السمات الإنسانية ما يجعله عاملاً شاملاً، وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة في تحقيق هذا الشمول في الشخصيات فإنهما يختلفان في روح كل منهما، وما يتركه هذا الروح من تأثير في نفوس المشاهدين"¹.

3/ الدراما:

أطلق البعض كلمة دراما على المسرحيات التي تقدم أشخاصاً وهم يؤدون أفعالا، "إذن هناك فعل يؤدي ويكون الأداء أمام متفرج، وكلمة دراما اليونانية تعني حرفياً، وينجلي معنى الفعل من خلال مواجهتها بآخر يسرد أو يوصف كما في الملحمة"².

وفي نهاية القرن التاسع عشر 19 وبداية القرن العشرين 20، وصلت الدراما إلى قمة الإبداع في عدد من البلدان الأوروبية اشتهر بها "ابسن" و "تشيكوف" و "شينج"، وفي الدراما الحديثة صار البطل رجلاً عادياً من عامة الناس، كما أنها تعالج الوجود الإنساني من وجهة نظر الحضارة الواعية، لكنها توجه اهتمامها في الغالب إلى العلاقات الاجتماعية الواقعة وشخصيات الدراما الحديثة من واقع الناس سواء أكانوا من البورجوازيين في دور الحلال أم مواطنين عاديين يجرفهم طوفان الشر الذي يغمر المجتمع.

¹ محمد زكي العمشاوي: "المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة" دار النهضة العربية، بيروت، ص 32.

² د نديم معل محمد: "في المسرح، في العرض المسرحي.. في النصف المسرحي.. قضايا نقدية"، مركز الإسكندرية للكتاب، ط 1، 2000، ص 262.

والنظر إلى الدراما باعتبارها فنا لا تكتمل دورته الحياتية إلا بتحقيقه وتجسيده ماديا (العرض)، إنها أبعد من ذلك، أبعد من مجرد الإهتمام إلى الاعتراف، ومن ثم الممارسة الفعلية¹. حيث أن الأدب (النص) في العرض المسرحي جزء من كل وليس كلا مستقلا، وهو إذ يوجد، فإنه ليس هو الذي يجعل الدراما دراما " إن ما يجعل من الدراما هو تحديد العنصر الكامن خارج وبعد الكلمات، ويجب مشاهدته كحركة، أو هو يمثل لإعطاء تصور الكاتب قيمته الكاملة"².

وملتقى الدراما ليس كملتقى الأجناس أو الأنواع الأدبية، وناقد الدراما غير ناقد الأجناس والأنواع الأدبية، لأن عليه ألا يقف عند الوجه الأول، بل عليه أن يعبر إلى الوجه الآخر، وإذا كان هذا التفريق أو التمييز بين الدراما والأدب ما زال يثير بقايا سجال الغرب، فإنه في عالمنا العربي يكاد أن يكون عصيبا على السجال³. على أنه لا بد لنا أن ندرك منذ البداية أن ما حدث من تغيير في لغة الدراما بإدخال عنصر النقاش الذي أصبح يسيطر على روح لغة الدراما، الأمر الذي جعلها أي اللغة تبدو جافة مفتقرة إلى دفء المشاعر والأحاسيس، مما دفع الباحثين والدارسين إلى رفض ما يسمى بـ دراما الأفكار، نظرا لأن الشخصيات أصبحت تتحدث كثيرا ولا تفعل شيئا⁴، إلا أن هذا الأمر قد أثبت "شو" خطاه من خلال مسرحياته.

وهذا التغيير الذي طرأ على لغة الدراما كان طبيعيا إذا ما وضعنا في اعتبارنا ما طرأ على نوعية الموضوعات من تغيير، حيث هجر " ابسن" رائد الدراما الحديثة الموضوعات القديمة التي اصطلح على تسميتها "بموضوعات العصر الفيكتوري بقيمها الزائفة، ونهايتها السعيدة، واتجه إلى الوضع الاجتماعي الواقعي، فجاءت معظم مسرحياته ببيئة تصور واقع الحياة الاجتماعية العائلية وما فيها من الأكاذيب والزيغ، وفي هذه المسرحيات تراه يكشف عن أدق الأحاسيس والمشاعر بطريقة فنية وكأنه يغوص إلى أعماقها"⁵.

¹ المرجع السابق ص 267.

² جوليان هيلتون: " نظرية العرض المسرحي"، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1940، ص 18.

³ د نديم معلا محمد: " في المسرح"، ص 270.

⁴ د أحمد صقر: " نظرية المسرح الفكري مع التطبيق " مركز الإسكندرية للكتاب، ط 1، 2002، ص 227.

⁵ فوزي فهمي أحمد: " المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986، ص 227.

على أن التغيير الذي أحدثه " ابسن " في لغة الدراما لم يمنعها من أن تؤدي دورها بدقة، وتكون مؤثرة، وذلك عندما تكون مقنعة للجمهور وتؤكد أن ما يسمع هو حقيقة وواقع من أجل أن يكتب للمسرحية البقاء¹.

فهذا التطور الذي اتضح في الدراما الحديثة، ونلاحظه ما بين لغة الدراما ولغة المسرح، قد يمثل في إحدى النواحي وهي أنها " أوجدت علاقة مقصودة بين البناء الفني للمسرحية والمضمون، فألغت الكثير من مظاهر البناء التراجيدي مثل الحوار الجاني *Aside* والانفرادي *Soliloquy*، وهما شكلان للمناجاة الفردية، يعبر فيها الممثل عن خواطره أو خططه وتعليقاته الشخصية، ويليهما في الحوار العادي منتجا جانبا من المسرح في الحوار الجاني، إذ يفترض أن الممثلين الآخرين موجودين معه في المشهد لا يسمعه فكأنه في شكل أقرب إلى الخطبة التي لا تقاطع في الحديث الانفرادي"².

4/ الميلودراما:

مركبة من ميلوس ومعناها باليونانية الغناء، وهي لون من المأساة شاع في القرن 18، وتميز بالغناء والاستعراض وإثارة العواطف واستغلال الفكاهة الضاحكة، فالميلودراما على هذا الأساس نوع مسرحي خفيف ظهر في أوائل القرن الثامن عشر 18 ليعالج ظواهر الحياة الاجتماعية في تعقيداتها ومفارقاتها وجوانبها المضحكة المسلية والحزنة المؤلمة، مازجا الموسيقى والغناء والشعر بالحوار النثري المألوف.

وتقدم الميلودراما الحياة العادية في صورة مركزة باللغة التركيز تحذف أي تفاصيل ووقفات غير لازمة، يجب أن يقتنع المتفرج أثناء مشاهدة الميلودراما أن ما يراه في المسرحية قد حدث بالفعل في الحياة وليس على خشبة المسرح، وهذا هو السبب في أن كل التقاليد المسرحية منافية لروح الميلودراما، وإذا استطعنا أن نجعل المتفرج يصدق أن ما يجري على خشبة المسرح يحدث في الحياة على بعد خطوات قليلة منه فسيؤثر إلى درجة غير مألوفة في المسرح وسينفجر ضاحكا أو باكيا³.

¹ المرجع السابق ص 227.

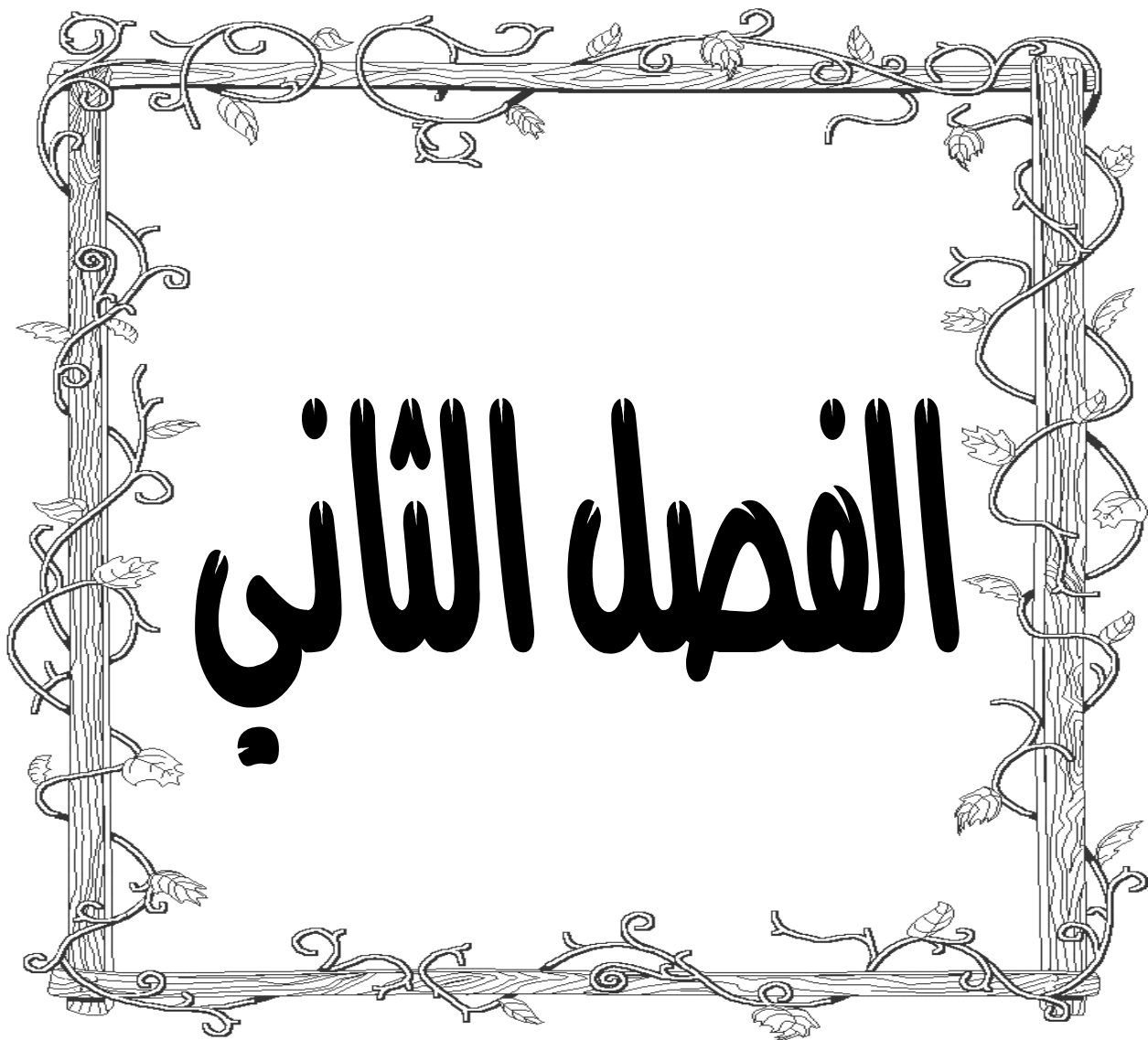
² د أحمد صقر : " نظرية المسرح الفكري مع التطبيق "، ص 230.

³ قسطنطين ستانسلافسكو : " فن المسرح "، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، بالقاهرة 1968، ص 329.

والممثل العظيم وحده هو القادر على أن يحول الميلودراما إلى عمل ناجح لا يستطيع ممثل من ممثلي الدرجة الثانية أن يمثل في ميلودراما لأن الممثل فيها يضطر إلى كثير من الارتجال، وليس في شخصيات وممثلي الدرجة الثانية من الحيوية ما يسمح لهم بالقيام بعمليات الارتجال، وليس لهم القدرة على أن يضيفوا شيئا جوهريا إلى أدوارهم.¹ ويصر " ستانسلافسكي" على أنه يجب على الممثلين أن يثيروا الاهتمام إلى أقصى حد في أعمالهم في الميلودراما.²

¹ المرجع السابق ص 328.

² المرجع السابق ص 329.



الفصل الثاني

الفصل الثاني :

مصادر المسرحية عند الحكيم

* المصدر الأسطوري.

* المصدر الشعبي.

* المصدر الديني

مصادر المسرحية عند الحكيم:

أولاً :

المصدر الأسطوري:

1- الأسطورة :

1-1 تعريفها:

الأسطورة هي نص أدبي في يحمل سمات النصوص الأدبية القديمة ولكن قبل أن يكون ذلك كان نصاً شعائرياً دينياً يميل إلى المقدس أكثر منه إلى الدنيوي مما جعله على مر العصور يحمل الوجهين المقدس واللامقدس. والأسطورة من خلال دلالتها اللفظية مشتقة من المادة ثلاثية الجذر (س-ط-ر)، أي ألف الأساطير، ويقال: "الأسطورة والأسطور أي الحديث الذي لا أصل له"¹.

فالأساطير جاءت بمعنى الأباطيل أو الأحاديث التي لا نظام لها. ويذكر د الحجابي شمس الدين "أن القرآن الكريم قد أكد المفهوم الجاهلي لهذه اللفظة، حيث ذكرها تسع مرات"²، وجاءت كلها بصيغة الجمع، وهي تدل على القدم وتشير إلى قصص الأمم الغابرة.

- يقول تعالى: "...إِنَّ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ"³.

- ويقول جلا في علاه: "يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنَّ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ"⁴.

- ويقول تعالى في محكم تنزيله: "وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا"⁵

وإذا أمعنا النظر في المعنى اللغوي، وكذا بالآية الكريمة نستطيع أن نقول إن الأولين كانوا يروون حكايات لا أصل لها، هي في الحقيقة أباطيل وترهات، لا أساس لها من الصحة.

¹ المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ص 333.

² الحجابي شمس الدين: "الأسطورة في المسرح المصري المعاصر" دار الثقافة، القاهرة، 1970، ص 03.

³ سورة الأنفال، الآية 31.

⁴ سورة الأنعام، الآية 25 .

⁵ سورة الفرقان، الآية 05.

والأسطورة بالمعنى الاصطلاحي لها دلالتها الخاصة، وهذا ما توصلنا إليه من خلال جمعنا لبعض تعريفاتها.

فقد عرفها د أنس داود فقال: " تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره اتجاه الوجود...¹ " ويقول في موضع آخر هي: " مجموعة من الحكايات، المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية...² " ويقول أها: "... تحمل طابع التجربة الإنسانية مع الحياة ومواجهتها للكون والأشياء...³ ".

ويعرفها الدكتور عبد الحميد يونس فيقول: " إن الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للكلمة والحركة والإشارة وتشكيل المادة، هي جماع التفكير والتعبير عن الإنسان في مراحل البدايات والقديمة⁴ ".
ويذكر لنا كمال الدين حسن بعض التعريفات فيقول: " تعتبر الأسطورة من أهم أشكال التعبير الشعبي بل تعتبر أهم أشكال التعبير القوي في الأدب الشعبي⁵ ".

ويقول عنها أيضا: " الأسطورة كشكل من أشكال التعبير الشعبي بما تحتويه. "

وينقل لنا " إبراهيم الرماي " تعريفا عن " ويلك دارين " الذي يرى بأن الأسطورة: " القصد الناطق من الشعائر البدائية ومعناها الواسع أية قصة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ والمصير، ونفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان... "

ويرى أرتستا فيسشر بأنها: " سذاجة البداية هي لغة الكلمات الأولى والرموز البدائية وعلى كل عصر أن يكشفها بنفسه من جديد⁶ "

" والأسطورة هي محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلوا من منطق معين، ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد⁷ "

¹ داود أنس: " الأسطورة في الشعر العربي الحديث"، د ط مصر 1975، ص12.

² المرجع السابق ص19.

³ المرجع السابق، ص20.

⁴ عبد الحميد يونس: " الأسطورة والفن الشعب"، ط 1، القاهرة، المركز الثقافي الجامعي، 1980، ص 15.

⁵ كمال الدين حسن: " التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث"، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 1993، ص25.

⁶ فرقاني حازية: "مصادر ثقافة توفيق الحكيم الفرنسية وأثرها في الفن المسرحي"، ص242

⁷ د نبيلة إبراهيم: " أشكال التعبير في الأدب الشعبي" دار النهضة مصر، القاهرة، ط 2، ص9.

ولا يعني هذا الطرح أن الأسطورة هي الخطوة الأولى في هذا البحث الكبير، وأنها المرحلة السابقة على العلم. فبعد الدراسات الكثيرة التي خصصت للأسطورة، وبعد انحصار تأثير المدرسة الوضعية، بات النقد ينظرون إلى الأساطير نظرة كلها الاحترام والتقدير فهي "التعبير عن الحقيقة بلغة المجاز"¹ وهي كالعلم تحاول الإجابة عن أكثر الأسئلة جذرية، عن أصل الكون ومصيره، وتكون النجوم والقوى الطبيعية وعن مصدر الحياة وهدفها. والواقع أن الأسطورة نوع من التفكير ساد في مرحلة ما قبل الفلسفة، وحاول فيه الإنسان أن يكشف نظام هذا الكون والروابط الخفية التي تكمن وراء مظاهره فالأسطورة "تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة الطبيعية للكون وللنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة"².

كانت هذه إذن بعض التعريفات الموجزة للأسطورة والتي وضعنا أمام جوانب مختلفة، كل جانب منها يوحى بعنصر معين متعلق بالأسطورة ومن خلالها تستشف بدايات الأساطير، المحور الذي دارت حوله وعما عبرت.

1-2) أنواع الأساطير:

يجد الدارس صعوبة في محاولة تحديد أنماط الأسطورة شأنه في ذلك شأن محاولته إيجاد تعريف جامع مانع لها، كونها تتلاقح والمجالات المعرفية الأخرى كالأنثروبولوجيا وتاريخ الأديان وعلم النفس وغيرها من الحقول الإنسانية والاجتماعية حيث أن "الأسطورة هي مزيج من كل شيء في كل شيء، فهي حكاية خالصة وهي حكاية مستوحاة من حوادث التاريخ، وهي قصة سردية، وهي تاريخ الآلهة، وهي تاريخ أبطال وهي تاريخ أجداد، وهي سيرة حيوان..."³ ولهذا لم يعد أحد من المهتمين بالعلوم الإنسانية - خاصة - قادرا أن يستغني عن الأسطورة في دراساته مهما كان تخصصه سواء أكان سوسيولوجيا، أم إثنولوجيا، أم ثقافتيا (Clutraiste) أم فولكلوريا، أو مؤرخ أديان أم مؤرخ أفكار، أو حقوقيا، أم اقتصاديا، أو أثريا أم نفسانيا، أو كلاميا (عالم كلام) أم فيلسوفا..⁴ ولهذا انشغل بها بها كل العلماء الإنسانيين المعاصرين كل حسب اختصاصه، ومن ثم راح كل واحد منهم يحاول تصنيفها بحسب

¹ د طلال حرب: "أولوية النص"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1999، نقلا عن د جميل صليبي، المعجم الفلسفي، ص 79.

² فاروق أحمد مصطفى: "المولد" (الهيئة المصرية العامة) الاسكندرية 1981، ص 50.

³ عبد الملك مرتاض: "ميثولوجيا عند العرب"، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية، للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ص 14.

⁴ المرجع نفسه، ص 14.

موضوعها إلى أنماط تختلف عن الأنماط التي يضعها الدارس الآخر، فنجد الد أرسه " نبيلة إبراهيم " على سبيل المثال لا الحصر - تضع تصنيفا للأسطورة من وجهة نظرها على النحو التالي:

1- الأسطورة الكونية (الطقوسية)

2- الأسطورة التعليلية

3- الأسطورة الحضارية

4- الأسطورة الرمزية

5- أسطورة البطل المؤله - أسطورة جلعامش -

بيد أنها تجعل كلا من الأسطورة الكونية والأسطورة التعليلية نمطين منفصلين للأسطورة تارة، وتارة أخرى تجعل الأسطورة التعليلية نمطا من أنماط الأسطورة الكونية في حد ذاتها، وتسميها (الأسطورة الكونية التحليلية)، وعندما تلج الدراسة إلى الفصل الثاني تعنونه ب(أساطير الأخيار والأشرار)، وتصدره بقولها " إذا كنا استطعنا أن نحدد في الفصل السابق شكل الأسطورة الكونية بأنواعها المتعددة، وأن نرجعها إلى اهتمام روحي جمعي محدد، فإننا نود أن هذا كذلك بالنسبة لأساطير الأخيار والأشرار"¹. تفهم من قولها هذا أنها أوردت في الفصل الأول نمطا واحدا للأساطير وهو (الأساطير الكونية) ثم صنفها إلى أنماط أخرى.

أما الموسوعة العالمية فقد تبنت تصنيفا آخر اعتمدت فيه تصنيف الأساطير حسب موضوعاتها وهو كالتالي:

1- أساطير نشأة الكون: (Mythe cosmogonique)

تصف ميلاد الكون وهي في الغالب الأكثر أهمية في أي ثقافة.

2- أساطير نهاية العالم: (Mythe exchatolique)

تصف نهاية العالم وقدر الفرد بعد الموت... الخ

¹ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير الشعبي، دار غريب- القاهرة، مصر، ط3، د ت، ص69.

3- أساطير الميلاد والبعث: (Mythe de la naissance et de la renaissance)

تتحدث عن كيفية تجدد الحياة، وانعكاس الزمن، أين ينقلب الأفراد إلى كائنات جديدة...

4- أساطيل البطل الثقافي: (Mythe du héros culture)

أساطير خصصت للأشخاص الذين عن طريق أفعالهم (تصرفهم)، صنعهم، أو اكتشافاتهم، رفعوا إلى درجة أبطال مثل بروميثي (Prométhée) ، الذي يُختلس النار للآلهة وأمثلة أخرى...

5- أساطير التأسيس: (الأساس) (Mythe de fonction)

منذ ظهور الأحياء الأولية بين الألفيتين الرابعة والثالثة قبل ميلاد المسيح أساطير تحكي أساس البعض منها، ملحمة جلجامش في بابل. Eppopées de Gilgamesh a Babylon أو أسطورة روميليس وروميس Romulus et remus في روما هي أساطير تأسيس.

أما الدارس " عبد الحميد زايد " فقد وضع تصنيفا خاصا بالأسطورة المصرية وحدها في دراسة عنونها بالرمز والأسطورة الفرعونية.

1-الحكاية المسرودة:

منها ثلاث استخدمت فيها موضوعات هي أقرب إلى السرد منها إلى الوقائع التاريخية وهي:

أ.عراك أبوفيس وسكتر

ب.الاستيلاء على يافا

2-القصة الفلسفية:

قصة الصدق والكذب The billing of truth ، حيث تتقابل شخصيتان رمزيتان هما: الصدق والكذب

ويقهر الأول الثاني.

3-القصة النفسية: كقصة الأخوين The tale of the two brothers :

وتتخللها بعض الأحداث الخارقة، وهي قصة المرأة التي تحب شابا فتشيع خبره عند زوجها.

4- المعجزات والغرائب والسحر:

منها قصة الملاح الغريق The ship- wrecked sailor ، والملك خوفو والسحرة

King theops and the magisiant، والأمير الموعود The tale of the doomed prince،

والجزء الثاني من قصة الأخوين، وغلب على هذا النوع المعجزات والسحر والشفاء المعجز وحيوانات منحت موهبة

التحدث، ولا تخلوا قصة من هذه القصص الخارقة.

بعد اطلاعنا على بعض التصنيفات التي جاء بها الدارسون في محاولة تحديد أنماط الأسطورة، فإن التصنيف الذي

يبدوا الأفضل من حيث الشمول هو هذا التصنيف الذي سنذكره والذي صنفت من خلاله الأسطورة إلى ستة أنماط

شملت تقريبا كل تلك الأنماط التي جاءت بها تصنيف الدارسين السابقين وهي:

1- أسطورة التكوين:

وهي أسطورة تنظر في أكثر المباحث صعوبة وغموضا وهو الكون وكيفية بدء الحياة وما مرت به من مراحل

حتى اكتملت بخلق النبات والحيوان والإنسان وهي ترتبط أساسا بعمليات الأسطورة، ومن أمثلتها أسطورة التكوين

السومرية.

" وتشير هذه الأسطورة إلى أن الإله كان في البدء، وأن المياه هي الأسبق إلى الوجود، خرج منها عنصرا التراب

والهواء، ثم ولد نور من الهواء، أي أن عناصر الحياة أربعة هي: الماء والتراب والهواء والنار وقد قام الإله بواسطتها بخلق

الأشكال الحية كافة."¹

فالإله أزي وهو يتجلى في عناصر الكون وأجرامه ونظامه، وعنه صدرت أشكال الحياة.

¹ د طلال حرب: " أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي"، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1994، ص94

2- الأسطورة الطقوسية:

وهي الأسطورة التي تتضمن أحيانا طقوسا قد تعكس أو تمثل الحالة الاجتماعية في ذلك العصر كالأساطير الفرعونية والأساطير البابلية والأساطير الأمازيغية.

وهذه الأساطير ترتبط أساسا بعمليات العبادة، أيا كان شكلها أو طريقتها والتي تعتمد على الطقوس (الفعل الحركي)، والتي من شأنها العمل على أن تحتفظ بتقرب الإنسان إلى تلك القوى الخفية الآلهة التي تتحكم في مظاهر الكون والطبيعة من حوله. "والأسطورة ما هي إلا ذلك الجانب القولي المصاحب لهذه الطقوس، والذي يصبح فيما بعد حكاية لهذه الطقوس"¹

ويعتبر بعض الباحثين أسطورة "إيزيس" المصرية واحدة من هذا الصنف ذلك أن "الأسطورة قد استمدت من الطقوس فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته، يبدو الطقس خاليا من المعنى ومن السبب والغاية، وتخلق الحاجة لإعطاء تفسير له وتبرير"²

إلا أن "مالينوفسكي" رفض هذا المنحى مؤكدا أن الأساطير التي وصلتنا عن جميع شعوب الأرض ليست "سوى جسم بلا روح، إذ تنقص دارسيها المعرفة الواسعة عن التنظيم الاجتماعي الذي نشأت فيه، وعادات أصحابها وسلوكهم."³

ولكن هناك بعض الأساطير التي وصلت إلينا مع طقوسها، وما كان يواكبها من احتفالات ومثال ذلك أسطورة "تموز" أو "أدونيس"

3- الأسطورة التعليلية:

وهي التي تحاول تفسير الظواهر فتنسبها إلى قوى غير ظاهرة في حكي روائي يربط بين الفكرة والحركة ويجسد الظواهر لتصبح كائنات متحركة تؤثر وتتأثر بغيرها، لاسيما وأن الإنسان القديم قد امتاز بالترعة الإحيائية

¹ أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ط2، بيروت، دار العودة، 1979، ص46.

² فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة، بيروت، 1980، ص12.

³ د نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، دار الحمامي، مصر، ل ت، ص191.

حيث نجد أن الإنسان العربي القديم قد رأى في الكواكب أزواجاً وعللوا مواقع بعضها تعليلاً أسطورياً قصصياً مثل كوكب الثريا.

"فالتبيعة ملأى بالظواهر التي أثارت اهتمام الإنسان ودفعته إلى التأمل بحثاً عن تعليل لها، ولما كان الإنسان البدائي يمتاز بالترعة الإحيائية¹ فقد علل الكثير من الظواهر انطلاقاً من مذهبه هذا، فالعرب الذين رأوا في الكواكب أزواجاً عللوا مواقع بعضها"² فقالوا "إن سهيلاً³ والشيعرى⁴ كانا زوجين، فأنحدر سهيل فصار ألمانيا، فاتبعته الشيعرى العبور، فعبرت الجرة فسميت العبور، وأقامت الغميصاء فبكت لفقد سهيل حتى غمضت عينها فسميت غمصاء لأنها أخفى من الأخرى.

وعموماً فإن الأسطورة التعليلية هي "تلك التي استطاع الإنسان البدائي عن طريقها أن يعلل ظاهرة، ولكنه لا يجد لها تفسيراً مباشراً، هذه الأسطورة ظهرت بعد ظهور فكرة وجود كائنات روحية خفية في مقابل ما هو كائن من الظواهر الطبيعية كالرعود وانفجار البركان وانشقاق الأرض عن الزرع."⁵

4- الأسطورة الرمزية:

يمكن قراءة بعض الأساطير قراءة رمزية فالآلهة أو الأشخاص يرمزون إلى مفاهيم مجردة فهي نوع منطقها

الرمزي الذي تتعامل به مع معطيات الواقع والفكر كرموز الخير والشر والحب والكراهية.

وهذه الأسطورة أقرب إلى الأسطورة التعليلية، لأنها تعبر بطريقة مجازية عن فكرة دينية، أو كونية، تتضمن

عدداً من الرموز التي تتطلب التفسير، فالمعنى الرمزي لأسطورة أوزيريس "يرى أن الصراع الذي نشب بين أوزيريس

وست، ثم بين ست وحوريس، إنما هو مقابل لظهور ثلاث ممالك في مصر وهي مملكة شرق الدلتا وكان يحكمها

¹ الإحيائية أو الأرواحية هي الاعتقاد بأن للأشياء والنباتات والحيوانات أرواحاً.

² طلال حرب أولية النص، ص 96.

³ سهيل: هو الاسم الذي أطلقه العرب على عدة نجوم في نصف الكرة الجنوبي ويستعان به في الاستدلال على جهة الجنوب.

⁴ الشيعرى: أي النير، أشد النجوم تألقاً في كوكبة الكلب الأكبر، والشيعرى تشرق ناصعة الضياء وتزيد في اللمعان عن سائر النجوم الثوابت.

⁵ أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص 47.

أوزيريس، ومملكة غرب الدلتا تحت حكم حوريس، ومملكة الجنوب أو مصر العليا وكانت في حوزة ست، وقد استطاع حوريس بعد أن هزم ست أن يوحد هذه الممالك لأول مرة في التاريخ.¹

وبعض الدارسين تناولوا ظاهرة الرمز في الأسطورة " ولعلمهم غالوا في تقديرها، إذ ذهبوا إلى أن الأسطورة، وهي الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا".²

5- أساطير الآلهة:

تمتلى الأساطير بقصص الآلهة وهي قصص متنوعة من حيث الصراع الذي يمكن أن يقع بينها أو قصص الحب والغرام فيما بينها أو بين البشر كأسطورة صدى ونرجس وأسطورة بيجماليون وغالاتيا وأسطورة الملك أوديب وأسطورة إلكترا.

" وتبقى الكثير من القصص التي جرت بين الآلهة وصورهم كأشخاص بشريين يحبون ويكرهون،

ويتشاجرون ويتصارعون ويتقاتلون، بعضهم أناني شهواني، وبعضهم طيب القلب محب للغير"³ وهذا ما حمل بعض المفكرين على الذهاب إلى أن الآلهة في الأساطير "ملوك أهوا، أي أنهم تاريخيون، أو يعودون لعصور ما قبل التاريخ، وهكذا تكون الأسطورة خلط في الذاكرة بين الحقيقة والخيال، وتدور حول أعمال ملوك قدامى"⁴.

" وسواء أكان آلهة الأساطير ملوك حقيقيين، أم أنهم يمثلون ملكات عقلية بشرية أو عناصر من الطبيعة"⁵ أم

كانوا صورا من بنات الخيال، فمن من الواضح أن الأسطورة " تشير أحيانا إلى أقاصيص الأقدمين، وأحيانا إلى أشكال الإيمان المختلفة، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية"⁶.

¹ كمال الدين حسن، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص 30.

² جيرا إبراهيم جيرا، الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص 5.

³ د طلال حرب: " أولية النص"، ص 100.

⁴ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

⁵ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁶ جيرا إبراهيم جيرا: " الأسطورة والرمز"، ص 101.

وعموماً فإن الأسطورة هي " تجسيد لآراء الناس في العصر السابق على العصر الديني، وما يعتقدون به من معتقدات تشمل الكون والآلهة والأبطال، وتوضح توق الإنسان إلى اكتشاف غوامص الطبيعة كخطوة أولى للسيطرة عليها"¹.

6- الأساطير البطولية:

ويسمى بها بعض المؤرخين بالتاريخية وتدور حول الأبطال الخارقين الذين يقومون بمهام خارقة ومعجزات عظيمة كالتغلب على قوى الشر وتحقيق المجد والبطولة ولعل أسطورة جالجامش Gilgamish² تعد من أقدم الأساطير، إذ بعد موت صديقه أنكيبدو³، انطلق في رحلة أسطورية باحثاً عن الخلود الذي تمتلكه الآلهة وبعد أهوال وصعاب حمة حصل على عتبة الخلود لكنه تقاعس في الاحتفاظ بها فضاعت منه العتبة فضاعت بذلك حياته إلى الأبد.

أما في تراثنا العربي فنستطيع أن نقول إن " سيف بن ذي يزن وعنترة بن شداد قد امتلکا خصائص أسطورية مع الزمن وتداول أخبارهما"⁴ ذلك أنهما يمتازان بقوة هائلة إضافة إلى عطف الآلهة وتسخير القوى الغيبية ليحقق قيادة قيادة قبيلتيهما إلى النصر.

وعموماً فإن الأسطورة البطولية هي " الأسطورة المتضمنة واقعا تاريخيا ممعنا في القدم، وهي مزيج من التاريخ والأعمال الخارقة التي تنسب إلى البطل الذي يجمع ما بين الصفات الإنسانية والقدرات الإلهية والذي بما له من صفات إلهية يحاول أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده دائماً إلى العالم الأرضي"⁵ وتتلحق الحكاية " بمكان أو بأشخاص حقيقيين"⁶.

¹ د طلال حرب: " أولية النص"، ص101.

² جلجامش: أشهر أبطال الأساطير البابلية الآشورية، وهو ليس شخصية خيالية إذ يجمع الدارسون على أنه كان ملكاً في بلاد سومر، ويحكم مدينة أوروك وكان ثلثه إلهاً وثلث الباقي منه إنساناً.

³ أنكيبدو: خلقته أورو من بعض الطين وكان جسده يكسوه الشعر ويعيش مع الوحوش وذا قوة جبارة، حارب جلجامش أولاً ثم صار صديقه الحميم.

⁴ د طلال حرب: " أولية النص"، ص101.

⁵ كمال الدين حسن: "التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث"، ص30.

⁶ أحمد كمال زكي: " الأساطير دراسة حضارية مقارنة" ص51.

هكذا إذن اختلفت أنواع الأسطورة من دارس إلى آخر بحسب تخصصهم، وبحسب خصائص الأسطورة

في حد ذاتها، والتي تميزها عن سائر الأشكال التعبيرية الأخرى.

1-3) خصائص الأسطورة:

اعتمد جل الدارسين في تصنيفهم للأساطير على أهم الخصائص الجوهرية التي تميزها عن بقية الأشكال

التعبيرية الأخرى، والتي تتقاطع معها في الغالب بجذر مشترك " وهو أنها جميعا نبتت من خيال خصب " ¹، لكن تبقى

السمة الجوهرية التي تميز الأسطورة عن أخواتها هو تعبيرها دوما عن "المقدس" ذلك أن جوهر الأسطورة هو التعبير

عن " المقدس".

ولعل هذا التقارب الشديد بين الأسطورة وأخواتها، هو ما دفع بالدارسين إلى إيجاد الخصائص الجوهرية التي تميز

الأسطورة عن غيرها، فنجد الشكلاي الروسي، "فلاديمير بروب" Vladimir Propp "يوضح من خلال كتابه

"مورفولوجيا الحكاية الخرافية" أنه يوجد تشابه كبير بين الحكاية الخرافية والأسطورة يتمثل في الخيال، ولكن خيال

الحكاية الخرافية لا يعدو خيالا شعريا، بينما خيال الأسطورة فإنه لا يخرج عن قدسية الأشياء ولا يتراح إلى حد الزيف

لأنها قصة مقدسة ولأنها تعبير عن إيمان شعب ².

ويبقى مفهوم الأسطورة في أذهان الكثيرين ممزوجا كمفهوم الأجناس التعبيرية الأخرى كالخرافة والحكاية

الشعبية رغم البعد الشاسع لهذه النتاجات الفكرية الثلاثة، فالخرافة حكاية بطولية ملأى بالمبالغات والخرافات، إلا أن

أبطالها الرئيسيين هم البشر والجن، ولا دور للآلهة فيها أما الحكاية الشعبية، فإنها كالخرافة لا تحمل طابع القدسية،

ويلعب الآلهة أدوارها كما أنها لا تتطرق - كما هو شأن الأسطورة - إلى موضوعات الحياة الكبرى، وقضايا الإنسان

المصيرية، بل تقف عند حدود الحياة اليومية الدنيوية العادية، وذلك كمكر النساء ومكائد زوجات الرجل الواحد،

¹ أنس داود: " الأسطورة في الشعر العربي الحديث"، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ص 24.

² فلاديمير بروب: " مورفولوجيا الحكاية الخرافية" ترجمة أبو بكر باقادر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، د ط، 1989، ص 357.

فالحكاية الشعبية من حيث القدم من أقدم الموضوعات الرواية الشفهية " للحكايات أقدم بكثير من التاريخ، ولا ترتبط بقارة واحدة.¹

" وقد تتداخل الحدود بين الخرافة والحكاية الشعبية، أما الأسطورة فتبقى نسيجاً متميزاً، رغم أن كلا من الخرافة والحكاية الشعبية والحكم والأمثال الشعبية قد تلعب دوراً ثقافياً شبيهاً بدور الأسطورة، إلا أنها لا تمتلك قوة التأييد الذاتي التي تمتلكها الأسطورة، النابعة من قداساتها وطابعها الإعتقادي والإحيائي ومنشأها القالي الفني..."²

وجملة القول إنه مهما يكن من تقلب بين الأسطورة والأجناس التعبيرية الأخرى، تبقى لها خصوصيتها المتعلقة بمضمونها وشكلها وحتى طريقة روايتها وتلقيها ولهذا كان لها جملة من الخصائص انفردت بها عن أخواتها، والتي استطاع الدارس " فراس سواح" أن يلم بمعظمها حين حاول وضع معايير دقيقة لتمييز النص الأسطوري عن غيره من الأفاقيص، وهذا بعد تفرغه الطويل في دراسة الأسطورة وتاريخ الأديان فكانت زبدة جهوده ما يلي:

- 1- من حيث الشكل: الأسطورة هي قصة، وتحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها، وغالباً ما تجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيبها في المناسبات الطقسية وتداولها شفاهة، كما يزودها بسلطان على العواطف والقلوب، ولا يتمتع به النص النثري.
- 2- يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإحيائية بالنسبة إلى الجماعة.. غير أن خاصية الثبات هاته لا تعني الجمود والتحجر، لأن الفكر الأسطوري يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة، ولا يجد غضاضة في التخلي عن تلك الأساطير التي فقدت طاقتها الإحيائية، أو تعديلها.
- 3- لا يعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتج خيال فردي بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها، ولا تمنح هاته الخاصية الأسطورة من خضوعها لتأثير شخصيات روحية متفوقة، تطبع أساطير الجماعة بطابعها، وتحدث انعطافاً دينياً جذرياً في بعض الأحيان.

¹ سيث طومسون: " الحكاية الشعبية عالميتها وأشكالها"، تر أحمد آدم ، القاهرة مجلة الفنون الشعبية، ع 21، 1987، ص80.

² فراس سواح: " مغامرة العقل الأولى"، ص17، 16.

4- تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكتملاً لا رئيسياً.

5- تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية، مثل التكوين والأصول، الموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسر الوجود، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد. إن هم الأسطورة والفلسفة واحد، ولكنهما تختلفان في طريقة تناول والتعبير، فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكاة العقلية وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها، فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والتميز، وتستخدم الصور الحية المتحركة.

6- تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي، ومع ذلك فإن مضامينها أكثر صدقا وحقيقة، بالنسبة للمؤمن من مضامين الروايات التاريخية.. إنها رسالة سرمدية خالدة تنطق من وراء تقلبات الزمن الإنساني. إن عدم تداخل الزمن الأسطوري بالزمن الحالي يجعل من الحدث الأسطوري حدثاً ماثلاً أبداً. فالأسطورة لا تقص عن ما جرى في الماضي وانتهى بل عن أمر ماثل أبداً لا يتحول إلى ماضي.. وحتى عندما تتحدث الأسطورة عن حدث محدد في تاريخ الإنسان فإن مرامي هذا الحدث تكون خارج الزمن وتتخذ صفة الحضور الدائم. ونموذج هذا النوع من الأساطير أسطورة الطوفان الرافدة..

7- ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته، وتدخل في صلب طقوسه وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا أثار هذا النظام الديني، وتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة.

8- تتمتع الأسطورة بقدسية وسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم.

إن السيطرة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي، لا يدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث.

المصدر الأسطوري:

إن المتأمل في الفن المسرحي، هذا العالم المفعم بالجمال والسحر والإبداع، والذي استهوى أديبنا ومؤلفينا بالدرجة الأولى والجمهور بالدرجة الثانية، فدفع بهم إلى الخلق والإبداع، خلق نتاج جديد نابع من فكر إنساني واعي، يهب نفسه لأدب غايته نبيلة وهدفه أسمى، لذا كان لزاما علينا أن نرحب بأي شيء من شأنه أن يغني أدبنا ويوسع دائرته، وطبعاً للوصول لهذا الغاية ليس بالأمر اليسير لسبب بسيط هو " أن المسرح يقدم لعشاقه تجارب خالدة وفريدة..."¹، هذه التجارب التي سجلها تاريخ الإنسان البدائي من حيث أنها تقوم بتدوين الأحداث التاريخية وسرد سير الأبطال الأسطوريين وأعمالهم البطولية، وما التأريخ لها إلا "... تأريخ لعصر الأبطال حين كان الإنسان يعجب بالقوة والجبروت، والبطولة في شتى أنواعها المادية والمعنوية، ويتطور هذا الإعجاب عند الأجيال إلى نزعة من التقديس..."²، وبعد هذه المسيرة الطويلة أتيح لها في عصور لاحقة بأن تصبح منبعاً للعلم ومنهلاً صافياً نهل منه أديب العصر الحديث بأن وظفوها في أعمالهم الإبداعية فاحتلت بذلك مكانة لا يمكن بأي حال من الأحوال إنكارها أو تخطيها، وبذلك أصبح إرثاً تتوارثه الأجيال جيلاً بعد جيل، وبما أن الانفتاح على الثقافات المختلفة والتزاوج بين الأدب وأشكال التراث الإنساني بشكل عام، من شأنه أن يبعث الحياة والتطور في آداب الأمم وإثراء أدبنا العربي خاصة، وما النتاج الذي خلفه " توفيق الحكيم " إلا دليل على ذلك.

فالتصفتح لنتاجه يترأى له فنانا خلّاقاً لم يكفه التراث العربي، فراح يغذي موهبته وينميها ويتجول في بحار التراث الإنساني، فاهتدى إلى تراث الإغريق واليونان، وذلك الأدب الذي مثل السمو الرقي الأدبي بكل ما يحمله من نتاج خلفه عظماءه وعمالقة الفن والفكر، وجعل التاريخ شاهداً على روعته وبراعته، لذلك ليس عيباً إن وجدنا فنانا مثل " الحكيم " أخذ منه وجعله مصدراً خصباً استقى منه مادته الإبداعية.

ومما لا شك فيه فإن التاريخ العربي يشهد الكثير من المحاولات في هذا الصدد، حيث أصبحت الثقافة اليونانية الأساس الأول الذي استقى منه جل الدارسين ونظرياتهم الفنية والأدبية، وبطبيعة الحال فالاحتذاء بهذه المثل العليا من

¹ ميليت (فردب): " فن المسرحية " مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك ت: صدقي خطاب، دار الثقافة بيروت 1966، ص 517.

² داود أنس: " الأسطورة في الشعر العربي الحديث "، ص 24.

شأنه أن يطور الآداب، وهذا ما يسعى إليه " الحكيم " وغيره ممن أرادوا الارتقاء بالأدب والفن المسرحي خاصة، فمازجوا بين ما هو أصيل وما هو معاصر بتوظيفهم للمادة اليونانية في النتاج العربي الحديث، شرط أن " تلقى بذورا في تربتنا دون أن تغير من جوهر هذه التربة وأصالتها"¹.

وهذا ما صاغه " الحكيم " في جل نتاجه، حيث نجده يعود بذاكرته إلى القديم ليشكل منه مادة جديدة تميز فكره وأصالته العربية " بالاغتراف من المنبع ثم إساعته وهضمه وتمثيله، لنخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا، هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو، كذلك يجب أن نفعل بالتراجيديا اليونانية، تتوافر على دراساتها بصير وجلد، ثم ننظر إليها بعيون عربية"².

وبذلك نحى لنفسه شخصية فذة تكونت بتصورات غربية صاغتها رؤى عربية، فطبع نتاجه بطابع خاص به، وبطبيعة الحال فكل قيمة في التاريخ الإنساني لا بد لها من أساس يدعمها لكي نحصل في الأخير على أدب عريق يحفظ في الذاكرة البشرية.

ومن ثم كان من الواجب علينا قبل الحديث عن هذا التراث الزاخر بالآسي الإغريقية والأساطير اليونانية، والتي جعل منها " الحكيم " مصدرا في مسرحه الفكري، فكان لزاما علينا أن نشير إلى نقطة هامة من شأنها أن تساعدنا في إثراء هذه القضية، وهي فهمنا لهذا المصطلح الشائك ألا وهو الأسطورة والتي تستوقفنا ونحن نلج هذا الأدب الذي ما تزال آثاره حية خالدة بتلك الأساطير التي تسري في كل قديم يحمل في ثناياه صراعات تجسدها قوى ظاهرة وخفية، فصورها الأدباء على اختلاف وجوهها إلى أن غدت أسطورة، ولو أخذنا هذه الأخيرة لوجدنا حقلا خصبا ومحيطا واسعا، إذ تعد نتاج تضافر عدة عوامل في عدة مستوحيات، فهي كما عرفها " فراس سواح ": " إنها حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يشق عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"³، أما " فرقاني جازية" فتقول عن

¹ محمد زكي العشماوي: "دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن"، ص 04.

² توفيق الحكيم: " الملك أوديب (مقدمة)"، دار اللبناني، ط 1 1978، ص 31.

³ د. محمد عبد المنعم خفاجي: "دراسات في الأدب المقارن"، مصر، القاهرة، دار الطباعة المحمدية، ص 106.

الأسطورة ما يلي: "إنها حكاية تعيش منذ القدم في القدم في تقاليد قبيلة أو جنس أو أمة يتوارثها خلف عن سلف وتودور حول الآلهة وأنصاف الآلهة والأحداث الخارقة"¹.

وتقول الباحثة "نبيلة إبراهيم": "إن الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا"².

وإذا أمعنا النظر لوجدنا أن الأسطورة تدل على حكايات قديمة كانت تروى، وقد اعتبرها الكثير من النقاد أباطيل وأساطير لا أساس لها من الصحة، وقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى ((وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا...))، والأسطورة كشكل من أشكال التعبير الشعبي والذي صورته في مرحلة من المراحل البدائية من عمر الإنسان، فلم يبق رهين العصر وإنما كان له أثره الخاص حينما أدخل في عالم الأدب ليرث سحرها ويكتسب جمالها، ويصطبغ برونقها خاصة في المسرح الذي ازداد إشراقا باتخاذ من الأسطورة مادة يشكل بها نتاجه الإبداعي، ذلك أن "الإشراق الخاص بالمسرحية أشد وأقوى من إشراق أروع الصور الزيتية وأجمل التماثيل كما لا..."³.

كما أن الأسطورة وما تتميز به من مقومات وخصائص فنية جعلتها محط أنظار الكثير من الأدباء المعاصرين، فتنفنون بنسج تلك الموضوعات والتي جعلت من الأساطير القديمة مادة أولية وأساسية من شأنها أن تثري الأدب وتنهض به، فنهل منها أدباء العصر الحديث بتوظيفها في نتاجاتهم الإبداعية، وهذا ما أكده الحكيم في مسرحياته، فله "مشكلة الحكيم"، "الملك أوديب"، "بجماليون" التي سجلت حضورا قويا في مسرحياته.

ومما لاشك فيه فإن "توفيق الحكيم" ذلك الفنان الواعي لم يعتبر الأسطورة مجرد خرافات بل جعلها منبعاً خصبا فكان موقفه عظيما دليلا على ثراء مواهبه وملكاتة الأدبية.

¹ فرقان حازية: "مصادر ثقافية، توفيق الحكيم، الفرنسية وأثرها في الفن المسرحي"، ص 239، نقلا عن عصمت حمدي محمد.

² نبيلة إبراهيم: "أشكال التعبير الشعبي" ط3، مكتبة الغريب، القاهرة، ص 17.

³ ميليت سرارة محمد: "دراسات في الأدب العربي الحديث" ص 284.

والمتصفح لمسرح "الحكيم" يستوقفه تعامل الأديب مع الأسطورة، وهذا من خلال تصويره البارع في مسرحيته "بجماليون"، حيث يقول في مقدمتها: "إن أول ما لفت نظره إلى هذه الأسطورة، كان لوحة شاهدها في متحف اللوفر بباريس"¹، لذلك نجدها تتخذ طابعا رومانسيا، لأنها تمس وترا حساسا في نفس الحكيم، فقد كان من الطبيعي أن تستهويه لأنها تنادي بصوت المرأة، ذلك الصوت الذي يتظاهر بعداوتة واحتقاره لها وشكه في قدرتها على السمو إلى المثل العليا، ولكنه كان في الواقع يغالط نفسه، ولما كانت المرأة هي باب الحياة " ظلت الحياة تناديه بصوت المرأة، وزاد هذا الصوت قوة أن التعارض المزعوم بين الفن والحياة تعارض روماني وهمي"²، إذ وجد "توفيق الحكيم" أدينا المصري في الأسطورة اليونانية القديمة الميدان الخصب والمنتفس لمعالجة هذه القضايا.

فلم يقتصر هذا الأخير في مسرحية "بجماليون" على الشخصيتين اللتين تقوم عليهما الأسطورة القديمة، وهما النحاة "بجماليون"، وتمثال "جالاتيا" الذي صنعه الفنان ثم أحبه، بل أضاف إليهما شخصيات أسطورية أخرى يونانية مثل "نارسيس" وأيضا شخصية "إسمين" وكذا الإلهان "أبولو" و"فينوس".

وتجري أحداث المسرحية في فصلين أوليين، وكان "بجماليون" و"نارسيس" شخصان مختلفان، فهذا يمثل الفنان وذاك يمثل الإنسان المعجب بجماله، وعلى هذا الأساس لا تكاد "فينوس" تنفث الحياة في تمثال "جالاتيا" العاجي، فتصبح امرأة حية حتى نراها تقرب مع "نارسيس" الذي كان "بجماليون" قد أقامه حارسا على تمثاله، بينما يخبرنا المؤلف في الفصل الأخير من مسرحيته أن "نارسيس" إنما هو مجرد رمز الجانب الإنساني في الفنان، بينما يرمز "بجماليون" إلى التزعة الفنية الخالصة في الفنان، وكأن الشخصيتين تمثلان التزعتين المتصارعتين داخل المؤلف نفسه أو داخل كل فنان من النوع الذي يصوره المؤلف، فهروب "جالاتيا" مع "نارسيس" معناه أن المرأة تفضل الرجل على الفنان، وأنها لا تطيق صبرا على اشتغال الفنان عنها بفنه وبخاصة المعتز بفنه والذي لا يعدل به شيء في الحياة لأنه خلق خالد، بينما المرأة الفانية معرضة لعوادي الدهر، وبالفعل يضيق "بجماليون" بـ "جالاتيا" المرأة الحية التي بعد عودتها

¹ د. محمد مندور: "مسرح توفيق الحكيم" ط2، دار النهضة، مصر، ص 54.

² بجماليون: فنان ونحات قام بنحت تمثال جالاتيا.

إليه، واستغفارها له، وتأكيدها أنها لم تعد المرأة الطائشة بل أصبحت تقدر زوجها الفنان، ذلك الذي يبدع في خلق الجمال المطلق الخالد، بينما يخلق الآلهة البشر المشويين بأنواع من القبح والضعف والتعرض للفناء.

ففي الفصل الأخير نرى "جالاتيا" تعود إلى زوجها لتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات، ولكن رؤية الفنان لها وفي يدها مكينة تحطم الصورة الرومانسية الشعرية التي لديه عن المرأة المعشوقة، وكأنه يريد المرأة مجرد صورة لا تعبر عن الحقيقة، بل مجرد حلقة وتبلغ به خيبة الأمل حدا يتناول معه المكينة من يد "جالاتيا" تمثالا عاجيا كما كان أول الأمر "وأكبر الظن أن بجماليون لم يحطم تمثاله لخيبة أمله المزعومة في المرأة فحسب، بل انتقاما من ذلك التمثال الذي

حرك بجماله غرائز الحياة في نفسه فجعله يشتهي المرأة"¹، ويطلب إلى "فينوس" نفث الحياة فيه.

وبذلك تتمخض المسرحية عن مغزاها الرومانسي وهو أن "الحكيم" لا يعارض بين الفن والحياة فحسب، بل ويفضل الفن على الحياة والوهم الرومانسي على الواقع الحي.

وعلى أية حال فتلك كانت نظرة "الحكيم" إلى الفن والحياة، و"بجماليون" ما هي "إلا صورة من خالقه الفنان الرومانسي الحالم في برجه العاجي بعيدا عن معركة الحياة، الخائف من رذاذها المتهيب للمرأة كباب الحياة"². فكانت هذه نظرتة وموقفه من الفن والحياة منذ حدثته الأولى من خلال تجاربه في الحياة والمؤثرات الثقافية التي تخضع لها، بينما نرى الأسطورة نفسها تتحول إلى رموز تلبس الواقع وتجلبو حقائقه عند أديب آخر هو "برنارد شو" والذي وظفها لتخدم قضية اجتماعية يبين من خلالها الفوارق بين أبناء الطبقة الدنيا والطبقات العليا واستعلاء هذه الأخيرة عليها، لكن أديبنا المميز لا تشغله قضايا المجتمع ولا مشكلات الأفراد، وإنما هو مشغول بحيويته بين الحكيم الخالق الذي ينافس الآلهة، وبين رغباته الإنسانية ومنها المرأة، إذ يريد المرأة الحلم المثالي، ولن تتوافر له تلك المرأة إلا إذا كانت كما قال يوما: "دمية من العاج أو أسطوانة ينطقها متى شاء ويسكتها متى شاء"³.

¹ د. محمد مندور: "مسرح توفيق الحكيم" ط2، دار النهضة، مصر، ص 55.

² المرجع نفسه، ص 57.

³ د. رجاء عبد: "دراسات في أدب توفيق الحكيم"، منشأة المعارف الإسكندرية ص 61.

وحري بنا في هذا المقام أن نشير إلى نقطة هامة من شأنها أن تساعدنا على ولوج فكر الحكيم وهي متعلقة بموقفه من المرأة، ومن المعروف عنه في أدبه أنه اتخذ موقف العداء من هذه الأخيرة، ومهما يكن فإن عمله الأدبي فيما يخص المرأة " أشبه بالراغب المتنع وهو في تمنعه يسرف إلى درجة الغلو الفكري"¹، وتتداخل مبالغات " توفيق الحكيم" عن المرأة كمثال للسلبية، وأنها قمر معتم يستمد ضوءه من شمس الرجل وأن الرجل هو الذي يخلق المرأة ولكنها تنمرد على خالقها، حيث يقول " إن المرأة مثل القمر، أقصد معناه الفلكي لا الشعوري، فهي لا تشع ضوءاً من داخل نفسها بل تعكس الضوء الآتي إليها من شمس الرجل، هي كالقمر كائن سلمي وسطح معتم في ذاته لا تستطيع إلا بما ينعكس على قلبها ورأسها من تفكير الرجل وإحساسه، فدونها منه في مجال العمل المنتج له من الفائدة ما يعادل فائدة المرأة إلى جانب المصباح أنها تضاعف نوره وتزيد أشعته"².

هذه هي المرأة التي استهوت " الحكيم" وجعلته خصب القريحة، شاعرا شرقيا مرهف الحس، فنان ومبدع، وهذا ما تجلى في أسطورة " بجماليون" والتي أدهشتنا بتفننه وإبداعه من خلال رسم شخصيات مسرحيته في حبال توهّماته وافتراضاته الذهنية، وهكذا يسبح أدينا العربي في جو مليء بالخيال والتأمل ونحن نعلم أن "... أداة التشكيل الأولى في الأسطورة هي الخيال"³.

وبما أن الأسطورة الخصبة ملك مشاع في خريطة عالم الأدب فهي تعبر عن رؤى مضبئة في تاريخ المسرح العربي والتي استلهم الكثير منها من المصادر الإغريقية واليونانية التي تناولت مثل تلك المآسي العظيمة، والتي حققت تجاوبا عالميا فاق كل تصور، فقد خاطبت الناس في ذلك العصر ولا تزال تخاطبهم باللغة نفسها في عصرنا الحالي، وخير دليل " أوديب" المستمدة من " سوفوكليس" قاهر الأسطورة على المسرح الإغريقي " ولكن مسرحية سوفوكليس التي

¹ المرجع نفسه، ص 208.

* برنارد شو: أديب إنجليزي.

* جالاتيا: تمثال خام ينحته الفنان بجماليون.

* نارسيس (نرجس): أسطورة يونانية قديمة وهو فتى جميل الخلقة معجب بنفسه.

* إيسمين: فتاة أسطورية عرفت بالحكمة.

* إله أبولو: إله الفن.

* فينوس، إله الحب.

² د. رجاء عيد: " دراسات في أدب توفيق الحكيم"، منشأة المعارف الإسكندرية ص 208.

³ داود أنس: " الأسطورة في الشعر العربي الحديث"، ص 14.

تصور تنفيذ ذلك القدر المحتوم، مازالت تخاطب المفكرين في يومنا هذا باللغة العالمية نفسها، التي تخاطب فيها المفكرين منذ ما يربو على ألفي سنة...¹.

ساعدها في الوصول إلى هذه العالمية ذلك الموضوع الجدي الذي كانت تتناوله فقد " يتوفر للمؤلف المسرحي كل عناصر النجاح من موهبة ومقدرة وحسن استعداد وسعة حيلة، ولا يسقطه غير الموضوع الذي ينتج أحيانا الأثر الخالد، لذلك اعتبر بعض النقاد أن توفيق الحكيم في الموضوع الجيد اكتساب لنصف الموقعة"².

وهذا ما جعلنا ندرك جدية تلك الموضوعات، والتي كانت السبب في خلودها لأنها تتناول قضايا تستحق المعالجة، ففتحت الأبواب على مصراعيها للنتاج الغزير الذي توالى في الصدور حتى العصر الحديث.

وانطلاقاً مما ذكر نستطيع القول إن العظمة التي حققتها هذه المآسي اليونانية لم تكن من العدم، وإنما كانت هناك عوامل أدت إلى ذلك، وهذا ما كتب لها الخلود والصمود في وجه الزمن، وأكبر دليل على ذلك توظيف الكتاب لها في نتاجهم الإبداعي، كمأساة "أوديب" التي وظفها أدينا "توفيق الحكيم"، وهذا ما يدفعنا بالوقوف وقفة التأمل لما قدمه في نتاجاته التي تمثل بصمة مضيئة في تاريخ المسرح العربي من خلال نخله من المصدر الإغريقي بقوة، حيث عاد إلى "أوديب" لينقلها إلى القارئ العربي بوجه جديد يعبر عن مأساة مصيرية على وجه أخص، وهي دلالة رمزية "فمنهم من رأى فيها صورة الهرمين الخالدين الإنسان والقدر، ومنهم من رأى فيها الجريمة الدائرية والعقاب الدائر في فلکها لا يوس يرتكب جريمة في حق الحياة... فيكون عقابه قتله بواسطة ولده نفسه، ثم يكون العقاب متربصاً لولده، وهذا ومنهم من رأى فيها صورة فلسفية للإنسان وسط عماء الكون، ومن رآها مغزى جهل الإنسان وكيف لا يعرف وضعيته من سعادة وشقاء"³.

وإذا كان "الحكيم" قد اتخذ من الأسطورة وعاء فنيا لإبراز عظمة الإنسان في بشريته وضعفها، ولخص عظمة "أوديب" في كونه بشراً يخطئ ويضعف، إذ فعل "أوديب" كل ما يستطيعه إنسان للهروب من هذا القضاء

¹ توفيق الحكيم: "فن الأدب"، مكتبة الآداب الطبعة النموذجية، ص 143.

² ميليت فردب: "فن المسرحية"، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر نيويورك تر دار الثقافة بيروت 1966 - ص 40.

³ د. رجاء عبد: "دراسات في أدب توفيق الحكيم"، منشأة المعارف الإسكندرية ص 88.

المنحوس الذي لحقه حتى أرداه في الإثم والنحس، ثم أخذ يصارع الحقيقة الغازية بكل ما يملك من قوة وذكاء إلا أنها سحقته في النهاية.

ونخلص بعدما تقدم إن "توفيق الحكيم" كتب اسمه بحروف من ذهب في تاريخ المسرح العربي، إذ عاد بنا إلى القديم ليخرجه لنا من ثوب جديد لم نعهده من قبل في ثوب شرقي، وهذا هو الإبداع الحق، أن ينبثق من القديم جديدا مبتكرا، وكم هو جميل أن نعيد قراءة مسرحية إغريقية بتفكير عربي وبروح شرقية تحملها عيون عربية إسلامية.

المصدر الشعبي:

في رحلة حلقت بنا في فكر الحكيم، هذا المفكر الفنان صاحب الملكة الأدبية، والحس المرهف، والذي أدهشنا بفكره وإبداعه، فجعلنا نقف وقفة احترام وتبجيل لهذا العملاق، وهذا من خلال نتاجه الإبداعي وآثاره الحية الخالدة في كل فكر يؤمن بالجودة والإبداع: هي نتاجات أقل ما يقال عنها إنها أثرت الأدب، وأغنت الفكر وبالخصوص الفن المسرحي، وذلك بما حوى من معارف، وبما ارتوى من ثقافات ولم يجد بأسا في تذكيرنا بإحاطته العميقة بكل فكر ناضج، إذ يقول " التهمت الكتب التهاما، وأحطت بمختلف العلوم والفنون، وعشت مع الفلاسفة والأدباء والمصورين، وأحببت المعرفة حبا كالجنون"¹.

فكان هذا الهدف الأسمى الذي جعله علامة مضيئة في تاريخ المسرح العربي فكانت محاولاته الدائبة في استلهام الكثير من المصادر، كالمصدر الشعبي والذي نحن بصدد الحديث عنه هذا المصدر الثري الذي عاد إليه الأدباء عودة قوية ليجعلوا منه مادة خصبة لتشكيل مواد إبداعهم، والتي لم تقتصر على المسورد من الأساطير اليونانية والإغريقية، وإنما نهلوا أيضا من إرثنا العربي، ذلك الإرث المقدس الذي كان في فترة سابقة يعبر عن اتجاهات وميولات المجتمع فتمخضت تلك الحكايا والأغاني والقصص الشعبية، والتي كانت متنفسا يعبرون من خلاله عن آرائهم ورغباتهم، وعليه فقد كان اهتمام الأدباء والمؤلفين بالتراث الشعبي واضحا وجليا، وهذا ما استوقفنا عند الحكيم، فالمتصفح لمسرحه يستوقفه تعامله مع الفن الشعبي أو التراث الشعبي بكل أشكاله، مما ساعد على إثراء الأدب العربي وإغنائه، لذلك نجده يعود إلى العهد القديم أو بالأحرى ذلك الإرث القديم حاملا بين يديه أعظم القصص والحكايات الشعبية " ومن المعلوم أن قصة ألف ليلة وليلة قد استهوت أفئدة الكتاب والفنانين في العالم أجمع، ولعلها أوسع المؤلفات العربية تأثيرا في فنانين الغرب والشرق"².

وقد استهوت الحكيم الروح الشعبية، كما استهواه التراث الشعبي فعكف على النهل منها واعتبارها مصدرا خصبا في إثر نتاجه، فليس التراث الشعبي حكرا على أحد، إنما هو إرث قديم زخرت به الثقافات الشعبية، لذلك تبرز

¹ المرجع السابق، ص 176.

² د. محمد مندور : " مسرح توفيق الحكيم"، ط2، دار النهضة، مصر، ص 58.

ظاهرة توظيف الموروث الشعبي عند الكثير من الأدباء، واهتمامهم بهذا التاريخ حسب ما أقره د. كمال الدين حسن " أن العودة إلى استلهامه لم يكن أمراً جديداً على صعيد المسرح العربي عامة والمصري بصفة خاصة"¹. وهذا راجع للعديد من الأسباب أولهما يتعلق بالمجتمع الذي كان يتميز بعقلية خاصة، وعلى المسرح أن يعبر عن تلك الميولات، فتمثلت في تلك العروض المسرحية ببعض مشاهد الغناء والرقص، وبعض النكت الشعبية، أو تكون النهاية بتغليب عنصر الحيز على الشر.

أما من الناحية السياسية، فإن المبدع وجد في التراث وفي الحكاية الشعبية — بصفة خاصة — متنفساً، من خلال العودة إليها عن رؤاه الإيديولوجية، التي لم يتسن له التعبير عنها بصورة صريحة معتمداً في ذلك على الرمز، فالتراث الثقافي خاصة و الموروث الشعبي عامة لم يعد وسيلة للتسلية، بل عد تعبيراً عن قضايا الجماهير وآمالها وآلامها، فالحكاية الشعبية مثلاً: " عبرت بها الشعوب عن واقعها وأحلامها لذلك لم يكن مستغرباً أن يلجأ إليها المسرحيون لهذا السبب، ليعبروا من خلال عالم الحكاية وبأدوات فن الدراما عن واقعهم"².

فإن ما نعتبره نحن اليوم خرافاً وعبثياً، إنما كان علماً للإنسان البدائي يواجه به الطبيعة، علماً من جهة نظره وبيئته، وليس من وجهة نظر عصرنا كان علماً بالنسبة له حيث لم يتوفر لديه " لا التراكمات الحضارية ولا التفكير العلمي الذي يسمح له بتفسير الظواهر من خلالها، مما أدى إلى ظهور الأفكار الخرافية في محاولة لتفسير الظواهر الطبيعية"³.

لقد تولدت الخرافات في الماضي من محاولات الإنسان السيطرة على الطبيعة، فخرجت القصص والحكايات وغيرها من أشكال الأدب والفن الشعبي، ذلك الفن الذي توارثناه جيلاً عن جيل عن طريق الرواية الشفوية ينسج خياله الشعبي حول الحوادث المهمة والأبطال الذين يصنعون التاريخ مما يخلق فيها روحاً تجذب الشعب نحوها

¹ د. كمال الدين حسن: " التراث في المسرح المصري الحديث" ص 16.

² نبيلة إبراهيم: " أشكال التعبير الشعبي"، ص 76.

³ د. أحمد سخسوخ: " المسرح المصري في مفترق الطرق رؤية جديدة"، دار مصرية لبنانية آمون، طبعة أولى 1990، ص 07.

وتستميله، فيستمع بالسماع إليها "وتعد ألف ليلة وليلة أوضح صورة للخيال الطليق في الأدب العربي، بل توشك أن تعد صورة فريدة لهذا الخيال"¹.

وكما عهدنا دائما "توفيق الحكيم" ذلك الفنان والأديب المبدع والذي يجول بفكرة في مختلف البحار والمحيطات فيعترف منها ما يروي عطشه، فكانت هذه المرة العودة إلى الفن الشعبي من حكايات وقصص وسير شعبية، هي ذلك النهر الذي شرب منه حد الشمال، فكان ينظر إليه نظرة احترام وإجلال، كما ينظر إلى غيره من الآداب والفنون عكس بعض المؤلفين الذين ينظرون إليه نظرة احتقار وازدراء، وكما يقول "فاروق خورشيد": "الحكي أو القص في الأعمال الشعبية ليس مجرد أدوات لتسلية الناس وإلهائهم، كما هو الحال في قصور الكثيرين من أصحاب الفكر المسطح الذين ينظرون إلى كل ما هو شعبي باعتباره أقل أهمية، وأقل جدوى من الأعمال التي تصدر عن الأفراد الذين أثبتوا وجودهم وأسماءهم في سجلات وكتب الأدب والتاريخ"².

لذلك كان لزاما علينا أن نعتد بهذا التراث ونرى فيه أصالتنا والعودة إليه عودة إلى كل ما هو أصيل، ومن غير اللائق أن تتجاوز هذه الأصالة وليست الآداب والثقافات الأخرى بأحسن منه ولا هو أحسن منها، فلا يجب أن نتخير ثقافة عن أخرى، فكل منها ميزاتها وطابعها الخاص بها، لذلك حري بنا الحفاظ على هذا الموروث الشعبي وتوظيفه في نتاجهم الفني، وما هو ذا "الحكيم" يستلهم من الحكاية الشعبية كما هو الحال في "شهرزاد" المستمدة من الفن الشعبي من قصة "ألف ليلة وليلة"، التي لاقت رواجا وشيوعا فأصبحت مقروءة في جميع اللغات "ولعلها المصنف الوحيد الذي يعرفه أهل الغرب أجمعون من ميراث أدبنا العظيم"³.

وقد اعتمدها مصدرا خصبا في تشكيل مادته الإبداعية فظهرت مسرحيتي "شهرزاد وعلي بابا" حيث يقول: "إن قصتي شهرزاد مقتبسة من ألف ليلة وليلة ومن ذا يقول إن حوادثها وقعت لي؟ ومع ذلك فليست فيها

¹ صلاح عبد الصبور: "المنابع الشرقية عند الحكيم"، مجلة الهلال، ص 08.

² فاروق خورشيد: "علم الأدب الشعبي الزاخر"، دار الشروق، القاهرة، ط 2، 1991، ص 10.

³ عبد الرحمن صدقي: "الأئني الخالدة، عدو المرأة وشهرزاد"، مجلة هلال، ص 32.

عاطفة لم أحسها يوما أو لن أحسها يوما"¹، ومسرحية " شهرزاد" تتناول قضية إمكانية الإنسان العيش وحده، وللعقل وحده " وأن يكسر حياته للبحث عن المعرفة والتماسها في فجاج الأرض متخلصا من نداء القلب ونداء الجسد اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة"².

وكما هو معروف عن الحكيم المغرم بتداخل أعباءه الذهنية ها هو ذا يجعل المعرفة عن طريق القلب لا العقل، فإذا كان " شهريار" العقل يقف حائرا أمام الطبيعة ويحس بعجزه أمام أسدائها الغامضة كما يقول: " أنت تعرفين كل شيء، أنت كائن عجيب (...) لا هوى مصادفة (...) ما أنت إلا عقل عظيم"³.

وإن " قمر" رمز القلب يستطيع في رأي " الحكيم" أن يستكشف سر الأشياء كما قالت " شهرزاد" يوما " لشهريار": " يقال أن رجلا بقلبه قد يصل إلى ما لا يصل آخر بعقله "⁴، وعندما يتناول القلب لينافس العقل تبتدى مأساته، وهكذا يستمر الحكيم في حبك ونسج لعبته على الحقيقة، العقل، القلب والفصل بينهما، وأن التركيز على عدم قدرة العقل وادعاء أن القلب فقط هو الذي يصل إلى ما لا يصل إليه العقل أمر مشكوك فيه، ومهما يكن " شهرزاد" تقول العديد من الأشياء وتومئ بالعديد من الأمور " فالحكيم" تغلغل داخلها " القصة الشعبية" منتزعا منها العناصر الملائمة لتشكيل رؤية حول البحث عن الحقيقة، لتجسيدها في عمل إبداعي جدير بالقراءة من نسج أدينا الداهية، صاحب الحس المرهف، شرقي القريحة، ونؤمن بحق أنه فنان متميز بدهائه الفذ وباخترقه لهذا العالم، عالمنا الشعبي، هذا الأخير الذي استطاع أن يقتحم عالم الأدب فشاعت ظاهرة استخدامه في النصوص الإبداعية. ومن هنا نستطيع القول إن نظرة المؤلف للتراث الشعبي كانت نظرة راقية، ذلك أنه لم يعتبرها نكوصا أو مرضا أو تخلفا، إنما اعتبرها سفينة أبحر من خلالها في أعماق الذات البشرية، وها قد جاء اليوم الذي نستطيع أن نطمئن فيه حقا على مصير هذا الفن الرفيع في أدبنا.

¹ فرقاني جازية: " مصادر ثقافة توفيق الحكيم فرنسية وأثرها في فنه المسرحي"، ص 298.

² د. محمد مندور: " مسرح توفيق الحكيم"، ط2، دار النهضة، مصر، ص 58.

³ د. رجاء عيد: " دراسات في أدب توفيق الحكيم"، ص 68.

⁴ المرجع نفسه، ص 68.

المصدر الديني:

الأدب الدرامي دور بارز في تطور آداب الأمم منذ ظهور هذا اللون الفني وإلى الآن، وقد أتيحت للأدب الدرامي فرصة النصوص بأدبنا الحديث وتطويره، خاصة عندما تفنن " الحكيم " في الدراما الفكرية بصورة عامة والمستمدة من القصص القرآني بصفة خاصة.

والتأمل في نتاج الحكيم يجده صاحب السبق في الاستعانة بالمصدر الديني والإسلامي خاصة في المضمون المسرحي، إذ طوع المادة المستلهمة ليناقش من خلالها قضايا فكرية وأخلاقية ونفسية عامة تشغل كل عصر وأمة. ومما لاشك فيه أنه راعى في تجربته المنوه بها، أن يقدمها للقراء لا للنظارة تقديرا للذوق العام ومسايرة

للقصص القرآني وسير الشخصيات المقدسة " والقصص القرآني في حد ذاته يجافي أسلوب التجسيم والتشخيص " ¹، إذ أنه يعلو فوق كل قول ومرمى كل إبداع، وحرى بنا في هذا المقام أن نشير إلى نقطة هامة من شأنها أن تساعدنا على إثراء هذه القضية وهي نظرة الحكيم إلى الدين في الوقت الذي " يشهد فيه العالم أزمات وكوارث عالمية، كما اتضح من قيام الحرب العالمية الأولى " ².

فقد أحسن المفكرون وأصحاب الفلسفة في ذلك العصر " ضرورة صياغة الحضارة في نواحيها العلمية والفكرية والمادية صياغة جديدة تنقذ الإنسان من شقائه " ³، وتضبط أفعاله وسلوكه، وتصوره وعلاقاته بالله والكون والمحيط الإنساني الذي يعيش فيه.

وترتب على ذلك أن الفنان الغربي بات يحس بانطفاء الشعور الديني، وبالتالي افتقد المعاني الروحية في نفسه، لذلك يرى حتمية التصادم بين التقدم المادي وتمسك الروح بالقيم والمثل العليا ولكن " إنسان الشرق أيا كانت عقيدته فهو بطبعه روحاني يتمسك بالمثل والقيم وخاصة النابعة من دينه " ⁴.

¹ د. إبراهيم دريدري: " القصص الديني في مسرح الحكيم "، دار الشعب، ص 06.

² المرجع نفسه، ص 04.

³ المرجع نفسه، ص 05.

⁴ المرجع نفسه، ص 07.

وهذه الروحانيات نجدها ثابتة أمام المتغيرات الحضارية في حركتها النشطة، مما يجعله قادرا على فصل جوهر الإنسانية فيه عن الظروف المحيطة به، وكلما قوي إيمانه وروحه زاد جهده المادي، وهذا ما يدفعنا لنؤكد على حقيقة مفادها أنه من واجب الفنان في الشرق أن ينتج أدبا يشيع فيه الحس الديني والقيم الروحية.

ومن ثم أبدع "الحكيم" في نتاجاته الذهنية عامة، وذات الأساس الديني خاصة "ورأى الحكيم أن المسرح ينبغي أن يشيع فيه حس ديني قوي، ويقصد إلى هدف أخلاقي حتى يسهم بدوره في تحقيق الوعدة المعنوية، ومن ثم استهل أعماله الذهنية بالاستعانة بالقصص القرآني تارة وبالسيرة النبوية تارة ثانية، وبمصادر دينية وأدبية تعين على تفسير الحياة وصفاء الفكر ونقاء الخلق وبث القيم الإنسانية العليا تارة أخرى"¹.

ومن ثم يتبين موقف الحكيم من الدين الذي أنزل الإنسان مثلة رفيعة وكرمه إذ يقول عز وجل في محكم تنزيله: "وقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر".

وهكذا كانت وجهة نظر الحكيم للدين حيث تأثر به وجعل منه مصدرا خصبا في إثراء مادته الإبداعية، ومن أهم المنابع التي استقى منها رموزه الفنية والتي نلمسها في الكثير من نتاجه نذر منها "محمد - صلى الله عليه وسلم-"، "أهل الكهف"، "سليمان الحكيم"، والمتأمل فيها يجدها تزخر بالبعد الديني الذي نلمسه في معالجته للموضوعات، ففي كتاب "محمد - صلى الله عليه وسلم-" تلك الشخصية الفذة التي مني بها الرسول - صلى الله عليه وسلم - أعظم البشر والتي بعثت رحمة للعالمين، وأثرت فينا كما أثرت في الحكيم وجعلته يبدع في تصويره نبي البشر، مستلهما مادته من الدين عامة والسيرة النبوية والمصادر الإسلامية "التاريخ الطبري" و"صحيح البخاري" خاصة وتوظيفها في مسرحياته، وهذا ما يجعلنا ندرك مدى الرابط الذي يجمعه بالدين، هذه الشخصية التي جعلته لا يتردد في قول: "عقيدتي دائما أن شخصية النبي لها أثر كبير"².

¹ توفيق الحكيم: "أدب الحياة"، ص 110.

² توفيق الحكيم: "تحت شمس الفكر" مكتبة الآداب، مطبعة غموضجية، ص 15.

وعلى هذا الأساس فإن الحكيم " لم يصنع عملاً فنياً متكاملًا في دقته وصورته، والاحتشاد له على نحو ما فعل في كتاب محمد - صلى الله عليه وسلم " ¹.

فنرى أن الدين هو الذي يساهم في تقوية دعائم الحياة، وهذا ما يدفع بالأدباء والمفكرين إلى محاربة الانحراف والفساد، والسعي إلى تأصيل الجانب الروحي فينتاجهم، وهذا ما عهدنا على " الحكيم " وهو الشهير باجتهاداته الواعية في هذا المجال، والحديث عن كتاب " محمد - صلى الله عليه وسلم " يطول، ولكننا أردنا الإشارة إليه فقط لإثراء المناقشة والاستدلال به في هذا المجال، ومن أمثلة توظيف المصدر الديني أيضاً نأخذ مسرحية " سليمان الحكيم ". ولما كانت الفكرة المحورية هي مفتاح كل عمل فني فقد استخدم الحكيم كل هذه المادة الأولية لإبرازها، فهي كما قال " إغراء القدرة لما لكها على إساءة استخدامها، واعتقاده أنه يستطيع أن يصل بها إلى كل شيء حتى ولو كان هذا الشيء هو امتلاك القلب البشري " ².

فسليمان بالرغم من تمتعه بألف جارية حسناء من كافة الأجناس يضمهن قصره، إلا أنه يريد قلب " بلقيس " التي راعه جمالها ويسخر في ذلك الجن " داهش " بعد خروجه من القمم فيتفنن " داهش " في إدهاش " ملكة سبأ " بإحضار عرشها من سبأ وتشيد قصر لها أرضيته بلور تحسبه " الملكة بلقيس " ماء غير أنها كانت تحب أحد أسراها واسمه " منذر " وقد اصططحته معها في زيارتها لـ " سليمان " لأنها لا تطيق فراقه، وهي الأخرى تحسب - كونها ملكة - أن " منذر " سيستجيب لحبها، بينما هو في الحقيقة يحب وصيفتها المتواضعة الجميلة " شهباء " التي تحتم حبها له مضحية بنفسها في سبيل ملكتها " بلقيس "، وعندما أحس " سليمان " بأن قلب هذه الأخيرة مشغول بحب خادمها فلجأ لاستخدام الجن " داهش " ليستردها هذا القلب، ويتفنن في استخدام قدرته فيسحر " منذر " ويصبح تمثالاً حجرياً يضعه داخل حوض من البلور، ويوحي إلى الملكة بأن خادمها لن يعود إنساناً كما كان إلا إذا ملأت الحوض

¹ د. إبراهيم دريدري: " القصص الديني في مسرح الحكيم "، دار الشعب، ص 84.

² د. محمد مندور: " مسرح توفيق الحكيم "، ط2، دار النهضة، مصر، ص 57.

* داهش: الجن الذي سخره سليمان.

* منذر: أحد أسرى بلقيس وكانت تحبه.

* شهباء: وصيفة بلقيس.

بدموعها، ولا تتردد في ذرف الدموع حتى يمتلئ جزء كبير من الحوض ويوشك أن يصل إلى قلب " منذر"، غير أن الجني يوحى إلى سليمان عندئذ بأن يصرف قلب " ملكة سبأ" عن الحوض ثم يدخل الجني مع وصيفتها " شهباء" في حوار يشجعها فيه على إعلان حبها وذرف الدمعتين اللتين سيصلان إلى قلبه وبهما تعود إليه الحياة ويكون للجني ما أراد، فلا يكاد يعود " منذر" إنسانا حتى يعلن حبه الحار " لشهباء" وتعلم " بلقيس" بهذا الحب، فتستسلم للأمر الواقع، ولكنها مع ذلك لا تستطيع أن تمنح " سليمان" غير صداقتها ثم ترحل عائدة إلى مملكتها تاركة " سليمان" جالسا على مقعد ومكتنا على عصاه يحسبه أتباعه من الإنس والجن نوما عاديا، بينما هو الموت الذي لم تظهر حقيقته إلا بعدما أكلت الأرض عصاه فتهشمت وسقط " سليمان" كله ترابا، وبذلك انهزمت القدرة الغاشمة التي أفلتت من زمام الحكمة، فظلت وظنت أنها قادرة على كل شيء حتى أكلتها الأرض في النهاية.

ولعلنا نستطيع أن نستشف فكرة المسرحية كلها من هذا الحوار الهادئ الذي يجري بين " سليمان" و "ملكة سبأ" في المنظر السادس.

سليمان: هي القوة يا بلقيس... تعمي بصائرنا أحيانا عن رؤية عجزنا الآدمي وتنسينا ما منحناه من

حكمة... وتزين لنا الماضي في الكفاح لا أمل لنا فيه¹.

ويذكر الحكيم أنه بنى " القصة على كتب ثلاثة هي القرآن والتوراة وألف ليلة وليلة"².

إذن هذه هي مسرحية " سليمان الحكيم" التي كانت نواتها القصصية تجري في مجال المعجزات الدينية، وقد أراد " توفيق الحكيم" أدينا المعاصر أن يتخذ هذه المعجزات ظواهره لقدرة الإنسان الخارقة، ثم يظهر عجز هذه القدرة وقد اختار لإظهار هذا العجز القلب البشري، وعلى نحو أخص عاطفة الحب التي لم يقل أحد أنه من الممكن أن تنال بالقوة " لا تحاول بعد اليوم أن تغريني بقدرة آدمي، كلما أسرفنا في الابتداع بملكاتنا، وجعلتنا السماء موضعا للهزأ والسخرية"³.

¹ د. محمد مندور : " مسرح توفيق الحكيم"، ط2، دار النهضة، مصر، ص 22.

² المرجع نفسه، ص 21.

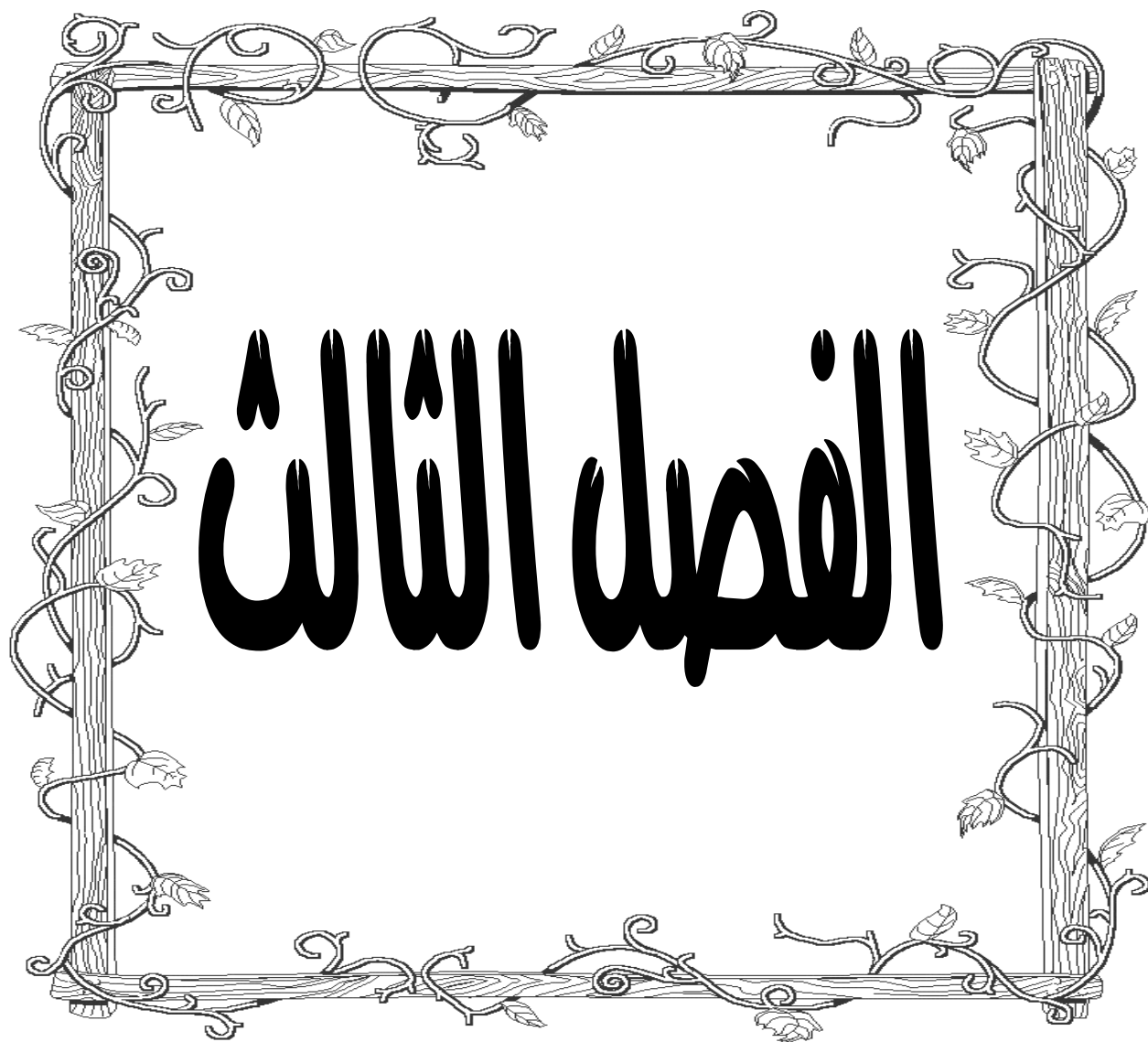
³ د. رجاء عيد : " دراسات في أدب توفيق الحكيم"، كلية آداب جامعة المينا، ص 09.

وكذلك يستخلص منها قضية ازدياد قدرة الإنسان بنسبة تفوق كثيرا ازدياد حكمته مما يتزل بالإنسانية كلها الكوارث والمحن على نحو ما نشهده اليوم.

ونخلص من كل هذا إلى أن الأديب الفذ انطلق من مصدر ديني ليشكل نتاجا إبداعيا مطبوعا بطابع عربي إسلامي، وتتجلى عبقريته في مقدرته على الانتقاء والتركيز، انتقاء الفكرة من القرآن ثم معالجتها بمنهج معالجة درامية، تستلزم الحقائق الواردة في الترتيل أولا وتستحدث بعد ذلك تفاصيل في الأحداث والشخوص ثانيا" وقد اختار أعظم الطرق المسرحية في المفاجأة من خلال إيمانه بروحانية الشرق وبسلطان الفنون الإنسانية التي تكمن وراء الشعرية المحلية، وقد عبر عنها في أدبه الرفيع، فكان مثالا وناقدا وساخرًا في آن واحد"¹.

وتجدر الإشارة إلى أن اقتحام "توفيق الحكيم" للمسرح الديني يحسب له محاولة جريئة وجادة معا، بغية تأصيل الدراما في الأدب العربي، وهذا يتجلى جليا في مسرحية "أهل الكهف" والتي تعد من أروع مسرحياته والتي سنتطرق إليها بالدراسة — فيما بعد — فما أروع أن يكون المصدر دينيا وبصفة خاصة القرآن الكريم أعظم الكتب السماوية على الإطلاق، وبلورتها باقتحام أفق جديد من آفاق التعبير الفني وهو الدراما الدينية.

¹ هند قواص: "مدخل إلى المسرح العربي"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1998، ص 69.



الفصل الثالث :

جدلية الإنسان والزمان

* ملخص المسرحية

* التفسير القرآني لقصة أهل الكهف.

* الهدف من مسرحية أهل الكهف في نظر الحكيم.

* الهدف من قصة أهل الكهف في القرآن.

* الضمائر وأبعادها الاجتماعية والتداولية في الخطاب المسرحي.

* التفاعل الكلامي والأفعال الكلامية.

* الأبعاد الزمكانية من خلال مسرحية توفيق الحكيم.

* الأفعال الكلامية الجامعة والأغراض.

* شرح مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم.

ملخص المسرحية:

لكل مسرحية بيئتها وعصرها وروحها التي تشكل مجملها مناخا عاما لها، فقد تكون المسرحية تاريخية أو معاصرة، وقد يغلب عليها طابع المأساة أو الملهة، وقد تكون مسرفة في واقعيتها كما أنها يمكن أن تكون ذات طابع ديني "وإضافة إلى طبيعة الموضوع المتناول والعصر المصور يوجد لكل مسرحية نكهة مميزة هي مرتكزها وقيمتها التي تشكل جوهرها وروحها"¹، وهذا ما استوقفنا في مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، وكما أسلفنا سابقا فمن عناونها يتضح مغزاها، لذلك كان لزاما علينا أن نطرق الباب لنرى السحر الكامن فيها وفتح المغاليق التي تحتويها، إذ تستوحى القصة القرآنية "سورة الكهف" والتي ذهب المفسرون في شرحها وتأويلها عدة مذاهب خاصة في عدد الهاربين إلى الكهف الذين لا يعلمهم إلا الله، إذ يقول عز وجل في محكم تنزيله: "سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب ويقولون سبعة ثامنهم كلبهم قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل"² الآية 22.

تبدأ المسرحية بتحريك الشخصيات "مرونش" "مشلينا" و"الكلب قطمير"³ داخل الكهف بعد رقودهم لمدة طويلة تقدر بثلاثمائة سنة، بيد أنهم كانوا يعتقدون أنهم ناموا يوما أو بعض يوم إذ يأخذ الحكيم بالرأي القائل أن أهل الكهف قد مكثوا في الكهف "ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا قل الله أعلم بما لبثوا" إذ أنه اعتمد اعتمادا أساسيا على القرآن وكتب المفسرين، وبعد ذلك يستحضر لنا في هذا البرولوج الاستهلاكي سبب وجودهم داخل الكهف الذي يتمثل في الهروب من الملك "دقيانوس"⁴ عدو المسيحية. وهذا فرارا بدينهم، "فمشلينا"⁵ كان وزير الملك ولديه حبيبته اسمها "بريسكا"⁶ ابنة الملك دقيانوس إذ أنها قديسة مسيحية تؤمن بالكتاب المقدس وقد أهداها صليبا تعبيرا عن حبه وإخلاصه، أما "مرونش" فقد هرب من الملك الطاغية وترك زوجته وابنه الصغير في عذاب القلق وسط هوجاء

¹ فرحان بلبل: "أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي"، مكتبة مدبولي، 1996، ص 94.

² سورة الكهف، الآية 22.

³ قطمير: كلب الراعي: بجليخا.

⁴ الملك الطاغية الذي كان يبيد أتباع المسيح.

⁵ فمشلينا: أحد المسيحيين المؤمنين الذين فروا بدينهم، وكان وزيرا للملك الطاغية.

⁶ بريسكا: ابنة الملك وحبيبة مشلينا، وكانت مؤمنة بالكتاب المقدس.

المذبحة التي شنها الطاغية لإبادة أتباع المسيح، أما الراعي "يمليخا"¹ فقد ترك قطيعه من الأغنام ليلتحق بهذين الوزيرين قصد الاحتماء بالكهف للحفاظ على دينهم، خوفاً من بطش "دقيانوس" وبعدها يشير الحوار الدرامي إلى بداية الصراع عندما طلب "مشلينا" و"مرنوش" من الراعي "يمليخا" أن ياتيهم بالطعام، لأنهم أحسوا بالجوع والتعب وهذا ما نجده في النص القرآني إذ قال عز وجل: " وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم قالوا ربكم أعلم بما لبثتم فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاماً فليأتكم برزق منه وليتلطف ولا يشعروا بكم أحداً " الآية 19.

ولما خرج يملخا ليشتري الطعام صادف صيادا، فأراد أن يتناح صيده ولكن الصياد اندهش لحاله وغرابته غير المعهودة ونقوده الفضية التي تعود إلى عهد "دقيانوس" حتى ظن الصياد أن الرجل حصل على كثر كبير، ولما غادر الراعي إلى الكهف وحكى لأصدقائه ما جرى بينه وبين الصياد زاد ذلك من حيرتهم لوضعهم وشكلهم الغريب. وبعد ذلك سمعوا ضجيج الناس عند مخرج الكهف يبحثون عن صاحب الكثر.

ولقد انتشر خبر أهل الكهف في مدينة "طرطوس"² التي أصبحت مسيحية بفضل ملك مؤمن معتنق لديانة المسيح يكثر من قراءة الكتاب المقدس، ويحترم الرهبان والقديسين وكانت ابنته "بريسكا"³ أميرة جميلة شابة مؤمنة مثل أبيها على دين المسيح تتلقى دروسها من مؤدبها "غالياس"⁴ الحكيم الذي يخبرها عن جدتها القديسة "بريسكا" والقديسين الهاربين من سطوة دقيانوس، ولقد اندهش الجميع في القصر، وفي طرطوس لما شاهدوا القديسين الثلاثة وأحسوا بالخوف والرعب ولما حاول الثلاثة التأقلم مع الوضع الجديد، والبحث عن سعادتهم الدنيوية، وجدوا عدة عقبات وحواجز أهمها مشكلة الزمن. فقد فقد "مرنوش" أهله من زمن طويل، إذ توفي ابنه وقد تجاوز الستين، بينما هو لم يتجاوز الأربعين كما أن الراعي "يمليخا" لم يجد قطيعه في الغابة التي كان يرعى فيها، أما "مشلينا" فيعتقد أن الأميرة خطيبته ولكنه أصيب بخيبة أمل عندما اكتشف أنها ليست هي بريسكا ابنة دقيانوس بل هي حفيدها سميت

¹ يملخا: راعي غنم وهرب بدينه إلى الكهف.

² طرطوس: المدينة التي كان يعيش فيها القديسين.

³ بريسكا: حفيدة القديسة بريسكا.

⁴ غالياس: مؤدب الأميرة بريسكا

باسمها، وفي الأخير قرر الثلاثة العودة إلى الكهف بعدما فشلوا في إثبات وجودهم، وبعد أن صار الحب سرايا ووهما بفعل تباعد الزمن. وبعدها يموت يملخا ثم مرنوش ويبقى مشلينا وحده وفجأة تدخل عليه بريسكا الأميرة وغالياس فيجدانه في ساعته الأخيرة فيودعهما ثم يلحق الملك وموكبه إلى الكهف، ويسدل الستار ويغلق الكهف على الموتى وبريسكا التي أرادت أن تدفن حية فيه.

وبعد هذا العرض لقصة أهل الكهف وما تميزت به من أحداث و عبر خصائصها، سنحاول تحليلها وشرحها، ولعل في تحليلنا للمسرحية ما يميظ اللثام عما تقدم:

يتمثل الصراع الدرامي في هذه المسرحية في صراع أهل الكهف ضد الزمن من اجل الحياة و الحب، فيحيلنا النص على صراع ديني ألا وهو صراع الإيمان " أهل الكهف "مع الكفر و الوثنية "دقيانوس"، كما أن هناك صراعا رمزيا تعكسه الشخصيات وهو تقابل عقل مرنوش مع قلب مشلينا وحواس يملخا، ولكن يبقى الصراع ضد الزمن هو المحكى الدرامي لهذه المسرحية وإذا كان الخطاب القرآني قد طرح قصة أهل الكهف ليؤكد فكرة البعث فان توفيق الحكيم صاغها فنيا ليؤكد صراع الإنسان ضد الزمن من اجل الحياة والحب.

كان هذا إذا مجمل ملخص المسرحية وسنحاول تحليلها حتى نتمكن من فهمها بشكل أوضح.

التفسير القرآني لقصة أهل الكهف:

إن سورة الكهف هي صورة مكية تعرضت لقصة من روائع القصص القرآنية وسنحاول فيما يلي أن

نشرحها آية تلو الأخرى من تفسير الطبري حتى نتمكن من إجراء مقارنة بين ملخصها عند الحكيم وتفسيرها عند القرآن¹.

" أم حسبت ان اصحاب الكهف والرقيم كانوا من ايتنا عجا " الاية (9).

يقول: ما خلق من عجائب السموات والأرض أعجب من أمرهم يقول تعالى: " ليسوا بأعجب آيتنا الكهف

الذي آوى إليه الفتية " والرقيم": الوادي الذي فيه الكهف وقيل "الرقيم" لوح من حجارة كتب فيها قصص أصحاب

¹ من مختصر تفسير الطبري لأبي يحيى محمد بن صمادج التجيني، دار الفجر الإسلامي، ط 7، 1995

الكهف ثم وضعوه على بابه. و"رقيم فعيل من الرقيم أصله مرقوم. كالجريح ومجروح، تقول: رقمت كذا وكذا، إذا كتبت، ومنه قيل للحية أرقم، لما فيه من الآثار وقيل إن الرقيم هذا واد قريب من ايلة دون فلسطين.

"وهيئ لنا" (10) يسر لنا "من أمرنا رشدا" (10) ما نلتمس من رضاك والهرب من الكفر بك وكانوا فتية هربوا بدينهم، وكان ملكهم دعاهم إلى عبادة الأصنام "فصرنا على اذانهم" (11) أي القينا عليهم النوم "سنين عدد" (11) معدودة "ثم بعثناهم" (12) من رقدتهم "لنعلم أي الحزين" (12) أي الطائفتين اللتين أخلفتا في قدر مكث الفتية في كهفهم رقادا "أحصى" (12) أصوب بقدر لبثهم فيه "أمدا" (12) غاية "نحن نقص عليك نبأهم" (13) خبر هؤلاء الفتية "بالحق" (13) باليقين الذي لا شك فيه "وزدناهم هدى" (13) بصيرة حتى صبروا على هجران دار قومهم والهروب بدينهم "وربطنا على قلوبهم" (14) ألهمناهم الصبر حتى عرفت أنفسهم عما كانوا فيه من خفض العيش واختاروا المكث في كهف جبل "لقد قلنا إذا شططا" (14) خاليا من الكذب يقال أشط فلان في السوم إذ جاوز القدر وارتفع "لولا يأتون عليهم" (15) هلا يأتون على عبادتهم إياها "بسلطان" (15) بحجة وعذر "بين" (15) "وإذ اعتزلتموهم وما يعبدون" (16) من الآلهة، أخبر الله عز وجل عن قول بعض الفتية لبعض "إلا الله" سوى الله وفي مصحف عبد الله {وما يعبدون من دون الله} "فأووا" (16) فصيروا "إلى الكهف" (16) إلى غار جبل يسمى بنجلوس "ينشر" (16) يبسط "مرفقا" (16) ما ترتفقون به (17) "تزاور" تعدل وتميل، من الزور: وهو العوج والميل، معنى الكلام تعدل "عن كهفهم" نتطلع عليهم من "ذات اليمين" لثلا تصيب الفتية "وإذا غربت تقرضهم" تذرهم "ذات الشمال" فلا تصيبهم واصل القرض القطع "وهم" يعني الفتية "في فجوة" في متسع منه أي في مكان داخل.

(18) "ونقلهم ذات اليمين وذات الشمال" في رقدتهم قال ابن عباس لو أنهم لا يقلبون لأكلتهم الأرض "بالوصيد" بفناء الكهف حيث سد الكهف وإيصاد الباب "ولمئلت منهم رعبا" كما كان الله عز وجل ألبسهم من الهيبة، لثلا يصل إليهم واصل، ولا تلمسهم يد.

(19) "وكذلك بعثناهم" من رقدتهم "أيها ازكى طعاما" اجل طعاما "وليتلطف" وليترفق في شرائه وفي طريقه.

(20) "ولن تغلبوا إذا أبدا" لن تدركوا الفلاح، وهو البقاء الدائم في الجنة، ان انتم عدتم في ملتهم أبدا: أيام حياتكم.

(21) "وكذلك أعثرنا عليهم": اطلعنا عليه م يقول عز وجل ، كما بعثناهم بعد طول رقدتهم قد اطلعنا عليهم الفريق الآخر الذين كانوا في شك من قدرة الله على إحياء الموتى وليعلم من كذب بهذا الحديث " إن وعد الله حق وإن الساعة لا ريب فيها إذ يتنازعون بينهم أمرهم" يعني الذين عثروا على الفتية " قال الذين غلبوا على أمرهم" على أمر أصحاب الكهف.

(22) "رجما بالغيب" قذفا بالظن "فلا تمار فيهم" لا تمار في عدتهم، حسبك ما قصصنا عليك من شأنهم "إلا مرء ظاهرا" إلا ما أظهرنا لك من أمرهم "منهم أحدا" من يهود ولا تسألهم عن أمرهم.

(23) (24) "ولا تقولن لشيء إني فاعل ذلك غدا" *إلا أن يشاء الله" أمر الله عز وجل -نبيه-عليه الصلاة والسلام ألا يجزم شيئا ،على ما يحدث به من الأمور أنه كائن لا محالة، إلا أن يصله بمشيئة الله عز وجل "واذكر ربك إذا نسيت" استثن في يمينك إذا ذكرت "وقل عسى أن يهديني ربي لأقرب من هذا رشدا" يقول لعل الله إن يهديني فيسددني لأسد مما وعدتكم وأخبرتكم انه سيكون إن شاء الله.

(26) "قل الله اعلم بما لبثوا: بعد أن قبض أرواحهم من بعد أن بعثهم من رقدتهم إلى يومهم هذا ،لا يعلم ذلك غير الله عز وجل وغير من اعلمه الله بذلك.

هنا تنتهي قصة أهل الكهف القرآنية وقد كان هذا تفسير مختصر للطبري لها.

الهدف من مسرحية " أهل الكهف " في نظر الحكيم:

إن مسرحية أهل الكهف هي مسرحية جرت أحداثها في نقطة ثابتة من التاريخ وفي مكان محدد من المعمورة، وقد تناولتها الكتب السماوية حيث جاءت في القرآن الكريم تسمية سورة بأكملها باسم تلك الحادثة ويمكن لنا أن نصرح بان الافتراض المسبق في مسرحية أهل الكهف ينم عن العلاقة الأبدية للإنسان بعامل الزمن إذ أن الفتية الثلاثة وان لم يغير الزمن من إدراكهم لذواتهم، إذ ظنوا أنهم ما لبثوا في الكهف إلا بعض ساعات أو يزيد، إلا أن الزمن كان قد ساهم في إدراكهم للغير وإدراك غيرهم لهم وذلك حينما اكتشفوا أنهم يتحدثون مع أشخاص أحفاد الأشخاص الذين عاشوا في عصرهم. فقد اكتشف الراعي "يمليخا" انه لا اثر للغنم في المدينة، واكتشف "مرونش" بعد بحث طويل وعناء في السؤال أن زوجته وابنه قد توفيا منذ قرون، وأن ابنه كان قد توفي في سن الستين، بعد ما كان بطلا من أبطال الأمة في محاربة الأعداء أثناء الغزوات، وحتى قبره لا يكاد يرى إذ فعلت فيه السنوات ما فعلت، و"مشلينا" الذي ظن مكذبا لصديقه أن "بريسكا" لازالت حية، اكتشف أن "بريسكا" التي تحدث معها ما هي إلا ابنة ملك حكم المنطقة ثلاثة قرون بعد وفاة دقيانوس.

وقد أراد توفيق الحكيم من خلال المسرحية الوصول إلى حقيقة مفادها أن الزمن لا يمكن له أن يغير من الأحاسيس النبيلة للإنسان، حيث لبث "مشلينا" على حب "بريسكا" كل تلك القرون، رغم اكتشافه بعد حوار طويل جرى بينه وبين "بريسكا" ابنة الملك للحديث ملؤه الإلحاح والتعنت والإصرار على اعتبارها حبيبته "بريسكا" ابنة دقيانوس.

كانت كل الافتراضات المسبقة لـ "بريسكا" الحديثة تشير إلى أن "مشلينا" يتحدث مع شخص غير ذلك الموجود في ذهنه فقد دعمت خطابها ذلك بمعطيات تاريخية عليها ستقنعه بما قالتها¹ ولكن مشلينا كان مصرا على ما في ذهنه. بريسكا: فهمت إني لست بريسكا التي تقصدها يا الهي كل هذا الذي قلته لم يكن لي إذن بل للأخرى². بريسكا: إن بريسكا ابنة دقيانوس التي تهواها ماتت منذ ثلاثمائة عام³.

¹ عمر بلخير: " تحليل الخطاب المسرحي"، ص 141.

² توفيق الحكيم: " أهل الكهف"، دار الكتاب اللبناني ط 1 بيروت 1978 ص 93.

³ المرجع نفسه ص 94.

بريسكا: ألم يخبرك احد بقصة العراف الذي جاءوا به ساعة ميلادي لينظر طالعي.

مشيلينا: (كمن يتذكر) العراف ؟.

بريسكا: لقد تنبأ بابي لما أكبر سأشبه القديسة بريسكا ابنة دقيانوس ولهذا دعوني باسم بريسكا وتختلط عليه الأمور من جراء ما جرى بينهما من حوار فنجدته يقول بريسكا عزيزتي تعالي أنت هي .. رياه أنت لست إياها .. لست إياها .

لست إياها.. ومن تكونين إذن؟ أنت؟ أنائم أنا ؟ أحي أنا؟ أأكون في حلم مضطرب مختلط؟ إلهي؟ أيها المسيح، أيها لإله أعطني عقلي أرى به، أعطني النور أو أعطني الموت اليقظة، النوم، العقل، العقل، "مرونش" أين أنت يا "مرونش" ؟ أين نحن؟ أين نحن الآن؟ أحلام الكهف؟ أهي أحلام الكهف: أنا في حقيقة؟ أنا في الكهف "ما هذه الأعمدة؟..إلي يا مرونش ياإيمليخا..إنا لا نصلح للحياة.. إذا لا نصلح للزمن.. ليست لنا عقول لا نصلح للحياة..¹ إن الشيء الوحيد الذي لم يفعل فيه الزمن فعلته هو إحساسه نحو بريسكا ونحو صاحبيه الذين قضى معهم أكثر من ثلاثة قرون دون أن يشعر بذلك.

ولم يؤثر طول الزمن في حب بريسكا لمشيلينا انطلاقا من قول العراف بأنه سيكون لبريسكا نفس مصير الفتيان الثلاثة، أي دفنها معهم في الكهف وهي حية، وقد دفع ذلك في قلبها نبعاً من الحب تجاهه مثل ذلك الذي كان لبريسكا ابنة دقيانوس نحوه، وهذا ما يفسر ويؤكد قول العراف :بمعنى ان الزمن يقتل كل ما في الانسان من جسد وعقل ،ولكن الشيء الذي لا يقدر عليه هو الحب.

بريسكا: بل عش عش لي لا تمت ،اني احبك

مشيلينا: الز..من

بريسكا: الزمن؟ لاشيء يفصلني عنك، إن القلب اقوي من الزمن

مشيلينا: أحلم..آخر..سعيد

¹ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

بريسكا: بل الحقيقة... حقيقة خالدة يا مشلينا.. أنا بريسكا وليس يهمني بعد أن أكون إياها أو لا أكون، بل من يدري؟ لعلني هي، إن الشبه بيننا ليس مصادفة، ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك...مقابلتنا في هذا الجيل...انك بعثت لي وبعثت أنا لك، بعثنا من نوع آخر، قم واحي وعش..

مشلينا:(بجهد) نعم لست أريد...لست أريد الموت..رباه أنقذني ها هي ذي السعادة،ها قد قهرنا الزمن...القلب قهر... (تخونه قواه).

بريسكا:(وهي ترفع رأسه نحو ذراعيها نعم...نعم القلب قهر الزمن، إني منذ حادثتك أول مرة: كأني احبك منذ ثلاثمائة سنة.

لقد أراد توفيق الحكيم من خلال خطاب شخصياته ان يثبت حقيقة وهي ان العاطفة الحب هي عاطفة مقدسة بنفس درجة التقديس الذي يستمد مصدره من الوحي،وهذه العاطفة هي التي جعلت من بريسكا ابنة دقيانوس قديسة والأمر نفسه بالنسبة لبريسكا ابنة الملك المسيحي، فالأولى أفنت حياتها في حب مشلينا ورفضها الزواج من أي شخص آخر ولا حتى أن تحب شخصا آخر، فقد ماتت دون زواج كإشارة لوفائها لمشلينا، والثانية اختارت أن تدفن حية في القبر لتظل بقية حياتها إلى جانبه،حتى تعوض تلك الأيام والسنين التي حرمت منها الأولى، وهو في نظر توفيق حكيم القداسة بعينها فقداسة المسيح (عليه السلام) في نظر المسيحيين،تكمن في تحمله لذنوب البشرية جمعاء. وهذه القداسة عينها توازي بل تساوي قداسة احترام العاطفة الإنسانية النبيلة بل و الموت من أجل أن تعيش.

الهدف من قصة أهل الكهف في القرآن :

لقد تعرضت سورة الكهف إلى قصة من روائع قصص القرآن الكريم وهي قصة أصحاب الكهف وقد جاءت في سبيل تقرير الأهداف الأساسية لتثبيت العقيدة، والإيمان بعظمة ذي الجلال، والبعث والنشور وهي قصة أهل الكهف، وقد ورد في سبب نزول هذه الآيات أهل مكة طلبوا من أحرار اليهود بالمدينة أن يدلّوهم على أشياء معجزة، يسألون عنها الرسول صلى الله عليه وسلم: فقال لهم: اسألوه عن الروح وعن الفتية، ذهبوا في الدهر الأول، وما كان أمرهم، ولما سألوا الرسول صلى الله عليه وسلم عن هذه الأشياء، قال لهم: أجيبكم غدا، ولم يستثن أي أنه لم يقل إنشاء الله فأبطأ عليه الوحي حتى شق عليه ما تتكلم به قريش، ثم انزل الله تعالى سورة الكهف، وفيها ما سألوا عن الفتية.

وقصة أهل الكهف تبين إشار الإيمان بالعقيدة على باطل الحياة وزخرفها، وتثبت القدرة الإلهية على البعث والنشور يوم القيامة تهدف إلى غرض ديني لأخذ العبرة منها، والاتعاظ بها، قصة فتية آمنوا بالله الواحد أراد ملكهم الوثني أن يفتنهم عن دينهم، فهربوا منه بدينهم إلى الكهف، حيث أنامهم الله سنين طويلة ثم بعثهم بعدها ليكونوا برهانا ودليلا حيا للناس على أن الله الذي بعث هؤلاء من نومهم قادر على بعث الأموات يوم القيامة للحساب، وتتخلل القصة توجيهات دينية بشكل تعقيبات على مشاهدتها ويمكن تقسيم هذه القصة إلى خمسة أقسام:

(أ) عرضا مجملا للقصة من 9-12.

(ب) قوة إيمان الفتية واستنكارهم لأصنام قومهم (13-16).

(ج) هياتهم وهم نائمون بالكهف. (17-18)

(د) استيقاظهم وتحاورهم فيما بينهم (19-20)

(هـ) وفاتهم وتنازع القوم في شأنهم.

ففي القسم الأول يوجد الله تعالى جل ذكره الخطاب إلى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ويقول له:

لا تظن إن قصة أهل الكهف على غرابتها هي أعجب آيات الله ، ففي صفحات هذا الكون وما عليه من زينة آيات

هي أعجب من قصة هؤلاء واذكر يا محمد حين التجأ الشباب المؤمنون إلى الكهف في الجبل وجعلوه مأواهم، ودعوا الله أن يجعلهم من الراشدين المهتدين فاستجبنا دعاءهم والقينا عليهم النوم في الكهف سنين عديدة ثم أيقضناهم من نومهم لنرى أي الفريقين المتخالفين أدق إحصاء للمدة التي لبثوها؟.

وفي القسم الثاني يخاطب الله جل شأنه نبيه صلى الله عليه وسلم انه يقص عليه خبر الفتية العجيبة على وجه الصدق والحقيقة وهو أنهم جماعة من الشبان، امنوا بالله ففتنناهم على الدين وزدناهم يقينا " وقوينا عزمهم، وألهمناهم الصبر حتى أصبحت قلوبهم ثابتة مطمئنة إلى الحق معتزة بالإيمان، فهم حين قاموا بين يدي الملك الكافر، قالوا بدون خوف ولا مبالاة ربنا هو خالق السماوات والأرض لا ما تدعون إليه من عبادة الأوثان: وإننا لن نشرك معه غيره فهو الواحد الأحد، ولئن عبدنا غيره نكون قد تجاوزنا الحق، وحدثنا عن الصواب وأفرطنا في الظلم والضلال، وقومنا عبدوا الأصنام تقليدا من غير حجة، فهلا يأتون على عبادتهم لأوثانهم ببرهان ظاهر؟ ومن أين لهم ذلك؟ فلا احد اظلم ممن كذب على الله بنسبة الشريك إليه تعالى ويتجه الحديث بعد هذا إلى الفتية فتقول الآيات: وإذا اعتزلتم أيها الشباب قومكم وما يعبدون.

من الأوثان فالتجئوا إلى الكهف ييسط ربكم رحمته ويوسعها عليكم، ويسهل لكم أسباب الرزق وما تر تنفقون به من غداء وعشاء.

وفي القسم الثالث تصور الآيات مشهد هؤلاء الفتية، وهم بالكهف نائمون فتقول "انك ترمى - أيها المخاطب- الشمس إذا طلعت تميل عن كهفهم جهة اليمين، وإذا غربت تقرضهم وتقطعهم وتبتعد عنهم جهة الشمال، وهذا كي لا تؤذيهم بحرهم كرامة لهم من عند الله، وهم في متسع من الكهف وفي وسطه بحيث لا تصيبهم الشمس، وذلك الصنيع من دلائل قدرة الله الباهرة، ويتخلل هذا المشهد توجيه إلهي يفيد من يوفقه الله للإيمان فهو المهتدي حق ومن يضلله بسوء عمله فلن نجد له وليا يرشده، ثم تعود الآيات لإكمال صورة المشهد فنذكر: انك لو رأيتهم - أيها الناظر- أظننتهم أيقاضا لنفتح عيونهم وتقلبهم، والحال أنهم نيام، وهم يقلبون من جنب إلى آخر لئلا تأكل

الأرض أجسامهم، هذه حالهم، أما كلبهم الذي تبعهم فهو باسط يديه بفناء الكهف، كأنه يحرسهم، فلو شاهدتهم وهم على تلك الحال لفررت منهم هاربا رعبا منهم، لما ألبسهم الله من هبة.

وفي القسم الرابع نجد الفتیان قد استيقظوا يتحاورون، قال الله تعالى عن ذلك "وكذلك بعثناهم.." أي إنه كما أنماهم كذلك بعثناهم عن مدة مكثهم من النوم الطويل الشبيه بالموت، ليسال بعضهم بعضا عن مدة مكثهم وإقامتهم في الكهف، فقال احدهم: كم لبثتم؟ فقالوا لبثنا يوما أو بعض يوم، وما دروا أنهم ناموا ثلاثمائة وتسع سنين، وقال بعضهم الله اعلم بمدة إقامتهم، ولا طائل وراء البحث عنها، فخذوا بما هو أهم وانفع لكم، فنحن الآن جوع، أرسلوا أحدهم إلى المدينة بهذه النقود الفضية وليختر لنا طعاما أطيب، فليشتري لنا منه، وليلطف في دخول المدينة وشراء الطعام، وليكن حذرا حتى لا يشعر بأمرنا احد، فإن القوم أن يظفروا بكم يقتلوكم بالحجارة، أو يردوكم إلى دينهم الباطل، وإن عدمتم إلى دينهم فلن تفوزوا بخير أبدا، وهكذا كان الفتية يتناجون فيما بينهم خائفين حذرين أن يظهر عليهم الملك الجبار فيقتلهم أو يردهم إلى عبادة الأوثان ،

وفي القسم الخامس نرى أن الفتية اكتشف أمرهم وعثر عليهم فتقول الآيات: انه كما بعثناهم من نومهم كذلك أعثرنا واطلعنا الناس عليهم، ليستدلوا بذلك على صحة خير البعث، ويوقنوا أن القيامة لا شك فيها، فتكون قصة أهل الكهف حجة واضحة، ودلالة قاطعة على إمكان البعث و النشور، فإن القادر على بعث هؤلاء الشباب بعد نومهم قرونا ثلاثة قادر على البعث الخالق بعد مماته، وقومهم حينئذ كانوا متنازعين في أمرهم بعد أن أطلعهم الله عليهم، وبعد أن قبض أرواحهم، فقال بعض الناس ابنوا على باب كهفهم بنيانا يكون علما عليهم، والله أعلم بشأنهم وحالهم، وقال الفريق الآخر وهم الأغلبية: لتتخذن على باب الكهف مسجدا نصلي ونعبد الله فيه.

الضمائر وأبعادها الاجتماعية والتداولية في الخطاب المسرحي:

إن الحديث عن هذه النقطة يجعلنا ننظر إلى الضمائر أثناء استعمالها ضمن وضعيات خطابية معينة، وأن ما يميز الضمائر عن الظواهر اللغوية الأخرى هو تعبيرها عن الذاتية في اللغة، وأن استعمالها كل جماعة لغوية لها يخضع لمجموعة من التعاقدات، ثم إن المتكلم بمجرد تلفظه "بأنا" يكون قد وضع أمامه وبطريقة آلية شخصيا يقابله هو "أنت"، وقد يبدو ذلك تناظريا للوهلة الأولى، لكن الإمعان في هذه الظاهرة يظهر لنا حقائق أخرى، هناك مجموعة من العلاقات لنقل التعاقدات التراثية بين الأشخاص تخضع لها هذه الضمائر، وترفع الستار عن حقائق غير تلك التي وقفنا عليها فيما سبق، وهي أنه لا يمكن أن تخرج عن حقائق الخطاب الذي يفرض علينا دلالات مرجعية مغايرة، فالشخص بمجرد أن تلفظ بضمير معين يكون قد فرض على نفسه وعلى غيره مرتبة تداولية في الخطاب.

وتلاعب الكاتب بعامل الزمن ينعكس على استعمال الضمائر مما يجعل العملية التبليغية تقع في مأزق، وهذا ما حصل في "أهل الكهف" حينما جرى الحوار بين "مشيلينا" و"بريسكا" المسيحية الثانية، إذ كان "مشيلينا" يعتقد أنه يخاطب عشيقته "بريسكا" ابنة الملك "دقيانوس"، ذلك أن "بريسكا" كانت تشبه إلى حد كبير عشيقته، كما أنها كانت تحمل الصليب الذي أهده "مشيلينا" لابنة "دقيانوس"، وهذا قد تسبب في تعطيل العملية الإبداعية، حيث أن "بريسكا" لم تعد تفهم خطاب "مشيلينا" لأن هذا الأخير كان يخاطب شخصا آخر غير الشخص الموجود أمامه.

مشيلينا: بريسكا ألسنت أنت ابنة دقيانوس؟

بريسكا: أنت مجنون أأكون ابنة ملك مات منذ ثلاثمائة عام؟ .

مشيلينا: (رأسه بين يديه كأنه ينتظر طامة): من أنت إذن؟ الهي أكاد اجن ساجن.

بريسكا: (تمد يدها إليه بقلق): ماذا بك؟

مشيلينا: ابنة هذا الرجل ... هذا الملك...رباه كيف يمكن هذا

بريسكا: من كنت تحسني إذن..آه..تصبح فجأة تبرق في رأسها فكرة) آه، نعم...نعم.. يا إلهي، فهمت، فهمت...

مشليينا (رافعا رأسه): ماذا ؟ ماذا ؟.

بريسكا: إني لست بريسكا التي تقصد، يا الهي كل هذا الذي قلته لم يكن لي إذن، بل للآخرى.

أدركت بريسكا أن المرجع الدلالي التداولي للضمير أنت في حديث "مشليينا" ليس هو نفسه المرجع الذي كانت تظنه.

إن أنت في تصور مشليينا هو بريسكا ابنة دقيانوس و" أنت في تصور بريسكا هو نفسها.

ولكن معرفتها المسبقة للأميرة بريسكا ومشليينا وكلام مشليينا هو الذي أوحى لها بالمرجعية الحقيقية للضمير " أنت ".

بريسكا: إن بريسكا ابنة دقيانوس خطيبك التي تهواها ماتت منذ ثلاثمائة عام.

مشليينا: (بغير فهم) ماتت؟

بريسكا: نعم عذراء طاهرة كما تركتها وقد حافظت على عهدتها المقدس... وظلت طول حياتها تقول: إنها تنتظر،

تنتظر، تنتظر، أنت طبعاً حتى تعود...

مشليينا: (رأسه بين يديه يمد يده نحوها)، بريسكا عزيزتي ، تعالي أنت هي...رباه أنت لست إياها...ومن تكوينين

إذن؟ أنت؟ أنا ثم أنا؟ أحي أنا".

هذا يؤكد أهمية عامل الزمن في التحديد الحقيقي لمرجع الضمائر، ويحتاج ذلك إلى اتفاق على الخلفيات

المرجعية نفسها التي تحيل عليها الضمائر.

التفاعل الكلامي والأفعال الكلامية :

نريد من خلال هذا التطرق لهذه النقطة نثبت ما للأفعال الكلامية من دور أساسي في تحقيق التفاعل الكلامي وتواصله واستمرارية. ذلك أن الأفعال الكلامية تلعب تحويل معتقدات المتخاطبين من جهة واستمرارية الخطاب بين أطرافه من جهة أخرى فأقوال المتكلم تبني على ما قاله المخاطب " فكل قول يخضع لمضمون القول السابق وللافتراضات والتأويلات التي يحتويها"¹.

مشيلينا : (يعود إلى القعود في قنوط) : يا الهي ، ماذا أستطيع لك إذن ؟.

يلمينا : دع الأمر للمسيح.

مشيلينا : ليت المسيح يعلم بما يوقر ضميري

يلمينا : أوتشك في أنه يعلم ؟ استغفر الله ، اعتقد انه يعلم ، وانه سيخفف عنك .

مشيلينا : متى ؟.

يلمينا : متى؟ اللهم رحماك إنا لا نملك حق سؤال كهذا إنما ينبغي لنا أن نعتقد².

مشيلينا : إني أعجب بإيمانك يا يلمينا

يلمينا : إني أؤمن بالمسيح لأنه حق ، ولا يمكن ان تكون هذه البشرية بذلت أرواحها وسفكت دماءها من اجل

شيء غير الحق.

مشيلينا : أولدت مسيحيا ، أم اعتنقت الدين على كبر؟

يلمينا : بل ولدت مسيحيا .

مشيلينا : مثلي إذن .

يلمينا : نعم ولكن الإيمان الحقيقي إيمان اليقين والاعتناع لم يضيء كل نفسي إلا من يوم سمعت الراهب يتكلم تحت

أسوار "طرطوس" .

¹ عمر بلخير: "تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية"، منشورات الاختلاف، ط 1 ، 2003 ، ص193.

² توفيق الحكيم: "أهل الكهف"، ص16.

مشيلينا : أي راهب ؟

بدأ الحديث بين "مشيلينا و"يلمخا" بشكوى وتطور إلى الاستفهام والتقدير وقد كان مشيلينا يعتمد على ما جاء في حديث "يلمخا" ليضمن استمرارية ما يقول والغرض من كل هذا أن يبعد "مشيلينا" عنه القلق ويروح عن نفسه . ويعتمد المتخاطبون إلى مجموعة من الحيل والاستراتيجيات يعتبرها البعض ثانوية ، ويرى فيها البعض أساس التبادلية الكلامية¹ ليضمنوا استمرارية الخطاب وعدم انفصال الطرف الآخر عن المشاركة فيه، ذلك أن أساس نجاح الخطاب الجيد هو الأسلوب وليست الكلمات ، وبالأحرى انه الأسلوب بإضافة إلى الأفكار².

كما أن للافتراضات المسبقة والأقوال المضمرة دور رئيسي في استمرارية عملية التبادل الكلامي ذلك أن "إصدار فعل كلامي يوحى إلى المخاطب بفعل الطريقة التي صدر بها : لمجموعة من الخلفيات نتيجة عملية استنتاجيه ذهنية، هذا ما يجعل إجابته خاضعة للإعتبارات نفسها التي يخضع لها الفعل الكلامي للمخاطب "³ وهذا من شأنه المساهمة في ضمان استمرارية التبادل الكلامي لننظر سويا للحوار التالي

مشيلينا : من هذا ؟.

يلمخا : أنا الراعي يا مولاي

مرونش : ما اسمك أيها الراعي ؟

يلمخا : اسمي يلمخا يا مولاي.

مشيلينا : لماذا تدعونا دائما يامولاي ؟.

لم يكن "مشيلينا" يدرك السبب الذي جعل الراعي يستعمل معها صيغة الاحترام يا مولاي ربما هذا راجع لسياقهما مرتبتهما السياسية بسبب القرون التي لبثوها في الكهف واستعمال يلمخا لهذه الصيغة راجع لإدراكه المسبق لحقيقتهم كمقربين للملك "ديقانوس" ، وهذا الإدراك انعكس مباشرة على حديثه ، ولكن "مشيلينا ويلمخا لم يدركا هذه

¹ عمر بلخير " تحليل الخطاب المسرحي ص195.

² ديل كارنيجي فن الخطابة، دار السلام، ص89

³ عمر بلخير تحليل الخطاب المسرحي ص196

الحقيقة بعد استيقاظهما من النوم ولمعرفتهما المسبقة أنهما لم يعودا من مقربي الملك كما كان يتصور يملixa ولو عثر عليهما لقتلهما وهذا عرقل عملية التبادل الكلامي نسبيا¹ ، وذلك حينما طلب من "مشلينا" من "يملixa" أن يوضح له سبب توظيفه صيغة "يا مولاي" الأمر الذي جعل الراعي يفصح عما بذهنه وانعكس ذلك على خطابه :

يملixa : وبما ذا أدعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره ؟.

مرنوش : عجبا ، من أنباك أننا صاحبا الملك

يملixa : وهل يجهل الوزيرين احد.

مشلينا : رأيتنا من قبل ؟

يملixa : كثيرا .

مرنوش : أين ؟

يملixa بمدينة "طرطوس" في ساحة مصارعة السباع ، كنتما تحوطان الملك في شرفته ، والأنظار ترمقكم والشفاه تهمس : " هذا الملك وهذان مشلينا ومرتوش".

بعد وضع يملixa للنقاط على الحروف ساهم هذا في استمرار عملية التبادل الكلامي وجعل الحديث يجري بطريقة عادية إلى أن قال "مرتوش" .

مرتوش : حقيقة أقرب السماء من الأرض! تلك الرحمة التي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار كان يملixa يعتقد أن "مشلينا" و "مرتوش" ذوا إيمان راسخ وقوي يمنعهما من إصدار أقوال "كلامية" تحمل دلالات الكفر ، الأمر الذي جعله يقف في وجه "مرتوش" قائلا له :

يملixa : لا تسخر إن الله حق .

مرتوش : لا شان لله بنا هاهنا نحن اللذان أوقعنا بنفسينا في التهلكة ، ومع ذلك فاني ما أوقعت بنفسي .

يملixa : كل شيء في هذه الأرض بأمر الله .

¹ توفيق الحكيم : " أهل الكهف" ، ص 08.

مرونش : إلا ما نحن فيه ، فقد حدث بفعل الإنسان .

بمليخا : (مستنكرا) استغفر الله ، هذا كلام لا يلفظه مؤمن ¹.

إن فعل الاستنكار الصادر من الراعي ما كان ليكون بهذه الحدة لو تعلق الأمر بمخاطبته الأشخاص في المرتبة

نفسها الخاصة بكل من "مшлиنا" و"مرونش" قبل الدخول إلى الكهف لكن فرارهما من مذبحه الملك "دقيانوس"

جعلت "بمليخا" يتحدث إليهما بهذه الطريقة متناسيا مرتبتهما المرموقة .

الأبعاد الزمكانية من خلال مسرحية توفيق الحكيم :

يتقدم توفيق الحكيم بنظرة عقلية يعكسها نوع المسرح الذهني الذي يقدمه للقارئ ومن خلال مسرحيته

غصنا في البعد الذهني الزمكاني من زاوية نظر صاحبه، فالإنسان من خلال مسرح "توفيق الحكيم" ارتفع عن

مستوى الكائنات بقدرته على أن يتخطى بعقله المكان الذي يعيش فيه على أن يتخطى بعقله المكان ، فباقي الكائنات

ترى وتسمع وقد تتوارد عليها بعض الصور أيضا، لكنها لا تستطيع الخروج عن الرقعة التي تعيش فيها ، فهي ضيقة

الدائرة ومحدودة الأفق خاصة لحوائجها المادية العاجلة، مشتتة تتنازعها المطالب القريبة مبعثرة كأنما تذروها الرياح .

أما الرمزية التي يقدمها "توفيق الحكيم" للإنسان هنا ، فهي قدرته على قطع صلته (في أوقات قد تطول

أو تقصر وتتفاوت في عمقها وتركيزها تبعا لدرجة نموه العقلي وقدرته على التفكير المجرد) بالواقع الخارجي الذي

يحيط به، لكي يلم شعث نفسه و يجمع شتاتها ويختلي بها إلى حين هذه الخلوة بالنسبة لتوفيق الحكيم هي سر مجد

الإنسان، إنما هي التي فرقت بين الإنسان وباقي الكائنات وجعلت منه معجزة فذة .

يبين "توفيق الحكيم" أيضا أن باقي المخلوقات لا تستطيع أن تنفلت من قيود المكان والزمان، فهي أسيرة

اللحظة التي تمر بها وكأنها هي الأبدية بعينها ، فهي في حاضر دائم تقيدها أغلاله لا تنفذ منها إلى ماض أو إلى مستقبل

.والحق أن فكرة الزمان غريبة على باقي المخلوقات لا معنى لها بالنسبة إليها .أما الإنسان فهو الكائن الوحيد الذي

يعيش في الزمان ويتقلب في أبعاده المختلفة فالزمان يتخلل وجود الإنسان كله حتى كائن خلق منه!.

وهكذا يقول "توفيق الحكيم" أن الإنسان حر طليق يعيش في الحاضر والماضي والمستقبل ويتخطى الأشياء جميعاً، لا يقيده زمان ولا مكان .

لا يقيده مكان لأن جوهر الإنسان إنما في قدرته على التحرر من حدوده الضيقة والانفلات من تيارات العالم المحيطة به، ولو لفترة قصيرة يبتعد فيها عن دنيا الناس وابتدال الأشياء، انه يعلو على الوجود الطبيعي للأشياء . ثم يعلو ويعلو ليرى ما وراء الأشياء، ويطل على أبعاد وعوالم وأفاق لا تنكشف له إذا ظل أسير العوالم المحسوس والعلاقات المحسوسة، أما باقي الكائنات فليس لها أي قدرة على الانفصال عن واقعها والابتعاد عنه قيد أنملة ، فهي أسيرة البيئة التي تعيش فيها.

إذن فإن الكائن الحي تتحدد قيمته بتزايد المسافة بينه وبين واقعه المحسوس وتظل هذه المسافة تزيد وتزيد حتى لا يقيده مكان. لا يقيده زمان، فإذا كانت الكائنات الأخرى تشتتها اللحظة الحاضرة لا تعرف غيرها، هذا إذا كانت تستعد أصلاً بالزمان الحاضر، فان المدهش عند الإنسان ذاته قلما يحس باللحظة الحاضرة، إذ هو في تجاوز مستمر للحاضر نحو المستقبل لا يحده الموت نفسه، أو في عودة دائمة نحو ماض لا تقطعه الولادة، بل يخترقها وينفذ إلى ماورائها، فالحاضر عنده منطلق للمستقبل في محاولة لتجميع عناصره، أو العودة إلى الماضي في محاولة للاعتبار به والإفادة منه أو لتصحيحه واستدراك ما يمكن استدراكه ، وليس الحاضر عند الإنسان يقول "توفيق الحكيم" مقصود لذاته .

إنه مجرد أداة للعمل والبناء — أما باقي المخلوقات فهي ؟ في الحاضر تلح عليها مطالبه ، لا تشغلها أخطاء الأمس ولا ترهقها هموم الغد ، فالندم لا سبيل له إلى نفسها، والأمل لا معنى له بالنسبة إلى وجودها ، فكيف يشعر بالوجود (من المخلوقات) من لم يستكمل شروط الوجود ، إذا فقد بعدين من أبعاده ؟ إنها محصورة في رقعة ضيقة لا تكاد تمتد فيها إلى الأمام أو إلى الوراء ، إنها تكاد تختنق لقلّة الحركة .

وأما الإنسان فإنه في مجبوحته من العيش يتحرك فيها كما يشاء ، وهذا ما يمكن له في الوجود ويجعله سرا من أسرار الوجود .

إن منطقة الكائنات الزمكانية هي (هنا وهناك) و(الآن وكل الآن) بقول "توفيق الحكيم" وبيّن "توفيق الحكيم" مكملات العمل المسرحي بقدرة الشخصيات على مفارقة الذات العضوية والسمو بالتفكير الذهني ، الذي يساعدها على تصور أوضاع لا وجود لها في العالم المحسوس بإعطاء الإنسان مبدأ القدرة على التغيير الذي يدخل في معنى وجوده الفريد ، هذا التغيير الذي تستعين فيه بالعقل والذهن .

إن القارئ مع "توفيق الحكيم" تنكشف له أبعاد العمل المسرحي الذهني إذا انطلق من هذا المبدأ الذي يسمو بالإنسان ذهنيا من خلال حبكة سردية تنوع من أنماط الشخصيات .

الأفعال الكلامية الجامعة أو الأغراض :

إن دراسة أفعال الكلام في النصوص الأدبية والمسرحية لا تكتفي بالأفعال الكلامية التي تؤدي عدة أفعال إنما تتجاوز هذا المستوى إلى مستوى أعلى ، فهي أفعال ذات قيمة كلامية شاملة. والمقصود بذلك إن النص مهما كان طوله فانه قد يؤدي فعلا كلاميا واحد(ولو تعددت فيه الأفعال الكلامية) ونجد ذلك أحيانا في المقاطع التي تشير إلى مناسبات دينية أو عرفية مثل المدح أو الشكر أو التعميد أو التأبين .. الخ. وفي أحيانا أخرى نجدها في بعض الخطابات الخاصة كخطاب المحبين والعشاق كالخطاب الذي وجهته "بريسكا" لـ "مشلينا"

بريسكا : بل حقيقة .. حقيقة خالدة يا مشلينا، أنا بريسكا، ليس يهمني بعد أن أكون إياها أو لا أكون ، بل من يدري لعللي هي ، ان الشبه بيننا ليس مصادفة ، ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك .. مقابلتنا في هذا الجبل .. انك بعثت لي ، وبعثت أنا لك بعثا من نوع آخر ، قم واحي .. وعش لم تشأ بريسكا أن تعبر لمشلينا عن حبها بكلمة واحدة ، بل فضلت استعمال أسلوب آخر مليء بالأفعال الكلامية

وقد فهم مشلينا ما قصده بريسكا بذلك فجاءت إجابته مناسبة

مشلينا: يا للسعادة...دة.

ثم يقول : نعم .. لست أريد .. لست أريد الموت .. رباه أنقذني .. ها هي ذي السعادة .. ها قد قهرنا .. الزمن .. القلب قهر .. (تخونه قواه) .

وبهذا يكون كل من مشلينا وبريسكا قد فهمتا الفعل الكلامي الجامع أو الغرض دون التصريح بذلك.

ويتجلى شكر "مرونش" لـ "مشلينا" على الخدمات التي قدمها له في المقطع التالي :

مرونش : نعم إنني لست مثلك يسهل محو كل شيء طيب من ذاكرتي. إني لا أستطيع أن أنسى يا مشلينا انك الوحيد الذي عاونني في زواجي الخفي ، لازمني في كل ظروف الحرجة التي مر بها هذه الأسرة الخفية إني لا أستطيع أن أنسى انك كنت تفرش معي المتزل، تحمل إلينا على ذراعيك ليلا الخضر والفاكهة ، اذ كنا لا نأتمن خادما و لا عبدا على سرنا ولا انسي يوم ولد

ابني انك تحوك أثوابه الصغيرة و قلانسك بيدك قبل نزوله إلى هذا العالم . اجل لولاك ما كنت استطيع أن¹.

فيمكن أن نجد نصا بأكمله لا يحمل أفعالا صريحة دالة على الشكر أو التعزية أو التهنية، ولكنه يحمل دلالة

لتلك الأفعال، فنجد فيه أفعالا أخرى يراعي فيها المتكلم حال الخطاب لتصل إلى المتكلم على الشكل المقصود ،

ويؤوله المخاطب كما أراده، وهذا من شأنه أن يؤثر في المخاطب. وذلك بتوظيف عدد من الأفعال الكلامية المباشرة

التي تأخذ صبغة اللامباشرة بنفس طريقة توظيف الأديب للأسلوب المجازي من استعارة وتشبيه وكناية ليحعل كلامه

أكثر تأثيرا مما هو عليه إذا صيغ بأسلوب صريح .

فالتأنيب مثلا يظهر فيما قالته "بريسكا لمودها" غالياس².

بريسكا : أو ترى هذا العراف قد صدق ؟ أو تراني أشبهها حقيقة ؟ إني لا أكاد اعرف عنها شيئا يا غاليس . وأنت

لا تريد أن تطلعي على تاريخها، ما أفساك ! أنت لا تحس ببالغ رغبتني في معرفة تلك التي تزعمون إني أشبهها².

وقد أرادت "بريسكا" من خلال الخطاب الذي وجهته لـ "مشلينا" أن يخبرها عن حقيقة تلك المرأة القديسة التي قيل

عنها الكثير في المقابل أنها لا تعرف عنها شيئا غير أنه يضرب بها المثل في القداسة والطهر والصبر ...

والدليل على ذلك إجابة "غالياس" لها وهو يقسم لها بأنه لا يعرف إلا ما أخبرها به من قبل .

غالياس : اقسم بالمسيح يا مولاتي إني أطلعتك على كل ما اعرف عن تاريخها ، وكل ما وصل إلى علمنا من عهدنا ،

ألم أقل أنها كانت مسيحية شديدة الإيمان بالله والمسيح في عصر كانت المسيحية فيه مضطهدة مغلوبة ؟ ألم أقل أنها

ظلت تخفي دينها عن أبيها الوثني الظالم ، وإنما ظلت راهبة تأبى الزواج حتى استشهدت عذراء في سن الخمسين³.

أراد "غالياس" أن يثبت لـ "بريسكا" حقائق معروفة لديه ولديها ولدى الجميع عن طريق تساؤلات ، لكنه ليس

استفهما عن أشياء لم يكن يعرفها .

¹ توفيق الحكيم: "أهل الكهف"، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1978 ص20

² توفيق الحكيم: "أهل الكهف" ص34

³ المرجع نفسه ص35.

كما أراد "مزنوش" أن يطلب من الملك مالا لكي يشتري بعض الحوائج يدخل بها لعائلته ولم يشأ أن يوظف لذلك طريقة مباشرة بل استعمل أسلوبا غير مباشر.

مزنوش: مولاي! تأذن لي بكلمة؟ انك قلت الساعة أن حاجتنا عندك مجابة، وقد أذنت لي الآن في الذهاب إلى بيتي، غير إنني عند خروجي تذكرت أني سأدخل على امرأتي ولدي خالي الوفاض. وهما يحسبان أني على سفر هذا الأسبوع، وتذكرت اني منذ عام كان قد أوفدني "دقيانوس" إلى الأقاليم، فغبت عن بيتي أربعة أيام، فلما عدت حملت إلى ولدي من الهدايا ما سر به سرورا. حتى انه قال: "ليتك تسافر كل يوم يا أبت" ولا ريب عندي انه يتغرى في غيبيتي بما يحسبني سأحمله إليه من هدية، وليت معي نقودا يا مولاي غير نقود "دقيانوس" هذه التي بطل استعمالها منذ ولايتك الميمونة.

جدول إحصائي الشخصيات و عناصر بنائها في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم :

الاسم	الجنس	الوصف الخارجي	وصف اقتصادي	المعوقات - ذروة العقدة	المكان	الزمان	الانتماء الديني - البعد الديني
مشيلينا	ذكر	صليب أهدها لي بريسكا عرفان لحبه و إخلاصه	وزير الملك	الفرار بدينهم الطاغية دقيانوس الى الكهف وقد ترك حبيبته بريسكا	الكهف	في عهد الملك دقيانوس	يؤمن بالمسيحية
مرنوش	ذكر	كتاب مقدس	وزير	الفرار بدينه من الطاغية دقيانوس الى الكهف وقد ترك ابنه و زوجته	الكهف	في عهد الملك دقيانوس	يؤمن بالمسيحية
يمليخا	ذكر	نقود فضية	راعي غنم	الفرار بدينه من الطاغية دقيانوس الى الكهف وقد ترك قطيعه من الغنم	الكهف	في عهد الملك دقيانوس	يؤمن بالمسيحية
قطعير	حيوان (كلب)	\	\	\	\	\	\
الأميرة بريسكا 1	أنثى	الصليب الذي ترتديه	أميرة ابنة الملك	كانت تحب مشيلينا	القصر	في عهد الملك دقيانوس	قديسة تؤمن بالكتاب المقدس
غالياس	ذكر	كتاب مقدس	مؤدب الأميرة بريسكا	\	القصر	في عهد الملك دقيانوس	المسيحية
حفيدة الأميرة بريسكا وسمها بريسكا	أنثى	كتاب مقدس و صليب جدتها	أميرة	\	القصر ثم الذهاب الى الكهف و الموت فيه	في عهد الملك دقيانوس	المسيحية
الملك دقيانوس	ذكر	\	ملك	صراعه مع أهل إيمان "أهل الكهف"	القصر	في إمارته	وثني كافر

تعليق موجز على الجدول:

من الجدول يتبين أن المسرحية تتضمن عقدتين دراميتين وهما العقدة التاريخية ذات الطابع الديني التي تتمثل في هروب مجموعة من القديسين المسيحيين إلى الكهف من الطاغية دقيانوس الذي كان يتبع المتدينين بالقتل والذبح وبالتالي طرحه لمشكلة البحث والنشور وبعد الموت والمقتبسة من القران الكريم حيث قام الحكيم بتحويلني للآيات القرآنية وهذا من حيث هيكل الأحداث والشخصيات. و أضاف إليها عقدة درامية وتتمثل في الغرام والتجربة الرومنسية الطاهرة والحب العفيف بين مشلينا والامير "بريسكا" والتي تنتهي بالوداع والموت بسبب عائق الزمن وحتمية القدر وكل هذه الأحداث تدور في مكان، فقد جعل الكهف مسرحاً لأحداث الفصلين الأول والأخير وقصر الملك وهو الأعمدة فيه مكان لأحداث الفصلين الثاني والثالث ويمكن للقارئ استنتاج الفكر المحورية للمسرحية والتي تتمثل في صراع أهل الكهف ضد الزمن من أجل الحب والحياة، فالصراع ضد الزمن ضد هذه القوة الخفية هو المحكى الدرامي لهذه المسرحية، ولما كانت الشخصيات هي العنصر الفعال والمحرك الديناميكي للأحداث فإن شخصيات هذه المسرحية تتسم بالقداسة والغربة {مرونش، مشلين، بملبخا، بريسكا} والاستشارة {غالياس} كما استعان بمجموعة من الإكسسوارات وهي الأشياء التي توظف في المسرحية والتي يمكن أن تكون لها دلالة رمزية مثل الصليب المسيحي الذي كانت "بريسكا" ترتديه وهو هدية من "مشلينا" لحبيبته وهو رمز الوفاء والإخلاص والكتاب المقدس الدال على العقيدة المسيحية والنقود الفضية التي تؤشر على عهد دقيانوس الذي حارب المسيح ولعل الحديث عن البناء الدرامي والشخصيات في أقوالهم وأفكارهم يوضح لنا فلسفة الحكيم ووجهة نظره فيما عرض من مسائل إنسانية عامة، والغريب أنه تأثر في هذه الفلسفة بما كان يدور في حياته الفكرية والأدبية في ذلك الحين وهذا ما جسده في مسرحيته، فتخير أهم الأحداث والشخصيات وأنطقها بآراء وأقوال كونت الإيقاع الفكري الداخلي، وأثمرت عن المعاني والدلالات والقيم وهذا ما جعلنا أمام قصة درامية تسبح خطوطها في ذهنه قبل أن يسجلها في عمله الفني ولعل في تحليلنا لهذه الأخيرة ما يزيح سحب الضباب عما تقدم.

شرح مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم:

في عبارة عارضة ذكرها الحكيم يقول فيها: "إننا نصنع أحيانا بعقولنا أشياء لا وجود لها، وندعها تنمو وتعيش حياتها الوهمية، ثم نعاملها كما لو كانت حية في الواقع تتحرك وتسير وتحدث نتائجها التي نتوقعها فيها"¹. نستطيع أن نرى صورة لتلك الحياة الوهمية، والأشياء التي لا وجود لها في أهل الكهف، حيث يرى الحكيم أن الصراع فيها "لم يكن فقط بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا، بل هي حرب خفية قل من التفت إليها، حرب بين الواقع والحقيقة"².

والم تأمل لمسرحية "أهل الكهف" يجدها تستوحي القصة القرآنية الواردة في سورة الكهف، وعلى الرغم من أن الحكيم قد أفاد من مصادر مختلفة لهذه القصة، إلا أنه التزم في رسم هيكل الأحداث والشخصيات بالرواية القرآنية من جانب، و"يكتب التفسير المعتمد من جانب آخر، التزم أولاً بما جاء في الترتيل عن فترة نومهم وهي ((ثلاث مائة سنين وازدادوا تسعا))"³، على خلاف ما ورد في التاريخ المسيحي من أنهم ناموا مائتي سنة وهي الفترة التي تمثل انتصار المسيحية على الوثنية، وصارت الدين الرسمي للإمبراطورية الرومانية الشرقية"⁴.

كما نجده أيضاً أثر أن يكون عدد الفتية ثلاثة ورابعهم كلبهم، ولعل الحكيم اختار هذا العدد على الرغم من ضعف القول لما ذكر "ابن كثير"، فالراجح أنهم سبعة ثامنهم كلبهم، كما في قوله تعالى: ((سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجماً بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم قل ربي أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل))⁵ الآية 22.

ولكن الحكيم أراد "بقلة الشخصيات جذب انتباه القراء، أما أسماءها فقد نقلها عن التفسير النفسي وهم مشيلينا ومرنوش وزيراً، دقيانوس، وأطلق اسم ميليخيا وكان من أصحاب يمين الملك على الراعي، لأن النسقي لم

¹ د رجاء عيد : "دراسات في أدب توفيق الحكيم"، ص 16.

² مقدمة ملك أوديب، ص 69، نقلاً عن د رجاء عيد، دراسات في أدب توفيق الحكيم.

³ سورة الكهف.

⁴ د إبراهيم دريدري : "القصص الديني"، ص 15.

⁵ سورة الكهف الآية 22.

يعين له اسما ولم يطلق الكاتب اسما على الملك لأنه وجد اختلافا بين المفسرين المسلمين حوله، بل حول عصر الإمبراطور الذي عاش أهل الكهف فيه أيضا... وأطلق اسم (الرقيم) على الوادي الذي وجد به الكهف وسمى الكلب باسم قطمير والمدينة التي ظهروا فيها باسم طرسوس آخذ برأي مفسري القرآن¹.

ومن الشخصيات التي أضافها من خياله الفتاة "بريسكا" التي حملت نفس اسم جدتها، و"غاليس" مؤدبها فضلا عن شخصية الفارس، أما "يوديسوس" فلم يذكر الحكيم اسمه مكتفيا باسمه الملك، وهذه كل شخصيات المسرحية.

فقد اعتمد اعتمادا أساسيا على القرآن وكتب المفسرين في رسم إطار مسرحيته، وفي تخير أهم الأحداث والشخصيات فإنه ملأ هذا الإطار وأنطق هذه الشخصيات بآراء وأقوال كونت إيقاع فكري داخلي، وأثمرت من المعاني والدلالات والقيم ما جعلنا أمام قصة درامية تحمل مضمونا أوسع وأغنى من فكرة الزمن المجردة وصراع الإنسان ضده أو فكرة البعث في ذاتها كمعجزة سماوية، كما أنها تحدد رأي الحكيم في صراع الإنسان من أجل الحياة، وقد أجرى الحكيم هذا الرأي على لسان مرنوش من خلال تجربته، حيث يقول لمشيلىنا بعد أن عادوا إلى الكهف: لا فائدة من نزال الزمن... لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي قائد جند عاد من مصر كل صورة فيها هي شباب آلهة ورجال وحيوان... كل شيء شباب، ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال... ولن يزال الزمن يتزل بها الموت كلما شاء وكلما كتب عليها أن يموت².

إذن كانت هذه هي فلسفة الحكيم في هذه المسرحية التي رسم خطوطها في ذهنه قبل أن يسجلها في عمله الفني.

ولعل في تحليلنا للمسرحية ما يزيح الضباب عما تقدم ذكره.

¹ د إبراهيم دريدري: "القصص الديني في مسرح الحكيم"، دار الشعب ص 17.

² مسرحية فصل أخير، ص 133.

قسم الحكيم مسرحيته إلى أربعة فصول دون أن يقسمها الكاتب إلى مناظر ومشاهد، وهذه الفصول قائمة على التوازي إذ الفصل الأول يتوازي من حيث عدد الصفحات مع الفصل الأخير، أما الفصلان الثالث والرابع اللذان يعدان حوار العرض فيتماثلان معا من حيث الصفحات كذلك ونخطط معمار المسرحية بهذه الكيفية:

الفصل الأول يتكون من ثلاثة وثلاثين صفحة، أما الشخصيات فهم مشيلينا ومرتوش ويليخا والناس والكلب قطمير، كما أنه جعل الكهف مسرحا لأحداث هذا الفصل، كما أننا يمكن أن نستنتج زمان هذا الفصل، إذ استيقظ أهل الكهف في مطلع النهار وإن ظنوا - بسبب ظلمة الكهف - أنهم استيقظوا ليلا، أما الحدث فيدور حول شرحهم للأسباب التي أودت بهم إلى هذا المكان المظلم.

أما الفصل الثاني فيتكون من سبعة وخمسين صفحة، والشخصيات التي أدارت هذا الفصل هي الأميرة بريسكا، غاليس، الملك، مشيلينا، يليخا، مرتوش، أما المكان فهو القصر والزمان في النهار، والحدث هو وصول أهل الكهف إلى القصر، واندعاش غاليس والملك وريسكا من هؤلاء القديسين الثلاثة.

أما الفصل الثالث فيتألف أيضا من سبعة وخمسين صفحة، والشخصيات هي ميشيلينا وغاليس، مرتوش، الأميرة، وكلها جرت في القصر، أما الزمان في الليل والمحكي الدرامي الذي دارت حوله هو تغيير مشيلينا ومرتوش لمظهرهما الخارجي وفشلهما في العثور على بغيتهما بفعل عامل الزمن.

أما الفصل الرابع فيتكون من ثلاثة وثلاثين صفحة مثلت أحداثها كل من مشيلينا ومرتوش، يليخا، بريسكا، غاليس، الراهبان، الملك، أما المكان فالكهف كان مسرحا لأحداث هذا الفصل و الزمان في النهار أما الحدث فهو عودة أهل الكهف إلى مرقدهم وتذكر ما رأوه في طرسوس من تغيرات بفعل الزمن وعزم بريسكا الموت مع هؤلاء القديسين بسبب الحب الذي تكنه لمشيلينا عشيق جدتها.

ويمكن توضيح ذلك من خلال المخطط التالي:

الفصل	عدد الصفحات	المكان	الزمان	الحادث	الشخصيات
1	33	الكهف	مطلع النهار	الأسباب التي أدت بهم إلى هذا المكان المظلم	مشيلينا، مرنوش، يملخا، الناس، الكلب قطمير.
2	57	القصر	الليل	وصول أهل الكهف إلى القصر واندعاش غالياس والملك وبريسكا من هؤلاء القديسين الثلاثة	الأميرة بريسكا، غالياس، الملك، مشيلينا، يملخا، مرنوش
3	57	القصر	الليل	تغيير مرنوش ومشيلينا لمظهرهما الخارجي وفشلهما في العثور على بغيتهما بفعل عامل الزمن	غالياس، مرنوش، الأميرة
4	33	الكهف	النهار	عودة أهل الكهف إلى مرقدهم وتذكر ما رأوه في طرسوس من تغيرات بفعل الزمن، وعزم بريسكا الموت مع هؤلاء القديسين بسبب الحب الذي تكنه لميليشيا عشيق جدتها.	مشيلينا، مرنوش، يملخا، بريسكا، غالياس، الراهبان، الملك.

فقد كان هذا جدول تفصيلي وتشريحي نوعا ما وباختصار للمسرحية، وأما الفكرة المحورية فهي إدراك الإنسان أنه سجين تلك القوة الخفية التي تسمى الزمن، وأن مصيره مرتبط ارتباطا وثيقا بها " كما أنه ليس حرا في التخلص من زمنه، وليس في مقدوره أن يعيش طليقا في كل جو وكل زمان"¹.

ونجد أن المسرحية قد عبرت عن هذه الحقيقة بأكثر من صورة لعل أهمها ما ورد على لسان مرنوش من "أن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض، وعن كل صلة وعن كل سبب هي أقل من العدم، بل ليس هناك قط عدم، ما العدم إلا حياة مطلقة"².

هذه هي فلسفة الحكيم في هذه المسرحية وعليها تقوم المسرحية كلها، فالزمن عند الحكيم ليس شيئا مجردا بل هو محتوياته، والحياة ليست جوهر في ذاته بل هي مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بهذه الحياة " وإذا انقطعت تلك الروابط ذبلت الحياة فينا وماتت وأصبحت عدما، وكل هذا حق ولكن موضوع الضعف في هذه الفلسفة هو أن الحكيم لا يؤمن بقدرة الإنسان على خلق هذه الروابط من جديد إذا انقطعت، وهذا هو سبب اتهام فلسفته بالسلبية بل بالانهزامية"³.

فالحياة الحقيقية هي الحياة التي تخضع لعوامل الزمن وتتسم بالحركة والتغير، نتيجة ذلك تتولد الروابط وتنوع الصلات وتختلف العلاقات بين الناس، وعن طريق هذا التغير والحركة يحس الإنسان بالزمن، لأنه لا يقوم على السكون، كما أنه " تتعد تفسيرات الفكر الإنساني لقضية الزمن، فأرسطو مثلا يرى الزمن قرين الشعور بالتغير، ولا نستطيع الشعور بالزمن إلا إذا أدركنا أن هناك تغيرا فيما حولنا، بينما يرى هيغل أن الزمن يتكون من آتات كل يدفع الآن الآخر ويزيله، وعلى ذلك فالحاضر أهم لحظات الزمان"⁴.

¹ القصص الديني، ص 25.

² مسرحية أهل الكهف، الفصل الثالث، ص 94.

³ د محمد مندور: " مسرح توفيق الحكيم " ط2، دار النهضة مصر، ص 47.

⁴ د رجاء عيد: "دراسات في أدب توفيق الحكيم"، ص 16.

والإحساس بالزمن يتم في اليقظة لا في النوم، لأن النائم لا يحس تغيراً أو يدرك أن ثمة زمناً يمر به إلا إذا حدث له تغير أو حركة.

وعلى ضوء هذا المفهوم يمكن قياس حركة أهل الكهف من خلال حلقات الزمن: ماضٍ، حاضِر، مستقبل، وموقف كل منهم عندما شعر بعجزه أمام مصيره، رغم مقاومته لفعل الزمن.

وتستهل المسرحية في البداية بحوار يدور بين الفتية إثر يقظتهم عن الأمور التي جرت لهم قبل النوم، ذلك لأن اللحظة السابقة للنوم ترتبط باللحظة التالية لليقظة " فتحدث عن الفتية الذين ناموا في الكهف ونجدهم بعد استيقاظهم يربطون بين اللحظة السابقة التي مرت بهم وهم نائمون، لأن اللحظتين — في الواقع — لحظة واحدة في الذاكرة، بينما يسقط وقت النوم منها لانعدام الحس به"¹.

وعلى هذا الأساس شرع الوزيران يتجادلان في شؤون حياتهما الخاصة في السبب الذي دفع بهما إلى الفرار للكهف لأنهما لم يتكلمتا في ذلك من قبل، إذ انشغلا بعملية الهروب نفسها إثر انكشاف خبيئتهما لدى الملك، وعلى أساس الحوار الذي دار بينهما نعلم أن مرنوش اعتنق المسيحية عن طريق زواجه بفتاة مسيحية أحبها، أما ميليشيا فقد ولد مسيحياً ولم يلبث الراعي أن أقبل عليهما وشاركهما في الحدث، ونعرف أنه مسيحي، ثم يتطرق إلى الحديث عن مسائل الدين والإيمان، فتبين أن الراعي المؤمن بالفطرة أقوى عقيدة من صاحبيه اللذين يخضعان الدين للجدل والمنطق " ومما يؤخذ على الكاتب أنه جعل يملئها أكثر تديناً من ميليشيا ومرنوش الذين ارتبطا بزينة الدنيا، مما جعل حواراتهما داخل الكهف تنم عن عقيدة مضطربة فيها الشك والتذبذب والتقلب، وهذا يتناقض مع فحوى السورة القرآنية التي وصفتهم بقوة الإيمان والتوحيد ((إلهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والأرض لن ندعوا من دونه إلها لقد قلنا إذا شططاً)) الآية 14"².

المرجع السابق، ص 18.

² القصص الديني، ص 26.

ثم شعروا بالجوع فآثار الراعي أن يقوم بإحضار الطعام هرباً من جدلها " وبخروج الراعي من الكهف يتحرك الماضي نحو الحاضر ويتعقد الموقف"¹، وكان من المتوقع أن يلفت منظر يملئها وشعره الطويل وملابسه الرثة ونقوده الأثرية أول من يصادفه، فكان فارساً من المدينة فيفر من أمامه ويكشف سر الكهف لأهلها " وقد استطاع الحكيم أن يشغل الوقت الذي غابه يملئها خارج الكهف بشيء مثير يروح عن النظارة، وهو استحداث مشاجرة بين الوزيرين، وهو أن مشيلينا قد أخطأ بإرسال خطاب إلى حبيته بريسكا فوقع في يد الملك فانكشف سره وسر صديقه مرنوش"².

وبعد ذلك عاد الراعي ليخبرهما بما حدث له مع الفارس، فتوقعوا جميعاً هجوماً عليهم من الخارج، ويقع المنجم وينعكس ضوء المشاعل التي حملها المهاجمون على أجسام الفتية وجدران الكهف، فرأى القوم أشباحاً وظلالاً جعلتهم يفرون صارخين: "أشباح الموتى... أشباح"³.

ويفرق الفتية بعد أن حدث ما كانوا يخشونه "وها هو ذا يصدر أهل طرسوس الحكم عليهم بقولهم، أنهم أشباح وموتى فعلاً، وهذا الحكم بالإعدام أقسى من الموت نفسه"⁴، وبهذا ينتهي الفصل الأول "ومن خلاله أوضح المؤلف خيوط الحدث والقوى الحيوية التي ستدفع به قدماً نحو التطور والتعقيد، كما قدم لنا في الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية للمسرحية"⁵.

ويفتح المؤلف الفصل الثاني بالتمهيد لاصطدام الماضي بالحاضر فيروي المؤدب للملك وبريسكا معاً قصة أهل الكهف باعتبارهم قديسين، وتجري الأحداث في بهو الأعمدة، وهو نفس المكان الذي شهد حب مشيلينا والجددة بريسكا، وفيه ماتت الجددة، كما أن بريسكا الحفيدة تشبه -اسم وهيئة - جدتها وتلبس نفس صليبيها الذي كان قد

¹ المرجع نفسه ص 26.

² المرجع نفسه ص 26.

³ مسرحية أهل الكهف.

⁴ القصص الديني، ص 28.

⁵ المرجع نفسه ص 28.

أهداه لها مشيلينا ثم ورثته عنها " من التصنع ذي الألوان الفاقعة أن نجد بريسكا الجديدة بعد ثلاثمائة عام حفيدة لبريسكا القديمة كأن سلسلة النسب طوال تلك القرون باقية ومحفوظة، ثم نجدها مسماة باسم بريسكا القديمة، ثم لها ملامحها تماما ثم تلبس الصليب الذي لبسته جدتها منذ ثلاثمائة عام، والذي أهداه إليها مشيلينا، ثم نجد بهو الأعمدة لم يتغير ولم يتبدل ولم يحدشه الزمن، أليس ذلك تصنعا غير مبرر؟¹.

وما يستوقفنا هنا كيفية تفنن الحكيم في تبرير هذا اللبس بنسخة من الكتاب المقدس، وخاتما كان قد أهداهما مشيلينا لخطيبته والحوار الذي يجري بينهما وانكشاف هذا اللبس شيئا فشيئا، وهنا يتبادر إلى أذهاننا العديد من الأسئلة، ماجال بخاطر مشيلينا وقد تغير حوله كل شيء، أن يتساءل عمن تكون بريسكا؟ ألم يكن من الطبيعي أن يدرك مشيلينا مباشرة أن هذه ليست تلك، وقد أدرك قبل لقائه بها الفاصل الزمني الضخم، حيث قال لمرنوش: " لا تفكر في هذا يا مرنوش، عد كما كنت أمس واسخر مما تسمع، ما هذه الأعوام الثلاثمائة أو أكثر منها؟، إن هذه كلمات أعداد، ماذا تستطيع هذه الأرقام أن تغير من إحساسك بالحياة وهب ذلك صحيحا، إنما أنت الآن في الواقع أمام الحياة"². هذا ما أكدده د. محمد مندور بدوره إذ قال: "ومن الغريب أن نلاحظ أن الحكيم قد وضع إحدى شخصيات أهل الكهف في وضع يمكنه من تحديد أقوى رابطة له بالحياة وهي رابطة الحب، ولكننا نلاحظ أنه بعد أن كادت المحاولة تنجح، وقفها المؤلف لكي يعود مشيلينا صاحب هذه المحاولة إلى الكهف أي إلى الموت، وفي أعقابه الفتاة بريسكا نفسها، وهي حفيدة خطيبته وقد اختلطت الفتاتان في نفس مشيلينا ودام اللبس زمنا طويلا، إلا أنه تبدد في النهاية واستطاع مشيلينا أن يحمل بريسكا الجديدة على حبه، بل ووجد فيها من مزايا الجمال والحكمة والذكاء (...). أكثر مما كانت تملكه خطيبته (...). وكان من الممكن أن يمد الحكيم في عمر مشيلينا الجديد وحببته الجديدة بريسكا بعد أن شدهما الحب إلى الحياة، ولكن الحكيم أبي إلا أن يطبق فلسفته على طول الخط، فعاد بهما إلى الكهف وإن كان مشيلينا آخر من عاد إلى الكهف من أهل الرقيم"³.

¹ د رجاء عيد : " دراسات في أدب توفيق الحكيم"، ص 20.

² مسرحية أهل الكهف ص 43.

³ د محمد مندور : " مسرح توفيق الحكيم"، ص 47.

وهنا ندرك الفكرة التي يصنعها الحكيم وهي أن الحب يقهر الزمن، ولم يستطع أن يحققها طبيعياً فلجأ إلى طريقة ملتوية بأن جعل هذا الحب القهار يقهر الزمن، وبعدها يستمر الحكيم في حبك ومعالجة هذه الفكرة التجريدية بعد أن دخل أهل الكهف في الحوار " فيحدث الخلط والالتباس المرتقب بين الزمنين الماضي والحاضر، ويترتب على ذلك دهشة وشعور بالاغتراب من الماضي نحو الحاضر، وخوف وتقديس من الحاضر للماضي ويتحرك الماضي ليستطلع ماهية الحاضر"¹.

وهنا تتضح الحقيقة المذهلة للراعي، ومن الطبيعي أن يكون أول من يقرر على الفور العودة إلى الكهف، وهذا لكونه أكثر روحانية وأقل ارتباطاً مادياً بالحياة من مشيلينا ومرنوش، وأيضاً كونه علم نبأ موت غنمه، ومما لاحظته د. إبراهيم دريدري أنه " لم يفرد المؤلف حيزاً له في الفصل الثاني، وإلا كان ذلك لغواً يحل بالبناء الدرامي"². وقبل مغادرة الراعي ابنه صاحبيه إلى هذه الحقيقة، ولكنهما لا يستمعان له، لأنهما لا يقتنعان إلا بالمنطق والحجة القوية بحكم ثقافتهما وتعلقهما بالحياة، لذا يرفضان العودة إلى الكهف "وبانسحاب يملئنا إلى الكهف تسقط الحلقة الأولى من الماضي في حركته الإيجابية أمام الحاضر"³.

وفي الفصل الثالث " يجاهد الماضي في الاقتراب من الحاضر والامتزاج به"⁴، إذ نجد محاولة مشيلينا في مقابلة بريسكا والتقرب منها، وكذا بحث مرنوش عن عائلته وهنا يصطدم مرنوش بموت أسرته ويفقد صلته المادية بالحياة، والحياة من غير هذه الصلات والروابط وهم وعدم " لأنهما تصبح حياة مطلقة لا يفهمها ابن الأرض الذي لا يستطيع أن يعيش إلا في حياة أرضية..."⁵.

وهنا يجول خاطرنا وكأن الماضي يتقرب إلى الحاضر ويسترضيه ولكن الحاضر بقوته وصلابته يواجه هذا الماضي الهش.

¹ د إبراهيم دريدري: " القصص الديني"، ص 28.

² المرجع نفسه - ص 39.

³ المرجع نفسه ، ص 39.

⁴ المرجع نفسه ، ص 39.

⁵ المرجع نفسه ، ص 39.

ويبقى مشيلينا في الأخير، وقد نلاحظ أن فترة بقاءه كانت أطول من صاحبيه " كونه يرتبط بالحاضر لاستشعاره بسعادة الحب (...) أي أن الفتى يرتبط بالحياة برابطة روحية وهي أقوى بطبيعتها من كل رابطة مادية (...) ذلك أن الإنسان إذا استشعر السعادة من داخله غفل عن إحساسه بآثار مرور الزمن"¹.

إلا أن الفتاة بالرغم من شعورها بالسعادة إلا أنها تأبى أن تكون صورة طبق الأصل لجدتها، وإنما هي شخصية وكيان قائم بذاته، وهنا يحسم الصراع لصالح الحاضر وذلك بخروج مشيلينا بعد إحساسه بالحزن واليأس " كما أن الماضي جاذبية في الحاضر فإن هذه الحلقة القائمة على الرباط الروحي تترك جاذبيتها وتأثيرها على الحاضر، وبذلك يؤكد الكاتب الرابطة الروحية لا المادية بين الزمنين"².

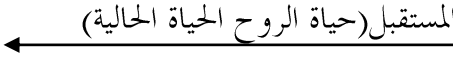
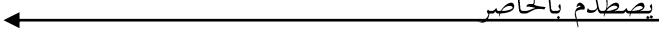
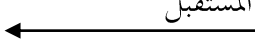
ونأتي في الفصل الأخير لنعيش مع أهل الماضي بعد أن خاضوا تجربتهم مع الحاضر، ونذكر مدى الآثار النفسية والدينية التي حددت موقف كل من الفتية من الآراء والمعتقدات التي كان يؤمن بها قبل أن ينأى في الكهف، وهنا يبدأ الاعتراف الصادق في لحظات الاحتضار أما يملينا فقد اهتز إيمانه بالمسيحية بعد اصطدامه بالحاضر فمات متشككا، وأما مرنوش الذي قام إيمانه على المنفعة فإنه انهار ومات ملحدا، وبقي مشيلينا أكثر الفتية إيمانا لأنه عاش للحب وهو إذ يموت فإنه يحمد الله على بقاء إيمانه ثابتا وعلى نجاحه في تجربة البحث، وهنا تظهر بريسكا لتدفن نفسها حية، وهذا لاعتقادها بأن روحها لكي تسعد لابد أن تلتقي بروح مشيلينا في عالم الروح.

وبما أن دراستنا تتناول جدلية الإنسان والزمان كان لزاما علينا أن نسلط الضوء على هذه الجزئية ونقف لرصد تنوع حركة الشخصيات على خط الزمن الممتد إلى المستقبل فنجد أن هذه الشخصيات عندما قامت من سباتها ربطت بين هذه اللحظة واللحظة السابقة على النوم مباشرة عن طريق الذاكرة، ومن المعلوم أن النوم لا يستغرق أكثر من ساعات أو بعض يوم وهذه المدة تدخل في نطاق الحاضر وفقا لمقاييس الزمن البشري، وعلى هذا الأساس ظنوا أنهم ناموا يوما أو بعض يوم.

المرجع نفسه ، ص 40.

² د. إبراهيم دريدري - القصص الديني - ص 40.

ولما كنا نعلم سلفاً بأنهم ناموا ثلاثة قرون وفقاً للرواية القرآنية، وأن بعثهم كان معجزة إلهية، فيمكن القول بأنهم (أصل الماضي الحاضر)، وعلى هذا الأساس يبدأ تحركهم من نقطة (الماضي الحاضر) ويمكن أن نوضح ذلك بالخطط التالية:

الشخصيات	خط الزمن الممتد إلى المستقبل
يمليخا	تحرك من نقطة (الماضي الحاضر)  إذ تحرك من نقطة (الماضي الحاضر تطلعا في المستقبل لا الحاضر).
بريسكا	تنطلق من نقطة الحاضر  إلى الماضي أما بريسكا فتتحرك في اتجاه مضاد فتنتقل من الحاضر إلى الماضي تطلعا في المستقبل (حياة الروح).
مرونش	تنطلق من نقطة الماضي  وينطلق مرونش من نقطة الماضي الحاضر فيصطدم بالحاضر ويضيق به وبالماضي فيموت منكراً للبعث، كافر بالمسيحية.
مشيلينا	تنطلق من نقطة الماضي الحاضر  فيطلق مشيلينا من نقطة الماضي الحاضر وعندما يواجه الحاضر يسعد به وبالماضي، فيتطلع إلى المستقبل حياة الروح لكي يعيش مع بريسكا كروح.

فلاحظ أن بريسكا ومشيلينا بالرغم من أنهما ينطلقان من نقطتين مختلفتين، إلا أنهما يلتقيان في نقطة واحدة، نتيجة انسجام روحهما " فيمليخا ومرونش عجزا عن جعل الماضي يترك تأثيراً في الحاضر (...) وأما مشيلينا وبريسكا مزجا

الماضي بالحاضر فحققا إفادة الحاضر من الماضي، عن طريق المستقبل، وأداة الماضي في التأثير على الحاضر قوة الروح"¹.

وإذا تمنعنا المسرحية وأسقطنا هذه الرموز على ضوء الواقع، نجد أن هذا العمل "إنما عمل على إحياء روح مصر الخالدة في النهضة المعاصرة بعناصرها الموروثة والحديثة، ويختلف الرجل عن المرأة، إذ نجد الرجل يتمثل في الشاب (مشيلينا) يرى أن الحاضر إنما هو ثمرة الماضي وامتداد له، وينبغي أن يصاغ المستقبل على هذا الأساس (...)، ولكن المرأة كما تشخصها، الفتاة العذراء بريسكا، قد ضاقت بحاضرها على الرغم من تميزها على أقرانها بالحياة المنعمة (...)، ومع ذلك فإنها لا تجد ذاتها ولا تحقق وجودها في المجتمع، ولهذا السبب دفنت نفسها مع الماضي من أجل هذا المستقبل"².

ولعل هذا هو المعنى الذي قصده الحكيم من قوله على لسان (مرنوش) الذي كفر بخير الحياة ماضيه وحاضره الذي بعث فيه فأسقط على الزمن السبب في عجزه الشخصي: "لا فائدة من نزال لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي قائد حين عاد من مصر، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان... كل شيء شاب... ولكن الزمن يتزل بها كلما شاء وكلما كتب عليها أن تموت..."³.

ولعل الحديث عن البناء الدرامي والشخصيات في أقوالها وأفكارها يوضح لنا فلسفة الحكيم ووجهة نظره فيما عرض له من مسائل إنسانية عامة، ولا ريب أنه تأثر في هذه الفلسفة بما كان يدور في الحياة الفكرية والأدبية وكذا السياسية في ذلك الحين، وهذا ما لاحظته الدكتور "لويس عوض" إذ يقول: "ربما كانت (أهل الكهف) ذاتها مسرحية سياسية رمزية معاصرة اتخذت من أشخاص دقيانوس، ومشلينا، يملخا، مرنوش، بريسكا أقنعة تحكي قصتنا نحن المصريين، ونومتنا في كهف العصور الوسطى أربعة قرون تحت الأتراك العثمانيين، ثم يقظتنا الحديثة المفاجئة لنجد

¹ د. إبراهيم دريدري: "القصص الديني"، ص 43.

² المرجع نفسه، ص 44.

³ توفيق الحكيم: "أهل الكهف"، ص 144-145.

أنفسنا في عصر غير العصر، ولنكتشف أن كل ما نحمله من عملة قديم غير متداول لا يشتري به زاد ولا يقتني به عتاد ولا يقام به عماد...¹ فتحيل المسرحية على مصر في الثلاثينات وهي قابعة في تخلفها وموتها وسكونها تحت الاحتلال الأجنبي والنظام الملكي المطلق المستبد الذي قمع الحريات وأسكت الفكر والأصوات الداعية إلى التحرر وقتل الحياة وقوة الشباب.

ونجد "محمود أمين" يعلق في هذا الصدد فيقول: "إن مسرحية أهل الكهف مأساة مصرية بحق، ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الدليل، مصر التي يرى الزمن عدما أسود لا حركة للتطور والنمو (...). مصر التي ترى الزمن ثقلا وقيدا لا تيارا دافقا خلاقا وعملية نامية (...). مصر التي تؤمن بمفهوم للزمن جاف أعجف، لا مصر التي تؤمن بحركة الواقع الحي، وتكافح من أجل تثبيت سيطرة أبنائها على حياتهم"². لذا فالتأمل لمسرحية "أهل الكهف" يجد تقاطع جانبيين فيها، جانب تاريخي ديني، وجانب عاطفي في مثله "مشيلينا" و"بريسكا"، كما أنها بحق طبعت هذا العمل الفني بطابع ذهني، ولا ننسى أن ننوه بالجانب الرمزي الذي لمسناه في المسرحية.

ونخلص من هذا أن المسرحية تنطلق من معجزة إلهية لا ريب فيها، وهي بعث أولئك الفتية وما تخيله الحكيم من خروجهم إلى الحياة واختلاطهم بالناس كان تصورا خاصا به عاجل في أعطافه قضايا ومسائل إنسانية كانت مطروحة في عصره وشغلت بال المفكرين والأدباء.

الصراع الدرامي:

يتمثل الصراع الدرامي في هذه المسرحية في صراع أهل الكهف ضد الزمن من أجل الحياة والحب، كما يحيل النص على صراع ديني، هو صراع أهل الإيمان مع أهل الكفر والوثنية (دقيانوس)، وكذا صراع رمزي تعكسه الشخصيات وهو تقابل عقل "مرنوش مع قلب "مشيلينا" وحواس "يمليخا"، ولكن يبقى الصراع ضد الزمن هو

¹ د إبراهيم دريدري: "القصص الديني في مسرح الحكيم"، دار الشعب، ص 25.

² د رجاء عيد: "دراسات في أدب توفيق الحكيم"، ص 47.

المحكى الدرامي لهذه المسرحية، يقول يملبخا: "إلى يا مرنوش... يا يملبخا... إنا لا نصلح للحياة... إنما لا نصلح للزمن، ليست لنا عقول... لا نصلح للحياة".

وأيضاً ما يلفت الانتباه في هذا العمل الفني هو طرحه لقضية الحب والغرام بين مشيلينا وبريسكا الذي يصبح مستحيلاً وسراباً بسبب عائق الزمن، وهذا ما يؤكده مشيلينا لبريسكا: "نعم... نعم... الوداع! يا... يا... لست أحس الآن أرى مصيبي وأحس عظيم ما نزل بي (...)", وإذ الليلة أجيال... أجيال... وأمد يدي إليك وأنا أراك حية جميلة أمامي فيحول بيننا كائن هائل جبار، وهو التاريخ، نعم صدق مرنوش... لقد فات زماننا ونحن الآن ملكا للتاريخ... ولقد أردنا العودة إلى الزمن ولكن التاريخ ينتقم... الوداع"، وهذا ما جعل عمله يتسم بالمثالية غير المعقولة، وهذا ما لاحظناه في الحوار الذي دار بينها وبين غالياس.

بريسكا: ومهمة أخرى يا غالياس، إذا علمت الناس قصتي وتاريخي فاذا كر لهم كما أوصيتك...

غالياس: (وهو يهم بالخروج) إنك قديسة

بريسكا: كلا... كلا أيها الأحمق الطيب، ليس هذا ما أوصيك.

غالياس: أنك امرأة أحببت...

بريسكا: نعم... وكفى.

" وكان على الكاتب أن يستبقي في الحياة إلى جانب بريسكا أو يطول الفصل والحوار ما دام الحب قد بدأ يتخلل وجدانها ويدخل قلبهما الطاهرين"¹

وحقا ما أدهشنا به الحكيم أو بعبارة أخرى إن صح القول، خرق أفق توقعنا، وذلك عندما جعل بريسكا تلحق

بالقديسين الموتى لا رغبة في القداسة بل رغبة في الحب والحياة، وهنا يستوقفنا الخطاب القرآني بطرحه لقصة "أهل

الكهف" ليؤكد لنا فكرة البعث والنشور والإيمان الذي سمى بأولئك الفتية ومنحهم مكانة عظيمة في كل قلب يؤمن

بقداسة قضيتهم، وها هو ذا الحكيم يصوغها فنيا ليؤكد صراع الإنسان ضد الزمن أجل الحب والحياة.

¹ د محمد مندور: "مسرح توفيق الحكيم" ص 57.

المكونات الفنية:

تضم المسرحية مجموعة من الشخصيات الدرامية من بينها: مشيلينا الذي كان رومانسيا يؤمن بالقلب والعاطفة يحب بريسكا سواء أكانت بنت دقيانوس أم كانت الأميرة الحفيدة، وهذا نظرا للتشابه الكبير بينهما، ويعد مشيلينا من أكثر الشخصيات إقبالا على الحياة وتمسكا بالحب والوفاء والإخلاص لحبيته، فهو كما قال " د. محمد مندور": " أما الشخصية الطريفة التي غمرت حياتها السريعة الجديدة بشيء من الحركة والأمل ومحاولة الارتباط من جديد بالحياة فهي شخصية مشيلينا"¹.

بينما كان مرنوش وفيلا لأسرته المسيحية ولاسيما زوجته وولده الذين تركهما في بيت سري في طرطوس مخافة من بطش الطاغية دقيانوس، وكذلك الراعي يملخا كان ينتظر اليوم الذي يعود فيه قطيعه من الغنم الذي كان يرعاه في الغابة.

والمتمثل في هذه الشخصيات يجد أن الروابط التي تربطها بالحياة تختلف وتتنوع وعلى أساسها تتنوع النتائج التي تترتب على اختلاف هذه الروابط، أما معاتق الزمن الذي غير كثير من طرسوس وأضفى الغرابة على كل العلاقات الإنسانية والبشرية والمكانية حتى الكلب قطمير، كانت الحيوانات الأخرى تشم غرابته، إذا إنه الضياع والفقْد والموت ومشكلة الزمن، وهذا ما جعل الشخصيات تعود إلى مرقدها من جديد لعدم قدرتها على التكيف والتأقلم مع الواقع الجديد، ويمكن تصنيفها كالتالي:

شخصيات دينية	شخصيات سلطوية	شخصيات الحكمة والاستشارة
مرنوش، مشيلينا، يملبخا، بريسكا، فهي تتسم بالقداسة.	دقيانوس، الملك، الجنود.	غالياس مؤدب الراهبان.

ويمثل الفضاء الدرامي العام في المسرحية بفضاءين متناقضين (فضاء الموت والفقد) وفضاء الحياة والحب، ويبقى

الفضاء الديكوري للمسرحية فقيرا ومنغلقا يحيل على السلطة الرسمية والموت (الكهف).

فضاء الموت والفقدان (القبر المقدس)	فضاء الحياة والسلطة والحب
الكهف	القصر

وأیضا نلاحظ أن المسرحية تستعين بمجموعة من الإكسسوارات وهي الأشياء التي يمكن أن تكون لها دلالة رمزية مثلا

الصليب المسيحي الذي كانت ترتديه بريسكا، فهو هدية من مشيلينا ورمز الوفاء والإخلاص، والكتاب المقدس الدال

على العقيدة المسيحية، والنقود الفضية التي تؤثر على عهد دقيانوس.

كما تساهم الإضاءة في تحريك الأحداث الدرامية فتتراوح الإضاءة في المسرحية على الشكل التالي:

الإضاءة	الظلمة (الكهف)	تتحول الظلمة إلى ظلمة الليل	تتحول الظلمة إلى نور النهار
	والتي تحيل على الكهف والموت والحزن والفقدان وخيبة الأمل وهو ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف.	ونسمع فيه خطاب رومانسي بين مشيلينا وبريسكا.	لتدل على الحركة والحياة.

فهذه كلها تقنيات ساهمت في البناء الدرامي.

ومما لاشك فيه فإننا نجد أن هذا العمل الفني غلب عليه عنصر الحوار بل يعد بطلا حقيقيا في سير الأحداث

والشخص، فيتنوع الحوار في هذه المسرحية من حوار مباشر وهو الأكثر استخداما ويعبر عن مواقف الشخصيات

وآرائهم ومنظوراتهم الفكرية والصراعات الإيديولوجية، ويساعد كذلك في تقديم الحدث الدرامي، وكذا التعريف بالشخصيات والكشف عن مواقفها ونفسياتها وأفكارها ومعتقداتها، وهذا من خلال تنامي الأحداث.

ويمتاز الحوار المباشر عند الكاتب بالتوتر والتأزم والروعة الدرامية، وهذا يتجلى من خلال الحوار الرومانسي بين بريسكا ومشيلينا، كما أن لغة الحوار جذابة ومشوقة تستلهم الوجدان ومشاعر المتلقي.

وإلى جانب الحوار المباشر نجد الحوار الصامت الذي يدل على الموت وانقطاع الكلام أو الحياة، وأيضا نجد الكاتب يستعين بالمونولوج أو الحوار الداخلي الدال على التمزق النفسي والتوتر الباطني والكلام الداخلي، ولكنه قليل في المسرحية، إلا ما نجده عند مشيلينا في آخر المسرحية عندما كان ينادي على أصدقائه الميتين بلا جدوى، ويتذكر عشيقته بريسكا.

ومما يؤخذ على الحكيم ما برز على الحوار من عيوب: "من الناحية الوظيفية الدرامية فتتمثل في الشغف بالجدل العقلي، وتغليف المعاني بحيث يصعب إدراكها وتضارب تفسيرها في بعض الأحيان (...). ونلاحظ في الحوار نهج الحكيم في تفتيت الفكرة الواحدة إلى أجزاء صغيرة، وتقليبها على أكثر من وجه، والإقناع بغايته ووجهة نظره (...). ونظرة كل شخصية إليه وتبيان أنواع الحب، وربط الحب بالإيمان، لأن الإيمان في جوهره نوع من الحب"¹.

ولاشك أن أهل الكهف قد نالت اهتماما كبيرا من المثقفين والنقاد على مدى السنوات الماضية، ولا تزال موضوع عناية، فقد أشاد بها العديد من الأدباء، كما هجاها في الوقت نفسه نقاد آخرون "ولعل الباعث الأول على الغموض والإبهام كان طبيعة صراع الإنسان مع الزمن كي تستمر الحياة، لقد شكل الحكيم الزمن تشكيلا دراميا بحيث تناوله من عدة أوجه وعلى أكثر من مستوى وعرض لكل وجه ومستوى ومن نواح مختلفة حسب طريقته في تفتيت الفكرة الواحدة إلى جزئيات"².

وفي الحقيقة ارتأينا أن نقدم إفادة قدمها الحكيم عن "أهل الكهف" فقال: "اختلف النقاد ولا يزالون حول موقفهم من الزمن، وقد عاجلت هذه الفكرة في أكثر من مسرحية بعد أهل الكهف (...).، إلا أنني في أهل الكهف

¹ د إبراهيم دريدري : " القصص الديني في مسرح الحكيم"، دار الشعب، ص 20.

² المرجع نفسه، ص 23.

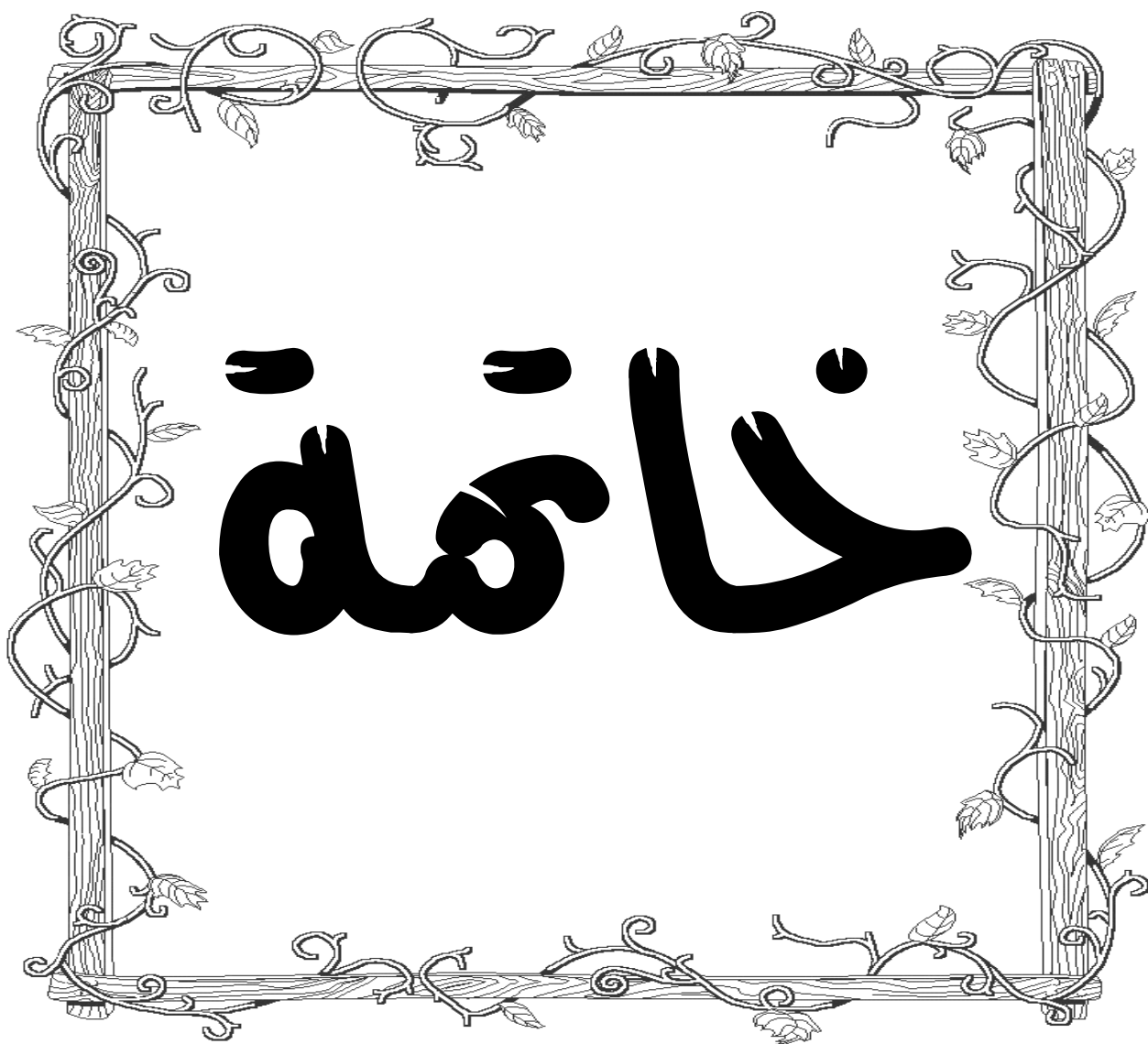
عالجت هذه المشكلة عن طريق الحوار الفلسفي والرمز، أما مسألة استمرار قصة حب مشيلينا لبريسكا الحفيدة فمعنى ذلك ترك الماضي يسيطر على الحاضر، وهذا مستحيل لأنه يخالف طبيعة الحياة وسنة الكون، وخاصة أنني لم أرفع نظري عن واقع مصر (...). وكان علينا - نحن أبناء الحاضر وقتئذ- أن نقول لهؤلاء الرجعيين ما قلته لأهل الكهف: عودوا بقداستكم إلى ماضيكم... ولا مانع أن نبني عليهم هيكلا أو متحفا نزوره من حين إلى آخر للذكرى والعبرة"¹.

ومهما يكن فأن مسرحية " أهل الكهف " تمثل معلما بارزا في فن توفيق الحكيم وتطور المسرح المصري " لأن عناصرها مكتملة وشخصياتها حيوية باقية على الزمن، وهذه الشخصيات تحيا في أذهاننا كما تحيا الشخصيات الأسطورية التي تستهوي الناس في كل آن ومكان لأنها تنتظم ملامح إنسانية عامة"².

فقد استطاع المؤلف أن يطوع المادة النقدية بطاقتها المحدودة، للأفكار والرغبات ومظاهر السلوك على تداخلها وتنوعها، بل وتناقضها أيضا، فلا غرابة أن تكون المسرحية معلما بارزا من معالم التطور الفني، ولا غرابة كذلك أن يقبل الغرب على ترجمتها إلى لغات مختلفة، وأن تشخص على المسارح الأجنبية.

¹ المرجع السابق، ص 24.

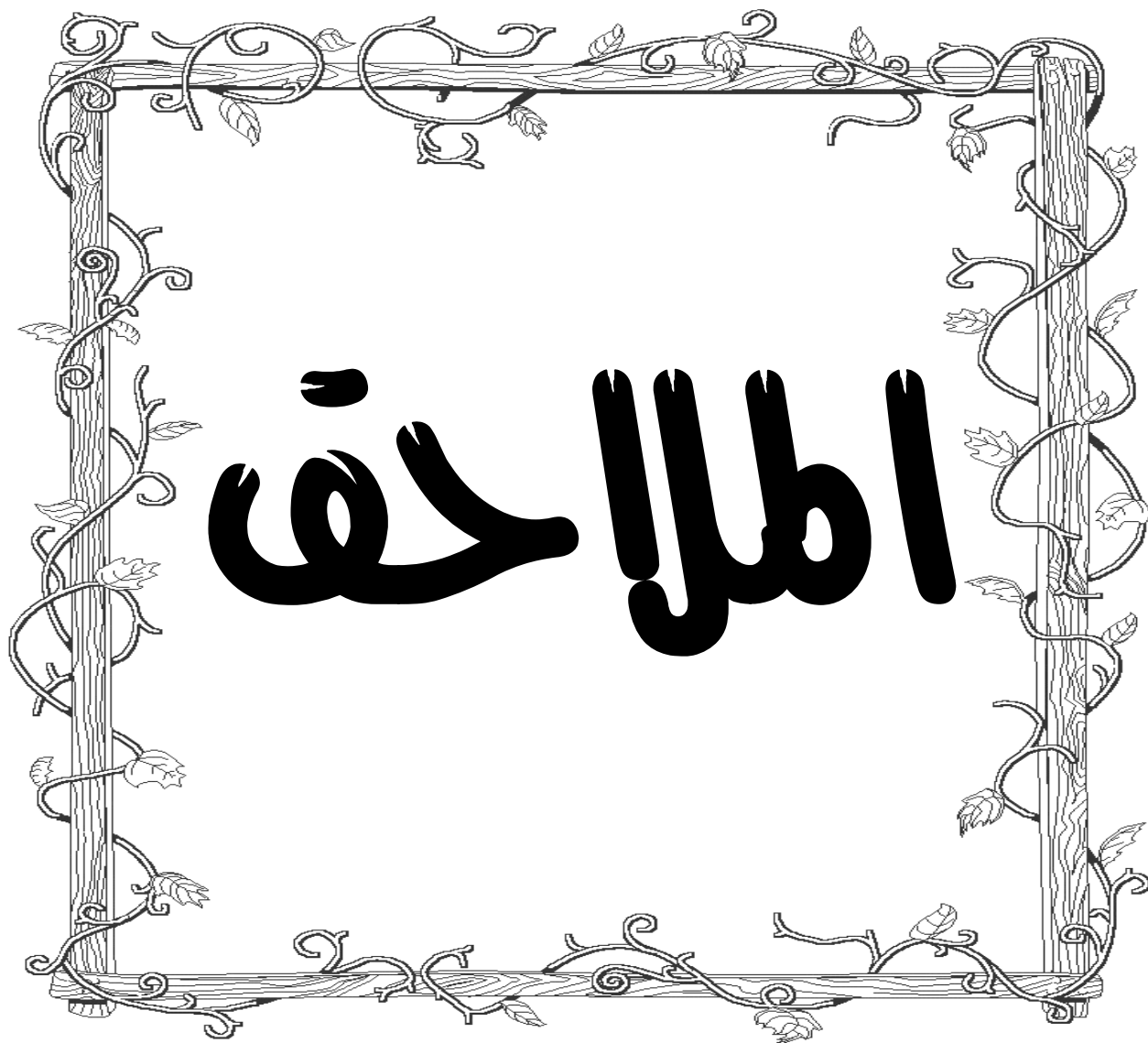
² المرجع السابق، ص 29.



الخاتمة:

إن الفن المسرحي بصفة خاصة عالم ساحر استهوى أدباءنا و مؤلفينا بالدرجة الأولى ، والمتصفح لهذا الفن العريق يتراءى له ذلك الفنان المبدع صاحب الملكة الأدبية و شرقي القريجة "توفيق الحكيم" الذي أهدانا بإبداعه وجعلنا نقف وقفة احترام و تبجيل لهذا العملاق من خلال نتاجه الإبداعي الموسوم " بأهل الكهف " و هذا ما جعلنا نسلم له بحق أنه فنان حتى أخصص قدميه و أنه رائد للمسرح العربي دون منازع و الدليل على ذلك نتاجه المسرحي ومسيرته الطويلة في الخلق و الإبداع.

ونأمل في نهاية المطاف أن نكون فقد وفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع , و حري بنا في هذا المقام أن نعتذر عما اعتري متن سفرنا هذا من بتر , و مهما يكن فإن المرء يواجه سكرات الكتابة و حيد قطرة الطرحة إذا بلغت الحلقوم تراه كالكليم عقدة في اللسان و حسرة في الجنان.



التعريف " بتوفيق الحكيم" صاحب مسرحية " أهل الكهف":

إنه الرائد الأكبر للمسرح الحديث، والكاتب والفنان العظيم الذي حاول أن ينقض مقولة "كبرت بريفر" القائلة " إلى يومنا هذا لا توجد دراما عربية، بل توجد فقط دراما باللغة العربية، لأن جميع المسرحيات التي ظهرت في لغة محمد ليست إلا ترجمات، وعلى أحسن الفروض تقليدات تحاكي الأعمال الأوروبية، إنه توفيق الحكيم" الذي غذى الفن الدرامي وجعله فرعاً هاماً من فروع الأدب العربي، وخير دليل على ذلك أعماله المسرحية التي تربو على الخمسين باختلاف أنواعها وشخصياتها، لذا كان جديراً أن يطلق عليه اسم (والد المسرح العربي)¹.

أما عن السيرة الذاتية للحكيم فنعرف أنه ولد في مدينة الإسكندرية عام 1898 من والد مصري في قرية (الدلنجات) إحدى قرى مركز (إيتاي البارودي) بمحافظة البحيرة. ومن أم تركية، اشتغل والد الحكيم بالسلك القضائي، وكان يعد من أثرياء الفلاحين، وكانت أمه سيدة متفخرة لأنها من أصل تركي لذا كانت صارمة الطباع تعتز بعنصرها التركي أمام زوجها المصري، وتشعر بكبرياء لا حد له أمام الفلاحين من أهله وذويه.

وكثيراً ما أقامت هذه الأم الحوائل بين الطفل توفيق وأهله من الفلاحين، فكانت تعزله عنهم وعن أترابه من الأطفال وتمنعهم من الوصول إليه، ولعل ذلك ما جعله يستدير إلى عالمه العقلي الداخلي، وبدأت تختلج في نفسه أنواع بذور العزلة منذ صغره، وقد مكنه ذلك من أن يبلغ نضجاً ذهنياً مبكراً.

وقضى الطفل مرحلته الابتدائية بمحافظة البحيرة، ثم انتقل إلى القاهرة ليوصل دراسته الثانوية، وكان " لتوفيق الحكيم" عمّان بالقاهرة، يعمل أكبرهما معلماً بإحدى المدارس الابتدائية، بينما الأصغر طالبا بكلية الهندسة، وتقيم معهما أخت لهما ورأى الوالد حفاظاً على ابنه يجعله يقيم مع عميه وعمته، لعل هؤلاء الأقارب يهيئون له المناخ المناسب للدراسة والتفرغ للدروس وتحصيل العلم والتفرغ له.

¹ د. نادية رؤوف فرج يوسف إدريس : " المسرح المصري الحديث"، دار المعارف بمصر 1976، ص71.

في سنة 1918 كتب أول مسرحية له بعنوان "الضيف الثقيل"، وكان في هذه الفترة في 15 من عمره، وفي السنة النهائية في القسم الأول من التعليم الثانوي، وقد خاض "توفيق الحكيم" في هذه السن تجربة الحب فكان لها أكبر الأثر في حياته.¹

بعدها قامت ثورة 1919 وأثرت في "توفيق الحكيم" إذ حولت الثورة حبه من فتاته إلى حب آخر لبلده وزعيمها "سعد زغلول"، فتابع "توفيق الحكيم" الثورة واعتقل هو وعماه بتهمة التآمر، غير أن أباه سعى بنفوذه للإفراج عنهم ونقلهم من القلعة إلى المستشفى العسكري، ثم أفرج عن سعد زغلول الذي كان معتقلاً بجبل طارق، فكان نتيجة لذلك أن أفرجت السلطات العسكرية عن "توفيق الحكيم" وعميه (...). بعد ذلك رحل إلى دمنهور لقضاء العطلة الصيفية وبعد انقضاء فترة السجن في المعتقل درس "الحكيم" القانون بناء على رغبة والده الذي كان يهدف من تعليم ابنه أن يحصل على الدكتوراه في القانون.

ونتيجة لاتصال الحكيم بالمرح العربي فقد كتب عدة مسرحيات كانت مواضيعها شرقية، ويدل على ذلك عناوينها "المرأة الجديدة، العريس، خاتم سليمان".

بعد ذلك عزم الحكيم على السفر إلى فرنسا لدراسة الحقوق، فأرسله والده إلى فرنسا لبيتعد عن المسرح

والتمثيل ويتفرغ لدراسة القانون هناك، وكان سفره إلى باريس عام 1925، وفي باريس تطلع الحكيم إلى آفاق جديدة وحياة أخرى تختلف عن حياة الشرق، فنهل من المسرح بالقدر الذي يروي ضمأه وشوقه إليه.

وخلال إقامة الحكيم في فرنسا لمدة ثلاث سنوات استطاع أن يطلع على فنون الأدب هناك، وخاصة المسرح الذي كان شغله الشاغل، فكان نهار أيامه يقضيه في الاطلاع والقراءة والدراسة، وفي الليالي كان يتردد على المسارح والمحافل الموسيقية قاضياً فيها وقته بين الاستفادة والتسلية.

إضافة على اطلاعه على المسرح الأوروبي انصرف الحكيم إلى دراسة القصة الأوروبية ومضامينها، مما حدا به إلى كتابة قصة كفاح الشعب المصري في سبيل الحصول على حريته.

¹ توفيق الحكيم: "المؤلفات الكاملة"، المجلد الأول، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1994. ص 8

وفي عام 1928 عاد الحكيم إلى مصر وعين وكيلا للنياحة عام 1930، وفي عام 1934 نقل مفتشا للتحقيقات بوزارة المعارف، ثم نقل مديرا لإدارة الموسيقى والمسرح بالوزارة عام 1937، ثم مديرا للدعاية والإرشاد بوزارة الشؤون الاجتماعية.

وخلال هذه الفترة لم يتوقف الحكيم عن الكتابة في مجالات المسرح والقصة وفن المقال إلى أن استقال من عمله الحكومي عام 1944، وذلك ليتفرغ لكتاباته الأدبية والمسرحية.

وفي نفس العام انضم إلى هيئة تحرير جريدة أخبار اليوم، وفي عام 1954 عين مديرا لدار الكتب المصرية، كما انتخب في نفس العام عضوا عاملا بمجمع اللغة العربية، وفي عام 1956 عين عضوا متفرغا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدرجة وكيل وزارة، وفي عام 1959 عين مندوبا لمصر بمنظمة اليونسكو بباريس، وبعد عودته عمل مستشارا بجريدة الأهرام، ثم عضوا بمجلس إدارتها في عام 1971، كما ترأس المركز المصري للهيئة الدولية للمسرح عام 1962 وحتى وفاته.

وقد فاز "توفيق الحكيم" بالجوائز والشهادات التقديرية التالية:

1/ قلادة الجمهورية عام 1957.

2/ جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1960، ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى.

3/ قلادة النيل عام 1975.

4/ الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون عام 1975.

كما أطلق اسمه على فرقة "مسرح الحكيم" في عام 1964 حتى عام 1972، وعلى مسرح محمد فريد اعتبارا من عام 1987.

أما عن أهم مميزات مسرح "الحكيم" فيمكن أن نحملها فيما يلي:

1/ التنوع في الشكل المسرحي عند الحكيم، حيث نجد مسرحياته: الدراما الحديثة والكوميديا، والتراجيو كوميديا، والكوميديا الاجتماعية.

2/ جمع الحكيم بين المذاهب الأدبية المسرحية في كتاباته المسرحية، حيث نلمس عنده: المذهب الطبيعي والواقعي والرومانسري والرمزي.

3/ نتيجة لثقافة الحكيم الواسعة وإطلاعه على الثقافات الأجنبية أثناء إقامته في فرنسا فقد استطاع أن يستفيد من هذه الثقافات على مختلف أنواعها، فاستفاد من التراث الأسطوري لبعض هذه الثقافات، ورجع إلى الأدب العربي أيضا لينهل من تراثه الضخم ويوظفه في مسرحياته.

4/ استطاع الحكيم في أسلوبه أن يتفادى المونولوج المحلي الذي كان سمة من سبقه واستبدله بالحوار المشع والحبكة الواسعة.

5/ تميزت مسرحيات الحكيم بجمال التعبير، إضافة إلى حيوية موضوعها.

6/ تزخر مؤلفات الحكيم بالتناقض الأسلوبي، فهي تلفت النظر لأول وهلة بما فيها من واقعية التفصيلات وعمق الرمزية الفلسفية بوحها الفكهة وعمق شاعريتها... بترعة حديثة مقترنة في كثير من الأحيان بترعة كلاسيكية.

7/ مما يؤخذ على المسرحيات الذهنية عند الحكيم مسألة خلق الشخصيات، فالشخصيات في مسرحه الذهني لا تبدو حية نابضة منفصلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه.¹

8/ تظهر البيئة المصرية بوضوح في المسرحيات الاجتماعية، ويبرز "الحكيم" فيها من خلال قدرته البارعة في تصوير مشاكل المجتمع التي عاصرتها مسرحياته الاجتماعية في ذلك الوقت.

9/ ظهرت المرأة في مسرح "توفيق الحكيم" على صورتين متناقضتين، كان في أولاهما معاديا لها، بينما كان في الأخرى مناصرا ومتعاطفا معها.

10/ يمكن أن نستنتج خاصية تميز مسرح "الحكيم" الذهني بصفة خاصة، ومسرحه الاجتماعي ومسرحه المتصف بطابع اللامعقول بصفة عامة وهي النظام الدقيق الذي اتبعه في اختياره لموضوعات مسرحياته وتفصيلها، والبناء المحكم لهذه المسرحيات التي توصل إلى أسرارها بعد تمرس طويل بأشهر المسرحيات العالمية.²

¹ د محمد مندور : "مسرح توفيق الحكيم"، ص 39

² د فؤاد دودة: "في النقد المسرحي"، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر، القاهرة د ت، ص 39.

صفات الكاتب المسرحي:

إن الكاتب المسرحي شخص مستعد بطبيعته للمسرح وإن ما يطلب منه ليكون كاتباً مسرحياً، موهبة

غريزية، مستقلة عن المواهب التي تنتج فناً آخر، ونوعاً آخر من أنواع الأدب.

ولابد أن يتوفر في الكاتب المسرحي الموهبة الغريزية، الاستعداد الطبيعي للمسرح، فقد ذكر " فيكتور بان ساردو" في

خطبة له في الأكاديمية فرانيز صفة قال إنها لازمة للمؤلف المسرحي، وهي أن تكون لمؤلف المسرح حاسة مسرحية،

بمعنى أنه لا يدع أمراً، أو شيئاً يقع عليه نظره أو تسمعه أذنه، إلا وتفرغه تلك الحاسة عنده في الشكل المسرحي ...!

فإن رأى منظراً طبيعياً جميلاً، فلا يؤخذ بجماله من حيث الطبيعة... وإلا كان مصوراً بل يعجب به بعين أخرى،

ولغاية أخرى.¹

إن الحاسة المطبوعة بداخل الفنان تنفجر عن طريق أحاسيس ملتبسة في محيط حياته من حركات وتصرفات

وأحاديث ومعان يستطيع أن يحسمها الكاتب عن طريق أحاسيسه واستعداداته ليكون بها رواية تمثيلية قادراً على خلق

جو حراري بديع، فهذه الموهبة وهذه القدرة على تشكيل كل شيء بالقلب المسرحي الذي يتطلب صوراً فنية جمالية

تكمُن في قوة المؤلف المسرحي الذي يستمد ينابيع فنه وأدبه من ارتباطه بالحياة المحيطة به، فالكاتب كلما قويت فيه

تلك الحواس المسرحية كان كاتباً بالطبع، لا صانعاً ولا مرتزقاً، وكان مثله مثل الشاعر بالفطرة ...! والكاتب الذي

من هذا النوع هو عندي المثل الأعلى للكاتب المسرحي (...). تمتاز حواسه المسرحية بحواسه الجسمانية، امتزاجاً لا

يستطيع معه استقبال أحدهما وتخليه عن الأخرى، فهو في معاشرته لأهله، وأصدقائه وفي جلوسه إلى خلانه وعارفيه،

وفي مصادقته لمن يعرفه، إنما يستخدم حواسه لفنه أيضاً، فينظر إلى هؤلاء جميعاً بنظرة نافذة، منبثقا منها مستغلق

أمرهم وحقيقة أخلاقهم ونوع مزاجهم ولون ميولهم قاصداً بذلك تفهم الناس، من حيث هم ممثلون في ملعب غير

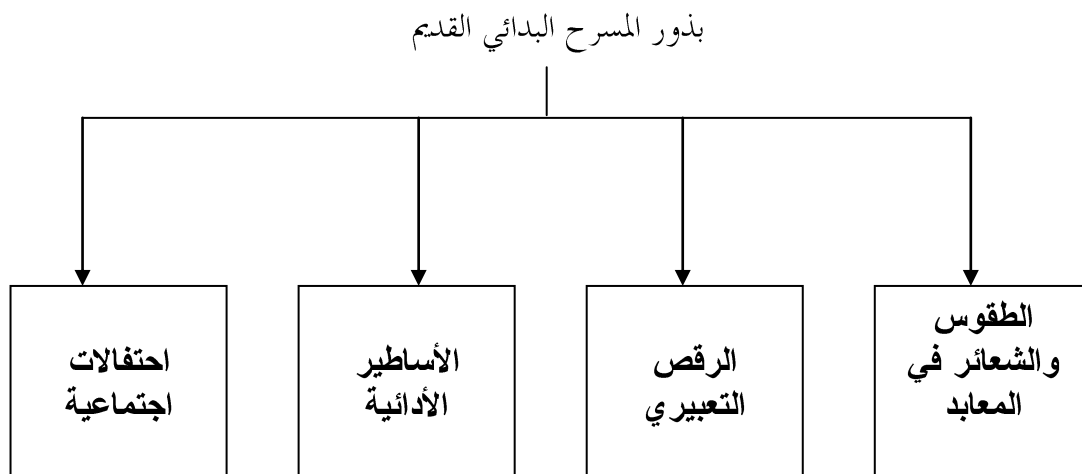
محدود، متخذاً من حواسه وملاحظاته الأداة الكاشفة التي يعثر بها على أشخاص رواياته!...²

¹ توفيق الحكيم: "فن الأدب"، ص 166.

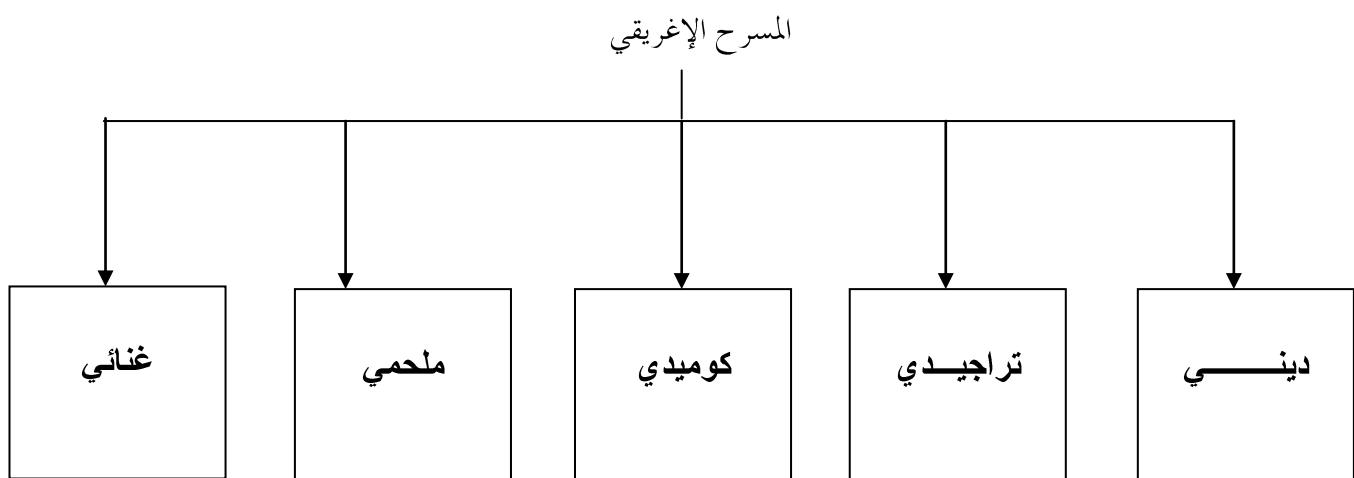
² المرجع نفسه، ص 173.

إذا كان قصد الحكيم من وراء هذه الأفكار جعل الفنان أو الكاتب الحق قوة متحركة وسريعة بكل وإشارة وهمسة وحادثة، فعينه وأذنه تأخذان من منبع الحياة التي تحمل في طياتها تمثيلات، وعبر ودروسا مجسدة، ويحولها بموهبته إلى حياة أخرى معروضة على خشبة المسرح أو مقروءة في كتاب يقرأها من لم يلمسها أو من لم يعيشها بعد... فيتعرف على مواقف وصور جدية في الحياة تحمل معان وأهداف سامية ومعبرة وليست تافهة أو ساذجة بمجرد الاستمتاع.

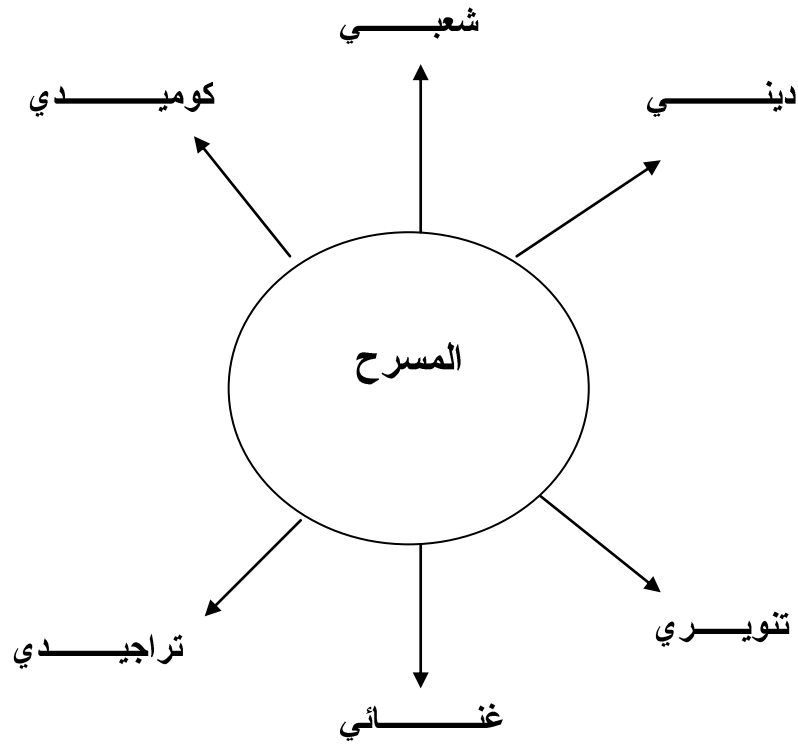
هذا هو إذن الكاتب الحق الذي يحمل ضميرا حيا بين نبضات قلبه وأعماق فكره.



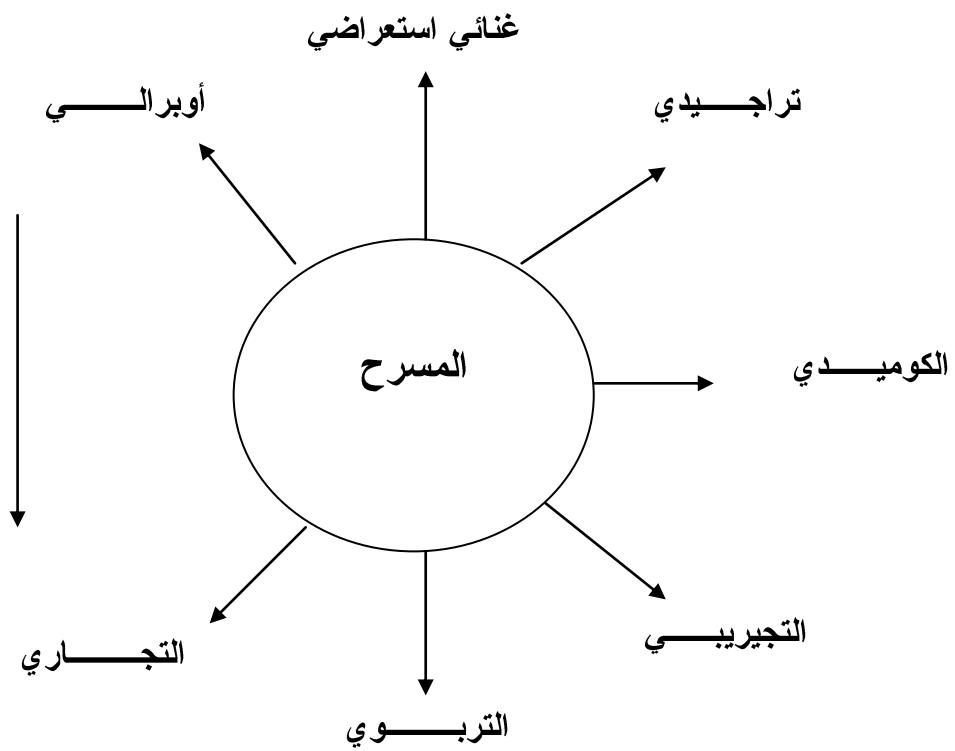
شكل رقم (1) بذور المسرح البدائي القديم



شكل رقم (2) المسرح الإغريقي



شكل (3): المسرح الأدبي الحديث



شكل (4): المسرح العالمي المعاصر

قائمة المصادر والمراجع:

- 01 القرآن الكريم.
- 02 أحمد تيمور، لعب العرب، السلفية، ط1، 1981.
- 03 أحمد سنخسوخ، المسرح المصري في مفترق الطرق رؤية جديدة، الدار المصرية اللبنانية، أمون، ط1
1990.
- 04 أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب ط1.
- 05 أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ط2، بيروت، دار العودة 1997.
- 06 ألفريد فرج، حلاق بغداد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.
- 07 أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان.
- 08 توفيق الحكيم، الحكيم يتحدث دار الكتاب الجديد القلهرة دت .
- 09 توفيق الحكيم، المؤلفات الكاملة، المجلد الأول، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 1994.
- 10 توفيق الحكيم، الملك أوديب (مقدمة) دار اللبناني، ط1 1978.
- 11 توفيق الحكيم، أهل الكهف، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1978.
- 12 توفيق الحكيم، بجماليون.
- 13 توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية.
- 14 توفيق الحكيم، رحلة قطار ، دار المعارف، ط3 مصر 1976.
- 15 توفيق الحكيم، زهرة العمر.
- 16 توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، طبعة نموذجية.
- 17 توفيق الحكيم، مسرح المجتمع، المطبعة النموذجية، دار الآداب، القاهرة.
- 18 جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.
- 19 جلال زياد، المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، ط1 1992، عمان.

- 20 جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1940.
- 21 الحجابي شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار الثقافة، القاهرة 1970.
- 22 حسن كمال الدين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط 1 1993.
- 23 حلمي بدير، فن المسرح، كلية آداب جامعة المنصورة، ط 1 2003، دار الوفاء.
- 24 حمد زكي العثماني، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت.
- 25 د سلطان بن محمد القاسم الأعمال المسرحية، عودة هولاء القضية الواقع، ط 1 2008.
- 26 د طلال حرب، أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1994.
- 27 د فاروق أحمد مصطفى "الموالد" الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية 1981.
- 28 د نادية رؤوف فرج يوسف إدريس، والمسرح المصري الحديث، دار المعارف بمصر 1976.
- 29 د. إبراهيم دريدري، القصص الديني في مسرح الحكيم، دار الشعب.
- 30 د. أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح دراسة فنية أدبية، دار الوفاء للطباعة والنشر.
- 31 د. أشرف محمد نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1.
- 32 د. رجاء عيد، دراسة في أدب توفيق الحكيم، المعارف، الإسكندرية.
- 33 د. قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمة وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان.
- 34 د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير الشعبي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط 3، د ت.
- 35 د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط 2.
- 36 د. نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، دار الحماشي، مصر د ت.
- 37 د. نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي، في النص المسرحي قضايا نقدية، مركز الإسكندرية

للكتاب، ط1 2000.

- 38 د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- 39 د.3 يوسف القرضاوي، الإسلام والفن، مؤسسة الرسالة، ط1 2000..
- 40 روجرم يسفيلد، فن الكتاب المسرحي تدريبي خشبة، مكتبة النهضة، مصر، أكتوبر 1964.
- 41 رياض عصمت، بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي
- 2003.
- 42 سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر.
- 43 سيث طومسون، الحكاية الشعبية عالميتها وأشكالها، ت ر أحمد آدم، القاهرة، مجلة الفنون الشعبية، ع 21،
- 1987.
- 44 صلاح عبد الصبور، منابع الشرقية عند الحكيم، مجلة الهلال.
- 45 عبد الحميد يونس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د ط مصر 1975.
- 46 عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي، ط1، القاهرة، المركز الثقافي الجامعي 1980.
- 47 عبد الرحمن صدقي، الأنثى الخالدة عدو المرأة وشهرزاد، مجلة الهلال.
- 48 عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية، دار الفارابي.
- 49 عبد القادر القط، من فنون الآداب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1978، بيروت.
- 50 عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب دراسة المجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار
- التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت.
- 51 عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي (د ت).
- 52 عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دار هومة للنشر والطباعة، ط 1، الجزائر، سبتمبر
- 2000.
- 53 علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط2.

- 54 عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها، دار الفكر العرب، ط4.
- 55 عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط2 2003.
- 56 غيمي هلال، النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، لبنان 1975.
- 57 غيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار العودة، بيروت، لبنان 1975.
- 58 فؤاد دواره، في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة د ت.
- 59 فؤاد دواره، مسرح توفيق الحكيم، المسرحيات المجهولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 60 فاروق خورشيد، علم الأدب الشعبي الزاخر، دار الشروق، القاهرة، ط2 1991.
- 61 فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة بيروت 1980.
- 62 فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي 1996.
- 63 فرقاني جازية، مصادر ثقافة توفيق الحكيم الفرنسية وأثرها في الفن المسرحي.
- 64 فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر بلقادي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1989.
- 65 كمال عيد، دراسات في الآداب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، يونيو 1966.
- 66 مجلة أبولوح 3 عدد نوفمبر.
- 67 محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، مؤسسة الإخوة مدني 2003.
- 68 محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق، دار القومية للطباعة والنشر 1966.
- 69 محمد عبد المنعم حفاعجي، دراسات في الأدب المقارن، مصر، القاهرة، دار الطباعة المحمدية.
- 70 محمد كمال الدين، العرب والمسرح، دار الهلال، مصر 1975.
- 71 محمد كمال الدين، رواد المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للتوزيع والنشر.
- 72 محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر 1981.
- 73 محمد مندور، المسرح النثري، مجموعة محاضرات، مطبعة الرسالة، معهد الدراسات الإسلامية، القاهرة.

- 74 محمد مندور، المسرح من سلسلة فنون الآداب العربي، دار مطابع الشعب.
- 75 محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط2، دار النهضة، مصر.
- 76 محمد يوسف، نجم المسرح في الأدب العربي الحديث، دار الطباعة والنشر، بيروت 1956.
- 77 من مختصر تفسير الطبري، يحيى محمد بن صمادج التجيني، دار الفجر الإسلامي، ط1 1995.
- 78 المنجد في اللغة والآداب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت.
- 79 ميليت سرارة محمد، دراسات في الأدب العربي الحديث.
- 80 ميليت فردب، فن المسرحية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، دار الثقافة، بيروت 1966.
- 81 هند قواص، مدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1 1980.
- 82 يوسف شاروني، دراسات أدبية، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، مصر.

الفهرس:

أ	مقدمة
2	مدخل: الحكيم بين المسرح المادي والمسرح الذهني
17	الفصل الأول: المسرحية العربية
18	أولا : تعريف المسرحية
21	ثانيا : خصائصها
21	أ/ الحوار
23	ب/ الشخصيات
27	د/ الصراع
29	هـ/ الزمان والمكان
30	* اللغة في الخطاب المسرحي
38	ثالثا : نشأة المسرح عند الإغريق
40	رابعا: نشأة المسرح العربي وتطوره
51	خامسا : أنواع المسرح
51	1/ المأساة
53	2/ الملهاة أو الكوميديا
55	3/ الدراما
57	4/ الميلودراما
60	الفصل الثاني: مصادر المسرحية عند الحكيم

61	أولاً: المصدر الأسطوري
82	ثانياً : المصدر الشعبي
86	ثالثاً : المصدر الديني
92	الفصل الثالث: جدلية الإنسان والزمان
93	* ملخص المسرحية
95	* التفسير القرآني لقصة أهل الكهف
98	* الهدف من مسرحية أهل الكهف في نظر الحكيم
101	* الهدف من قصة أهل الكهف في القرآن
104	* الضمائر وأبعادها الاجتماعية والتداولية في الخطاب المسرحي
106	* التفاعل الكلامي والأفعال الكلامية
109	* الأبعاد الزمكانية من خلال مسرحية " أهل الكهف "
112	* الأفعال الكلامية الجامعة أو الأغراض
115	* جدول إحصائي للشخصيات وعناصر بنائها في مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم
117	* شرح مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم

خاتمة

الملاحق

قائمة المصادر والمراجع