الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع...../.....

المسرح الذهني عند توفيق الحكيم مسرحية أهل الكهف أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس، في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبة:
* بن الشيخ الحسين أسماء
*بن امحمد وسام

إشراف الأستاذة:
* بن جامع يوسف

السنة الجامعية: 2012 /2013

دعاء

يا رَبْ سَاعِدْني عَلى أن أقول كَلمة الحَقّ في وَجْه الأقويَاء وأن لا أقول البَاطل لأكْسبْ تَصْفيق الضعَفاء

يا رَبْ إذا أعطيتني مَالاً فلا تأخذ سَعادتي وإذا أعَطيتني قوّة فلا تأخذ عّقليْ

وإذا أعَطيتني نجَاحاً فلا تأخذ تَواضعْي وإذا أعطيتني تواضعاً فلا تأخذ اعتزازي بِكرامتي

و عَلمّنْي أنْ أحبّ النَاسْ كَما أحبّ نَفسْي وَعَلّمني أنْ أحَاسِبْ نَفسْي كَما أحَاسِبْ النَاسْ

وَعَلّمنْي أنْ التسَامح هَو أكْبَر مَراتب القوّة وَأنّ حبّ الانتقام هَو أولْ مَظاهِر الضعْفَ.

و لا تدعني أصَاب بِالغرور إذا نَجَحْت وَلا باليأس إذا فْشلت

ياربّ إذا جَرَّدتني مِن المال فاترك لي الأمل

وَإذا جَرّدتني مِنَ النجَّاح فاترك لي قوّة العِنَاد لأتغلب عَلى الفَشل

وَإذا جَرّدتني مَن نعْمة الصَّحة فاترك لي نعمة الإيمان.

و إذا أسَأت إلى الناسَ أعْطِني شجَاعَة الاعتذار

وإذا أسَاء لي النَّاس أعْطِنْي شجَاعَة العَفْوَ

وإذا نَسيْتك لا تنسَاني مَنْ عَفوِك وَحْلمك

فأنت العَظيْم القَهّار القَادِرْ عَلى كُلّ شيء.....

شكر و عرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة و أعاننا على أداء هذا الواجب

ووفقنا إلى انجاز هذا العمل نتوجه بجزيل الشكر و الامتنان إلى كل من

ساعدنا من قريب أو من بعيد على انجاز هذا العمل و في تذليل ما واجهناه

من صعوبات و نخص بالذكر الأستاذ المشرف/ "يوسف بن جامع" الذي لم

يبخل علينا بتوجيهاته و نصائحه القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا

البحث ولا يفوتنا أن نشكر كل موظفي المركز الجامعي ل/ "ميلة"

الـــــــفهرس:

- مقدمة ..... أ – ب

الفصل الأول: المسرح ماهيته، نشأته و تطوره

1/ ماهية المسرح ..... 1 – 6

2/ نشأة المسرح ..... 6 –26

أ_ المسرح في الأدب الغربي

ب_ المسرح في الأدب العربي

– الجهود المسرحية العربية

3/ مفهوم المسرح الذهني..... 26 – 28

4/ المسرح نص أم عرض..... 28 – 45

5/ مسرح اللامعقول ..... 45 – 53

أ– شكل اللامعقول

ب– العوامل المؤثرة في ظهور مسرح اللامعقول

ج– توفيق الحكيم و مسرح اللامعقول

الفصل الثاني: المسرح الذهني وتجلياته في مسرحية أهل الكهف

1/ تقديم المسرحية..... 54 – 59

2/ ملخص المسرحية..... 59 – 63

3/ الأبعاد الذهنية في المسرحية ..... 63 - 72

أ- المكان و الزمان

ب- الانسان و الدين

جـ- الانسان و العقل

د- الانسان و العاطفة

هـ- الانسان و الزمن

4/ التعادلية في المسرحية .....72 -74

5/ علاقة أهل الكهف بالإنسان المعاصر ..... 74 - 75

- خاتمة 76
- قائمة المصادر و المراجع
- الفهرس

لقد ترك الحكيم بصمته في تاريخ الأدب العربي بصفة عامة و الأدب المصري بصفة خاصة، نظرا لمعالجته للعديد من القضايا الفلسفية و الدينية و القضايا الفكرية و الثقافية في المسرح و الرواية و القصة مفصحا في ذلك عن الأحداث المصرية و العربية.

فقد كان الحكيم شغوفا بالفكر و الفن و الأدب من خلال تفتحه على الكتابات الثقافية العالمية و هذا يظهر جليا في ابداعه الفني لترجمته النصوص القرآنية فكان أولها قصة **أهل الكهف** التي تعد قمة ابداع الحكيم في ما وسمه بـ**المسرح الذهني** ففتح بذلك آفاقا جديدة في المسرح العربي ، وهذا ما لفت أنظار الكثير من النقاد و المفكرين إليه.

وهذا بدوره أثار فينا فضول البحث و التعمق في هذا الإبداع _المسرح الذهني_ لما أثاره في أذهاننا من اِستفهامات كثيرة ما هو المسرح الذهني؟ و ما مدى تأثر الحكيم بالقصص القرآني؟ و كيف تجلى مسرحه الذهني فيها؟

فكان الدافع لِاختيارنا موضوع **المسرح الذهني عند توفيق الحكيم** سببان:

- الأول ميولنا للمعجزات الإلهية التي تجلت في القصص القرآني و كيف جسدها الحكيم في مسرحياته.
- أما الثاني هو كيف تسنى للحكيم صياغة هذه القصص القرآنية ضمن مسرحه الذهني و ربطها بقضايا الإنسان المعاصر.

و لتحقيق الهدف الذي توخيناه من هذا البحث رأينا أن نقسم مضامينه إلى فصلين تسبقهما مقدمة و تتلوهما خاتمة و ملحق، حيث تناولت المقدمة إحاطة مجملة بالموضوع بينما تناولنا في الفصل الأول الذي كان بعنوان: ماهية المسرح نشأته و تطوره

مفهوم المسرح مرورا بنشأته عند الغرب و العرب ثم مفهوم المسرح الذهني كما تطرقنا لجدلية المسرح نص أم عرض ثم مسرح اللامعقول، في حين خصصنا الفصل الثاني الذي جاء بعنوان: المسرح الذهني و تجلياته في مسرحية أهل الكهف، فكان أولها تقديم للمسرحية يليه ملخص لها ثم الأبعاد الذهنية و التعادلية عند الحكيم بالإضافة إلى علاقة أهل الكهف بالإنسان المعاصر.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يتماشى وطبيعة هذا البحث ولكي تكون هذه الدراسة دراسة موضوعية مبنية على أسس حقيقية اِعتمدنا على عدة مصادر و مراجع منها: قالبنا المسرحي ، مسرحية بيجماليون، مسرح توفيق الحكيم قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر....

و كأي دراسة وعمل واجهتنا صعوبات جمة خلال بحثنا هذا خاصة في البداية المتمثلة في صعوبة إيجاد المراجع وقلتها، لكن بفضل الله و بفضل المجهودات المبذولة اِستطعنا و لو بقليل الإحاطة بالموضوع آملين أن يلقى بحثنا هذا قبولا حسنا لدى كل من يطّلع عليه.

1/ ماهية المسرح:

يُعد المسرح قسما من الأقسام الفنية الثقافية ، فهو بذلك من أهم وسائل الإِتصال والتثقيف ، و قد مرّ بتطورات عديدة ناتجة عن حالات الإِزدهار و الإِنحطاط و القوة والضعف التي يمكن أن تحصل مع أي أمة من الأمم ، و بما أن أمتنا جزء لا يتجزّأ من هذه الأمم يحصل لها ما يحصل مع غيرها من تغيّرات إيجابا و سلبا.

لكن رغم بساطة مصطلح المسرح إلاّ أن هنالك جدل و إِختلاف كبيرين في تعريف العلماء له ، و هذا ما يوجب علينا التفريق بين المصطلحات و التسميات التي وضعها العلماء و المتمثلة فيما يلي: المسرحية و المسرح ، و النص الدرامي و الشعر المسرحي والمسرح الشعري «فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثّل ، و نعني بالمسرح النص المسرحي مُمثلا على خشبة و معروضا على جمهور بتقانة المسرح و شروطه ونعني بالنص الدرامي: النص الذي ليس من الضرورة أنه قابل لأن يمثّل ، أما الشعر المسرحي: فهو النص المكتوب شعرا و لكن الغنائية فيه تهيمن على الحوار و الصراع و البناء الدرامي و المسرح الشعري نعني به النص المكتوب شعرا و هو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي يهيمن على العناصر الغنائية و يسيرها لمصلحة التمثيل»[1].

[1] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ ـ تنظير ـ تحليل)، مكتبة الأسد الوطنية(اتحاد الكتاب العرب)، دط، دمشق، 1997، ص3.

و المسرح بصفة عامة و شمولية «هو شكل من أشكال التعبير عن المشاعر و الأفكار و الأحاسيس البشرية ، ووسيلته في ذلك فن الكلام ، و فن الحركة مع الإستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة»[1].

و كما سبق و أن قلنا بأن العلماء إختلفوا في وضع مصطلح أو تعريف ثابت للمسرح فإنه لا يوجد تعريف دقيق يمكن الإطمئنان إليه و قبوله ، فقد تعددت تعريفاته في القواميس والمعاجم و ما هذا إلا دليل على غنى ظاهرة المسرح و تعقدها ، فنجد الكثير من الأعمال الموسوعية المختصة في هذا المجال تتجنب الخوض و التعرض لمسألة وضع مفهوم محدد له ، بل تقتصر على ذكر أشكاله و أنواعه ، إلا أنّنا نجد **مجدي وهبة** يدرج لنا تعريفين مختصرين للمسرح في معجم مصطلحات الأدب حيث يقول أن المسرح:

1.«هو البناء الذي يحتوي على الممثل، أو خشبة المسرح، و قاعة النضارة و قاعات أخرى للإدارة و إستعداد الممثلين لأدوارهم و قد يراد منه الممثل و قاعة المشاهدين فقط كما هي الحال في المسرح العائم و مسرح الهواء الطَلق كما يُقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط كما هي الحال في مصر فيُقال المسرح القومي و يُراد به الفرقة التمثيلية.

2.الإنتاج المسرحي لمؤلّف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين فيقال :

مسرح توفيق الحكيم بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر»[2].

أما في **المنجد الأبجدي**[1] نجد أن هناك إختلاف تام بين كلمة مسرح و كلمة مسرحية فالأولى جمعها مسارح و أصلها من سرح أي المرعى أو مكان يُعد لتمثيل الروايات وللرقص

---

[1] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح _ دراسة أدبية فنية_، دار الوفاء للطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية، 2001م، ص 86.

[2] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، انجليزي _ فرنسي _ عربي، مكتبة لبنان، دط، بيروت، 1974م.

و اللعب ، و الثانية فهي من سرح كذلك لكنها تعني رواية نثرية أو شعرية أو نثرية شعرية تُمثّل على المسرح.

و عليه فإن المسرح «مكان يعد لتمثيل الروايات (ج) مسارح و المسرحية هي الرواية المعدّة لتمثّل على المسرح»[2] و المسرحية هي مجموعة الأزمنة و الأمكنة التي تدور فيها أحداث الرواية لتوصل لنا المعنى مما يجعلنا نسبح في بحر من الخيال و أساس هذه المسرحية الإخراج.

و قد جاء **أرسطو** بتعريف للمسرحية فيقول: «المسرحية هي القصة المُمسرحة ذات الهدف ، أي القصة التي تقدم الحدث على أرجل متحركة تقديما فنيا خاصا... يستوعبه المتفرج ثم يخرج منه ، و قد حدث في نفسه شيء ما... هذا الشيء... هو الهدف الذي يرمي إليه المؤلف»[3].

و في كتاب التحليل النفسي و الأدب لصاحبه **جان بلامان نويل** يُعرف المسرح فيقول: «هو فن تفعيل الرؤية و الكلام ، حيث المشهد لا يكون متوازيا عن براءة مع المشهد الحلم وبشمول أكثر مع اللاشعور»[4].

---

[1] المنجد الأبجدي، دار الشرق، ط1، بيروت، 1967م.

[2] علي بن هادية، بلحسن البليش، الجيلاني بن الحاج يحيى، القاموس المدرسي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط7، الجزائر، 1991م، ص 474.

[3] محمد الخطيب، قراءات في المسرح: علي عقلة عرسان و مسرحياته من خلال "الشيخ و الطريق" و فرقة نادي أسرة القلم المسرحية في الزرقاء، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية(اتحاد الكتاب العرب)، العدد 118، دمشق، فبراير 1981م، ص156.

[4] جان بلامان نويل، التحليل النفسي و الأدب، تعريب عبد الوهاب تزو، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1996م، ص 78.

و يعرفه الدكتور **محمد فراح** فيقول بأنه يتوفر على ثلاثة عناصر هي «الإنفعال والخشبة و جمهور المتفرجين»[1].

فالمسرح في رأيه يقوم على إنفعال و تفاعل الشخصيات على خشبة المسرح و التأثير في ذلك الجمهور.

عرّف المسرحية أيضا في قوله: «إن المسرحية تستوعب داخلها كل فنون القول كالسرد و الحوار والوصف و القصة و الحدث و غيرها ، وإذا كنا نجد هذه الفنون و نعثر عليها في الشعر والقصة و في الرواية ، فإن المسرحية _باعتبارها فنا مركبا _ قد تضيف إلى هذه العناصر أنماطا قولية أخرى كالخطابة و المقالة و الخاطرة و غيرها»[2].

وعرّفها **عثمان موافي** أيضا بقوله: «تُعد في الحقيقة لونا من ألوان الفن القصصي فهي قصة مُمثلة أو مُمسرحة ، تشتمل على أهم عناصر الفن القصصي كالحادثة و الفكرة والشخصية ، و مع هذا فهي تختلف عن القصة مع بعض الوجوه الفنية الأخرى و بخاصة من ناحية البناء الفني و الصياغة التعبيرية»[3].

و على هذا الأساس نخلص إلى أن المسرح فن مركب ، يدخل في تركيبه عدد من الفنون في جوهره ، و يتمثل فيه الواقع و الفكر و الإنتماء في أصدق صورة في واقعها الإجتماعي و يتطابق مع قول الكاتب المسرحي **يوسف إدريس:** «إن الفن ظاهرة إنسانية إجتماعية لابد إنتاجها من بيئة معينة تتبع شعبا معينا ، وتنتج من أجل ذلك الشعب ، إننا

---

[1] محمد فراح، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي_ نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي، إديسوفت للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2006م، ص 15.

[2] محمد فراح، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي_ نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ص 16.

[3] عثمان موافي، في نظرية الأدب_ من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، دط، 2000م، الجزء الثاني، ص 94.

مهما غيّرنا و بدّلنا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته الخاصة التي ينتج فنونه اِستجابة لها»[1].

2/ نشأة المسرح:

أ-المسرح في الأدب الغربي:

نشأ المسرح الإغريقي في إطار الدين شأنه شأن المسرح الفرعوني ولكنه اِمتاز عنه بأنه وُلد ناضجا بما أرساه من قواعد و تقاليد فصلت العرض المسرحي عن العرض الديني، لذلك كانت خطواته الفنية و العلمية أسرع و أكثر تطورا لذلك يُعد المسرح الإغريقي القديم الأساس الفعّال الذي قامت على هديه و معاييره الحركة المسرحية العالمية في العصور التالية[2].

و قد اِزدهر هذا الفن عند الإغريق في القرن السادس قبل الميلاد حيث أن المسرح عندهم اِنطلق من إلههم **ديونيزوس** أو التسمية الأخرى **باخوس (Bacchus (iacous** وقد يرمز إلى الحقول و المحصول و النبيذ الأحمر، و قد كان لديهم معتقد بأن هناك قوة خفية وراء مظاهر الطبيعة التي كانت متعددة ، وقد اِقترنت بهذه العبادة _عبادة **ديونيزوس**_ عدة طقوس و معتقدات عن حياته و موته «و قد تمثلت هذه الحياة و هذا الموت في ذبول الكرم و جفافه ثم عودته إلى النمو و الاِخضرار في أيام الربيع»[3].

---

[1] حين حمودي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري_ دراسة_، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، 1999م، ص 266.

[2] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية، ص 31.

[3] إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن، بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان، ط 1، بيروت، لبنان، 2000م، ص 143.

كان الإغريق يقيمون اِحتفالين تمجيدا لإلههم ، فالأول كان يقام في الشتاء بعد جني محصول العنب و محصول الخمر فكان يعرف بعيد **الليناية Lenaea** نسبة إلى **ديونيزوس اليوذيروس** و الثاني كان يقام في الربيع و يعرف **الديونيزيا** وكانوا يقيمونه في المكان المقدس عندهم المكون من معبد و مسرح[1].

ففي هذه الاِحتفالات التي كانوا يقيمونها كان الغناء والرقص الوحشي في المقام الأول بالإضافة إلى سلوك الناس العدواني و قد اِعتاد الإغريقيون على التهليل لآلهتهم منادين **أياخوس** ، **أياخوس** بالإضافة إلى هذا يقدمون قرابينهم لهذه الآلهة كما كانوا يبيحون لأنفسهم الخروج عن قيمهم التي كانوا يلتزمون بها في حالتهم العادية و يسمحون لأنفسهم بالارتقاء إلى مرتبة الآلهة[2].

و مع تطور هذه الاِحتفالات التي كان يقيمها الإغريق التي تقاطع فيها الدين بالغناء و الرقص بالتراجيديا و الكوميديا انطلق عمالقة المسرح الإغريقي في التأسيس لهذا الفن.

يقول **أرسطو**: «لقد نشأت كل من المأساة و الملهاة بطريقة فجة على غير خطة مرسومة و لا فكرة مدروسة ، الأولى من قادة الأغاني العنزية **الدثرام** ، و الأخرى من أولئك الذين كانوا يقيمون بقيادة أناشيد الذكورة»[3].

و يتحدث **أرسطو** هنا عن قادة الغناء والرقص الذين يحملون رمزا مقدسا للذكورة و هم ينشدون لـ **ديونيزوس** و كان يطلق عليهم في اللغة اليونانية **كوموس** أو **الطرب**.

---

[1] ينظر إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص143.

[2] المرجع نفسه، ص 146_145.

[3] المرجع نفسه، ص 146.

و كان رمز الصلات الجنسية من مستلزمات هذا الموكب لأنه كان ينتهي بزواج رمزي يهدف إلى تشجيع الإنبات بوسائل سحرية ، و من ثم كان الزواج و التناسل المرتقب هو الخاتمة الطبيعية للملهاة اليونانية القديمة ، كما هي خاتمة معظم الملاهي و الروايات القصصية الحديثة أما أغاني **الدثرام** فقد كانت نوعا خاصا من الشعر يغنيه أهل الطرب في إحتفالات **ديونيزوس** و يرددون فيها قصة هذا الإله و يمجدونه[1].

و من أغاني **الدثرام** خرجت الأغنية **العنزية** التي أعطت **للتراجيديا** هذا الإسم **Tragedy** مركبة من كلمتين يونانيتين هما **odehy** بمعنى **عنز** و كلمة **tragos** بمعنى **أغنية** و قد اختلفت الآراء حول هذا المصطلح إلا أن أقربها إلى الواقع هي العادة المتبعة بأن يرتدي أفراد الجوقة جلود الماعز للإشارة إلى أنهم أتباع **ديونيزوس** الذي قيل «أن عنزة كانت ترضعه بعد مأساة والدته»[2].

فـ**أرسطو** يعرف المأساة «بأنها محاكاة الأفعال النبيلة التامة ، و أن لها طولا معلوما وأنّها تؤدى بلغة بلاغية أي عن طريق الإيقاع و اللحن»[3].

و يشير **أرسطو** إلى أن المأساة تتم عن طريق التمثيل و يجب أن تثير في الجمهور الشفقة و الخوف ليتحقق لنا التطهير **catharsis** أي تطهير النفوس.

كما عرف المسرح الإغريقي عدة أنواع من العروض هي الدراما الدينية بالإضافة إلى التمثيل الدرامي ، و كانت تقدم هذه الأخيرة في الميادين و في المسرح الأثيني الذي تم

---

[1] المرجع نفسه، ص 366.

[2] ينظر شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ك، ترجمة دريني خشبة، ص 33.

[3] ينظر ابراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 146.

إعداده كصرح مسرحي يسع ما يقارب ثلاثين ألف متفرج و تتكون من مكان للمتفرجين مكان للجوقة و مكان للممثلين[1].

فتعتبر مسرحية **الضارعات** الشعرية لـ**أسخيلوس** 525_456 ق.م أول عمل مسرحي إغريقي ، وكان فيها ممثلان رئيسان بجانب الفرقة ، ثم توالى نتاجه المسرحي إلى أن ظهر **سوفوكليس** حيث أضاف ممثلا ثالثا إلى جانب الممثلين اللذين أدخلهما **أسخيلوس** و قوي جانب التمثيل على جانب الغناء ، وقد أدى هذا كله إلى تقدم الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة ، و أتاح فرصا أكبر للتباين بين الأشخاص و سمح بألوان متنوعة من الحوادث[2].

ثم خطا **يوروبيدس** خطوات أخرى في إضفاء الصبغة الإنسانية و الطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة ، فبرع أكثر من سابقيه في تصور العواطف الإنسانية ، و جعلها محورا لأهمية المسرحية بدلا من القدر، ثم برزت شؤون الحياة اليومية في مسرحياته و هاجم الآلهة الوثنية.

و قد تميزت المسرحية في العصور الوسطى و عصر النهضة بالمنظور الديني نفسه فكانت موضوعاتها مستمدة من الإنجيل أو حكايات القديسين.

فعلى الرغم من ذلك فقد تأثرت في كثير من نواحيها الفنية و في صياغتها بالمسرحيات اللاتينية ، فقد كانت اللاتينية لغة الكنيسة كما تأثرت بعض التأثر بالمسرحيات اليونانية من خلال مسرحيات اللاتينيين[3].

---

[1] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية، ص 31.

[2] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، ط 5، مصر، 1970، ص 11,8,7,6 بتصرف.

[3] محمد غنيم هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1، مصر، 1998م، ص 138.

فالإنجليز و رغم نشأة مسرحهم دينيا في بادئ الأمر إلا أنه مدين للمسرح اليوناني و إن لم يتصلوا به إلا من خلال المسرح اللاتيني.

أما المسرحية الرومانية فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية إذ انهال الكتاب الرومانيون على الأدب اليوناني من خلال إحياء بعض الملاهي اليونانية التي مضى عليها أمد من الزمن.

أما في فرنسا فقد سار أدباؤها على نهج الرومان و اليونان في الفن المسرحي فتأثروا بكتاب **فن الشعر** لـ**أرسطو** و الذي اتصلوا به من خلال التراجم الإيطالية ، فأنشؤا المذهب الكلاسيكي فمن أشهر علمائها **كورني** ، **راسين** و **موليير** فقد كانوا يلتمسون موضوعات مسرحياتهم من مخلفات الأدبين الإغريقي و اللاتيني.

و من كل ما سبق يمكننا القول بأن اليونان هم أول من اهتم بفن المسرح ، ووضعوا له نظاما خاصا ، ونضروا قواعده ، و عنهم أخذ العالم هذا الفن.

ب-المسرح في الأدب العربي:

لقد كان انتقال فن المسرح إلى الوطن العربي ثورة كبيرة في مجال الفن و الأدب باعتبار المسرح من أصعب أنواع الفنون لأنه يتعامل مع الجمهور بصفة مباشرة للين المجردة، فظاهرة المسرح في الوطن العربي ليست منفصلة تماما عن التجربة العالمية للمسرح، فهذا لا يعد شيئا سلبيا لأن المسرح العربي نتيجة تلاقح ثقافتين العربية و الغربية أما تاريخ انتشار هذا الفن هو القرن التاسع عشر الذي مثل النهضة العربية الأوروبية و التي انطلقت مع **مارون النقاش** أو بالأحرى مع ما سمي بالثالوث العربي و هم **مارون النقاش** و **خليل القباني** و **يعقوب صنوع** الذين تميزوا بثقافتهم البرجوازية ، فهم الذين جاءوا لنا بالبذرة التي غرست في أرض الأدب و أثمرت لنا هذه التجارب و بالتالي نستطيع القول أن

هذه النهضة المسرحية نتيجة إطلاع هذا الثالوث على الثقافة الأوروبية و التي شكلت لهم الأساس الذي انطلقوا منه في وضع اللبنة الأولى لمسرحنا العربي، فهذه النشأة و إن كانت غريبة بعض الشيء فلاشك أنها تمثل نقطة الانطلاق التي تشكل منها المسرح العربي ونضيف إلى ذلك أنهم قد واجهوا صعوبات جمة من شتى الجهات متمثلة في المعارضات خاصة من رجال الدين، فقد تحملوا كل هذا من أجل تكوين مسرح عربي بكل المقاييس «الذين تحملوا في سبيل ذلك الرمي بالهرطقة و الزندقة و الكفر و النفي و الاغتراب»[1]. ورغم ذلك لم يخل مسرحهم من التأثيرات الأجنبية «لقد كان مسرحهم أرسطويا ، أوروبي الشكل»[2].

فيعتبر **مارون النقاش** أول مسرحي اِقترن اِسمه بأول نشاط مسرحي فهو أبو المسرح والرائد الأول للتمثيل في الوطن العربي ، فهو الذي جاء بهذا الفن إلينا نتيجة مشاهدته للفرق الأوروبية و كذا تأثره بثقافتهم فقد اقتبس عن المسرحي الفرنسي **موليير** مسرحيته **البخيل** سنة 1847م ، إلا أنه قد أضفى على المسرحية من سحر ألوانه و صبغها بصبغة عربية «إنما أعاد صياغة الشخصيات خالعا عليها سمات و ملامح عربية مقربا إياها من المتفرج العربي بحيث يرى نفسه فيها»[3].

فمارون النقاش لم يكن مقلدا بمعنى الكلمة و إنما أخذ الشكل عن الأوروبيين أما القالب فهو لنا أي يناسب المجتمع العربي هذا من جهة و من جهة أخرى نرى أنه لم يأخذ كل ما هو أوروبي أي أنه لم يقف عند حدود **موليير** الفرنسي بل نجده قد انحرف إلى التراث

---

[1] سلمان قطاية، المسرح العربي من أين و إلى أين، إتحاد الكتاب، دمشق، 1972، ص 11.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نديم معلا، في المسرح: في العرض المسرحي ... في النص المسرحي، قضايا نقدية، مركز الاسكندرية للكتاب، ط 1، 2000م، ص 122.

العربي و استقى منه حكايات «و تحديدا إلى ألف ليلة و ليلة فأخذ منها قصة أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد و هي الحكاية الثالثة و الخمسين بعد المائة و تدعى قصة النائم واليقظان»[1].

و من هنا نجد أن تراثنا زاخر بالنصوص التي نستطيع من خلالها تشكيل مسرحيات تساعدنا على النهوض بمسرحنا إلى المستوى الأدبي المطلوب.

كما نجد انه قد أدخل شيئا جديدا إلى مسرحياته و هو الموسيقى التي شكلت له مغناطيسا جاذبا للجمهور «التي أدرك هذا المسرحي دورها في العرض المسرحي و علاقة المتفرج بها ، بل ربما بعبارة أدق خصوصية هذه العلاقة، الموسيقى هنا بالنسبة للنقاش هي عامل جذب ، عامل غواية ...»[2].

أما الرائد الثاني في هذا المجال هو **القباني أحمد بن خليل** ، وهو مؤسس المسرح بسوريا فقد اختلف كثيرا عن **مارون النقاش** سواء في المجتمع الذي عاش فيه أم في طريقة التقاطه للمسرح ، رغم أنه لم يتقن لغات أجنبية سوى التركية المتداولة بينهم لأنه تركي الأصل و لم يوجد دليل يبين اِطلاعه على آدابها ، إلا أنه انبثق منه فن مسرحي تشخص له الأبصار.

فقد اِستمد مسرحياته من التراث العربي الذي سعى إلى إحيائه و الذي كان يهدف من خلاله تعليم و إجلاء الأبصار «فريادة القباني تكمن في اقتحامه صروح القديم ، و في الظاهرة المسرحية التي مثلها»[3].

---

[1] محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، ص 66.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نديم معلا، في المسرح، في العرض المسرحي... في النص المسرحي، ص 127.

و كان يهدف كذلك إلى تقديم رسالة أخلاقية للمجتمع فلم يقم مسرحه على فراغ «...وفي المنافحة عن رسالة الفن المسرحي و إنسانيته و أخلاقيته...»[1].

بالإضافة إلى هذا فا**لقباني** هو مؤسس لما عرف بالمدرسة الشامية التي اعتمدت على دمج التمثيل بالغناء والرقص «... لم يكن القباني معنيا بكتابة مسرحية متقنة و إنما كان يريد عرضا مسرحيا، الكتابة فيه ليست هدفا أو غاية، وسيلة لتقديم مشهد غنائي راقص، ولهذا أيضا اِرتبط اِسم القباني بتجارب المسرح الغنائي العربي الرائدة»[2] والتي تسمى كذلك **الأوبريت** حيث كان يقدمها بين فصول مسرحياته.

و رغم الصدى الذي لاقاه في سوريا إلا أن **للقباني** أعداء سعوا لإخراجه و إبادة فنه منهم الشيخ سعيد الغبرا حيث يقول: «أدركنا يا أمير المؤمنين فإن الفسق و الفجور قد تفشيا في الشام...»[3].

و هذه الاِعتراضات التي واجهته لم تدحض عزيمته ، فقد واصل مساعيه و ارتحل إلى مصر لأنه كان مؤمنا بفنه «في مصر بشر أبو خليل القباني بالمسرح الغنائي، و تتلمذ على يديه فنانون معروفون...»[4] لكن تدخل بعض رجال الدين أدى إلى إغلاق مدرسته.

أما رائدنا الثالث هو **يعقوب صنوع** المؤلف المسرحي المصري و الصحفي الذي اِشتهر **بأبي نظارة** ولد في عائلة مثقفة، كان لعائلته علاقة بالأسرة الحاكمة _كان والده مستشارا

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 126.

[4] المرجع نفسه، 128.

للأمير أحمد حفيد محمد علي_، كان له معرفة بعدة لغات أوروبية و إطلاع على الآداب الإيطالية و الفرنسية ، وقد انعكس هذا التأثر في مقالاته الصحفية و كذا أعماله المسرحية.

شهدت مصر نهضة مسرحية على يد **يعقوب صنوع** الذي تطرق في مسرحياته لقضايا اجتماعية و وضعها في إطار العمل الواقعي الاجتماعي «...فانصب اهتمامه على مواضيع معاصرة اجتماعية و سياسية قبل كل شيء...»[1].

و نجد أنه في أغلب مسرحياته يتطرق إلى مواضيع الزواج و كان هذا الموضوع نادر التطرق إليه في تلك الفترة «فانتقد تعدد الزوجات في مسرحيته الشهيرة **الضرتان**»[2].

ونشير كذلك أن في تلك الفترة لم يكن للمرأة حضورا إلا أن **صنوع** و إحساسه بعبودية المرأة دفعته إلى مناصرتها و تشجيعها للظهور على خشبة المسرح، فكان أن أقنع فتاتين فقيرتين جميلتي الخلقة و الخلق... تعلمنا القراءة في أقل من شهر... و كان لظهورهما على المسرح رنة عظيمة.[3]

لقد كان **لصنوع** صدى واسع في القطر المصري لأنه كان يشرح قيمة الفن المسرحي و دوره في المجتمع، و في الأخير استطاع أن يقنع الخديوي إسماعيل الذي أسس دار الأوبرا و مسرحا تعرض فيه المسرحيات الأوروبية فقد قال عنه الخديوي أنه موليير مصر و أنه سيبقى اسمه إلى الأبد[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص127.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لقد كانت المواضيع التي تطرق إليها **صنوع** كافية بأن تشد الجمهور لمشاهدتها و هذا سبب كاف لاستغنائه عن المسرح الغنائي ، و رغم هذا فقد فقدت النصوص من ناحية والمقالات التي تصف عروضه من ناحية أخرى.

لقد شكل الثالوث العربي نقطة الانطلاق لتشكيل مسرح عربي ، و نشير هنا إلى أن التفاوت في ثقافتهم قد شكل اختلافا بين مسارحهم، فكل واحد قد تطرق إلى موضوع معين وبعد هذا الثالوث و بالتحديد في ستينات هذا القرن ظهرت بعض التجارب العربية منها دعوة **يوسف ادريس** للعودة إلى التراث الشعبي أو مسرح السمار الريفي رغم أن **توفيق الحكيم** قد تطرق لهذا الموضوع في كتابه **قالبنا المسرحي** من قبل.

و بحلول السبعينات ظهرت محاولات أخرى لمسرحيين من مختلف الأمصار العربية منهم **عز الدين المدني** من تونس، **سعد الله ونوس** في سوريا بالإضافة إلى **كريم برشيد** و جماعته الاحتفالية في سوريا.

فالكاتب المسرحي عاش عصره في تلك المرحلة رغم أن هناك من يحملهم فشل و تأخر المسرح العربي، و قد تعددت الآراء حول تعليل هذا التأخر، وذهب كثير من الدارسين مذاهب متناقضة في تفسير هذه الظاهرة، فالمسرح ليس سوى شكل أدبي شأنه في ذلك شأن الفنون الأدبية الأخرى، وتأخر ظهوره ليس دليلا على تأخرنا الأدبي[1].

-الجهود المسرحية العربية:

لقد ظل المسرح العربي معتمدا على النصوص الثلاثة التي جاء بها **مارون النقاش أبو الخليل القباني، يعقوب صنوع**، إلى غاية السبعينات حيث جاء يوسف إدريس الذي

[1] ابراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 162.

سعى لبلورة مسرح عربي ، و دعوته لتأصيل التراث و رفضه للمسرح الغربي و لهذا لجأ للسامر الشعبي المصري على حد قوله: «المسرح بشكله العالمي المزعوم أصبح يهدد المسارح الشعبية الأخرى في كل بلاد الدنيا... و هذا المسرح هو الذي قضى على مسرحنا الخاص بنا»[1].

و يشير **يوسف إدريس** إلى أن الأخذ عن الغرب هو الذي طمس معالمنا، إذ يشجع على العودة للتراث الشعبي فهو الذي يمثل هويتنا حيث يقول: «أن المسرح هو كاللغة فهو جزء لا يتجزأ من طبيعة الشعب و ميزته ووجوده»[2].

كذلك نجده يدعونا إلى استخدام التراث بجميع أشكاله لضرورة استحداث مسرح عربي خال من الثقافة الغربية و نجد هذا كله في مسرحيته **الفرافير** سنة 1964م التي وظف بها التراث ، و مضمونها كيف تكون العلاقات بين الناس[3].

الفرفور عند **يوسف إدريس** موجود في المجتمع المصري فهو ظاهرة اجتماعية كإنسان و ليس كممثل على خشبة المسرح بطبعه الساخر و روحه المرحة[4].

إذن فالمسرح عند **يوسف إدريس** ظاهرة اجتماعية و أنه لابد توفر شروط و ظروف ملائمة لإنتاج النص المسرحي أي يجب أن يكون إنسانيا مقرونا بظروف شعب ما معين و ينتج من أجله[5].

---

[1] يوسف ادريس، مقدمة مسرحية الفرافير، مكتبة غريب، مصر، القاهرة، ص 19.

[2] يوسف ادريس، مقدمة مسرحية الفرافير، ص 19.

[3] علي الراعي، المسرح الوطني العربي، المجلس الوطني للثقافة، دار الفنون و الآداب، ط2، الكويت، 1999م، ص 111.

[4] يوسف ادريس، مقدمة مسرحية الفرافير، ص 31.

[5] المرجع نفسه، ص 22.

أما **توفيق الحكيم** فله رأي آخر، فهو يشترط أن يكون قالبنا المسرحي صالحا لأن يسكب فيه الغربيون أفكارهم «... أن يستطيع الأوروبيون بدورهم و غيرهم من مؤلفي العالم أن يصبّوا في قالبنا العربي أفكارهم و موضوعاتهم...»، كما أنّ للحكواتي دور هام و الذي يؤكد عليه «... جعل قالبنا يقوم أساسا على الحكواتي و المقلداتي و أحيانا المدّاح إذا لزم الأمر... فكما كان الحاكي و المقلد و المدّاح و الشاعر يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية في أي مكان و يحدثون الآثار» فهو يشدد على العودة إلى التراث حيث يقول: «سنعود به إلى النبع الصافي الذي يتصل به مباشرة»[1].

و في موضوع آخر يدعونا **الحكيم** إلى الإطلاع على السير الشعبية القديمة التي مثلت التراث العربي الأصيل التي ستصور لنا قالبنا المسرحي «هنا إذن المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء فإذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعا آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني و فيما ورد عن الجاحظ و الجرير و بديع الزمان و غيرهم من الشخصيات و مواقف الحوار فإننا يمكن أن نخرج برأي في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه»[2].

وقد أشار **توفيق الحكيم** بأن يكون هذا القالب صالحا لأن تصب فيه جميع الأفكار و الموضوعات باختلاف أنواعها «أن يكون صالحا لكل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية و محلية قديمة و عصرية، فنحن نسمي القالب الغربي قالبا و شكلا لأن تصب فيه كل الموضوعات و الأفكار من الغرب و الشرق على السواء»[3].

---

[1] توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، المطبعة النموذجية، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

و في موضوع آخر يقول: «عام 1962م حيث كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في **يا طالع الشجرة** و كان تساؤلي فيها هو: هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمي عن طريق فننا و تراثنا الشعبي»[1].

ف**توفيق الحكيم** قد عاد إلى التراث و استخدمه في مسرحية يا طالع الشجرة، ورغم ذلك لا يزال يتبادره الشك حول ما إذا كنا سنجاري المسرح العالمي من خلال التراث.

و يقول **الحكيم:** «لا يكتفي بأن نقدم له اللعبة و لكنه يريد أيضا أن نقدم له كيف صنعت اللعبة... إنه يريد أن يشارك في الخلق... إنه لن يكتفي من الحاوي برؤية خدعه بل يريد كيف صنع الخدعة ...»[2].

فهنا يدعو **الحكيم** إلى التعامل مع المتلقي بموضوعية و لهذا يجب أن يطابق قالبنا القالب الأوروبي، و كذلك يقول بأنه يجب على المتلقي أن يشارك بطريقة في تشكيل العرض المسرحي، ثم يسترسل في ذكر أدوار الحاكي من مواقف و أفكار صعبة و غيرها.

و يشير الحكيم إلى أننا لم نخرج عن القوالب العالمية في طريقة اقتباسنا حيث يقول: «كل المحاولات منذ القرن الماضي و كل إنتاجانا الأصيل منه و غير الأصيل إنما يتحرك داخل الأشكال و القوالب العالمية ... حتى السامر ذاته و ما فيه من مشاهد مسرحية إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية مصر، وما جاءت به من تمثيل»[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 12.

و نجد **عز الدين المدني** الذي شكل لنا مسرحا عربيا خاليا من التأثير الأوروبي لذا فهو ألف عددا من المسرحيات التي تعالج مختلف القضايا خاصة الاجتماعية منها و هذا كله من خلال استحضاره للتراث «و عز الدين يحاول أن يقدم المسرحية العربية في الشكل و المضمون مستندا إلى ما في و جدان الأنسان العربي بما فيه من أفكار و أحاسيس و صور...»[1]

ويشير إلى أن المسرحي الناجح ينطلق من التعمق في تراثه و التعرف عليه و الغوص فيه و استخراج ميزاته المتنوعة.

و من ناحية أخرى يعبر عن رأيه بصراحة للتجارب المسرحية فيرى بأنها تجارب متواضعة تقوم على أساليب تقليدية كما لا ينكر أنه هناك تجارب مسرحية و لكنها قليلة، و يشير كذلك أنه في أغلب أعماله قد تطرق إلى الواقع التونسي و العربي، خاصة في فترة ما بعد الاستقلال، بالإضافة إلى هذا تطرقه إلى أمور ولى الزمن عليها و استنباطه لأمور جمالية و أفكار تقدم له إضافة[2].

فـ**عز الدين** يصر على أن الغوص في التراث هو الوسيلة الوحيدة لخلق مسرح عربي أصيل، فقد كتب مسرحيات في هذا الصدد منها: ديوان الزنج 1974م، و رحلة الحلاج 1973م، الغفران 1976م، و غيرها كثير «و كان هدفه من هذا هو توظيف التراث من أجل خلق مسرح عربي أصيل و ناجح من جهة و كذا أن يكون مرتبطا بالناس و المجتمع من جهة أخرى»[3].

---

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 446_448.

[2] عبد المجيد دقنيش، العرب أون لاين، موقع الكتروني.

[3] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص 467.

و يشير **المدني** أيضا إلى ذلك فيقول: «في مسرحيتي تعبير عن إرادة الإنسان الحر وليست لها علاقة بالماضي سوى الاسم و كذلك **ابن رشد** و **ابن خلدون** في أعمالي أستأنف التراث و أوظفه بوعي لقراءة الحاضر و استشراق المستقبل»[1].

و نجد عنده مصطلح **العنعنة** و هي الرواية فلان عن فلان و قد استخدمها في مسرحه فيقول: «هنا أخذت الحكاية أو كيف نحكي الحكاية؟ و كيف نجسمها في شخصياتنا مثلا في مسرحية جديدة تحمل عنوان **ابن رشد** أخذت أشياء قديمة جدا لا تمت إلى المسرح ظاهريا لكني وجدتها حكاية نكتبها عن قضية الرواة، **العنعنة** ... إنه تجريب جديد لا يخضع للمقولات الغربية »[2].

ف**عز الدين المدني** فتح بابا جديدا للنهوض بمسرح بمسرح عربي أصيل خال من التأثير الأوروبي.

أما **يوسف العاني** استخدم الأغنية الشعبية في مسرحية **المفتاح** 1968م و تحمل في فحواها قضايا الإنسان الفردية و الجماعية[3].

و هكذا تظافرت جهود هؤلاء المسرحيين في مشكلة واحدة و هي تطوير المسرح و إخراجه من دائرة التبعية الي ظلت ملتصقة به لأمد طويل، «و يكاد يكون توفيق الحكيم الذي بدأ يكتب للمسرح في العشرينيات من هذا الكتاب المسرحي الوحيد الذي بلور اتجاهه قبل نهضة الستينيات المسرحية»[4]

---

[1] عبد المجيد دقنيش، العرب أون لاين، موقع الكتروني.

[2] عبد الرحمن بن زيدان، جريدة المستقبل، الخميس 1 يوليو 2011، العدد 52494.

[3] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 323.

[4] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية، ص 111.

إشتهر توفيق الحكيم في مجال المسرح بصفة عامة ، وفي المسرح الذهني بصفة خاصة ، فاقترن هذا النوع من المسرح باسمه لأنه كان الرائد فيه ، فقد كان أول من فتح الباب أمام هذا النوع من المسرح في أدبنا العربي مما شد انتباه النقاد إلية و جعلهم يحتفون بإبداعه الأدبي المسرحي ، وهو ما أدى إلى ترجمة الكثير من مسرحياته إلى لغات متعددة كمسرحيتي أهل الكهف و بيجماليون....

إلا أن الحكيم لم يشأ أن يقتصر أدبه على لون واحد من الإبداع ، فشرع في التنويع و التجريب ، فشده تيار العبث الغربي و اقتبس من مسرحه بحجة وجود هذا التيار في أدبنا الشعبي حيث يقول: «... ثم كثر الحديث في أمر استنبات هذا الفن في بلادنا منذ القرن الماضي عن طريق النقل و الاقتباس و ما أسفر عنه و يسفر عن كشف لشخصيتنا و توضيح لطابعنا... ثم توالت الجهود في سبيل الكشف والتوضيح للشخصية و الطابع تحاول الربط ولو بخيط نحيل بين هذا الفن الجديد علينا و بعض المظاهر الفنية القديمة في مجتمعاتنا الشعبية»[1].

3/ مفهوم المسرح الذهني:

للحكيم عدة مسرحيات ذهنية متنوعة و مختلفة ألفها دون تقديم يشرح فيه اتجاهه المسرحي إلى أن ألف مسرحية بيجماليون و جعل في مقدمتها تبيانا لجوهر مسرحه الذهني و ذلك بقوله فيها: «إني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن و أجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز»[2].

[1] توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مقدمة الكتاب.

[2] توفيق الحكيم، بيجماليون، دار الكتاب اللبناني، ط 1، 1974م، مقدمة الكتاب.

فكان الحكيم بذلك صاحب الريادة في تسمية مسرحه بالمسرح الذهني حيث يقول: «أما تسميته بالذهني أو الفكري أو التجريدي ، فإنها تسمية خاصة بنا فيما يبدو ذلك أن النقد الأوروبي لا يتصور إلا أن كل مسرحية تشتمل على جوانب ذهنية و فكرية أما التجريد فهي تسمية بعيدة كما أعتقد»[1].

فيخرج بذلك المسرح الذهني عن عالم المحسوسات لأنه يعالج قضايا فلسفية إعتقادية تصورية بأسلوب تجريدي محض. و بهذا يكون ما اقتبسه الحكيم من المسرح الغربي اللبنة الأساسية التي أقام عليها فكرة مسرحه الذهني ، حيث أورد في كتابه قالبنا المسرحي: «هكذا أيضا سرى الفن المسرحي لدينا... بدأ من النقل و الاقتباس عن المسرح الأوروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة و الاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل... و في هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص و الرائحة التي تنم علينا ، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير...»[2].

وهذا ما يفصح لنا بأن مسرح الحكيم مرّ بمرحلتين:

- مرحلة النقل، حيث أخذ عن المسرح الغربي بالترجمة و الاقتباس.

- مرحلة التأليف الأصيل و هي مرحلة الإبداع التي طبعت المسرح العربي بنكهة عربية من خلال التراث الشعبي.

4/ هل المسرح نص أم عرض:

[1] حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، 2005_2006، جامعة الجزائر، ص 222.

[2] توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، ص 11.

إن المسرح ككل متكامل قائم على ارتباط عدة عناصر بعضها ببعض ، فقد اقترن الكلام بالعرض المسرحي منذ القديم واحتل مكانة ذات أهمية بالغة فيه حتى أصبح النص المنتج للكلام مقدسا فيه ، ولا تكتمل صورة العرض المسرحي إلا بوجوده ، كما ان ارتباط الشخصية الدرامية بالنص لا لجانبه الدلالي اللغوي فحسب و إنما باعتباره الركيزة الأساسية لكل ما يتعلق بهذه الشخصية من أفعال في كل الأزمنة الموظفة في النص من ماض وحاضر ومستقبل.

فقد كان **توفيق الحكيم** (1898-1988) أول من كتب المسرحية النثرية في الأدب العربي ، و كان أول من حاول الفصل بين المسرح و التمثيل في مراحل مبكرة ، واعتبر المسرح نصا كُتب من أجل القراءة والمطالعة لا للعرض والتمثيل ، رغم أن بدايته كانت في الأدب التمثيلي ثم انتقل بعد ذلك إلى المسرح والمطبعة والكتاب ، فقد ألَف عدَة نصوص مسرحية للعديد من الفرق المسرحية وهو لا يزال طالبا في الجامعة ، و كان أيضا يحظر العروض المسرحية لتلك النصوص ويعلق عليها من ناحية التمثيل و الإخراج ، و ذلك راجع للعلاقة الوطيدة التي تربطه ببعض الفرق التمثيلية ، منها فرقة زاكي عكاشة التي قدمت له سنة 1924 مسرحية الخطيب وهي أول مسرحية له تعرض على خشبة المسرح[1].

فلقد أكبَ الحكيم على المسرح مكتوبا ومعروضا ، و هي بداياته في الحياة المسرحية كما سبق وأن ذكرنا حيث شُغف بالفن المسرحي ممثلا على الخشبة معروضا على جمهور ولم يهتم بالمسرح على أنه أدب يُطبع ، ويتَضح هذا في مقدمة مسرحية بجماليون حيث يقول

[1] ينظر توفيق الحكيم، السلطان الحائر، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1974م، ص 234.

فيها: «منذ نحو عشرين عامًا كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي ، والمعنى الحقيقي للكتابة هو الجهل بوجود المطبعة»[1].

لكنه عدل عن موقفه هذا بعد عودته من باريس و ذلك بسبب تأليفه لمسرحياته الذهنية و التي أكد من خلالها أن المسرح أدب قبل أن يكون تمثيلا ، وقد صرح في مقدمة إحدى مسرحياته أن فكرة التمثيل لم تكن تشغله.

فلجأ بعد ذلك إلى المطبعة والتي كانت بمثابة الجسر الذي يوصل لنا من خلاله أعماله المسرحية ، و يؤكد ذلك بقوله : «اتسعت الهوة بيني و بين خشبة المسرح و لم أجد **قنطرة** تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة ، لقد تساءل البعض ألا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل **أهل الكهف** و **شهرزاد** و **بجماليون** و لقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة لتمثيل مسرحيات، حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل»[2].

و ما زاد من اتساع هذه الهوة بين الحكيم والخشبة هو فشل إخراج مسرحية **أهل الكهف** التي عرضت على الخشبة ثلاث مرات ، ويكون الفشل حليفها في كل مرة ، فصرح بأنه عمل لا يصلح للعرض والتمثيل لأن إعراض الناس وانصرافهم عن مشاهدتها أثبت له ذلك وزاده قناعة برأيه[3].

---

[1] توفيق الحكيم، بيجماليون، مقدمة الكتاب.

[2] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، ط3،(د.ت)، ص 36.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

وقد تداخل في هذه القطيعة عدة عوامل يأتي على رأسها سخرية واستخفاف المجتمع من فن التمثيل وكل من يمتهنه ، فالتمثيل بذلك لم يكن في نظر المجتمع فنًا محترما أو مقبولا حتى ، بما فيهم أبوه الذي سعى إلى إبعاده عن هذا الجو الفاسد في نظره ، فقد اشتكى في رسالة إلى صديقه استخفاف أهل الشرق بفن التمثيل ، ومن ملامحه أن والده سيفجع حين يعلم أن ابنه لم يقلع عن حب المسرح ولم يغير ذلك الاتجاه الذي كان قد بدأه في مصر، ولم يلتفت إلى القانون حيث يقول: «إن اسمي كما تعلم مقيد منذ زمن بجدول المحامين في بلادي ، إني في عرف القانون محام ، ولكن أي محام ؟ لقد كانت فجيعة لأبي المسكين أيام أن يسمع ويرى أني أنسى صفتي كمحام و أنحشر في زمرة من الطوائف المحترمة...»[1].

وقد أشار إلى أن نظرة المجتمع السلبية هذه للمسرح والتمثيل أثرت على حياته الاجتماعية والإبداعية سلبًا ، وقد باح بذلك في إحدى رسائله لصديقه التي ضمنها في كتابه **زهرة العمر** فقال: «إن كلمة التشخيص (التمثيل) التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية ما زالت ترن في أدبي... إن هدفي اليوم أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب و فكر»[2].

فلما لم يلق التمثيل القبول والاحترام والاستحسان من قبل المجتمع وقوبل بالاستنكار والسخرية ، ورغبة من الحكيم تجنيب أدبه ألسنة الناس و ضمان الإقبال له آثر المطبعة والكتاب على الجمهور والخشبة ، و قال تعليلا لإيثاره هذا: «لأن الأدب في بلادنا أكثر

[1] توفيق الحكيم، زهرة العمر، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1975م، ص 174.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

استقرارا و استمرارا و ارتفاعا ، فدفعت بمسرحياتي إلى المطبعة متجاهلا المسرح الذي كان وقتئذ في حالة احتضار حقيقي»[1].

و نتيجة لذلك كان الحكيم لا يضع اسمه أو لقبه على عدد من النصوص التي قدمها لبعض الفرق المسرحية ، و إذا كانت مسرحية **أهل الكهف** قد أخفقت على مستوى التمثيل إلا أنها حققت رواجا كبيرا على مستوى القراءة ، وما يثبت لنا ذلك أنها طبعت مرتين في عامها الأول ، ونقلت إلى عدة لغات ، فترجمت إلى الفرنسية عام 1940 ، والانجليزية والايطالية عام 1945 ، ونشرت بالإسبانية عام 1946 و أعيدت ترجمتها بعد ذلك ، وأدخلت المناهج الدراسية، فنجاحها على مستوى المطالعة وفشلها على مستوى الخشبة يثبت حقيقة أن هناك العديد من النصوص المسرحية بحكم طبيعتها تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل. وإلى هذه الحقيقة نوعز إطلاق مصطلح **الأدب التمثيلي** و **الشعر التمثيلي** (المسرحي) على النصوص التي أعدت أصلا للتمثيل ، مصطلح **الأدب المسرحي** على النص الذي تكون غايته الأولى القراءة والمطالعة سواء مُثّل أو بقي محافظًا على صبغته الأدبية.

فبفضل المسرحيات الأسطورية التي ألفها الحكيم ساهم في إثراء مصادر الكتابة الإبداعية و ذلك باتجاهه ناحية هذا المصدر الذي لم يكن معروفا في أوساط المثقفين ، إلا أنه مثل مرحلة من تاريخ المسرح العربي تباعد فيها الأدب المسرحي عن التمثيل ، وحدثت القطيعة بين النص والخشبة ، فقل الاهتمام بالجانب التمثيلي واقتصر على الناحية الأدبية في النص ، وذلك راجع لضعف فن التمثيل في الوطن العربي أولا وباعتباره ظاهرة جديدة على المجتمع الذي أنكر عليه أن يكون فنًا ثانيا.

[1] حورية حمو، تأصيل المسرح العربي _ بين النظرية و التطبيق _، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 275.

ونتيجة لهذا القصور الثقافي نظر إلى النص بمنظار واحد ، وحصر في خانة واحدة وأصبح من اللازم عليه اختيار إحدى الخانتين ، إما القراءة والمطالعة وإما العرض والتمثيل وكأن الجمع بين الهدفين مستحيل و غير مقبول ، مع أن في نظر النقاد والمخرجين أن النص الجيد هو الذي كان بإمكانه الجمع بين الغايتين ، إقبال و رواج على مستوى القراءة والمطالعة والعرض والتمثيل معًا. وإن كان هذا لا ينفي أن ثمة مسرحيات ضعيفة أدبيا قوية تمثيليا، وحين نقلت إلى المسرح اعتبرت إحدى روائع هذا الفن و آياته و بالمقابل، هناك مسرحيات أخرى افتقرت إلى مقومات العرض افتقارا شديدا ولكنها من الناحية الأدبية و على مستوى القراءة لقيت رواجا كبيرا على نحو ما أشرنا إلى مسرحية **أهل الكهف لتوفيق الحكيم**[1].

فإيثار الحكيم للجوانب الأدبية للنص على حساب الناحية التمثيلية لم يكن ظاهرة شاذة أو مغزولة عن مسار المسرح العالمي ، حيث أكد التاريخ أن نفائس نصوص هذا المسرح الخالدة تشكلت من مسرحيات قرئت قبل أن تعرض على خشبة المسرح ، وعرفت المطبعة والكتاب قبل أن تعرف التمثيل والإضاءة والموسيقى ، أعمال كان صدى الأدب فيها يعلو صوته على صدى التمثيل «إن المسرحيات العظيمة في العصرين اليوناني والروماني ، وفي عصر ايليزابيث ، وفي أمثال تلك العصور السحيقة المتناهية في القدم ... كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر نسختها المكتوبة التي يعاد إخراجها و استنساخها»[2].

[1] مجلة العلوم الإنسانية، إسماعيل اصفية، العدد السابع، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي 2005، ص 7.

[2] روجرم بسفيلد، فن الكتاب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1987م، ص 67.

عليه فإن الكتاب كان هو المخلد لهذه النفائس وليس العرض و الخشبة، حيث حفظ ما أبدعته البشرية عبر العصور والأزمنة من الضياع والاندثار حتى وصل إلى الأجيال المعاصرة والتي نجد في إبدائها صدىً من هذه النفائس باعتبارها الركيزة التي ينطلقون منها.

فإذا كان مصدر هذه الثروة المسرحية العالمية هي تلك النصوص التي وصلتنا بواسطة المطبعة وقرئت بوصفها أدبا، فهل ما يخلد المسرحية لا يكون إلا نصًا أدبيا قبل أن يكون عرضا تمثيليا، نصاً صالحًا للقراءة قبل أن يكون صالحا للعرض؟.

الثابت في هذا أن بقاء النص جيدا يكون على السواء بين الإطلاع عليه عن طريق الخشبة أو مكتوبا ، فاللذة والمتعة التي نحصلها من خلال قراءة تلك النصوص لا نظن أنها ستزول حين ينقل النص إلى الخشبة بل ستبقى وقد تزداد و ذلك بدخول العين كوسيلة إمتاع أخرى.

يقول **روجرم يسفيلد:** «إن المكتبات – وبالأحرى دون كتب– قد خلدت الأدب المسرحي التي أنتجته جميع العصور والتمثيليات التي غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هي تمثيليات نعزها ونقدرها ، بوصفها أدبًا ومسرحًا معًا»[1].

و مما زاد الهوة بين الأدب المسرحي والخشبة هو طائفة من كتاب المسرح الذين أعلوا الجوانب الأدبية في النص على حساب الجوانب التمثيلية «إن عدد الكُتاب المسرحيين الذين يكتبون تمثيليات لها قيمتها كأدب مسرحي يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون تمثيليات صالحة للمسرح»[2].

[1] المرجع نفسه، ص 68.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و هكذا أدت كثرة الإنتاج الأدبي إلى تضاؤل الجانب التمثيلي للمسرح ، فكان المجال مفتوحا للقراءة والمطالعة ، لأنه لو كان كل ما يُكتب صالح للعرض فإننا لا نجد ما يكفيه من إمكانات مادية بشرية لعرضه جميعا خاصة وأن هناك منها ما يستغرق عدة شهور لإتمام عرضها أو حتى لسنوات متتالية.

كل هذا ساعد على أن يكون الكتاب والمطبعة الأداة الأساسية لنشر النصوص وإذاعتها بين الناس، وعليه فإن كفة القراءة رجحت على حساب كفة التمثيل.

أما الشق الثاني من ثنائية النص والعرض في المسرح، فيتمثل في كون المسرحية نصا تمثيليًا، و قد تبنى هذا الرأي جماعة من الكتاب و المخرجين، و تتمثل نظرتهم إلى المسرح في ربطه بالخشبة و التمثيل و الجمهور و الموسيقى...

وقد انطلق هؤلاء باعتبار المسرحية نصًا أُلف أساسا للتمثيل لا للقراءة والمطالعة ، حتى وإن كانت هناك نماذج لمسرحيات أُلفت و أدخلت في المناهج الدراسية و عوملت على أنها نص أدبي جيد و طبعت و أعيد نشرها مرات عدة كما هو الحال بالنسبة للعديد من المسرحيات في فننا المسرحي العربي كمسرحيات شوقي وتوفيق الحكيم على سبيل المثال و غيرهم كثير ، إلا أن الأصل في المسرح بالنسبة لهم يظل ثابتا ، وهو أنه أدب كُتب من أجل العرض والتمثيل لا أن يظل حبيسا بين دفتي كتاب على رفوف المكتبات وإنما ليُمثَّل في المسارح و دور العرض الخاصة بذلك ، تحت مشاهدة المتفرجين أو الجمهور ، وهذا لا يكون إلا بتوفر عدة عناصر أساسية هي: مخرج و يشترط أن يكون صاحب رؤية درامية يحسن التحكم في عدد من التقنيات من ملابس وديكور و إضاءة وموسيقى... و جمهور يعرض عليه هذا العمل الفني، لأنه من غير الممكن أن يكون هناك عرض مسرحي دون جمهور. «فالعرض المسرحي في الأحوال كلها لا يستقيم بالدلالة اللغوية وحدها لأنه تحقيق بصري و ثمة متفرج يأتي ليرى ليشاهد ، ليبصر مع ما تعنيه الفرجة من متعة ، يعجز

الكلام السمعي عن توفيرها من هنا تأتي أهمية الجوانب البصرية في العرض المسرحي: الملابس ، الإضاءة ، الديكور...»[1].

فإنه من الممكن لنا التخلي عن بعض التقنيات كالديكور أو الموسيقى مثلا ، لكن يصعب علينا أن نتخلى عن الجمهور ، لأنه عنصر أساسي في العرض المسرحي، فازدهار المسرح و تراجعه مرتبط بإقبال الجمهور عليه والانصراف عنه ، إنه بمثابة الناقد الكبير الذي بيده الحكم على النصوص إما بالنجاح أو الإخفاق.

و إذا ظل النص حبيسا بين دفتي كتاب فهو ميت أو أشبه بذلك في نظرهم ، ولا يكون حيا إلا إذا نُقل إلى خشبة المسرح ويتولى أمره مخرج يعمل على بث روح الحياة فيه وذلك عن طريق استغلال إمكانات فنية وتقنية توفرها له الخشبة لينقل النص من حالة الجمود إلى حالة الحركة «من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح»[2].

فانتقال النصوص من مستوى القراءة إلى مستوى التمثيل ، وخروجها من الكتاب إلى خشبة المسرح يمنحها تألُقا و توهجا لم تمنحه لها الكتابة بمفردها لأن وبفضل التقنيات التي يوظفها المخرج وبفعل التحول الذي يصيب بعض عناصرها الفنية ، حيث تتحول اللغة الجامدة الصامتة المكتوبة إلى «لغة مرئية منطوقة و مؤداة ، بحيث يعطيها معناها الصحيح في الزمان والمكان ، اللذين يصبح الممثل والمشاهد شركة فيها»[3].

ويصيب هذا التحول الشخصيات أيضا ، لانتقالها من حالة الجمود والسكون إلى حالة الحركة والانفعال ، تنتقل من صفتها شخصيات ورقية إلى شخصيات ترى بالعين بجميع

---

[1] نديم معلا، في المسرح: في العرض المسرحي...في النص المسرحي...قضايا نقدية، ص 6.

[2] عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م، ص 31.

[3] وليد منير، جدلية اللغة و الحدث في الدراما الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص16.

حالاتها و حركاتها ، من تحاور و تصارع ، من حب وكراهية ، في حالة الجدية والهزل فتتجسد الملامح الفيزيولوجية فتغنينا عن بذل جهد لفهم تلك التعبيرات الجسدية من امتعاض ورفض و استحسان.

فالخشبة تمنح الشخصية التعبير «بالوجه و العينين، و بالذراعين و بالكفين، و بالوقفة و بالجلسة، وبالسكتة و بالكلام و بالصمت... أن الممثل جاهز كامل للتعبير والتصوير»[1].

فهذه الأدوات الفنية من ديكور وإضاءة و موسيقى تتلاحم وتتحد لتجعل من النص نصًا متوهجًا فتضيء الجوانب المظلمة فيه و هذا لا يتحقق إذا بقي النص حبيس دفتي الكتاب حفاظا على أدبيته «على الرغم من أن الإضاءة المسرحية حديثة الولادة إذا ما قورنت بالجوانب البصرية الأخرى في العرض المسرحي إلا أنها لها مكانة راسخة في المسرح اليوم وأصبح استخدامها ينطوي على معان درامية و جمالية لا يمكن للعرض المسرحي أن يستقيم أيًا كان اتجاه مخرجه ، دونها»[2].

ومما يزيد النص ثراءً و توهجا ظواهر عدة تسهم في ذلك أهمها الإخراج من خلال إبراز الرؤية الفكرية للنص وترسيخها ، فقد يغير المخرج الرؤية إذ يحول النص من السلبية إلى الإيجابية ، فوظيفته في العصر الحديث لم تعد تقتصر على نقل كلمات النص وشخوصه كما هي عليه من مثالية على الورق و إنما «تجاوزت ذلك إلى تفسير النص تفسيرا يقوم على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي ، والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل

[1] حورية حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية و التطبيق، ص 169.

[2] نديم معلا، في المسرح...في العرض المسرحي...في النص المسرحي...قضايا نقدية، ص 14.

مؤسساته»[1].و عليه تختلف رؤى المخرجين وتتباين سبلهم في تناول المسرحية وهذا راجع إلى تعدد واختلاف الثقافات إذ تُعد عوامل أساسية تقف خلف تعدد الإخراج للنص الواحد.

فتكون بذلك دراسة النص المسرحي أدبيًا قاصرة عن إبراز النص وما يحتويه من معاني لا يمكن استيعابها إلا بالتجسيد وتكون القراءة وحدها غير كافية لإثراءه بالشكل الذي يتاح له حين ينقل إلى الخشبة لتجاهلها لجانبه الاجتماعي كطبيعة فيه ، طبيعة جعلت منه أدبًا تمثيليا بالدرجة الأولى حتى و إن حالت الظروف دون تمثيله فالنص لا تتجلى «أهميته الفنية و الأدبية و الوظيفية إلا بتجسيده فعلا مرئيا و محسوسا ، أن يصل إلى الآخرين عبر العين و الأذن و الإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السائدة، و بالذاكرة الثقافية و الاجتماعية الشاملة»[2].

فبذلك يلعب الجمهور في المسرح التمثيلي دورا أساسيا باعتباره الحكم الذي يسعى المخرج لإمتاعه بغية رضاه، فيعمل على التصرف في النص بإضافة أحداث و حذف أخرى أو يغير نهاية المسرحية حتى، أو يدخل عليها مواقف غنائية و إنشادية.

و من أبرز المدافعين عن الجانب التمثيلي للنص المسرحي شهيد المسرح الفرنسي موليير ، حيث كان يرى أنه من الصعب تقويم النص قبل مشاهدته على خشبة المسرح ولخص هذا الموقف في كلمة مأثورة : «لا يمكن أن نحكم على المسرحية قبل تمثيلها» وقد وافقه في هذا الرأي عدد من النقاد المسرحيين و كتابه حيث ذهب **توماس ستيرن إليوت** إلا أنه لا يمكن الحكم عن المسرحية فنيا مادامت لم تُجسد على خشبة المسرح «إن المسرحية لا يصح بحال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية أو المطبوعة

[1] عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 25.

[2] حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 72.

و إذا كان لنا أن نقدرها كعمل درامي ، وبالأحرى بوصفها مسرحية ، فيجب أولا أن يفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينيه كُلا من الممثلين والجمهور حين كان يكتب سطوره»[1].

كما يعتبر **الأردس نيكول** – الناقد المسرحي الكبير و صاحب المصنفات الكثيرة حول المسرح – التمثيل مقياسا أساسيا لنجاح النص «تمثيل أي رواية على خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة لبلوغ بها إلى ذروتها»[2].

وعلى المستوى العربي فإن يوسف نجم و عند تناوله للمسرحية في الأدب العربي لم يغفل الجانب التمثيلي ، حيث اهتم بظاهرة العرض و ذلك بتركيزه على الجمهور باعتباره الضلع الثالث في المسرح التمثيلي و كذلك الممثل والمسرح (المكان) وأعدها من المكونات الأساسية لأي عرض مسرحي ، فكان من أسبق النقاد اهتماما بالجمهور ، لأنه المتلقي و المقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه و ذلك بإقباله عليه أو إدباره عنه ، وأقر بأن دراسة المسرح يفترض أن تربط بينه و بين «بيئته الطبيعية وهي المسرح . فالمسرحية تتميز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تُكتب لتُمثَّل على المسرح وللمسرح و ممثليه وجمهوره أثر في توجيه الكُتاب الذين يساهمون في الحركة المسرحية ، مؤلفين ومترجمين أو معربين»[3].

فقد شكلت التفاتته هذه إلى أهم المقومات الأساسية للعرض المسرحي ، المؤلف الجمهور ، المكان ، الممثل ، حيث سعى من خلالها إلى تخليص النص من تلك النظرية الأحادية التي صنفت المسرح ضمن الخطاب الأدبي و ما ذلك إلا ليثبت للمثقف العربي

---

[1] الأردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار الآداب القاهرة،(د.ت)، ص 27.

[2] الأردس نيكول، علم المسرحية، ص 90.

[3] محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 6.

كائنا من كان مبدعا أم متلقيا أن النص لم يؤكد وجوده إذا ظل محبوسا بين دفتي كتاب في الدرج أو على الرف و هذا ما سيؤدي إلى طمسه ونسيانه ، لأن المسرحية في منظور البعض «ليست قطعة من الأدب للقراءة ، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث ، فهي أدب يمشي و يتكلم أمام أبصارنا»[1].

بالرغم من تضارب الآراء واختلافها بين مؤيد لفكرة أن المسرح عبارة عن نص أدبي أُلف للقراءة ، لا يمكننا أن ننكر أن تجسيد هذا النص الأدبي على خشبة المسرح هو الجانب التطبيقي ، إذ أن هناك علاقة تكاملية بين النص والعرض ، فالأول هو المخطط النظري المدون على ورق والثاني هو الأداء الفعلي التجسيدي لهذا المخطط الذي لا يشتمل على اللغة بمفردها و إنما على حركات و إكسسوارات وأصوات وإضاءة و ديكور... «فالممثل على خشبة يضيف لغة أخرى غير لغة الكلام إلى الشخصية المجسدة الإيماء، نبرة الصوت، طبيعة الملابس، التي لا يأتي النص على تفصيلها كاملة أي لا يذكرها إطلاقا»[2].

«أما من ناحية النص فالكاتب يجد نفسه في مواجهة متخيل واحد ، حركة الشخصيات وصدامها على خشبة المسرح ، وحين يجري الحديث على المسرح المتخيل أو الواقعي فلعل ما يلفت الانتباه هو أن ما يحدث في الواقع لا يمكن عكسه في حين أن ثمة إمكانية للبدء من جديد في الدراما»[3].

فالشخصية في النص مجرد تصور ذهني لا غير و مهما حاول القارئ تجسيدها في مخيلته يبقى خياله محدودًا لا يتسع إلى تجسيد الشخصية كما هي عليه في الواقع. «فالكاتب

---

[1] وليد منير، جدلية اللغة و الحدث في الدراما الشعرية، ص 15.

[2] نديم معلا، في المسرح: في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ص 267.

[3] نديم معلا، في المسرح: في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ص 267.

المسرحي عبر ملاحظاته التي يصنعها بين قوسين ينشغل بوصف المكان و الإكسسوارات أكثر من اِنشغاله بوصف الشخصيات ذاتها التي تملأ هذا المكان وهكذا يظهر دور الممثل وينمو إبداعه حيث يحول هذه التفاصيل إلى مشروع إبداعي يتميز بالتكثيف والتحويل»[1].

فالنص هو الإطار الذي يرسم للشخصيات حيزها الزماني والمكاني وأي إضافات خرجت عن هذا الإطار أو سقطت منه تُفقد النص غايته التي يرمي إليها ، فينتج عن ذلك عرض مسرحي خال من التنظيم و عليه فالنص هو نقطة البداية التي ينطلق منها كل عرض مسرحي وهذا الأخير هو نقطة النهاية التي تحقق غاية النص.

فكل نص هو مشروع عرض يمثل على خشبة المسرح.

5/ مسرح اللامعقول:

مسرح اللامعقول _أو العبث_ هو اتجاه جديد من اتجاهات المسرح المعاصر، يدعوه النقاد **النزعة المسرحية المضادة للمسرح**، و فيه تسود الحركة النفسية بدل من المطابقة الواقعية للشخصيات، و يتم فيه أيضا تجاهل التسلسل النسبي للأحداث، و ليس ثمة مكان للدراما أو المأساة، فالمأساوي يصير هزليا و الهزلي مأساويا.

و مسرح العبث ذو معنى مزدوج، فموضوعه من ناحية الوجود أو رهبة الفراغ في الكون، رهبة يعنى بها العقل و من الناحية الثانية يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والعبث، عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أي المستعصية على الإدراك و لذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق كالأحلام كما يلجأ إلى وسائل العبث المنطقي أو التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين أو كراسة خيالية كإثارة ذكريات بين الواقع و الخيال.

ووسائل التصوير الفنية السابقة تسخر من المنطق و تثير بذلك جوانب العبث في إدراكات الإنسان، فلا يصح أن يفهم تسمية أدب هذا المسرح **بالعبث** إنه في ذاته عبث وهراء، و ذلك أن دعاته هم الذين أطلقوا عليه اسم **مسرح العبث** يريدون أن يصفوا العبث بوسائل غنية تتجاوز حدود المنطق المألوف.

و هنا ينبغي ان نؤكد على أن مسرح اللامعقول في أغلبه مسرح فكري، أو مسرحية أفكار، وهي لا تعني ذلك النوع من المسرحيات التي يحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار و إنما هي تلك الأفكار التي تتداعى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع، و لا تنتهي هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع و من المعروف أن هذا النوع من المسرحيات يتوجه به مؤلفوه إلى العقول أولا، غير أن هذا لا يعني أن يطمس حقيقة العمل الفني الأصيل[1].

أ- شكل اللامعقول:

مسرح العبث أو مسرح اللامعقول، هو شكل من الأشكال التي انتقل إليها المسرح وجرّب الكثير من الكتاب المسرحيين الكتابة فيه و ذلك عن طريق الإبداع أو الاقتباس مما سبق، فمن خلاله يبرز لنا شعور الإنسان بالعبث في الحياة نتيجة للرتابة التي تسير وفقها

[1] عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي،القاهرة،1980،ص39.

الأحداث اليومية، حيت تكون بدايتها الاستيقاظ يليه تناول الطعام ثم العمل و النوم وإحساس بالضجر و القلق جرّاء تكرار ذلك بشكل رتيب، ثم يصطدم بالموت و الشعور بمرور الزمن ومضيه إلى نهايته، فشعوره بالوحدة والغربة عن نفسه و العالم و الناس موضوعا متناولا من طرف الكثير من الكتاب الأجانب منهم **صموئيل بكيت** و **يونسكو**، و قد اقتبس عنهم الكتاب العرب كثيرا من بينهم **توفيق الحكيم**، و ما يميز هذا الشكل من المسرح أن مسرحياته لا تتوفر على قصة ذات موضوع واضح و بداية و نهاية معلومتين، و إنّما نجد فيها تكرارا لأنماط وضعيات إلى مالا نهاية، وتكون الشخصيات فيه شبيهة بالدمى تتحرك من دون معنى كما أنها تتبادل الأدوار و تتحول إلى شخصيات أخرى في بعض الأحيان لعدم امتلاكها هوايات ثابتة، لكن مشكلة هذا المسرح تكمن في اللغة فلن تعد أداة و وسيلة مهمة، و يستخدم فيه الحوار للتعبير عن تفكك اللغة و تحللها فينتج عن ذلك سوء التفاهم و ينعدم التواصل و تتكرر المترادفات و يفقد البناء النحوي.

و يعمم المكان و الزمان في المسرحية العبثية، فأغلبها تحدث في موقع رمزي و في فراغ أوفي مكان منعزل منسي من العالم المادي، و ينعدم في مسرح العبث التمييز بين المأساة و الملهاة[1].

و يقدم **توفيق الحكيم** عدة مبررات لدخول هذا المسرح إلى البلاد العربية بوجوده في الشعر الشعبي لأن هناك أغان شعبية تتضمن كلمات لا معنى لها، ووجوده في التراث الفني أيضا كأثواب النساء مثلا تحوي رسومات للزينة لا معنى لها، أشكال هندسية من مكعبات

[1] حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر و التأثير، دار الآداب بيروت، 1983، ص 127.

ودوائر و خطوط و ألوان ينعدم فيها المعنى، و التكعيبية تعتبر فن من اللامعقول يتجلى في زخرفة المساجد و المباني و الأواني[1].

ب- العوامل المؤثرة في ظهور مسرح اللامعقول:

لقد ساهمت الكثير من العوامل في إظهار هذا المسرح، فقد نشّأ من عدة ظواهر فنية اشترك في تحديد معالمها عدد من الكتاب الذين ثاروا على تقاليد المسرح القديمة و سخروا من أعمال كبار الكتاب التقليديين، فمن هذه العوامل:

- أدب الخرافة و الخزعبلات:

فالخرافة فن من الفنون الأدبية القديمة التي تحمل في طياتها أبعادا فلسفية و أخلاقية، مصدرها مخيلة الشعوب، يسود فيها الخيال و تتخللها الخوارق الغرائب، و أبطالها من الأنس أو الجن أو الحيوان أو الجماد[2].

و تعتبر قصص الأطفال المجال الخصب لهذه الخرافة و الخزعبلات، كقصة **أليس في بلاد العجائب** لـ **سويفت** فقد كانت تجربته تجربة الحرية المطلقة التي توصل إلى ابتداع عوالم من الخيال، فالغاية من الخرافة خروج العالم من قيود المنطق الصارمة و الدخول في اللاوعي[3].

[1] حنا عبود، مسرح الدوائر المخلقة، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1978، ص 374.

[2] ينظر، ألجوزو مصطفى، من الأساطير و الخرافات العربية، دار الفكر، بيروت، 1977، ص 65.

[3] عطية نعيم، مسرح العبث ضمن سلسلة مسرحيات عالمية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1970م، ص 419.

و هناك ضرب آخر من ضروب الخرافة أساسه السخرية من الخزعبلات اللغوية و القصور الحاصل في اللغة، حيث نجد **جوستاف فلوبير** عمد إلى دراسة حماقات الإنسان من خلال جمع تعبيرات لغوية شائعة خالية من المعنى، فأصبحت تشبه الخرافة، و اتبعة في ذلك **يونسكو** كبير كتاب مسرح اللامعقول، حيث اهتم بالصيغ اللغوية الخالية من المعنى[1].

- الفلسفة الفرويدية:

فالمدرسة الفرويدية النفسية ترى أن تصرفات الإنسان الظاهرة لا تتماشى و ميوله و رغباته، و لمعرفة الحقيقة النفسية يجب العودة إلى اللاشعور، بغير إهمال للشعور و العلاقة القائمة بينهما.

و اكتشفت زيف التصرفات الواقعية و أشارت إلى واقع نفسي آخر هو الواقع الصادق الذي يريد الإنسان أن يحققه و إن السبيل إلى كشف هذا الواقع الحقيقي هو رفضنا ما يقدم لنا على أنه يدل على حقيقة الإنسان من تصرفات منطقية، لنصل إلى الدوافع النفسية العميقة التي ستكشفها لنا الحالات الشاذة في عرف المجتمع مثل: الجنون و الحلم و زلات اللسان[2].

[1] عطية نعيم، مسرح العبث ضمن سلسلة مسرحيات عالمية، ص 419.

[2] الشاروني يوسف، اللامعقول في الأدب المعاصر، دار الكتاب العربي، 1969م، ص 6 وما بعدها.

و هكذا لم يقف مسرح اللامعقول عند حدود العقل و الشعور أو عند حدود المنطق المألوف الشائع بل حاول اختراقه وصولا إلى أعماق النفس[1].

- الفلسفة الوجودية:

كان ظهور هذه الفلسفة بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا، تعمل هذه الفلسفة على تحليل الوجود ثم تحليل النفس الإنسانية لتصل إلى أي مدى تتطابق النفس مع الوجود[2].

فكانت استفادة مسرح اللامعقول من هذه النظرة الوجودية بصفة عامة، ومن فكرة عزلة الفرد في المجتمع الحديث بصورة خاصة[3].

- **الماركسية:**

ينعكس تأثير الظاهرة الماركسية في مسرح اللامعقول من خلال رفض الحياة البرجوازية و نقد العلاقات الاجتماعية التي جاءت بها، ووصفهم الحياة بالتفاهة والسخافة و العبث لأن ما يصفونه بذلك هي حياة الإنسان بصفة عامة[4].

- **السريالية:**

[1] حناعبود، مسرح اللامعقول نظرة في المؤثرات العامة، ص 85.

[2] حسام الخطيب، آفاق الإبداع و مرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، بيروت، 2001م، ص 191.

[3] ت.ج.آنلسن، نظرية الكوميديا في المسرح و الأدب و السينما، ترجمة ماري ادوارد ناصيف، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1999م، ص 224_228.

[4] عبود حنا، مسرح اللامعقول نظرة في المؤثرات العامة، ص 87.

ظهرت هذه النزعة في فرنسا سنة 1920 من وهي نزعة متطرفة تقوم على الإيمان بالحرية المطلقة، و عدم الاعتراف بكل ما في العرف و التقاليد، جل اعتمادها كان على العقل الباطن حيث تستمد إلهامها من الأحلام و دفعات اللاشعور أو اللاوعي الباطن، فقد تمرد أصحابها على الأصول الرتيبة، حتى أنهم صرّحوا باحتمال أن لا يكون مجموع اثنين و اثنين أربعة فقد يكون خمسة أو ستة و إلى غير ذلك مما تحويه المخيلة من أفكار لا منطقية، و هذه النزعة المتطرفة المتمردة تتوافق إلى حد بعيد مع مسرح اللامعقول.

ج- توفيق الحكيم و مسرح اللامعقول:

بعد عودة توفيق الحكيم من فرنسا أكب على كتابة المسرح فكانت له مسرحيات عديدة خاصة المتضمنة لما وسمه بالمسرح الذهني كـ**أهل الكهف** و **شهرزاد** وغيرها... كما كتب أيضا في ما عرف بمسرح اللامعقول فتجسد هذا الأخير في مسرحية **يا طالع الشجرة** حيث استخدم فيها حيل مسرح العبث الذي يلغي العقل و المنطق و يصور أجواء غريبة تسيطر عليها الفوضى و الاضطراب و منطق الجنون.

فلقد وُجد في مسرحية **يا طالع الشجرة** الكثير من الجوانب التي تشف عن تأثر الحكيم بكتاب مسرح اللامعقول في مسرحياتهم و إن لم تكن كلها، فكل كاتب من كُتّاب اللامعقول يراه في جانب من الجوانب و التي يظهر فيها عبثية الحياة و لا معقوليتها، فيرمز بها إلى رموز في هذه الحياة كما يراها و ليس كما يفسرها النقاد، فإنّ تأثر **توفيق الحكيم** بأسلوب كل كاتب من كتاب الغرب فقد يكون اتخذ له أسلوب جديد جمع فيه بين أساليب الغرب و صوّر به اللامعقول بطريقة جديدة بحيث لا نستطيع إخراج بعض ما كتبه من اللامعقول لأنّ فيها الكثير من الوسائل التي تصوّر عبثية الحياة و عدم معقوليتها «إن اللامعقول عندي ليس هو ما سمي بالعبث في المذاهب الأوروبية و لكنه اكتشاف لما في تفكيرنا الشعبي من تلاحم

المعقول في اللامعقول... و لم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنابع فنيا دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي الذي يحكم الفنون العالمية في العصور المختلفة... فما إن وجدنا تيارات و مذاهب تتحرر اليوم من ذلك حتى شعرنا أننا أحق من غيرنا بالبحث عن هذه التيارات في أنفسنا... لأنها عندنا أقدم و أعمق و أشد ارتباطا بشخصيتنا»[1].

[1] عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفرابي، بيروت، 1999م، ص 185.

1/ تقديم المسرحية:

تعد مسرحية **أهل الكهف** أول مسرحية ألفها **توفيق الحكيم** في مسرحه الذهني، فكان ذلك سنة 1933م و قد تم تمثيلها سنة 1935م، و ذلك حين «وجد **توفيق الحكيم** في تاريخ المسيحيين معجزة تصلح وعاء لفحص هذه القضية، و هي المعجزة التي تقول بأن نفرا من المسيحيين الأوائل خشوا على حياتهم من بطش إمبراطور الرومان التعصب لوثنية **دقيانوس** الذي حكم بين 249-251م ففروا الى كهف ناموا فيه مئات السنين، ثم بعثوا الى الحياة في عصر الإمبراطور المسيحي الصالح **تيدوسيوس** الثاني الذي تولى عرش الإمبراطورية الشرقية فيما بين 408-450م، و كان بعثهم استجابة من الاله لصلاة هذا الإمبراطور الذي طلب من ربه أن يظهره على برهان محسوس لحقيقة البعث توكيدا لفكرته، فبعث الله أولئك الفتية»[1].

و قد استقى الحكيم فكرة مسرحيته هذه من القصص القرآني حيث يقول جل و علا في محكم التنزيل:

«أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَب(9) إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَداً (10) فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً (11) ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَداً (12) نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى (13) وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهاً لَقَدْ قُلْنَا إِذاً شَطَطاً) 14 (هَؤُلَاء قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِباً (15) وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِّن رَّحمته ويُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ

[1] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 43.

أَمْرِكُم مِّرْفَقاً (16)وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيّاً مُّرْشِداً (17) وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَاراً وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْباً (18) وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَاماً فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَداً (19) إِنَّهُمْ إِن يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَن تُفْلِحُوا إِذاً أَبَداً (20) وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَاناً رَّبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِداً (21) سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْماً بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاء ظَاهِراً وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَداً (22)»[1].

و قد أخذ **الحكيم** بما جاء في القرآن الكريم بأن أصحاب الكهف قد مكثوا في الكهف «ثلاثمائة سنين و ازدادوا تسعا»[2] بالرغم من أن المصادر المسيحية و حسب ما رأينا في التواريخ السابقة بأنهم لبثوا مائتي سنة فقط و تلك هي فترة انتصار المسيحية على الوثنية وأصبحت الديانة المسيحية هي الدين الرسمي في الامبراطورية، أما على مستوى الشخصيات «فقد اكتفى **توفيق الحكيم** بثلاث شخصيات وردت أسماؤهم في تفسير النسفي و هم **مشلينيا** و مرنوش وزيرا **دقيانوس** ثم الراعي **يمليخا** و كلبه **قطمير** وأضاف إليهم الفتاة **بريسكا**

[1] سورة الكهف، من الآية 09 إلى الآية 22.

[2] سورة الكهف، الآية 25.

ومربيها **غالياس**، و أما **يودوسيوس** فلم يذكر اسمه مكتفيا بتسمية الملك و هذه هي كل شخصيات المسرحية»[1].

– الشخصيات:

1.شخصية مشلينيا: الشخصية المحورية في هذه المسرحية، مسيحي مؤمن متخف، كان وزيرا للملك الوثني **ديقيانوس** ، وقد ولد مسيحيا، يحب ابنة الملك **بريسكا** الجدة، فر من بطش الملك إلى الكهف.

شخصية طريفة متحولة نامية معقدة، وقد حاول المؤلف أن يعيد ارتباطها بالحياة من خلال **بريسكا** الجديدة ، و يمثل **مشلينيا** الإنسان الذي يريد أن يعيش الحياة كما هي و كما تسير، و هو قابل للتلاؤم مع الواقع الجديد، فلا أهمية عنده للأعوام التي قضاها في الكهف، فهو يعتبرها مجرد أرقام مادام أنه وجد مبتغاه الذي رجع من أجله.

و عليه نجد محمد مندور في كتابه **مسرح توفيق الحكيم** يتساءل قائلا: «لماذا عاد **الحكيم** ثانية ب**مشلينيا** إلى كهفه رغم تجدد أقى صلة تربطه بالحياة و هي صلة الحب، بل جعل **بريسكا** الجديدة تلحق به إلى الكهف»[2].

يبدو و كأنه نسي أن الحب كان من طرف واحد و أن الحب الأول ل**مشلينيا** مع **بريسكا** الجدة قد ذهب بعد خروجها من الحياة عن ما يزيد على ثلاثمائة عام، أما **بريسكا** الجديدة فسبب لحاقها ب**مشلينيا** للكهف هو تنبؤ الكاهن لها بذلك على طريقة القدر المرسوم لها سلفا، ثم إن حبها ل**مشلينيا** حب إيماني، و لو لم يفعل **الحكيم** ذلك لسقطت مسرحيته الذهنية سقوطا مريعا، لأن الفكرة التي تقوم عليها وهي فكرة الزمن، تتلاشى و تتناقض مع

[1] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 45.

[2] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص49.

طبيعة الشخصيات الأخرى من جهة و مع بنية المسرحية من جهة ، ومع المصدر من جهة، ومع مسرحياته الذهنية الأخرى من جهة أخرى.

2.شخصية مرنوش: كان وزير الملك الوثني **ديقيانوس** و مساعده في المذابح المسيحية التي قام بها، لكن صديقه هداه إلى المسيحية بعد أن زوجه من امرأة مسيحية مؤمنة، فأخفى دينه الجديد عن الملك إلى أن اكتشف الأخير ذلك، ففر إلى الكهف، و لما بعث صدم بالحقيقة و راح يبحث عن زوجته وولده و بيته لكن دون جدوى ثم عاد إلى الكهف ليموت ميتة قريبة من ميتة الوثني.

3.شخصية يمليخا:

راع ولد مسيحيا، و قلبه عامر بالإيمان بل هو أشد الشخصيات الثلاثة إيمانا بالمسيحية ، هو أول من عاد إلى الكهف لأن صلته بالحياة مادية، و هذه أوهى و اهون الصلات، و شخصيته بسيطة.

4.شخصية بريسكا:

فتاة مسيحية مؤمنة ، ابنة لملك مسيحي مؤمن ، سميت على جدتها **بريسكا** ابنة الملك الوثني **ديقيانوس** و التي استشهدت منذ ما يزيد على ثلاثمائة عام، و لم يكن لحاقها **بمشلينيا** سببه الحب ، و إنما إيمانها بالقديسين هو الذي دفع بها إلى فعل ذلك لأن السماء هي التي اختارتها لهذا المصير، وهي تشبه جدتها **بريسكا** بإيمانها المسيحي ولكنها تختلف عنها في بعض الأمور.

5.شخصية غالياس: مؤدب **بريسكا** ، مسيحي مؤمن ، وكذا شأن شخصية الملك ، وهما شخصيتان ثانويتان بالرغم من أن لهما دورا وظيفيا في بنية المسرحية.

2/ ملخص المسرحية:

كانت الولادة الفعلية للمسرح الذهني مع تأليف **توفيق الحكيم** لأول مسرحية ذهنية مسرحية **أهل الكهف** ، و كان ذلك سنة 1933م تم تمثيلها سنة 1935م لكنها محاولة باءت بالفشل باعتبار أنّها من المسرح الذهني الذي ألّف ليقرأ لا ليعرض على خشبة المسرح.

فهي مسرحية تتألف من أربعة فصول ، الفصل الأول منها و الذي تدور أحداث داخل الكهف و يتمثل في حوار يدور بين أهم شخصيات المسرحية **أصحاب الكهف** و هم: **مشلينيا مرنوش** و **يمليخا** ، فتكون البداية باستيقاظهم و هم يشعرون بوهن في أجسادهم ثم يتساءلون عن المدة التي قضوها نياما في الكهف ، فمنهم من يقول نمنا يوما واحدا و منهم من يقول ثلاثة أيام ، ثم يطلب كل من **مرنوش** و **مشلينيا** من **يمليخا** الذهاب لجلب الطعام حتى تستعيد أجسادهم الطاقة و القوة ، فيخرج إلى مقصده ، فيصادف صيـّادا يفزع لهيئته ، ثم يقدم له **يمليخا** نقودا من زمن **ديقيانوس** فيتركه الصياد هاربا ليخبر أهل المدينة بأنه التقى رجلا معه كنز من أيام **ديقيانوس** و سريعا يشيع الخبر بين سكان المدينة فيسلكوا طريقهم إلى الكهف لكشف أمر هذا الرجل ، فيفاجؤون بوجود ثلاثة أشخاص لا بشخص واحد ويفزعون من أشكالهم ، فشعرهم طويل و أظافرهم كذلك ، و هيئتهم تثير الخوف و الهلع في نفس الإنسان و ينتهي هذا الفصل برجوع أهل المدينة من الكهف لإخبار الملك بأمرهم[1].

و الفصل الثاني فتدور أحداثه داخل قصر الملك، يصل أصحاب الكهف إلى الملك، بعد أن أخبره **غالياس** بأنهم القديسين الذين قرأ عليهم في احدى الكتب المقدسة أنهم سيبعثون بعد نوم عميق في زمن أهل الملوك الصالحين ، و هم من زمن **ديقيانوس** ، فيسر الملك بذلك فيأمر بإحضارهم على الفور إلى قصره ليرحب بهم ، فما يلبث حتى يأتوه أهل

[1] توفيق الحكيم، مسرحية أهل الكهف، ص14إلى 45.

المدينة بهم على الفور عندها يحتفي بهم و يرحب بهم و يعبر لهم عن مدى فرحه بقدومهم إلى قصره ، بعدها يكتشف كل منهم بأن هذا الملك هو خلف **لدقيانوس** فيشكروه على حسن الضيافة و الاستقبال ، ثم يطلب منه **مرنوش** الذهاب لرؤية زوجته و ابنه بينما يطلب الرعي الذهاب لتفقد أغنامه و الاطمئنان عليها ، أما **مشلينيا** فيطلب غرفة في القصر ليتهيأ لمقابلة **بريسكا**.

لكن الملك يعجب لطلب **مرنوش** و **يمليخا** لمعرفته يقينا بأنهما لن يبلغا مطلبهما ، فلن يلتقي الأول أهله و لن يجد الثاني غنمه ، إلا أنه يأذن لهم بالانصراف ، فيصدم **يمليخا** أولا بالحقيقة فيرجع باحثا عن **مرنوش** ليخبره بأنهم غرباء عن هذا العالم نتيجة نومهم داخل الكهف ثلاثمائة عام ، فيتهمه بالجنون و يواصل طريقه إلى بيته حاملا الهدايا لزوجته وولده و يختتم الفصل الثاني بعودة **يمليخا** إلى الكهف وحيدا[1].

أما الفصل الثالث فتدور أحداثه في بهو القصر

بعدما يحصل **لمرنوش** ما حصل مع **يمليخا** حيث يصدم بالحقيقة ذاتها فيقرر العودة إلى الكهف ثانية ، لأن ابنه قد توفي عن عمر يناهز الستين عاما و زوجته أيضا قد قضت نحبها ، و أنه قد أقيم مكان بيته سوق للحدادة ، فعقل **مرنوش** لم يستوعب كل هذا ابنه الذي تركه طفلا توفي في الستين من عمره محققا انتصارات عظيمة لروما.

بعد هذه الصدمة قرر اللحاق ب**يمليخا** لأنه صدق كلامه ، فيتجه قاصدا ابلاغ **مشلينيا** بالحقيقة في حين يكون هذا الأخير جالس في بهو القصر يترقب مجيء حبيبته **بريسكا** التي يظن أنها ابنة **ديقيانوس** ، فيقص عليه ما حدث معه ، فيحزن **مشلينيا** لحال صاحبه ظنا

[1] المصدر نفسه، ص48 إلى ص 90.

منه أنه أصيب بمس في عقله فلا يصدقه ، لأن الواقع يريه غير ذلك فهو يرى **بريسكا** رأي العين أمامه لا تزال في عز شبابها كما تركها بنت العشرين ربيعا.

يطلب منه **مرنوش** العودة إلى الكهف ، لأن هذا العالم يفصلهم عن زمانهم بثلاثمائة عام ولكنه يرفض تلبية طلبه ، فيلحق **مرنوش** ب**يمليخا** إلى الكهف ، عندها تمر **بريسكا** ببهو القصر و يلتقيها **مشلينيا** ، فيدور بينهما حوار يذكرها فيه بالعهد المقدس الذي قطعته على نفسها بأنها لن تتزوج سواه ، لكنها تصدمه بالحقيقة التي لا يتقبلها ألا وهي أن **بريسكا** ليست نفسها التي أحبها و إنما هي شبيهتها شكلا و اسما لا غير، و يتضح له أن التي أحبها تكون جدة **بريسكا** الماثلة أمامه ، فتطلب منه الحفيدة أن يترك القصر افضل له من العذاب الذي يعيشه بعد أن أعطته الصليب الذي كان قد أهداه إلى جدتها القديسة و تخبره بأنها لم تعد تحتمل ذلك الصليب في صدرها.

فيترك **مشلينيا** القصر حزينا مصدوما من هول ما سمع، قاصدا العودة إلى الكهف مرة ثانية ليلحق بصديقيه **مرنوش** و **يمليخا** و بهذا تكون نهاية هذا الفصل[1].

و آخر فصل من فصول المسرحية، الفصل الرابع و الذي تدور أحداثه في الكهف.

بعد مرور شهر من عودتهم إلى الكهف يعيدون تذكر ما حدث معهم ظانين أنه حلم و ليس حقيقة ، و لكن **مشلينيا** و **مرنوش** يدركان بأنها حقيقة و هذا راجع إلى طبيعة ملابسهم الغريبة التي يرتدونها ، في هذه الأثناء يصلهم صوت من **يمليخا** ينبؤ عن لفظه أنفاسه الأخيرة ثم يليه **مرنوش** فيلفظ أنفاسه هو الآخر أثناء حديثه مع **مشلينيا** ، أما هذا الأخير فيظل متمسكا بالحياة إلى أن تأتيه **بريسكا** و تعترف له بحبها، و أنها لا تضع للزمن اعتبار

[1] المصدر نفسه، ص 92 _ 148.

أمام الحب فهو لا يعترف بالزمن و قوانينه ، فيتسلل إلى قلب **مشلينيا** فرح عميق و تغمره السعادة و يلفظ بعدها أنفاسه اثناء حديثه **لبريسكا** لتكون كلمته الأخيرة لها: "إلى الملتقى".

فتقرر هي البقاء في الكهف إلى جنب حبيبها و تفضل الموت و هي حية عندها يأتي الملك لإغلاق الكهف على القديسين ليصبح قبرا لهم فيقترح عليه **غالياس** ترك معاول داخل الكهف اعتقادا منه أنه لو بعث هؤلاء مرة أخرى يجدون ما يساعدهم على هدم البناء للخروج من الكهف ، فيفعل الملك باقتراحه تصديقا بانهم سيبعثون مرة ثانية ، ثم يخرج الملك و معه الرهبان إلا أن **غالياس** يعود أدراجه إلى **بريسكا** داخل الكهف ليودعها الوداع الأخير، فتترك له وصية بأن يوضح للناس إذا سألوه عنها بأنها ليست قديسة و إنما هي مجرد امرأة أحبت[1].

[1] المصدر نفسه، ص 150 _ 192.

3/ الأبعاد الذهنية لمسرحية أهل الكهف:

«إن المسرح الذهني هو ذلك المسرح الذي يعالج قضايا ذهنية فكرية أو مسائل اعتقادية تصورية أو أمور جدلية فلسفية بأسلوب عقلي تجريدي بعيد عن المحسات»[1].

و قد برز ذلك عند **توفيق الحكيم** في مسرحية **أهل الكهف** و التي تمثلت فيما يلي:

*الزمان و المكان:

لقد شكل كهف الرقيم مكان اِنطلاق أحداث المسرحية و هو المكان الرئيس لبداية التشكل التراجيدي للمسرحية، ومع تطور الأحداث أصبح قصر الملك مكانا رئيسا ثانيا بالإضافة إلى أماكن أخرى _ بيت **مرنوش**، قبر اِبنه، مدينة **طرسوس**_ أما نهاية المسرحية فكانت في الكهف و بهذا قد تشكل لنا اِنغلاق على مستوى المكان، فقد شكل الكهف مدلولات عديدة لأهل العالم الجديد كان يشكل كنزا بالنسبة للصياد الذي التقى به **يمليخا**، بعد ذلك أصبح مكانا مقدسا بالنسبة لأهل **طرسوس** و في الخاتمة يصبح معبدا، كما شكل أيضا موطن الأمان و السلام لفتية الرقيم سواء في الماضي أو في الحاضر بعد اصطدامهم بالحقيقة، فكانت مدلول الكهف في النقاط الثلاثة أسطوريا.

لقد تفاوت الإطار الزماني بين الليل و النهار في الفصول الأربعة للمسرحية، فالبداية كانت في الظلام ، أما في الفصل الثالث فقد كانت أحداثها في النور، و خاتمتها ظلام ، فقد خلق هذا تساويا في أحداث المسرحية ، و بهذا كان الاِنغلاق في الزمان كما هو الحال في المكان

«ف**توفيق الحكيم** حين كتب أهل الكهف... لم يشأ أن يمزج في تجربته الزمان بالمكان و إن كان الواقع أن الزمان الذي فاضل أهل الكهف ضده هو الزمان المكاني»[1].

---

[1] سحر سليمان خليل، كتاب خاص في الأدب العربي الحديث، دار البداية، ط1، 2010، عمّان، ص 25.

فقد نظر أصحاب الكهف إلى الزمان على أنه عدو لهم لأن اِرتباطهم بأبدية الزمان جعلهم يهملون العنصر المكاني المقترن به.

«... و هذه اللانهائية الزمانية هي التي جعلتهم_ في الواقع_ يتصورون قيام الزمن مستقلا عن المكان...»[2].

فتتجلى فكرة الزمان المكاني عند **توفيق الحكيم** من خلال ما طرأ على الأماكن التي تدور فيها أحداث المسرحية من تغيرات تثبت مرور الزمن كبيت **مرنوش** ، و مدينة **طرسوس** بأكملها «حيث يعالج **الحكيم** قضية الزمن في حياة الإنسان هي أنه لا يتحدث عن الزمن إلا من حيث آثاره، و هذه الآثار لا يمكن تلمسها مطلقا إلا متحققة في المكان»[3].

« فإذا نظرنا إلى الحياة من منظور أهل الكهف لم يكن زمانا مجردا ولو كان كذلك لربما اِنتصر أهل الكهف و فرضوا لأنفسهم الحياة التي يرجونها، وإنما كان الزمان ملتبسا في المكان ، فكل ما كشف به الزمان عن نفسه كان تغييرا شمل الأشياء... فالتغيير الذي أصاب المكان من مرور الزمان عليه هو الذي واجه أهل الكهف و هو الذي ردهم»[4].

و عليه فإن الزمان و المكان وجهين لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما «و إن كان الزمان بالنسبة للمكان كالروح بالنسبة للجسد فإن معنى ذلك أنهما يكونان وحدة حيوية لها صفاتها الخاصة الجديدة»[5].

*الإنسان و الدين:

---

[1] عزالدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة، دار الفكر االعربي، 1980م، ص 254.

[2] المرجع نفسه، ص 251.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص 254.

[5] المرجع نفسه، ص 258.

لقد وضع **الحكيم** الدين موضع نقاش في الفصل الأول من المسرحية، والدين هو قضية ذهنية بالدرجة الأولى فكل من **يمليخا** و **مشلينيا** كانت ديانتهم وراثية ، أما **مرنوش** فقد اِعتنق المسيحية لكي يتزوج من الفتاة التي أحبها، وبهذا نجد ثلاثة مواقف مختلفة لهذه القضية:

أ. يمليخا الراعي والدين:

يؤمن **يمليخا** بأن الله و المسيح هما المسيِّران لشؤون هذا العالم فقد كان إيمانه قويا لا يقبل النقاش فيه أبدا و هو يكاد يكون متصوفا يرى الإشراقات النورانية بواسطة وجدانه «فقد كان اِدراك الراعي لحقيقة الجمال التي كانت موجودة منذ الأزل وتيقُّنه بأنها هي الحقيقة الباقية الخالدة فكانت بذلك وسيلته لمعرفة الله و ادراك قدرته و أبديته»[1].

و قد مات **يمليخا** مطمئنا لأنه كان مؤمنا بالله والمسيح.

ب.مرنوش والدين:

يعتبر **مرنوش** أن الله تنازل عن بعض حقه للإنسان عندما وهبه قلبا فقد كان وثنيا واِعتناقه للمسيحية كان من أجل أن يتزوج ممن يحب، ويعتبر أن ما حصل لهم هو مسؤولية مشلينيا _مسؤولية الإنسان وليس قضاء وقدرا من الله_ فإيمانه كان ضعيفا عند اِكتشافه

[1] المرجع نفسه، ص 233.

الحقيقة فقد مات وثنيا «نعم أموت الآن مجردا عن كل شيء... عاريا كما ظهرت لا أفكار و لا عواطف ولا عقائد»[1].

ج- مشلينيا والدين:

لقد كان موقفه وسطا بين **مرنوش** و **يمليخا** فتارة يؤيد الأول وتارة يؤيد الثاني فحين يقول **مرنوش:** «إن الله وقد خلق لنا قلوبا نزل عن بعض حقه علينا»[2] فيؤيده قائلا:«قد تكون صادقا في هذا يا **مرنوش**... ولكن...»[3].

و من جهة أخرى يقول **ليمليخا:** «فهمت أننا بعيدان عن الله و أن قلبينا مشغولان بغير الله»[4]، و هذا الموقف الوسط الذي إتخذه **مشلينيا** مكنه من الصمود في وجه الحقيقة والزمن فمات بين أحضان حبيبته و هم مؤمن بالبعث واليوم الموعود.

*الإنسان و العقل:

لقد طرح **الحكيم** في مسرحية أهل الكهف قضية العقل، فمن خلالها وضح لنا مكانة العقل في حياة الإنسان «... إني لا أعيب على العقل أن يشك... لأن وظيفة العقل هي الشك أي الحركة... فإذا إنقطع عن الشك في بحوثه و قوانينه، ووقف عن الحركة و تقليب الحقائق و النتائج فقد شل عمله و إنتهى أجله...»[5].

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 168.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 30.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

[4] المصدر نفسه، ص 27.

[5] توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام و التعادلية، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص 57.

فأهل الكهف لم يظهر تفكيرهم المنطقي عند اِستفاقتهم من هذا السبات، بل ظلوا على تصورهم العادي في فهم الحياة و منطقهم القديم الذي كانوا عليه، لقد بدأت هذه القضية بالظهور عند خروج **يمليخا** و اِلتقائه بالصياد و عودته لأصحابه و هو يقص عليهم ما وقع لهم؛ ففي هذه النقطة اِنتابت الفتية حيرة و شك و لكنها لم تدم طويلا و سرعان مازالت و عادوا إلى فهمهم العادي، إلا أن التفكير العقلي ظهر حين برزت الحقيقة ل**يمليخا** أنهم ناموا ثلاثة قرون و قد كسر بهذا الفهم العادي الذي كانوا عليه، أما **مرنوش** فقد عجز عن تركيب الأحداث الجديدة فهو لم يستوعب أن اِبنه الصغير قد توفي في سن الستين، فقد أراد الحكيم أن يوصل لنا فكرة أن الإنسان المجرد من العقل لا يصلح أن يعيش هذه الحياة و قد جسدها في شخصية **مرنوش**.

و **مشلينيا** عند إدراكه الحقيقة اضطرب عقله لكنه لم يعد فورا إلى الكهف بل صمد قليلا فيمكن القول أن الحكيم قد جسد فكرة العقل المتزن في شخصيته.

*الإنسان و العاطفة:

لقد كان للعاطفة حضورها في هذه المسرحية؛ فقد كانت المحرك الرئيس للأحداث «فالاِتجاه العام في المسرحية ينحو إلى أن الوجدانية هي الحياة الحقيقية الجوهرية، أن لها البقاء و الخلود»[1].

ففتية الرقيم قد خرجوا من الكهف لاِرتباط وجداني و صلات عاطفية تربطهم بالحياة، و إن تباينت هذه العاطفة بينهم، ف**يمليخا** قد شده الحنين إلى قطيعه من الغنم لكن سرعان ما برزت له الحقيقة فصرخ: "هذا العالم ليس عالمنا" ، إلا أن العاطفة التي كانت مسيطرة على

[1] عزالدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص 233.

مرنوش و **مشلينيا** جعلتهما يرفضان الواقع المرير و يتهمان **يمليخا** بالجنون "إنك جننت يا **يمليخا** أنا لي أهل وبيت وولد ينتظرونني»"، و يقول **مشلينيا:** "إننا في الحياة قبل كل شيء نعيش و نحس ونشعر»" ، **فمرنوش** قادته العاطفة الجياشة للبحث عن أهله و قد مثل موت اِبنه وزوجته اِنقطاع صلته العاطفية بالحياة فالعاطفة هي مصدر عقله، فقد اِعتنق المسيحية ليتزوج حبيبته و العقل ساعده على المحافظة على هذه العاطفة، أما **مشلينيا** فقد كان حبه **لبريسكا** اِبنة **دقيانوس** سبب خروجه من الكهف، فاختلف بذلك عن صاحبه فالعاطفة التي جذبته نحو **بريسكا** القديمة هي ذاتها التي بعثت من جديد في **بريسكا** الجديدة، وهي العاطفة نفسها التي جعلته يتعلق بحياته الجديدة ، فشكلت له صعوبة في العودة إلى الكهف "كل هذا لا يهمني لأني عائش الآن في حقيقة واحدة أنّي سعيد و أنّ قلبي هنا"، **فالحكيم** جعل **مشلينيا** البطل المأساوي المصارع في هذه المسرحية.

*الإنسان و الزمن:

«يتجه **الحكيم** في فكرة فهمه للزمن الإتجاه العربي السحري القديم، الذي يرد إلى الذات كل حقيقة»[1].

فالعامل الأساسي في سقوط هؤلاء الأبطال الأسطوريين هو الزمن، فهو عنصر المأساة في المسرحية و المتسبب في حالات الصدمة التي عانى منها أبطال المسرحية، فالزمن سبب واضح لِانهيار **مرنوش** و قد قطع صلته بالحياة بمجرد موت زوجته و اِبنه إذ يقول: "لا فائدة من نزال الزمن و الذي قد مات، و لا شيء يربطني بهذا العالم الآن"، أما الزمن عند **مشيلينيا** هو تصور عقلي إن تلك القوة المركبة فينا وهي العقل، منظم جسمنا المادي

[1] عزالدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص 237.

المحدود... آلة المقاييس و الأبعاد المحدودة، هو الذي اِخترع مقياس الزمن، و لكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم ذلك فينا.

يتحدث **اليوت** عن الدائرة الزمنية الأبدية _ المجسدة في مسرحية أهل الكهف_: «في البداية نهايتي... في نهايتي بدايتي»[1].

فأهل الكهف قد انتهوا من حيث بدأوا و كانوا قد بدأوا من حيث انتهوا من الكهف و إلى الكهف وبذلك شكلوا الدائرة الزمنية الأبدية التي تحدث عنها **اليوت**.

«فهذه الصفة التي ميزت الزمن في التجربة الإنسانية توضح لنا الأساس الفلسفي لمنطق بناء المسرحية، فقد اِمتزجت الأزمنة فلم تكن هناك فواصل تحدد أبعاد الحركة المسرحية و إنما صارت الحركة الواحدة تجربة جزئية حاضرة تشمل الماضي و المستقبل»[2].

ففكرة الزمن حقيقة متفردة بذاتها فهي تورد للذات كل حقيقة_ كما ذكرنا في البداية_ «فأهم قرار على الذات كان عليها أن تتخذه هو ذلك القرار الخاص بحقيقة الزمن، لقد خرج الجميع من الكهف ليواجهوا الزمن أكان هذا الزمن حقيقة؟ فالذات هي التي تجيب عن هذا السؤال و الذات لا يمكن أن تقر للزمن بقيامه، بوصفه حقيقة مستقلة مادامت هي التي تعطي الأشياء وجودها»[3].

فقد كان الزمن في المسرحية مسيطرا على الشخصيات و المسير لها، و المتحكم في الصراع الدرامي داخلها، فالحكيم أعطى للزمن قيمة فلسفية و تصورا أسطوريا في حين نجد أن الزمن كان مفقودا أو بالأحرى مهملا و هذا ما جعل أهل الكهف يرجعون إلى كهفهم، و

[1] المرجع نفسه، ص 240.
[2] المرجع نفسه، ص 237.
[3] المرجع نفسه، ص 236.

إنسحبوا من الحياة التي لم يتحقق لهم فيها الوجود، و من هنا نجد أن الأسطورة داخل المسرحية قد انسحبت و إنتصرت الحقيقة في هذه المعادلة و زالت كل الأوهام «حاول أهل الكهف أن يتحرروا من الزمن و العودة إلى الحياة بأرواحهم القديمة، بأسطورتهم القديمة حاولوا أن ينكروا حقيقة الزمن فكونوا بذلك حربا على أنفسهم فبغير الزمان لا يمكن أن يتحقق وجود أي وجود في العالم»[1].

4/ التعادلية:

يعد **توفيق الحكيم** التعادلية منهجا له يسيِّر وفقه أعماله الفنية و حياته العملية حيث يقول: « التعادلية مذهبي في الفن و الحياة»[2].

فالتعادلية أقرب ما يكون إلى مفهوم التوازن، فهي ليست بمعنى التساوي ولا التوسط في الأمور بل هي الحركة المقابلة و المناهضة لحركة أخرى، فهي قوة جاذبة بين طرفين يتحكم فيها جانب الاعتدال يقول: «... والجاذبية هي أساس التعادل لأن الجاذبية تعني وجود قوتين و التعادل يعني المحافظة على بقاء قوتين دون أن تتلاشى إحداهما في الأخرى»[3].

فالتعادلية لا تقوم على طغيان موجود على موجود بل تقوم على التقابل «إن كل نقص تقابله زيادة... و كل ضعف تعوضه قوة... الثقيل في الوزن و الجسم غالبا ما يكون خفيف الظل و الروح...»[4].

فكيف تجسدت هذه التعادلية ضمن مسرحية **أهل الكهف؟**

---

[1] المرجع نفسه،ص 247.

[2] توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام و التعادلية، ص33.

[3] توفيق الحكيم، التعادلية، مكتبة الآداب و مطبعتها بالجماميز، ص 41.

[4] توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام و التعادلية، ص 79.

يقول **الحكيم**: «هذا التعادل واختلاله بين العقل والقلب في إطار مشكلة الزمن كان موضوع مسرحيتي أهل الكهف»[1].

في البداية كان أبطال المسرحية الثلاثة متعادلين يعيشون في هدوء و توازن يعالجون الأشياء بمنطقهم المتعادل و لكل منهم إيمان و عقل وعاطفة، ومع اِكتشافهم الحقيقة زالت هذه التعادلية شيئا فشيئا، و أول شخص فقد تعادليته هو **يمليخا** عندما شعر بالغربة في ذلك العالم الجديد أما **مرنوش** زالت تعادليته عندما اِكتشف موت ولده وزوجته فزالت علاقته بالحياة، أما **مشلينيا** فلم يفقد تعادليته إلا مدة من الزمن ثم اِستعادها بعدما وجد حبه الجديد فقد ضمنه **الحكيم** مبدأ التعادلية الذي أكد من خلاله على أهمية العقل و الوجدان و الإيمان «... وبأشعة العقل و منطقه، و حرارة القلب، يستطيع الآدمي أن يحيى حياته الكاملة»[2].

5/ علاقة أهل الكهف بالإنسان المعاصر:

لقد جسد **الحكيم** من خلال مسرحيته الإنسان وهو يصارع غربة الزمن و غربة المكان وغربة الناس فصراع الشخصيات بين الكفر و الإيمان و الشك بالبعث واليقين، فقد أشار **الحكيم** في هذه المسرحية أن الإنسان لديه قدرات تستطيع قهر الزمن، كما جسد أزمة الإنسان و حربه ضد نفسه و التي تتطابق مع الإنسان المعاصر «فأزمة الإنسان هي حربه ضد نفسه... فهو ليس له قريع آخر غير نفسه... لم يعد في غروره يرى سوى حريته

[1] توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام و التعادلية، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 129.

المطلقة... لم يعد يرى القوى الأخرى غير المنظورة التي تحرك وجوده و تلعب بمصيره و تستوجب نضاله و تتطلب تفكيره...»[1].

و في كتابه **فن الأدب** يشير إلى أن الإنسان ليس حرا و أن هناك مصاعب و حواجز عليه مكافحتها «فقلت في كتابي **فن الأدب:** هذا الموقف من قضية العصر قد وقفته وتأملته... فالإنسان عندي ليس إله هذا العالم... و هو ليس حرا... هذه الإرادة التي تتجلى أحيانا في صور غير منظورة من عوائق و قيود على الإنسان أن يكافح لاجتيازها و التغلب عليها...»[2].

كذلك يشير إلى أن أزمة الإنسان في هذا العصر ناتج عن اختلاف تركيبه التعادلي كما حصل مع أهل الكهف من خلال اِختلال تعادلهم _ الإيمان، العقل، و القلب_ فالشعور بعجز الإنسان أمام مصيره يشكل حافزا لدى **الحكيم** لا إلى السقوط و الانهيار كما كان الحال في مسرحية أهل الكهف، فالمقاومة و الكفاح هي ما يعوضنا عن عجزنا «قم وقاوم واِبحث عنها و كافح لإظهارها و تنميتها لتعادل بها عجزك و ضعفك... يوم تنهض الإنسانية كلها تفعل ذلك... كم من مناجم للقدرة ستتفجر لتعوض عن مآسي العجز البشري»[3].

فا**لحكيم** قد طبق أزمة القلق و النقص الذي يعانيه إنسان هذا العصر من خلال اِنفعال الشخصيات في المسرحية «لعل أزمة الحضارة الحديثة علتها _ كما قلت أيضا_ أنها لم تحقق للإنسان حياته الكاملة، فهو على الرغم من تألق العقل البشري على نحو لم يسبق له

[1] توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام و التعادلية، ص 62.

[2] المصدر نفسه60.

[3] المصدر نفسه، ص 134.

نظير، يشعر بالنقص، و هذا النقص يبعث فيه القلق أو على الأقل بعضه... هذا القلق الذي أصبح من سمات هذا العصر الذي نعيش فيه»[1].

[1] المصدر نفسه، ص 48.

و ختاما نصل إلى أن ما جاء به الحكيم إلى مسرحنا العربي كان:

نتيجة لثقافته الواسعة و اِطلاعه على الثقافات الأجنبية أثناء إقامته في فرنسا فقد اِستطاع أن يستفيد منها على مختلف أنواعها، فاِستفاد من التراث الأسطوري لبعض منها ثم عاد إلى الأدب العربي ينهل من تراثه الضخم و يوظفه في مسرحياته.

ومجيؤه بما أبدعه في الأدب المسرحي و ما وسمه بالمسرح الذهني كان نقلة نوعية للمسرح من طبيعته المعتمدة على تجسيد الشخصيات على خشبة المسرح إلى أفكار تجول داخل الذهن.

أما اِبداعه المتجلي في مسرحية أهل الكهف فيعتبر إبداعا ذهنيا تجريديا تجريبيا طرح فيه صراعا فكريا يتمثل في صراع الإنسان ضد الزمن من أجل البقاء و الحياة و الحب.

قائمة المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- توفيق الحكيم، مسرحية أهل الكهف، مكتبة مصر.

3- توفيق الحكيم، بيجماليون، دار الكتاب اللبناني، ط 1، 1974م.

4- توفيق الحكيم، السلطان الحائر، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1974م.

5- توفيق الحكيم، زهرة العمر، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1975م.

6- توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام و التعادلية، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.

7- توفيق الحكيم، التعادلية، مكتبة الآداب و مطبعتها بالجماميز.

قائمة المراجع:

1- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ ـ تنظير ـ تحليل)، مكتبة الأسد الوطنية(اتحاد الكتاب العرب)، دط، دمشق، 1997.

2- أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح _ دراسة أدبية فنية_، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2001م.

3- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، انجليزي _ فرنسي _ عربي، مكتبة لبنان، دط، بيروت، 1974م.

4- المنجد الأبجدي، دار الشرق، ط1، بيروت، 1967م.

5-علي بن هادية، بلحسن البليش، الجيلاني بن الحاج يحيى، القاموس المدرسي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط7، الجزائر، 1991م.

6-محمد الخطيب، قراءات في المسرح: علي عقلة عرسان و مسرحياته من خلال "الشيخ و الطريق" و فرقة نادي أسرة القلم المسرحية في الزرقاء، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية(اتحاد الكتاب العرب)، العدد 118، دمشق، فبراير 1981م.

7-جان بلامان نويل، التحليل النفسي و الأدب، تعريب عبد الوهاب تزو، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1996م.
8-محمد فراح، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي_ نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي، إديسوفت للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2006م.
9- عثمان موافي، في نظرية الأدب_ من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، دط، 2000م، الجزء الثاني.
10- حين حمودي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري_ دراسة_، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، 1999م.
11- إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن، بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان، ط 1، بيروت، لبنان، 2000م.
12- شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ك، ترجمة دريني خشبة.
13- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، ط 5 مصر ، 1979م.
14- محمد غنيم هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ،ط 1، مصر، 1998م.
15- سلمان قطاية، المسرح العربي من أين و إلى أين، إتحاد الكتاب، دمشق، 1972م.
16- نديم معلا، في المسرح:في العرض المسرحي ... في النص المسرحي، قضايا نقدية، مركز الاسكندرية للكتاب،ط 1، 2000م.
17- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، دار الثقافة، ط 3، بيروت، 1980م.
18- يوسف ادريس، مقدمة الفرافير، مكتبة غريب، مصر، القاهرة.

19- علي الراعي، المسرح الوطني العربي، المجلس الوطني للثقافة، دار الفنون و الآداب، ط2، الكويت، 1999م.
20- عبد المجيد دقنيش، العرب أون لاين، موقع الكتروني.
21- عبد الرحمن بن زيدان، جريدة المستقبل، الخميس 1 يوليو 2011، العدد 52494.
22- حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، 2005_2006، جامعة الجزائر.
23- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، ط3،(د.ت).
24- حورية حمو، تأصيل المسرح العربي _ بين النظرية و التطبيق _، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
25- مجلة العلوم الإنسانية، إسماعيل اصفية، العدد السابع، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي 2005م.
26- روجرم بسفيلد، فن الكتاب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1987م.
27- عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.
28- الأردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار الآداب القاهرة،(د.ت).
29- عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة، دار الفكر العربي،القاهرة،1980.
30- حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر و التأثير، دار الآداب بيروت، 1983.
31- حنا عبود، مسرح الدوائر المخلقة، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1978م.

32- الشاروني يوسف، اللامعقول في الأدب المعاصر، دار الكتاب العربي، 1969م.
33- حسام الخطيب، آفاق الإبداع و مرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، بيروت، 2001م.
34- ت.ج. آنلسن، نظرية الكوميديا في المسرح و الأدب و السينما، ترجمة ماري ادوارد ناصيف، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1999م.
35- سحر سليمان خليل، كتاب خاص في الأدب العربي الحديث، دار البداية، ط1، 2010، عمّان.